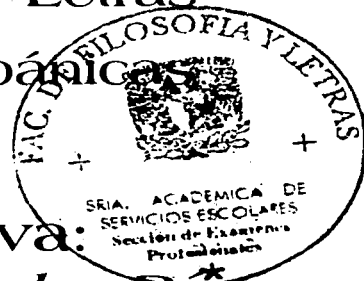


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas



Síntesis conflictiva:
la recepción inicial de *Pedro Páramo*
(1955-1963)

Tesis

que para obtener el título de

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

presenta

JORGE ABRAHAM ZEPEDA CORDERO



DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES
ASESORA

CIUDAD UNIVERSITARIA
 MÉXICO, D. F.

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

ESTA TIRADA NO SALE
DE LA FEMOTERCA

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: JORGE ABRAHAM ZEPEDA

CORDERO

FECHA: SEPTIEMBRE 5, 2002

FIRMA: [Firma]

© 2002 by Jorge Abraham Zepeda Cordero
Supermanzana 1, manzana 5,
edificio 34, departamento "c",
Unidad Habitacional
"Ejército Constitucionalista".
Delegación Iztapalapa,
México, D. F.
C. P. 09220
e-mail: jorabzec@hotmail.com

RESUMEN



Síntesis conflictiva:
la recepción inicial de *Pedro Páramo*
(1955-1963)
Zepeda Cordero, Jorge Abraham.
Universidad Nacional Autónoma de México /
Facultad de Filosofía y Letras,
2002, ii, x, 321 pp.
Asesora: Dr. Susana González Aktories



La obra de Juan Rulfo representa en la actualidad una de las más grandes vetas de la crítica académica y literaria. Cada año, la producción de artículos, ensayos y notas supera holgadamente el número de páginas que *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo*, *El gallo de oro* y el resto de sus escritos conocidos suman en total. En particular, su única novela se ha convertido en referente de modernidad dentro de la literatura en lengua española. Al lado de esta indiscutible jerarquía ha surgido, madurado y pervivido una serie de versiones encontradas sobre la respuesta de la crítica en el momento de su publicación que en la última década ha merecido la atención de los especialistas y revela la necesidad de un estudio pormenorizado de sus primeros años en el medio literario mexicano.

Por ende, es propósito de esta tesis examinar el desarrollo del discurso crítico que determinó la inserción de la novela *Pedro Páramo* en la narrativa mexicana. Con tal fin, recurre al marco teórico que la Estética de la recepción provee dentro de la disciplina literaria como un esfuerzo por devolver a la literatura su propia y específica historicidad y por situar a las actividades de consumo, crítica y lectura asociadas a su práctica en el contexto social respectivo.

El primer capítulo, "La Estética de la recepción", establece un panorama de los aspectos principales de esta postura teórica que a lo largo de la discusión de los siguientes apartados permiten sistematizar las observaciones surgidas de los testimonios analizados.

El segundo capítulo, "Antecedentes y primera aproximación", verifica un repaso de las opiniones que desde los sesenta hasta finales de los noventa se manifestaron con respecto a una reacción negativa ante la novela rulfiana o bien, en grado mucho menor, sobre su inmediata aceptación. Como resultado parcial de dicho cotejo, surge la necesidad de confirmar el papel de obra renovadora de la novelística mexicana que muchos críticos observan en *Pedro Páramo*, y para ello se estudian brevemente textos relacionados con la polémica nacionalista de 1932, referencias a los cuentos publicados por Rulfo que evidencian la imagen del autor previa a la

aparición de la novela y, finalmente, dos referencias retrospectivas al efecto de esta obra en la historia reciente de la literatura mexicana.

“El discurso crítico en torno a *Pedro Páramo* y su inserción en la narrativa mexicana (1955-1963)”, tercer y último capítulo, propone una discusión amplia que aborda en orden cronológico cada uno de los testimonios de lectura, crítica y apropiación concernientes a la novela que ha sido posible localizar y que cubren un periodo de casi diez años en el cual tuvo lugar su integración al paradigma genológico de la novela mexicana. Como resultado de esta estrategia expositiva, se demuestra la escasa sustentabilidad de los diversos rumores sobre autor y obra que aún hoy subyacen a la aproximación de un considerable número de lectores a los textos rulfianos, pero, sobre todo, queda claro que gran parte de las actuales tendencias críticas e interpretativas en torno a ellos se originaron mucho antes de su inserción en la esfera pública.

La conclusión retoma temáticamente algunos de los hallazgos de la discusión cronológica ya efectuada y propone, con base en la lectura paralela de los Apéndices, nuevas iniciativas tendientes a contribuir al conocimiento del proceso mediante el cual Juan Rulfo y su obra se han integrado al acervo de la cultura mexicana, hispanoamericana y occidental.

En la sección de Apéndices quedan reunidos datos relevantes sobre la difusión de *Pedro Páramo*: montos de los tirajes de las distintas ediciones que el Fondo de Cultura Económica publicó hasta 1997; el recuento que la propia editorial hacía de esa producción; algunas de las ediciones presentes en el ámbito hispánico; algunas traducciones de la novela; una revisión de la colección Letras Mexicanas, donde fue incluida inicialmente *Pedro Páramo*; y una breve discusión sobre las posturas en torno a innovación y tradición que es posible deducir de discusiones y polémicas entre ciertas publicaciones periódicas.

La sección bibliohemerográfica final recoge referencias no consignadas con anterioridad en los repertorios generales o especializados.

A Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno (1917-1986), con la esperanza de que, desde donde esté, encuentre algún interés o utilidad en estas páginas.

A Doña Mariana Frenk-Westheim, gran lectora y referencia ineludible en el campo de la crítica rulfiana.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial a la Facultad de Filosofía y Letras, corazón mismo de la Universidad que, *a pesar de todo*, late, palpita, vivifica.

Hace cuatro años y cuatro meses comenzó la tarea cuyos primeros resultados están ante el lector. Quiero expresar aquí mi agradecimiento a las distintas personas que en diversos momentos y circunstancias, y de muy diferentes formas, han acompañado y apoyado mis esfuerzos.

A mi Madre, porque su apoyo y su cariño, su amor, siempre han sido fundamentales.

A mis hermanas, por su compañía, sus pláticas, sus risas.

A mi hermano, porque es la esperanza que se despierta todos los días.

A mis abuelos, porque a su peculiar manera me educaron mejor que a la mayoría de sus hijos.

A mi tía, por su aliento y sus largas charlas.

A quienes en algún tiempo, cuando esto fue parte de un trabajo en equipo, compartieron los mismos objetivos: Susana Aguirre, Erick Camarillo Reyes, Yazmín Cortés Bandala, Juan Manuel Flores Espinosa, Aydé Grajales Tejeda, Yessica Manríquez Pérez, Héctor Gabriel Maya Salgado, Adriana Mojica Figueroa, Luis Antonio Morales Solano, Carmen Muniesa, Sheilla Quintanilla Ruiz, Elsa del Carmen Rodríguez Brondo, Renata Rosales Alvar, Patricia Saleme Cuarón, Martha Beatriz Sierra Martínez, Maribel Rubí Urbina Reyes, Daniel Weisberg Madrazo, Ernestina Yépiz Peñuelas. Mención especial merecen: María José Gómez Castillo, Laura Adriana González Eguiarte, Samuel Gordon Listokin, Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos, Israel Ramírez Cruz y Fernando Rodríguez Mendoza. Lástima que no pudimos continuar y concluir juntos.

A Susana González Aktories, mi asesora, por su generoso apoyo y orientación, pero sobre todo por su amistad.

A mis sinodales: Federico Álvarez, Aurelio González, Arnulfo Herrera y Mariana Ozuna, por la gentileza de su lectura y sus lúcidas observaciones.

A los amigos que escucharon mis ideas, problemas y proyectos: Yamir Andrade Zamora, Rodrigo Azaola Iyoldi, Susana Cerda Montes de Oca, Lucille Herrasti y Cordero, Luz Eleña Herrera Zamudio, Donovan Landa Pérez, Gisel López Hernández, Rosa Elia Maturano Roy, Francesco Pierotti, Carolina Ruiz Monsalvo, Cecilia Salmerón Tellechea, Nadxieli Toledo Bustamante, y todos los demás, que a pesar de no tomar forma concreta dentro de la nómina, siempre han estado y estarán en la memoria.

A mis maestros: Jorge Armando Albarrán Figueroa, Eduardo Casar, Fulvia Colombo Airoldi, Concepción Company Company, Enrique Flores Esquivel, Alejandro de la Mora Ochoa, Martha Obregón Lavín, José A. Poncelis Vega, Bulmaro Reyes Coria, Antonio Rubial García, Héctor Valdés Valdés (q.e.p.d.); porque sus enseñanzas, de un modo u otro, están presentes en estas páginas.

A Simone Andréa Carvalho da Silva, Víctor Jiménez y Sandra Peña, por la amistad rufiana que cada uno me brinda.

A mis amigos del ITAM: Eduardo Boné Morón, Arturo Castillo Loza, Avril González, César Guerrero Arellano, Julio Ernesto Herrera Segura, Alexandra Jiménez, Jaime Martínez Bowness, Darío Martínez Granados, Yamur Muñoz Gómez, Valentín Perea Acevedo, Luis Rodolfo Oropeza, Fernando Rodríguez Doval, Víctor Ruiz Villegas, Leticia de Salazar Díaz, Gema Santamaría Balmaceda. Gracias por dejar la puerta de *Opción* y del ITAM siempre abierta para mí.

Al personal de los distintos acervos bibliotecarios que fatigué en busca de referencias.

A los bibliotecarios referencistas que gentilmente me hicieron llegar datos y documentos invaluable para mis fines: Craig Schroer (Electronic Services and Reference Librarian), Carol Russell (Library Assistant), y Ann Hartness (Head Librarian), todos ellos adscritos a la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas en Austin; Suzanne Chaney (Reference Librarian, Perry-Castañeda Library, UT at Austin); Caroline Reed (Senior Library Technical Assistant, Reference Department, Jane Bancroft Cook Library, University of South Florida at Sarasota/Manatee New College of Florida); Karen Meharra y Jeff Wisniewski (Head of Periodicals y Web Services Librarian, Pittsburgh University); Judith A. McManus (Reference Librarian, Georgetown University Library); Richard Phillips (Head of the Latin American Collection, University of Florida Libraries); Kathleen DeMey (Reference and Instruction Librarian, Calvin College, Grand Rapids, Michigan Calvin College); Laurel Bliss (Librarian for Art and Architecture, Yale Arts Library); The *7LS* Internet Editor.

A Fundación UNAM, porque su beca (1997-1998 y 1998-1999) me permitió comenzar este proyecto.

A quienes las diferencias, la memoria y el tiempo no me permiten recordar.

A todos los que atacan, difaman y estorban, porque estamos obligados a ser y a hacer a pesar de ellos.

Lavorate su un contemporaneo come se fosse un
antico e su un antico come se fosse un
contemporaneo.

Umberto Eco

diez de nosotros soñábamos despiertos
ocho durmieron
dos seguimos
sabemos que el más terco podría lograr
un sueño
que viva lo que todos pretendíamos

Eduardo Langagne

“Te cansarás primero que yo. Llegaré a donde
quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba
detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones,
quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré
antes de que tú llegues.”

Juan Rulfo

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Entren por la puerta angosta; porque ancho y
espacioso es el camino que conduce a la
destrucción, y muchos son los que entran por él;
mientras que angosta es la puerta y estrecho el
camino que conduce a la vida, y pocos son los que
la hallan.

Mateo 7:13-14

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

“Trabaja sobre un contemporáneo como si fuera
un antiguo y sobre un antiguo como si fuera un
contemporáneo” (traducción de Lucía Baranda y
Alberto Clavería Núñez).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	<i>iii-x</i>
§ Hipótesis de trabajo	<i>iv-v</i>
§ Enfoque teórico y metodológico	<i>v</i>
§ Perfil de la investigación	<i>vi-viii</i>
§ Estructura de la tesis	<i>viii-x</i>
CAPÍTULO I	
LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	1-35
§ ¿Estética o teoría de la recepción?	5-9
§ Estética e historia	9-18
§ La estética del efecto	18-26
§ Experiencia estética y hermenéutica literaria: efecto y recepción	26-30
§ Estudios empíricos y discurso crítico	30-35
CAPÍTULO II	
ANTECEDENTES Y PRIMERA APROXIMACIÓN	37-90
§ La recepción inicial de <i>Pedro Páramo</i> desde la perspectiva de la tradición crítica	37-77
§ Atisbo, inminencia, constatación: el cambio de horizonte de experiencia estética-literaria en México en tres tiempos	77-90
CAPÍTULO III	
EL DISCURSO CRÍTICO EN TORNO A <i>PEDRO PÁRAMO</i> Y SU INSERCIÓN EN LA NARRATIVA MEXICANA	91-251
§ <i>Los murmullos</i> antes de <i>Pedro Páramo</i>	96-97
§ Hacia la novela	97-100
§ La reacción inmediata	100-103
§ El debate de la crítica: ¿nacionalismo <i>sui generis</i> , incoherencia narrativa, o renovación de la novelística mexicana?	103-140
§ Adaptarse al medio o adaptar el medio	140-166
§ La respuesta que vino de afuera	166-208
§ De la singularidad como ruptura a la singularidad como acto fundacional	209-252

CONCLUSIONES	253-270
APÉNDICES	271-283
A. <i>Pedro Páramo</i> y la colección Letras Mexicanas	271-273
B. Tirajes de <i>Pedro Páramo</i> en el Fondo de Cultura Económica	274-276
C. Ediciones de <i>Pedro Páramo</i> en el Fondo de Cultura Económica	277
D. Otras ediciones de <i>Pedro Páramo</i> en español	278-279
E. Algunas traducciones de <i>Pedro Páramo</i>	280
F. Códigos estéticos y publicaciones periódicas	281-283
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	285-321
§ Teórica	285-288
§ Directa	288
§ Indirecta	288-290
§ Complementaria	290-292
§ Bibliografías especializadas	293-295
§ Referencias bibliohemerográficas en orden cronológico	296-318
§ Recursos electrónicos	319
§ <i>Addenda</i>	320-321

INTRODUCCIÓN

Est-il légitime de s'autoriser de l'expérience de l'ineffable, qui est sans doute consubstantielle à l'expérience amoureuse, pour faire de l'amour comme abandon émerveillé à l'oeuvre saisie dans sa singularité inexprimable la seule forme de connaissance qui convienne à l'oeuvre d'art? Et pour voir dans l'analyse scientifique de l'art, et de l'amour de l'art, la forme par excellence de l'arrogance scientiste qui, sous couvert d'expliquer, n'hésite pas à menacer le «créateur» et le lecteur dans leur liberté et leur singularité?*

Pierre Bourdieu

Hablar de Juan Rulfo representa el riesgo de hacer crecer el volumen acaso reprochable del discurso crítico e interpretativo alrededor de su obra, pero también implica la necesidad de examinar textos que a prácticamente cinco décadas de su aparición ocupan un lugar central en el mapa de lecturas consideradas indispensables dentro del mundo literario mexicano. La distancia cronológica desde aquel momento obliga en la actualidad a preguntarse cómo se configuró su carácter representativo de “lo mexicano”, su calidad de referente del nacionalismo y de la realidad rural que ha tentado siempre, tanto al discurso oficial como al contestatario, a convertirlo en concreción estética de su paradigma de valores. En los medios académicos y literarios circula de manera anecdótica la afirmación de que la novela *Pedro Páramo* fue recibida originalmente con reseñas desfavorables; sólo hasta hace poco, trabajos como el de Gerald Martin han insistido en que tal opinión carece de sustento.¹

El objetivo de esta tesis es remontarse a los espacios de la crítica literaria y comprobar cuánto hay de cierto en cada versión; con ese fin, propone la revisión de los artículos, entrevistas, gacetillas, notas y reseñas que proporcionen alguna información sobre la acogida de la novela durante sus primeros nueve años de presencia en el ámbito de las letras mexicanas.

Un paso indispensable para establecer dicho campo de acción consiste en definir el concepto de crítica literaria. Aquí operará la distinción entre crítica literaria y crítica académica. La

* “¿Es legítimo investirse de la autoridad de la experiencia de lo inefable, que sin duda es consustancial a la experiencia amorosa, para hacer del amor como maravillado abandono a la obra —entendida en su singularidad inexprimable— la única forma de conocimiento que se ajuste a la obra de arte? ¿Y para considerar el análisis científico del arte, y del amor por el arte, la forma por excelencia de la arrogancia cientificista que, so pretexto de explicar, no vacila en amenazar al «creador» y al lector en su libertad y su singularidad?” (Traducción de Thomas Kauf).

¹ Gerald MARTIN, «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan RULFO, *Toda la obra*, edición crítica, Coordinador: Claude Fell, Madrid, 1992, ALLCA XX-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Archivos, 17), pp. 471-545; 2ª ed. Madrid-París, 1996, ALLCA XX-FCE, pp. 573-647.

primera tiene lugar entre individuos que se desenvuelven en la esfera pública conforme a criterios empíricos de la incorporación de autores y obras al repertorio de la literatura. Los propios autores, periodistas culturales y reseñistas son individuos que siguen estos patrones de actuación. Por su parte, la crítica académica consiste en una reflexión de largo plazo que tiene como objetivo la teorización de la literatura, ya se enfoque ésta a partir de un concepto estricto que puede designarse inmanentista por su exclusivo interés en la actividad productiva que la sustenta, o que bien puede trazarse la meta de insertarla y relacionarla con fenómenos contextuales, en lo que algunos llaman escuelas extrínsecas. Así, la crítica literaria es la parte activa en la apropiación de nuevos referentes al ámbito de las letras, mientras que la crítica académica aspira a sistematizar el metalenguaje que tales operaciones emplean; la amplitud de dicha tarea depende, primordialmente, de su enfoque.²

El medio propuesto para abordar la problemática descrita consiste en el estudio de la respuesta crítica suscitada por la novela de Rulfo a partir de los testimonios bibliográficos y hemerográficos disponibles en monografías, periódicos, revistas académicas y literarias, suplementos culturales y todo tipo de fuentes impresas que reflejen los juicios del mundo literario acerca de esta obra a lo largo de la etapa comprendida entre los años 1955 y 1963. Esta restricción temporal, aparentemente arbitraria, permitirá atisbar la etapa en que se configuró la presencia de *Pedro Páramo* dentro de la literatura mexicana e interpretar las tendencias que actuaron en su proceso de recepción como fuerzas determinantes al interior del medio cultural, intelectual y literario mexicano.

§ HIPÓTESIS DE TRABAJO

La lectura de algunas fuentes³ sugiere que en la asimilación de *Pedro Páramo* al paradigma de la novela mexicana intervinieron lectores privilegiados⁴ que representaban los dos códigos estéticos

² Cfr. Lauro ZAVALA, «Las revistas especializadas y la investigación literaria en México», *Texto Crítico*, I, 1, julio-diciembre 1995, p. 244: «Mientras el trabajo periodístico suele ser informativo, sintético, circunstancial y contingente, los ensayos publicados en las revistas de escritores suelen ser programáticos, agonísticos y valorativos. Por su parte, los trabajos propios de las revistas especializadas son menos personalizados, pues la misma naturaleza de la investigación aspira a la distancia crítica, la consistencia argumentativa, la exhaustividad informativa y, en muchos casos, a la relativización de las relaciones entre el texto y diversos contextos de interpretación, de tal manera que el lector sea siempre quien tenga la última palabra» (las cursivas provienen del original).

³ En particular, el ya mencionado estudio de Gerald MARTIN y el libro de Alberto VITAL, *El arriero en el Danubio* (México, 1994, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios [Letras del Siglo XX]). Ambos aportan elementos de discusión a los que esta tesis recurrirá con frecuencia.

⁴ Por lector privilegiado entiéndase aquel cuyas interpretaciones trascienden la circunstancia privada y llegan al público por su difusión en medios escritos; se trata, sobre todo, de críticos (académicos y literarios), escritores y reseñistas. En

preponderantes, en pugna por la supremacía dentro del mundo de la cultura mexicana. Esta tesis retoma en parte tales ideas para proponer a la única novela de Juan Rulfo como generadora de un debate sobre tradición e innovación narrativa al momento de su aparición, con respuestas de muy diversa índole; ello conduce a replantear la primera etapa de su contacto con el público sin recurrir a los estereotipos de la obra afortunada desde entonces ni al de una acogida inicial desfavorable del todo.

§ ENFOQUE TEÓRICO Y METODOLÓGICO

El rescate de contextos para el análisis literario iniciado en la década de los sesenta ha propiciado el desarrollo de enfoques que, sin dejar de lado a la obra, buscan su integración dentro de un panorama que permita comprenderla como manifestación de la sociedad en que aparece; entre ellos destacan la sociocrítica francesa y la estética o teoría de la recepción. En esta última convergen intereses de índole hermenéutica, historiográfica, fenomenológica y pragmática que plantean un abordaje interdisciplinario de la literatura; entre otros objetivos a cumplir, suele interrogarse por el condicionamiento de la aceptación o rechazo de un texto en función de las circunstancias culturales, históricas, políticas y sociales del público al que llega por primera vez. Tal reconsideración del papel que el lector desempeña como parte del arco que complementa el ciclo del fenómeno literario posibilita aproximaciones que, frente a la lectura inmanente practicada por el estructuralismo o las interpretaciones del texto como representación ceñida de la realidad, se ven enriquecidas con vertientes de investigación que comprenden desde el aspecto editorial (colección a la que el texto pertenece, tirajes, traducciones a diversos idiomas, etcétera) hasta el estudio del discurso crítico desarrollado en los medios impresos, además de otras instancias. Entre sus ventajas metodológicas, las aplicaciones más recientes de la *Rezeptionsästhetik* sitúan el rastreo de antecedentes e influencias como un factor más dentro del contexto en que una obra literaria surge. Ello evidencia que no se trata de erigir nuevamente sistemas interpretativos basados en repertorios excluyentes, bien favoreciendo la concepción "comprometida con la realidad", o bien por medio de la postura inmanentista que percibe al texto literario como un todo completo en sí mismo. Se buscaría, así, un equilibrio en la interacción de interpretación contextual e intratextual, pues ambas ofrecen perspectivas complementarias que resulta preciso combinar y explorar.

la búsqueda de una diferenciación de las relaciones que los distintos sectores del público entablan con la obra literaria, algunos exponentes de la estética de la recepción han establecido tipologías del lector que describen los niveles en que

§ PERFIL DE LA INVESTIGACIÓN

La revisión cronológica del discurso crítico en torno a *Pedro Páramo* que aquí se efectuará abarca, como ya se dijo, de 1955 a 1963, en un intento de aislar el periodo en que los lectores privilegiados definieron su posición en torno a esa novela. Es precisamente esta vía la más practicable para estudiar la recepción inicial de una obra, ya que facilita el conocimiento del impacto verdadero del texto entre el sector más influyente del público: los lectores privilegiados, que condicionan lecturas subsecuentes y en no pocas ocasiones trazan el itinerario que la obra sigue en su incorporación a los paradigmas genológicos y literarios en boga.⁵ El procedimiento aludido proporciona testimonios de lectura que se basan en concretizaciones de una *estructura apelativa*,⁶ mismas que son resultado del contexto del lector privilegiado, sus ideas acerca del género literario, sus propias expectativas en cuanto al autor y una serie de factores extrínsecos que sin embargo repercuten de manera importante en la imagen que el público se forma de la obra. Los anteriores elementos se manifiestan tangiblemente al recuperar artículos, encuestas, entrevistas, gacetillas, notas y reseñas publicadas durante el periodo establecido.

La consulta de esta gran diversidad de documentos se justifica por su difusión en medios escritos. Si bien una encuesta o entrevista se distingue de textos que son producto de un punto de vista personal cuya preeminencia en el medio cultural está reconocida, el soporte impreso y el tipo de informadores a quienes se recurre en los casos a los que se hace referencia indican que nuevamente se trata de lectores privilegiados. Por su parte, a pesar de que las gacetillas tienen un carácter informativo, son una especie de testimonio que sirve como parámetro para estimar el impacto de la recepción de la novela en otros países, como el estudio aquí emprendido espera demostrar.

La reconstrucción basada en tal heterogeneidad de fuentes depende en buena medida de la posibilidad de contar con la mayor cantidad disponible, ya que cubrir la totalidad sería una tarea

estos vínculos se producen. *Vid. infra*, pp. 12-15.

⁵ Por paradigmas genológicos se designa aquí el empleo de la noción de género literario y su aplicación, sistemática o no. *Cfr.* la entrada "Genología", en Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, 1996. Alianza (Alianza Diccionarios), p. 474. La genología, el estudio de la taxonomía que permite convenciones como poesía y prosa, cuento, novela o relato, entre muchas otras, será también motivo de discusión en el estudio que se desarrollará en los siguientes capítulos.

⁶ Wolfgang Iser define la estructura apelativa como el conjunto de rasgos presentes en el texto que, a través de la lectura, permiten acceder a una *concretización* de la obra; las características de ésta dependen de la capacidad del lector para asimilar *indeterminaciones* y *vacios de información* como ejes de gravitación de su aprehensión del texto, manteniendo un cierto equilibrio entre su libertad asociativa y los límites que aquél señala.

irrealizable;⁷ su interpretación facilitará el acercamiento a los *horizontes de experiencia estética y de expectativas* que dieron pie a la respuesta crítica hacia la obra estudiada. Cabe advertir, de entrada, la falta de homogeneidad entre el público, pues su reacción dependerá de un conjunto de variables que da cuenta de tendencias preponderantes y sugiere la diversidad de la percepción estética.

El límite cronológico establecido marca la etapa en que, desde la publicación de *Pedro Páramo*, los lectores privilegiados desempeñaron una labor de crítica, interpretación y valoración que definió, paso a paso, una primera incorporación de la obra a la literatura mexicana. Aunque se trata de un proceso ininterrumpido, continuó por derroteros distintos desde 1964, fecha a partir de la cual las publicaciones académicas (actas de congresos, historias de la literatura, revistas especializadas, por ejemplo) comenzaron a aportar la mayor cantidad de información relevante, mientras que revistas literarias y suplementos culturales, siguiendo su perfil de difusión, se hicieron eco de la aparición de nuevas traducciones de la novela, polémicas y reseñas.⁸

El *corpus* consta de 153 textos, distribuidos por año dentro del periodo que el estudio abarca de la siguiente manera: 1950 (1); 1954 (2); 1955 (35); 1956 (15); 1957 (12); 1958 (9); 1959 (30); 1960 (17); 1961 (14); 1962 (8); 1963 (10). Por su parte, 1964 registra 10 textos, de los cuales la mitad es de perfil académico, entre artículos, notas y reseñas.⁹ El rastreo de información relevante hizo posible atestiguar un interés creciente en la obra de Rulfo —y en particular en su novela— a lo largo de la década de los sesenta, concretado en la aparición de los tres primeros volúmenes dedicados en exclusiva a su estudio. Se trata, en orden cronológico, de *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos* (México, 1965. Instituto Nacional de Bellas Artes), del crítico paraguayo Hugo Rodríguez Alcalá; de *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (La

⁷ Tómese en cuenta que además del discurso crítico impreso existen testimonios como conversaciones personales, libelos y rumores cuya presencia sólo puede inferirse y que, a pesar de ello, forman un sustrato indispensable para la reconstrucción de las condiciones de recepción de la obra.

⁸ Para facilitar la verificación de este argumento, el lector encontrará los registros bibliohermográficos respectivos en la sección correspondiente de esta tesis. *Vid. infra*, pp. 309-310.

⁹ La inclusión de materiales previos al lapso temporal que será objeto de estudio tiene como fin recuperar algunos elementos que configuraban las expectativas de cierto grupo de lectores en cuanto a la nueva obra de Juan Rulfo. La razón para establecer el límite temporal es el cambio en el carácter de las ediciones de la novela. Hasta 1963 *Pedro Páramo* fue publicada únicamente en la colección Letras Mexicanas, con un tiraje inicial de dos mil ejemplares incrementado a cuatro mil sólo hasta 1964, mismo año en que debutó en la Colección Popular con diez mil copias que permitieron un mayor alcance entre los lectores. Este factor, aunque perteneciente al mercado del libro, repercutió sin duda en la recepción de la obra. Otro elemento novedoso que irrumpió en 1964 fue la aparición de textos con perfil académico que dejaban el terreno de las generalidades y trataban temas específicos. El primero de este tipo de aproximaciones a la novela fue el artículo «La estructura de *Pedro Páramo*», de Luis LEAL (*Anuario de Letras*, IV, 1964, pp. 287-294).

irrealizable;⁷ su interpretación facilitará el acercamiento a los *horizontes de experiencia estética y de expectativas* que dieron pie a la respuesta crítica hacia la obra estudiada. Cabe advertir, de entrada, la falta de homogeneidad entre el público, pues su reacción dependerá de un conjunto de variables que da cuenta de tendencias preponderantes y sugiere la diversidad de la percepción estética.

El límite cronológico establecido marca la etapa en que, desde la publicación de *Pedro Páramo*, los lectores privilegiados desempeñaron una labor de crítica, interpretación y valoración que definió, paso a paso, una primera incorporación de la obra a la literatura mexicana. Aunque se trata de un proceso ininterrumpido, continuó por derroteros distintos desde 1964, fecha a partir de la cual las publicaciones académicas (actas de congresos, historias de la literatura, revistas especializadas, por ejemplo) comenzaron a aportar la mayor cantidad de información relevante, mientras que revistas literarias y suplementos culturales, siguiendo su perfil de difusión, se hicieron eco de la aparición de nuevas traducciones de la novela, polémicas y reseñas.⁸

El *corpus* consta de 153 textos, distribuidos por año dentro del periodo que el estudio abarca de la siguiente manera: 1950 (1); 1954 (2); 1955 (35); 1956 (15); 1957 (12); 1958 (9); 1959 (30); 1960 (17); 1961 (14); 1962 (8); 1963 (10). Por su parte, 1964 registra 10 textos, de los cuales la mitad es de perfil académico, entre artículos, notas y reseñas.⁹ El rastreo de información relevante hizo posible atestiguar un interés creciente en la obra de Rulfo —y en particular en su novela— a lo largo de la década de los sesenta, concretado en la aparición de los tres primeros volúmenes dedicados en exclusiva a su estudio. Se trata, en orden cronológico, de *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos* (México, 1965, Instituto Nacional de Bellas Artes), del crítico paraguayo Hugo Rodríguez Alcalá; de *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (La

⁷ Tómese en cuenta que además del discurso crítico impreso existen testimonios como conversaciones personales, libelos y rumores cuya presencia sólo puede inferirse y que, a pesar de ello, forman un sustrato indispensable para la reconstrucción de las condiciones de recepción de la obra.

⁸ Para facilitar la verificación de este argumento, el lector encontrará los registros bibliohemerográficos respectivos en la sección correspondiente de esta tesis. *Vid. infra*, pp. 309-310.

⁹ La inclusión de materiales previos al lapso temporal que será objeto de estudio tiene como fin recuperar algunos elementos que configuraban las expectativas de cierto grupo de lectores en cuanto a la nueva obra de Juan Rulfo. La razón para establecer el límite temporal es el cambio en el carácter de las ediciones de la novela. Hasta 1963 *Pedro Páramo* fue publicada únicamente en la colección Letras Mexicanas, con un tiraje inicial de dos mil ejemplares incrementado a cuatro mil sólo hasta 1964, mismo año en que debutó en la Colección Popular con diez mil copias que permitieron un mayor alcance entre los lectores. Este factor, aunque perteneciente al mercado del libro, repercutió sin duda en la recepción de la obra. Otro elemento novedoso que irrumpió en 1964 fue la aparición de textos con perfil académico que dejaban el terreno de las generalidades y trataban temas específicos. El primero de este tipo de aproximaciones a la novela fue el artículo «La estructura de *Pedro Páramo*», de Luis LEAL (*Anuario de Letras*, IV, 1964, pp. 287-294).

Habana, 1969, Casa de las Américas), preparado por el cubano Antonio Benítez Rojo, y de *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Paramo: Archetype and Structural Unity* (Cuernavaca, 1970, Centro Intercultural de Documentación), del norteamericano George Ronald Freeman.

La búsqueda de material tiene como punto de partida las bibliografías dedicadas al autor;¹⁰ referencias indirectas han permitido localizar *items* hasta ahora no consignados, por lo menos en las fuentes consultadas.¹¹

En el total recopilado predominan los textos de perfil periodístico sobre los de procedencia académica, los textos publicados en la Ciudad de México frente a los que aparecieron en otros centros urbanos del país (Guadalajara, Monterrey, San Luis Potosí, Xalapa) y frente a los editados en otros países (Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Perú, Reino Unido, Uruguay). La lectura y análisis se realizarán en progresión cronológica y tratarán de reconstruir los horizontes de experiencia estética y de expectativas del medio mexicano en el momento de aparición de la novela; los testimonios procedentes del extranjero habrán de confirmar, matizar o modificar las conclusiones arrojadas por la interpretación de la primera parte de los documentos.

§ ESTRUCTURA DE LA TESIS

En el capítulo I tiene lugar la exposición de la postura teórica elegida para estudiar la recepción inicial de *Pedro Páramo*. Si bien la *Rezeptionsästhetik* es una escuela de pensamiento con una trayectoria de 35 años dentro de la disciplina literaria y ello haría pensar que una recapitulación de sus aspectos más básicos y relevantes resultaría superflua, el margen temporal que separa su aparición como tendencia de su empleo como sustento teórico de esta tesis, así como las condiciones concretas del tema de estudio, hacen necesario un replanteamiento que ha tenido presentes aportaciones de cuño reciente, mismas que amplían y modifican los postulados de la Escuela de Constanza,¹² sin descontar las apropiaciones y matices que las necesidades inherentes a esta investigación hicieron manifiestas durante su desarrollo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁰ Esas fuentes figuran también en la *Bibliohemerografía*. *Vid. infra*, «Bibliografías especializadas», pp. 293-295.

¹¹ Hasta el momento se sabe de la existencia de 18 registros más, mismos que por ahora no han sido obtenidos. Su relevancia para el análisis aquí emprendido es diversa, pues mientras que la mayor parte comprende reseñas de las traducciones al francés y al inglés, otros son prueba del relativamente rápido conocimiento de la novela en otros países, aunque se trató de excepciones muy puntuales al proceso inicial de recepción interno que el medio literario mexicano llevó a cabo.

¹² *Vid.* ELMUJIBSCH, «La recepción literaria», en Marc ANGENOT *et al.* (dirs.), *Teoría literaria*, Traducción: Isabel Vericat Núñez, México, 1993, Siglo XXI (Linguística y Teoría Literaria), pp. 287-313.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El capítulo II efectúa una revisión de las opiniones sobre la recepción de *Pedro Páramo* que la tradición crítica ha vertido en distintos momentos. Ese cotejo de posturas detecta una referencia constante al papel que la novela de Rulfo desempeñó en la literatura mexicana como obra que inauguró una etapa de renovación estética largamente aguardada. En su segunda parte, este capítulo dedica su atención al rastreo de esa aspiración de cambio en testimonios relacionados con la polémica nacionalista de 1932, y se apoya en dos cortes sincrónicos sucesivos: el primero en la etapa previa a la aparición de la novela, entre los años 1949 y 1953, y el segundo hacia 1992 y 1993, como una breve exploración de la imagen que de la obra y su autor estaba vigente en ambos instantes, y para contrastarla con los juicios de quienes consideraban la existencia de una crisis en la literatura de vanguardia hacia el primer tercio del siglo XX como evidencia de un cambio en proceso al que Contemporáneos, uno de los grupos asociados con ella, había contribuido a conseguir, pero que no lograría consolidar por sí mismo.

El capítulo III, centro de la investigación, emprende la revisión cronológica de los testimonios de lectura disponibles alrededor de la recepción inicial de la novela, y aventura una propuesta de inserción de críticos y posturas aproximativas dentro de los horizontes de experiencia estética y expectativas en que dicho diálogo tuvo cabida. Así, la exploración de los temas atisbados permite situar los juicios de apropiación y valoración como frutos de expectativas muy circunscritas sobre la función de la literatura en la existencia social del hombre, ya como resultado de concepciones claras o tácitas con respecto a las características de un texto conforme a la asociación establecida con la tradición específicamente genológica o literaria, ya como respuestas que, de un modo u otro, estaban comprendidas dentro de circunstancias estéticas, históricas y sociales no siempre reconocidas en momentos subsecuentes, y que a la larga han permitido la existencia de mitos poco consistentes que atañen tanto al autor como a su obra. Algunas de estas pervivencias atávicas son examinadas como resultado de la propia discusión cronológica que demuestra, en conjunto, que la mediación entre horizontes propuesta por la Estética de la recepción se manifiesta en la forma en que el estudio de este caso individual permite, también, apreciar en qué medida la imagen actual de una obra literaria ya existe germinalmente en los horizontes de su aparición, aunque no ofrezca un aspecto hegemónico desde la perspectiva del presente.

Ha resultado conveniente, así mismo, integrar y contrastar las observaciones producidas por la aplicación de la *Rezeptionsästhetik* a este caso particular con un ligero acercamiento al mercado

del libro y a la colección que introdujo la novela de Rulfo al escenario de las consideraciones públicas: Letras Mexicanas, así como a aspectos determinantes de su posterior acogida en el ámbito nacional, regional e internacional de la práctica literaria a través de datos entre los que destacan el monto de los tirajes de la novela durante su permanencia dentro de la oferta editorial del Fondo de Cultura Económica, las distintas ediciones que esta casa llevó a cabo, al igual que las existentes en otras regiones del mundo hispanico, sin descartar las traducciones que han ampliado su difusión entre los diversos estratos de lectores de esos nuevos horizontes de recepción. Cierra esta sección de Apéndices una sucinta reflexión sobre la coexistencia de códigos estéticos que toma como referencia el intercambio de opiniones entre dos gacetas literarias españolas y dos revistas culturales mexicanas.

La Biblioherografía final, en particular las referencias dispuestas en orden cronológico, ofrecen el total de las fuentes de información consultadas durante esta investigación. Cada entrada consigna, cuando es el caso, las posteriores versiones que de un texto se han publicado en distintas ocasiones, lo cual muestra la vigencia de ciertas opiniones y el reciclaje del discurso crítico en tanto testimonio del proceso de recepción que lo convierten en una dialéctica constante de innovación y tradición. Las entradas señaladas con asteriscos indican registros no recogidos en las bibliografías especializadas en el tema de la obra rulfiana y, ocasionalmente, corrigen errores de información con respecto a ciertos registros. Esta sección incluye una *Addenda* final donde aparecen referencias que no han podido ser consultadas y que, sin embargo, quizá demuestren ser útiles para el conocimiento del discurso crítico en el periodo comprendido en el estudio; otras son sólo apariciones posteriores de textos ya examinados, pero al ser recogidos en publicaciones diversas amplían el alcance de recepción de *Pedro Páramo*.

Por último, es necesario hacer tres precisiones: la reproducción de textos citados respeta siempre la tipografía original; todas las cursivas son responsabilidad del sustentante, salvo aclaración expresa en sentido contrario; tal es el caso, también, de las traducciones de textos escritos originalmente en inglés, francés e italiano.

El sustentante espera haber aportado, en la medida que sus esfuerzos lo hayan hecho posible, una herramienta útil a la discusión en torno al tema y un precedente válido para posteriores inquisiciones relacionadas con este campo de estudio.

CAPÍTULO I

LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

...la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido.

Jorge Luis Borges

En el estado actual de la disciplina literaria existe un término que se emplea con frecuencia: recepción. Se recurre a él para referirse al proceso mediante el cual una diversificada comunidad lectora incorpora a su interacción autores y obras específicas.¹ Sin embargo, el fenómeno de la recepción cuenta con una trayectoria considerable en el campo del estudio de la literatura. Títulos como *Goethe en el mundo hispánico* o, más recientemente, *La recepción internacional del Cid*,² constituyen ejemplos claros de los distintos objetivos que esta tendencia se ha planteado y que comprenden:

- a) la evolución de la crítica en torno a una obra específica;
- b) la totalidad de la producción de un autor en su ámbito lingüístico original o en otro distinto;
- c) la "recreación" de un personaje por varios autores;
- d) las "influencias" y "fuentes" de un autor;
- e) y, por supuesto, la combinación de estos temas.

La recepción ha sido enfocada de forma preponderante en dichas investigaciones como la apropiación de un grupo particular —críticos o escritores— de textos y autores; desde esa perspectiva, sus intereses se sustentan en la práctica de la literatura comparada, tal como fue entendida durante el siglo XIX y buena parte del XX. Ello implica el rastreo de relaciones de dependencia entre escritores, y el criterio de la superioridad de un modelo con base en su antigüedad,³ sin olvidar la validez apriorística de la opinión del investigador, que erige su propio

¹ Esta incorporación consta de etapas como son el discurso de la crítica literaria sobre su valía particular, estética y cultural, las adaptaciones cinematográficas o teatrales, las traducciones a otras lenguas, el interés que puedan suscitar en el medio académico, así como su presencia efectiva como referentes de la cultura en que surgen.

² Udo RUKSER, *Goethe en el mundo hispánico*, Traducción: Carlos Gerhard. México, 1977 [edición original en alemán: 1958], Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios); Christoph RODEK, *La recepción internacional del Cid: argumento recurrente, contexto, género*, Traducción: Lourdes Gómez de Olea. Madrid, 1995. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 390).

³ La existencia de un canon literario ha sido motivo de discusión en fechas recientes a raíz de la aparición del libro *The Western Canon*, de Harold BLOOM (*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, 1994, Harcourt

juicio en parámetro definitivo y no siempre evidente; sobre todo, la búsqueda de vínculos causa-efecto cuya pertinencia en las tareas humanísticas es materia de continuas discusiones.

Fue justo en la especificidad de los estudios literarios que la aplicación de estos enfoques condujo al planteamiento de una crisis. El concebir la literatura como un todo uniforme y autorreferente, suficiente por y para sí mismo, era una postura depositaria del dogma que sostiene la validez del "arte por el arte". Es la actitud metodológica que el estructuralismo francés consagró, y en la que le precedieron el formalismo ruso y el inmanentismo filológico alemán.

Por otra parte, la perspectiva privilegiada para estudiar el fenómeno literario en los países de Europa del Este era la del realismo socialista y el determinismo económico fruto del marxismo. De ahí su insistencia en el compromiso del autor y del crítico en la denuncia del orden burgués y la glorificación del socialismo real. Su "historización" de la literatura tomaba como parámetro absoluto un contenido que sería evaluado en sus fallas o méritos por su grado de apego a tal ideología.

Estas condiciones, paralelas al proceso de reconstrucción nacional iniciado en la República Federal de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, propiciaron el surgimiento de un correlato académico de esa nueva inserción en la realidad internacional: la renovación de los *curricula* universitarios para el estudio de la literatura. Con su conferencia inaugural en la recientemente fundada Universidad de Constanza, Hans Robert Jauss ofreció un diagnóstico de agotamiento de ambos modelos. El título, «¿Qué es y qué propósito tiene el estudio de la literatura?» (1967), da cuenta de la virtual novedad que la dimensión histórica de la literatura representó en un medio proclive a poner en duda el orden social imperante. Jauss llamaba la atención hacia la pobreza de las historias literarias, que se reducían a la enumeración cronológica de autores y obras en calidad de eventos sin ningún nexo entre sí. La propuesta del texto consistía en devolver a éstos su estatuto de sucesos en el contexto social correspondiente; para ello, Jauss hablaba de la necesidad de reconstruir el horizonte de expectativas ante el cual los lectores entraban en contacto con una obra y estudiar sus sucesivas evoluciones para esclarecer el carácter individual del hecho literario y

Brace). Sin llegar a la negación de que tal repertorio selecto de lecturas existe, como gran parte de los detractores posmodernos de Bloom sostienen, es claro que el juicio crítico de todo lector ha sido permeado por las predilecciones que determinan instancias como la formación escolarizada y su educación individual con base en circunstancias sociales muy específicas. El canon no es un acervo inamovible, pues toda sociedad está sujeta a contingencias históricas distintas que conducen su evolución. Incluso en el campo de la religión cristiana, de donde el concepto de canon fue retomado para su aplicación en la literatura, los libros bíblicos que han adquirido el carácter de lecturas formativas varían si se trata de la tradición católica romana o de la tradición protestante.

juicio en parámetro definitivo y no siempre evidente; sobre todo, la búsqueda de vínculos causa-efecto cuya pertinencia en las tareas humanísticas es materia de continuas discusiones.

Fue justo en la especificidad de los estudios literarios que la aplicación de estos enfoques condujo al planteamiento de una crisis. El concebir la literatura como un todo uniforme y autorreferente, suficiente por y para sí mismo, era una postura depositaria del dogma que sostiene la validez del "arte por el arte". Es la actitud metodológica que el estructuralismo francés consagró, y en la que le precedieron el formalismo ruso y el inmanentismo filológico alemán.

Por otra parte, la perspectiva privilegiada para estudiar el fenómeno literario en los países de Europa del Este era la del realismo socialista y el determinismo económico fruto del marxismo. De ahí su insistencia en el compromiso del autor y del crítico en la denuncia del orden burgués y la glorificación del socialismo real. Su "historización" de la literatura tomaba como parámetro absoluto un contenido que sería evaluado en sus fallas o méritos por su grado de apego a tal ideología.

Estas condiciones, paralelas al proceso de reconstrucción nacional iniciado en la República Federal de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, propiciaron el surgimiento de un correlato académico de esa nueva inserción en la realidad internacional: la renovación de los *curricula* universitarios para el estudio de la literatura. Con su conferencia inaugural en la recientemente fundada Universidad de Constanza, Hans Robert Jauss ofreció un diagnóstico de agotamiento de ambos modelos. El título, «¿Qué es y qué propósito tiene el estudio de la literatura?» (1967), da cuenta de la virtual novedad que la dimensión histórica de la literatura representó en un medio proclive a poner en duda el orden social imperante. Jauss llamaba la atención hacia la pobreza de las historias literarias, que se reducían a la enumeración cronológica de autores y obras en calidad de eventos sin ningún nexo entre sí. La propuesta del texto consistía en devolver a éstos su estatuto de sucesos en el contexto social correspondiente; para ello, Jauss hablaba de la necesidad de reconstruir el horizonte de expectativas ante el cual los lectores entraban en contacto con una obra y estudiar sus sucesivas evoluciones para esclarecer el carácter individual del hecho literario y

Brace). Sin llegar a la negación de que tal repertorio selecto de lecturas existe, como gran parte de los detractores posmodernos de Bloom sostienen, es claro que el juicio crítico de todo lector ha sido permeado por las predilecciones que determinan instancias como la formación escolarizada y su educación individual con base en circunstancias sociales muy específicas. El canon no es un acervo inamovible, pues toda sociedad está sujeta a contingencias históricas distintas que conducen su evolución. Incluso en el campo de la religión cristiana, de donde el concepto de canon fue retomado para su aplicación en la literatura, los libros bíblicos que han adquirido el carácter de lecturas formativas varían si se trata de la tradición católica romana o de la tradición protestante.

situarlo con respecto a la sociedad en que tiene lugar. Proponía la incorporación del eje diacrónico / sincrónico ya empleado en la lingüística para dar paso a la vertiente histórica de la literatura.

Wolfgang Iser, por entonces también académico de la Universidad de Constanza, aportó un año después una visión novedosa y complementaria de las tesis de Jauss en su ponencia «La estructura apelativa de los textos» (1968), con la que rebatía el dogma de la vinculación literatura-realidad que constituía el fundamento de la ciencia filológica marxista, e inauguraba así el interés en el polo intratextual de la tendencia que en los años sucesivos se consolidó como grupo de trabajo académico bajo el nombre de Escuela de Constanza. Iser replanteaba la existencia de la obra literaria en calidad de objeto bidimensional: en primera instancia, ésta consta de un carácter artístico presente en el texto elaborado por el autor que, tras la lectura, adquiere rasgos estéticos y se consolida como la obra literaria propiamente dicha. Al proceso mediante el cual el lector aprehende el texto le llamó concretización, y a los elementos internos que en conjunto la hacen posible, que propician la actividad del lector y la condicionan, los designó bajo el concepto de estructura apelativa. Los elementos que de ella describió en ese primer tratamiento del tema fueron las indeterminaciones y espacios vacíos, que permitían la combinación de los aspectos esquematizados dispuestos por el autor implícito en el texto y que se convertirían en la materia a la que el lector daría totalidad en su interacción con el objeto artístico.⁴

En la elaboración de sus respectivas teorías, tanto Jauss como Iser habían recogido propuestas diversas entre las escuelas precedentes de análisis literario y pensamiento, que una vez integradas tuvieron nuevas implicaciones. Para Jauss la lectura de la hermenéutica filosófica de Hans Georg Gadamer fue decisiva, y ello se refleja en el empleo del término horizonte, también presente en concepciones como las de Karl Mannheim y Karl Popper. De ahí se deriva su énfasis en la importancia de la literatura como un hecho que es preciso replantear desde la historicidad que le es propia.⁵

⁴ Dicha totalidad, sin embargo, está restringida al momento específico en que tiene lugar una lectura, puesto que experiencias posteriores pueden poner en evidencia aspectos no vislumbrados en un principio, sin olvidar que cada individuo es capaz de asimilar el texto literario de maneras muy particulares.

⁵ Para una revisión del concepto de horizonte según diversos autores y su repercusión sobre los planteamientos teóricos de Jauss, *vid.* Montserrat IGLESIAS SANTOS, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en Dario VILLANUEVA (comp.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela, 1994, Universidade de Santiago de Compostela / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (Avances en..., 3), pp. 35-115.

Sin embargo, no menos importante resultó la aportación del formalismo ruso, que es notoria sobre todo en la relevancia otorgada al concepto de *distancia estética* en tanto índice de innovación e irrupción en la esfera literaria, como es claro en el caso de Flaubert que Jauss eligió para ejemplificar la tarea de un autor que debe ir formando su propio público en vista del rechazo inicial a sus obras por parte de un conjunto conservador de lectores. En la instrumentación de este concepto se perciben ecos de la noción de extrañamiento (*ostranienie*) acuñada por Viktor Šklovsky para reivindicar el perfil artístico específico del texto literario, develador de una calidad presente aunque no percibida usualmente por el lector en su propia realidad. Más tarde, Jauss dio cabida a un contrapeso teórico al retomar la posibilidad de la identificación entre lector y obra en la experiencia estética.⁶

Jan Mukařovský y Félix Vodička ya habían examinado el problema de la recepción como configuradora de la historia de la literatura y la evolución del gusto estético a resultas de condiciones que convergen en un sistema donde lo literario y lo social interactúan. También la innovación considerada de forma semejante a Šklovsky, la pluralidad de lo que llamaron norma estética y la importancia del discurso crítico en el estudio de la recepción de una obra fueron objeto de sus inquietudes.⁷

La sociología de la literatura, con exponentes entre los que se cuentan Julian Hirsch y Levin L. Shücking, enfatizaba el examen del público lector y las condiciones de su acercamiento a las obras como objetos de consumo, al igual que la descripción y estudio de las entidades institucionales que regulan socialmente un medio cultural específico. Sus postulados fueron relevantes para la problemática metodológica que Hannelore Link propuso no sólo como nexos entre los estados iniciales de las teorías de Iser y Jauss, sino incluso entre éstas y la investigación de la recepción.⁸

⁶ Vid. Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción: Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios, 2ª ed. Madrid, 1992, Taurus (Taurus Humanidades, Teoría y Crítica Literaria, 336), p. 52: "Para la experiencia estética, la polémica contra lo establecido o la «negación de sentido objetivamente vinculante» [...] no es la única función social legítima del arte, sin que, por ello, lo afirmativo en la praxis de la experiencia artística deba ser tachado de orientación conservadora o de glorificación de las relaciones de poder establecidas."

⁷ Vid. Félix VODIČKA, «Historia de la repercusión de la obra literaria», en Emilio GARRONI et al., *Lingüística formal y crítica literaria*, Traducción: María Esther Benítez, Madrid, Alberto Corazón (Comunicación, 3), pp. 47-61.

⁸ Amplias consideraciones al respecto en Robert C. HOLUB, *Reception Theory. A Critical Introduction*, 1ª printing, London-New York, 1985, Methuen (New Accents), pp. 49-52.

La fenomenología aplicada a la lectura de textos literarios por Roman Ingarden constituye el punto de partida para las propuestas de Wolfgang Iser. Ingarden considera que la obra literaria es un objeto estético que el sujeto concretiza con su lectura del texto, el objeto artístico dispuesto por el autor. En éste coexisten puntos de indeterminación y perspectivas como elementos que el lector combina para dar forma a la obra literaria. Un matiz prescriptivo, no obstante, es el que distancia las teorías de Ingarden del enfoque de Iser: el investigador polaco limita la función del lector al señalar que las indeterminaciones se hallan en detalles prácticamente irrelevantes del texto, además de sustentar una concepción clásica del arte.⁹ La distinción entre objeto artístico y objeto estético, fundamental para el concepto de estructura apelativa, fue desarrollado anteriormente por Broder Christiansen, Jan Mukařovský, Félix Vodička y Roman Ingarden, de quien Iser retomó la formulación más reciente.

§ ¿ESTÉTICA O TEORÍA DE LA RECEPCIÓN?

El nombre original de la propuesta teórica de la Escuela de Constanza es *Rezeptionsästhetik*, que traducido al español es *Estética de la recepción*. Sin embargo, también está difundida extensamente la tendencia a designarla como Teoría de la recepción.¹⁰ Desde la perspectiva de una traducción literal, es la primera opción la pertinente; no obstante, muchos alegan que al centrarse en la literatura, la Escuela de Constanza tiene por objeto de estudio una disciplina que frente a la música o las artes espaciales —la pintura entre ellas—, posee un coeficiente estético menor. Otra idea que ha sido expuesta al respecto es que la literatura, al expresarse por medio de palabras, da cabida a contenidos conceptuales que tienen un impacto intelectual y referencial más directo que otras manifestaciones artísticas.¹¹ Sin embargo, es necesario tener presente que para la Estética de la recepción son el lector y su relación con el texto los objetivos a examinar. No es la noción clásica de estética, con sus implicaciones prescriptivas o descriptivas de ciertas categorías como lo Bello o lo Bueno la que subyace a sus intereses. Se trata, sí, de describir un comportamiento específico del lector ante la obra artística, pero, además, de situar esta interacción en las coordenadas históricas y

⁹ Cfr. Roman INGARDEN, *La obra de arte literaria*. Traducción: Gerald Nyenhuis. México, 1998. Taurus-Universidad Iberoamericana (Taurus Pensamiento).

¹⁰ R. C. HOLUB es quien sustenta con insistencia esta designación. Cfr. «Preface», *op. cit.*, pp. xi-xiv.

¹¹ Franco MEREGALLI argumenta a favor de "Teoría" de la recepción con base en un símil en que la música supera en el plano estético a la expresión literaria. Vid. «Sobre la recepción literaria», en *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam-Atlanta, 1989, Rodopi (Teoría Literaria. Texto y Teoría, 3), pp. 11-22.

sociales que le corresponden y hacer de esta tarea una posibilidad de relativizar la postura del investigador como resultado de una trayectoria diacrónica en que él mismo toma parte, y de la cual no puede desprenderse con la pretensión de asumir una imparcialidad total.

En la medida en que estas condiciones son tamizadas por la disponibilidad de testimonios, la labor de la disciplina literaria adquiere además un carácter interdisciplinario del que ha carecido durante buena parte de su historia.¹² Si hasta el momento las propuestas de la Escuela de Constanza no han sido aplicadas al estudio de otras manifestaciones del arte ello se debe a la dificultad de reunir los materiales pertinentes y al carácter verbal de su propio metalenguaje, que limita en alguna forma su validez como herramienta conceptual.¹³ Las reformulaciones de Jauss con respecto a sus ideas originales han abierto la puerta al examen de la experiencia estética desde los aspectos contextuales e intratextuales. En palabras del propio académico alemán:

[...] la notion d'esthétique ne se réfère plus ici à une science du beau ni à l'ancienne question concernant l'essence de l'art, mais se réfère plutôt à la question suivante, depuis longtemps négligée: comment apprendre quelque chose sur l'art par l'expérience de l'art même, par l'étude historique de la pratique esthétique qui, à travers les activités productrices, réceptrices et communicatives, est à la base de toutes les manifestations de l'art.¹⁴

La especificidad del estudio de la literatura que Jauss propone es la aspiración a una historia de la literatura capaz de ser consciente de su propia trayectoria y, por tanto, atenta a los factores diversos que sustentaron en algún momento determinada interpretación de una obra, a su interacción con autores, concepciones genológicas y otros textos en el ámbito literario y en el contexto más amplio de la sociedad que acoge dichas prácticas. Así, la *Rezeptionsästhetik* plantea la recuperación tanto de la historicidad del arte como del valor particular que, en su carácter de expresión humana, posee.

¹² En general, una visión utilitarista ha considerado sistemáticamente que el estudio de las humanidades es tan sólo un pasatiempo costoso e inútil. Al proponerse entre sus objetivos el examen de la función de la literatura como formadora de sociedad, la Estética de la recepción recurre a la hermenéutica, la historia, la pragmática lingüística, y las distintas áreas del saber humano que contribuyan a presentar la visión más abarcadora posible del hecho literario y su impacto en una sociedad específica.

¹³ Un abordaje de la recepción a partir del discurso crítico o bien conforme al enfoque pregunta-respuesta privilegiado por Jauss exigiría contar con testimonios de la crítica y documentos personales de los autores que especificaran una postura reflexiva ante la tradición que les precede, por ejemplo.

¹⁴ Hans Robert JAUSS, *apud* M. IGLESIAS SANTOS, *ibidem*, p. 43: "[...] la noción de estética ya no se refiere aquí a una ciencia de lo bello ni a la antigua averiguación sobre la esencia del arte, mas se refiere sobre todo a la pregunta siguiente, postergada desde hace mucho tiempo: cómo aprender alguna cosa sobre el arte por medio de la experiencia misma del arte, particularmente el estudio histórico de la práctica estética que, a través de las actividades productivas, receptivas y comunicativas, se encuentra en la base de todas las manifestaciones del arte."

A diferencia del inmanentismo filológico, la Estética de la recepción no parte de un concepto cerrado de la obra, del examen de una esencia perceptible de manera invariable y unívoca. Su idea de ésta mantiene abierta la posibilidad de que cada nueva perspectiva alrededor de ella muestre no sólo aspectos inéditos, sino también las condiciones que hacen posible que estos afloren. Más que un cambio de paradigma que desplace las teorías precedentes, la Estética de la recepción supone una postura ecléctica que reúne en torno a sí metodologías preexistentes y contribuye a la evolución de la disciplina literaria, integrándolas.¹⁵

La Estética de la recepción tiene como objetivo determinar la interrelación de aspectos epistemológicos predominantes en un momento histórico preciso que dieron pie a la respuesta que una obra literaria suscitó en el público lector. Por consiguiente, los estudios de recepción sobre la "fortuna crítica", ya practicados con anterioridad, pueden ser de utilidad en la tarea de reconstruir esas condiciones con base en los testimonios de lectura referidos al efecto de dicha obra, teniendo como patrones comparativos las distintas actualizaciones del texto.

La *Rezeptionsästhetik* deja de lado la concepción intemporal de los valores artísticos y se interroga por las condiciones epistemológicas que condujeron a la reacción del lector ante una obra literaria en un momento y contexto dados y, al tener como referencia el momento histórico que corresponde a la investigación emprendida, ofrece la posibilidad de relativizar esta perspectiva y devolverle su historicidad, puesto que está inserta en la trayectoria diacrónica de tal obra.

Para la Estética de la recepción, la obra literaria es susceptible de examen conforme a las gestiones dilucidatorias practicables desde tres niveles:

- a) histórico: el texto es un documento que permite reconstruir un horizonte de expectativas y su evolución;
- b) estético: como monumento en torno al cual hay consenso sobre su calidad artística, permite reconstruir un horizonte de experiencia estética y su mutación diacrónica;

¹⁵ Inicialmente, Jauss consideraba que los enfoques propuestos por Iser y por él mismo eran el equivalente a una revolución científica en el campo de la disciplina literaria, postura que adoptó en su exposición siguiendo a Thomas S. Kuhn. Vid. «Cambio de paradigma en la ciencia literaria», en Dietrich RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Traducción: Sandra Franco et al., 1ª reimpr. México, 1993, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales / Dirección General de Publicaciones (Pensamiento Social, 1), pp. 59-71. Al trazar un panorama de la teoría de la literatura y sus distintas escuelas y metodologías, Douwe FOKKEMA inserta a la Estética de la recepción en un contexto contemporáneo que favorece la integración de campos e intereses de investigación. Vid. «Cuestiones epistemológicas», en Marc ANGENOT et al. (dirs.), *Teoría literaria*. Traducción: Isabel Vericat Núñez. México, 1993. Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 376-407.

c) comunicativo: como signo o estructura apelativa que suscita distintas actualizaciones en el público a lo largo de su trayectoria.

De la combinación de estos niveles resulta la contextualización del estudio emprendido, tanto del momento en que la obra surge, como del momento en que el investigador se desenvuelve y que supone su punto de referencia u horizonte.¹⁶ La combinación de estas perspectivas conduce a la Estética de la recepción a un eclecticismo metodológico cuya consecuencia más patente es la postura del investigador, que situada histórica y culturalmente le permite evitar la imposición absoluta de sus propias condiciones al objeto, práctica recurrente en los estudios de historia del efecto.¹⁷ Ello surge del convencimiento de que su campo de estudio evoluciona dentro de un proceso del que el propio indagador es parte. Así, la elección de la obra a estudiar revela ya el horizonte del sujeto, que acota sus márgenes de reflexión al percibir los cambios en la valoración de aquélla a través del tiempo.

Intereses concomitantes de la Estética de la recepción son el mercado del libro y del lector, en la medida en que aportan información concreta sobre la difusión del texto, es decir, sobre su recepción pasiva. Datos como tirajes, traducciones, el número y las características de sus ediciones, la política editorial en torno a una obra o las adaptaciones de ésta a otros medios de comunicación contribuyen a la reconstrucción del funcionamiento del medio cultural y literario, y por tanto, evidencian la existencia de criterios concretos en momentos específicos de su trayectoria histórica.

Las condiciones epistemológicas que configuran el horizonte de expectativas están dadas por la interacción de praxis, comunicación y sistemas del mundo, por lo que la experiencia cotidiana, la relación entre individuos y las normas diversas que rigen su convivencia son factores reconocidos en tanto configuradores de la experiencia estética. La evolución histórica de estos factores repercute en los patrones que rigen las actitudes de aproximación al arte. Para estudiar la recepción de una obra en estos contextos es que Jauss propuso el concepto de horizonte de expectativas, pero es claro que entre arte y sociedad no hay una relación de reflejo inmediato, por lo que parecería conveniente hablar así mismo de un horizonte de experiencia estética que interactúa de forma dinámica con el horizonte de expectativas. El ejemplo que Jauss aporta hacia el final de su

¹⁶ Vid. Douwe FOKKEMA y Elrud IBSCH, «The Reception of Literature: Theory and Practice of "Rezeptionsästhetik"», en *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, 4th Impression with new extended Preface. London-New York, 1995, C. Hurst-St. Martins, p. 136.

¹⁷ Vid. D. FOKKEMA y E. IBSCH, *ibidem*, p. 138.

conferencia inaugural demuestra que la sociedad francesa tenía bien codificada la representación literaria de la infidelidad femenina, y si bien éste pre-juicio obedecía a concepciones específicas de praxis, comunicación y sistemas del mundo, no había entre ellas y la literatura de la época un vínculo automático. La respuesta inicial a *Madame Bovary* y la acusación de inmoralidad a Flaubert debido a sus estrategias narrativas impersonales —que evitaban los juicios morales a la protagonista— muestran que el público lector tenía ideas claras de la forma en que su horizonte epistemológico debía manifestarse en las expresiones artísticas contemporáneas. De las presuposiciones y expectativas del lector, así como de la forma concreta en que éstas se muestran al contacto con una obra artística (en este caso, literaria) es que el horizonte de experiencia estética da cuenta.¹⁸

Las dimensiones de la tarea propuesta originalmente por la Estética de la recepción, la sustitución de una historia basada en nóminas de autores y obras, hacen de ella un compromiso de difícil consecución. Sin embargo, esfuerzos individuales pueden dar cuenta de su pertinencia para matizar los vestigios de la estética de la producción que aún sustentan numerosas actitudes en el campo de la disciplina literaria.¹⁹

El rasgo que permitiría distinguir la propuesta de la Estética de la recepción de la literatura comparada decimonónica reside en su reconocimiento de condiciones particulares en la identidad de una literatura y, a la vez, de los vínculos que la sitúan en un contexto más amplio. Mientras que la literatura comparada asumía la uniformidad de ciertas constantes en la totalidad de los testimonios estudiados, la Estética de la recepción busca los factores específicos que determinan el perfil de estos sin perder su interacción con el exterior. La flexibilidad que resulta de ello permite apreciar las potenciales repercusiones mutuas entre ámbitos literarios distintos.²⁰

§ ESTÉTICA E HISTORIA

El procedimiento metodológico que separa a la Estética de la recepción de la historia del efecto que constituía el objetivo de los estudios de recepción consiste en la reconstrucción del horizonte de

¹⁸ Cfr. Diana SORENSEN GOODRICH, «Rezeptionsästhetik: teoría de la recepción alemana», *Escritura*, VI, 12, julio-diciembre 1981, p. 221.

¹⁹ Por estética de la producción entiéndase la polarización de los intereses de investigación en torno a la obra y su sentido final, así como la reducción del lector a una actitud pasiva.

²⁰ Sobre los puntos de intersección entre literatura comparada e investigación de la recepción, vid. Yves CHEVREIL, «Los estudios de recepción», en Pierre BRUNEL e Yves CHEVREIL (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, Traducción: Isabel Vericat Núñez, revisada por Françoise Perus, México, 1994, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 143-187.

conferencia inaugural demuestra que la sociedad francesa tenía bien codificada la representación literaria de la infidelidad femenina, y si bien éste pre-juicio obedecía a concepciones específicas de praxis, comunicación y sistemas del mundo, no había entre ellas y la literatura de la época un vínculo automático. La respuesta inicial a *Madame Bovary* y la acusación de inmoralidad a Flaubert debido a sus estrategias narrativas impersonales —que evitaban los juicios morales a la protagonista— muestran que el público lector tenía ideas claras de la forma en que su horizonte epistemológico debía manifestarse en las expresiones artísticas contemporáneas. De las presuposiciones y expectativas del lector, así como de la forma concreta en que éstas se muestran al contacto con una obra artística (en este caso, literaria) es que el horizonte de experiencia estética da cuenta.¹⁸

Las dimensiones de la tarea propuesta originalmente por la Estética de la recepción, la sustitución de una historia basada en nóminas de autores y obras, hacen de ella un compromiso de difícil consecución. Sin embargo, esfuerzos individuales pueden dar cuenta de su pertinencia para matizar los vestigios de la estética de la producción que aún sustentan numerosas actitudes en el campo de la disciplina literaria.¹⁹

El rasgo que permitiría distinguir la propuesta de la Estética de la recepción de la literatura comparada decimonónica reside en su reconocimiento de condiciones particulares en la identidad de una literatura y, a la vez, de los vínculos que la sitúan en un contexto más amplio. Mientras que la literatura comparada asumía la uniformidad de ciertas constantes en la totalidad de los testimonios estudiados, la Estética de la recepción busca los factores específicos que determinan el perfil de estos sin perder su interacción con el exterior. La flexibilidad que resulta de ello permite apreciar las potenciales repercusiones mutuas entre ámbitos literarios distintos.²⁰

S ESTÉTICA E HISTORIA

El procedimiento metodológico que separa a la Estética de la recepción de la historia del efecto que constituía el objetivo de los estudios de recepción consiste en la reconstrucción del horizonte de

¹⁸ Cfr. Diana SORENSSEN GOODRICH, «Rezeptionsästhetik: teoría de la recepción alemana», *Escritura*, VI, 12, julio-diciembre 1981, p. 221.

¹⁹ Por estética de la producción entiéndase la polarización de los intereses de investigación en torno a la obra y su sentido final, así como la reducción del lector a una actitud pasiva.

²⁰ Sobre los puntos de intersección entre literatura comparada e investigación de la recepción, *vid.* Yves CHEVREL, «Los estudios de recepción», en Pierre BRUNEL e Yves CHEVREL (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, Traducción: Isabel Vericat Núñez, revisada por Françoise Perus. México, 1994. Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 143-187.

experiencia estética y del horizonte de expectativas que contienen las concretizaciones estudiadas de la estructura apelativa, que facilitarán, al ser detectadas conscientemente por el investigador, el asumir la respectiva apropiación de sentido dentro de los límites históricamente determinados por los horizontes desde los que actúa.²¹

Las condiciones específicas de la lectura, la tarea de documentar testimonios de lectores contemporáneos del texto y la ubicación de estos en un sitio específico del espectro histórico y social que subyace a su experiencia de lectura son dificultades metodológicas que el investigador sólo puede sortear en la medida en que su perspectiva le proporcione elementos útiles y, por ello mismo, aportará respuestas que se integrarán a la historia de la literatura como un estadio sincrónico más de su trayectoria; de su validez darán cuenta las posibles aportaciones a esfuerzos futuros. Toda labor es perfectible y provisional.

La tesis IV de Jauss en *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, texto que amplía su conferencia de 1967, propone la reconstrucción del horizonte de expectativas para dejar atrás la intemporalidad de una obra, pues al hacer visible la imagen anterior de ella y enfrentarla a su concepción actual, el estudio de su recepción desvanece las ideas comúnmente asociadas al sitio que ocupa dentro de la historia de la literatura y permite apreciar en qué momento de su trayectoria tuvieron su origen y apogeo ciertas tendencias interpretativas.

En el nivel de los sucesos literarios, es posible plantear el estudio de una obra literaria a partir de su relación con una obra precedente —del mismo autor o de algún otro, o de su pervivencia en otro discurso artístico—, que tendrá como fin esclarecer los problemas estéticos o sociales a que el texto nuevo da respuesta, además de las renovadas interrogantes que suscita. Esta tesis V de Jauss entraña el germen de la dinámica de pregunta y respuesta que es la base de numerosos artículos del académico alemán.²² Wolfgang Iser consigue algo similar en los análisis practicados en *Der implizite Leser*. Se trata de un momento de coincidencia inicial entre los autores principales de esta postura teórica que conviene tomar en cuenta.

La tesis VI, donde Jauss sugiere un estudio de las múltiples manifestaciones de un momento preciso de la historia de la literatura para, por medio de la articulación de varios estados

²¹ Cfr. Gunter GRIMM, «Campos especiales de la historia de la recepción», en D. RALL, *op. cit.*, p. 293.

²² Posteriormente, Jauss amplió el campo de acción de esta dialéctica al relacionarla con el dialogismo bajtiniano. Vid. «Horizon Structure and Dialogicity», en *Question and Answer, Forms of Dialogic Understanding*, Edited, translated, and

sincrónicos, acceder a un planteamiento de la historia literaria como mutación de criterios amparados en "un sistema referencial dominante" determinado y variable, parece la oportunidad adecuada de introducir el concepto de horizonte de experiencia estética, configurado por las nociones del espectador que lo acompañan en su encuentro con la obra de arte (literaria en este caso) y que son resultado del horizonte de expectativas donde éste se sitúa. Aquí cabría traer a cuento el concepto de falta de simultaneidad de lo contemporáneo, que genera la heterogeneidad de las obras comprendidas dentro de ese sistema referencial y de los múltiples factores históricos y sociales que lo definen. Los planteamientos posteriores de Jauss tenderían a reconciliar ambas etapas de su producción teórica.²³

La falta de simultaneidad de lo contemporáneo es la causante de la tensión entre normas sociales y estructura apelativa de un texto, pues arte y sociedad no son por necesidad entidades abstractas en desarrollo estrictamente equilibrado. La heterogeneidad de los componentes que integran el horizonte de expectativas da cuenta de fenómenos en evolución y normas sociales; de manera paralela, el horizonte de experiencia estética consta de elementos en coexistencia no necesariamente armónica. En un previsible desencuentro entre ellos es posible detectar la forma dialéctica en que arte y sociedad interactúan. Fuente de esos ocasionales y episódicos conflictos es la pervivencia de una estética clásica para la cual el arte es imitación y, por tanto, reflejo (ya sea de la naturaleza o de la sociedad), en momentos en que ya actúa otra estética para la cual entre hombre y naturaleza es patente una desvinculación, una alteridad fruto del carácter social de la especie humana, generador de formas de convivencia que desafían las leyes naturales en todos los órdenes de la existencia.²⁴ Esto rompe con la idea del "espíritu de la época" y plantea la heterogeneidad de los procesos históricos, que vistos de manera ideal representan un momento específico como resultado de condiciones uniformes e internamente invariables. Un ejemplo del tipo de falacias a que esta concepción da lugar es la reiterada idea de que la literatura latinoamericana es la única manifestación artística que produce textos en los que tienen cabida varios códigos

with a foreword by Michael Hays. Minneapolis, 1989. University of Minnesota (Theory and History of Literature, 68). pp. 197-231.

²³ Vid. H. R. JAUSS, *ibidem*, p. 230: "If the horizon that structures aesthetic experience is the privileged hermeneutic medium that allows a text from the past to be understood in its alterity, and which allows one to mediate between this text and the horizon of one's own experience, it must also be possible to determine through hermeneutic reflection on reading itself what aspect of the aesthetic experience is actually aesthetic; and, thus, what it is that makes historical understanding possible in the first place."

²⁴ Cfr. *infra*, pp. 27-29.

estéticos, contrapuestos —por añadidura—, bipolarmente. La idea la expresa Augusto Roa Bastos,²⁵ pero se ha reforzado debido a la condición original del subcontinente, integrado a la historia mundial como un conjunto de colonias de las potencias europeas del siglo XVI, lo cual justificaría el retraso en la aparición de las nuevas corrientes artísticas y su empalme con las anteriores. Aquí es visible también un sentido lineal y unívoco del desarrollo histórico, ignorante de la coexistencia de fenómenos paralelos. La trayectoria histórica muestra que en distintos momentos, sin embargo, hechos en primera instancia ajenos concurren, se intersectan, y son factores de cambio y evolución.²⁶

La innovación que Jauss consideraba como parámetro para el estudio de la recepción debe situarse en la trayectoria diacrónica de la obra, pues de esa forma se distancia del concepto de *extrañamiento*, vinculado con una teoría de la literatura de corte imanentista como fue el Formalismo ruso. Jauss apoya esta posición en el concepto de cambio de horizonte, referido a la adaptación de un medio a fenómenos que modifican y rompen la situación prevaleciente hasta antes de su aparición. Ese cambio de horizonte se aplica al proceso que conduce de un peculiar horizonte de experiencia estética al siguiente, y cuya transformación es uno de los intereses de estudio de la Estética de la recepción.

En la búsqueda de una diferenciación de las relaciones que los distintos sectores del público entablan con la obra literaria, Hannelore Link ha establecido tipologías del lector y del autor que describen los niveles en que estos vínculos se producen. El lector privilegiado es aquel cuyas interpretaciones trascienden la circunstancia privada y llegan al público por su difusión en medios masivos, principalmente escritos; se trata, sobre todo, de críticos (académicos, literarios y periodísticos), escritores y reseñistas. El lector ficticio es un constructo ideado por el autor implícito como artificio diegético que cumple una tarea de puesta en escena de la lectura; por ejemplo: aquel a quien se dirige el narrador en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino, novela que representa el mundo de las editoriales, autores y traductores como una tiranía de instituciones literarias contra la que los esfuerzos del lector ficticio —un caso de lector empírico o real

²⁵ Augusto ROA BASTOS, «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», *Temas. Revista de Cultura*, 2, junio-julio 1965, pp. 3-12.

²⁶ Alejo CARPENTIER consignaba tal casuística en su planteamiento de lo real maravilloso americano, donde la uniformidad del desarrollo histórico es puesta en entredicho. Sin embargo, el limitar ese tipo de sucesos a un continente muestra de nuevo la tendencia a la simplificación. Esta teoría queda expuesta y ejemplificada inicialmente en la novela *El reino de este mundo* (1955).

intradiegético— son infructuosos. El autor ficticio es otro ejemplo de artificio narrativo que crea la ilusión de construcción en abismo propia de *Las mil y una noches*, como la que en el *Quijote* corresponde a Cide Hamete de Benengeli. El lector empírico es el lector real, que se desenvuelve en una época y contexto precisos. Por último, el público es el conjunto total de lectores de un momento particular.²⁷

Los estratos de receptores distinguidos por Hannelore Link contribuyen así a una descripción más particularizada de la recepción. La recepción pasiva es la que el público —el total de los lectores empíricos— lleva a cabo. Las ventas, el tiraje de una edición y el número de éstas perfilan cuantitativamente la recepción pasiva. El lector empírico es aquel cuya actualización de la obra está limitada a su experiencia individual y no trasciende ni repercute en la esfera pública. Su perfil cualitativo —edad, estrato socioeconómico, sexo, etcétera— puede determinarse a través de encuestas y estudios demoscópicos. Que el estudio del discurso crítico proporcione atisbos de su condición histórica es factible, dado que el lector privilegiado no está aislado de la sociedad en que se desenvuelve; se trata, en última instancia, de un lector empírico de preeminencia reconocida al interior del horizonte de experiencia estética, e integrante de la institución literaria.

La recepción reproductiva consiste en la reproducción de la concretización del lector privilegiado, que comunica sus patrones para aprehender el potencial de sentido. Académicos, críticos, reseñistas y periodistas transmiten su actualización de la obra a través de testimonios preferentemente escritos. Este tipo de recepción contiene referentes explícitos de la concretización del lector privilegiado, por ello es posible identificar su pertenencia a horizontes específicos.

La recepción productiva es la otra vía de ciertos lectores privilegiados para expresar su actualización del potencial de sentido de la obra en una nueva expresión artística. Es aquí donde el estudio de la intertextualidad tiene cabida. La recepción productiva no sigue el presupuesto teórico causa-efecto, pues se centra en la apropiación de sentido que la nueva obra perpetra a través de sí misma, en contacto con una circunstancia precisa.²⁸

El lector privilegiado es quien mediante la expresión pública de su apropiación de sentido en los medios de comunicación masiva establece la inserción de la obra en el contexto de la institución literaria conforme a su juicio del apego de esa obra a los códigos estéticos vigentes. Es el

²⁷ Cfr. Luis A. ACOSTA GÓMEZ, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, 1989, Ctedos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 368), p. 223.

mediador entre texto y público, pues del impacto de sus valoraciones en el lector empírico puede desprenderse la decisión de efectuar o no una lectura específica, o bien las ideas preconcebidas que el lector empírico llevará a su aprehensión del texto.

Para ilustrar la inserción de autor, crítico, lector y obra en la realidad cotidiana parece conveniente recordar aquí el cuento «The Figure in the Carpet» de Henry James, cuyo argumento emplea Wolfgang Iser en su exposición de la imposibilidad del objetivismo interpretativo.²⁹ El narrador intradiegtico relata su frustración al intentar descubrir el *leit-motiv* secreto de la obra del novelista Hugh Vereker. El siguiente extracto es testimonio de las reflexiones de James con respecto a la creación literaria:

[...] the critic just *isn't* a plain man: if he were, pray, what would he be doing in his neighbour's garden? You're anything but a plain man yourself, and the very *raison d'être* of you all is that you're little demons of subtlety. If my great affair's a secret, that's only because it's a secret in spite of itself – the amazing event has made it one. I not only never took the smallest precaution to do so, but never dreamed of any such accident. If I had I shouldn't in advance have had the heart to go on. As it was I only became aware little by little, and meanwhile I had done my work.³⁰

Vereker discrimina aquí entre tres posturas el papel que le corresponde ante su obra una vez que ésta ha sido publicada. Su interlocutor es el narrador intradiegtico, lector privilegiado que se precia a menudo de su agudeza; su sitio en la institución literaria está dado por la posibilidad de favorecer una determinada interpretación de la obra, que reside en la selección y asociación de elementos muy concretos del texto.³¹ Al referirse a su obra como un enigma –la figura en el tapiz– que lo es aun para sí mismo, Vereker habla desde una postura de autor empírico, entidad cercana

²⁸ Cfr. Maria MOOG GRÜNEWALD, «Investigación de las influencias y de la recepción», en D. RALL, *op. cit.*, p. 255.

²⁹ Wolfgang ISER, «Partial Art-Total Interpretation», en *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, 2nd printing, Baltimore-London, 1981, The John's Hopkins University, pp. 3-19. Irónicamente, Iser se opone a las tipologías del lector instrumentadas por críticos como Stanley Fish, pero la selección de este relato para exponer sus teorías es una oportunidad de mostrar la pertinencia de la tipología desarrollada por Hannelore Link en *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, 1976. Kohlhammer (Urban-Taschenbücher, 215).

³⁰ Henry JAMES, «The Figure in the Carpet», en David BRONWICH and John HOLLANDER (eds.), *Henry James. Complete Stories 1892-1898*. New York, 1996. Literary Classics of the United States (The Library of America, 82), p. 580: "[...] el crítico *no* es un hombre común; si lo fuera, pregunto, ¿qué estaría haciendo en el jardín de su vecino? Usted mismo es cualquier cosa antes que un hombre común, y la misma *raison d'être* de ustedes está en ser pequeños demonios de la sutileza. Si mi gran asunto es un secreto, es sólo porque lo es a pesar de mí mismo; lo asombroso es que se haya convertido en un secreto. No sólo nunca tomé la menor precaución para que lo fuera, sino que nunca soñé con un accidente semejante. De haberlo soñado por adelantado, no hubiera tenido ánimo para seguir adelante. De hecho, fui tomando conciencia de lo que sucedía poco a poco, y mientras escribía mi obra" (Henry JAMES, *La figura en el tapiz y otros cuentos*, Traducción: Eduardo Masullo, Estudio preliminar: Julio Pérez Milán, Buenos Aires, 1980, Centro Editor de América Latina [Biblioteca Básica Universal, 97], p. 19).

³¹ Otro caso de lector privilegiado –en particular, melómano, escucha privilegiado– es el personaje de Bruno V... en «El perseguidor» de Julio Cortázar, muy consciente de su jerarquía en el mundo de la crítica de jazz.

pero externa a sus textos que sin embargo conserva vínculos con la función del autor implícito, responsable del potencial de sentido presente en ellos; esto lo convierte, desde luego, en otro tipo de lector privilegiado. El título del cuento cifra la problemática que conlleva la interacción de estos miembros de la institución literaria, pues conciliar los hallazgos y enfoques de cada uno puede ser tan complicado como rastrear una cierta figura en un tapiz. Ambos personajes de James son, respectivamente, lector y autor ficticios dentro de un relato urdido en torno a las vicisitudes de la crítica literaria.

Las ideas exteriorizadas por el autor sobre sus textos representan sólo una posible dimensión de ellos, y dan cuenta de un horizonte de experiencia estética muy concreto, de validez diacrónica relativa. Para distinguir esta clase de posturas, en que el autor se glosa a sí mismo, de su intervención como codificador de un texto, es que a su participación en la concretización de la obra por medio de declaraciones, discusiones, entrevistas y polémicas se le designa bajo el concepto de autor empírico o real,³² en tanto que a la instancia depositaria de la intención de sentido en el texto se le conoce como autor implícito. De la preeminencia que le otorga una limitada cercanía al texto se desprende su distancia del lector empírico o real, cuya relación con la obra literaria, su concretización del texto, está a merced de los códigos estéticos en boga y recibe influencia de las distintas instancias de la institución literaria, ya sea que se afilie a alguna de las tendencias existentes o que se distancie de ellas, manteniendo una postura que él mismo puede juzgar independiente pero que en realidad se define en oposición a lo institucional.

Las expectativas de autor se configuran a partir de sus obras, que el público percibe en conjunto y que como tal consta de una cohesión dada por relaciones paradigmáticas a su interior.³³ Nuevos textos del autor serán sujetos siempre a una comparación con respecto a los precedentes.

La representatividad de las concretizaciones de lectores privilegiados como apoyo para reconstruir el horizonte de experiencia estética y el horizonte de expectativas en torno a un texto se deposita en la función mediadora de aquellos, pues sus actualizaciones permean en un rango considerable la recepción del público. Los estudios de recepción empírica han demostrado, hasta el

³² Cfr. Wolfgang Iser, «El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético», en D. RALL, *op. cit.*, p. 133.

³³ Los rasgos comunes a los que el público sujeta la imagen del autor pueden basarse en la temática elegida por éste, en su estilo o en los géneros que frecuenta para expresarse literariamente. A ello cabe agregar la forma en que, en su papel de autor empírico, interactúa con la institución literaria y con la sociedad respectiva a través de entrevistas, declaraciones y polémicas, entre otras posibilidades.

momento, la dificultad para obtener resultados susceptibles de análisis a partir de las experiencias de recepción de lectores empíricos. El propio estudio del discurso crítico sobre un texto literario demuestra la pluralidad de los lectores privilegiados: académicos, escritores, periodistas, reseñistas y traductores, entre otros, pueden tomarse como muestra representativa de la diversidad de los horizontes de expectativas y de experiencia estética. La interrelación de sus testimonios de lectura atestiguan las mutaciones epistemológicas de la sociedad en que se desenvuelven, mientras que la evolución de esos horizontes no suele ser muy visible entre los lectores empíricos.

Es particularmente en los testimonios de lectura de contemporáneos del texto que pueden detectarse rasgos del horizonte de experiencia estética —e incluso del horizonte de expectativas correspondiente— donde la distancia estética con respecto a la obra hará posible establecer rasgos colaterales y de signo contrario a la propuesta de esta última; ello facilitará la reconstrucción de códigos estéticos y del desempeño y atribuciones de la institución literaria. El intervalo entre horizontes es el factor que hace posible la mediación entre ellos, implicada por dichos objetivos. Así, la distancia estética consiste en la capacidad para distinguir la vigencia de elementos como códigos, concepciones del arte, clasificaciones y otros juicios que componen las concretizaciones de un momento dado, y que coinciden y se diferencian con respecto a los componentes del horizonte desde el cual el investigador actúa. La distancia estética también aparece en los testimonios de lectura contemporáneos de la obra, con lo que las posibilidades de reconstruir los horizontes de interacción de lectores y textos se incrementan.

En la tesis VII de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* queda claro que el horizonte de experiencia estética está ligado a la *episteme* general, pues lo literario tiene repercusiones en lo social sólo cuando se integra a la praxis vital y condiciona en alguna medida la postura del lector ante el mundo. He aquí el eslabón que une el horizonte de expectativas con el papel de la literatura como formadora de sociedad. El vínculo literatura-sociedad, cabe recordarlo, es mutuo y bidireccional.³⁴

Las expectativas de género integran una fracción importante del horizonte de la experiencia estética, pues son la base epistemológica a que el lector apela en su encuentro con el texto literario: lecturas precedentes han dado forma a su concepción genológica, a los rasgos que espera encontrar

³⁴ Cfr. Hans Robert JAUSS, «La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria», en *La literatura como provocación*, Traducción: Juan Godo Costa, Barcelona, 1976, Península (Bolsillo, Literatura / Ensayo, 483), p. 169.

en textos específicos y que moldean sus parámetros valorativos. Los lectores privilegiados, a través de sus actualizaciones, proporcionan indicios de tales pre-juicios. Las expectativas de género son el instrumento conceptual que vincula el texto con la tradición que le precede. La estructura apelativa contiene los elementos de la dinámica pregunta-respuesta que Jauss postula como método de aplicación hermenéutica con base en las mutaciones diacrónicas de actitudes específicas ante la literatura, sus técnicas y temas.⁴⁵

Parte de la configuración del horizonte de experiencia estética recae entre las atribuciones de la institución literaria, que al convertirse en mediadora entre los diversos sectores del público y la actividad literaria propiamente dicha delinea la interacción de códigos estéticos en el ámbito cultural y literario. Otro sector de este horizonte se define en función del horizonte de expectativas, es decir, de las condiciones epistemológicas que en su conjunto rodean al medio social en que actúa la institución literaria a través de sus diversos componentes: academias de la lengua y literarias, académicos, agentes literarios, críticos, editores, editoriales, revistas académicas y literarias, reseñistas, premios literarios, traductores, etcétera.

Un código estético reúne la totalidad de actitudes, ideas rectoras y opiniones que sustentan la práctica artística de un grupo de creadores y que, en última instancia, representan un modo particular de asumir el arte y sus vínculos con la realidad circundante.

La hermenéutica literaria que aparece más tarde en las teorías de Jauss considera que el estudio de la concretización vigente de un texto y la reconstrucción de su trayectoria crítica constituyen la aplicación. Efecto y recepción serían los dos momentos de este análisis, que englobaría también las teorías de Iser sobre la lectura como herramienta metodológica para discernir el efecto actual de una obra literaria. Tal es el planteamiento que resulta de la mediación entre horizontes que Jauss había propuesto en su conferencia inaugural, pero sin la dificultad que representaría conocer el total de los elementos de ese horizonte original, tarea de imposible consecución. Los presupuestos de la hermenéutica literaria son la reconstrucción del horizonte de expectativas y del horizonte de experiencia estética de una obra a partir de la recepción (historia del efecto) para clarificar los elementos ajenos y comunes que un horizonte posterior ostentaría con respecto a aquellos que se investigan.

⁴⁵ Cfr. H. R. JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción: Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios, 2ª ed., Madrid, 1992, Taurus (Taurus Humanidades, Teoría y

El carácter histórico-social de una obra sólo puede ser examinado a través de su recepción; de ahí la falta de perspectiva de los estudios empíricos. La recriminación de quienes buscaban "objetividad" se mueve desde una postura que da por sentados sus presupuestos metodológicos sin asumirlos conscientemente e ignora los límites de toda teoría.

El lector implícito desempeñaría un papel importante como entidad que se configura a partir de la aplicación hermenéutica. Debido a la imposibilidad de acceder a la totalidad del potencial de sentido que reside en la estructura apelativa del texto, sólo el estudio de la recepción diacrónica del texto y la identificación del efecto sincrónico del horizonte del investigador hará posible delinear el carácter de las concretizaciones iniciales sobre el fondo de su trayectoria crítica. A esa mediación entre horizontes es posible considerarla una reconstitución del lector implícito que consta de una validez relativa, dada por las condiciones inherentes al momento histórico en que se lleva a cabo; es decir, sus propios horizontes.³⁶

§ LA ESTÉTICA DEL EFECTO

El estudio de la estructura apelativa del texto corre por cuenta de la Estética del efecto (*Wirkungsästhetik*), que proporciona el sustento metodológico para abordar la relación del lector con el texto y su aprehensión del potencial de sentido depositado en éste.³⁷

Iser plantea que la lectura actualiza el texto a partir de una serie de posibilidades que este mismo abre y que han dado pie a la historia de sus efectos (recepción), cuyas etapas tienen un fundamento epistemológico determinado (horizonte de expectativas) y pertenecen a sendos sistemas referenciales de la historia estética y literaria (horizonte de experiencia estética).

La literatura es una reacción a la realidad, no como escape del mundo factual, sino en tanto "selección" de los elementos de esa realidad que se representan en el texto literario y que constituyen su "ilusión de realidad" transmitida al lector. Esta característica del texto literario es

Crítica Literaria, 336), p. 23.

³⁶ Objeciones sistemáticas a la potencial existencia del lector implícito propuesto por Iser debido a su sobreposición al concepto de estructura apelativa son las formuladas por R. C. HOLUB, *op. cit.*, p. 85.

³⁷ Fue el propio Wolfgang Iser quien denominó así sus aportaciones teóricas para distinguirlas del trabajo de Jaus; al interés de este último por la inserción histórica y social de la literatura en el quehacer humano corresponde la indagación de la fenomenología de la lectura como complemento al estudio de los factores que distinguen y vinculan a la actividad literaria con el resto de la realidad. Vid. Flavio René KOTHE, «Fragmento para un diálogo sobre literatura», en D. RALL, *op. cit.*, p. 349.

considerada su indeterminación, la cual forma parte del efecto y es uno de los aspectos que condicionan la trayectoria de su recepción.

La concretización es el proceso mediante el cual el lector se apropia el potencial de sentido del texto; es su actualización de la estructura apelativa que suscitará la respectiva interpretación de la obra, el efecto que ésta tiene en él. Recepción e interpretación, por lo tanto, no son sinónimos. La concretización de la estructura apelativa del texto por parte del lector es el conjunto de rasgos textuales que éste ha aprehendido; su interpretación partirá de ellos y se sustentará en los horizontes de experiencia estética y de expectativas correspondientes para expresarse sobre el sitio que en ellos corresponde a la obra.

El potencial de sentido del texto es el factor que posibilita las distintas concretizaciones de la obra a través del tiempo, y que varía en función del horizonte de expectativas y del horizonte de experiencia estética del individuo que entra en relación con él. Su asequibilidad intersubjetiva está determinada por el carácter constante de la estructura apelativa, en contraposición al efecto, variable que depende de los horizontes desde los que el lector interactúa con el texto.³⁸

Intención de sentido y potencial de sentido se distinguen en tanto parámetros de los distintos momentos de estructuración del texto. Sin entrar a los terrenos de especulaciones psicologizantes, el autor implícito concibe el texto conforme a estrategias, objetivos y necesidades expresivas que, una vez estructuradas en la "matriz de lectura" que el texto supone, se traducen en potencial de sentido, las posibilidades abiertas para su concretización por el lector. La indeterminación en sus distintas manifestaciones es la responsable de tal mutación, de ahí que sean frecuentes las preguntas al autor empírico—sobre todo por parte del lector empírico— con respecto a lo que éste "quiso decir" en alguna de sus obras.

Un análisis de la estructura apelativa de la obra y su potencial de sentido son el paso necesariamente anterior al estudio del discurso crítico en torno a ella. Sólo en la medida en que el investigador contextualice las concretizaciones respectivas y sea capaz de situar en perspectiva sus elementos peculiares podrá conciliar estética e historia.³⁹

³⁸ Vid. M. MOOG-GRÜNEWALD, «Investigación de las influencias y de la recepción», en D. RALL, *op. cit.*, p. 248.

³⁹ Vid. M. MOOG-GRÜNEWALD, *ibidem*, p. 254. Las dimensiones de dicha empresa la convierten en materia de un amplio estudio que no tendrá lugar en el contexto del presente trabajo. Sin embargo, para la realización del examen del discurso crítico en torno a *Pedro Páramo*—principal interés de esta tesis— las conclusiones de Alberio VITAL con respecto al tema suponen un adecuado punto de partida. Vid. «Estructura apelativa en Juan Rulfo», *Literatura*

La indeterminación consiste en los detalles —no explícitos en el texto— referidos a objetos, situaciones y personajes, y que en muchos casos se convierten en vacíos de información. Ambos elementos intervienen en el proceso de lectura y el lector debe conciliarlos al concretizar la obra. La indeterminación ya fue descrita por Max Liebermann con palabras que Georg Lukács recuerda en *Significación actual del realismo crítico*: “dibujar es suprimir”.⁴⁰ La sensación de totalidad que una novela puede transmitir reside en la posibilidad de construir un *cosmos* que da la apariencia de realidad al lector y que se basa en el proceso de selección que intensifica ciertos aspectos y pasa por alto otros.⁴¹ Esto involucra, desde luego, elementos que no se aclaran en el texto y que sugieren potenciales de sentido que el lector incorpora o descarta en su concretización de la obra.

La existencia de los blancos y vacíos de información, así como de las indeterminaciones, es el resultado de la naturaleza lingüística del texto y de la obra de arte en general; al recurrir al discurso basado en las palabras, que tienen un componente espacial y exigen para su decodificación por el lector un desarrollo temporal, la obra literaria debe necesariamente ser selectiva. El artificio del discurso lingüístico que se apoya en esta estrategia es precisamente el que “Borges”, el personaje-narrador de «El Aleph» echa de menos en el farragoso poema de Carlos Argentino Daneri. La obtención de un premio por tal composición literaria entraña la existencia de una estética centrada en la representación y frente a la que Jorge Luis Borges, en tanto autor implícito y empírico, tomaba distancia. Su postura de escepticismo con respecto al Aleph de Daneri —“[...] yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”—⁴² pareciera remitir al conflicto literatura / realidad, pues la primacía de esta última sobre la primera era objeto de discusiones y pugnas en el contexto de la época.

Las diversas irrupciones de indeterminación no representan un defecto de la estructura del texto, sino una manifestación de la diferencia entre el empleo referencial del lenguaje y su

Mexicana, III, 1, 1992, pp. 63-91; después bajo el título «Estructura apelativa de los textos rulfianos», en *El arriero en el Danubio*, pp. 33-60.

⁴⁰ Vid. Georg LUKÁCS, *Significación actual del realismo crítico*, Traducción: María Teresa Toral, revisada por Federico Álvarez, México, 1963 [1ª ed. en alemán: 1958], Era (Biblioteca Era), p. 67: “Max Liebermann solía decir: ‘dibujar es suprimir’, y este aforismo puede generalizarse perfectamente: el arte es una selección de lo importante y esencial, una supresión de lo no importante y no esencial.” La “ilusión de realidad” transmitida por el texto reside en una serie de decisiones tomadas por el autor implícito que tienen como resultado la representación o sugerencia verbales de aquello que, con base en cierto criterio de lo pertinente, éste ha decidido privilegiar.

⁴¹ Recuérdense las reflexiones de Mario VARGAS LLOSA en su amplio estudio *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, 1971, Barral-Monte Ávila.

presencia despragmatizada en la literatura, la cual Iser define como asimetría entre texto y lector.⁴³ Es patente, no obstante, que estas características se han acentuado en la literatura contemporánea, pues aunque ya estaban presentes en la literatura desde sus inicios, en la actualidad se les percibe con mayor facilidad en vista de que escasean las digresiones autorales o las reflexiones sobre la trama y los personajes que los narradores solían emplear aún durante el siglo XIX.⁴⁴ En muchas ocasiones, el complementar tales espacios sólo conduce a interpretaciones que desvirtúan el carácter de la obra, de ahí que el texto se convierta en el patrón de constatación de esas lecturas.

Los blancos o vacíos de información en el texto permiten que el lector asocie las perspectivas estructuradas en él y que su toma de posición se modifique al encontrar durante su avance distintos tipos de negación de los datos hasta entonces asimilados.

Los vacíos en el texto pueden constituirse en el nicho en que se depositen de forma más clara los preceptos estéticos del código (horizonte de experiencia estética) y dictan las posibilidades de la incorporación de la obra a la tradición. Los testimonios de lectura negativos hacen más explícita su presencia que los positivos, que muchas veces se dejan llevar por su propia experiencia de lectura y la identificación que de esta dimana. La función de los espacios vacíos es remitir al lector a la síntesis de repertorio y estrategias sin expresarla directamente. Esta ausencia es la que lo impulsará a inferir los elementos sugeridos por el autor implícito.

Las estrategias textuales son las responsables de ofrecer al lector la posibilidad de conjugar repertorio y perspectivas, puesto que es su intervención el factor detonante de la interacción de personajes y situaciones. La estructuración del texto, la manera específica en que las indeterminaciones y vacíos de información hacen factible la asociación de segmentos narrativos, constituye el esquema organizativo que condiciona la apropiación de sentido: se trata de los rasgos concretos que determinan el carácter literario de una narración y de los hechos en ella presentados; el índice de *extrañamiento* que el texto conlleva frente a la realidad correspondiente en que se

⁴³ Jorge Luis BORGES, «El Aleph», en *El Aleph*, 4ª reimpr., Madrid, 1999. Alianza (El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Autor, 1), p. 196.

⁴⁴ Vid. Wolfgang ISER, *The Act of Reading*, pp. 65-66, 166. En este punto, Iser toma como referencia las teorías de John L. Austin sobre los actos de habla. Vid. J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*. Cambridge, 1962, Harvard University (The William James Lectures).

⁴⁵ En su libro *Der implizite Leser*, Wolfgang Iser presenta un conjunto de estudios sobre la novela anglofona que trazan una trayectoria donde es perceptible la mutación de las diversas estrategias seguidas por los novelistas en el tratamiento de sus textos.

inserta, y cuya experiencia consuetudinaria configura un fondo sobre el cual se recorta el perfil del tratamiento establecido por el autor implícito.

Ya para Ingarden, el carácter esquemático de la obra tenía como consecuencia que la concretización lo fuera también en cierto modo. De aquí la imposibilidad de identificar concretización con interpretación. Ésta sería un momento posterior de la interacción lector-obra en que el sujeto busca integrar la concretización obtenida a la esfera de sus intereses y conocimientos individuales y hacerla asequible de modo intersubjetivo, expresarla y, en el caso de los lectores privilegiados, hacer partícipe de ella a un público determinado. Esto tiene relación con la aplicación considerada por Jauss dentro de su propuesta de hermenéutica literaria conforme al esquema de pregunta y respuesta, misma que consiste en el establecimiento de los vínculos con la tradición literaria y las circunstancias correlacionadas que se manifiestan en una obra específica.⁴⁵

A diferencia del modelo teórico de Ingarden, las propuestas de Iser contemplan la intervención del lector para la actualización del texto no como una acción que se da sólo en las indeterminaciones, sino que contempla la existencia de una estructura completa depositaria de los aspectos decisivos en la concretización de la obra. Ingarden proponía la imbricación de dos dimensiones en la obra literaria; la primera era su carácter artístico, el texto creado por el autor. La segunda era su carácter estético, aportado por el lector. Iser retoma esa bipartición y considera que el autor deposita en el texto perspectivas esquematizadas que el lector concretizará con la lectura, que tendrá como resultado la obra literaria. En vista de ello, *estructura apelativa* es la designación otorgada en esta tesis a los elementos esquemáticos que el autor construye en el texto. El concepto particular de lector implícito que Iser acuña no puede sobreponerse a ésta, puesto que ningún lector puede concretizar totalmente la obra. El lector implícito, dada su calidad abstracta, podría ser tal vez el corte sincrónico que tras un estudio diacrónico —la historia de los efectos o recepción— arrojaría en la perspectiva del análisis emprendido la *summa* de concretizaciones de una estructura apelativa englobadas en el horizonte de la experiencia estética del momento en que la trayectoria de la recepción concluye.⁴⁶ El perfil del lector implícito sería, así, resultado de la aplicación hermenéutica o mediación entre horizontes. Se trataría de una instancia paralela a la estructura

⁴⁵ En los numerosos estudios que Jauss ha desarrollado sobre este aspecto concreto es patente que la lectura e interpretación de una obra por parte de un nuevo autor origina rasgos y rasgos que son fruto de su propia actualización del antecedente por él mismo elegido como punto de partida para su propuesta individual.

⁴⁶ Obviamente, tal frontera es siempre metodológica y nunca real.

apelativa del texto, pero mientras ésta permanece inalterable, el lector implícito evoluciona conforme las concretizaciones de la obra descubren nuevas posibilidades en el texto. Esto se justifica porque las actualizaciones difieren ya entre contemporáneos (sincrónicamente) y, a través de su análisis, la estética de la recepción busca hacer consciente la concretización actual de la obra al encarar las diversas mutaciones de su efecto en el público, diacrónicamente. Aquí es apreciable la diferencia entre la intención de sentido depositada en la estructura apelativa del texto y el potencial de sentido concretizado por el lector.

Al postular que la actividad del lector se genera desde la estructura del texto pero también por la estructura de su acto de lectura —que sólo concretizará un porcentaje de esa estructura apelativa—, Iser pone en evidencia que entre lector y texto existe una distancia que la actualización del lector no salvará del todo. Esta situación de asimetría entre texto y lector muestra que los participantes en el proceso comunicativo de la lectura no poseen un mismo estatuto, que en los actos de habla es intercambiable y permite al interlocutor asegurarse de la pertinencia de su interpretación del mensaje emitido. En la lectura es el texto el elemento portador del mensaje y, a la vez, el detonador de las condiciones de decodificación, que el lector captará a partir de su percepción individual, misma que ampliará o restringirá su concretización del potencial de sentido; a lo sumo, el texto puede frustrar ciertas apropiaciones de sentido y favorecer otras, lo cual lo convierte en una especie de matriz o “plantilla” de lectura.

En el caso de códigos y praxis vital en relación con el texto, es el repertorio el que determina su puesta en escena, su representación de la realidad que los supone, en la que también contribuyen las estrategias, la forma particular de presentar los contenidos y de relacionarlos entre sí, cuyo accionar corresponde al lector. Este es otro punto de contacto con las teorías de Jäuss, pues dichas condiciones del texto se relacionan a través de la diacronía con códigos y praxis distintas, propias de cortes sincrónicos, momentos históricos muy específicos.

Las perspectivas del texto están dadas por la participación del autor implícito, el narrador, los personajes y el lector. Cada una de ellas detenta un fragmento de la narración que, en combinación con el resto, permitirá al lector la realización de síntesis pasivas conforme avance en el texto. La posición del lector al interior de éste es denominada punto de vista móvil, pues se desplaza en el sentido lineal —sintagmático— de la lectura y desencadena, al contacto con las frases, la dialéctica de retención y protensión que permitirá la configuración de un horizonte donde la

información progresivamente acumulada actúe como el fondo que le permita percibir el tema de cada nuevo segmento de la narración. Estos contienen una sección que suscita expectativas de lo que sucederá más adelante (protensión) y otra que consta de elementos que la relacionan con momentos anteriores de la lectura (retención). Dichos vínculos no serán siempre conciliatorios, pues las perspectivas de los personajes y el narrador pueden negarse entre sí o despertar expectativas falsas que más adelante podrían revelarse como tales. De esta manera, la negatividad que funciona como configuradora del texto puede distinguirse a partir de dos tipos principales. Las indeterminaciones serán aquellas que momentos de lectura posteriores desvanezcan; en cambio, los blancos o vacíos de información serán los puntos específicos que el texto no satisfaga con una enunciación explícita y queden, por tanto, irresueltos.

La distribución de perspectivas en el texto puede seguir cuatro posibles patrones. Esta distribución es la manera en que los elementos del repertorio se dispersan entre las perspectivas que sustentan los distintos momentos de la diégesis. Las alternativas son:

a) contrafáctica: las limitaciones y los alcances de cada perspectiva están claramente expresados y la función comunicativa del texto es, así mismo, declarada directamente; su finalidad es reafirmar un sistema social, como la literatura devocional;

b) de oposición: las normas y opiniones están puestas en conflicto ante el lector, que percibe así sus mutuas contradicciones;

c) graduada: no hay orientación alguna en la narración, que se conduce aun con contradicciones; no hay una perspectiva predominante. La orientación reside en la disposición individual del lector;

d) seriada: no hay jerarquización, pues el cambio de perspectiva es continuo, lo que origina la fragmentación de la diégesis; el lector debe discernir la perspectiva que prima en cada segmento del texto.¹⁷

Son precisamente los blancos o vacíos de información entre segmentos narrativos los que permitirán al lector la formación de *Gestalten*, las estructuras sintetizadas a lo largo de la lectura, y necesariamente parciales, que conducirán a la concretización del lector. Estas indeterminaciones son los puntos en los que las perspectivas confluirán y permitirán establecer nexos entre ellas.

¹⁷ Vid. Wolfgang Iser, *The Act of Reading*, pp. 100-102. Esta taxonomía es fruto de los estudios y reflexiones que sobre la novela anglófona, desde John Bunyan hasta Samuel Beckett, presenta Iser en *Der implizite Leser*.

facilitando la manifestación del repertorio del texto, la forma en que éste reacciona a la realidad cotidiana.

La asimetría entre texto y lector origina que el potencial de sentido no se haga evidente como totalidad. La lectura es el proceso que desencadenará una apropiación de sentido particular, regulada desde el texto, y que se evidencia como ausencia, como negatividad. El texto no incluye nunca instrucciones precisas para el lector, jamás declara explícitamente cuál debe ser la apropiación de sentido correcta —salvo casos muy concretos, como el de distribución contrafáctica— pero su estructura apelativa contiene parámetros cuya activación durante la lectura facilitará la configuración paulatina de ese sentido, que tendrá como base, invariablemente, la capacidad del lector para llegar a tal síntesis. Se trata de una acción muy semejante a las operaciones algebraicas: en ellas no sólo intervienen valores numéricos, pues existen literales asociadas a estos, que dictan las posibilidades combinatorias entre los guarismos. El resultado final consigna sólo la reducción de esos factores a una expresión que consta de varios miembros. Las reglas que hacen factible su vinculación se expresan con signos aritméticos (+, -, ±, etcétera) o, por ejemplo, en el orden en que un miembro de la ecuación debe ser multiplicado por cada uno de los componentes de una operación indicada entre paréntesis.

En resumen: el texto proporciona una serie de elementos y también las condiciones que hacen posible su configuración como portador del sentido en él depositado por el autor implícito, pero éstas no constituyen un “instructivo” periférico, puesto que se encuentran insertas en él, lo que demuestra una vez más la inexistencia de la distinción entre forma y contenido que privó durante cierta etapa de la disciplina literaria. La estructura apelativa es la matriz que regula por medio de sus distintas partes la concretización del lector, quien al finalizar su aprehensión del texto y con base en las características de la *Gestalt* por él configurada, procede a integrarla a su experiencia cotidiana social y vital, lo cual da origen a una interpretación del texto.¹⁸ No hay en ella la “objetividad” que el estructuralismo postulaba: la existencia del sentido unívoco, irrepetible, accesible de una vez y para siempre al investigador. La confrontación de dos experiencias de lectura distintas evidencia que hay un factor común, mismo que ha desencadenado sendas apropiaciones, al que cada una de ellas recurre para sustentar la particularidad del resultado final

que privilegia. Estas discusiones cuentan con un grado variable de verificabilidad que da al proceso de lectura, la actividad de **aprehensión del texto**, un carácter intersubjetivo y referenciable.⁴⁹

En el repertorio del texto se encuentran los referentes que permiten al lector establecer y ubicar su concretización de la obra en el espectro de la experiencia cotidiana, designada como horizonte de expectativas, en el que queda abarcado el horizonte de experiencia estética. Dicha entidad conceptual comprende el conjunto de las condiciones históricas, económicas y sociales —y, dentro de estas últimas, las actitudes y prácticas asociadas a la actividad artística— que el texto convoca por medio de menciones explícitas o implícitas. En el estudio de la estructura apelativa, de la forma en que estrategias, perspectivas y repertorio interactúan y frustran o posibilitan ciertas apropiaciones de sentido a favor de otras, se encuentra la oportunidad de examinar la incorporación de la obra a los paradigmas contemporáneos, así como a posteriores modificaciones, hecho que da pie al empleo de los ejes sincrónico y diacrónico en el campo de la teoría de la literatura, como ya proponía Jauss desde su lección inaugural de los cursos en la Universidad de Constanza.

§ EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA: EFECTO Y RECEPCIÓN

En una reformulación posterior de sus teorías, Jauss abandonó la idea de “fusión de horizontes” expuesta en su conferencia de 1967, ya que propiciaba el equívoco de considerar que el horizonte del investigador puede conciliarse totalmente con el horizonte de la obra, aquél que le dio cabida en el momento de su aparición. La distancia estética entre ambos sólo abre espacio a una mediación, en la que el investigador podrá estudiar su propia postura con respecto a la obra teniendo como punto de referencia la trayectoria de la recepción de ésta.⁵⁰

Particularmente, en el caso de la investigación que esta tesis propone, el estudio del discurso crítico-pertinente brindará la ventaja de atisbar la paulatina formación de una imagen que representa el punto de partida; en dichos nodos, el sujeto encontrará ocasión de expresar su horizonte al negar, matizar o suscribir ciertas interpretaciones, conforme a la apropiación de sentido

⁴⁹ En este punto particular, y en vista de las objeciones expresadas por Holub (*vid. supra*, p. 18, n. 36) parece pertinente conservar el término estructura apelativa para designar la totalidad de atribuciones que Iser concede al lector implícito en *Der Akt des Lesens*.

⁵⁰ Esta intersubjetividad es la que hace del fenómeno de la recepción una problemática de muy variadas aristas, como el estudio sobre la historia del efecto de *Pedro Páramo* aquí iniciado espera hacer evidente.

⁵¹ *Vid.* Hans Robert JAUSS, «Horizon Structure and Dialogicity», en *Question and Answer*, pp. 207-208.

que su circunstancia favorece. He ahí una posibilidad para la historización de la disciplina literaria. El sujeto, al reconocerse a través de diversos momentos del estudio, tiene a su alcance la oportunidad de acotar la subjetividad que haría de su propia imagen de la obra el instante decisivo de su trayectoria, en el que la *esencia* de la misma es asequible y que, por tanto, se convierte en patrón inconsciente —aunque operativo— de su perspectiva. Esos puntos de desencuentro entre tradición crítica y circunstancia escrutadora son el índice que le facilitará la dinámica de asumir su horizonte de manera que evite convertirlo en tribuna máxima y definitiva de sus juicios.

Si bien Jauss privilegia el análisis intratextual y su relación con los horizontes respectivos para situar a la obra históricamente en la tradición que le corresponde mediante la dinámica de pregunta y respuesta, el estudio del discurso crítico también da la pauta a ello por medio de la revisión del horizonte de experiencia estética que acogió a una obra determinada y el modo en que su modificación dinámica tuvo lugar, patente en el estado de ese horizonte que marca el límite de su estudio y que puede ser el del investigador o el que indica la variación de elementos, la incorporación de nuevos factores y variables no presentes previamente en la trayectoria crítica de la obra.⁵¹

El reposicionamiento que Jauss propone de la identificación entre lector y obra como elemento de su interacción permite reivindicar la experiencia estética en el campo de lo literario, misma que para Theodor W. Adorno se sustentaba en una estética de la negatividad en que el texto tenía sólo la posibilidad de mostrar al individuo la visión crítica de su entorno. Desde esta postura, cualquier obra que tendiese a dar mensajes afirmativos al lector sería ejemplo del arte corrompido por la cultura de masas. Al conciliar innovación y tradición, Jauss accede al examen del papel que la literatura desempeña como formadora de sociedad, función depositada en el repertorio del texto, el conjunto de datos referenciables que el lector puede asociar al horizonte de experiencia estética y al horizonte de expectativas correspondientes. Ese repertorio, catalizado durante la lectura por estrategias y perspectivas, habilita al individuo para concretizar la reacción que el texto representa hacia la realidad respectiva. No se trata del “reflejo” buscado por el realismo socialista, pues la selección y énfasis que constituyen al texto literario dan una sensación de realidad que el lector toma como punto de referencia para su paulatina aprehensión del texto. Este artificio recurre al mecanismo típico del proceso de conocimiento que remite lo nuevo, el tema, a lo ya asimilado por

el sujeto, su horizonte. El texto capitaliza para sí esos elementos tomados selectivamente de la realidad –estética y social– que le precede y consigue presentar la novedad que él mismo contiene y presupone de forma que el lector conoce y reconoce, da cabida a la tradición y al *extrañamiento* que ya postulaba Viktor Šklovsky.

A la confluencia de estas dos concepciones, Jauss ha dedicado reflexiones cuyo resultado es el esclarecimiento de la evolución de la expresión artística occidental.⁵² Así es como se presenta la paulatina mutación que parte de una estética clásica para la cual el ser humano es integrante armónico del orden natural y que, por ende, se centra en su imitación; de ahí la validez del lema *ut pictura poesis*, que concentra en sí mismo todo un *ars poetica*. Elementos de tal postura perviven en las nociones del arte comprometido del realismo socialista.

Un segundo estadio en la evolución de la actitud estética está dado por la pretensión del romanticismo de convertir esta relación armónica entre individuo y naturaleza en una reacción a los condicionamientos sociales. Así, la máxima del pensamiento analógico que postula *como es arriba es abajo* supuso el enunciado axiomático de los autores que intentaron una fusión expresada en la correspondencia entre el estado emocional del personaje y la naturaleza, que manifestaba un reflejo de aquél en el ambiente.

El fracaso de esta asimilación condujo a un distanciamiento entre arte y orden natural, en el que el artista se convirtió en el centro configurador de una nueva realidad: los paraísos artificiales de Baudelaire y la postura contestataria de las vanguardias históricas ante el aparato social representan los momentos culminantes de la estética de la modernidad, que orbitaba en torno al concepto del *homo faber*.⁵³

⁵¹ Cfr. *supra*, pp. iv-viii.

⁵² Este punto es de suma relevancia en el estudio de la recepción de *Pedro Páramo*, pues una inserción real en la historia de la literatura mexicana otorga a esta obra un papel fundamental en la evolución artística mexicana del siglo XX. Cfr. *infra*, pp. 77-90.

⁵³ Un elemento de la estética impuesta por las vanguardias históricas que ha perdurado en los parámetros de valoración del texto literario es su capacidad para negar una tradición. Ello podría interpretarse sólo como una intensificación de dicho rasgo de ruptura, pues ya estaba presente en la historia de la literatura. Piénsese, por ejemplo, en la forma en que Virgilio apeló –y negó a la vez– a la tradición de la poesía épica al constituirse la *Encida* en prolongación de la trayectoria a la que la *Iliada* y la *Odisea* ya daban prestigio, proporcionando con ello respuesta y satisfacción a inquietudes estéticas y sociales propias de la Roma de Augusto. Por ello es que la propuesta de distintas vías de identificación del lector con la obra que Jauss formuló en *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* contribuyó al estudio de la tensión de aceptación y rechazo en el caso específico de una obra, pues ambas tendencias siempre estarán presentes. Otro de los objetivos perseguidos por la Estética de la recepción debe ser encontrar el sustento de esas posiciones en los horizontes de quienes las asumen.

Agotada la búsqueda autorreferencial, que en buena medida dio las condiciones para la implantación de la cultura de masas al hacer de la expresión artística un asunto de élites, Jauss observa la pervivencia de algunos elementos de la estética clásica, que con base en su combinación con la estética de la modernidad, constituyen la postura irreductible del arte en todas sus etapas: el aportar ese factor de irrupción en el *statu quo* que no se pronuncia por un ideal, pero puede poner en evidencia las insatisfacciones producidas por las limitantes tangibles que caractericen a éste. Aquí se intersectan los intereses de la Estética de la recepción: la historicidad de la literatura es susceptible de examen en el punto donde el horizonte de experiencia estética y el horizonte de expectativas, una vez avizorados, señalan una aspiración específica y objetivable del público, manifiesta en el fenómeno literario: su dimensión social.

Otra aportación de la hermenéutica literaria planteada por Jauss es la extensión del concepto de experiencia estética al total del ciclo que pone en circulación social las obras. Así, la creación es el proceso mediante el cual el autor se apropia la realidad de manera productiva y adquiere, así, reconocimiento a la importancia que esta actuación concreta tiene como forma específica de conocer, designada, a la manera aristotélica, como *poiesis*. La segunda categoría de la conducta estética, la *aisthesis*, consiste en la específica percepción del arte: desautomatizadora, desinteresada, concientizadora, en la que los sentidos cobran primacía como vehículos de percepción no conceptual. La tercera instancia de actividad estética es la *catharsis*, en la cual tiene efecto la apropiación emotiva y sensible de los contenidos emitidos por un tercero, siendo éste copartícipe simultáneamente de elementos sociales implícitos y del desplazamiento hacia realidades e intereses que no lo restrinjan a su propia circunstancia. Es claro que con esta adición a sus teorías, Jauss incrementa el campo de estudio de la recepción en tanto análisis del perfil concreto que a la literatura corresponde como acto comunicativo.⁵⁴

Bajo tales condiciones, la complementariedad de la Estética del efecto de Iser y la Estética de la recepción de Jauss se hace evidente como posibilidad metodológica de acceder a una problematización interdisciplinaria del estudio de la literatura. Ello implica reconocer que la actualización del texto es sincrónica, pues se efectúa en el horizonte de experiencia estética que

⁵⁴ Aunque esta tesis se centra en áreas más restringidas al campo de estudio de *aisthesis* y *catharsis*, las páginas iniciales del capítulo III abordan algunos aspectos elementales de la *poiesis* rulfiana, relacionada, desde luego, con la escritura de *Pedro Páramo* (vid. *infra*, pp. 91-96), con lo cual se produce un reconocimiento tácito de que los intereses de la

conduce al individuo durante su lectura. Si este acto implica la *summa* de los rasgos individuales de la estructura apelativa, el lector implícito podría ser el resultado de una operación similar, tras la que el investigador obtendría la especificidad de la concretización contemporánea del texto,⁵⁵ en el horizonte que su recepción constituye como un "cúmulo de experiencias". La aplicación hermenéutica sería, por tanto, el estudio del proceso por el cual los rasgos estructurales del texto se transfieren y acumulan de manera intersubjetiva, y de cuál es la índole de su percepción entre el público de un momento histórico específico; sería, pues, la conciencia de recepción.⁵⁶

De tal forma es que la *Rezeptionsästhetik* aspira a condensar y congregar el estudio de la historia de la literatura, del lector y de la obra, para acceder a una consideración más amplia del fenómeno literario, sus dimensiones, sus repercusiones.

§ ESTUDIOS EMPÍRICOS Y DISCURSO CRÍTICO

La realización de encuestas y cuestionarios para estudiar la recepción de forma empírica presenta, ante todo, dificultades de orden metodológico, pues formular los reactivos correspondientes tendría que convertirse en una tarea sumamente atenta al riesgo de condicionar respuestas y caer en excesos psicologistas o subjetivistas. Tal vez encuestas basadas en preguntas elementales y dirigidas a sectores muy delimitados podrían tener relevancia dentro de un estudio diacrónico de la recepción. No debe descartarse, sin embargo, su aplicación como herramienta metodológica en el contexto de la enseñanza de la literatura, donde las condiciones del aula pueden representar campo propicio para su utilización.⁵⁷

A la inmediata objeción de los partidarios de tales prácticas al estudio de las concretizaciones de lectores privilegiados debe responderse que el intentar dar autonomía total al examen del lectorado por medio de métodos empíricos sólo ha obtenido, hasta ahora, resultados de clasificación dudosa que dejan abierto el camino de la dispersión. Centrarse en documentos escritos, por el contrario, facilita la detección de numerosos componentes del horizonte de expectativas respectivo, incluso de aquellos cuya naturaleza precedera —comentarios, rumores, el

Estética de la recepción son mucho más amplios que los enfoques implícitos de tendencias como la historia de los efectos o los de la crítica de la crítica. *Cfr. supra*, pp. 1-5.

⁵⁵ *Cfr.* Wolfgang Iser, «El acto de la lectura...», en D. RALL, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁶ *Vid.* W. Iser, «A la luz de la crítica», *ibidem*, p. 157.

“clima” cultural— los hace sumamente escurridizos. A la acusación de historicismo, el investigador puede oponer que la atención exclusiva a asuntos inmediatos de índole social (clase, edad, nivel de ingresos, sexo, entre otros) impide el distanciamiento que coloca cada aspecto en la perspectiva que le otorga peso específico. El periodismo proporciona un tratamiento coyuntural de esos temas y es el transcurso del tiempo —sin descartar elementos del propio horizonte de expectativas del investigador— el que determina su pertinencia para el estudio de la recepción. Éste sólo podrá arribar a conclusiones válidas en el campo de los estudios literarios en la medida que sus herramientas metodológicas y teóricas permitan la inclusión del rango más amplio de testimonios y presenten resultados transparentes a nivel intersubjetivo. La mejor evidencia de que no existe la objetividad a la que aspiraban los investigadores de la vertiente empírica es la índole de sus resultados.⁵⁸

Hay en este procedimiento la conciencia de que el horizonte del investigador supone ya en alguna medida el horizonte del fenómeno examinado, y que sólo una toma de distancia ante él —basada en la revisión de las condiciones de ese horizonte original— hará posible establecer el diferencial de ambas perspectivas. Dicha certidumbre hermenéutica supone la factibilidad de un estudio de la literatura que concilie y explore las aportaciones de otras teorías en un ejercicio de eclecticismo al tanto de su propia circunstancia con respecto al objetivo propuesto y, ante todo, en función de la materia de estudio.

La propuesta hecha por Jauss de mediar entre horizontes de tal manera que el investigador reconozca la participación de su propia *episteme* en la configuración del horizonte que dio cabida inicialmente a la obra estudiada sugiere una coincidencia con la fenomenología de la lectura propuesta por Iser, pues al avanzar en la lectura del texto, el lector cuenta con la retención y la protensión para configurar el horizonte que le permita aprehender la obra y llevar a cabo su concretización.

⁵⁷ Dieter RALL expone los resultados de su experiencia al retomar una de las pruebas de lectura de textos de Kafka ya intentada por los sustentantes de la recepción empírica. *Vid.* «La teoría de la recepción. El problema de subjetividad», *Acta Poética*, 3, 1981, pp. 181-205.

⁵⁸ Para un panorama del tema, *vid.* R. C. HOLUB, *op. cit.*, pp. 134-146. También Hans Robert JAUSS expresa su distancia con respecto a dichos esfuerzos, en «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en José Antonio MAYORAL (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, 1987, Arco / Libros (*Bibliotheca Philologica*, Serie Lecturas), pp. 59-85.

El argumento sistemáticamente esgrimido en contra del estudio del discurso crítico se basa en que la "historia del efecto" está limitada a un sector muy específico del público lector, y que no da cuenta de las implicaciones sociales e históricas que rodean a un fenómeno literario. No obstante el cariz de reivindicación sentimental de opiniones tales, hasta ahora sólo esta vía de estudio de la recepción literaria ha demostrado posibilidades en el terreno de los hechos, pues al revisar diacrónicamente la trayectoria crítica de una obra es factible el reconocimiento de una tradición que por medio de elementos varios —adscripciones temáticas, clasificaciones genológicas, predilecciones por enfoques analíticos— pervive e integra en un porcentaje no escaso los supuestos que el investigador reconoce como fundamentos de su propia postura y, como resultado no subsidiario de ello, los hace conscientés para sí y para el campo de la disciplina literaria.

Esta interdisciplinarietà puede convertirse, con el respaldo de su ejercicio y de los resultados ofrecidos, en el cambio que Jaus proponía para hacer del lector parte importante de la historia de la literatura. Los reproches en el sentido de que se trata de una versión elitista de la historia literaria tienen tanto sustento como la certeza de que la clase política de cualquier país se empeña para su propio beneficio y tiene la obvia consecuencia de que la sociedad que busca la convivencia armónica debe trabajar en los diversos campos del quehacer cotidiano, dar a cada uno el énfasis pertinente dentro del conjunto y dejar de exigir derechos de reconocimiento en esferas ajenas a tales convenciones. En suma: la aplicación de reclamos sociales revela que los sustentantes de dichas tesis utilitaristas subestiman el papel del fenómeno literario como formador de sociedad, que se desenvuelve a partir de sus propios mecanismos. Al conocimiento de ellos es que la *Rezeptionsästhetik* puede aportar sus esfuerzos. El cambio, téngase esto presente, no comienza a nivel macro, sino individual, y sólo desde éste puede propagarse a la esfera social.

La recurrente preocupación por el carácter social de la literatura tiene rasgos semejantes al debate sobre la identidad nacional presente en distintos momentos de la historia de la literatura mexicana. Como la falacia de la literatura comprometida, todo nacionalismo excluyente es un énfasis en contenidos específicos, lo cual supone una dimensión única y unívoca en ellos que debería protegerse ante el embate de un invisible e intangible enemigo exterior. La exigencia de una literatura socializada muestra la exacerbada alarma de quienes subestiman e ignoran los entresijos sociales de esta rama del quehacer humano y buscan reforzar un contenido ególatra, excluyente y exultante, complaciente para con el reflejo propio que desean imponer.

La discusión sobre el efecto de una obra suele centrarse en la validez de la opinión prevaleciente en torno a ella sin preguntarse por las condiciones que determinaron la evolución de su propia perspectiva. Esta sobrevaloración de las coordenadas propias con respecto a la obra parte del otorgamiento de un valor de verdad absoluto a las opiniones con las que el investigador se identifica y que, sin embargo, tienen su origen en condiciones que pierden su historicidad en el instante en que se les otorga un estatuto axiológico incapaz de reconocer matices. Es la actitud de la mayoría de los trabajos que se interrogan sobre la suerte de un autor, una obra o un personaje *entre* la crítica. Al enfocar su atención en las opiniones, desprenden a éstas del sitio que les corresponde en el estadio cultural del que son producto. Ello implica que el investigador que las formula está inconsciente de su propia ubicación histórica.

La delimitación de un periodo para el estudio de la recepción de una obra debe basarse en cortes transversales en la diacronía, los cuales mostrarán la evolución del discurso crítico y, por intermedio de ella, el cambio de horizontes que se refleja en las diversas apropiaciones de sentido.⁵⁹ El horizonte del investigador actúa siempre en la elección de la obra a estudiar, pues es el mapa de lecturas privilegiadas por la institución literaria de su momento el que señalará si se pliega a él o si se distancia de sus juicios. Los resultados de ese estudio determinarán la especificidad histórica de su elección —es decir, la actualización del potencial de sentido de la obra que avala su prestigio—, y no a la inversa.⁶⁰ A las objeciones a tal procedimiento subyace el prejuicio de la objetividad positivista que es, contradictoriamente, devoto del esencialismo intemporal.

La profusión de testimonios de la recepción hace necesario el establecimiento de linderos metodológicos que sean resultado del examen detenido de las condiciones que rodearon la aparición de la obra elegida. El rango de homogeneidad de las concretizaciones estará sometido a los elementos del horizonte de experiencia estética que la institución literaria regula. Así, por ejemplo, el carácter y monto de los tirajes de las ediciones respectivas, o la participación intensa de un sector de los lectores privilegiados, son posibles puntos de referencia para situar en contexto la evolución del discurso crítico.⁶¹ Un estudio basado en un corte transversal atento a esta clase de

⁵⁹ *Cfr. supra*, pp. vi-viii.

⁶⁰ *Cfr. G. GRIMM en D. RALL, op. cit.*, pp. 292-293.

⁶¹ *Vid. infra*, Apéndice B, donde se propone un esquema de periodos cronológicos para estudiar la recepción de *Pedro Páramo*, pp. 274-276.

variables reduce significativamente el riesgo de pronunciarse sobre la "representatividad" cronológica de un testimonio, problemática recurrente en las investigaciones basadas en cortes longitudinales. Por ello, un estudio diacrónico debe emplear criterios muy claros para limitar su campo de estudio.⁶²

La elección del discurso crítico para elaborar un estudio de recepción ofrece la ventaja de examinar un objeto que constituye un vehículo de expresión paralelo al texto literario, que tiene en común con éste su naturaleza escrita y evita la dispersión en el estudio de las particularidades de un público no susceptible de reducción a meros datos estadísticos o subjetivos como los que había proporcionado en su momento la investigación empírica de la recepción.

Desde este enfoque, al estudio del discurso crítico, la recepción reproductiva, le corresponden los objetivos siguientes:

- a) la determinación de la forma en que la concretización actual está presente ya en la concretización del periodo estudiado;
- b) el examen de la función del lector privilegiado dentro de la institución literaria;
- c) el análisis de la distancia estética entre la obra y los horizontes de experiencia estética y de expectativas;
- d) la reflexión crítico-ideológica sobre el intelecto.⁶³

Por ende, el análisis de dichos testimonios de lectura debe:

- a) registrar la intención crítica y el análisis del curso de la argumentación;
- b) identificar los presupuestos axiológicos del crítico;
- c) determinar la concepción de la función del crítico que subyace a su texto;
- d) ubicar su postura dentro de los horizontes de experiencia estética y de expectativas.

En consecuencia, dicho procedimiento parte desde el nivel literario, pasa por los elementos visibles de la institución literaria y concluye su examen en el nivel social.⁶⁴

La cohesión de la selección emprendida permitirá estudiar el proceso por el cual una tradición crítica toma forma; esa tradición integra un sector importante del horizonte del investigador, por lo que una disección longitudinal podría centrarse en un índice mayor de arbitrariedad a partir de ese horizonte no consciente que representaría el conjunto de criterios

⁶² Cfr. *infra*, Capítulo II.

⁶⁴ Vid. G. GRIMM, *ibidem*, pp. 309-310.

asumidos por el sujeto en su abordaje del problema. Es así que resulta relevante examinar la complementariedad de las teorías de Iser y Jauss en cuanto a la delimitación del enfoque desde el cual se reflexiona sobre el objeto de estudio. Horizonte de experiencia estética y horizonte de expectativas serían, por ende, instrumentos conceptuales para sopesar en alguna medida la paulatina configuración de la obra literaria en el contexto de la historia de la literatura, a cuyo discernimiento considerado como resultado de condiciones explícitas y relativamente uniformes podría quizá designarse como lector implícito.

Mientras que el horizonte de expectativas es el conjunto de los rasgos epistemológicos que presuponen la respuesta de un momento determinado a los fenómenos económicos, sociales, históricos y estéticos en una sociedad dada, la función del lector implícito postulado por Iser, que es cubrir la totalidad de las posibilidades de lectura que la estructura apelativa abre, sólo sería susceptible de reconstrucción por medio de un estudio diacrónico, si se considera que a través de su evolución crítica la obra es objeto de numerosas interpretaciones que ampliarían el espectro de posibilidades de concretización; esta propuesta es claramente relativa, pues nuevas lecturas serán siempre posibles no sólo en el ámbito sincrónico entre individuos, sino en el ámbito diacrónico, nivel en que los juicios podrían designarse como "tendencias interpretativas". Esto proporciona la oportunidad de hacer confluír la estética de la recepción y la estética del efecto, pues el estudio de las sucesivas concretizaciones de una obra, al tiempo que revela los sectores más visibles de su estructura apelativa para ciertos lectores privilegiados, brinda atisbos de los factores explícitos y tácitos que configuran el horizonte de expectativas y que subyacen a las interpretaciones de los textos que académicos, críticos y reseñistas ponen en circulación desde sus sitios en la institución literaria.

El estudio del discurso crítico implica, bajo tales condiciones, diligencias que desde la circunstancia tradicional de los estudios literarios se hallan en los márgenes de la literatura, pero en la indagación amplia que plantea la Estética de la recepción existe la probabilidad de que una mirada incluyente encuentre, precisamente en los momentos y sitios en que la *literatura como tal* parece no hallarse, una serie de circunstancias que delinean y justifican su existencia en el campo de las distintas actividades humanas.

¹¹ Vid. Karl Theodor KLEINKNECHT apud G. GRIMM, *ibidem*, p. 310.

CAPÍTULO II

ANTECEDENTES Y PRIMERA APROXIMACIÓN

Esa publicación fue insensata. El libro es un acervo indeciso de borradores contradictorios. Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.

Jorge Luis Borges

La sola intención de pronunciarse con respecto a un tema tan frecuentado como es la obra rulfiana exige documentarse sobre la vertiente elegida para abordar un asunto de dimensiones inabarcables que cada año incrementa su bibliografía con nuevas entradas, ya sea en el campo de la difusión periodística, en el de las predilecciones literarias, o bien en la producción académica. Si además el centro de interés lo constituye la reflexión de la crítica sobre su propia tradición, el delimitar los criterios de inclusión de textos a examinar dentro de una trayectoria que está cerca del medio siglo se revela como punto de partida especialmente difícil.

La suerte de *Pedro Páramo* al primer contacto con el público y los lectores privilegiados forma una gran veta de la crítica dedicada a Juan Rulfo. Desde incipientes comentarios hasta opiniones categóricas, el espectro de las indagaciones crece conforme se avanza en la red de alusiones que despliega ese sector de la institución literaria desde sus diferentes nichos y posiciones. El panorama que está a punto de trazarse está basado en la aportación de datos que refieran la reacción original de los lectores privilegiados ante la novela de Juan Rulfo. Por ello, se percibirá la pluralidad de esas voces que desde posturas académicas, enteradas o informativas, contribuyen a establecer el perfil de una de las obras capitales de la literatura mexicana del siglo XX al ingresar al ámbito cultural y literario de la segunda mitad de los cincuenta. Esa heterogeneidad, sumada a su dispersión cronológica, representa quizá la base más firme para aventurarse en la exploración del proceso por el que la imagen actual de una obra como ésta se configuró con el transcurso de los años.

§ LA RECEPCIÓN INICIAL DE *PEDRO PÁRAMO* DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TRADICIÓN CRÍTICA

Una selección conlleva siempre asumir los riesgos que representa, como tal, la discriminación y valoración de diversos testimonios. No obstante, el criterio que ha guiado este muestreo ha sido la

mención expresa a la respuesta original que los reseñistas dispensaron a *Pedro Páramo*, asunto que ha sido una de las constantes del *corpus* crítico rulfiano. El recorrido inicia en la década de los sesenta y culmina en 1998; ambos momentos presentan un adecuado distanciamiento: el primero, con respecto al periodo abordado, poco más de una década desde la aparición de la novela; el último permite apreciar la discusión más reciente, de cierto impacto en el medio, en torno a su incorporación al mapa de lecturas significativas y al sentido primitivo de tal asociación.

La primera evidencia al respecto la proporciona Andrés Henestrosa, al comentar la segunda edición de la novela dentro de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica (1965). Sus consideraciones giran alrededor de la interacción de aprobación y rechazo como indicadores de las tensiones internas del ámbito cultural y literario:

Entre los escritores que han resistido el embate de los elogios, se encuentra Juan Rulfo. No se dice las diatribas, sino los elogios, porque, a menudo, un elogio suele ser más perjudicial que un ataque. Esas alabanzas desmedidas, esas laudanzas desorbitadas crean, por contragolpe, una reacción contraria. A afirmación profunda, corresponde negación profunda, dijo Wilde. No es el caso de Juan Rulfo, naturalmente. Pero lo ha sido de muchos. El empeño de mostrarlos en una grandeza que no tenían fue en vano: bastaron unas cuantas semanas, cuando no días, para que viéramos venirse abajo libro, autor y críticos.¹

Al parecer, al escritor juchiteco le molestaba la desmesura de algunas opiniones favorables, que más que positivas, veía como contraproducentes. Además, consideraba que ésa había sido la suerte de *Pedro Páramo* desde su aparición. Es sugerente que aclare que no se trata de un reproche, sino más bien de una llamada de atención a los críticos. Algo queda en estas palabras, sin embargo, de su tajante actitud nacionalista, que se comentaba en los medios impresos en los meses previos a la publicación de la novela rulfiana.² Henestrosa se autoexcluye de un determinado grupo dominado por el entusiasmo hacia la obra rulfiana, pero también de quienes ubicaba entre sus detractores. Para él se trata de un autor que a pesar de las filias intensamente asociadas a su presencia en las letras mexicanas ha conseguido superar los umbrales del primer contacto, la algarabía del hallazgo y la novedad, para integrarse al panorama literario y traer consigo el

¹ Andrés HENESTROSA, «La nota cultural», *El Nacional*, abril 22, 1966, p. 3.

² La existencia de una polémica entre Andrés Henestrosa y Octavio Paz al tiempo en que *Pedro Páramo* fue publicada parece mostrarse aún en esta aclaración ambigua. Es como si en el ambiente permaneciera el recuerdo de una actitud inicial cuya radicalidad sería motivo de sospecha ante estas palabras. Para algunos detalles en torno a dicho debate estético, *vid.* Rubén SALAZAR MALLÉN, «Bizantinismo vernáculo», *El Universal*, abril 5, 1955, Primera Sección, p. 3. *Cfr. infra*, pp. 59-60.

equilibrio que sólo cierto tipo de escritores, las verdaderas figuras asimiladas por la institución, son capaces de establecer y suscitar:

La admiración por la obra de Rulfo es unánime. No se registra en torno a "Pedro Páramo" una sola discrepancia que atañe a su esencia, se la elogia como una gran novela que es. Sus repetidas ediciones son el mejor signo de su calidad superior. En diez años, el Fondo de Cultura Económica la ha editado hasta siete veces: la primera, en 1955, la séptima en 65.

Sus valores residen en el libro; no le vienen de fuera, están adentro. Elogios y diatribas, en nada la tocan, si bien ayudan a su mejor y más correcta calificación.³

Pareciera haber una contradicción entre la aceptación total que Henestrosa describe y las disputas que reconoce después. Sin embargo, es importante releer con cuidado; así, se descubre que los desacuerdos expresados no afectan en nada la "esencia" de la novela y por ende, tomando en cuenta, la filiación nacionalista de este lector privilegiado, la expresión del "ser mexicano" que se ha hecho residir en ella sigue incólume. El énfasis en sus valores inmanentes no es en absoluto fortuito: *son internos, no externos*. Lo único que el intercambio de opiniones puede aportar, dada esa imperturbabilidad de lo inasible, es la visualización de características no atisbadas con anterioridad. Si bien la argumentación de Henestrosa utiliza imágenes y vocabulario vinculados con el discurso nacionalista en sus momentos más intolerantes, también permite diferenciar entre objeto artístico como *hecho en sí* y objeto estético como *hecho para sí*. En otras palabras, puede apreciarse que el escritor intentaba distinguir entre la dimensión constante de la novela rulfiana —el texto— y su dimensión sometida a mutaciones al contacto con el lector.

En el contexto de una creciente difusión de la narrativa rulfiana gracias a tirajes masivos dentro de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica,⁴ Jorge Ruffinelli reflexionaba sobre la suerte de tal obra entre la crítica de la segunda mitad de los cincuenta. La primera edición con pretensiones totalizadoras, emprendida dentro del esfuerzo de difusión y establecimiento de un canon latinoamericano que supuso en su momento la Biblioteca Ayacucho, era el espacio propicio para recapitulaciones que pretendían devolverle a *El Llano en llamas*⁵ y *Pedro Páramo* su respectivo contexto histórico y social. Parte no subsidiaria de ellas estaba en el recuerdo de la respuesta inicial de la crítica ante la única novela rulfiana:

³ A. HENESTROSA, *loc. cit.*

⁴ *Vid. infra*, Apéndice B, pp. 274-276.

⁵ Sergio LÓPEZ MENA ha reestablecido la grafía mayúscula original de *Llano* como nombre de una región específica de Jalisco: el Llano Grande. *Vid.* «Nota filológica preliminar» a Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. XXXI-XXXII.

Pedro Páramo fue de algún modo una sorpresa y múltiples leyendas (peyorativas las más) intentaron acomodarse a la zozobra y explicar la rutilante originalidad de su estilo, la difícil estructura de un libro que cruzaba campos temporales y entretejea personajes sin ninguna concesión didáctica hacia el lector. En una reseña de 1955, Ali Chumacero reprochaba a Rulfo la “desordenada composición” de la novela y el “adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal”. Estas observaciones son características del primer momento, de la primera consideración de la narrativa de Rulfo: detrás de la “desordenada composición” fue descubriéndose, con el tiempo, una equilibrada estructura, una sutil composición, un *orden* interno del desorden, que hacen precisamente uno de sus mayores atractivos.⁶

La palabra que Ruffinelli eligía para describir rápidamente el estado de la crítica a raíz de la publicación de *Pedro Páramo* remite de inmediato al conflicto que desencadenó el intento de asimilarla a los moldes vigentes de la literatura mexicana. El recuerdo de la primera reseña y su autor, Ali Chumacero, muestra en qué medida esa primera reacción, a un tiempo adversa y favorable,⁷ se había sedimentado poco a poco como lo que tal vez podría llamarse “la leyenda negra de la recepción de *Pedro Páramo* y de Juan Rulfo como novelista”. No obstante, el académico y crítico uruguayo evitaba las descalificaciones previsibles y ubicaba esa reacción, no adversa del todo, en el proceso paulatino de apropiación de sentido que cualquier texto experimenta conforme su incorporación como referente y elemento de una cultura y una comunidad lectora se lleva a cabo. Por otro lado, el crítico reducía una respuesta diversa y plural a uno solo de sus exponentes; por supuesto que la mutación de opiniones, su evolución, si se quiere, tuvo efecto —incluso en el criticado caso del poeta nayarita—,⁸ pero al lado de ese deslinde o aceptación parcial (ambos juicios de valor serían aplicables aquí) hubo adhesiones totales que se mantuvieron, matizaron o enfriaron, al igual que rechazos tajantes, que persistieron —disfrazados o no—, remitieron o se esfumaron. Esta visión unilateral y unívoca de un fenómeno simplifica al grado de circunscribir un conjunto de participantes a individuos concretos con base en un criterio de efecto retórico, que busca el convencimiento, como si la historia o la literatura funcionaran con sólo una “muestra significativa”, y puede por ello afirmar que:

⁶ Jorge RUFFINELLI, «Prólogo» a Juan RULFO, *Obra completa. El llano en llamas / Pedro Páramo. Otros textos*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1977 (Biblioteca Ayacucho, 13), p. XV.

⁷ No hay en esta frase contradicción alguna: Chumacero exponía en su reseña los motivos de extrañamiento —en la acepción burocrática del término, aunque también con la connotación de perplejidad ante una novedad no atisbada, pero redescubierta gracias a un artificio, planteada por Šklovsky— y de reconocimiento que la novela de Rulfo reclamaba de él desde una postura de lector privilegiado, responsable de mediar entre obra y público y señalar concomitancias e innovaciones en un texto que no surgía en un medio ajeno a implicaciones estéticas, históricas y sociales. Antes que recriminar a un crítico su “falta de visión” para con una *gran obra* cabría tener presentes las conocidas palabras de Ortega y Gasset: “Yo soy yo y mi circunstancia”.

⁸ *Cf. infra*, pp. 101-103, 137-138, 220-221.

A cuatro años de publicado, *Pedro Páramo* ya había destacado su originalidad y llamado la atención de los críticos más notables. De ahí la ajustada anotación que en 1959 hizo Alfonso Reyes de *la manera rulfiana*, de su particular *estilo*; ese estilo y esa manera que lo singularizan en la historia de la literatura [...].⁹

En sentido estricto, la especificidad de *Pedro Páramo* fue detectada desde su aparición, si bien Ruffinelli pareciera referirse a la manifestación cualitativa de su propuesta literaria que, dicho sea de paso, ninguna lectura podrá jactarse de descifrar por completo. Lo notable, como bien lo señala el crítico uruguayo, es que Alfonso Reyes haya participado de ese proceso de examen señalando la calidad de la novela y sembrando además una inquietud que sería satisfecha seis años después, con el libro *El estilo de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*, de Hugo Rodríguez Alcalá (México, 1965, INBA). Al destacar dentro de la nómina pertinente al polígrafo regiomontano, Ruffinelli testifica —más que el largo periodo transcurrido para que ocurriese el reconocimiento del público lector a y en *Pedro Páramo* que él postula—, el peso específico de Alfonso Reyes en el medio literario de México, tanto en 1959, el año en que dicho pronunciamiento tuvo lugar, como en 1977, momento en que Ruffinelli, editor, crítico y lector de Rulfo en un ámbito latinoamericano, tomaba posición con respecto a su objeto de estudio. Desde esta circunstancia específica es que concluye su preámbulo crítico a los textos rulfianos:

Cuando en 1955 apareció *Pedro Páramo*, el reconocimiento de su valor no fue tan inmediato como había sucedido dos años antes con los cuentos de *El llano en llamas*. La fama de Rulfo estaba cimentada sobre una ya indiscutible maestría en la narración corta, y la publicación de una "novela" generó de inmediato la falsa idea de una "competencia" en el propio escritor, entre dos modos literarios. No sé si la crítica latinoamericana ha venido abandonando su lucidez crítica, su independencia de valoración, o si una obra, a medida que la fama crece en torno suyo, empieza a transformarse en intocable y 'perfecta'. Por eso interesa recordar que en 1955 diversos eran los "defectos" señalados en *Pedro Páramo* aunque hoy nadie los recuerde. Entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisajes, y el paisaje como personaje, anímicamente. Y también, que *Pedro Páramo* era una novela demasiado sintética, sin respiración, constreñida y apretada en un lenguaje en exceso escueto. Habría que revisar hoy esas anotaciones y, en parte, reconocer su crédito, porque de todos modos la novela ha movido a tan incitantes, apasionadas y divergentes interpretaciones en veinte años de lectura, que eso sólo [*sic*] basta para admirarla y ubicar con justicia a su autor entre los máximos exponentes de la literatura de nuestro siglo.¹⁰

Esta toma de perspectiva asume el mismo signo que hacía notar el crítico poco antes: la distinción entre un Rulfo cuentista y otro novelista. Con cierta ironía, Ruffinelli señala la evolución

⁹ J. RUFFINELLI, *loc. cit.* La opinión de Reyes sobre la novela de Rulfo puede leerse *infra*, p. 196.

¹⁰ J. RUFFINELLI, *ibidem*, pp. XXXVI-XXXVII, entrecomillados y cursivas provienen del original.

de la obra literaria al contacto con los lectores y reitera la imagen de una crítica adversa que, al parecer, estaba olvidada hacia 1977 merced al éxito de la novela. Alude de nuevo a la principal objeción de Chumacero ("fantasía" y "realidad" carentes de unidad); a los señalamientos de Archibaldo Burns (anomalía paisaje-personajes) y, tal vez, a la contumaz desazón ideológica de Eduardo Luquín (la "pobreza" del lenguaje rulfiano).¹¹

El crítico uruguayo propone situar ese conjunto al cual da validez total en el marco de la época en que tuvo origen, pues precisamente con el transcurso del tiempo la obra de Rulfo había superado al grado del olvido todo tipo de ataques; esa perdurabilidad, supone Ruffinelli, compensaría cualquier disputa temprana en torno a su calidad literaria.

¿Pero cuál era la opinión de Rulfo-autor empírico tras veinticinco años de haber atestiguado esa respuesta inicial, pretendidamente de rechazo? En una de las abundantes entrevistas que concedió, el narrador expresaba la impresión que esa reacción particular le había dejado y establecía un contraste con respecto al auge y la aceptación que el homenaje nacional de 1980 ponía de relieve:

-[...] A usted lo leen todos los estudiantes de secundaria. Se trata de una generación privilegiada porque por primera vez es contemporánea de sus escritores. Esta generación lo admira. Sin embargo, la crítica parece no haber reconocido su obra hace 25 años, cuando apareció. ¿Cuál fue su reacción entonces, ante la crítica adversa?

-Mis contemporáneos no me entendieron. En México no aparecieron reseñas de mis libros.

-Hubo algunas...

-Dos o tres, todas negativas. Esa generación... Tal vez me salió un poco del carril. Todavía influían mucho Los Contemporáneos. Para mí la mejor novela que se ha escrito es la de la revolución. Mis contemporáneos los consideraban reporteros, que hacían reportajes en lugar de literatura [...].¹²

Esa falta de reconocimiento era ya un referente vinculado a la obra rulfiana de manera constante en 1980. Quizá porque su propia naturaleza tendía a recordar con mayor facilidad las experiencias negativas que las ocasiones positivas, Rulfo llegaba aquí al extremo de negar todo tipo de respuesta que, por supuesto, precisaba un matiz. No cede demasiado Rulfo, cuya susceptibilidad era bien conocida. A la supuesta escasez de reseñas añade su polaridad adversa, el carácter atípico de sus textos¹³ y la pretendida influencia de Contemporáneos en ese estado de cosas, por lo cual la

¹¹ Las posturas de Archibaldo Burns y Eduardo Luquín pueden consultarse, respectivamente, *infra*, pp. 108-111, 155-157.

¹² Armando PONCE, «Juan Rulfo: La literatura no me deja suficiente para vivir; yo soy un hombre triste por naturaleza; el campesino se quedó sin la tierra», *Proceso*, 4, 204, septiembre 29, 1980, p. 42.

¹³ Apréciase que Rulfo hace extensivo el supuesto silencio de los lectores privilegiados con respecto a su novela a *El llano en llamas*.

pérdida de prestigio del ciclo novelístico de la revolución mexicana se explicaría en vista de una preceptiva estética afrancesada. Más que justificar o recriminar la evidente parcialidad de Rulfo en sus respuestas, es preciso tener en cuenta las circunstancias en que fueron emitidas. El homenaje nacional al escritor jalisciense formaba parte de un ciclo en que el gobierno populista de José López Portillo ya había incluido a los muralistas Diego Rivera y José Clemente Orozco. ¿Qué elementos eran favorecidos para hacer digno a Rulfo de ocupar el centro de las luces proyectadas por el aparato cultural del Estado mexicano? Aquellos susceptibles de asimilación por parte de un discurso exaltador y grandilocuente, aunque de frutos francamente negativos en el terreno de los hechos. Como participante de ese complicado engranaje cultural y social, Rulfo enfatizaba los aspectos de la idiosincrasia mexicana que resultaban propicios a la coyuntura que se le presentaba.¹⁴ Esa falta de sintonía con sus contemporáneos, simpatizantes de criterios extranjerizantes, se hacía eco de una opinión ya emitida por Rulfo con anterioridad¹⁵ y se deslindaba, en concreto, de lo expresado por Carlos Fuentes en su reseña de *Pedro Páramo* publicada en Francia.¹⁶ En un gesto de tacto político que no deja de tener respaldo en la respuesta del público hacia esos años, el narrador establece un contraste con la aceptación de que entonces gozaba y, por extensión, aunque tácitamente, a las decisiones que habían puesto en marcha todos los mecanismos de la burocracia cultural para elevar su obra al sitio que, paradójicamente, y bajo similares argumentos de referencialidad nacionalista, ocuparían los epigonos de Rulfo en 1982: los atípicos Contemporáneos (pero convenientemente disfrazados):

—Hoy la crítica es unánime y positiva. ¿Cómo reacciona usted ante ella?

¹⁴ Eso no entraña el juicio implícito de que Rulfo se hubiese replegado por completo a una postura oficialista. Baste recordar el episodio de condena presidencial que en noviembre de ese mismo año le acarrearón sus declaraciones sobre la corrupción de los generales revolucionarios, pronunciadas en el homenaje al escritor boliviano Marcelo Quiroga Santa Cruz que tuvo lugar en el auditorio Justo Sierra de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Rulfo nunca fue parte del coro que cantaba las alabanzas de la Gloriosa Gesta Revolucionaria Mexicana, pues ningún beneficio supuso para él, y sí, por el contrario, contribuyó con las condiciones de anarquía que favorecieron la desintegración de su núcleo familiar y la pérdida de gran parte de su patrimonio. La adhesión estética a la novela de la revolución, bajo estas condiciones, quizá haya sido para el escritor una confirmación potenciada literariamente de la fracción de esa historia particular que el corporativismo institucionalizado pretendió borrar. Parte de esa tentativa de asimilación se manifestó en los reconocimientos oficiales que tuvieron lugar en 1980. En la misma entrevista, Rulfo declaraba: "[...] la verdadera historia de la Revolución mexicana está en la literatura. Los historiadores son muy parciales. Los escritores no intentan un compromiso histórico" (*ibidem*, pp. 45-46).

¹⁵ Ello ocurrió en la entrevista que Enrique RUEZ GARCÍA publicó en 1957 en la revista española *Mundo Hispánico*. *Vid. infra*, pp. 151-153.

¹⁶ *Vid. infra*, pp. 133-135.

—Mi obra se comprende ahora más porque se lee más. No tengo ninguna reacción... Yo me siento igual, conozco la medida de mis posibilidades. Son limitadas. No puedo juzgar que se trate de una obra realmente valiosa. La hice intuitivamente, sin saber las repercusiones que iba a tener.¹⁷

Mezcla de falsa modestia y de la actitud distante que el autor empírico mantuvo de manera sistemática ante el *establishment* de los escritores profesionales, esta opinión enfatiza el papel que la difusión desempeña en la valoración de una obra literaria. Rulfo se curaba en salud ante una previsible pregunta del reportero sobre el objetivo que podría haber tenido la escritura de un par de libros que recibían el aval a una trayectoria parca pero sustancial.

Jaime García Terrés contribuía desde su columna en *La Gaceta* del FCE a ese mismo contraste entre respuesta inicial y auge actual:

Pese a que *Litoral* es una columna fundamentalmente narrativa, nadie le ha preguntado su opinión, en estos días de homenaje nacional, sobre Juan Rulfo. Quizá porque todos la conocen ya. Los dos libros de Rulfo —insistimos no obstante— han resistido como pocos la prueba del tiempo, que para el gran creador de *Pedro Páramo* ha sido gloriosa. Si en sus inicios esta novela desconcertó a algunos críticos, no sólo mexicanos sino extranjeros, en la actualidad constituye una de las obras más esenciales e indiscutibles de la nueva literatura iberoamericana, y una aportación definitiva a las letras del mundo entero. Y las próximas generaciones continuarán leyéndola y releéndola como la leemos y releemos nosotros. Juan Rulfo conquistó el trono literario con un par de libros; no necesita más para conservarlo en los años venideros.¹⁸

García Terrés plantea una aceptación progresiva de la novela rulfiana, que fue así ganándose la unanimidad de los lectores privilegiados con respecto a su calidad de hito literario. Sin llegar a un juicio tajante —como el que expresará años adelante el propio Juan Rulfo—¹⁹ establece que *Pedro Páramo* no fue objeto de un consenso automático y que, por lo tanto, el ámbito de las letras mexicanas se caracterizaba por su diversidad estética.

Con respecto a las condiciones generales que rodearon al medio cultural mexicano en las décadas de los cuarenta y cincuenta, Manuel Fernández Perera apunta el agotamiento del nacionalismo revolucionario y del cardenismo, su expresión política más acabada. Los años comprendidos entre 1940 y 1958 representan la implantación del desarrollismo institucional, paralelamente a la cual sobreviene una renovación de las expresiones artísticas. Según este autor, la situación de la novela rulfiana bajo estas condiciones es contradictoria:

¹⁷ A. PONCE, *ibidem*, p. 43.

¹⁸ ANÓNIMO [Jaime GARCÍA TERRÉS], «Litoral», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, X, 114, junio 1980, pp. 5, 7.

¹⁹ *Vid. infra*, pp. 47-50.

No es posible atribuir a Rulfo el destino final de su novela, pero no deja de resultar paradójico que todos sus propósitos de realizar una obra cuya complejidad misma impidiera su conversión a fórmulas nacionalistas hayan fracasado. *Pedro Páramo* ha sido y seguirá siendo pasto de reiterativas tesis supuestamente reveladoras de su estructura profunda y sus enunciados absolutos, así como de discursos demagógicos adictos a la búsqueda de la raigambre nacional. A la indiferencia inicial con que fue recibida (salvo excepciones) siguió un éxito que de entrada predispone al lector. Ha sufrido el destino de las grandes obras incomprensibles que requieren de exégetas definitivos o admiradores incondicionales (para no hablar de los maestros que la han convertido en un forzoso bestseller en preparatorias y cecehaches).²⁰

Para Fernández Perera, la acogida inicial —mayoritariamente indiferente— sufrió una drástica mutación tras la que, más que una lectura de la novela, se impuso a ésta un conjunto de certidumbres basado en la fácil asimilación de los aspectos usualmente asociados al nacionalismo. La perspectiva así expresada coincide con las versiones que hablan de un cambio de actitud hacia *Pedro Páramo* tras las críticas favorables cosechadas por la traducción al alemán que Mariana Frenk realizó. Haya sido o no de esa forma que la supuesta reticencia ante la novela se revirtió, lo cierto es que en los cuarenta y siete años que cubre su trayectoria en las letras mexicanas los enfoques privilegiados para referirse a ella han sido la estupefacción de quien sólo acierta a glosar el efecto que el texto consigue en el lector, y una identificación que elude la visión de conjunto y se vanagloria de encontrarse a sí misma en la novela o bien alaba el “compromiso” intelectual de Rulfo como voz que denuncia así la injusticia de los gobiernos emergidos de la revolución mexicana. De ahí que etiquetas impuestas a la obra rulfiana como “realismo mágico” y “novela de la revolución” adquieran su prestigio desde el ámbito escolar, aun cuando han sido rebasadas desde hace largo tiempo debido, precisamente, a la ausencia que delatan de un verdadero análisis literario.

Hugo Rodríguez Alcalá, responsable del primer volumen crítico dedicado en exclusiva a la obra de Rulfo, presentó, como ponencia en el Simposium que el Barnard College organizó en 1982 en homenaje al autor, una recapitulación de las aproximaciones teóricas empleadas por los lectores privilegiados para situar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* como referentes culturales y literarios. Dejando un tanto de lado el continuo parangón que establece entre la recepción del narrador jalisciense y la de Ricardo Güiraldes, otro de los autores más frecuentados por él, Rodríguez Alcalá

²⁰ Manuel FERNÁNDEZ PERERA, «Representaciones ideales y espantos reales. Aspectos de la cultura en México entre 1940 y 1958», *La Cultura en México*, 1083, marzo 9, 1983, p. V.

clasifica estas diversas tomas de postura ante la narrativa rulfiana en tres grupos: formalista, mítica y filosófica. Al abundar sobre la primera categoría, expone:

Tocante a la estructura de *Pedro Páramo* Rulfo tuvo más de un detractor. Pero, al revés de lo acontecido con Güiraldes, una vez refutada la detracción, ésta no volvió a repetirse. En 1955 —sólo a un mes de la aparición de *Pedro Páramo*— Alí Chumacero vio en esta obra una «falla principal.» Esta consistía en una «confusión» debida a una estructura caótica. «Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hilvanadas solamente por el valor aislado de cada una.» Alí Chamucero [sic], sin embargo, —el poeta de *Páramo de sueños* (1944)— trató de atenuar el reparo de esta «falla» en *Pedro Páramo* subrayando que ésta es la primera novela de nuestro joven escritor y que en ella hay «momentos impresionantes» donde se afirman «las cualidades de su prosa».²¹

Como ya podía advertirse en el caso de Jorge Ruffinelli, el epítome de la crítica adversa a *Pedro Páramo* era Alí Chumacero; aunque Rodríguez Alcalá hace notar que no fue el único postulante de tales reticencias, no trae a cuento ningún otro nombre. Sería ingenuo pensar, por cierto, que en la recepción inicial de una obra determinada bastaría con que se refutaran una sola vez los juicios negativos, pues toda manifestación artística conlleva, para su incorporación estética como referente cultural, un lapso de tiempo variable en que las opiniones de los críticos establecen un intercambio no siempre explícito ni directo que, no obstante, conduce a un cierto tipo de equilibrio; manifiesto en la imagen que de ese fenómeno o hecho particular priva en la sociedad donde tiene cabida. Es posible que en la continua referencia a la reseña de Chumacero haya prevalecido una lectura que, con la distancia estética favorecida por el transcurso del tiempo, llega al desconcierto por la carencia de un centro temático que el poeta nayarita señalaba sin tener muy presente su propia aseveración en el sentido de que los murmullos revelaban al pueblo de Comala como protagonista de la novela, por encima del epónimo. De cualquier forma, la justificación que Chumacero encontró entonces para sus reservas es mucho más que la disculpa que Rodríguez Alcalá percibía en sus últimas palabras: revela la atipicidad de *Pedro Páramo* y la existencia de expectativas cuyo margen en el horizonte de experiencia estética respectivo era

²¹ Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ, «Rulfo y la crítica», *Inti*, 13-14, primavera-otoño 1981 [pie de imprenta: 1983], pp. 12-13. Esta continua comparación entre ambos autores conduce al crítico a numerosas simplificaciones: «Rulfo, además, ha tenido la ventaja de que nadie esgrimiera contra él argumentos *ad hominem*; de que nadie, al estudiar su obra más pensara en él que en ésta. A Rulfo, intérprete de su Jalisco campesino, oriundo él mismo de uno de los pueblos de la región que poetiza, nadie le ha negado competencia de genuino intérprete. A Güiraldes, nacido en Buenos Aires en un hogar aristocrático, se le ha negado con ardor que raya en odio social su aptitud para interpretar el espíritu del hombre de la Pampa» (*ibidem*, pp. 9-10). Los indicios que se examinarán en el capítulo siguiente demuestran que los ataques a Rulfo-autor empírico no son elementos que puedan descartarse tan a la ligera.

preponderantemente conservador. A un sector de la crítica aún más radical se refiere Rodríguez Alcalá cuando profundiza en el tema:

En 1959 José Rojas Garcidueñas iba a denunciar la misma «falla» en forma más dura y áspera: «En el amplio coro de laudanzas irrazonadas, mi opinión sin duda desconcierta... dejando aparte mi personal repugnancia por ese tipo de literatura sórdida, lo que en *Pedro Páramo* juzgo más censurable es que la estructura se encuentra deliberadamente desquiciada y difusa.» Rulfo «agrega» «sin plan ni esquema que organicen el todo,» nos presenta en fragmentos cortados y barajados arbitrariamente «las tres líneas» de que está compuesto el relato.

Esta fue la última vez que a Juan Rulfo se le enderezó una tal censura.²²

El comentario de Rojas Garcidueñas muestra la coexistencia de criterios estéticos dispares. La sola forma en que se refiere a una crítica favorable en exceso señala que la propuesta novelística de Rulfo no encontró —y desde luego que no tenía necesariamente que encontrar— la unanimidad del público lector. En los párrafos siguientes, el crítico paraguayo recuerda los argumentos a favor de la estructura de *Pedro Páramo* que en su momento expresaron Carlos Blanco Aguinaga, Mariana Frenk, Luis Leal y él mismo, no sin aprovechar la oportunidad para apuntalar sus juicios frente a otros lectores privilegiados y posteriores enfoques críticos.

En 1985, año en que *Pedro Páramo* llegaba a su trigésimo aniversario, Rulfo escribió una nota sobre las condiciones que rodearon la escritura y aparición de su única novela. Su contenido es de gran relevancia para esclarecer el proceso creativo rulfiano,²³ aunque es necesario ejercitar la cautela ante este testimonio y buscar, en la medida de lo posible, otras fuentes que confirmen las afirmaciones en él asentadas, en vista de que en su calidad de autor empírico Rulfo no era invariablemente veraz, como diversas entrevistas lo señalan. A la etapa final de la escritura de la novela, el narrador se refiere así:

Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor. Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso e indeciso. En las sesiones del Centro [Mexicano de Escritores], Arreola, Chumacero, la señora Shedd y Xirau me decían: "Vas muy bien". Miguel Guardia encontraba

²² H. RODRÍGUEZ ALCALÁ, *ibidem*, p. 13. Esta opinión se reitera páginas adelante: "Rulfo, al revés de Güiraldes, cabe insistir, tras un breve periodo de detracción crítica, superado ya hace tiempo, no ha suscitado una mala inteligencia tan malévol (o de buena fe) de sus textos. Esta, sí, ha existido pero no respecto al escritor sino entre los mismos críticos" (*ibidem*, pp. 14-15). Estas son palabras a las que cabría contraponer la reseña del libro de Rodríguez Alcalá que Arturo TORRES RÍOSEO aprovechó para suscribir las opiniones de Chumacero y Rojas Garcidueñas (*íbid.*, «El arte de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Cultura*, 992, abril 3, 1966, p. 7), sin olvidar la desmesurada "crítica ideológica" del entonces iconoclasta José Agustín, en defensa de José Revueltas: una defensa que —nótese— no encuentra mejor vía de expresión que el ataque a Rulfo («La obra literaria de José Revueltas», en José REVUELTAS, *Obra literaria*, tomo segundo, México, 1967, Empresas Editoriales, pp. 631-640) con base en el criterio del "modelo original". Basten los dos ejemplos anteriores para evidenciar que la crítica literaria no parece ajustarse al idealismo immanentista que predomina en la percepción de Hugo Rodríguez Alcalá.

²³ *Cfr. supra*, p. 29.

en el manuscrito sólo un montón de escenas deshilvanadas. Ricardo Caribay, siempre vehemente, golpeaba la mesa para insistir en que mi libro era una porquería.

Coincidieron con él algunos jóvenes escritores invitados a nuestras sesiones. Por ejemplo, el poeta guatemalteco Otto Raúl González me aconsejó leer novelas antes de sentarme a escribir una. Leer novelas es lo que había hecho toda mi vida. Otros encontraban mis páginas "muy faulknerianas", pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner.²⁴

De la paulatina ausencia de intromisiones en la diégesis conforme Rulfo avanzaba en la redacción de la novela dan fe el estudio de crítica textual llevado a cabo por Juan Manuel Galaviz en 1980 y el artículo de Alejandro Toledo que revisa los informes de Rulfo como becario del CME y los mecanuscritos depositados en el archivo de dicha institución.²⁵ La polarización de las reacciones que Rulfo consigna es un vestigio más de que si bien no hubo una respuesta unánime a la novela tampoco privaron las reacciones negativas, que de alguna manera presagiaban ya las críticas que tuvieron lugar en revistas literarias, secciones culturales y suplementos. En especial, la opinión de Caribay es digna de atención si se toma en cuenta que una de las obras que escribió como becario del CME fue *Mazamila*, cuyas coincidencias formales y temáticas con *Pedro Páramo* dan cuenta del fermento común que suponía la búsqueda de innovaciones técnicas capaces de "consignar" la realidad mexicana a partir de un esencialismo más o menos asumido y disimulado.²⁶ El punto en que es difícil saber si el autor empírico se limitaba a lo realmente ocurrido o si magnificaba ese primer desencuentro con sus lectores lo representa la atribución a Otto Raúl González de una actitud que el referido escritor negó posteriormente, aunque aquí la cautela deba ser bidireccional en vista de que sólo emitió su desmentido tras la muerte de Rulfo.²⁷ La parte final del fragmento citado confirma que se trata de un párrafo especialmente difícil en cuanto a confiabilidad, pues en él Rulfo aprovecha para negar, de nueva cuenta, la "influencia" faulkneriana que, en la que podría haber sido su primera entrevista —concedida a Elena Poniatowska—, ya había admitido a inicios de

²⁴ Juan RULFO, «Cumple 30 años Pedro Páramo [sic]», *Excelsior*, marzo 16, 1985, p. 14A.

²⁵ *Vid.*, respectivamente, Juan Manuel GALAVIZ, «De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*», *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio 1980, pp. 40-65; Alejandro TOLEDO, «*Pedro Páramo* se llamó originalmente *Los desiertos de la tierra*. Los papeles de Rulfo a 5 años de su muerte», *Proceso*, 14, 740, enero 7, 1991, pp. 48-49, más tarde ampliado bajo el título «Los caminos de Rulfo», *Ensayo*, 12, enero-marzo 1997, pp. 2-11.

²⁶ *Vid. infra*, pp. 116-117, el comentario a la reseña de Jesús ARELLANO de la novela de Ricardo Caribay y la reacción de ese crítico ante ambas obras.

²⁷ *Cf.* Otto Raúl GONZÁLEZ, «De Rulfo lo real-maravilloso», *El Búho*, 19, enero 19, 1986, p. 4: "Estuve ausente de México de 1952 a 1956. Seguramente el año en que Juan Rulfo fue becario del Centro Mexicano de Escritores fue el de 1954. *Pedro Páramo* apareció en marzo de 1955. [...] yo nunca asistí, ni en ese año [1954] ni en ningún otro a ninguna sesión del Centro Mexicano de Escritores, ni siquiera intenté jamás solicitar una de sus becas."

1954, cuando estaba por finalizar su segundo periodo en el CME.²⁸ Teniendo sin duda en mente la reseña de Alí Chumacero, Rulfo afirmaba:

No tengo nada que reprocharles a mis críticos. Era difícil aceptar una novela que se presentaba, con apariencia realista, como la historia de un cacique y en verdad es el relato de un pueblo: una aldea muerta en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y campos son recorridos únicamente por las ánimas y los ecos capaces de fluir sin límites en el tiempo y en el espacio.²⁹

Las palabras que abren el párrafo son muy similares a las que ya había empleado para responder a una pregunta de Armando Ponce en 1980;³⁰ aquí adquirían un cariz de réplica indirecta al poeta nayarita, quien señalaba en *Pedro Páramo* la falta de congruencia entre estilo realista y asunto fantástico. La pervivencia metonímica de la reseña de Chumacero se deriva, al parecer, de su situación como primera reacción escrita a la novela en un foro que, como la revista *Universidad de México*, era parte de los referentes más prestigiosos dentro de la esfera cultural y literaria del México de los cincuenta. Al no respaldar al cien por cien a *Pedro Páramo*, el efecto que tuvo fue el de convertirse, al paso de los años, más que en ejemplo representativo de la recepción rulfiana, en prueba automática —y no siempre válida— de la “desfavorable” respuesta obtenida por la novela inicialmente. Otra evidencia de que la perspectiva del autor empírico es parcial y precisa de informaciones complementarias lo es el olvido del título previo del manuscrito de la novela que Alejandro Toledo recuperó: *Los desiertos de la tierra*. No se trata de recriminar a Rulfo el olvido, sino de tener presente que la memoria es selectiva y re-creativa; pues suele organizar la información de manera distinta a los hechos ocurridos en realidad, ya que en sus predilecciones siempre subyacen justificaciones importantes:

El manuscrito se llamó sucesivamente “Los murmullos” y “Una estrella junto a la Luna”. Al fin, en septiembre de 1954, fue entregado al Fondo de Cultura Económica y se tituló “Pedro Páramo”. En marzo de 1955 apareció en una edición de dos mil ejemplares. Archibaldo Burns hizo la primera reseña, negativa, en “México en la cultura”, el gran suplemento que dirigía en aquellos años Fernando Benítez, con el título de “Pedro Páramo o la unción y la gallina”, que jamás supe qué diantres significaba.³¹

²⁸ Vid. Elena PONIATOWSKA, «Charlando con Juan Rulfo. Voz de Tierra y Llamas», *Excelsior*, enero 15, 1954, pp. 11B, 71B. En el capítulo siguiente habrá ocasión de revisar con amplitud este testimonio.

²⁹ J. RULFO, *ibidem*, p. 14A.

³⁰ Vid. *supra*, pp. 42-44.

³¹ J. RULFO, *ibidem*, p. 14A. En sentido estricto, Rulfo hablaba de manuscritos; “Los desiertos de la tierra” no pasó de ser el título provisional de su proyecto como becario. Vid. *infra*, p. 93.

La reseña de Burns fue en realidad el duodécimo texto crítico en torno a la novela rulfiana y la séptima reseña propiamente dicha.³² La perplejidad de Rulfo ante su título era resultado de la estrategia expositiva que el también cineasta había elegido para expresar la confluencia de elementos fantásticos y referentes realistas en la novela.³³ Rulfo continuaba con sus recuerdos:

En la Revista de la Universidad el propio Ali Chumacero comentó que a "Pedro Páramo" le faltaba un núcleo al que concurrieran todas las escenas. Pensé que era algo injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Ali: "Eres el jefe de producción del Fondo y escribes que el libro no es bueno." Ali me contestó: "No te preocupes, de todos modos no se venderá". Y así fue: unos mil ejemplares tardaron en venderse cuatro años. El resto se agotó regalándolos a quienes me los pedía[n].³⁴

Este párrafo muestra que a Rulfo-autor empírico le había quedado grabada la actitud cautelosa de Chumacero, pues a pesar de su cercanía a la gestación de la novela no había tenido con ella un gesto equivalente al apoyo que el propio jalisciense recordaba en las sesiones del CME. Es digno de tomarse en cuenta que, en contraste con *El Llano en llamas*, que apareció en 1953 y fue reeditado en 1955 y 1959, *Pedro Páramo* hubo de aguardar cuatro años para contar con una nueva edición en el mercado, lo cual puede dar idea de en qué medida tuvo que ir ganando su puesto en la novelística mexicana.

Es patente que Juan Rulfo contribuyó en buena medida a fijar la versión del rechazo inicial a la novela y las posteriores rectificaciones del juicio crítico, conforme la perspectiva estética fue ganando terreno a la distancia estética.

Emmanuel Carballo se hacía eco de la misma inquietud por celebrar la aparición de la novela y elaboraba una semblanza amplia de la trayectoria de Juan Rulfo en las letras mexicanas con énfasis en la etapa en que se encontraba escribiendo *Pedro Páramo*. El crítico resume así el primer encuentro de los textos rulfianos con los lectores privilegiados:

El libro de cuentos y la novela de Rulfo fueron recibidos con entusiasmo por unos (los más despiertos) y con indiferencia rencorosa por otros (los menos visionarios). Sus malquerientes llegaron a decir que era un reaccionario, un escritor que no sabía escribir, que daba palos de ciego y que por circunstancias fortuitas pudo romper la piñata. Sus admiradores desde un principio declaramos que tanto él como Arreola cerraban una etapa de nuestras letras y abrían otra, acorde con el tiempo que estábamos viviendo y con la literatura que se escribía por ese tiempo en el mundo.³⁵

³² Cfr. *infra*, «Referencias bibliohemerográficas en orden cronológico», p. 298.

³³ Vid. *infra*, pp. 59-60, la defensa propia que Burns emprendió y su contextualización del ambiente literario de la época.

³⁴ *Loc. cit.*

³⁵ Emmanuel CARBALLO, «Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*, abril 3, 1985, p. 13.

Carballo no se cuenta, por ende, entre quienes aseguran que la crítica a *Pedro Páramo* fue por entero negativa en sus inicios. Su enfoque revela que hacia la mitad de los cincuenta el medio literario mexicano aguardaba una mutación específica de su expresión, misma que para algunos era responsabilidad de Arreola y Rulfo, en tanto que para otro sector, mucho más conservador, estaba pendiente. Profundizando en estas diferencias de apreciación, Carballo expone:

Los puntos de vista de los desafectos se pueden resumir en esta cita, tomada del libelo *Ambiente de los escritores en México*, firmado con las iniciales B.T. y sin pie de imprenta. Aparecido en 1960, sintetiza los desahogos y razonamientos de un grupo de escritores de corta estatura que compensaban su falta de talento con la actitud mesiánica de que encarnaban la defensa de las letras patrias, acosadas por polkos de nuevo cuño dispuestos a vender las esencias nacionales por una beca de la Fundación Rockefeller, la publicación de sus libros en la serie Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica o la dicha de figurar entre los colaboradores habituales de "México en la Cultura", el suplemento dirigido por Fernando Benítez, el jefe indiscutido e indiscutible de la mafia. (El espectro de opiniones va de las de Jesús Arellano y sus acólitos a las de Roberto Blanco Moheno.)³⁶

Como puede apreciarse, la pugna entre facciones no se limita a aspectos estéticos o literarios, pues esta esfera de intereses no escapa a la lucha por privilegios en que el prestigio se asocia, de una forma u otra, a grupos de poder que dictaminan la validez de las expresiones artísticas conforme a programas específicos en que las dimensiones económicas, históricas y estéticas de la sociedad al interior de la que actúan adquieren formulaciones explícitas o tácitas y se expresan como códigos estéticos cuya convivencia está regida por la institución literaria. En la recepción de *Pedro Páramo*, Carballo señala como manzanas de la discordia entre representantes de esos códigos a las becas Rockefeller (y con ellas, al Centro Mexicano de Escritores), la colección Letras Mexicanas y el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*. El crítico distingue la diversidad de posturas entre los marginados de esos sitios específicos de la institución, pues por lo menos inicialmente, los acerbos ataques del poeta Jesús Arellano a la candidatura de Alfonso Reyes al Premio Nobel y a las becas que la Fundación Rockefeller otorgaba a través del CME nunca se extendieron a la obra de Rulfo o, aún más, al propio escritor jalisciense, a quien incluso ofreció como contraejemplo de la, a su juicio, artificial fama del polígrafo regiomontano.³⁷ El testimonio concreto de este grupo de "defensores" de una supuesta autenticidad desplazada es el siguiente:

"Una de las mayores responsabilidades que se deben cargar a la Fundación Rockefeller, por su Centro Mexicano de Escritores, es la de haber sido la cuna en donde se ha incubado el más grande

³⁶ E. CARBALLO, *loc. cit.*

³⁷ En *El arriero en el Danubio*, Alberto VITAL refiere uno de los tantos párrafos ofensivos con que Arellano instigaba a sus contrarios desde el «Colofón» de la revista *Metáfora*, dirigida por él mismo. *Vid. op. cit.*, p. 223.

Carballo no se cuenta, por ende, entre quienes aseguran que la crítica a *Pedro Páramo* fue por entero negativa en sus inicios. Su enfoque revela que hacia la mitad de los cincuenta el medio literario mexicano aguardaba una mutación específica de su expresión, misma que para algunos era responsabilidad de Arreola y Rulfo, en tanto que para otro sector, mucho más conservador, estaba pendiente. Profundizando en estas diferencias de apreciación, Carballo expone:

Los puntos de vista de los desafectos se pueden resumir en esta cita, tomada del libelo *Ambiente de los escritores en México*, firmado con las iniciales B.T. y sin pie de imprenta. Aparecido en 1960, sintetiza los desahogos y razonamientos de un grupo de escritores de corta estatura que compensaban su falta de talento con la actitud mesiánica de que encarnaban la defensa de las letras patrias, acosadas por polkos de nuevo cuño dispuestos a vender las esencias nacionales por una beca de la Fundación Rockefeller, la publicación de sus libros en la serie Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica o la dicha de figurar entre los colaboradores habituales de "México en la Cultura", el suplemento dirigido por Fernando Benítez, el jefe indiscutido e indiscutible de la mafia. (El espectro de opiniones va de las de Jesús Arellano y sus acólitos a las de Roberto Blanco Moheno.)³⁶

Como puede apreciarse, la pugna entre facciones no se limita a aspectos estéticos o literarios, pues esta esfera de intereses no escapa a la lucha por privilegios en que el prestigio se asocia, de una forma u otra, a grupos de poder que dictaminan la validez de las expresiones artísticas conforme a programas específicos en que las dimensiones económicas, históricas y estéticas de la sociedad al interior de la que actúan adquieren formulaciones explícitas o tácitas y se expresan como códigos estéticos cuya convivencia está regida por la institución literaria. En la recepción de *Pedro Páramo*, Carballo señala como manzanas de la discordia entre representantes de esos códigos a las becas Rockefeller (y con ellas, al Centro Mexicano de Escritores), la colección Letras Mexicanas y el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*. El crítico distingue la diversidad de posturas entre los marginados de esos sitios específicos de la institución, pues por lo menos inicialmente, los acerbos ataques del poeta Jesús Arellano a la candidatura de Alfonso Reyes al Premio Nobel y a las becas que la Fundación Rockefeller otorgaba a través del CME nunca se extendieron a la obra de Rulfo o, aún más, al propio escritor jalisciense, a quien incluso ofreció como contraejemplo de la, a su juicio, artificial fama del polígrafo regiomontano.³⁷ El testimonio concreto de este grupo de "defensores" de una supuesta autenticidad desplazada es el siguiente:

"Una de las mayores responsabilidades que se deben cargar a la Fundación Rockefeller, por su Centro Mexicano de Escritores, es la de haber sido la cuna en donde se ha incubado el más grande

³⁶ E. CARBALLO, *loc. cit.*

³⁷ En *El arriero en el Danubio*, Alberto VITAL refiere uno de los tantos párrafos ofensivos con que Arellano fustigaba a sus contrarios desde el «Colofón» de la revista *Metáfora*, dirigida por él mismo. *Vid. op. cit.*, p. 223.

fraude nacional con el infundio del talento' de Juan Rulfo: caso semejante al que relata Eça de Queiroz en su *Epistolario de Fradique Méndez* sobre el 'inmenso talento de Pacheco', individuo que en Portugal, escaló los más altos puestos y ocupó los más jugosos cargos bajo la falsa versión de tener un gran talento que, sin embargo, nunca demostró y todos gratuitamente le atribuían. Así, Juan Rulfo se ha convertido entre nosotros en un fetiche de 'talento' que a fuerza de publicidad se quiere imponer en la opinión nacional, y que en lo sucesivo tendrá que demostrar que su talento no es mero infundio, basado en la propaganda, originada en el Centro Mexicano de Escritores y amplificada sin discusión en el ambiente literario nacional. En lo futuro se le juzgará con libertad de criterio."³⁸

La versión maniquea que se desprende de estas líneas presenta a Rulfo como una creación del Centro Mexicano de Escritores, tal y como si antes de su etapa de becario en esa institución no hubiese dado muestras de su inclinación por la expresión literaria con los varios cuentos publicados por las revistas *América* y *Pan* en el periodo comprendido entre 1945 y 1951. El fragmento de este libelo convocado por Carballo muestra que no hubo una aceptación generalizada ni un rechazo total, como previas descripciones del tema afirmaban. Sería más conveniente, en cualquier caso, hablar de una polarización de posturas entre "nacionalistas-comprometidos" y "cosmopolitas-estetizantes", pues al igual que en una esfera, ambos polos darían margen a la manifestación de posturas que oscilan entre tales códigos y combinan eclécticamente aspectos y expresiones de ellas. Es patente, desde luego, que la recepción de una obra entraña dimensiones mucho más diversas que la artificiosa división entre aceptación y rechazo, donde el crítico o estudioso se arroja el papel de Moisés en el trance de separar las aguas del Mar Rojo para hacer posible el tránsito de los descreídos y legos con respecto a su función mediadora, que se encuentra así en una exacerbada actitud mesiánica y pedagógica.

Al aludir al texto en que Rulfo aborda los pasos que lo llevaron a escribir *Pedro Páramo*, Carballo aclaraba:

En el undécimo párrafo de su artículo, Rulfo afirma que "en aquel entonces", cuando escribió *Pedro Páramo*, "yo aún no leía a Faulkner". Aquí la vanidad ciega a Rulfo. Principio por lo anecdótico. En 1953 Rulfo y yo intercambiamos libros: yo le di un tomo, que él no poseía, de los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas, y él a cambio me cedió un ejemplar sudado y manchado por la lectura de *Las palmeras salvajes*.³⁹

Es difícil pretender ponerse en la situación de otra persona para dictaminar cuál fue la razón exacta que la condujo al adoptar una opinión determinada. Si Rulfo optó por negar su conocimiento de la obra faulkneriana a partir de algún momento es seguro que intervinieron

³⁸ B.T., *Ambiente de los escritores en México*, apud E. CARBALLO, *loc. cit.*

³⁹ E. CARBALLO, *ibidem*, abril 7, 1985, p. 13.

factores de mayor peso que la simple soberbia.⁴⁰ No obstante, el episodio que Carballo consigna es importante para la recepción de *Pedro Páramo* por Jorge Luis Borges, traductor de *The Wild Palms* para Sudamericana, la edición que Rulfo habría puesto en manos del crítico.⁴¹ Otra precisión que no es tan fácil de sustentar es la que cierra su recuento:

Los primeros mil ejemplares del tiraje de *Pedro Páramo* no tardaron “en venderse cuatro años. El resto se agotó regalándolos a quienes me los pedían”. La novela corrió con suerte poco común entre nosotros: los lectores habituales e incluso los que de vez en cuando compran libros, desde un principio adquirieron con largueza la novela, a la que consideraron, al igual que ciertos críticos imaginativos, como una de las obras más importantes escritas en México a lo largo de los años 50. Posteriormente, unos y otros estuvieron de acuerdo, cuando los árboles ya no impedían ver el bosque, en que *Pedro Páramo* es una de las obras más significativas de nuestra literatura y de otras muchas literaturas.⁴²

Si el éxito de ventas fue tal lo recuerda Carballo, resulta extraño que el Fondo de Cultura Económica, entonces bajo la dirección de Arnaldo Orfila y habituado a cubrir con cierta rapidez las necesidades impuestas por la demanda de un título específico —así lo demuestra su política de reimpresiones— haya demorado la segunda edición de *Pedro Páramo* hasta 1959.⁴³ El aspecto sobresaliente del artículo aquí revisado es su visión ponderada del tema, disposición ya observada en el crítico con anterioridad.⁴⁴

La percepción de la trayectoria de la novela en el contexto de su XXX aniversario contrasta de nuevo sus inicios en el ámbito literario con su estatuto actual no sólo en México, sino para la literatura en lengua española. Así lo establece la siguiente nota periodística:

Desde el silencio de muerte de Comala, esa aldea imaginaria a la que el escritor mexicano Juan Rulfo dio carta de autenticidad, “Pedro Páramo” salió hace tres décadas a recorrer el mundo.

⁴⁰ En el capítulo III se aventura una hipotética explicación de dicho recelo ante las continuas referencias a la “influencia” faulkneriana sobre Rulfo, que desde la aparición de la tesis de James East Irby se volvieron una veta para los frecuentadores de la obra del escritor jalisciense. *Vid. infra*, pp. 176-177.

⁴¹ William FAULKNER, *Las palmeras salvajes*, Traducción: Jorge Luis Borges. Buenos Aires, 1940. Sudamericana. Como bien se sabe, Borges no era ni mucho menos un entusiasta de la novela. En tanto autor y lector, sus afectos estéticos eran acaparados por el cuento. El juicio favorable a *Pedro Páramo*, expresado en el prólogo a la edición comprendida en su Biblioteca Personal (*vid. Apéndice D*, p. 278) confirma que la síntesis concretada en el texto rulfiano era vista con gran simpatía por el escritor argentino. *Vid. infra*, p. 267, n. 14.

⁴² E. CARBALLO, *loc. cit.*

⁴³ El lector puede darse una idea de esta agresiva estrategia editorial si consulta *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, en específico los ejemplares que datan desde su aparición hasta la remoción de Orfila (1954-1965), debida al malestar que la publicación del libro de Oscar Lewis, *Los hijos de Sánchez*, provocó en el régimen populista de Díaz Ordaz.

⁴⁴ Alberto VITAL apunta dicho rasgo al comentar el artículo «Arreola y Rulfo cuentistas» (*El arriero en el Danubio*, pp. 237-240).

A partir de entonces la novela —a la que muchos críticos asocian el inicio del “boom” de la literatura latinoamericana— siguió un camino totalmente distinto al que le auguraron sus detractores iniciales. [...] “Pedro Páramo” es un magistral testimonio y la narración transcurre en una atmósfera que linda entre la realidad y el sueño. Rulfo entrega una intensa visión de un universo humano que emerge de una extraña aldea poblada sólo por el susurro de ols [sic] muertos. Con un lenguaje transparente, más bien seco, aunque sin mengua de la belleza y la poesía, el novelista mexicano construye una de las obras más sólidas de la[s] letra[s] del continente. Uno de sus mayores logros es la recreación de una oralidad según la cual las voces individuales se integran en una especie de sinfonía colectiva.⁴⁵

El vínculo entre *Pedro Páramo* y el llamado *boom* latinoamericano es tal vez el origen de la ubicación de los textos rulfianos dentro del nebuloso “realismo mágico”, imprecisa noción clasificatoria con que se ha designado, entre otras, a gran parte de las obras de Gabriel García Márquez. Basada en el texto de Rulfo ya comentado líneas atrás, la gaceta elige la fácil táctica de descalificar los referidos juicios contrarios al situarlos en el presente, sin la perspectiva temporal pertinente. Desde luego que en los desencuentros entre estética predominante y obra concreta son diversos y complejos los elementos que resultan implicados. Es interesante hacer notar que siempre se examinan las irrupciones que detonan cambios novedosos según aquello que desechan del estado de cosas anterior, sin quizá percibir demasiado los factores comunes en sus distintas y potenciales mutaciones, que constituyen en la mayor parte de las ocasiones los verdaderos motores de todo tipo de evoluciones duraderas.

El énfasis depositado en el lenguaje con que fue concebido el texto de la novela demuestra que el juego entre apariencias y realidad se desplaza también a la oposición individual-colectivo, y adquiere su máxima efectividad al contraponer el título de la novela —que da realce al cacique— con la técnica que sustenta la narración —basada en el perspectivismo que los personajes varios hacen posible. El texto citado encuentra en esta última posibilidad el carácter decisivo de la novela rulfiana, su impacto más duradero en la literatura latinoamericana; ello puede deberse a su procedencia.⁴⁶

Otra adhesión a las celebraciones por el aniversario de la publicación de *Pedro Páramo* fue el homenaje organizado por el gobierno del estado de Nuevo León, en el que tomaron parte Carlos Monsiváis y Edmundo Valadés, entre otros. El texto de Monsiváis abunda sobre la mutación de las apropiaciones de sentido en torno a la novela:

⁴⁵ ANÓNIMO, «Observatorio Cultural. Pedro Páramo: tres décadas por el mundo», *La Cultura al Día*, junio 28, 1985, p. 3.

⁴⁶ Se trata de una gaceta difundida por la agencia Prensa Latina, de La Habana, Cuba.

Desde el primer momento, no se escatima la admiración, y Rulfo es profeta en su tierra. Lo que ha variado es el modo interpretativo. Transcurrida la impresión "comprometida" ("Es una viril denuncia de la situación campesina") ocurrió el acuerdo mayoritario: la novela y los cuentos de Rulfo son signos de los tiempos nuevos: concluye la Novela de la Revolución Mexicana, se extingue la novela rural. Ya lo urbano era lo imprescindible y, precisamente por su excelencia, Rulfo atestiguaba la disolución de la parte más fiel y recóndita del México tradicional. ¿Quién superaría esta profecía con efectos retroactivos, el relato de la agonía secular de pueblos y seres, del fin de los tiempos que cristalizaba en el polvo de las persecuciones? ¿Quién reconstruiría mejor este infierno al pie de la letra, sin necesidad de metáforas, en donde conviene pensar cosas agradables "porque vamos a estar mucho tiempo enterrados"?⁴⁷

El escritor acierta al afirmar que, desde sus inicios, Rulfo atrajo la atención de los lectores y las respuestas positivas de ellos; el transcurso del tiempo es el factor determinante en la evolución de una obra literaria en tanto componente de la cultura en la que surge. Sin embargo, un falso sentido de historicidad permea el resto del párrafo anterior, pues la vinculación de *Pedro Páramo* con la novela de la revolución mexicana es una perspectiva expresada ya desde 1955, al igual que la "denuncia social" o la expresión de la modernidad narrativa en las letras mexicanas. Incluso la caducidad de la temática rural fue algo entrevisto pocos años después de la aparición de la novela rulfiana. Esto demuestra cuán difícil es aproximarse a cualquier fenómeno o hecho desde la perspectiva histórica, pues el desarrollo de toda problemática es simultáneo —aunque no necesariamente paralelo— a otras vertientes de "interés secundario". La coexistencia de interpretaciones distintas ya desde la aparición de *Pedro Páramo* —sin descontar las reacciones negativas— explica en gran medida el posterior desarrollo de tendencias críticas a su alrededor.

A continuación, Monsiváis observa la particularidad de la narrativa rulfiana en su capacidad para destruir estereotipos literarios y lugares comunes:

A Rulfo, en la época de la aparición de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, se le catalogó culturalmente entre los novelistas de provincia. Con esto se subrayaba lo feroz, lo arcaico, lo melancólicamente póstumo de esas regiones ya perdidas para el progreso. Ya no resultó practicable el risueño optimismo del siglo XIX sobre la vida alejada de la civilización, ni tuvo tampoco mucho sentido el determinismo político y social de la narrativa de la Revolución Mexicana, que describe la crueldad como excedente de la pobreza, y ve en la tragedia la garantía de la identidad nacional. Según Rulfo, otras, más comprensibles y menos comprensibles, eran las motivaciones de quienes —en soledades deshechas y rehechas por el sol— hacen de la venganza su educación solidaria, y del crimen la continuación del trato por otros medios.⁴⁸

Según el comentario vertido al examinar la nota de Prensa Latina, la verdadera irrupción de una obra estética no se mide por parámetros cuantitativos, sino mediante el examen cualitativo de

⁴⁷ Carlos MONSIVÁIS, "Pedro Páramo": los 30 años de un clásico, *Proceso*, 10, 476, diciembre 10, 1985, p. 50.

⁴⁸ C. MONSIVÁIS, *loc. cit.*

las mutaciones genológicas y temáticas que irac consigo y que, a la larga, permitirán apreciar el alcance de su novedad intrínseca en el espectro del paradigma al que se incorpora. En el caso de *Pedro Páramo*, la subversión del enfoque del ambiente rural predominante hasta entonces determinó en gran medida que se le asociara al ciclo novelístico de la revolución, lo cual en realidad traía consigo la desaparición de una esperanza cifrada en el campo como centro del que dependía el desarrollo económico del país en vista de la incipiente industrialización en marcha, y la no menos importante e inquietante certidumbre de que todo intento por cambiar el rumbo del país por vía de la violencia estaba condenado al fracaso. Ambas conclusiones apuntaban a la desaparición de las convenciones narrativas explotadas hasta entonces; dicho desplazamiento representaba necesariamente un inicio no del todo agradable para quienes se percibían a sí mismos como defensores de la "identidad" nacional mexicana. Ese potencial subversivo, cultural y estético, se veía desactivado si a la novela rulfiana se le situaba como clausura de un conjunto de textos ya consagrados por el público y el tiempo, pero distintos en su perspectiva de abordaje de la realidad.

Las traducciones de la colección de cuentos y de la novela rulfiana representan otra área de la cual es factible extraer algunas reflexiones sobre la recepción del narrador jalisciense:

La respuesta internacional a la obra de Rulfo contribuyó grandemente a modificar el punto de vista inicial. Latinoamericanos, norteamericanos y europeos hallaron entre los relatos de Rulfo los inevitables escenarios exóticos, pero además y fundamentalmente, verdades esenciales sobre el comportamiento humano en situaciones límite, tramas donde también la irrealidad era función de la violencia, el apocalipsis de los pequeños pueblos... y una narrativa deslumbrante sustentada en la poesía. Pese a las dificultades de traducción, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* se publican en todo el mundo (este año, 1985, un millón de ejemplares de cada uno en la República Popular China), y ya es tiempo del casillero más prestigioso, lo-nacional-que-por-serlo-profundamente-se-vuelve-universal.¹⁹

Esto puede tomarse como uno de tantos ecos de la afirmación de que fue la traducción al alemán de *Pedro Páramo*, a cargo de Mariana Frenk, la responsable del cambio en la orientación de los críticos mexicanos con respecto a la novela, tras la respuesta favorable en el ámbito lingüístico alemán occidental. Ello habla, así mismo, de la aspiración a una referencialidad amplia, donde el tema no es ya el *dónde* de la narración, como en la novela regionalista, antes bien, el *cómo* y *quiénes* intervienen en ella, de modo que el lector se sienta apelado e identificado durante su interacción con el texto. He aquí la aspiración a la universalidad de la expresión literaria que es un

¹⁹ *Idem.*

intento por arribar a la raíz más humana de todo quehacer. Ése es el *desideratum* concreto, manifiesto, que Monsiváis encuentra en la novela de Rulfo:

[...] al ser tan admirable su aportación técnica, pierde sentido escribir como si Rulfo no lo hubiera hecho, y esto desampara a los relatos lineales, a las recreaciones ingenuas, a los arranques chouvvinistas, al nacionalismo cultural. La modernidad literaria le permite a un autor fortalecer una tradición temática y psicológica. Lo que era entonces, en los años cincuentas, el horizonte más prestigioso de nuestra narrativa, la Revolución Mexicana (el brillo de la matanza y de la representación anónima de las masas) desaparece o se modifica radicalmente ante las pasiones y ambiciones de un pueblo muerto, fuera del tiempo y del espacio, donde quedan abolidos el paisaje, la Historia, los rasgos faciales de los personajes, y sólo permanecen la tierra, la canícula, la esperanza contra las penas.⁵⁰

El logro de *Pedro Páramo* se halla en su ascenso como lindero entre *antes de* y *después de* su llegada a las letras mexicanas, que representó el fin de los nexos inmediatistas y viscerales con la literatura, así como una profundización en la naturaleza humana que, paradójicamente —y según lo apunta el propio Monsiváis—, delega gran parte de su perfil en el paisaje. Este rasgo, ya señalado por Archibaldo Burns,⁵¹ es reflejo de la mutación estética que intenta superar los modelos neoclásicos y procura la recuperación de la subjetividad como medida de la presencia humana en el mundo: reivindica al individuo, no al colectivo. La modernidad literaria busca, de tal forma, la verosimilitud a través del efecto, no la verosimilitud por el detalle.

En el contexto del mismo homenaje, Edmundo Valadés hace una recapitulación de su amistad con Rulfo en la que habla brevemente de la recepción de *Pedro Páramo*:

[...] *Pedro Páramo* (cuya dimensión tampoco fue calculada al principio, porque rompía las reglas de que una gran novela tiene que ser o necesita ser extensa, y de que no era posible, en reducidas páginas, calar tan hondo en violentas pasiones y actos humanos y crear acabados personajes y un ambiente y un paisaje mágicos y dramáticos, con el realismo simultáneo de un sistema económico y político que enmarca la historia, y el aplicar rupturas continuas de tiempo y espacio, salvo Juan [sic] Blanco Aguinaga, precisamente en la *Revista Mexicana de Literatura*, el primero en explorar o en percibir los extraordinarios artilugios de su consciente y retrabajada configuración) [...].⁵²

Valadés cae en la falacia ya percibida páginas atrás de establecer un parangón desfavorable al confrontar la respuesta crítica inicial a la novela con la acogida actual que ésta ha obtenido. Las razones que describe para dicha falta de reconocimiento trazan una estética para la cual la extensión implicaba un valor positivo. Se adivina en sus palabras la preocupación por conciliar

⁵⁰ C. MONSIVÁIS, *ibidem*, p. 51.

⁵¹ *Vid. infra*, p. 110.

⁵² Edmundo VALADÉS ["La década..."], en *Juan Rulfo: hacedor de sueños*. Monterrey, 1986, Gobierno del Estado de Nuevo León., pp. 28-29.

fantasía (o subjetividad) y realidad cotidiana, además de la inherente renovación técnica que significaría la preterición de esquemas caducos y reiterativos. Tal vez el que recuerde especialmente el artículo de Carlos Blanco Aguinaga implique que la suya fue la aproximación más lúcida al binomio aludido, si bien no la única en percibirlo como arista fundamental de la novela rulfiana.⁵³

Tras la muerte de Rulfo en enero de 1986, el volumen de los testimonios se incrementó hasta alcanzar cotos inabarcables. Bajo esas condiciones, y a un año de la desaparición del autor, el Fondo de Cultura Económica produjo una nueva recopilación de los textos rulfianos. Jaime García Terrés, entonces director del FCE, presentaba un extenso texto previo al cuerpo del volumen, en el que recordaba las opiniones de John Michael Cohen sobre *Pedro Páramo* a pocos meses de iniciado el debate a que dio pie:

La crítica extranjera, lejos de ensañarse en un principio con Rulfo, no demoró en entusiasmarse, y prosiguió, con creciente admiración, llenándolo de honores. Fue en México donde *Pedro Páramo* alcanzó en sus inicios una llovizna de reparos y objeciones. Se trataba, en la mayor parte de los casos, de observaciones de buena fe. Pero hubo algunas voces que tomaron el camino de la acusación [sic] consabida y grotesca; hubo incluso quien me colmó —por carambola— de paradójicos reproches: ¿cómo era posible que el director de la *Revista de la Universidad de México*, enemigo permanente del nacionalismo, trajera a cuentas los comentarios de un escritor británico? ¿Cabía mayor prueba de malinchismo? ¿Por qué no se admitían, de preferencia, los dictámenes de la crítica nativa, que insistía en los mimos que Rulfo hacía de la novelística estadounidense?⁵⁴

Este contraste entre recepción en México y recepción internacional contribuye a una de las presuposiciones más arraigadas dentro de la crítica rulfiana, y así lo muestra la opinión que considera a la traducción de *Pedro Páramo* al alemán y su acogida favorable por parte de los lectores de esas latitudes como factores de cambio en el entorno literario mexicano. García Terrés resalta las opiniones contrarias a la novela y su proveniencia de las filas preponderantemente jicaristas de quienes sentían agredidas “identidad” y “autenticidad” culturales debido al auge de la narrativa norteamericana entre los escritores mexicanos.

Triste es recordar aquellos desvaríos, en estos momentos ya de suyo amargos por la reciente desaparición de Juan Rulfo. Con todo, estimo necesario evocarlos, aunque hayamos borrado los nombres de los culpables, y bien que sólo sea para comprobar lo efímero de los juicios ideológicos. Eran formales, y no ideológicas, las reservas de Cohen, compartidas de buena fe por nuestros letrados compatriotas. No obstante, también ellas se tornaron laudanza, sin que Rulfo hiciera nada para lograr

⁵³ El título del artículo es «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en el que es evidente la conciliación de un mundo concreto y una dimensión subjetiva en la obra del autor jalisciense. *Vid. infra*, pp. 128-130.

⁵⁴ Jaime GARCÍA TERRÉS, «Proemio a Juan Rulfo», *La Jornada Semanal*, 121, enero 11, 1987, pp. 2-3. En el capítulo III tendrá lugar la revisión de la carta de J. M. Cohen que García Terrés publicó extractada en la edición de *Universidad de México* correspondiente a abril de 1956; *vid. infra*, p. 130.

tal viraje, puesto que no volvió a publicar nada nuevo (salvo un par de cuentos y un argumento cinematográfico) y apenas si corrigió menudencias insignificantes.

Lo cual demuestra varias cosas. En primer término, que el eventual gusto literario acaba adaptándose a la verdadera grandeza, y no al revés. Y en segundo lugar, que el encuentro con la escurridiza imagen nacional no deriva de estrategias ni deliberaciones, sin perjuicio de que unas y otras lo ayuden a formularse; pero ocurre por instinto, y en lo medular no suele prestarse a inmediata digestión por el intelecto.⁵⁵

He aquí la postulación de una teoría sobre la especificidad de las manifestaciones artísticas y su perdurabilidad. En una época especialmente proclive a la autocomplacencia, a la corrección política y al éxito fácil, cabría tener presentes las reflexiones de García Terrés con respecto a la recepción rulfiana; la facilidad con que convenciones y fórmulas ascienden en las preferencias del actual público y la aparente espontaneidad con que los autores en boga recurren a ellas sin otro objetivo que el de concentrar sobre sí mismos la atención dispensada al *showman* deberían tal vez propiciar un análisis atento de las tendencias contemporáneas, que parecen dar por sentado el hecho de que ya no es necesario atisbar desde el hombro de gigantes, sino darse por satisfechos con el sentimiento vicarial de saber que hubo ciertos antecesores que *alguna vez* otearon el horizonte dispuesto ante ellos por las circunstancias.⁵⁶

Una de las dificultades mayores que conlleva el tomar posición ante la actualidad es el conservar un enfoque en verdad lúcido del conjunto en que el fenómeno estudiado se inserta. Paco Ignacio Taibo I aprovechaba el espacio de su columna diaria para plantear el caso específico que tanto molestaba a Rulfo con respecto a la crítica de su novela: la reseña de Archibaldo Burns. La contextualización y sus detalles constituyen aspectos dignos de revisión, sobre todo si se toman en cuenta el título de tal texto y las alusiones al nacionalismo que en él aparecen:

Por entonces "un personaje actualmente de la Academia de la Lengua que goza de fama y prebendas, desató una campaña nacionalista a favor de lo que él consideraba literatura popular, en contra de la otra, la culta, dirigida a lo que llamaba, despreciativamente, élite". [...]

"Aprovechaba este personaje para decir que **Pedro Páramo** no era nada popular, sino 'un manjar para élites'. Semejante estupidez indignó a Octavio Paz, que llevaba poco tiempo de haber vuelto de Europa después de una larga ausencia, ya que el personaje atacaba a Kafka, Proust y otros escritores".

⁵⁵ J. GARCÍA TERRÉS, *ibidem*, p. 3.

⁵⁶ Esta es parte de la mediación entre horizontes propuesta por Jauss, procedimiento que en este caso entabla vínculos entre los horizontes de la recepción inicial de la novela y los horizontes dentro de los cuales tiene lugar el estudio emprendido en esta tesis. *Cf. supra*, pp. 26-27.

Recuerda Archibaldo que llegó a "formularse una especie de consigna para contraatacar la barbarie que amenazaba".⁵⁷

Los recuerdos de Burns sitúan el episodio a la luz de la renovada polémica entre cosmopolitas y nacionalistas. Es relevante para el estudio de la recepción de *Pedro Páramo* tomar en cuenta que la novela de Rulfo reabrió la posibilidad de este debate y se convirtió, tal vez, en el factor de su agotamiento definitivo. La interacción de escritores identificados con alguno de dichos códigos estéticos en el proceso de apropiación crítica de *Pedro Páramo* podría representar la ocasión propicia para esclarecer en no escasa medida la dinámica por medio de la cual los dos polos, las dos posturas estéticas principales, y las innegables tendencias paralelas, contribuyeron a la renovación de los parámetros artísticos de la narrativa mexicana, en especial de la novelística. Una visión restringida, inmanentista, inmediatista, era el obstáculo que *Pedro Páramo* dejó atrás con su propuesta en que lo fantástico e inusitado potencian la inscripción de temática, técnica e, incluso, público lector, dentro de las fronteras de una realidad particular que, por serlo en grado sumo, adquiere una representatividad existencial de lo humano.

Un esfuerzo por tener presente la evolución de la obra al paso del tiempo es el que Jorge Von Ziegler realizaba al revisar las reseñas de *Pedro Páramo* escritas por Alf Chumacero y Carlos Fuentes. El crítico anota algunas de las ideas usualmente asociadas a la suerte de la única novela de Rulfo:

En la literatura mexicana resuenan, como en cualquiera, nombres familiares de muchos libros, pero ninguno está más lejos de esa triste forma de la fama llamada familiaridad que *Pedro Páramo*. Casi desde su aparición, la novela ha sido símbolo de esa intemporalidad que comporta la fe de los lectores de libros clásicos. Pero nuestro "previo fervor" me asombra menos que la apresurada suerte del libro. Que hoy lo juzguemos como un clásico, que lo creamos universal y eterno, es obra de ciertos hechos; conocerlos ayuda a explicar nuestra "misteriosa lealtad", que no es tan misteriosa. Enumeraré sin rigor algunos: la multitud de traducciones a las lenguas europeas que desató la alemana en 1958; el continuado río de interpretaciones críticas que ya forma una biblioteca que Rulfo nunca soñó escribir; las repetidas, las ya incontables ediciones; el culto de las escuelas y los maestros; la aclamación mundial que ha obtenido para nuestra literatura; la circunstancia de ser la única novela de su autor, origen de un laborioso mito personal hecho para arrebatar las murmuraciones y las fantasías de los lectores.⁵⁸

El avatar deplorable de la celebridad que Von Ziegler veía lejano de *Pedro Páramo* era seguramente el que se ha impuesto a obras como el *Quijote*, cuyos personajes han alcanzado el

⁵⁷ Paco Ignacio TAYO I, «Esquina Baja. La unción y la gallina», *El Universal en la Cultura*, febrero 1, 1987, p. 1. *Id. infra* los comentarios a la reseña de Burns, pp. 103-111.

⁵⁸ Jorge VON ZIEGLER, «Dos reseñas de *Pedro Páramo*», en *Hora crítica*, Tlahuapán, 1988, Premiá (La Red de Jonás, Estudios, 35), p. 20.

nivel de los arquetipos; ello implica que un conversador hábil puede dejar en sus interlocutores la impresión de haber leído la obra sin conocerla en realidad, gracias a su popularidad y a su permanencia como elemento cultural. Von Ziegler recuerda, entre comillas, las palabras de Borges sobre los clásicos, las cuales dan pauta a sus reflexiones.⁵⁹ Así, pone de relieve el hecho de que la actual reverencia para con el texto es sólo resultado de sus cualidades intrínsecas, manifiestas en hitos específicos de su trayectoria. Sin embargo, entre las pruebas que enumera, quedaría por comprobar la veracidad del impulso que la traducción alemana publicada por Carl Hanser dio a la difusión de la obra.⁶⁰

Según se desprende del párrafo citado, son numerosos los elementos que han concurrido en el texto de *Pedro Páramo* y por ello, el lector actual tiende a pensar que se trata de una obra invariable, inmutable desde su inserción en la literatura mexicana. Esta perspectiva, por supuesto, carece de sustento:

Menos cómoda, y más instructiva, fue la lectura de quienes no vieron a *Pedro Páramo* rodeado de magias y honores. Esos primeros lectores acudieron al libro sin estorbos, y el libro les permitió una lectura virginal, imposible ahora para nosotros. Referir ese encuentro inicial, a través de dos críticas, con una novela que en el futuro sería otra, es mi siguiente propósito. Las experiencias elegidas son las de Alf Chumacero y Carlos Fuentes, autores de dos de los primeros textos críticos dedicados a *Pedro Páramo*. Se trata de dos reseñas escritas en circunstancias diversas y con puntos de vista distintos. Su relación ilustrará ciertos rasgos de la crítica mexicana y dos experiencias notables de una novela notable.⁶¹

Si bien es cierto que no hubo fama precedente de la propia novela que condicionara la aproximación de los primeros reseñistas, resulta falso pretender que éstos se encontraron con *Pedro Páramo* sin ninguna noción previa, pues en la interacción de autor-obra-lectores hay siempre antecedentes directos o indirectos que condicionan, rigen y transforman tales vínculos. Un horizonte de experiencia estética no es un mirador libre de interferencias, ya que existen las ideas en torno al autor que éste mismo, con textos previos, ha puesto en circulación entre el público (expectativas de autor); los pre-juicios predominantes sobre lo que debe de ser un tipo específico de texto literario, ya se trate de cuento, ensayo, novela o poesía (expectativas genológicas), sin dar por descontadas

⁵⁹ Vid. Jorge Luis BORGES, «Sobre los clásicos», en *Nueva antología personal*, 18ª ed. México, 1990, Siglo XXI (La Creación Literaria), pp. 224-226.

⁶⁰ Alberto VITAL ha elaborado en *El arriero en el Danubio* un panorama de la recepción de la obra de Rulfo en el ámbito lingüístico alemán cuyo principal mérito ha sido mostrar la insularidad cronológica de los periodos de recepción correspondientes. Un proceso tan esporádico y limitado difícilmente podría haber alcanzado la repercusión que Von Ziegler le otorga.

⁶¹ J. VON ZIEGLER, *ibidem*, p. 27.

las condiciones de interacción dentro de una sociedad consumidora de arte que las actitudes estéticas, explícitas o no, propician (códigos estéticos), además del conjunto de variables epistemológicas que dan identidad, cohesión y evolución a dicha colectividad (horizonte de expectativas). La elección de las reseñas a comparar en el artículo representa, por ende, una oportunidad para apreciar estos factores en sus potenciales y no siempre diáfanos irrupciones. Al abordar la primera constancia de lectura, el autor expone:

No se puede postular que la reseña de Chumacero es superficial. Si advertimos su desarrollo y su composición, vemos labores que exigen tiempo y aplicación paciente: antecedentes del escritor y crítica de su obra anterior, situación del nuevo libro, síntesis, interpretación y crítica. Chumacero abarca la historia, su ambiente, el lenguaje, el tema y la estructura. La reserva que le impide sorprenderse ante *Pedro Páramo* parece provenir del carácter inicial del libro. A Rulfo lo llama "joven escritor" y lo sitúa dentro de la "literatura joven de México". Un crítico rara vez se atreve a juzgar obra maestra a una primera novela; por lo común espera a disponer de más ejemplos para emitir un juicio abierto. Hoy sabemos que esperar de Rulfo otras novelas hubiera sido inútil. Existe una propensión a creer que todo primer libro es imperfecto y dista mucho de los que su autor trabajará en la madurez. La crítica debió, en general, olvidar este prejuicio con *Pedro Páramo*. Digo "en general" porque algunos piden a Rulfo, como Art[h]ur Lundkvist, diez libros más, si el escritor mexicano ha de convencerlos. En Chumacero también opera, aunque su situación como crítico era excepcional. Observa una gran falla en la novela; también "momentos impresionantes" y "calidades únicas" de la prosa de Rulfo que le hacen esperar de él grandes cosas. La novela flaquea, dice, pero no olvidemos que se trata de la primera de Rulfo; llegará el momento en que nos ofrezca páginas más limpias, mejor compuestas.⁶²

Lo que quizá podría llamarse "comportamiento típico de la crítica" es lo que Von Ziegler detecta en la postura de Chumacero; es importante tener en cuenta que lo señalado sustenta en mayor o menor medida los procesos utilizados por los lectores privilegiados para enfrentarse con la obra literaria y ofrecer sus testimonios de experiencia estética. Sólo los antecedentes individuales matizan el precepto de la cautela. De ahí que la leyenda negra tejida alrededor de la "falta de perspectiva" de Chumacero carezca de lo mismo que exige del personaje a quien ataca. Más relevante resultaría, de ser posible, rastrear las particularidades, los matices que el crítico ofrecía como justificación de su postura, y relacionarlos con las distintas facetas del horizonte de experiencia estética y del horizonte de expectativas vigentes entonces. La "crítica de la crítica" carece, por lo general, de toda aspiración a este respecto.

⁶² J. VON ZIEGLER, *ibidem*, pp. 29-30. Sobre el escepticismo del académico sueco Arthur Lundkvist con respecto a la obra rulfiana, *vid.* Efraín HUERTA, «Deslindes. Contra J. Rulfo», *Diario de México*, abril 24, 1975, Primera Sección, p. 2.

Al recordar la reseña de Carlos Fuentes, Von Ziegler da énfasis a la empatía del joven escritor para con la propuesta rulfiana y la plena identificación con el desplazamiento estético que representaba al compararla con la novela de la revolución. Al cerrar sus observaciones, el crítico declara:

El futuro quitó la razón a los titubeos de Chumacero y premió las desmesuras de Fuentes. No limó, en cambio, las encontradas impresiones que la novela provocó, y sigue provocando. Chumacero erró al buscar fallas técnicas en la novela, al sentirse obligado a ofrecer algún reparo a la novela inicial; no al percibir en el libro algo inasible y misterioso y desconcertarse. Creer que esa confusión era una debilidad de la novela fue su error, no confundirse, no decir que la realidad de la historia se alarga hasta la fantasía y que ambas, en *Pedro Páramo*, llevan al lector a una tercera dimensión oscura. Fuentes observó esta misma dualidad, pero lejos de reprobarla, la vio como el origen de las "interpretaciones sin término" y de la maravillada lectura que excita este admirable libro clásico.⁶³

Un factor que no puede descartarse como fuente de estas dos reacciones distintas, como ya lo apunta el crítico, es la edad de cada uno de los reseñistas. Cabe, no obstante, deslindarse de la afirmación de que la reserva de Chumacero sería una actitud automática en todo crítico, implicada por su aislamiento de la razón que el propio poeta nayarita asentó por escrito: el conflicto fantasía / realidad no aparecía ahí por casualidad, ni como pretexto mezquino, pues comentarios anteriores ya lo señalaban como uno de los nodos de las inquietudes artísticas y estéticas de esa época.⁶⁴ La perplejidad, la sensación de lo inefable, asoma hacia el final de estas líneas, por lo demás sumamente lúcidas.⁶⁵

El testimonio de Margit Frenk contribuye a esta discusión sobre perspectiva estética:

Yo leí *Pedro Páramo* desde el momento en que salió la primera edición, y me provocó una fortísima impresión, me pareció un libro esplendoroso. Fue algo muy bonito eso de descubrir temprano lo que después todo el mundo habría de reconocer como una obra maestra. Al paso del tiempo, me enteré con sorpresa de que hubo quienes no reconocieron el valor de *Pedro Páramo*, libro que tuvo críticas que siempre me parecieron absurdas. Pensé que se tenía que estar cerrado, con la sensibilidad desconectada, para no percibir lo que era esta obra. Hace poco tiempo, mi mamá, Mariana Frenk-Westheim, en una entrevista recordó que yo le hablé con mucho entusiasmo de *Pedro Páramo*, y que le recomendé que lo leyera. Ella también se entusiasmó, y tanto que decidió traducirlo al alemán. Para esto, mi mamá se puso en contacto con Rulfo, y él colaboró muy estrechamente en la traducción para aclarar muchas cosas del lenguaje popular. Esa traducción se publicó en la *Editorial Hansa* [sic] de Alemania; fue la primera edición en un idioma extranjero. Más tarde, la misma editorial le pidió a mi mamá que tradujera *El llano en llamas*.⁶⁶

⁶³ J. VON ZIEGLER, *ibidem*, p. 31.

⁶⁴ En concreto, la propia solapa de la primera edición recogía alusiones al respecto. *Vid. infra*, pp. 98, 100.

⁶⁵ Se trata de un elemento del tipo de experiencia estética que el clasicismo puso en boga. *Cfr. supra*, pp. 27-29.

⁶⁶ Margit FRENK, "Nos ha dejado una admirable visión de México", *Memoranda*, 1. 4, enero-febrero 1990, p. 26. La investigadora se refiere a la entrevista que Víctor MAGDALENO publicó bajo el título *Pedro Páramo*, obra fundamental en las letras universales; Frenk, *El Día*, diciembre 6, 1985, p. 10.

Margit Frenk alude a una de las características de la experiencia estética, la falta de uniformidad de la percepción dada la coexistencia y supervivencia de códigos estéticos en un momento concreto de la historia literaria. He aquí la razón de numerosos desencuentros entre obras y lectores.⁶⁷ El episodio que después comenta, la iniciativa de Mariana Frenk para conseguir la primera traducción de la novela a una lengua europea y la primera de uno de los libros de Rulfo, contribuye a esclarecer en qué medida la escritura rulfiana, con sus distintas posibilidades de intertextualidad, había dado como resultado una obra sintonizada con la novelística europea y norteamericana que facilitaba en gran parte su incorporación al acervo personal de un individuo con antecedentes culturales situados en la esfera del cosmopolitismo. El que la propia Mariana Frenk escribiese una de las críticas y análisis más lúcidos hacia los primeros años de vigencia de *Pedro Páramo* no resulta, por ello, nada gratuito.⁶⁸

Una opinión más distanciada, temporal y geográficamente, es la que sostiene Peter Beardsell en el capítulo que dedica a la novela dentro de un panorama monográfico de la narrativa latinoamericana:

It was during the 1960s that Juan Rulfo was tardily 'discovered'. Logically his impact should have come in the 1950s, with the publication of his short stories *El llano en llamas* (1953) and his short novel *Pedro Páramo* (1955). But the stories were largely ignored and the novel—though quite favourably reviewed in Mexico soon after its publication—failed for a while to break through the barrier of public uneasiness and incomprehension. Only a decade later were his innovative narrative methods more fully appreciated, and his blend of Mexican and universal themes more profoundly understood.⁶⁹

Beardsell debe referirse a la difusión externa de la narrativa rulfiana que tuvo lugar en los sesenta; el retraso que el crítico observa es uno más de los saldos de la condición periférica de América Latina, obstáculo considerable al conocimiento de sus expresiones culturales en el orbe

⁶⁷ Considérese el anterior como un ejemplo de la falta de simultaneidad de lo contemporáneo que Jauss señalaba desde su conferencia de 1967. *Cfr. supra*, pp. 11-12.

⁶⁸ El artículo aludido fue al parecer el texto de una conferencia titulada originalmente «La novela contemporánea en México» (*Letras Potosinas*, XVII, 132-133, abril-septiembre 1959, pp. 9-12), y que después ha sido reproducido bajo el título «*Pedro Páramo*» en un gran número de ocasiones. *Vid. infra* «Referencias bibliohemerográficas en orden cronológico», p. 304.

⁶⁹ Peter BEARDSSELL, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», en Philip SWANSON (ed.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London-New York, 1990. Routledge, p. 74: «Fue durante los sesenta que Juan Rulfo fue 'descubierto' tardamente. Lógicamente su impacto debería haber ocurrido en los cincuenta, con la publicación de sus cuentos *El llano en llamas* (1953) y de su novela corta *Pedro Páramo* (1955). Pero los cuentos fueron ignorados en gran medida y la novela—aunque reseñada muy favorablemente en México poco tiempo después de su publicación—durante un tiempo fracasó en romper la barrera de la incompreensión. Sólo una década después fueron apreciados más cabalmente sus novedosos métodos narrativos, y más profundamente entendida su mezcla de temas mexicanos y universales».

occidental. A continuación, Beardsell toma parte en la configuración de una obra rechazada inicialmente y que obtuvo el éxito sólo tras una amplia etapa de replanteamientos en el gusto estético. En ello puede existir cierta dosis de verdad si se recuerda que la segunda edición de *Pedro Páramo* apareció cuatro años después de la primera, en 1959.⁷⁰ Los diez años que él calcula como plazo para el ascenso de la novela son resultado subsidiario, tal vez, del nexo que observa entre ella y el auge de la narrativa latinoamericana:

His bold and inventive technique led some of the early critical reviews to complain of an unjustified randomness in the novel, but it was this technique that soon led him to be recognised as a forerunner of the Boom.⁷¹

La carencia inicial de un tipo de lector que después se tornaría en bonanza absoluta apunala una postura según la cual *Pedro Páramo* desempeñó el papel de detonadora de mutaciones estéticas en un ámbito que supera lo nacional para convertirse en referente de una región lingüística completa.

En 1991, Martín Ramos Díaz daba a conocer su libro *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, donde, entre otros objetivos, se proponía el estudio de las primeras reseñas de *Pedro Páramo*:

En estas notas es posible apreciar cómo se gestan algunos de los principales derroteros que la crítica en las tres décadas siguientes continuaría investigando. Estos derroteros sugeridos desde entonces, y presentes a lo largo de treinta y cinco años de vida pública de la novela, son, entre otros, la técnica narrativa de la novela del jalisciense; sus cualidades poéticas; la calidad de documento artístico y no de documento sociológico, con la consecuente discusión de la función del arte; la relación técnica y temática de los cuentos y la novela de Rulfo; la dificultad para clasificar la novela del jalisciense en una temática precisa y la dificultad misma de establecer el tema central de la novela. En suma, [...] muchos de los elementos de la novela rulfiana que aún están en discusión se gestaron hace treinta y cinco años, en la pluma de los críticos que en 1955 dieron testimonio de la aparición de la novela de Rulfo.⁷²

Lo sobresaliente de esta conclusión es que el autor ha arribado a ella tras la lectura de sólo cinco textos, los entonces escritos por Alí Chumacero, Salvador Reyes Nevares, Rubén Salazar Mallén, Renato Molina Enríquez y Carlos Blanco Aguinaga. Ya que negar representatividad a los autores susodichos en el debate crítico en torno a la obra es una argumentación improcedente, si

⁷⁰ Cfr. *supra*, pp. 50, 53.

⁷¹ P. BEARDSSELL, *ibidem*, pp. 80-81: "Su técnica audaz e inventiva llevó a algunas de las primeras reseñas críticas a quejarse de una aleatoriedad injustificada en la novela, pero fue esta técnica la que pronto lo condujo a ser reconocido como predecesor del 'Boom'."

⁷² MARTÍN RAMOS DÍAZ, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca, 1991, Universidad Autónoma del Estado de México (Textos y Apuntes, 29), p. 19.

occidental. A continuación, Beardsell toma parte en la configuración de una obra rechazada inicialmente y que obtuvo el éxito sólo tras una amplia etapa de replanteamientos en el gusto estético. En ello puede existir cierta dosis de verdad si se recuerda que la segunda edición de *Pedro Páramo* apareció cuatro años después de la primera, en 1959.⁷⁰ Los diez años que él calcula como plazo para el ascenso de la novela son resultado subsidiario, tal vez, del nexo que observa entre ella y el auge de la narrativa latinoamericana:

His bold and inventive technique led some of the early critical reviews to complain of an unjustified randomness in the novel, but it was this technique that soon led him to be recognised as a forerunner of the Boom.⁷¹

La carencia inicial de un tipo de lector que después se tornaría en bonanza absoluta apuntala una postura según la cual *Pedro Páramo* desempeñó el papel de detonadora de mutaciones estéticas en un ámbito que supera lo nacional para convertirse en referente de una región lingüística completa.

En 1991, Martín Ramos Díaz daba a conocer su libro *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, donde, entre otros objetivos, se proponía el estudio de las primeras reseñas de *Pedro Páramo*:

En estas notas es posible apreciar cómo se gestan algunos de los principales derroteros que la crítica en las tres décadas siguientes continuaría investigando. Estos derroteros sugeridos desde entonces, y presentes a lo largo de treinta y cinco años de vida pública de la novela, son, entre otros, la técnica narrativa de la novela del jalisciense; sus cualidades poéticas; la calidad de documento artístico y no de documento sociológico; con la consecuente discusión de la función del arte; la relación técnica y temática de los cuentos y la novela de Rulfo; la dificultad para clasificar la novela del jalisciense en una temática precisa y la dificultad misma de establecer el tema central de la novela. En suma. [...] muchos de los elementos de la novela rulfiana que aún están en discusión se gestaron hace treinta y cinco años, en la pluma de los críticos que en 1955 dieron testimonio de la aparición de la novela de Rulfo.⁷²

Lo sobresaliente de esta conclusión es que el autor ha arribado a ella tras la lectura de sólo cinco textos, los entonces escritos por Alí Chumacero, Salvador Reyes Nevares, Rubén Salazar Mallén, Renato Molina Enríquez y Carlos Blanco Aguinaga. Ya que negar representatividad a los autores susodichos en el debate crítico en torno a la obra es una argumentación impropia, si

⁷⁰ Cfr. *supra*, pp. 50, 53.

⁷¹ P. BEARDELL, *ibidem*, pp. 80-81: "Su técnica audaz e inventiva llevó a algunas de las primeras reseñas críticas a quejarse de una aleatoriedad injustificada en la novela, pero fue esta técnica la que pronto lo condujo a ser reconocido como predecesor del 'Boom'."

⁷² MARTÍN RAMOS DÍAZ, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca, 1991, Universidad Autónoma del Estado de México (Textos y Apuntes, 29), p. 19.

cabe observar que el número de documentos revisados aportaría sólo una fracción de un panorama que, seguramente, debió ser mucho más complejo. Ello no resta interés a la afirmación de la temprana puesta en boga de los temas que los lectores privilegiados continúan examinando hoy, a escasos tres años del L aniversario de *Pedro Páramo*. En realidad, no debería perderse de vista que existe una dimensión más o menos constante de la novela, depositada en el texto literario, que al contacto con el público se ve sometida a las variaciones determinadas por distintos factores (económicos, históricos, sociales,) en la esfera de la experiencia estética. Es por ello que la discusión sobre una obra puede evolucionar por vías que definan el agotamiento parcial o total de un tema específico y den énfasis a otro tipo de intereses, sin descartar un posterior retorno a búsquedas de sentido, interpretaciones y lecturas vigentes con anterioridad.

En ese ambiente de efervescencia que *Pedro Páramo* propició en las letras mexicanas, el autor observa que:

A mediados de la década de los años cincuenta, Juan Rulfo dio el salto definitivo del anonimato a la celebridad. Después de la publicación de *Pedro Páramo* no hubo escritor de renombre que en algún momento no se ocupara de la novela del jalisciense. Desde Alfonso Reyes, que era ya una figura venerada en las letras mexicanas, hasta los jóvenes que más tarde darían renombre a la literatura nacional como José Emilio Pacheco, Carlos Elizondo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes entre otros; todos ellos atestiguaron la capacidad prosística del jalisciense.⁷³

En los términos en que Ramos Díaz plantea la participación de este sector de los lectores privilegiados en la recepción de *Pedro Páramo* parece claro que Rulfo había conseguido, con su nueva obra, cubrir una necesidad expresiva que el resto de sus iguales no podía ignorar, si bien no sólo existieron certezas de que había alcanzado un auténtico logro para la literatura mexicana, pues es obvio que debió darse el caso de quienes, conscientes del mismo *desideratum* que otros consideraron materializado, en alguno o varios aspectos debieron tener argumentos para rebatir las certezas de sus contrarios. Otro punto que conviene matizar es el del "anonimato" supuesto de Rulfo antes de *Pedro Páramo*, pues ya *El Llano en llamas* había merecido un buen número de reseñas. No obstante, es innegable que Rulfo y su obra ingresaron en otro estrato del reconocimiento a partir de la publicación de su única novela.⁷⁴

⁷³ M. RAMOS DÍAZ, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁴ *Cfr. infra*, capítulo III, pp. 97-98. Puesto que la aparición de los primeros cuentos que después quedarían reunidos en *El Llano en llamas* ocurrió dentro de publicaciones periódicas, puede considerarse que no tuvo el mismo impacto que cuando en 1953 apareció la colección de cuentos dentro de una de las series editoriales más prestigiosas del Fondo de Cultura Económica. Dado el carácter cíclico de revistas como *América* y *Pan* —a pesar de su precariedad—, puede juzgarse a la publicación de los primeros relatos rulfianos en sus páginas como *eventos*, en contraposición a la aparición

La propuesta de Ramos Díaz en el primer capítulo de su libro era, además de este rastreo de constantes en el discurso crítico, la contextualización de *Pedro Páramo*, tanto en la literatura mexicana como en su homóloga latinoamericana, además de examinar el proceso de internacionalización de la obra. Sin embargo, esos ambiciosos proyectos se agotan en la paráfrasis — cuando no en la copia directa— de los artículos, notas y reseñas a revisar, una escasa problematización, extensas notas al pie consagradas a enumeraciones de obras y autores y escasez de testimonios, a pesar de que el autor demuestra tener conocimiento de la existencia de numerosos textos que no estuvieron a su alcance. El esfuerzo conseguido no pierde, a pesar de lo señalado, el mérito de una aspiración a la lectura de conjunto de este particular sector de la crítica rulfiana y es, sin duda, una fuente notable de bibliografía pertinente. La falta de consistencia señalada puede atribuirse a la diversidad crítica y metodológica de los intereses materializados en el volumen, que se decanta por la puesta en práctica de las teorías bajtinianas en el análisis de *Pedro Páramo*.⁷⁵

En 1992, en el marco de la celebración del V centenario del “encuentro” de dos mundos, la Colección Archivos integró la obra de Rulfo a su acervo de *editiones variorum*. El establecimiento crítico del texto de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* estuvo a cargo de Sergio López Mena y la coordinación del proyecto fue responsabilidad de Claude Fell. Entre los numerosos aportes del volumen, dos son los estudios sobre el autor y su obra que entran de lleno en el área de competencia de este capítulo. El primero de ellos, firmado por Jorge Ruffinelli, examina el conjunto de rumores y prejuicios que formaron parte casi indisoluble de la imagen de Rulfo como autor empírico, y su interacción con los efectos de su obra en el público lector. Al referirse a la vapuleada reseña de Ali Chumacero, afirma que éste

[...] cometió el mismo error que otros críticos: leer la novela de Rulfo *a partir de la lectura de los cuentos*. De este modo, le sería difícil, o improbable, comprender cuál era el proyecto novelístico a diferencia del cuentístico.⁷⁶

del libro, que es siempre un *suceso* por su potencial impacto dentro del medio cultural y literario, pero sobre todo por tratarse de un discurso narrativo con cierta unidad, como en *El Llano en llamas* ocurriría dada su temática rural y la constancia de elementos entre los que pueden enumerarse la desesperanza, el fatalismo, la muerte y la violencia.

⁷⁵ Más adelante, el autor publicó un volumen más homogéneo, dedicado al estudio de la respuesta crítica a *Pedro Páramo* y a otras novelas mexicanas en los Estados Unidos. Vid. Martín RAMOS DÍAZ, *La novela mexicana en Estados Unidos, 1940-1990*. Toluca, 1994, Universidad Autónoma del Estado de México (La Abeja en la Colmena, 33).

⁷⁶ Jorge RUFFINELLI, «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo», en Juan RULFO, *Toda la obra*. Madrid, 1992, ALCA XX-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Archivos, 17), p. 150; [1996], p. 552.

Ruffinelli pierde de vista que no puede ser otra la vía del crítico y, en un plano aun más general, el proceso mediante el cual el ser humano conoce lo nuevo, que consiste en remitir lo inédito a lo ya asimilado. Esas expectativas de autor, patrón decodificador al que Chumacero apeló de forma muy ceñida, podrían haber funcionado con mayor flexibilidad en el caso de otro crítico, para quien los antecedentes técnicos y narrativos de la novela podrían quedar situados, conciliadoramente, en cuentos como «Luvina», que la tradición crítica acepta en la actualidad como claro antecedente en cuanto se refiere a la atmósfera desolada de Comala.⁷⁷ El margen de maniobra de todo lector privilegiado en el patrón configurado por las expectativas de autor depende también de las expectativas genológicas en una no escasa medida. Ésta fue una de las motivaciones esquemáticas que determinaron la respuesta de Chumacero como crítico de *Pedro Páramo*. Precisamente a la evolución de esos modelos es que Ruffinelli atribuye el impacto del texto rulfiano:

[...] la obra de Rulfo —ante todo, *Pedro Páramo*— creó un profundo malestar en la cultura mexicana, junto a una admiración colectiva: el malestar y la admiración provocados por aquello que no se entiende. Que no se entiende cómo surgió, cuál es su densidad de significados, cómo descifrar su ambigüedad, su misterio. Entonces el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y deificando aquel fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites. Esta es la manera como la lectura mítica mitificó lo que leía.⁷⁸

Ruffinelli expresa aquí la razón de ser no sólo de las interpretaciones mítico-simbólicas de la novela rulfiana, pues similares son las actitudes de quienes todavía hoy economizan una actitud crítica ante la obra al recurrir a subterfugios taxonómicos entre los que destaca el “realismo mágico”.⁷⁹ Lo que sí evitan tales “estrategias de lectura” es el enfrentamiento directo con los elementos de signo contrario que perviven en *Pedro Páramo*. Utilizarlas equivale a renunciar a una verdadera apropiación de sentido durante el acto de lectura, ya que así se impone al texto un enfoque digno del pensamiento mágico que deja de lado el encuentro con la sustancia del objeto artístico y lo suplanta con una visión apriorística del total de la realidad. Así, el asombro autocomplaciente es lo único que este tipo de “interpretaciones” esclarece: la magnitud de su

⁷⁷ El libro de Genaro Eduardo ZENTENO BÓRQUEZ, *Luvina. Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión* (Colima, 2000, Universidad de Colima), establece un interesante panorama de la práctica totalidad de la crítica sobre este cuento de Rulfo.

⁷⁸ J. RUFFINELLI, *ibidem*, p. 459; [1996], p. 561.

⁷⁹ Alberto VITAL ha señalado con acierto irrefutable que el socorrido “realismo mágico” no es más que un código de lectura, una evasiva para no profundizar en los textos a los que suele aplicarse. *Vid. El arriero en el Danubio*, pp. 156-157. Esto muestra, de nueva cuenta, la pervivencia atávica del excesivo prestigio concedido al artista, visible en el parangón que lo liga al Demiurgo platónico en calidad de “creador”; pero la creación literaria no parte *ex nihilo*, como en el mundo de las ideas y arquetipos propuesto por Sócrates en *La república*. *Cfr. supra*, pp. 27-29.

propia renuncia a interactuar con el texto literario. Independientemente de esto, el crítico uruguayo trae a la discusión el carácter subversivo de *Pedro Páramo* en el contexto literario, más allá de límites nacionales y regionales, pues las lecturas mítico-simbólicas, trascendentalistas, de la obra, han sido esgrimidas por especialistas europeos y norteamericanos, sin olvidar a quienes, como Carlos Fuentes, contribuyeron a esta corriente de análisis. La perplejidad ante un fenómeno novedoso es indicador inmejorable del impacto que una propuesta estética tal obtuvo entre quienes sin duda ansiaban hallar respuestas a inquietudes específicas y multiformes. La pregunta cuya respuesta fue y es *Pedro Páramo* debió pesar en el ambiente literario mexicano de forma desmesurada, a juzgar por las dimensiones todavía inagotables de la réplica que mereció.

Por su parte, Gerald Martin asumía la tarea de rastrear cronológica y temáticamente las distintas respuestas suscitadas por la obra rulfiana, en especial por *Pedro Páramo*:

¿Cómo es posible que la crítica retrospectiva declare que las reacciones iniciales fueron adversas a la primera y única novela de Rulfo? Las reseñas [...] demuestran sin lugar a dudas que la novela fue celebrada en los términos más generosos por la mayoría de los primeros críticos. Naturalmente, no tenemos datos sobre los «ecos y murmullos» de la recepción oral allá en 1955, pero el balance crítico impreso es obviamente positiva [sic].⁸⁰

Martin pone en evidencia una de las partes más difíciles de erradicar de la leyenda negra ya expuesta por Ruffinelli. Es interesante —y no deja de despertar sospechas—, el que pretendidos especialistas en la obra rulfiana asuman de modo acrítico la tradición que refiere un rechazo sistemático y tajante a *Pedro Páramo* por parte de sus primeros críticos. Ello hace evidente que ni su autoridad ni su “fervor” son tales, sino más bien un monolítico deseo de ganar legitimidad y reconocimiento de manera fácil, avalando el lugar común con el aura que dan sus muy personales resplandores. Más alarmantes todavía resultan las consecuencias de estos ecos acríticos (que Martin desenmascara al revisar una cantidad considerable de artículos y reseñas correspondientes a la recepción inicial de la novela) si se toma en cuenta que caen en el campo abonado de un país como México que, al igual que el resto de América Latina, tiene escaso o nulo respeto por el trabajo académico, en buena medida debido a la pervivencia del paradigma estético clásico y su glorificación del artista, escritor o poeta como un elegido por los dioses, un hierofante, ante cuyas intuiciones y revelaciones velcidosas palidece cualquier esfuerzo crítico. Es menester admitir,

⁸⁰ Gerald MARTIN, «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan RULFO, *Toda la obra*, pp. 489-490; [1996], pp. 591-592.

además, que el papel de los pseudoacadémicos en el desprestigio de la investigación literaria no es despreciable.

Hacia el final del párrafo convocado, el crítico admite una vertiente casi inasible de la recepción en el caso de un estudio diacrónico acerca de la trayectoria de toda obra, que más adelante se encarga de situar en el nicho respectivo:

Como hemos visto, la mayoría de los primeros artículos reconocieron en *Pedro Páramo* de inmediato un libro clásico y en Rulfo un gran escritor. Existieron, eso sí, reseñas negativas —algunas muy negativas, especialmente cuando tomamos en cuenta la grandeza y novedad (pero en esto reside la explicación) de aquel libro. También es verdad que en México muchas críticas son veladas y hay más ataques verbales que escritos. De hecho, es posible especular que las aisladas reacciones negativas hayan tenido un impacto especialmente violento sobre una personalidad tan susceptible y vulnerable como la de Rulfo.⁸¹

Como ya lo apunta Martín, en retrospectiva, la crítica adversa a la novela rulfiana se magnifica por la estatura que *Pedro Páramo* ha alcanzado en el panorama literario actual. También es probable que, si hubo un plan sistemático de oposición a ella, éste se haya quedado en el ambiente de la época, de la misma forma que las reseñas desfavorables, descontextualizadas, resultan escandalosas muestras de ceguera desde una postura ajena a las condiciones y hechos que las hicieron surgir. La hipótesis final de Martín adquiere particular sustento si se recuerdan las respuestas de Rulfo a Armando Ponce y la reconstrucción de la época y los acontecimientos que proporcionó en su segunda colaboración para la agencia EFE.⁸²

Para cerrar esta etapa en que se originó el replanteamiento del estudio de la recepción de *Pedro Páramo* es indispensable tener presente *El arriero en el Danubio*, libro en el que Alberto Vital llevó a cabo el análisis de los testimonios suscitados por las traducciones al alemán de la obra rulfiana en ese ámbito lingüístico particular. El especialista rebasa el compromiso formulado en el título del volumen y dedica la parte final de su esfuerzo a un detallado examen de los distintos factores concomitantes en la recepción inicial de Rulfo en México. Una de las conclusiones más relevantes de esa sección es el efecto que a mediano plazo supusieron los textos rulfianos para la literatura mexicana:

Si unos celebraron en Rulfo la presencia de temas mexicanos y otros el rigor del estilo y la eficacia en el uso de técnicas narrativas modernas, podemos sospechar que el cambio de horizonte condujo a la creación de un nuevo código, que —aunque nunca formulado explícitamente— era la síntesis de algunos rasgos fundamentales de los dos códigos que por mucho tiempo pugnarán por imponerse en

⁸¹ G. MARTÍN, *ibidem*, p. 493; [1996], p. 595.

⁸² *Vid. supra*, pp. 42-44, 47-50.

las preferencias del público. Indicios de ese cambio serían novelas como *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, y *José Togo* (1966) de Fernando del Paso.⁸³

Vital llama así la atención hacia *Pedro Páramo* como punto de convergencia de la diversa percepción estética de los cincuenta en México, polarizada en torno a dos códigos estéticos preponderantes: nacionalismo y universalismo. El que la novela de Rulfo haya obtenido —no sin una revolución previa del ambiente literario— el consenso de dos bloques enfrentados sistemáticamente en numerosos episodios anteriores la señala como catalizadora del cambio de horizonte estético que el investigador observa en la aparición de obras en contacto estrecho con las técnicas narrativas contemporáneas que, salvo *La región más transparente*, no experimentaron el grado de escrutinio crítico ni de ocasional descalificación que *Pedro Páramo* sorteó. Al recordar anteriores opiniones con respecto al carácter distintivo de la novela y relacionarlas con lo expuesto por Vital resulta posible designar a *Pedro Páramo* como portadora de una *síntesis conflictiva* que trajo consigo, al contacto con el público, la conmoción de las formas hasta entonces vigentes de situar a la novelística mexicana en el contexto de la literatura nacional, regional y mundial, así como de las actitudes concernientes a la inserción de la literatura —en especial de la narrativa— en el espectro total de las actividades humanas. En suma, *Pedro Páramo* supuso la modificación del horizonte de experiencia estética en México y, no en menor grado, la incorporación de nuevos elementos a los patrones históricos y sociales que configuran un horizonte de expectativas.⁸⁴

El volumen de la producción crítica rulfiana hace posible que, a pesar de la existencia de los tres acercamientos al tema recién comentados, en el medio académico y literario continúe la reiteración de opiniones escasamente fundamentadas:

The critical reception of *Pedro Páramo* was as absurd as the work itself and attests to the radical changes that the literary code has undergone since that time. In the 1950s, viewed from the perspective of ageing Realism, *Pedro Páramo* appeared to be too chaotic (especially in its first half); and it was rumored, maliciously, that the editors had to help Rulfo organize his masterpiece. After the Boom of experimentalism in the 1960s, the novel seemed actually too well organized (especially in its second half), qualifying only as a forerunner of the new novel.⁸⁵

⁸³ Alberto VITAL, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, México, 1994, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios (Letras del Siglo XX), p. 228.

⁸⁴ *Vid. infra*, pp. 77-90, la breve panorámica en torno a esta evolución de códigos estéticos y público en el contexto mexicano.

⁸⁵ Emil VOLEK, «Pedro Páramo. Novel by Juan Rulfo», en Verity SMITH (ed.), *Encyclopedia of Latin American Literature*, Chicago-London, 1997, Fitzroy Dearborn, p. 734: «La recepción crítica de *Pedro Páramo* fue tan absurda como la obra misma y atesgua los cambios radicales que el código literario ha experimentado desde esa época. En los

Sin entrar en detalles ni ofrecer datos concretos de esa recepción que califica de absurda, Volek acrecienta la intemporalidad de sus juicios al asumir que los emite desde una época detentora de preponderancia universal sobre aquellas otras que condena explícitamente por considerarlas rebasadas. En realidad, un estudio de recepción basado en supuestos tales no obtendría más que la confirmación de las ideas preconcebidas que lo sustentan. Sin embargo, es aconsejable no perder de vista que la referencia al cambio de perspectiva que el crítico observa en el tránsito de una década a otra ilustra a cabalidad el hecho de que en muy pocas ocasiones la novela de Rulfo ha sido examinada según las posibilidades inherentes a ella misma, sin la imposición de categorías que poco o nada aportan a su lectura. Tanto el realismo ceñido como la filiación directa o indirecta al *boom* latinoamericano marginan subrepticamente a la novela del sitio propio que, en virtud del solo hecho de su existencia, le corresponde en la historia de la literatura. Esto no implica, desde luego, que no pueda incorporársele a la evolución estilística, genológica y/o temática, sino que dicho proceso tendría mayor sustento si dejase de aplicarse una serie de cartabones caducos y de prejuicios cuya credibilidad y supervivencia actuales son, a todas luces, insostenibles.

Un trabajo que causó polémica al aventurar propuestas de revisión de la trayectoria de apropiación de la obra rulfiana fue el que en 1998 presentó Leonardo Martínez Carrizales. Una de sus tesis principales es que la imagen prevaleciente del escritor jalisciense ha sido aceptada de manera acrítica a partir de un momento en el que la crítica periodística y literaria agotó la gama de posibilidades temáticas por abordar que sus textos ofrecían. Si bien se trata de un aserto aplicable al espectro de la difusión escrita en la mayor parte de los medios masivos sobre la temática rulfiana, en el campo de la crítica académica este veredicto no es susceptible de ningún tipo de defensa, siquiera de mero sustento; para mostrarlo bastaría recordar el nuevo impulso que representó a este sector particular de la disciplina literaria la aparición de *Toda la obra* en 1992, o, en fecha más cercana, la recopilación de las cartas de Rulfo a Clara Aparicio, que son un primer paso en la obtención de instrumentos referenciales que auxilien a los especialistas en el esclarecimiento de la trayectoria del autor. En consecuencia, es evidente que una de las razones básicas por las que la

cincuenta, considerada desde la perspectiva del realismo vetusto, *Pedro Páramo* parecía demasiado caótica (especialmente en su primera parte); y se rumoraba, con malicia, que los editores tuvieron que ayudar a Rulfo a organizar su obra maestra. Después del auge del experimentalismo en los sesenta, la novela parecía en realidad demasiado bien organizada (especialmente en su segunda parte), calificando sólo como predecesora de la nueva novela." El pretendido auxilio editorial a Rulfo es otra de las consejas aducidas por los "enterados" que cultivan la leyenda negra. *Vid. infra*, pp. 75-77.

antología preparada por Martínez Carrizales cosechó numerosas reacciones adversas fue su consciente limitación a uno de los registros de la respuesta crítica a la narrativa rulfiana. No puede discutirse que la intervención de los reseñistas de diarios, revistas literarias y suplementos culturales es decisiva en los estadios iniciales de todo proceso de recepción. Pretender que sólo esas voces son suficientes para reflexionar en torno a un caso específico es evidencia de una alarmante limitación de criterios que no podía sino provocar el malestar que tal propuesta originó. Es cierto que resulta imprescindible que el interesado haga acopio del mayor número de testimonios relacionados para estudiar la recepción de una obra y que, dentro de ese *corpus*, no subestime la procedencia de ningún texto, pues sólo en la interrelación de enfoques de variada procedencia será factible vislumbrar datos e indicios con algún grado de consistencia y validez.⁸⁶ El propio compilador reflexionaba así sobre la vigencia de versiones poco fiables con respecto al autor, su obra y los distintos factores que influyeron en su ubicación dentro del panorama de las letras mexicanas:

No son pocas las referencias a la fama pública de Juan Rulfo en la literatura crítica y testimonial sobre la obra de este narrador. El denominador común de todas ellas es la documentación escasa que las sustenta y la prisa con que los responsables de esas páginas llegaron a sus conclusiones. Aquí y allá, frases lapidarias quieren cancelar el punto. En realidad, la historia de la fama pública de la obra de Juan Rulfo no se ha llevado a cabo. Apunto una razón: la poca sensibilidad de nuestros escritores y de no pocos críticos ante la vida social de la literatura.⁸⁷

Puede considerarse válida la razón que Martínez Carrizales alega para explicar la falta de un estudio de la recepción de la obra rulfiana. Sin embargo, como ya lo había hecho notar Hans Robert Jausss en su replanteamiento de la *Rezeptionsästhetik*, el principal impedimento para un estudio similar, que se insertaría en una historia de la recepción de la literatura, es la cantidad ingente de trabajo que tal objetivo implicaría.⁸⁸ Lo anterior no conlleva una justificación de esa ausencia, pero sí pretende llamar la atención hacia la inversión de tiempo y esfuerzo que dicha tarea exigiría de quien estuviese dispuesto a emprenderla. En ella no sólo es imprescindible incorporar a la crítica literaria y periodística, sino también los trabajos y aportaciones del sector

⁸⁶ En este punto nodal puede establecerse, en el caso de *Pedro Páramo* y su recepción, un paralelo entre el estudio de estructura apelativa de la obra y el estudio de su recepción. *Cfr. supra*, pp. 25-26.

⁸⁷ Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «La gracia pública de Juan Rulfo. Algunos apuntes para la explicación de su prestigio», en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*. México, 1998, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), pp. 16-17. Algunos aspectos de esta perspectiva ya habían sido expuestos por el autor con anterioridad. *Vid.* «Minutario. El prestigio de Juan Rulfo», *El Financiero*, octubre 22, 1996, p. 43; «Minutario. Sobre el prestigio de Juan Rulfo», *El Financiero*, noviembre 4, 1996, p. 38.

⁸⁸ *Vid. supra*, p. 6.

académico. La faceta coyuntural no se basta por sí misma, más allá del margen temporal de la inserción inicial de una obra en un horizonte preexistente, para iluminar el fenómeno de la recepción.

El debate que se suscitó tras la publicación de este volumen dejó en claro que una postura veladamente iconoclasta era la constante aproximativa del antologador. Las secciones culturales de los diarios capitalinos presentaron numerosas entrevistas al autor y testimonios de quienes no concordaron con su tratamiento del tema. La selección de textos es el primer elemento que puede considerarse parcial, pues reúne críticas predominantemente positivas, donde acaso pueden encontrarse algunos reparos al autor, motivados por la técnica y la estructura empleadas en *Pedro Páramo*.⁸⁹ Así, Martínez ofrece una versión monocromática de la crítica rulfiana. Los herederos de Rulfo argumentaron que se trataba de una maniobra para restar méritos al narrador en provecho de la figura de Octavio Paz,⁹⁰ a lo que el antologador respondió señalando su exclusión de todo tipo de grupos y capillas.⁹¹ En otra entrevista, no obstante, el argumento de la "parquedad" productiva de Rulfo tomaba rumbos que ningún lector sagaz podría considerar gratuitos, ni amparados tan sólo en la búsqueda de una necesaria "contextualización" del éxito de Rulfo:

-¿De qué metodología echa mano para esta aproximación?

-Me interesa lo que ocurre dentro de la novela pero también alrededor, me interesan las ideas literarias, los contextos culturales. En ese sentido, puedo decir que si no tengo una metodología, si tengo un modo de comportamiento que trató siempre de apelar a lo que ocurre o está ocurriendo fuera de la novela. Por ejemplo, está Rulfo con dos libros muy pequeños frente a verdaderos corpus monumentales como el de Octavio Paz, y Rulfo está instalado en el canon no sólo de la literatura mexicana sino universal, ¿cómo explica uno eso?⁹²

Si inquietudes cuasimetáforicas como la anterior deben obtener una respuesta, es obvio que sus parámetros cuantitativos no la conseguirán en tanto se empeñen en marginar el perfil cualitativo

⁸⁹ Los textos incluidos son: Edmundo VALADÉS, «El libro de Juan Rulfo quema las manos»; Arturo SOUTO ALABARCE, «Juan Rulfo, el mejor cuentista de México»; Sergio FERNÁNDEZ, «Una nueva manera de hacer poesía»; Ali CHUMACERO, «El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo»; Francisco ZENDEJAS, «Donde los sollozos hablan»; Salvador REYES NEVARES, «Los libros. "Pedro Páramo"»; Archibaldo BURNS, «"Pedro Páramo" o la unción y la gallina»; Salvador DE LA CRUZ, «"Pedro Páramo"»; Carlos BLANCO AGUINAGA, «Realidad y estilo de Juan Rulfo»; Carlos FUENTES, «"Pedro Páramo"»; Elena PONIATOWSKA, «El terrón de tepetate»; Mariana FRENK, «"Pedro Páramo"»; José DE LA COLINA, «Notas sobre Juan Rulfo»; Manuel DURÁN, «Juan Rulfo: la máscara y la voz»; Juan GARCÍA PONCE, «Las huellas de la voz».

⁹⁰ Vid. Ana Cecilia TERRAZAS, «"Si alguien estaba alejado de la 'banca literaria' era mi padre"; Juan Pablo Rulfo; es, dice, una "campana del FCE y de la 'mafia' seguidora de Octavio Paz"», *Proceso*, 21, 1132, julio 12, 1998, p. 55.

⁹¹ Vid. Jorge Luis ESPINOSA, «Leonardo Martínez Carrizales, autor de *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*. Desconocía que dentro de la crítica hubiera intocables», *Unomásuno*, julio 23, 1998, p. 31.

⁹² Jorge CISNEROS MORALES, «Compilación en torno a Juan Rulfo. Protagonista en la literatura mexicana», *El Nacional*, junio 10, 1998, p. 45.

de los textos en beneficio de una cantidad que no representa por sí misma, ni mucho menos, el aval automático e intrínseco de una producción literaria dada.⁹³ Es la interacción del objeto artístico con la sociedad en cuyo interior surge, a través de sus distintos componentes estéticos, históricos y sociales, la única susceptible de examen si en verdad se desea estudiar la "realidad" de un texto. La comparación que Martínez Carrizales formulaba demuestra ser sumamente reveladora de las motivaciones efectivas de un proyecto que no por polémico careció de ciertas favorables repercusiones en la crítica rulfiana; a saber: la evidente necesidad de emprender una investigación de la recepción de la obra del autor con base en un sólido edificio conceptual y, no obstante las declaradas reservas de Martínez Carrizales, de categórica índole académica.⁹⁴

Tras la recapitulación del episodio público más reciente de las tomas de postura sobre la recepción rulfiana que se ha efectuado, conviene cerrar este primer apartado con las opiniones de Ali Chumacero sobre la multicitada y referida reseña de *Pedro Páramo* que le ha valido la asociación automática al tema:

Juan Rulfo escribe Pedro Páramo, ¿y se lo da a publicar a usted?

Si, yo publiqué el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Lo diseñé porque trabajaba —y trabajó— en el Fondo de Cultura Económica. Corregí las pruebas, lo acaricié mucho y salió muy bien. Fue de los primeros libros de la serie Letras Mexicanas de esta editorial.

Es usted autor de los puntos y comas...

Naturalmente soy autor de los puntos y comas. Para eso me pagaban, para colocar guiones, comas y puntos y aparte.

Después escribe un ensayo sobre Rulfo, ¿cómo fue esa crítica?

Bien. Mi nota era positiva y no como algunos quieren insinuar que era negativa, contra Rulfo. La nota que publiqué fue inserta en una revista de la Universidad, a todo lujo, ilustrada con fotografías. Si fuera adversa no lo hubiéramos publicado así. Yo señalaba algo sobre los tiempos de la novela, que no eran muy paralelos, que se disparaban uno sobre otro, se revolvían. Un pero menor, un defecto —digámoslo así— que no dañaba ni desvirtuaba la calidad del libro en general.⁹⁵

Uno de los aspectos de la intervención de Chumacero en la edición de *Pedro Páramo* que han sido manipulados y convertidos en parte de la "leyenda negra" es su papel en la puesta a punto

⁹³ Esta es una fisura metodológica semejante a la que fue advertida y criticada en los exponentes de la investigación empírica de la recepción. *Vid. supra*, p. 31, n. 58.

⁹⁴ *Vid. L. MARTÍNEZ CARRIZALES, op. cit.*, p. 15: "El prestigio de un escritor no sólo se explica por la composición de una obra, sino por los lectores que administran y cultivan su fama pública. Pienso en la multitud de fenómenos simbólicos e interpretaciones que quitan el sueño a los investigadores de diversas disciplinas universitarias, y que en ciertos conceptos como *recepción, representación, campo, símbolo y horizonte de expectativas*, han hallado un mínimo territorio común." Es evidente que el antólogo consideraba como intrusión gratuita las tareas de la academia en esta área, como queda aún más claro cuando, al referirse a *El arriero en el Danubio*, habla de que este sector atrae la problemática para plantearla "bajo sus propias condiciones" (p. 10).

⁹⁵ Lorena LONA, «Ali Chumacero, revisitado», *Arca*, 3, 3, 115, abril 15, 2001, p. 4.

del original, que algunos suponen modificado en una medida tal, que Rulfo resultaría deudor del poeta nayarita por el producto conocido, distante del manuscrito que entregó sobre todo por su volumen.⁹⁶ Nada más falso. Este ejemplo ilustra la forma en que la opinión no sustentada de unos cuantos ha condicionado el acercamiento al conjunto de la narrativa rulfiana. Si eso ha ocurrido con el natural desempeño de Chumacero en su papel de editor, no es de extrañarse que un juicio individual que disenta con respecto a detalles específicos y no del conjunto de la obra reseñada se haya convertido, al paso del tiempo, en piedra de toque con que pretendidos especialistas ilustran su "dominio" del tópico (entendido éste en su más desnuda acepción, la de "lugar común"). Chumacero acierta al recordar que su crítica recibió trato especial, pues encabezó la sección de recensiones de la edición respectiva de *Universidad de México*, además de contar con una impecable distribución en columnas realzadas por dos retratos del autor jalisciense debidos al fotógrafo Ricardo Salazar. El discurso gráfico de los editores de *Universidad de México* era elocuente en su apoyo a Rulfo. Que los matices personales de Chumacero hayan borrado su acercamiento serio y sopesado a la novela y las estrategias del discurso gráfico paralelo no es sino uno de los muchos saldos de una versión homogeneizada, maniquea y simplista de la respuesta crítica a *Pedro Páramo*, versión que conviene comenzar a dejar atrás.

Una vez efectuada la precedente confrontación de las opiniones de la crítica sobre la suerte inicial de *Pedro Páramo* en el medio literario mexicano, es posible concluir que desde los sesenta hubo ideas excesivamente optimistas tanto como perspectivas sustentadas en un pesimismo exagerado. Sólo en el último decenio, los propios lectores privilegiados han iniciado un proceso de reajuste, que implica volver sobre los pasos de la tradición y percatarse del grado en que ambas posturas constan de hechos efectivos y comprobables que avalen su circulación. Otro resultado no secundario de la pasada relectura de las percepciones que han repercutido de algún modo en el tratamiento de este problema de la crítica rulfiana ha sido el hallazgo constante de referencias al papel de la novela en la evolución de la literatura mexicana, en particular del género novelístico.

⁹⁶ Sobre la amorfa serie de versiones con respecto a esta etapa del surgimiento de la novela, aportan testimonios relevantes José Emilio PACHECO, «Inventario. Obras completas de Juan Rulfo», *Proceso*, 1, 39, agosto 1, 1977, p. 56; Miguel Ángel MORALES, «Rulfo, envidia literaria», *Diorama de la Cultura*, septiembre 15, 1979, p. 10, y el ya referido artículo de Juan Manuel GALAVIZ, «De Los mormillos a Pedro Páramo», *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio 1980, esp. p. 46. Es significativo que dichas anécdotas infundadas se desvanezcan instantáneamente al más ligero indicio de trabajos de fijación textual, como los que las anteriores referencias consignan o abordan de manera directa.

Antes de proceder al análisis del discurso crítico alrededor de *Pedro Páramo* es menester abordar el asunto mismo del cambio de horizonte estético provocado por su irrupción en las letras mexicanas y latinoamericanas. A ello está dedicada la siguiente sección del capítulo.

§ ATISBO, INMINENCIA, CONSTATACIÓN: EL DESPLAZAMIENTO DEL HORIZONTE DE EXPERIENCIA ESTÉTICA-LITERARIA EN MÉXICO EN TRES TIEMPOS

En vista de que la historia de la literatura mexicana aún está por escribirse, es saludable ejercitar la cautela al referirse a cualquiera de sus etapas. El estado actual de las investigaciones en el campo habilita, a pesar de ello, el hacer referencia a una crisis de crecimiento en la década de los veinte del siglo pasado, misma que fue puesta en evidencia y activada por el grupo de poetas conocido bajo la denominación de uno de los varios proyectos que lo congregó: *Contemporáneos*. Este colectivo, conformado por individualidades no reductibles al esquema usual de los grupos literarios, ha pasado a la posteridad como uno de los exponentes de la vanguardia mexicana a pesar de que en muchos aspectos, y sobre todo en sus primeras excursiones públicas, demostraron su simpatía por proyectos conservadores y nacionalistas.⁹⁷ Los avatares inherentes a los intereses personales de cada uno de sus miembros, así como las mutaciones del contexto mexicano debidas a su dinámica interna y a la precaria inserción de éste en el conjunto de la cultura occidental, arrojaron como resultado que, en la parte final de la tercera década del siglo XX, fuesen precisamente ellos los responsables de difundir y defender las expresiones estéticas cosmopolitas bajo condiciones adversas en que las pugnas políticas no estaban a la zaga de las diferencias en el plano de la expresión artística.

Poco antes de que concluyera la existencia de su último esfuerzo conjunto, José Gorostiza emprendía el intento de explicarse y explicar públicamente las razones por las que su empresa de sincronizar la cultura mexicana con la marcha de las inquietudes artísticas europeas y norteamericanas había ofrecido tan magros resultados:⁹⁸

⁹⁷ Algunos detalles concernientes a la etapa inicial de los Contemporáneos se exponen en el capítulo «A la sombra de Vasconcelos», del libro de Evodio ESCALANTE, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (México, 2001, Casa Juan Pablos-Universidad Juárez Autónoma de Tabasco-Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango-Universidad Nacional Autónoma de México), pp. 19-56.

⁹⁸ El sustentante reconoce que la presente contextualización podría despertar la sospecha de un temporal olvido del tema de esta tesis. Sin embargo, el aislar la crisis de crecimiento que *Pedro Páramo* catalizó de una serie de antecedentes innegables, sin los cuales el esfuerzo por devolver a la literatura su dimensión histórica —la propuesta inicial de la postura teórica empleada— quedaría neutralizado representaría, además, una incongruencia metodológica. Por lo demás, el capítulo III está dedicado, en su integridad, a la recepción de la novela rulfiana. Por otra parte,

De la Revolución, durante su fase guerrera, no era de esperar que hiciese otra cosa que mostrarse indiferente hacia una intelectualidad adversa; después, en la fase actual y no obstante que se ha formado ya una inteligencia nueva, como quedó dicho, encontrándose el país entregado a su reconstrucción material, el escritor resulta un elemento superfluo, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta para quien escribir es una especie de gracia o don natural que se ejerce minutos antes de las veladas literarias y que no implica ninguna preparación o sacrificio. Unos no lo consideran como trabajo; otros, que escriben trabajosamente hasta su propio nombre, lo consideran como un trabajo que no puede aportar nada al bienestar social y sí, mucho, al malestar personal.

En estas condiciones, son pocos los que emprenden una labor literaria que requiere cierta aguda disposición del ánimo hacia el apostolado o el martirio; estos pocos, escritores y ganapanes a un tiempo, producen necesariamente poco y este poco que producen, por último, no lo lee nadie, porque en el aislamiento, a sabiendas de que realiza un esfuerzo infructuoso, el escritor cae en la especulación o en el preciosismo y se pone fuera del alcance de un entendimiento común.⁹⁹

Este repaso de condiciones históricas ubica la escasez de expresiones artísticas y el consecuente estancamiento cultural como resultado del ambiente de reconstrucción económica y política que se vivía tras la revolución armada, dentro del cual, en una concepción típicamente inmediatista, lo urgente era lograr formas óptimas de convivencia social. El elemento que toda visión pragmática subestima al trazar sus planes de contingencia es el supuesto por el arte y la cultura, que en general implica para los administradores un derroche injustificable. Ignorada la función que el arte desempeña como formador de sociedad, es lógico que aun en la actualidad, los "dirigentes" del país lo desdeñen al grado de colocar al frente de las gestiones relacionadas con él a incompetentes y patéticas figuras que pretenden convertirlo en entretenimiento con el pueril pretexto de desacralizarlo.¹⁰⁰ El artículo de Gorostiza demuestra que la precariedad de este importante sector del desarrollo de toda actividad humana ha sido una constante en México y en el resto de América Latina, países en los que siempre tendrá prioridad subsanar los quebrantos de las clases altas en perjuicio del patrimonio nacional por encima del reforzamiento de los vínculos que dan cohesión a una sociedad. Errores, por cierto, que en Europa y Occidente no alcanzan nunca las dimensiones absurdas que la América no anglosajona es capaz de situar siempre más allá de toda verosimilitud. Una sociedad ignorante es el mejor caldo de cultivo para los oportunistas, y la historia

obsérvese que se profundiza en los testimonios más remotos precisamente por su distancia temporal, que el período intermedio precede casi inmediatamente al estudio emprendido en esta tesis, y que los testimonios finales se basan en una perspectiva vigente en la actualidad. Esa distancia cronológica dictó la proporción de espacio dedicado a cada una de las etapas de cambio del horizonte de experiencia estética anunciadas en el subtítulo de este apartado.

⁹⁹ José GOROSTIZA, «Torre de Señales. Hacia una literatura mediocre», *El Universal Ilustrado*, XIV, 714, enero 15, 1931, p. 18.

¹⁰⁰ Estas consideraciones son parte de la mediación entre el horizonte de la aparición de la obra estudiada y el horizonte desde el cual tiene lugar el presente estudio. *Cfr. supra*, pp. 26-27, 59.

de México es la mejor muestra de ello. El aislamiento del artista y del intelectual ha sido una de las facetas de este problema, como ya lo apunta Gorostiza:

Puesto que escribir no sólo resulta incosteable, sino que es mal visto o visto con conmiseración, cuando no incapacita materialmente para la lucha por la vida, nada más natural que el escritor haga de su oficio un pasatiempo refinado y secreto, que no se cuida mucho de que entiendan o no entiendan los demás. Nadie que haya de tener amores imposibles querrá tenerlos con la cocinera, cuando puede cifrar sus pensamientos en la Reina de Saba con idénticos o mejores resultados.

Ésta es la razón de que los intelectuales mexicanos de cualquier capacidad, inclusive los mediocres y los nullos, aspiren siempre a escalar las cimas menos accesibles del pensamiento. Desconectados de la realidad literaria que la torpe masa lectora del país representa para ellos, quieren, como el Brand de Ibsen, o todo o nada. No sería remoto que muchos, para alentar en una atmósfera artificial de gloria, escribieran cartas a los hombres más ilustres de la tierra. Por otra parte, a esta misma causa se debe el que no exista en México el escritor mediocre, conscientemente mediocre, que se dirige a un público numeroso con la mira de extirparle \$1.50 por unidad de 150 páginas cada año.¹⁰¹

El diagnóstico del cultivo de una literatura para iniciados que sería subproducto del solipsismo al que se ve condenado el escritor es aplicable sólo en virtud de la descripción general previa, pues esa tensión entre literatura "exquisita" y literatura "accesible" está presente a lo largo de la historia de las letras. Recuérdese tan sólo la reacción del siglo XVIII español, deudor de la versión ilustrada del racionalismo francés, ante la literatura barroca. La "proscripción" tricentenaria de Góngora muestra que la dialéctica entre "elitismo" y "populismo" en arte es uno de los factores presentes en la trayectoria de sus distintas ramificaciones.

Queda también anotada otra dimensión sumamente importante del arte —y de la literatura, por supuesto— como formador de sociedad: su capacidad de transformar lo verosímil en posible, que arroja una consecuencia que Platón tenía muy presente al dictar la expulsión del poeta de su modelo de organización política: ese mostrar la potencialidad de una situación, la sola posibilidad de colocar al lector ante aquello que *no es él mismo*, pero que *podría ser*, sitúa al individuo ante una previsible inconformidad, elemento que, bien conducido, puede convertirse en motor del cambio. Ese inconformismo subversivo, polimorfo, es el que Gorostiza tiene en mente en el cierre del primer párrafo del extracto anterior. El arte es, desde luego, el mejor fermento de las aspiraciones individuales. ¿Cuál es la consecuencia de que los autores no hayan sabido manipular los afectos de un público abandonado a su suerte? Quizá, más que preocuparse por la ausencia de sofistas literarios, Gorostiza intentase llamar la atención hacia el abandono del público, sin el cual la salud de cualquier literatura es un hecho más que insostenible. Podría tal vez aventurarse que al contar

¹⁰¹ J. GOROSTIZA, *ibidem*, p. 13.

ya con figuras como Luis Spota, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Carlos Cuauhtémoc Sánchez y Jorge Volpi, la literatura mexicana —entendida aquí muy laxamente— ha evolucionado: sí, bajo estas consideraciones, pudiera ser alentadora la por otra parte muy comprensiblemente vilipendiada presencia de tales autores. Desde luego, Gorostiza hallaba que los síntomas por él enumerados conducían a un solo hecho: la ausencia de la identidad mexicana. Conclusión lejana de expresiones efectistas posteriores, no consistente en una incertidumbre que con algo de sorna podría designarse “metafísica”, porque las vías que ha utilizado para manifestarse no implican un planteamiento tendiente a su resolución, sino la intensificación propia del *leit-motiv*, una supuesta “orfandad” ontológica:

Me engaño mucho o el proceso que he intentado describir y que no empezó a últimas fechas, sino desde la Conquista —proceso de separación entre intelectual y pueblo— ha dado origen a que todavía en la actualidad, a 120 años de la independencia política, la inteligencia bízca de México tenga un ojo puesto en la tradición española y el otro en la francesa, y trate de caber un poco idealmente en ellas, en lugar de esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana.

No condeno por un solo instante nuestra pequeña literatura, exquisita, de origen europeo. Menos mal que existe. Pero abogo, eso sí, porque se tire un puente de literatura espesa, cosechada a ras del suelo, antiartística, como la que hicieron en otras épocas el Pensador Mexicano, Dn. Guillermo Prieto y nuestros primeros novelistas, para que el lector medio pueda alcanzar en dos o tres generaciones la ribera mental que han ganado solos, a brazo partido, los mejores intelectos mexicanos. Nos hace falta una gran cantidad de mala literatura, una inundación, un diluvio de literatura mala, no sólo para crearlos lectores —y entre ellos, futuros lectores de buen gusto, ya que éste se hace, no nace— sino, principalmente, para echar la sola tierra en que puede crecer una literatura mexicana genuina.

Hasta ahora hemos tenido y podremos seguir teniendo indefinidamente una buena literatura de importación, pero nunca tendremos una literatura propia de significación universal si no surge de ésta que he llamado mala, pero que bastaría con llamar popular, y que más tarde, a la vuelta de trescientos años, podría llegar a ser tenida por excelente.

Hacia el nacimiento de la literatura española, el Mío Cid debió parecer un farrago asqueroso a los cultos mantenedores de la tradición grecolatina.¹⁰²

Acaso Gorostiza no equivoque el camino de sus reflexiones al ubicar el origen del estado de cosas descrito en el momento en que el proceso de expansión española terminó con una civilización erigida a partir de parámetros distintos, capitalizó a su favor algunas tendencias de ella —como su celo religioso— y la mantuvo sujeta con base en un paternalismo que a partir de las reformas borbónicas se transformó en imitación acrítica de los patrones despóticos emanados de la Ilustración y su tamiz francés. Ese autoabandono es el que Gorostiza veía reiterado en una trayectoria que no había evolucionado desde los presupuestos intrínsecos a su circunstancia, en necesaria interacción con las expresiones que le rodeaban, sino que había tomado estas últimas

¹⁰² J. GOROSTIZA, *ibidem*, pp. 13, 41.

como modelo y, en consecuencia, su desarrollo propio había quedado trunco. Cabe resaltar el hecho de que el equilibrio entre nacionalismo y universalismo que esto traería consigo es una interrogante que a través de la historia de la literatura mexicana se había planteado periódicamente. Corostiza reconoce que los hombres de letras decimonónicos lo habían resuelto a su propia y circunscrita satisfacción, pero que su época planteaba de nuevo esa problemática y requería respuesta específica.

Esa réplica precisaba, como fase previa, de un periodo en que, sin descartar los intentos de aclimatar la estética "extranjera", debería predominar la literatura —y el arte en todas sus variantes— "popular". El consumidor de arte no es fruto de la generación espontánea, y si esa nueva estética mexicana había de surgir, era imperante sembrar la semilla de las condiciones que, a la larga, la harían existir. Corostiza señala así la necesidad de evolución propia de la historia, pero de ninguna manera insinúa que haya sido su generación la primera en situarse ante la perspectiva de tales conflictos. Queda así desechada la acepción positivista de *evolución*, y con ello, el crítico y poeta observa un panorama en que la nueva coyuntura histórica y estética presupone un proceso histórico cuyas reminiscencias del pensamiento de Giambattista Vico y su espiral son destacables.

Corostiza alude al esquema que todo nacionalismo incluyente se plantea: el *desideratum* de alcanzar la referencialidad universal gracias a una búsqueda no sólo de identidad intrínseca y cultural, sino ecuménica. Al concluir su análisis de las razones que no permitieron la fructificación de sus proyectos a la versión de la vanguardia que Contemporáneos encarnó, Corostiza enfatiza la necesidad de evolución al traer a cuento la relatividad histórica de la postura individual desde la que se juzga toda problemática. El *Cantar de Mio Cid* sólo adquiere su peso trascendental, paradigmático, en la medida en que se le sabe parte fundacional de un conjunto.¹⁰³ Del mismo modo, implica el poeta, la literatura mediocre que se avecinaba supondría el puntal indispensable de una expresión literaria emplazada con solidez. De la multiplicidad y diversidad de los esfuerzos surgiría la concreción, la consistencia, la especificidad, de la literatura mexicana del siglo XX.¹⁰⁴

Estas reflexiones permiten comprender —en los dos sentidos del verbo: incorporar al repertorio de los procesos introspectivos y también asimilar e integrar un fenómeno dentro de un

¹⁰³ Corostiza elige con acierto el único testimonio considerable del cantar de gesta castellano que se conoce. Su procedencia reciente con respecto a la fecha en que el origen del texto ha sido situado demuestra que sólo tras un cierto periodo de tiempo se le juzgó digno de ser conservado en soporte impreso.

¹⁰⁴ Esta peculiaridad coloca a Corostiza lejos de opiniones radicales como las emitidas por Emilio Abreu Gómez y quienes prepararon el linchamiento público de Contemporáneos en la posterior polémica nacionalista.

conjunto más amplio— desde otro ángulo la detonación de la polémica de 1932, que tuvo como resultado la atomización definitiva de Contemporáneos, la cual, a la larga, trajo la aparición de las obras más significativas de cada uno de sus integrantes. Sin despojar al episodio del componente político que le atañe,¹⁰⁵ el debate se inició con la formulación de una encuesta que perseguía el objetivo de poner en evidencia el aislamiento de las propuestas vanguardistas. Tal fin se consiguió en buena medida porque las condiciones no eran propicias para la longevidad de una estética que resultaba ajena a gran parte del público, pero sobre todo por la falta de cohesión y comunicación entre los agredidos, como lo exhibieron sus respuestas. Mientras que Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano y Xavier Villaurrutia negaron la existencia de una crisis, Ermilo Abreu Gómez, José Gorostiza y Samuel Ramos la afirmaron. Aunque en una primera lectura podría quedar la sensación de que Gorostiza se ha pasado al bando antagónico, sus opiniones vertidas en «Hacia una literatura mediocre» obligan a reconsiderar su respuesta:

“La crisis se ha manifestado hace tiempo. La prueba es que todos estamos callados, silenciosos. Este silencio es vigilante en algunos; en otros, es punto final a una buena o mala aventura, pero de resultados poco satisfactorios. Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Las modas ‘europeas’ sólo nos proporcionaban una satisfacción temporal. Pero hay que ser demasiado frívolo, hay que carecer en absoluto de cualidades personales para ser esclavo de las modas y estar siempre en torturante caza del último figurín importado. No. Hay que rectificar. Estamos en crisis; crisis de transición para unos, de muerte para otros. Allá cada uno con su experiencia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originalmente, y además mexicano; que responda al medio que vivimos, que sentimos, que esté fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra mentalidad. La ‘universalidad’ en la literatura, cuando no es sentida, y aun siéndolo, corre el peligro de quedar en mimetismo. Lo verdaderamente ‘universal’ es lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir. Yo rectifico mi actitud ‘europeizante’”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ De hecho, proceder de tal forma sería un despropósito, pues quienes obtuvieron la renuncia de los Contemporáneos a sus puestos burocráticos en la Secretaría de Educación Pública —y tras ella la inminente caída del entonces secretario del ramo, Narciso Bassols, gracias al escándalo contra *Examen*, la revista de Jorge Cuesta—, ya habían protagonizado otro altercado con los miembros del grupo a mitad de la década de los veinte: la polémica que exigía el cultivo de una “literatura viril”, en clara alusión a las preferencias sexuales de la mayoría de los integrantes de esa promoción literaria. Para una amplia consideración de los intereses creados que impulsaban el afán de discusión, *vid.* Guillermo SHERIDAN, «Estudio preliminar» a *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, 1999, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), pp. 13-107. En *El arriero en el Danubio*, Alberto VITAL establece claros nexos entre la polémica de 1932 y el cambio de horizonte de experiencia estética logrado por la aparición de *Pedro Páramo*.

¹⁰⁶ José GOROSTIZA *apud* Alejandro NÚÑEZ ALONSO, «Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?», *El Universal Ilustrado*, XV, 775, marzo 17, 1932, pp. 20-21, 30-31; reproducido en Guillermo SHERIDAN *op. cit.*, p. 115. Es evidente que esta actitud contrastaba con la del resto de sus compañeros de promoción, por ello es significativa, también, la admiración y la amistad que Carlos Pellicer sentía por Gorostiza, como Evodio ESCALANTE resalta en el capítulo dos de *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*.

Corostiza argumenta con pulcritud la existencia de la crisis a partir de los indicios que el aislamiento de sus compañeros delataba. Si bien utiliza frases que transmiten una sensación de claudicación, sólo deseaba dejar en claro que el auge de los modelos europeos había resultado de alcance limitado, pues no trajo consigo la renovación del medio literario que hubiera podido esperarse. Como señal de ello, reivindica las posibilidades benéficas de la crisis, entendida así como una etapa de replanteamiento. Los hechos confirmaron, holgadamente, que Corostiza maduró su propia propuesta estética sin menoscabo ni de su calidad artística y poética, ni de su universalidad, ni de su situación como expresión de la cultura mexicana. La rectificación de la que entonces hablaba no puede verse como renuncia a un proyecto creativo, sino como una reconducción del mismo. El distanciamiento entre escritor y público, ya examinado con precisión meses antes, era uno de los motivos que dictaban su postura. Samuel Ramos compartía esa perspectiva:

[...] las naciones de Hispanoamérica todavía no estamos sincronizadas con las europeas. Por tanto, conviene buscar nuestro propio pulso y vivir conforme a sí; porque es cultura; pero hermanada con la tradición mexicana, que es entraña, substancia. Éste es el camino a seguir por nuestra literatura.¹⁰⁷

Así, la estética "extranjerizante" no podría, con justicia, llamarse cosmopolita en tanto que había suscrito códigos no aclimatados a su propia evolución, no asimilados. Eso revela, en última instancia, la falta de vínculos verdaderos con la cultura occidental. No es extraño que Ramos hablara en términos de búsqueda de identidad, pues dos años más tarde vendría su aportación definitiva al estudio de la idiosincrasia mexicana. *El Perfil del hombre y la cultura en México* es un no superado enfoque del tema que contextualiza estas ideas sobre la literatura a principios de los treinta. Ese binomio, identidad-cultura, debe rastrearse en los entresijos del cambio de horizontes cuyas condiciones previas ya había considerado Corostiza. De ahí que convenga reflexionar con cierto detenimiento sobre la obra de Contemporáneos y las condiciones bajo las que se desarrolló.

En primer lugar, se trata de un grupo de poetas, en sintonía con la cultura occidental gracias a su condición de individuos de escolaridad avanzada con respecto al promedio del país en ese momento.

En segundo lugar, cabe tener presente que en el siglo XX la poesía no se caracterizó por ser uno de los géneros más leídos. Sólo el Modernismo hispanoamericano pudo jactarse de ser una

¹⁰⁷ Samuel RAMOS, *ibidem*, p. 118.

corriente literaria sustentada en la poesía; pero se trata de un fenómeno ligado a las últimas décadas del siglo XIX, y debe considerársele como resultado de un proceso muy anterior.

En tercer lugar, es imprescindible tomar en cuenta la escasez de lectores en un país en el que todavía se considera que dedicar tiempo al hábito de la lectura es un lujo inútil, cuando no un franco desperdicio.

En cuarto lugar, la coyuntura que Contemporáneos experimentó habla de una época difícil por la cantidad de problemas que a nivel nacional el conflicto armado iniciado en 1910 había detonado y puesto en evidencia, sin descontar aquellos que pretendió ocultar, cuando no capitalizar a su favor.

En quinto lugar, cabe recordar el éxito de la novela de la revolución, hacia la misma época en que la polémica nacionalista se produjo. Un éxito que develó la necesidad de un público ávido de asimilar lo que había ocurrido en su país. No en balde el propio Mariano Azuela, autor del texto emblemático de esta tendencia, *Los de abajo*, se enfrentó al fracaso cuando, además de situarse en el ámbito urbano, utilizó técnicas narrativas del discurso cinematográfico para su trilogía experimental. El público no deseaba entonces que se le *mostrara*, sino que se le narrara, explicara y glosara una realidad aún demasiado cruda.¹⁰⁸

Por último, las novelas escritas por algunos de los Contemporáneos —*Return Ticket*, de Novo, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, entre otras— fueron un fracaso al contacto con el público. Calificadas como *novelas líricas*, son expresión de las tendencias de vanguardia con que sus autores se identificaban. De su distanciamiento del contexto en que se dieron a conocer, no resulta descabellado verlas como intentos prematuros —pero absolutamente válidos— de abrir el horizonte estético de México.

Tras el anterior desglose de antecedentes, es factible situar en el ámbito de la narrativa el eje del cambio que Gorostiza vislumbraba en el futuro de la literatura mexicana, y en especial en la novelística, género que al evolucionar constituiría el sustento de su historia. José Gorostiza, al tanto

¹⁰⁸ Ello no resulta extraño si se recuerda que la novela es un género literario surgido por primera vez en una época de incertidumbre y reajustes en todos los niveles de la existencia humana como lo fue el periodo helénico, lapso entre la decadencia de las polis griegas y el surgimiento de Roma en su papel de potencia imperial. Otro ejemplo es su reaparición durante el colapso de España que arrojó la pésima administración de su bonanza de metrópoli colonial en el siglo XVI. *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, *El Quijote*, *Guzmán de Alfarache*, entre otras, al lado de su carácter estético, conservan un discurso colateral que las coloca como elementos referenciales de una etapa histórica en que tomó preponderancia el conflicto entre ideal y realidad, intensificado en el Barroco.

corriente literaria sustentada en la poesía; pero se trata de un fenómeno ligado a las últimas décadas del siglo XIX, y debe considerársele como resultado de un proceso muy anterior.

En tercer lugar, es imprescindible tomar en cuenta la escasez de lectores en un país en el que todavía se considera que dedicar tiempo al hábito de la lectura es un lujo inútil, cuando no un franco desperdicio.

En cuarto lugar, la coyuntura que Contemporáneos experimentó habla de una época difícil por la cantidad de problemas que a nivel nacional el conflicto armado iniciado en 1910 había detonado y puesto en evidencia, sin descontar aquellos que pretendió ocultar, cuando no capitalizar a su favor.

En quinto lugar, cabe recordar el éxito de la novela de la revolución, hacia la misma época en que la polémica nacionalista se produjo. Un éxito que develó la necesidad de un público ávido de asimilar lo que había ocurrido en su país. No en balde el propio Mariano Azuela, autor del texto emblemático de esta tendencia, *Los de abajo*, se enfrentó al fracaso cuando, además de situarse en el ámbito urbano, utilizó técnicas narrativas del discurso cinematográfico para su trilogía experimental. El público no deseaba entonces que se le *mostrara*, sino que se le *narrara*, explicara y glosara una realidad aún demasiado cruda.¹⁰⁸

Por último, las novelas escritas por algunos de los Contemporáneos —*Return Ticket*, de Novo, *Novela como nube*, de Gilberto Owen, *Margarita de niebla*, de Torres Bodet, y *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, entre otras— fueron un fracaso al contacto con el público. Calificadas como *novelas líricas*, son expresión de las tendencias de vanguardia con que sus autores se identificaban. De su distanciamiento del contexto en que se dieron a conocer, no resulta descabellado verlas como intentos prematuros —pero absolutamente válidos— de abrir el horizonte estético de México.

Tras el anterior desglose de antecedentes, es factible situar en el ámbito de la narrativa el eje del cambio que Gorostiza vislumbraba en el futuro de la literatura mexicana, y en especial en la novelística, género que al evolucionar constituiría el sustento de su historia. José Gorostiza, al tanto

¹⁰⁸ Ello no resulta extraño si se recuerda que la novela es un género literario surgido por primera vez en una época de incertidumbre y reajustes en todos los niveles de la existencia humana como lo fue el período helénico, lapso entre la decadencia de las polis griegas y el surgimiento de Roma en su papel de potencia imperial. Otro ejemplo es su reaparición durante el colapso de España que arrojó la pésima administración de su bonanza de metrópoli colonial en el siglo XVI. *Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, *El Quijote*, *Guzmán de Alfarache*, entre otras, al lado de su carácter estético, conservan un discurso colateral que las coloca como elementos referenciales de una etapa histórica en que tomó preponderancia el conflicto entre ideal y realidad, intensificado en el Barroco.

del cambio de horizonte estético que tarde o temprano tendría lugar, cumplió con su papel al proporcionar a la literatura mexicana del siglo XX, y tal vez a la literatura mexicana, su poema más representativo: *Muerte sin fin*. Después de 1939, sólo quedaba pendiente en ese proceso de consolidación el papel que la narrativa tendría que desempeñar. Es así que del atisbo vendrá el tránsito a la inminencia.

En 1949, José Luis Martínez emprendía la elaboración de un panorama de la literatura mexicana ceñido a los años transcurridos del siglo XX. Tras el inventario de lo bien conocido y asimilado ya en un primer momento, su testimonio del estado evolutivo de las letras es elocuente con respecto al periodo entrevistado por Gorostiza en lo que atañe a la narración como género literario:

En la nueva prosa narrativa se advierte una preferencia por el cuento, como forma literaria, y, según se había anticipado, por el tema del barrio metropolitano. Entre los cuentistas merecen destacarse Juan José Arreola, que en *Hizo el bien mientras vivió* (1943) realizó uno de los más hábiles y perfectos cuentos costumbristas de las letras mexicanas; Juan Rulfo, que aún no colecciona sus patéticos cuentos de ambiente rural jalisciense, entre los que sobresale por su agudeza psicológica, el intitulado *Macario* (1943) [sic]; Ricardo Caribay, autor de *La nueva amante* (1946), que más que un cuento es un registro de la conciencia; Bernardo Jiménez Montellano, cuentista del mundo poético de la infancia; Raúl Horta, que cultiva el tono humanístico; Ramón Rubín, cuentista de la vida del mar; Salvador Calvillo Madrigal, autor de *Estas cosas...* (1944); Angel Bassols, que se dió [sic] a conocer, muy joven aún, con dos vigorosas narraciones sobre su vida entre los yaquis y el pueblo sonorenses, y Héctor Morales Saviñón que, además de cuentos, ha escrito novelas costumbristas, psicológicas y alegóricas con un tesón que alguna vez lo llevará al acierto.¹⁰⁹

Es claro que el orden que Martínez sigue en su enumeración es jerárquico, y que tras las dos figuras por él consideradas decisivas para el futuro del cuento, el resto de la nómina se convierte en mero recuerdo de algún mérito solitario dentro de una obra personal más bien mediana. Poco antes de esta recapitulación, el diagnóstico del género novelístico, con su ausencia de autores sobresalientes, hacía pensar en el estancamiento en su cultivo y en el paulatino emerger que se iniciaba hacia esas fechas:

En el campo de la novela, junto a los temas rurales que siguen predominando, se advierten intentos de exploración de algunos temas poco cultivados anteriormente —como el de la vida en el barrio y en los bajos fondos metropolitanos, por ejemplo—. Es también notoria en casi todos los novelistas, cierta improvisación y, en muy pocos, el propósito de dar a las obras de ficción esa profundidad y esa solidez técnica de las que han carecido tradicionalmente, por otra parte, la mayoría de nuestras novelas.¹¹⁰

¹⁰⁹ José Luis MARTÍNEZ, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949. Primera parte*, México, 1949, Antigua Librería Robredo (Clásicos y Modernos, Creación y Crítica Literaria, 3), p. 85.

¹¹⁰ J. L. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 82.

Seguramente Martínez recordaba la trilogía experimental de Mariano Azuela al hablar de la existencia de aislados esfuerzos por sincronizar la novelística mexicana con las tendencias contemporáneas. Frente a esto, no obstante, prevalecía la perpetuación del supuesto según el cual la narración debía mantenerse atada a una ortodoxia estéril y anacrónica que ya daba por sentada como el signo distintivo del *statu quo* imperante. Una exploración de ese estado de cosas aparece recogido dentro del mismo volumen, bajo la forma de reseña de un libro de Carlos Héctor de la Peña donde es patente que los cartabones ideológicos operativos durante la polémica de 1932 seguían presentes, a toda intensidad, hacia mediados de los cuarenta:

Continuando con nuestra inquisición llegamos a la página 116 en que se afirma genéricamente de la novela actual que "Ni se ha puesto a distinguir entre el tiempo y el espacio real^s e imaginarios, metafísicos o psicológicos", lo que aparece en notoria contradicción con lo expuesto por el mismo autor en su estudio del *Tema disociación*, en la pág. 79, y lo que asimismo contradicen las novelas de Proust, Huxley, Woolf, Joyce, Mann, etc. De *Las palmeras salvajes* de W. Faulkner afirma que en ella aparecen "varias acciones sincronizadas [que] se van desarrollando inconexa y separadamente..."; el lector atento puede descubrir, sin esfuerzo extraordinario, que los dos argumentos de esta novela, expuestos alternadamente, operan como alegorías recíprocas, como dos variaciones complementarias sobre el mismo tema y con diferentes recursos.¹¹¹

Así, Martínez muestra cómo el factor ideológico, componente del horizonte de expectativas, continuaba dictando el avance del horizonte de experiencia estética. A la manera del engranaje que conduce el movimiento del motor social al engrane estético, el nacionalismo que se declaraba racista e intolerante, de corte confesional, y católico, seguía viendo en las expresiones artísticas contemporáneas una amenaza a sus pequeños cotos de mediocridad y pretensión. Baste tomar en cuenta el título completo del volumen que el crítico reseñaba (*La novela moderna, su sentido y su mensaje [Ensayo de interpretación literario filosófica]*) y observar el pie de imprenta respectivo para notar que se trata de una obra publicada por la editorial Jus, ferviente bastión del catolicismo reaccionario. La fallida pretensión de aunar literatura y filosofía en su "análisis" era la estrategia para legitimar los juicios de valor, centrados en un sistema de creencias con aspiraciones a ideología e idiosincrasia que regía todavía el movimiento del complejo mecanismo de la cultura mexicana hacia esas fechas.

De vuelta al panorama de la narrativa que Martínez establecía en este volumen, el que señalara a Arreola y Rulfo como los cultivadores máximos del cuento mexicano fue un diagnóstico

¹¹¹ J. L. MARTÍNEZ, «La novela moderna en entredicho», *ibidem*, p. 321.

confirmado más tarde por otros lectores privilegiados. Emmanuel Carballo se encargaría de apuntalar esa dicotomía y llevarla al nicho del tópico crítico, que perduraría durante un lapso considerable en el mundo literario.¹¹² En tanto eso ocurría, la aparición de *El Llano en llamas* en 1953 abrió la posibilidad de confirmar las expectativas que Martínez, lector de los cuentos de Rulfo en *América y Pan* dada su conspicua atención a las revistas literarias hispanoamericanas y mexicanas, ya había expresado cuatro años antes. En su reseña de la colección de cuentos rulfiana, Arturo Souto, exiliado español, expresaba:

El cuento ha sido siempre uno de los más sólidos baluartes de la literatura mexicana. Así como la novela no acaba de cuajar, no ha llegado aún a dar obras maestras, como si todavía pesara sobre el género la maldición que anatemizó los libros de caballerías, el cuento alcanza cumbres más altas de día en día. No sería aventurado decir que los mejores cuentos que se escriben actualmente en español, se escriben en México.

Era lógico, pues, suponer que un género tan cultivado, de tan larga y magnífica tradición prehispánica y popular, llegase a producir pequeñas obras maestras, sublimados casi perfectos. *El Llano en llamas* tiene más de uno.¹¹³

Souto expone aquí una visión quizá demasiado amplia de la literatura mexicana; su identificación con la estética implícita en una pretendida trayectoria unívoca descarta la existencia de códigos paralelos y sucesivos que al interactuar delinear la historia de toda manifestación artística. Su argumento basado en la prohibición de importar novelas a las colonias hispánicas deslegitima las soluciones a las que la literatura decimonónica arribó. Si bien el estado actual del gusto estético reconoce muy poco de sí mismo en las novelas de Altamirano, Cuéllar, Inclán y Payno, entre muchos autores más, sería insensato negar que el éxito de sus específicos modos de difusión —íntimamente asociados a la estética que representaban— entrañan un reconocimiento a su calidad; el que el carácter de necesidades concretas de una respuesta cambie no significa que reacciones previas, por “carecer” de validez actual, nunca la hayan tenido.

Esa misma perspectiva hispánica señala el desplazamiento de la atención a la literatura escrita en lengua española hacia América. La salud del género cuentístico, aun concediendo una dudosa genealogía prehispánica, es colocada en el ápice de la consumación por el crítico y académico español en el libro de Rulfo:

¹¹² Vid. *infra*, pp. 91-92. La vigencia de la división entre seguidores de Arreola y adeptos rulfianos planteada en el artículo de Carballo al que más adelante se hará alusión se muestra en la nota de Rafael SOLANA, «Arreolismo y rulfismo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, XVI, 16, junio 1969, pp. 2-3.

¹¹³ Arturo SOUTO ALABARCE, reseña de *El Llano en llamas y otros cuentos*, *Ideas de México*, IV, II, 1, 4, marzo-abril 1954, p. 182. Años más tarde, Rubén Salazar Mallén coincidiría con esta opinión de Arturo Souto y esbozaría una teoría para explicar la carencia de una novelística mexicana vigorosa. *Cfr. infra*, pp. 131-132, 224-225.

Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México, y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido. Con *El Llano en llamas* ha sabido expresar toda una humanidad en 15 cuentos, género difícil y apretado, piedra de toque para llorones y retóricos.¹¹⁴

La aprobación que Souto daba a Rulfo no era sólo —como toda reseña favorable lo es— una prueba de legitimidad, sino, especialmente en este caso, una declaración de las esperanzas de continuidad que el autor suscitaba ya, y de sus dimensiones. La constatación de los logros por él alcanzados es el siguiente paso en la estrategia expositiva con base en cortes sincrónicos aquí instrumentada.

Tal vez para un escritor surgido en la década de los cincuenta resulte claro el panorama de la época en que sus aspiraciones literarias lo habían colocado en el ámbito público, así como la relación de ese periodo específico con los antecedentes del caso y su repercusión en el momento donde sitúa su actualidad. Para Sergio Fernández, la narrativa mexicana de los cincuenta es, ante todo, una red compleja de relaciones:

[...] nuestra cultura también era heredera de la batalla que, ya desde la aparición de la revista *Contemporáneos* (1928-1932) los de su grupo dieron en contra de una literatura de carácter nacionalista, enemiga de lo que no fuera un machismo cultural encabezado por gente sin mayor trascendencia. Abreu Gómez, Monterde, Jiménez Rueda y otros que jamás pudieron contender con las personalidades de Cuesta, Novo, Villaurrutia, Pellicer, Owen y Gorostiza, para no citar sino a los más insignes. Esta batalla (habida también en la pintura) se concluyó, a mi modo de ver, con la aparición de *Pedro Páramo*, novela que aceptó lo mismo lo epopéyico del relato que un tono lírico antes ajeno a él, fundiendo así, dos corrientes antagónicas para dar paso a otras, múltiples, que existen hoy en día.¹¹⁵

Fernández ve la búsqueda estética propia y de su generación como resultado de aspiraciones cuya continuidad habla de un proceso evolutivo consolidado paso a paso. Juan Rulfo se convirtió en autor de la obra que cerraba la búsqueda de maduración de la novela mexicana. Resulta una coincidencia digna de señalarse que Gorostiza haya recibido uno de los máximos reconocimientos oficiales a su trayectoria —el ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua— en el mismo año (1955) en que Rulfo, con la aparición de *Pedro Páramo*, iniciaba su paso por toda la serie de incidencias que contribuirían a colocarlo como uno de los autores fundamentales del siglo XX. Fernández toca otro de los temas recurrentes en el discurso crítico sobre la novela rulfiana: su carácter de síntesis, que condujo a la adhesión de quienes la incluyeron en la continuidad de la

¹¹⁴ A. SOUTO ALABARCE, *ibidem*, p. 184, las cursivas son mías.

¹¹⁵ Sergio FERNÁNDEZ apud Nancy SANCIBRIÁN, «La década del 50 y la revista *Universidad de México*», *Universidad de México*, XLVII, 503, diciembre 1992, pp. 15-16.

novelística de la revolución mexicana sin desautorizar el que aquellos atentos al desarrollo del género en Estados Unidos y Europa observaran que, por vez primera, la modernidad —más que la vanguardia— surgía al interior de la propia literatura mexicana. La aspiración cosmopolita de Contemporáneos, el intuitivo atisbo de José Gorostiza, las ambiciones estéticas de una literatura nacional, llegaban así a su cumplimiento y madurez.

Tal vez lo que Gorostiza había percibido no era sólo el estado de la literatura mexicana; quizá también haya captado los límites en que toda vanguardia histórica —con su iconoclasia inherente— pierde su razón de ser. Puesto que las vanguardias se inmovilizaron una vez agotada su propuesta de *denuncia* del arte como institución y se convirtieron, a su vez, en discurso establecido —de ello no cabe mejor ejemplo que el surrealismo—, cumplieron con alertar sobre la rigidez del arte, pero fueron incapaces de implantar la renovación, sin descartar que pudieran detonarla.¹¹⁶ Gorostiza advirtió más tempranamente que el resto de los Contemporáneos los límites del proyecto vanguardista. Su inmediatez como propuesta estética, sin embargo, preparó el terreno para que la literatura mexicana y la literatura latinoamericana en su conjunto descubrieran nuevos rumbos:

Aparece [...] una generación que ya no tuvo el baldón de ser “poco latinoamericana”, porque con satisfacción y gusto se dejaron invadir, en su desarrollo y enriquecimiento, por influencias estadounidenses y europeas. Es un recorrido asombroso en calidad y cantidad. En un mundo que busca la estabilidad, que busca cambios profundos, entre la reafirmación de las dictaduras y el crecimiento industrial, con una América Latina todavía aislada y dividida, la narrativa se transforma y derrumba los juicios en torno “al continente sin novelistas”. Los mitos se vinculan a los nuevos lenguajes y la magia de los estilos a las corrientes de imaginaciones poderosas. Las inteligencias profundas, visionarias, transforman los textos para hacerlos críticos, renovadores, para ubicarlos en la vanguardia de la narrativa universal.¹¹⁷

Los precursores del llamado *boom* tuvieron la no pequeña tarea de ser una auténtica fuerza de avanzada estética, la que abrió paso al auge narrativo latinoamericano en las décadas del sesenta y setenta sin marginar al lector. La capacidad de reunir en su discurso estético lo universal y lo regional convirtió a todos sus exponentes en factores de evolución del público y oteadores de nuevas posibilidades. Juan Rulfo, con *Pedro Páramo*, fue importante factor de las vicisitudes del cambio de horizonte de experiencia. A continuación tendrá lugar el estudio de los primeros años de la recepción de la novela, decisivos para comprender la transformación de las concepciones en

¹¹⁶ Sobre el papel histórico de las vanguardias en la evolución del arte contemporáneo, *vid.* Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, 1994. The University of Minnesota (Theory and History of Literature, 4). *Vid. supra*, pp. 27-29.

¹¹⁷ Arturo AZUELA, «Revolución de la narrativa iberoamericana (1945-1955)», *Azteca. Boletín Bibliográfico Internacional*, 4, 41, noviembre 1993, p. 24.

torno a la novelística en particular y sobre la literatura en un nivel más amplio. Narración y evocación, nacionalismo y cosmopolitismo, epopeya y lírica, serán algunos de los polos entre los cuales la novela tejerá vínculos de síntesis no exenta de conflicto. Pero éste es asunto que sigue a la entrada en materia precedente.

CAPÍTULO III

EL DISCURSO CRÍTICO EN TORNO A *PEDRO PÁRAMO* Y SU INSERCIÓN EN LA NARRATIVA MEXICANA (1955-1963)

Verba volant, scripta manent.

Il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche. [...] vous aurez le milieu d'une vie avant son commencement, le commencement après sa fin, l'histoire de la mort avant celle de la naissance.*

Honoré de Balzac

El periodo de espera entre una obra exitosa y el siguiente libro de un autor prometedor suele caracterizarse por la especulación sobre sus alcances y contenido. Juan Rulfo se halló inmerso en dicho proceso tras la publicación de *El Llano en llamas* en 1953, colección que fue aceptada en el medio literario como cima de la cuentística que abordaba la temática rural, además de provocar la asociación de su autor al ciclo de la revolución en calidad de heredero y figura destinada a llevar la bandera del código estético nacionalista.¹ Tales condiciones, hacen comprensible el esquema establecido por la crítica que oponía el "esteticismo" de Juan José Arreola al "reflejo auténtico de lo popular" en Rulfo.²

* No hay nada en este mundo que conste de un solo bloque, todo es mosaico. Sólo podemos contar cronológicamente la historia del pasado, método inaplicable a un presente en movimiento. [...] se encontrará el medio de una vida antes del comienzo, el comienzo después del fin, la historia de la muerte antes de la del nacimiento" (traducción de Isidoro Pisonero).

¹ Con respecto a la crítica temprana al primer libro del jalisciense, Gerald MARTIN hace consideraciones relevantes («Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 477-483; [1996], pp. 579-585). También Sergio LÓPEZ MENA expone con precisión y detalle la situación contextual de la obra rulfiana: «El México de Juan Rulfo», en *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México, 1993, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones (Biblioteca de Letras), pp. 9-93. Por su parte, Alberto VITAL aborda el asunto con resultados de interés en *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, 1994, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios (Letras del Siglo XX), pp. 199-248.

² Un ejemplo claro lo constituye el ya citado artículo de Emmanuel CARBALLO, «Arreola y Rulfo, cuentistas», *Universidad de México*, VIII, 7, marzo 1954, pp. 28-29, 32. José DE LA COLINA hizo ver las falacias que sustentaban tal polarización en su conferencia «Novelistas mexicanos contemporáneos», *La Palabra y el Hombre*, III, 12, octubre-diciembre 1959, pp. 576-577.

Este horizonte de la experiencia estética depende, para su conformación, de factores entre los que pueden contarse las primeras respuestas suscitadas en el público por parte del autor mediante su obra y que, a su vez, estarán determinadas por el resto del horizonte de expectativas de un momento histórico particular. La recepción de la obra de Juan Rulfo debe su impulso inicial a Efrén Hernández, colaborador de la revista *América*. Las páginas de esta publicación dieron cabida a los cuentos que casi en su totalidad integrarían el primer libro del autor jalisciense, pero también a la primera selección de su obra fotográfica. Como institución literaria, *América* contribuyó de forma decisiva en la definición de la imagen de Juan Rulfo. Una manifestación de lo anterior es la breve noticia que se retoma aquí:

Juan Rulfo, cuya calidad empiezan a reconocer ya tirios y troyanos, no está conforme con ser sólo considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México. Ahora aspira a realizar una novela grande, con una compleja trama psicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma a la usanza de los maestros norteamericanos contemporáneos. Mientras realiza tal empresa estará imprimiéndose en nuestros talleres un volumen que recoge con algunos nuevos los cuentos suyos publicados en estas páginas desde hace cuatro años.³

Este testimonio relativamente temprano es una pieza fundamental para la configuración del horizonte de experiencia estética en torno a la figura pública de Rulfo, escritor. En primer lugar, destaca su obra como punto de confluencia del gusto estético, capaz de hacer coincidir en su aceptación a quienes, fuera de ella, ostentan posturas encontradas: puede ser que esta nota presente la primera interpretación escrita de la narrativa rulfiana como factor conciliador de nacionalismo y universalismo. El segundo tema tratado en el párrafo es la descripción de las técnicas que el escritor utilizó en *Pedro Páramo*, aludidas con cinco años de antelación a su aparición; esto confiere a *América* la calidad de instancia decisiva en la proyección del joven autor. Sin embargo, más importante aún es que estas escasas líneas coinciden con las declaraciones que el propio Rulfo hizo con ocasión de diversas entrevistas y según las cuales él se decidió a escribir la novela porque, en algún momento, había deseado leerla y no la había encontrado escrita.⁴ Más allá de la posible carga de ficcionalización que en su papel de autor empírico o real depositara para sustento de tales afirmaciones, lo esencial de ellas se encuentra en los informes que como becario del Centro Mexicano de Escritores estaba obligado a dirigir a Margaret Shedd, fundadora y titular de esa otra institución literaria. El primero disponible de su segundo período plantea, por cierto, la

³ ANÓNIMO, «De nuestro Olimpo criollo. Notas y comentarios», *América. Revista Antológica*, 64, diciembre 1950, p. IV.

⁴ *Vid. infra*, p. 192. Esta insatisfacción frente a la realidad es la que detona la necesidad expresiva y comunicativa del artista. *Cfr. supra*, p. 29.

necesidad de ajustar detalles de la historia del texto:

Primer informe de Juan Rulfo.

Durante el periodo comprendido entre el 15 de agosto al 15 de septiembre he escrito varios fragmentos de la novela, a la que pienso denominar "Los desiertos de la tierra" estos fragmentos escritos hasta la fecha aunque no guardan un orden evolutivo, fijan determinadas bases en que se irá fundamentando el desarrollo de la novela; algunos de estos fragmentos tienen una extensión hasta de cuatro cuartillas, pero como es lógico no siguen un orden determinado.

Considero que en cambio me servirán de punto de partida para varios de los capítulos.

Atentamente.

Juan Rulfo (rúbrica)⁵

La primera imagen del autor jalisciense como alguien inconsciente de la envergadura de su obra, incapaz de avanzar más allá de esos deshilvanados esbozos, y carente de la perspectiva necesaria para apreciar las posibilidades estéticas de una obra maestra en germen, impuesta por los mitos alrededor de su figura pública, se desvanece.⁶ La declaración muestra a Rulfo al tanto de la *poiesis* que se manifiesta como indispensable antecedente de la actitud estética del lector que se aproxime a *Pedro Páramo*.⁷ El párrafo de cierre anunciaba que las secuencias narrativas ya existentes serían la base para los futuros capítulos, aunque la intención al aclararlo no sería —quizá— sino el justificar inicialmente una estrategia compositiva definida a cabalidad. Manifestaciones más avanzadas de ella son de las que el siguiente informe del becario da cuenta:

He realizado ya los dos primeros capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminado. Tengo también formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes.

Lo importante en sí, es que al fin he logrado dar con el tratamiento en que se irá realizando el trabajo.

He presentado a lectura en el Centro, un ejemplo que, aunque fragmentariamente interpretaba el ambiente y las características de uno de los personajes.

⁵ Juan RULFO, informe mecanografiado a la dirección del Centro Mexicano de Escritores, México, D. F., s/f [c. octubre 1953]. Rulfo recibió el apoyo del CME durante dos periodos: 1952-1953 y 1953-1954.

⁶ Diversas son las fuentes que atribuyen ya a Juan José Arreola, ya a Antonio Alatorre o bien a Ali Chumacero, un papel similar al de Max Brod, quien no sólo rehusó cumplir la voluntad de Franz Kafka y destruir sus escritos, sino que —él sí— los alteró de forma tal que la acogida de las versiones críticas, más apegadas a los textos originales, no ha sido muy feliz. Los mitos son siempre cómodos porque cubren la complejidad del mundo con fachadas amables y verosímiles en distintos grados. En el caso de la supuesta "cooperación" de Arreola en la puesta a punto del original, Juan Manuel GALAVIZ ya la había desmentido por medio de un cuidadoso cotejo del manuscrito depositado por Rulfo en el archivo del CME y la reimpresión de la novela correspondiente a 1966 en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica («De *Los mormullos a Pedro Páramo*», *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio 1980, pp. 40-65). A pesar de la contundencia de este trabajo de crítica textual, Antonio ALATORRE, hasta hace tres años, continuaba afirmando que la "colaboración" de Arreola era un hecho fuera de toda duda («La persona de Juan Rulfo», *Literatura Mexicana*, X, 1-2, 1999, pp. 225-247), al que ya había aludido anteriormente (Roberto GARCÍA BONILLA, «Miradas de la memoria. Entrevista con Antonio Alatorre», *Los Universitarios*, 87, septiembre 1996, pp. 12-15). Punto de inflexión en este debate es el ensayo de Victor JIMÉNEZ, quien demuestra, basado en varios testimonios, la inexistencia de dichas "coautorías" («Algunas leyendas de principio a fin»,

< <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrullo/afondo.htm> >, octubre 8, 2001).

⁷ *Cfr. supra*, p. 29.

El nombre de la protagonista ha sido cambiado al de Susana San Juan, y el del personaje principal al de Pedro Páramo.

Considero que si no tengo ninguna dificultad para seguir en continuidad los hechos de la historia, posiblemente pueda entregar en el próximo informe los primeros capítulos ya formados.

Atentamente.

Juan Rulfo (rúbrica).⁸

El proyecto novelístico de Rulfo asoma ya con los primeros rasgos característicos y, a pesar de su insistencia en la calidad fragmentaria y provisional de los esbozos correspondientes, el narrador considera, en el papel de lector inmediato de su propia obra, que ha conseguido por fin la estrategia necesaria para desarrollar el texto hasta su conclusión, idea que, acompañada por la descripción de una técnica narrativa que evita el discurso lato y descansa en la posibilidad de despertar en el lector la existencia de un mundo sugerido (párrafo tercero); configura, hasta ese momento, una imagen lejana del simplismo expresado en el estereotipo de la angustia creativa al que Arreola apeló al dar su versión en torno a su supuesta intervención en la elaboración de la novela.⁹ Este informe y la idea que los directores y asesores del CME debían haberse hecho de la novela en ciernes podrían, por tanto, coincidir con la que el mismo Rulfo transmitiría años después.¹⁰

Y si de imagen se habla, la —al parecer— primera entrevista al autor contribuye a establecer la *persona* que a Rulfo le agradaba explotar en su contacto con periodistas y medios masivos de comunicación:

No conocimos a Orozco, pero creemos que se parecía mucho a Juan Rulfo: rostros de grandes trazos inexorables, los dos poseedores de la pureza de los duros, enérgicos y sencillos como terrenos de tepetate, esa arcilla reseca que mancha de amarillo ciertas regiones de Jalisco... los dos mofándose del

⁸ Juan RULFO, informe mecanografiado a la dirección del Centro Mexicano de Escritores, México, D. F., noviembre 1, 1953.

⁹ Vid. Juan José ARREOLA, «Cuarenta años de amistad. ¿Te acuerdas de Rulfo. Juan José Arreola?», *Proceso*, 10, 482, enero 27, 1986, p. 51: "Pero lo más importante en mi vida con respecto a Juan fue hacerle decir que publicara *Pedro Páramo* en su aspecto fragmentario, que ya no intentara hacer una unidad y una sucesión aristotélica. Eso es lo que yo no me atribuyo: es lo que me corresponde, porque un sábado en la tarde lo hice decidir a Juan, y el domingo se terminó el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo* y el lunes se fue a la imprenta en el Fondo de Cultura Económica. Los dos solos, en la calle de Nazas, a cuadra y medio [sic] del Fondo. De sábado a lunes salió *Pedro Páramo* por fin porque de otra manera no iba a salir nunca."

¹⁰ Cfr. Juan RULFO, «Cumple 30 años Pedro Páramo», *Excelsior*, marzo 16, 1985, p. 14A: "En las sesiones del centro. Arreola, Chumacero, la señora Shedd y Xirau me decían: 'Vas muy bien'." No obstante la posibilidad abierta por la versión que Rulfo daba treinta y dos años después de los hechos, es necesario mantener algunas reservas en vista de la consabida tendencia del narrador a ficcionalizar en sus declaraciones públicas; él, que tanto gustaba de la historia de México y de su estudio, sabía muy bien que la verdad depende de la postura desde la cual se le asuma y, por ende, también se inventa. De igual forma, los informes deben recibirse con las reservas pertinentes, en tanto testimonios producidos por un autor empírico para cubrir requisitos propios de su actuación cotidiana dentro de una institución, fijados por los lectores privilegiados que ésta representaba. Cfr. *supra*, pp. 47-50.

culto de la muerte y de la vida, volviendo la espalda a lo externo, amorosos del hombre y dolientes por su sacrificio inútil...¹¹

La periodista asocia al autor con los temas de sus narraciones; el símil con José Clemente Orozco, exponente de la Escuela Mexicana de Pintura, lo coloca en la perspectiva de un esencialismo autosuficiente, crudo y desengañado. La lectura sugiere que la sencillez del estilo rulfiano es el elemento que con mayor facilidad puede vincularse con la identidad nacional, cuya idiosincrasia reside —según Poniatowska— en no tomar en serio ni la muerte ni la vida; tópico que aterriza en un chauvinismo recalcitrante a partir del cual la única finalidad del escritor es “salvar” por alguna vía a sus connacionales. Se trata, en suma, de una concepción de realismo social. Si bien Rulfo coopera a delinear su figura pública conforme a ese patrón a lo largo de la entrevista,¹² sus palabras sirven a un propósito mayor que el de complacer una “necesidad” de identidad nacional:

Bueno, como le iba diciendo, yo le debo a Efrén [Hernández] una barbaridad de cosas... Los dos trabajábamos en Migración, allá por 1937... Y un día me dijo: “¿Qué está haciendo allí con todos esos papeles escondidos?” “Pues esto”. Y le enseñé unas cuartillas: “Malo. Esto que está usted haciendo es muy malo. Pero a ver, déjeme ver, aquí hay unos detallitos...” Y ya ve usted como [sic] es Efrén, además de gran cuentista... pues me señaló el camino y me dijo por dónde... Ya lo ve usted, Efrén parece un pajarito. Pero con unas enormes tijeras de podar, me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó tal como usted me ve, en pleno “Llano en Llamas”, hecho un árbol escueto... Creo que en mi lucha por apartarme de las complicaciones verbales, he ido a dar a la simpleza.¹³

Rulfo hace énfasis en la parquedad de su estilo como resultado de los consejos de Hernández, quien en realidad fue la única figura del medio literario con cierta cercanía al proceso creativo de la obra rulfiana en su primera etapa.¹⁴ Es de especial relevancia la referencia a las lecturas que el narrador considera más decisivas en su formación literaria:

¹¹ Elena PONIATOWSKA, «Charlando con Juan Rulfo. Voz de Tierra y Llamas», *Excelsior*, enero 15, 1954, p. 1B.

¹² Cfr. E. PONIATOWSKA, *ibidem*, p. 7B: “Yo no soy un intelectual... Yo soy un hombre de Apulco, allá en Jalisco, cerca de Sayula y de Zapotlán. Me crié en San Gabriel, y allí las gentes me contaron muchas historias: de espantos, de guerras y de crímenes... Viví siempre con los hombres de campo, que cuando ya se puso el sol y prenden un cigarro de hoja, de pronto le dicen al que está con ellos: ‘¿Te acuerdas?’ Y aunque el otro no conteste, ellos comienzan a acordarse... de cuando agarraron al Chivo Encantado: ‘Lo agarraron dormido, si no, cuándo se les hace. Y le cortaron la cabeza por debajo de las barbas...’” Rulfo solía darse el gusto de jugar con sus entrevistadores y, en general, su actitud hacia ellos podía ser de rechazo (como a Reina Rossé), de aceptación de un diálogo fructífero (como con Enrique Ruiz García o Ernesto González Barceño), o similar al párrafo citado, donde se pone la máscara que el entrevistador toma *a priori* como el rostro real del narrador.

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ Es importante recordar que para Alatorre y Arreola, editores de *Pan*, fue una gran sorpresa enterarse de que Rulfo escribía cuando éste les entregó «Nos han dado la tierra». Vid. Antonio ALATORRE, «Presentación» a *Pan. Revista de Literatura*, edición facsimilar, México, 1985, Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), p. 224.

—Antes, yo oí muchas voces, y las sigo oyendo... Marcel Proust, y William Faulkner, y Virginia Woolf, y Knut Hamsun y todo lo que usted quiera... la Biblia y los himnos de Prudencio, por cierto que mi primer gran lectura, aquella que me abrió los ojos, fue “El artista adolescente” de James Joyce...¹⁵

Rulfo confirma así su cercanía a los autores europeos y norteamericanos que más adelante la crítica lograría entrever parcialmente al aparecer *Pedro Páramo*. Las palabras del narrador adquieren gran importancia al confrontarlas con testimonios más tardíos, donde niega tajantemente cualquier vínculo con Faulkner. Por otra parte, él mismo se encarga de contribuir al incipiente esencialismo que asocia su obra a la expresión del más puro temperamento nacional:

—Lo que pasa es que entre el coro de todas estas voces universales y gloriosas, yo volví a oír [sic] la voz profunda y oscura. Tal vez la de un hombre viejo que está a la orilla del fuego, volteando las tortillas: “¿Te acuerdas de cuando mataron a ‘La Perra’?” Y aunque usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, —la del único solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria.¹⁶

En este párrafo puede observarse cómo Rulfo, autor empírico, establece a través de la lectura de su propia obra una parte de la dinámica interpretativa que demandará de la sintonía con la literatura extranjera un sustento técnico para la narración de situaciones arquetípicamente mexicanas. Sólo en la medida en que esta dialéctica se cumplía, la literatura escrita en México hacia esa época podía ser considerada literatura nacional. Nada más natural que al hacer su entrada a este medio literario la única novela del jalisciense fuese objeto del escrutinio público a partir de su apego a dicha norma que, como todas aquellas que no se consignan por escrito, son, sin embargo, de cumplimiento obligado para quienes desean ingresar y permanecer dentro de un ámbito específico; en este caso, la observación sí que se cumplió en numerosas ocasiones.

§ LOS MURMULLOS ANTES DE PEDRO PÁRAMO

Como un ejemplo de vigencia de la pugna entre defensores del código estético nacionalista y sus contrarios, los “extranjerezantes”, puede tomarse la siguiente noticia:

El premio “Jalisco”, que el gobierno de esa entidad otorga al mejor libro de jaliscienses publicado en el año, ha sufrido algunas modificaciones en lo que respecta al derecho a aspirar a él. Anteriormente, la cláusula única para ser considerado como candidato consistía solamente en haber nacido en las fronteras de esa provincia y en haber publicado un libro durante el año. No importaba que el concursante viviera en Europa o en la China de Mao Tze-Tung [sic]. Su derecho a ser jalisciense y, por lo mismo, intentar lograr el premio no se desmejoraba con hallarse lejos de la patria natal. Pero parece que hoy algunos diputados locales se han empeñado en exigir a todo concursante, además del acta de nacimiento, cinco años consecutivos de residencia en Jalisco hasta el momento en que intente

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ *Idem.*

concurrir. Porque, arguyen, el vivir fuera del pueblo donde se ha nacido implica, jurídicamente, la pérdida de la "nacionalidad".¹⁷

El condicionamiento que implican las nuevas reglas para concursar por el premio demuestra hasta qué grado "la defensa de lo nuestro", un jicarismo trasnochado y prescriptivo, pretendía acotar de alguna forma la "invasión" que el discurso estético universalista continuaba perpetrando. Esta actitud debe mantenerse en la memoria, pues será una constante durante los primeros meses de vida de la novela de Rulfo. El anónimo columnista informa líneas adelante: "De su próxima novela, Juan Rulfo ha entregado un breve trozo a la eminente revista 'Letras Patrias' que publicará el Instituto Nacional de Bellas Artes."¹⁸

Desde el propio título de la revista es posible rastrear el deseo de mantener cierta línea de contenido acorde con la tendencia en boga; auténtica obsesión de aquellos tiempos que puede interpretarse como reacción al estrecho contacto con la forma de vida norteamericana, iniciado durante el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho y propiciado desde las instituciones oficiales.

Esta brevísima mención al nuevo proyecto del escritor jalisciense puede dar una ligera idea del interés existente y de las dimensiones de las expectativas depositadas en él como escritor "afiliado" a la temática rural.

§ HACIA LA NOVELA

Un año después de la nota sobre el Premio Jalisco, se lee en la recién creada *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* un avance de los libros que la editorial publicará a lo largo de 1955; en él, se informa que "Juan Rulfo, autor de *El llano en llamas*, la revelación literaria del año 1953, aborda el género novelístico con *Pedro Páramo*."¹⁹ Es patente alguna inexactitud más o menos común entre la crítica dedicada a Rulfo, pues la mayoría de los cuentos recogidos en el volumen editado dos años antes ya había aparecido en el lapso entre 1945 y 1951 en las revistas *América* y *Pan*;²⁰ quizá

¹⁷ ANÓNIMO. «Autores y libros», *México en la Cultura*, 257, febrero 21, 1954, p. 2.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ ANÓNIMO. «Las ediciones del Fondo en 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 6, febrero 1955, p. 4.

²⁰ Para mayores detalles sobre la cronología de publicación de los cuentos rulfianos previa al volumen de 1953, *vid.* Sergio LÓPEZ MENA, «Los días de la creación», en *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, pp. 95-129. Fue retomado posteriormente bajo el título «Así nacieron *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*», en Juan RULFO, *Toda la obra* [1996], pp. 499-512. Incitado su interés por la trayectoria de la revista *América*, el lector encontrará en la tesis de Elvira ACUÑA, *Índices de América. Revista Antológica [1940-1969]* (México, 2000, Universidad Iberoamericana), una invaluable fuente de información.

no es sino una manera de insistir en el hecho de que el escritor explora un género distinto al que hasta ese momento le había ganado prestigio y reconocimiento en el medio literario nacional.²¹

Para el mes de marzo siguiente, el espacio dedicado al inminente nuevo libro es inversamente proporcional al tiempo que resta para su aparición. Así es como los editores juzgan el texto al que han dado cabida dentro de una de sus series más recientes:

Pedro Páramo desarrolla su argumento en una aldea, Comala, que ha desaparecido pero guarda entre sus desplomados muros los rumores y las preocupaciones cotidianas de sus antiguos habitantes. El personaje principal, que con su nombre da título al libro, constituye el centro de los más notables sucesos e interviene en muchos de ellos. El conocimiento de sus experiencias revela un aspecto de la situación social prevaleciente en algunas regiones de nuestro país dominadas por la voluntad de un solo hombre: el cacique. [...] Su recia figura, encendida por la pasión y el deseo, ha encontrado una pluma perspicaz, despiadada y certera. En su torero Rulfo sabe urdir la trama con virtudes que reafirman la veracidad artística de su estilo.²²

En la nota se aprecia la tendencia, muy común desde entonces, a considerar que uno de los valores de la novela es consignar "la realidad" del país. En esta asociación temprana con el arte "comprometido" se halla el germen de una gran parte de la discusión que habrá de desarrollarse en los años siguientes y que puede situarse como prolongación de anteriores disputas. Apréciense, además, el valor de verdad otorgado al texto en virtud de que emplea referentes rurales y alude a una problemática que pervive aún hoy. El texto deja de ser verosímil, de dar apariencia de realidad, y adquiere carácter de verdadero gracias a los procedimientos empleados por el autor. En este punto es factible señalar la síntesis conflictiva de que es portador, pues su representatividad, su legitimidad, están dadas por el hecho de abordar un "problema nacional" y otorgarle, además, tratamiento pleno de modernidad.

Hemos elegido esta novela como "Libro del mes" [...] en el Club Mexicano de Lectores, porque creemos que será de gran interés para quienes frecuentan la producción literaria actual de nuestro país. Juan Rulfo representa no sólo cronológicamente esta modernidad artística mexicana: en él, más que en ningún otro escritor joven, se realiza la urgente y entrañable necesidad de expresar lo propio y singular de México mediante un eficaz lenguaje que se halla muy cercano al habla popular.²³

Se presenta también la preocupación por ofrecer a los lectores no mexicanos "un reflejo auténtico", informativo, del país. Es significativo para la definición de la identidad mexicana el

²¹ También sería pertinente considerar que la circulación de ambas publicaciones podría no haber tenido el impacto suficiente entre el público como para hacer de Rulfo una figura literaria en la medida en que contribuyó a ello la recopilación que editó el Fondo de Cultura Económica. *Cfr. supra*, p. 67, n. 72.

²² ANÓNIMO, «La primera novela de Juan Rulfo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 7, marzo 15, 1955, p. 2.

²³ ANÓNIMO, «Club Mexicano de Lectores», *loc. cit.*

hecho de que exista la necesidad permanente de valorar en su justo peso el contenido que hace de un texto una expresión "específicamente mexicana": al parecer, la identidad nacional no puede establecerse sino, más bien, examinarse. Como lo anuncia el fragmento citado, *Pedro Páramo* es el libro del mes del Club Mexicano de Lectores. Su declaración de intenciones reza así: "Creado, principalmente, para las personas y núcleos cultos de la provincia, significa un organismo permanente de relación entre todos aquellos que desean conocer y asimilar las grandes corrientes del pensamiento moderno, a través de la producción editorial más autorizada del país."²⁴

El hecho de abanderar a la novela de Rulfo como punta de lanza representa un conjunto de expectativas de éxito cifrado en su anterior experiencia como narrador. Así, están en juego, por un lado, el prestigio concedido al texto aun antes de su llegada a librerías y, por otro, el esquema de legitimación de esta campaña, que aprovecha dicha fama.

Por otra parte, la fundadora y titular del Centro Mexicano de Escritores hacía por esos mismos días un balance de las actividades que encabezaba con el propósito de difundir sus logros y objetivos. Al recordar a Arreola y Rulfo entre sus exbecarios, la escritora estadounidense Margaret Shedd declaraba su opinión sobre el sitio que a ambos correspondería dentro de la literatura mexicana:

Juan Rulfo's collection of short stories, *El llano en llamas*, just published (also by the Fondo), has already brought him recognition as one of the three or four best contemporary Mexican writers. Rulfo and Arreola were doing novels last year and it is already evident that, each in his way, these two are going to give new form to the Mexican novel.²⁵

Shedd se apegaba en cierta forma a las opiniones de la crítica, que continuaba viendo en los dos narradores jaliscienses la expresión de estilos esencialmente contrapuestos con base en las temáticas que cada uno abordaba. Con los antecedentes favorables que sus cuentos ya representaban —un capital literario significativo en el contexto de la época— y frente a una tradición narrativa agotada que en su carácter de extranjera y estadounidense a Shedd le sería patente de forma más o menos inmediata, Rulfo y su novela ya entrañaban para la directora del CME, incluso antes de recibir las primeras opiniones de la crítica, un elemento renovador y perdurable para las

²⁴ ANÓNIMO, «Club Mexicano de Lectores. Boletín informativo», *idem*.

²⁵ MARGARET SHEDD, «Centro Mexicano de Escritores», dentro de «Not in the Reviews», *Books Abroad*, 29, 2, Spring 1955, pp. 163-164: "La colección de cuentos de Juan Rulfo, *El llano en llamas*, recientemente publicada (también por el Fondo), ya le ha traído reconocimiento como uno de los tres o cuatro mejores escritores mexicanos contemporáneos. Rulfo y Arreola estuvieron escribiendo novelas el año pasado y ya es evidente que, cada uno a su manera, van a dar forma nueva a la novela mexicana."

letras mexicanas.

Por fin, el 27 de marzo de 1955,²⁶ la novela aparece como el volumen diecinueve de la colección Letras Mexicanas, empastado en tela de color anaranjado, protegido por una camisa cuyas viñetas fueron trazadas por Ricardo Martínez, y al precio de doce pesos. En la primera solapa se reproduce el texto citado anteriormente (n. 22) y, salvo el párrafo final, habían quedado pendientes las líneas que a continuación se convocan:

[...] en este *Pedro Páramo* nace el drama de hombres y mujeres —siempre a un paso de la muerte cuando no en la muerte misma— entretejido en distintos planos donde la imaginación oscila del realismo a la fantasía y del relato crudo a la desleída evocación. El movimiento de las escenas, que transcurren en épocas diferentes, contribuye a vigorizar el interés de la novela. Se descubre así un mundo erigido en oscuras preferencias, descrito con eficacia y arrastrado por el ímpetu de la fatalidad.²⁷

Ésta es la primera interpretación prestigiosa de la novela, a cargo nada menos que de sus propios editores, quienes proponen una lectura que ha perdurado durante la trayectoria del texto en el medio literario mexicano. En esta presentación se aprecia por vez primera la simbiosis de elementos pertenecientes a los códigos estéticos en pugna. En suma, las estrategias narrativas quedan subordinadas a atraer la atención del lector hacia elementos realistas, cuya carga emotiva se enfatiza como *el sentido* del texto.

§ LA REACCIÓN INMEDIATA

Uno de los espacios periodísticos de mayor solvencia por aquel entonces era *México en la Cultura* —suplemento del diario *Novedades*—, que bajo la dirección de Fernando Benítez inició su publicación en el año 1949. Con una trayectoria de seis años, era instancia reconocida dentro del medio cultural e intelectual de México. En sus páginas se encuentra, a pocos días de la puesta en circulación de la novela, la primera nota que, aunque breve y anónima, ofrece una seria invitación al primer acercamiento.

Después de su excelente libro de cuentos "El llano en llamas" (1953), Juan Rulfo ha escrito la novela "Pedro Páramo". Sin apartarse del ambiente predominante en aquel primer volumen, ahora amplía la acción y sostiene al través del argumento los diversos personajes caracterizados por el vigor de sus actos. Mucho tiene esta obra de fantástica y, también, mucho de realista. A la postre, la pluma del escritor insiste en este último aspecto al describir escenas en que lo mortal nutre artísticamente sus

²⁶ Vid. Federico CAMPBELL, «A 30 años de su publicación, "Pedro Páramo" mantiene vivo el tema del poder mexicano», *Proceso*, 9, 439, abril 1, 1985, p. 48.

²⁷ ANÓNIMO, «*Pedro Páramo*», primera solapa de la primera edición de la novela. México, 1955. Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).

apasionantes páginas.²⁸

Por lo menos en un primer momento, el redactor de la nota confirma la imagen del narrador que le había dejado su lectura de la colección de cuentos; otro punto importante es la percepción de continuidad en la trayectoria literaria de Rulfo, misma que permea su juicio final: a pesar de la coexistencia de elementos fantásticos y de referentes inmediatos o realistas, este lector privilegiado otorga la supremacía al realismo. El testimonio anterior es una primera tentativa de "clasificación" de la novela que, aunque concretada más tarde, seguirá los mismos pasos. Lo más significativo en él, sin embargo, es la evidencia de ciertas expectativas de género muy específicas, centradas en la extensión de una obra narrativa para considerarla como cuento o novela, y el depositar en los personajes y su "actuación" la configuración del sentido del objeto estético, el factor decisivo en su cohesión como un todo gracias a la participación de éstos en la trama, centrado en el vitalismo atribuido a la obra.

Con escasa diferencia cronológica —o quizá nula— surge la primera reseña en forma, debida a Ali Chumacero, muy cercano al proceso de edición e incluso de creación del texto.²⁹ También son evidentes para él ciertos denominadores comunes de la novela con respecto a *El Llano en llamas*:

Rulfo se arriesga a abordar temas muy conocidos por él pero estructurados en diferente forma. Vuelve aquí sobre análogas cuestiones: recrea en términos de sangre los más atroces sucesos, alienta en sus procedimientos monológicos un similar espíritu y rescata del habla coloquial giros que avivan las descripciones. En conjunto, *Pedro Páramo* resucita sin desmerecimientos las cualidades de *El llano en llamas*.³⁰

Cuatro elementos que se desprenden de estas líneas serán retomados insistentemente por el discurso crítico posterior: persistencia en el tema rural e identificación del narrador con él; violencia y sordidez; técnica monológica e introspectiva; utilización de un registro léxico que se asemeja al "habla popular". Chumacero continúa:

Y desde la entrada, tras [...] breves frases, el viejo Páramo, padre prolífico, amo y señor de aquellas tierras estériles, domina los sucesos. Pero quizá no sea del todo su figura del cacique despiadado la principal de la novela. Tampoco podría serlo el hijo que describe algunas de las aventuras ni las viejas históricas que pueblan el relato. Como trasfondo, el pueblo de Comala resulta la más perdurable

²⁸ ANÓNIMO, «Juan Rulfo. *Pedro Páramo*», *México en la Cultura*, 315, abril 3, 1955, p. 2.

²⁹ Como ya se mencionó en el capítulo anterior, Chumacero es miembro del equipo editorial del FCE desde entonces hasta la fecha.

³⁰ ALI CHUMACERO, «El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo», *Universidad de México*, IX, 8, abril 1955, p. 26. El escritor nayaria dedica los tres párrafos precedentes a recordar las cualidades del volumen de 1953 a modo de entrada en materia. Por cierto: en el fragmento citado puede encontrarse la razón de que se le haya atribuido una nota sin firma titulada «Las dos mejores novelas de 1955», aparecida en *México en la Cultura* el 15 de enero del siguiente año. *Ibid.*, pp. 136-137.

presencia y son sus derruidos muros la mayor verdad de esta obra imaginaria. [...] Con violentos impulsos plásticos, Rulfo evoca —y su novela no es otra cosa que mera evocación— un enjambre de rumores que animan a Comala, y los trae al presente como si auténticamente estuvieran ocurriendo.³¹

Si bien el crítico carga excesivo dramatismo en la caracterización del epónimo —actitud de la que el narrador se abstiene—, la esencia de la novela ha sido clara para él, aunque esta parte de su valoración no será retomada tanto como el párrafo anterior. El fatalismo, que ya mencionaba precisamente ahí, es compañero constante del lector, pues el cacique, “[...] como un Adán sin paraíso, él, que crea la vida en torno, a tiempo ha advertido que ‘todos se van’ y que por encima de su indeclinable voluntad el triunfo postrero pertenecerá a la muerte.”³²

Sorprende por ello, tras la enumeración de las incidencias narrativas que, evidentemente, más honda impresión han causado en el reseñista, encontrar el siguiente juicio valorativo: “En el esquema sobre [el] que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina. Desde el comienzo, ya el personaje que nos lleva a la relación se topa con un arriero que no existe y que le habla de personas que murieron hace mucho tiempo.”³³

El conflicto debido a la conjunción de elementos antitéticos ya apuntada ha detonado por fin; a juicio de Chumacero, la combinación resulta un defecto insuperable. A casi cinco décadas, la perspectiva actual es distinta por necesidad: durante este lapso, la novela ha sido abordada por varias generaciones de lectores sin que la experiencia haya originado problema alguno —salvo una clasificación simplista y de endeble sustento. Es éste, según parece, el primer defecto que Chumacero encontró en el texto: la dificultad para asignarle un sitio en algún compartimento o subtipo del género novelístico: “[...] las [...] peripecias —concebidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren— tornan en confusión lo que debió haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal.”³⁴

La exigencia al lector para que desempeñe un papel activo en la concretización de la obra es una de las características de la novela de Rulfo.³⁵ Chumacero percibe esa peculiaridad en la

³¹ A. CHUMACERO, *loc. cit.*

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ Cfr. A. VITAL, *op. cit.*, p. 36: “El mundo de Rulfo aspira a tal autosuficiencia que excluye los comentarios y más todavía las digresiones por parte del autor implícito. Este último se disuelve en las voces de sus personajes y nunca

estructura apelativa del texto y la interpreta como error en el proceso de creación, sin detenerse a reflexionar en que incluso él, quien por primera vez señala el hecho, ha podido formarse una impresión coherente del relato. "Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una."³⁶

La conclusión lógica que Chumacero coligió y practicó, pero que no tomó en cuenta al asentar su concretización por escrito, fue que era responsabilidad del lector llevar a cabo la suma de fragmentos. Como reconocimiento a que sí supo leer *Pedro Páramo*, pero no tuvo un precedente que validara su experiencia de lectura,³⁷ el nayarita concluye: "Más [sic] no olvidemos, en cambio, que se trata de la primera novela de nuestro joven escritor y, dicho sea en su desquite, esos diversos elementos reafirman, con tantos momentos impresionantes, las calidades únicas de su prosa."³⁸

Contradictoria, si se desea verla así, la reseña de Chumacero dará pie a la discusión del medio crítico, y a continuación se examinará en qué condiciones se desarrolló tal diálogo.

§ EL DEBATE DE LA CRÍTICA: ¿NACIONALISMO SUI GENERIS, INCOHERENCIA NARRATIVA, O RENOVACIÓN DE LA NOVELÍSTICA MEXICANA?

Otro lector privilegiado se situaba ante el nuevo texto rulfiano a sabiendas de su carácter anómalo.

aparece ni siquiera a través de esos medios de que dispone cualquier autor para hacer oír su palabra, sobre todo cuando, como en la autobiografía fingida, todas las afirmaciones son responsabilidad del narrador en primera persona, a quien no debe confundirse con el autor."

³⁶ A. CHUMACERO, *loc. cit.* Contrariamente a lo que el crítico y poeta afirmaba aquí, existen secuencias narrativas que proporcionan distintos enfoques de un mismo hecho, como es el caso de la muerte de Miguel Páramo. Dicha estrategia otorga cohesión a la trama.

³⁷ En este caso, Chumacero establece nexos entre *Pedro Páramo* y la obra de los novelistas europeos o norteamericanos que emplearon la técnica retomada por Rulfo en su novela (*vid. n. 36*), pero observa que las estrategias empleadas por el autor alcanzan una radicalidad mayor que la presente en obras como la de Faulkner, al igual que más adelante lo expresará James East Irby. Así, puede afirmarse provisionalmente que compartía los referentes pero no suponían para él un antecedente que le permitiera legitimarla, como algunos de los participantes en el debate que siguió, que tenían dichas lecturas, pero no siempre consideraron positivo el hecho de que Rulfo las convocase en su propio texto. Este es un elemento decisivo en la configuración del horizonte de experiencia estética que predominaba en la época de aparición de *Pedro Páramo*. Puesto que existe la posibilidad de que los lectores privilegiados cuenten o no entre sus lecturas previas (factor configurativo de expectativas individuales) las de autores de la *nueva novela* es imposible hablar de uniformidad del gusto estético. Alberto VITAL ejemplifica con un caso cimerio (el de *La luciérnaga*, de Mariano Azuela) la necesidad de contar con un perfil bien definido de lector para que una obra determinada encuentre respuesta oportuna en el momento de su aparición (*vid. op. cit.*, p. 12).

³⁸ A. CHUMACERO, *loc. cit.*

aunque sin expresar las reservas que Chumacero mantenía con respecto a él. Se trata de una reseña anónima, hasta ahora inadvertida por los bibliógrafos dedicados al tema:

“Pedro Páramo” es la primera novela de Juan Rulfo. Como novela, al menos, ha sido clasificado, aunque en realidad es un largo relato, un largo y armonioso relato.

Rulfo, sin dejar de ser el mismo de los cuentos, de los relatos breves de “El Llano en Llamas”, es ahora otro en “Pedro Páramo”. El asunto de la obra, mexicano desde muy adentro, desde lo más profundo del ser se acendra en el dominio del idioma.

Esto caracterizó desde un principio a Juan Rulfo. Sabe dar el acento de mexicanidad sin acudir al corriente recurso de las deformaciones fonéticas y ortográficas que la gente humilde de México emplea. No es tampoco una sintaxis especial, no es nada que tenga que ver con la gramática. Lo que hay en Rulfo es un poderoso aliento poético: sabe arrancar a sus personajes, siempre muy mexicanos, escondidos matices y escondidos acentos. Los ve hasta muy adentro y, por verlos así, encuentra en ellos notas de emoción y de belleza.³⁹

El reseñista se refiere a la dificultad que entraña la definición genológica del nuevo libro rulfiano. Es precisamente el enfoque que otorga a ese aspecto lo que le permite superar las objeciones planteadas por Chumacero. Al hablar de *Pedro Páramo* como un relato queda atrás la exigencia de la unidad monolítica de la trama que el nayarita hacía, pues permitiría considerar la existencia de unidad temática y referencial entre los fragmentos, además de consignar el drástico cambio de situación de Juan Preciado como personaje que introduce al lector a la diégesis.⁴⁰ Parte de esta perspectiva conciliatoria lo supone la unidad creativa de Rulfo, su continuidad como narrador: si *El Llano en Llamas* ya comprendía textos que alcanzaban una extensión y una estructura diegética más compleja que la del cuento típico —v. g., el que da título a la compilación de 1953—, *Pedro Páramo* queda inserta en esa trayectoria como el siguiente paso en un proceso de evolución autoral.

Otra arista que el reseñista vislumbraba era la develación de la referencialidad nacional, que alcanza una eficacia mayor al expresarse con habilidad lingüística. Ello demuestra que Rulfo representaba para él un artífice y no un imitador o anotador. Mediante una introspección lírica, el narrador consigue enfocar con novedad sus asuntos y temas, logra la desautomatización de referentes y personajes sin caer en el lugar común. Consciente de que, en apariencia, la obra rulfiana “consigna” una realidad conocida, el lector privilegiado agrega:

³⁹ ANÓNIMO, «Los Libros Recientes», *El Universal*, abril 17, 1955, Primera Sección, p. 26.

⁴⁰ Vid. Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, 1996, Alianza (Alianza Diccionarios), s. v. “Relato”, p. 919: “Dicho texto narrativo puede constar de una o varias secuencias en las que uno o más personajes sufren un proceso de cambio en sus cualidades o situación respecto del punto de partida de la acción del relato.”

En Rulfo lo de menos es el asunto, lo importante es cómo se trata ese asunto, cómo se va hundiendo en él lentamente, cómo va asiendo los elementos de que se sirve y exponiéndolos de dentro afuera, rodeándolos a menudo de un vaho de misterio y magia. Ahí la emoción se acendra por la virtud del procedimiento y ya la urdimbre, la trama, pasa a un segundo término.

En "Pedro Páramo" nunca deja de estar presente el drama; pero el drama no es presentado escueta, simplemente, sino exaltado, trasladado a una nueva dimensión de belleza y de fuerza que hiere o acaricia incesantemente a la sensibilidad del lector.

¿En qué consiste esto? Los recursos de que se vale Juan Rulfo no están a la vista; pero el efecto que se consigue es el que ha sido señalado.⁴¹

Es justo en esta disposición que Rulfo consigue donde el crítico hace residir el mérito de la obra. El narrador parece utilizar magia o apelar a recursos sobrenaturales; sin embargo, es claro que hay una estrategia de presentación muy concreta que se vislumbra aunque no con absoluta claridad. Todo reside, según él, en un ocultamiento de mecanismos cuyo efecto es lo único que Rulfo muestra al lector. Ya existen en este testimonio elementos que avalarán y configurarán el término "realismo mágico" como código de lectura para *Pedro Páramo*. El reseñista, a pesar de ello, insiste en la calidad de este resultado que bien puede ser mágico, pero que es resultado de un tipo de actividad humana muy concreto: la *poiesis*. Si pudiera aplicarse a ella un término extravagante pero cercano a la descripción a grandes rasgos que hace el reseñista podría hablarse de un *hechizo*.⁴² Otra sugerencia que la crítica posterior pondrá de nuevo en circulación es la idea de que al leer *Pedro Páramo* se está ante las mismas acciones y sus protagonistas, no recibiendo sólo una descripción o las instrucciones para configurarlos: esa teatralidad existencial —que no efectista— avizorada por los lectores privilegiados alemanes.⁴³ El reseñista admite, no obstante, que los límites de su competencia en tanto decodificador profesional le impiden descifrar el artificio rulfiano. Esa conciencia de las lindes que frecuenta lo hace, pese a todo, advertir el hito que *Pedro Páramo* instaura en la literatura mexicana:

Tal vez alguien prefiera las *proyecciones* de crítica social que tiene "Pedro Páramo", pero detenerse en ellas, sería apartarse del juicio literario. Hay que abandonarlas, por eso, a pesar de su importancia y

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² Hechizo, za. (Del lat. *factic us*). 1. adj. Artificioso o fingido. 2. adj. *postizo* (sobrepuesto, agregado). 3. adj. Que se ha hecho o se hace según ley y arte. 4. adj. *El Salvo y Méx.* Dicho de un producto: Hecho a mano. 5. adj. ant. Contrahecho, falseado o imitado. 6. adj. ant. Bien adaptado o apropiado. 7. m. Práctica usada por los hechiceros para intentar el logro de sus fines. 8. m. Cosa u objeto que se emplea en tales prácticas. 9. m. Persona o cosa que embelesa o cautiva. // *Facticio*, cia. (Del lat. *factic us*). 1. adj. *artificial* (no natural). (s. v. "Hechizo", "Facticio", en *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* <<http://www.rae.es>>. febrero 14, 2002. En palabras de Juan Rulfo, la literatura es "una mentira que dice la verdad", y a la cual el narrador erige como medida personal del mundo que le corresponde vivir: un engaño, por supuesto, resultado de una estrategia de verosimilitud conseguida artificialmente. *Vid. infra*, p. 109, n. 51. *Cfr. supra*, p. 29.

⁴³ *Vid. infra*, p. 183.

su sagacidad. Y hay que señalar la belleza, la originalidad, la eficacia literaria de este "Pedro Páramo".⁴¹

La dimensión social del texto constituiría algo impuesto por el lector a la obra, y que por lo mismo tiene caducidad específica, fruto de una evolución histórica. La interpretación que las tuviese presente se enriquecería, sin duda, pues supondría agregar la función formadora de sociedad que la literatura contiene, pero a la vez inmovilizaría el potencial de sentido del objeto estético. El reseñista admite que toda interpretación es útil, si se sabe salir de ella a tiempo. El carácter mexicano de la novela rulfiana puede, pues, rastrearse a través de lo social, pero su centro reside en los cimientos de una tradición que por sí misma y en tanto objeto artístico, tenía posibilidades de inaugurar.

Francisco Zendejas es quien toma el relevo, en páginas del suplemento de *Novedades*. Aparentemente, el tiempo que ha pasado desde la reseña de Chumacero es de casi un mes,⁴⁵ lo que ha dado margen a la expresión de críticas y opiniones en torno a ella. Zendejas señala elementos de suma importancia, pues reflejan de manera indirecta la situación de la novela.

Se esperaba hacía tiempo. El éxito inmediato y rotundo de sus cuentos, publicados en esa misma colección, auguraba la consolidación de un escritor que tenía, sobre temas de la más honda raigambre mexicana, un estilo enteramente de hoy, moderno; de acuerdo con la manera de pensar de la literatura desarrollada en otros idiomas.

Esas dos virtudes esenciales del buen escritor están presentes en esta primera novela. Sin embargo, las breves notas y las alusiones marginales respecto a ella que han sido publicadas hasta hoy, muestran una inexplicable inquina hacia la obra.⁴⁶

⁴⁴ *Loc. cit.*, las cursivas son mías. Es significativo que de las tres novelas reseñadas (*La sombra del Techincuagüe*, de Ramón Rubín y *Mazamitla*, de Ricardo Caribay) y el libro de cuentos (*El pueblo*, de Olivera Unda), el texto de Rulfo sea el único que no recibe juicios negativos. Las novelas de Rubín y Caribay reflejan la concomitancia de esfuerzos tendientes a renovar la narrativa mexicana, en particular su género mayor. Pero, mientras que para el reseñista, Rubín no consiguió la unidad de acción, Caribay cayó en el retrato folklórico. Que Rulfo era para él un renovador de las letras mexicanas se percibe en el hecho de que en *Mazamitla* el crítico veía ciertas intertextualidades con novelistas rusos, semejantes a las que Renato Molina Enríquez mencionaría más adelante (*vid. infra*, pp. 123-125), mientras que *Pedro Páramo* constituía a su juicio una piedra fundacional, sin antecedentes inmediatos.

⁴⁵ Aunque la fecha de portada de la edición de *Universidad de México* donde apareció la primera reseña es abril de 1955, tal vez su presencia y circulación haya comenzado fuera de las fronteras de ese mes, como el anuncio del contenido del número correspondiente a marzo permite suponer. *Vid. El Universal*, abril 12, 1955, Primera Sección, p. 8.

⁴⁶ Francisco ZENDEJAS, "Donde los sollozos hablan", *México en la Cultura*, 318, abril 24, 1955, p. 2. En cuanto a las "breves notas" a que se refiere este párrafo, se ignora cuáles puedan ser, ya que no se ha localizado ninguna, hasta el momento —por lo menos registrada en la hemerografía dedicada a Rulfo— entre la reseña de Chumacero y la del propio Zendejas. Sin embargo, las siguientes líneas, anónimas, podrían dar idea aproximada de la situación a la que el periodista alude: "Y de literatura? [sic] Poca cosa. Lo último importante aparecido en las vitrinas con firma nacional: "Tiempo de arena", de Jaime Torres Bodet. *Lo demás, mucho ruido y pocas nueces*" (ANÓNIMO, "Diorama. Su mesa de redacción", *Diorama de la Cultura*, mayo 29, 1955, p. 1, las cursivas son mías). La fecha de aparición de este texto y la de una reseña de *La muerte tiene permiso* —volumen veinte de Letras Mexicanas, colección a la que también

De nueva cuenta se alude a la conjunción fondo nacionalista + forma innovadora, pero ahora como indicio de lo que cabía esperar de *Pedro Páramo* en vista de *El Llano en llamas*. Para Zendejas eran imprescindibles ambos aspectos si se deseaba lograr un texto literario de calidad. Lo más sobresaliente es, no obstante, su opinión sobre la imagen que ha ido consolidándose de la novela de Rulfo, sobre todo en los círculos propios de quienes se dedican a la literatura y el periodismo cultural.

Custo de hacer preguntas y de escuchar en silencio las respuestas a la manera del reportero que se informa por opiniones contradictorias y múltiples acerca de un tema de actualidad. Y esas opiniones, resumidas en su muy raquítica expresión, pueden referirse a una serie de frases sin sentido. Según ellas, a "Pedro Páramo" le falta aliento, no es una obra positiva; por el contrario, "es negativa"; no ofrece salidas ni soluciones a los problemas que parecen ser la raíz misma del relato.⁴⁷

Es notorio que quienes sostenían tales afirmaciones habían dado el siguiente paso en su concepción de la literatura como "expresión de lo nacional": la exigencia de un "compromiso" que incida en la vida real y la modifique o induzca al lector a modificarla "para bien"; así mismo, aunque pudiese afiliarse a Zendejas al código nacionalista, su posición al respecto es moderada y le permite deslindarse de las pretensiones de un "arte socializado".

Por supuesto, bajo la palabra "aliento" hay inmiscuido otro significado; como existe bajo el adjetivo "negativo" la intención en ningún momento literaria de dar de baja una obra cualquiera porque no se apega a nuestra ideología.

Puedo decir, por convencimiento crítico, que si nos apegamos al sentido estricto de las palabras "aliento" y "positiva", la novela de Rulfo se reviste de ambos adjetivos. Ciertamente que sin proponérselo, pues yo no veo en Rulfo otra intención más clara y precisa que la de hacer literatura. Literatura de hoy, en castellano; literatura para el ojo y el oído modernos, en el mismo sentido en que los novelistas norteamericanos, ingleses y franceses lo hacen desde hace más de veinte años.⁴⁸

Para Zendejas, Rulfo es el pionero en la actualización de las técnicas narrativas de la literatura mexicana. Su alta estima de la obra del jalisciense se concretará al instituir el Premio Xavier Villaurrutia y otorgarlo, en su primera versión (1957), a Rulfo, precisamente por *Pedro*

pertenecen las memorias de Torres Bodet-, de un mes más tarde (Pedro GRINGOIRE, «Libros: La muerte tiene permiso», *Diorama de la Cultura*, junio 26, 1955, p. 4), hacen evidente el deseo de negar importancia a la novela de Rulfo.

⁴⁷ F. ZENDEJAS, *loc. cit.* Los testimonios que Zendejas asegura haber recabado dan cuenta de la peculiar idea de la función del arte como formador de sociedad que ciertos sectores tenían. Dicha exigencia de plantear soluciones a la problemática expuesta es elemento decisivo del realismo socialista, presente ya en el medio cultural mexicano desde tiempo atrás. Un ejemplo muy claro fue la polémica sobre la generación de vanguardia, desarrollada hacia 1932, y que tuvo como blancos a Alfonso Reyes y a la generación de Contemporáneos, donde se recurrió a argumentaciones similares como reproche a su desempeño literario, "ajeno" a las necesidades del país. *Cfr. supra*, pp. 77-90.

⁴⁸ *Ibidem*. Más adelante menciona a Emily Brontë, William Faulkner y Katherine Mansfield como exponentes de una literatura cuyas técnicas Rulfo ha empleado en su novela.

Páramo. El deseo de hallarle un sitio a la novela dentro de tal trayectoria, además de su aguda percepción de todo el asunto, le hace decir:

No obstante tantas ventajas y cualidades tan acumuladas, se le podría reprochar a Rulfo la brevedad que ha dado a su relato. Esto necesita una última explicación, en mi manera de situar la novelística moderna. Estamos aquí, tal vez, frente al primer caso de novela poética mexicana. Novela poética no adjetivamente, sino como estilo, como forma de expresión también. Si aceptamos esto, la novela de Rulfo queda, entonces[,] contenida dentro de sus límites precisos, pues la prosa poética quiere sólo plantear la idea y dejar que ésta se desarrolle dentro del lector hasta la altura o la dimensión que el lector mismo pueda darle. *Es un problema de recepción.*⁴⁹

El crítico ha hecho aquí un certero esbozo de la estructura apelativa de la novela, pues capta el mecanismo y las características dispuestas dentro del texto como incitación a desempeñar un papel activo y creativo en su concretización. El relativismo o, mejor, perspectivismo inherente a la novela y generado por los diversos vacíos de información e indeterminaciones propiciados por su disposición en secuencias narrativas —más que fragmentos— se refleja en la interpretación de Zendejas: la exigencia estructural de *Pedro Páramo* no puede ser cubierta con el mismo alcance por todo lector, pero ello no implica que la novela haya quedado trunca o que la estrategia compositiva del autor haya sido errónea. En resumen, es imposible que cualquier lector empírico o real llegue a cubrir a cabalidad el desempeño del lector implícito, en principio único capacitado para acceder a una concretización plena del texto literario y que, más que un concepto empatado con el de estructura apelativa, vendría a ser la *summa* de concretizaciones de ésta a lo largo de la trayectoria de una obra. Por lo tanto, y como ya lo ha apuntado Wolfgang Iser, es imposible llegar al agotamiento del texto, pues cada nueva lectura activa un sector particular del potencial de sentido presente en él, y en muchos casos ni siquiera entrevisto por lectores anteriores.⁵⁰

Tras un silencio —por lo menos periodístico— de tres semanas, el 15 de mayo se convierte en un día pródigo en publicación de reseñas. La extensa nota de Archibaldo Burns en *México en la Cultura* también comienza enfatizando dos elementos antitéticos: “[...] la vocación, el don, y la

⁴⁹ F. ZENDEJAS, *ibidem*, p. 5, las cursivas son mías. A este hecho, el de que Rulfo sugiere y no “pinta”, se hacía referencia cuando líneas arriba se insistía en que el entusiasmo de Chumacero por ciertos aspectos de la novela —como la figura del cacique— le hacían describir con algún dramatismo los elementos y la disposición que Rulfo les otorgó. En realidad, se trata de dos lectores cuya interacción con el texto de la novela se desenvuelve de manera necesariamente distinta y, por tanto, arroja como resultado concretizaciones que enfatizan momentos muy específicos del proceso de lectura individual. Apréciase el diferencial inherente a la asimetría entre texto y lector, y la consecuente distancia entre niveles de la experiencia estética. *Poiesis* y *aisthesis* tienen como protagonistas, respectivamente, a autor y lector: la comunicación literaria sólo ocurre cuando sobreviene la *catharsis*, el reconocimiento y purificación de los afectos que Aristóteles estudia en la *Poética*. Chumacero y Zendejas, cada uno a su muy peculiar modo, lograron la comunicación con Rulfo-autor implícito.

⁵⁰ *Cf. supra*, p. 22.

necesidad del expresarse del escritor, han desembocado invariablemente en el manejo de lo fantástico y de lo real, de la Unción y la Gallina [sic]; equilibrio inherente a toda gran literatura. Es indiscutible que en ello radica la calidad literaria. Abogar por uno o por otro de estos elementos, es argüir caprichosamente.⁵¹

Sus consideraciones sobre la importancia de ambos constituyentes para la creación literaria se prolongan de forma similar, aunque sin dejar de plasmar su opinión sobre el nacionalismo estético.⁵² En cuanto a la novela,

Pedro Páramo es un conjunto de fragmentos alucinados. Para haber sido una obra maestra, han fallado el planteamiento y el desenvolvimiento propios de la trama, pero están en juego todo el tiempo la Unción y la Gallina[,] realidad y fantasía, en esta narración apasionante y más viva que el agua. [...] Entroncado a la mejor tradición literaria, clásica y moderna, la recoge y la utiliza sin calcos. Espero que no se me interprete mezquinamente si digo, que Rulfo ha sabido aprovechar lecciones —aparte de las aquí recibidas por los que le anteceden—, de Faulkner, Miguel Hernández, Jean Giono, Lord Dunsanny [sic], Joyce y Tomás [sic] Wolfe. Pero aflora él siempre, en todo momento. ¡Quién sospecharía que todos ellos en su medida, han contribuido [sic] a esta creación auténticamente mexicana que es Pedro Páramo. Espíritu magnífico el de Rulfo, no contaminado por nacionalismos sofocantes, y ¿quién más mexicano? Ha hecho el mundo venir a él para ahora hacerle llegar el suyo en holocausto.⁵³

⁵¹ Archibaldo BURNS, «Pedro Páramo o la Unción y la Gallina», *México en la Cultura*, 321, mayo 15, 1955, p. 3. El punto de partida para esta asimilación de términos poco común es el siguiente: «Nos dice Jorge Santayana [sic], que en una de las numerosas ocasiones en que su padre temió estar en el lecho de muerte, de pronto tuvo el deseo de tomarse un caldo de pollo, y lanzó un grito que resonó por toda la casa: ¡La Unción y la Gallina! [...] Hasta qué punto la extremaunción mágica y el caldo de pollo, [sic] integran la humana existencia, en lo que tienen de primordial y profundo, es fácil ver» (*loc. cit.*). Juan Rulfo jamás pudo olvidar esta reseña, de la cual llegó a declarar que ignoraba lo que Burns había querido expresar desde su propio título («Cumple 30 años "Pedro Páramo"», *Excelsior*, marzo 16, 1985, pp. 1A, 1-4A; *cf. supra*, p. 49); sin embargo, el deseo del también cineasta era hacer evidente la conjunción de "realidad" y fantasía en todo texto literario. El planteamiento teórico de Wolfgang Iser sobre el proceso de lectura es de suma utilidad para reconocer en la "realidad presentada por el texto" el conjunto de referentes históricos y sociales que el académico alemán llama *repertorio* y que da al lector la ilusión de realidad: si bien la asociación de las palabras *unción* y *gallina* presenta una dificultad inicial, el propio Rulfo llegó a relacionar su sentido último al declarar en cierta entrevista (Ernesto GONZÁLEZ BERMEJO, «Juan Rulfo: la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo», *Universidad de México*, XXXIV, 1, septiembre 1979, pp. 4-8) que la literatura era una realidad en sí misma, es decir, una "puesta en escena" de elementos reconocibles por el lector que en su combinación durante la lectura, y en última instancia, son portadores del papel de la literatura como formadora de sociedad al provocar una reacción entre el público frente a su manejo distintivo, mismo que lo separa de las situaciones cotidianas, constituyéndose así en el polo creativo (o fantástico, desde la perspectiva de la reseña comentada) de todo texto literario. Burns volvió al tema en unas declaraciones sumamente relevantes en este mismo sentido que Paco Ignacio TABO I reprodujo en su columna de la sección cultural de *El Universal* («Esquina Baja. La Unción y la Gallina», *El Universal en la Cultura*, febrero 1, 1987, p. 1; *vid. supra*, pp. 59-60).

⁵² *Id.* A. BURNS, *loc. cit.*: «Plantearse en mesas redondas el problema del mexicano como lo realista y lo humano, y lo fantástico como lo extranjerizante [sic] e inhumano, no es sino una consigna que viene de fuera y que nada tiene que ver con la literatura de nuestro país. [...] El escritor, no el propagandista, tiene que vérselas con la invención de ficciones, tiene que aprehender la irreducible realidad, fugaz y dispersa, y fijarla en formas que se proyecten para convencer, sin echar mano de lo sobado.» He aquí un nacionalismo de otro orden.

⁵³ *Idem.* Compárese esta reacción de Burns con las reservas de Chumacero.

El entusiasmo de Burns por la perspectiva del texto con que se ha identificado lo lleva a una seria contradicción. Si el planteamiento y el desarrollo —¿acaso la estructura, como Chumacero afirmó?— no son efectivos, ¿cómo puede serlo la narración? Por otra parte, si Burns ha ubicado la ascendencia literaria de *Pedro Páramo* en autores que, como Faulkner, utilizan técnicas introspectivas y tramas no lineales, y reconoce que el jalisciense ha conseguido una síntesis precisa de ellas, ¿dónde están los defectos que le imputa? Hay aquí la expresión de un desencuentro entre sus expectativas genológicas y la manifestación concreta del patrón de lecturas que ha desarrollado. Su acercamiento a las estrategias de verosimilitud empleadas por Rulfo es, sin embargo, muy lúcido: “Se ha dicho que todo es demasiado cotidiano y realista entre las ánimas de Rulfo. Se ha dicho en su elogio, que sus personajes hablan como uno. Cómo son y hablan las ánimas no lo sabemos, pero lo cierto es que nadie habla del modo como hablan los personajes de Rulfo, y que en arte, la máxima ficción suele transmitirnos una sensación mayor de la realidad que la realidad misma.”⁵⁴

Esta observación hace evidente que el papel de la literatura contemporánea se halla, más que en la recurrencia a la mimesis clásica, en el énfasis de su capacidad para develar al lector aspectos no asumidos conscientemente de su posición individual dentro de una sociedad muy específica y en un instante histórico muy bien delimitado e irrepetible.⁵⁵ No obstante, el reseñista formula un nuevo reproche:

En una novela, dice Sartre, hay que callar o decirlo todo, pero no hay que omitir ni “brincarse” nada. Rulfo dice, calla, omite y brinca. Hace una revoltura de elementos que produce confusión. Los personajes nos parecen desdibujados, están tratados como paisaje, y el paisaje está concebido como personaje. Les falta estructuración como arquitectura al relato. El ritmo progresivo, “majestuoso” que requiere la novela, se interrumpe constantemente impidiendo que tome cuerpo, con cambios bruscos de atmósfera, lugar y de tiempo, que si bien son intencionados, contribuyen a romper y fragmentar el tono del relato, y el ambiente, que tiene una densidad, queda en cierto modo, sólo apuntado. Aunque magistralmente.⁵⁶

⁵⁴ *Idem*, las cursivas son mías. Bien podría tratarse de otra referencia a opiniones no emitidas a través de medios escritos, elementos del horizonte de expectativas que en el estudio de la recepción de obras del pasado demuestra la imposibilidad de acceder a la totalidad de los factores que lo componen.

⁵⁵ *Vid.* Hans Robert JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, pp. 198-199: “[...] la experiencia estética es capaz de formar un mundo para sí sin romper, por ello, la relación con el entorno cotidiano suspendido o con alguna de sus esferas de sentido. Más aún: la experiencia estética puede entrar en relación de comunicación con el mundo cotidiano o con cualquier otra realidad y —según la formulación de Wolfgang Iser— superar la oposición bipolar existente entre ficción y realidad; en vez de ser una simple oposición, la ficción nos comunica algo de la realidad.”

⁵⁶ *Idem*. La interpretación de Burns pone de relieve un elemento característico de la literatura contemporánea, que en una nómina de autores sobresalientes ya ha enumerado. Sin embargo, también se advierte en ella —como en la reseña de Chumacero— la falta de un elemento que le permitiese conciliar la presencia de vacíos de información e

Burns llega nuevamente a la contradicción, pues considera que el manejo del tiempo dentro de la novela es deficiente a pesar de que los novelistas europeos y norteamericanos que cita entre las "influencias" de Rulfo recurren en mayor o menor grado a las técnicas de ambigüedad, flujo de conciencia, perspectivismo y silencio.⁵⁷ Por consecuencia lógica, la estructura de la narración es "defectuosa", como ya señalaba Chumacero; pero, además, el crítico resiente —y lo expresa de forma oblicua— el fatalismo, el pesimismo presente en la novela: no hay épica y sí mucha desazón, como bien lo reitera hacia el final de su reseña: "La solución dramática del final, y la cuerda sentimental a la que se entrega el autor, se salvan, porque sostiene su lenguaje milagrosamente. Por otra parte, nos quedamos con la sensación de que aquello podía haber continuado hasta el infinito. De que no tenía por qué terminar."⁵⁸

Al parecer, este ejercicio de oxímora ha resultado más agotador —y quizá igualmente sugerente— que la lectura de la obra. Ahora es, sin embargo, Ramón Xirau quien ofrece sus puntos de vista en torno a la novela:

In Rulfo's stories one could already see a novelist developing, for although an excellent short story writer, he could not keep himself within the strict dimension that form requires. [...] *Pedro Páramo* confirms this. We are brought face to face with the deepest and most powerful novel that has been

indeterminaciones en la obra: antecedentes concretos en la literatura mexicana. Su predilección reside, sin duda, en la estética clásica, donde todos los elementos de la obra artística están dirigidos a lograr un efecto unívoco y contundente, una conjunción *in crescendo*. En «Algunos aspectos del cuento» (*Casa de las Américas*, II, 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14), Julio Cortázar retomó elementos de este paradigma estético al afirmar que el efecto del cuento debe ser contundente, mientras que la novela consigue sus fines "por decisión", y tal podría ser, desde luego, el caso de *Pedro Páramo*: una suma de fragmentos cuyo potencial de sentido es activado por la lectura y cuya complejidad reside en la capacidad individual de cada lector. Sin caer en el psicologismo, esto indica que el texto es un conjunto de estímulos y efectos percibidos en diversa medida no sólo por el público contemporáneo de una obra, sino también por sus sucesores, lo que revela la importancia de las nuevas apropiaciones de sentido y la necesidad de un estudio diacrónico de éstas: en palabras de Italo Calvino, cada generación lectora redescubre a los clásicos.

⁵⁷ En ese mismo año fue cuando Gabriel García Márquez utilizó los procedimientos mencionados en *La hojarasca*, señalada constantemente por la crítica como repercusión de *As I Lay Dying* de William Faulkner. Por otra parte, Wolfgang Iser discute la pertinencia de emplear los términos *flujo de conciencia* para describir estas técnicas narrativas; su propuesta parte de la imposibilidad de establecer una sola dirección en los procesos mentales de los personajes, pues sus asociaciones, evocaciones y recuerdos no siguen, de ninguna forma, un sentido lineal y progresivo (Vid. «Self Reduction II. Perception, Temporality and Action as Modes of Subjectivity. W. Faulkner: *The Sound and the Fury*», en *The Implied Reader*, pp. 138-139). En vista de lo anterior, quizá cabría hablar de *libre asociación* para referirse a ellas.

⁵⁸ A. BURNS, *loc. cit.* Nuevamente se manifiesta el potencial de sentido que el reseñista ha concretizado pero interpretado de forma negativa. En el texto se percibe, gracias a las técnicas empleadas por Rulfo, la gran ambigüedad que asociada a otros procedimientos compositivos da como resultado una atmósfera que muchos lectores privilegiados consideran arquetípica o mítica, donde el componente mayoritario es, sin duda, el "fatalismo". El arte se manifiesta de nuevo como formador de sociedad, mas no en el sentido en que se le percibe desde la estética clásica, con un "mensaje" positivo. Respuestas más radicales al previsible malestar entre mentalidades conservadoras que esto acarrearía son las de Alberto Valenzuela Rodarte y José Rojas Garcidueñas. Vid. *infra*, pp. 162-164, 203-204, 232-233.

Burns llega nuevamente a la contradicción, pues considera que el manejo del tiempo dentro de la novela es deficiente a pesar de que los novelistas europeos y norteamericanos que cita entre las "influencias" de Rulfo recurren en mayor o menor grado a las técnicas de ambigüedad, flujo de conciencia, perspectivismo y silencio.⁵⁷ Por consecuencia lógica, la estructura de la narración es "defectuosa", como ya señalaba Chumacero; pero, además, el crítico resiente —y lo expresa de forma oblicua— el fatalismo, el pesimismo presente en la novela: no hay épica y sí mucha desazón, como bien lo reitera hacia el final de su reseña: "La solución dramática del final, y la cuerda sentimental a la que se entrega el autor, se salvan, porque sostiene su lenguaje milagrosamente. Por otra parte, nos quedamos con la sensación de que aquello podía haber continuado hasta el infinito. De que no tenía por qué terminar."⁵⁸

Al parecer, este ejercicio de oxímora ha resultado más agotador —y quizá igualmente sugerente— que la lectura de la obra. Ahora es, sin embargo, Ramón Xirau quien ofrece sus puntos de vista en torno a la novela:

In Rulfo's stories one could already see a novelist developing, for although an excellent short story writer, he could not keep himself within the strict dimension that form requires. [...] *Pedro Páramo* confirms this. We are brought face to face with the deepest and most powerful novel that has been

indeterminaciones en la obra: antecedentes concretos en la literatura mexicana. Su predilección reside, sin duda, en la estética clásica, donde todos los elementos de la obra artística están dirigidos a lograr un efecto unívoco y contundente, una conjunción *in crescendo*. En «Algunos aspectos del cuento» (*Casa de las Américas*, II, 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14), Julio Cortázar retomó elementos de este paradigma estético al afirmar que el efecto del cuento debe ser contundente, mientras que la novela consigue sus fines "por decisión", y tal podría ser, desde luego, el caso de *Pedro Páramo*: una suma de fragmentos cuyo potencial de sentido es activado por la lectura y cuya complejidad reside en la capacidad individual de cada lector. Sin caer en el psicologismo, esto indica que el texto es un conjunto de estímulos y efectos percibidos en diversa medida no sólo por el público contemporáneo de una obra, sino también por sus sucesores, lo que revela la importancia de las nuevas apropiaciones de sentido y la necesidad de un estudio diacrónico de éstas: en palabras de Italo Calvino, cada generación lectora redescubre a los clásicos.

⁵⁷ En ese mismo año fue cuando Gabriel García Márquez utilizó los procedimientos mencionados en *La hojarasca*, señalada constantemente por la crítica como repercusión de *As I Lay Dying* de William Faulkner. Por otra parte, Wolfgang Iser discute la pertinencia de emplear los términos *flujo de conciencia* para describir estas técnicas narrativas; su propuesta parte de la imposibilidad de establecer una sola dirección en los procesos mentales de los personajes, pues sus asociaciones, evocaciones y recuerdos no siguen, de ninguna forma, un sentido lineal y progresivo (Vid. «Self Reduction II. Perception, Temporality and Action as Modes of Subjectivity. W. Faulkner: *The Sound and the Fury*», en *The Implied Reader*, pp. 138-139). En vista de lo anterior, quizá cabría hablar de *libre asociación* para referirse a ellas.

⁵⁸ A. BURNS, *loc. cit.* Nuevamente se manifiesta el potencial de sentido que el reseñista ha concretizado pero interpretado de forma negativa. En el texto se percibe, gracias a las técnicas empleadas por Rulfo, la gran ambigüedad que asociada a otros procedimientos compositivos da como resultado una atmósfera que muchos lectores privilegiados consideran arquetípica o mítica, donde el componente mayoritario es, sin duda, el "fatalismo". El arte se manifiesta de nuevo como formador de sociedad, mas no en el sentido en que se le percibe desde la estética clásica, con un "mensaje" positivo. Respuestas más radicales al previsible malestar entre mentalidades conservadoras que esto acarrearía son las de Alberto Valenzuela Rodarte y José Rojas Garcidueñas. Vid. *infra*, pp. 162-164, 203-204, 232-233.

written in the past fifteen years.⁵⁹

Tal pareciese que la extensión del texto debe ser el factor que defina el género al que pertenece.⁶⁰ La apreciación de Xirau no es categórica, de cualquier manera, aunque sí pueden rastrearse en ella resabios de estereotipos, simplificaciones dramáticas de "la manera de ser del mexicano" que continúan repitiéndose *ad nauseam*:

The mexican [sic] does not think of death as something far ahead in the future, but as present in life, in his own life, here and now. Thus, when the dead talk in Rulfo's novel, it is not to be considered fantasy, but to be known that everyone walks along the thin chalk line between life and death.⁶¹

Probablemente no sería descabellado ver aquí otro factor que incidirá en la "clasificación" otorgada a la novela: puesto que esta "convivencia con la muerte", tan "inusual" para otros pueblos es inherente al mexicano, nada mejor que etiquetar a *Pedro Páramo* como "realismo mágico", de la misma forma que sólo en Macondo puede desatarse un nuevo diluvio, o que una mujer de extremada belleza puede ascender al cielo envuelta únicamente en una sábana blanca. Eso no obsta, de cualquier forma, para que Xirau haga observaciones interesantes:

Rulfo's style ranges from crude, simple, brutal description to the highest poetic fantasy. [...] From such contrasts arises the strength of the novel: lyrical memories of time past and hope for the future are contrasted with the barren and terrifying realities of the present. In our opinion, American and English publishers should be interested in this short novel. Its publication in English might awaken enthusiasm for the diverse aspects of Mexican literature, which, until now, only a few Americans and Englishmen have felt.⁶²

⁵⁹ Ramón XIRAU, «Pedro Páramo, the First Novel of Juan Rulfo», *Recent Books in Mexico*, I, 4, May 15, 1955, p. 3: "En las narraciones de Rulfo puede apreciarse el desarrollo de un novelista, pues, aunque es un excelente cuentista, no podía mantenerse dentro de las estrictas dimensiones que requiere la forma. [...] *Pedro Páramo* lo confirma. Estamos ante la más profunda y poderosa novela que se ha escrito en los últimos quince años."

⁶⁰ Esta idea será expresada de modo más tajante por Anaya-Sarmiento. *Vid. infra*, pp. 117-120.

⁶¹ R. XIRAU, *loc. cit.*: "El mexicano no piensa en la muerte como algo lejano en el futuro, sino como algo presente en la vida, en su propia vida, aquí y ahora. Así, cuando los muertos hablan en la novela de Rulfo, esto no debe considerarse como fantasía, sino que se debe saber que todo el mundo camina sobre una teñe línea de gis entre la vida y la muerte."

⁶² *Idem*: "El estilo de Rulfo va de la descripción cruda, simple y brutal a la más elevada fantasía poética. [...] De tales contrastes surge la fuerza de la novela: recuerdos líricos de tiempos transcurridos y la esperanza en el futuro se oponen a terroríficas y estériles realidades del presente. En nuestra opinión, los editores norteamericanos e ingleses deberían interesarse en esta breve novela. Su publicación en inglés podría despertar entusiasmo por los diversos aspectos de la literatura mexicana, el cual, hasta ahora, sólo unos cuantos ingleses y estadounidenses han experimentado." Uno de los personajes a quien sin duda alude Xirau es D. H. Lawrence, quien expone una visión de México distante del optimismo (*Vid.* Dietrich RALL, «La recepción de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence, en México», *Anuario de Letras Modernas*, I, 1983, pp. 79-99); quizá esta sugerencia tendría la intención de modificar la imagen del país vigente en el ámbito de la lengua inglesa. Por otra parte, la ficha bibliográfica de la reseña incluye el precio del libro en dólares (\$1.05), pues esta publicación era el boletín del Centro Mexicano de Escritores (financiado entonces por la *Rockefeller Foundation*) que tenía como principal objetivo la difusión de la cultura y la literatura mexicanas en Estados Unidos y

La alternancia señalada por Xirau es de suma importancia dentro del texto, pues gracias a ella es que se concreta gran parte de la ambigüedad característica de la novela. Es sugerente que apele al "*Mexican curious*" como argumento para propiciar su difusión fuera del país; es necesario recordar que tal es uno de los rasgos contradictorios del nacionalismo estético: la búsqueda de un receptor externo frente a quien se adquieren, a un tiempo, legitimación e identidad propia. Esta es una de las manifestaciones más inmediatas —y con mayor frecuencia exigidas— del papel de la literatura como formadora de sociedad: el ofrecer una "puesta en escena" de la idiosincrasia de un determinado grupo social, en este caso, de todo un país.

La insistencia en el deslinde de Rulfo de la literatura de "contenido social", para bien o para mal, será una constante del primer año de vida de *Pedro Páramo*. Salvador Reyes Nevares opina al respecto: "Rulfo no es un escritor que se ocupe del folklore, ni un costumbrista, ni un enunciador de tesis sociales. De sus cuentos —y ahora de su novela— puede surgir mucho de todo eso; pero hay algo más por debajo: hay el hombre que entiende y capta la realidad, cuidando siempre de mostrar cuanto hay en ella de poesía."⁶³

El crítico aísla otro elemento relevante en la obra del jalisciense, de gran importancia en *El Llano en llamas*, pero aún más estratégico en la novela, donde Rulfo

No introduce el punto de vista del hombre culto en los dramas de la gente del pueblo. Sus personajes se rigen por propias listas de valores, y Rulfo no hace sino ponerlos sobre el tablado, con esa peculiar modelación ética. Los mencionados valores chocan con el modo de ser del lector; pues bien, Rulfo jamás señala el choque. Se limita a narrar. No condena ni absuelve. Participa en cierta manera de la pasión de su personaje, porque la entiende minuciosamente, la ha analizado y contemplado hasta hallarle sus resortes más hondos, y hasta dejarla a punto para que el lector la admita.⁶⁴

Reyes Nevares ha descrito puntualmente en estas líneas la estructura apelativa de la novela, la despragmatización de la realidad representada, del repertorio del texto, que como ya señala Iser, ofrece al lector una proyección de su propia circunstancia sin tomar una postura didáctica o moral hacia ella. Es el lector, en última instancia, quien da a la obra, por medio de su propia concretización, la carga valorativa que las estrategias compositivas desencadenan desde su perspectiva; el crítico afina su lectura cuando propone: "Juan Rulfo [...] utiliza en esta obra el procedimiento de calar, al mismo tiempo, en un mundo objetivo, en un mundo rememorado y en

Europa. Xirau conducía, junto con Margaret Shedd —titular del Centro—, las sesiones con los becarios, por lo que su cercanía al proceso de escritura de la novela le otorga cierta preeminencia.

⁶³ Salvador REYES NEVARES, «Los libros. Pedro Páramo», *Revista Mexicana de Cultura*, 424, mayo 15, 1955, p. 12.

⁶⁴ S. REYES NEVARES, *loc. cit.*

un mundo sugerido. [...] Rulfo no distingue, para el lector, estos tres yacimientos. Los mezcla en su trama, y así se contraponen, hasta que el mundo sugerido cobra tal espesor de realidad, que lo más vago e incierto, o sea la sugerencia, acaba por privar en la novela, y por adquirir cuerpo de cosas objetivas."⁶⁵

Los sustratos descritos en el fragmento anterior formarían parte de las perspectivas del texto, mismas que son aportadas por los personajes, el narrador y la interrelación que el lector descubre conforme avanza en su lectura:⁶⁶ para Reyes Nevares, Rulfo ha procedido a un "desglose" de la realidad, a una despragmatización extrema del lenguaje que, al ofrecer distintas visiones y momentos del mismo hecho, deposita en el lector la tarea de unirlos y, en el interin, agregar a ellos su punto de vista y sensibilidad peculiar para concretar una experiencia individual de la novela. El crítico concluye con evidente entusiasmo: "Juan Rulfo muestra una vez más —ahora definitivamente— sus cualidades de narrador, y su capacidad de ternura y de desafuero."⁶⁷ Es de llamar la atención que Reyes Nevares no considere que Rulfo podría superar su colección de cuentos en el futuro y vea a *Pedro Páramo* como su logro definitivo.

A continuación, Salvador de la Cruz aporta nuevos indicios del estado que guardaba para entonces la confrontación de juicios y opiniones:

La aparición de esta novela ha suscitado muy diversos comentarios entre escritores y críticos. En tanto que para unos se trata del más serio y mejor esfuerzo para dar forma definitiva a lo que debe de ser la

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Vid. supra*, pp. 23-24.

⁶⁷ *Idem*. Estas palabras al cierre de la reseña hacen evidente que Reyes Nevares no sólo percibe la negatividad del texto, su distancia estética con respecto a los mismos elementos sociales del horizonte de expectativas de la época que parecían alarmar a Burns y que en más de un lector privilegiado fue motivo de auténtica molestia, sino que es capaz de avanzar un primer paso en el proceso de cambio de horizontes que la novela de Rulfo desencadenó. Si bien el poder establecer este hecho exigiría una revisión exhaustiva de la trayectoria de las letras mexicanas y latinoamericanas, abundantes son los testimonios de otro tipo de lectores privilegiados —los escritores de generaciones más recientes— con respecto a las posibilidades creativas que la novela de Rulfo puso ante sus ojos. Baste recordar, por ahora, a Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, cuya reconocida deuda con *Pedro Páramo* («Breves nostalgias sobre Rulfo», en Juan José BREMER *et al.*, *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. México, 1980, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, pp. 31-33) es patente en el inicio mismo de *Cien años de soledad*, que se relaciona directamente con el fragmento que describe el insomnio del padre Rentería por el tipo de construcción sintáctica empleada; a ello parecía referirse el narrador colombiano cuando declaraba: "Los críticos son hombres muy serios y la seriedad dejó de interesarme hace mucho tiempo. Más bien me divierte verlos patinando en la oscuridad. Uno de ellos, precisamente en un periódico de Venezuela, decía hace poco comentando *Cien años de soledad*, que la mención de Victor Hughes, que como tú sabes es un personaje de Carpentier, era una ingenuidad que delata la admiración del colombiano y pone en guardia al lector." La ingenuidad es suya, al no darse cuenta de que también se menciona a un personaje de Carlos Fuentes y a otro de Julio Cortázar, así como que utilizo un carácter [sic] que evidentemente es de Vargas Llosa, e insisto muchas veces en una frase que es de Juan Rulfo" (Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *apud* Armando DURÁN, «Conversaciones con Gabriel García Márquez», *Revista Nacional de Cultura*, XXIX, 185, julio, agosto, septiembre 1968, p. 27).

novela mexicana, para otros es una acumulación de relatos inconexos que naufragan por la falta de unidad. Lo que ocurre, a nuestro modo de ver, es que Juan Rulfo acaba de despertar con esta obra el marasmo en que se halla sumida la novela mexicana que hace muchos años, con rarisimas excepciones, se ha anquilosado en la repetición de los mismos temas considerados desde un mismo ángulo de percepción sin decidirse a explorar nuevos campos de ficción literaria más acordes con la sensibilidad estética de nuestro tiempo.⁶⁸

La nota representa otra confirmación del carácter de las críticas adversas a la novela: la mayoría de ellas circularon oralmente en el medio en que se desenvuelven críticos, literatos y reseñistas, y sólo unas cuantas han llegado a la actualidad por medio de impresos; esta coexistencia del discurso crítico en dos niveles distintos de la institución literaria —los lectores privilegiados y su interacción en un medio específico y, por otra parte, las publicaciones culturales y literarias— tiene como consecuencia la imposibilidad de conocer muchas de sus diversas manifestaciones, lo cual reduce el espectro de testimonios de manera significativa. No obstante, las referencias a ellas dan oportunidad de incluirlas entre el rango de factores influyentes en la recepción de una obra.

La polarización del horizonte de experiencia estética define, según de la Cruz, dos posiciones; la primera encuentra en *Pedro Páramo* al pionero de una vía moderna para la narrativa, pero sin dejar de identificarla con su ideal de "literatura nacional". Sus antagonistas parecen haber compartido y retomado la opinión de Chumacero, según la cual Rulfo no encontró una estructuración adecuada, hecho que provoca confusión en el lector. El conflicto se centró en la ausencia de un precedente que hubiese permitido encasillarla dentro de la trayectoria de los géneros practicados en el país, algo ya señalado precisamente en el caso de las lecturas hechas por el nayarita y por Burns: "Así se explica que esta novela, cuya estructura interna se mantiene con un solo ritmo unitario y cuya expresión formal es uno de los más logrados aciertos de la moderna literatura mexicana, haya producido confusión entre quienes están acostumbrados a considerar como novelas solamente las narraciones de género novelístico cuya trama es la vulgar repetición de temas manidos y cuya forma literaria se reduce a un fácil manejo del lenguaje culto."⁶⁹

Dicho "estar fuera de la tradición" o, en un nivel intratextual ya avizorado por Viktor Šklovsky, *extrañamiento*, es interpretado ya como el inicio de un nuevo paradigma novelístico, ya como el experimento fallido e ilegítimo del cuentista que se había hecho de un sitio entre sus iguales por recurrir a la temática rural, identificada con los últimos brotes de la ideología

⁶⁸ Salvador DE LA CRUZ, "Pedro Páramo", *Metáfora*, 1, 2, mayo-junio 1955, p. 35.

⁶⁹ S. DE LA CRUZ, *loc. cit.*

nacionalista. Se trata de la distancia estética que *Pedro Páramo* supone con respecto a sus antecedentes genológicos en México:

[...] Rulfo ha alcanzado el difícil arte de la novela moderna que, como todo arte, es una realidad distinta de lo que comúnmente suelen percibir nuestras facultades y sentidos. En *Pedro Páramo* el lector es conducido dentro de un ámbito rotundo, que al mismo tiempo es realidad y sueño, donde se dan la mano con una naturalidad que asombra el más intenso realismo y la ficción más depurada para expresar uno de los estilos de vida más connaturales al pueblo de México. En ese admirable desarrollo de secuencias que constituyen la unidad interna de *Pedro Páramo* y que la mano maestra del autor aproxima y retira según conviene al estado anímico del lector, se ha hecho destilar el cogollo humano de la vida de un pueblo de esta región mexicana.⁷⁰

Para de la Cruz, la síntesis de procedimientos y contenido en la novela está más allá de cualquier discusión; Rulfo es el introductor de la modernidad literaria en las letras mexicanas merced a su destreza escritural que no deja de lado los referentes considerados "nacionales" por excelencia. "He aquí, pues[,] una novela mexicana, simplemente una novela mexicana. Pero cuán pocos escritores, en lo que va del siglo, son merecedores, con toda justicia y con todo derecho, de ostentar el título de novelista mexicano que compete desde ya a Juan Rulfo por haber enriquecido nuestras letras con esta novela en la que aparecen vivos 'ánima y estilo' de México."⁷¹

El crítico ve en Rulfo la semilla de una nueva etapa de la narrativa nacional, que conjuga a un tiempo las técnicas asociadas con la literatura "extranjerizante" y la temática tan defendida por los "comprometidos" con la realidad mexicana. La especificidad de la novela se define, para él, de una manera similar a la expresada por Xirau.

En la misma sección de reseñas de la revista *Metáfora*, su director, Jesús Arellano, expresaba esta satisfacción por un cúmulo de expectativas presentes en el horizonte de experiencia estética respectivo que, aunque constituía una motivación generalizada en el medio literario, no todos habrían podido llevar a concreción semejante a la que el combativo y después postergado poeta certificaba tras su lectura de *Pedro Páramo* y que percibía en la novela de Ricardo Caribay objeto de sus comentarios:

El proyecto —quepa la repetición— era ambicioso, pero no lo logró, como lo ha logrado Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. Recurro a este ejemplo por la coincidencia, no sólo de ambiente y —a rasgos generales— también de personajes, sino porque, con los mismos elementos, Rulfo logra lo que Caribay no alcanza.

⁷⁰ S. DE LA CRUZ, *ibidem*, p. 36.

⁷¹ *Idem*. Otro testimonio que apunta la necesidad vivida en aquella época de encontrar vías expresivas para la idiosincrasia nacional acordes con la naturaleza técnica de la literatura contemporánea. Se trata de un esquema de legitimación silogística donde sólo el cumplimiento de la primera condición o premisa hará válida la segunda y que tiene como correlato un proceso doble de integración: en un primer momento, apropiarse de modos expresivos modernos y, gracias a ello, acceder a la incorporación de la cultura mexicana al panorama de la civilización occidental.

Decididamente estamos esperando que Caribay justifique —a los cuatro vientos— su prestigio de no vulgar e inteligente escritor.⁷²

Del gusto por las oposiciones bipolares ya daba cuenta la dupla Arreola-Rulfo que se había vuelto tónica en la segunda mitad de los cincuenta. La novela de este último no sólo constaba de los dos elementos: referentes característicamente mexicanos y nuevas técnicas narrativas que la novela moderna europea y norteamericana había puesto en boga; en *Pedro Páramo* era posible hallar algo más: la síntesis en que un nacionalista tan recalcitrante como Arellano se reconocía sin reservas. No sólo en el orden del discurso escrito se cifraba esa adhesión entusiasta: la reseña de Salvador de la Cruz aparecía a una sola columna, mientras que, en el orden gráfico, la novela de Caribay fue reseñada en tercer lugar y a doble columna. Si el episodio de condena que los primeros esbozos de su novela merecieron del muy severo Caribay en las sesiones del CME pervivió durante tanto tiempo en la memoria de Rulfo, no menos debieron permanecer las opiniones de Arellano en el autor de *Mazamitla*.⁷³

La “defensa” convocada aquí no fue impedimento para formular nuevos argumentos en contra de *Pedro Páramo*, centrados en su definición genológica, en su contenido y técnicas de composición. Trae implicaciones significativas para la constante referencia a críticas negativas no escritas apuntada en las notas de Zendejas, Burns y el propio Salvador de la Cruz, que el siguiente testimonio sea una encuesta sobre la novela. Así hace el entrevistador su introducción al asunto:

“Pedro Páramo” sufre del mismo mal común a la mayoría de nuestros novelistas. Está hecha con pequeños cuentos, con relatos unidos para hacer un grueso volumen. El primer relato, por ejemplo, aquel que termina con un “el pueblo que Ud. busca no existe”, es un cuento clásico de Rulfo; el final inesperado, la desesperación y el truncamiento idéntico a otros finales, aunque con variantes. Sin embargo, la obra está honestamente escrita, dignamente pensada, y esto, en el ambiente actual merece un elogio. Pero, de todos modos, bueno sería que Rulfo superara en una futura obra, aquella colección del Llano en Llamas [sic], porque además de todo, está comprometido a hacerlo para no defraudarse a sí mismo.⁷⁴

⁷² Jesús ARELLANO, «Ricardo Caribay, *Mazamitla*», *ibidem*, pp. 38-39. *Metáfora* se caracterizó siempre por la defensa de un nacionalismo al que consideraba “amenazado” por los extranjerizantes. Su deseo de innovación en las letras, en el que concurría con otras instancias de la institución literaria, era visible desde su título, que no sólo aludía a uno de los recursos fundamentales de la expresión poética, sino que también ofrecía connotaciones de su intención de “llevar más allá” la literatura mexicana. Téngase presente que en la solapa de los primeros números, donde aparecían los correspondientes créditos editoriales, se insistía en que la revista era la reunión de los esfuerzos de publicaciones precedentes como *Dintel*, *Espiral*, *Fuensanta* y *Hierba*. El penúltimo título, de inspiración lópezvelardiana, no puede dejar margen alguno a dudas con respecto al perfil estético que *Metáfora* propugnaba para las letras mexicanas.

⁷³ Rulfo se refirió a ellas en el ya citado artículo sobre el trigésimo aniversario de la novela (*íbid. supra*, pp. 47-48).

⁷⁴ ANAYA-SARMIENTO, “Pedro Páramo” y Juan Rulfo. Tres pequeñas entrevistas». *Revista Mexicana de Cultura*, 429, junio 19, 1955, p. 4. Es factible interpretar la publicación de esta nota en el suplemento cultural de *El Nacional* como una intención de ser imparcial —en tanto institución literaria—, puesto que ya antes había dado cabida a la reseña de

Según el arbitrio de Anaya-Sarmiento, la técnica empleada por Rulfo no es propia de la novela, sino del cuento; aquí podría observarse hasta dónde la aparición de *El Llano en llamas* contribuyó a establecer una imagen del narrador jalisciense: la existencia de vacíos de información e indeterminaciones dentro del texto obliga a considerar a este lector privilegiado que las secuencias narrativas son un error de composición. Para él representan, *stricto sensu*, relatos cuya coexistencia en la página impresa adolece de inconexión. Sin embargo, fuera de tan estrictas expectativas de género, es necesario enfatizar que estima "bien intencionada" a la novela, pero mal escrita. La "honestidad" a que se refiere es, quizá, la temática rural; lo reprochable sería que el autor emplease técnicas ajenas hasta ese momento a la narrativa mexicana —o por lo menos aún no reconocidamente aclimatadas—, por medio de las cuales logra un resultado moroso en el plano ideológico. Eso no lo declara él, pero sí sus encuestados:

"En 'Pedro Páramo' encontré al mismo escritor de 'El Llano en Llamas' [sic], plástico, poderoso, dueño de una gran capacidad expresiva; pero no encontré al novelista. Algunos críticos parecen haberse deslumbrado con lo 'novedoso' del desarrollo del relato en diversos planos, que en Europa y en los Estados Unidos es un recurso casi manoseado. Yo creo que la estructura de 'Pedro Páramo' peca de deslavazada [sic]. Hay un momento en que todo —asunto, personajes, trama— se desplaza inexplicablemente, perdiendo relación con casi todo [sic] lo que hasta entonces ha acontecido. Lo único que conserva cierta unidad en la obra son los personajes: todos se parecen unos a otros".⁷⁵

La apreciación de González parece seguir las siguientes premisas: a) la técnica de *Pedro Páramo* no es "innovadora"; b) dicha técnica no es "inherente a la narrativa mexicana"; silogística conclusión: "ese procedimiento no puede ser útil para plasmár la problemática del país". Basta seguir sus reflexiones para hacerse de una idea similar:

"Y con todo, a 'Pedro Páramo' no le faltan méritos. En primer lugar, aunque está mal construida, en cambio está maravillosamente bien escrita. [...] En cuanto al contenido de la obra *yo me inclino a pensar que es negativo*. Con esto no quiero decir que sea falso. Lo que cuenta Rulfo puede ser muy cierto, pero, ¿por qué quedarse ahí? El problema no es de que haya o no 'mensaje' (la obra literaria

Reyes Nevares, revisada páginas atrás. Hay en este testimonio una posibilidad de discusión sobre los métodos de la investigación empírica o experimental de la recepción, a menudo practicada en esta variedad por suplementos culturales entre una clase muy específica de lector privilegiado: los escritores y críticos literarios. A la distancia, instrumentos como la encuesta en este sector bien delimitado de la propia institución literaria podrían ser útiles históricamente para el estudio de la recepción, pues hasta ahora su indiscriminada utilización de los métodos de la investigación de campo en el área de las ciencias sociales dejan la puerta abierta a la inducción de respuestas o al psicologismo de café, como ya lo apuntaba Hans Robert JAUSS en su artículo «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (recogido en José Antonio MAYORAL [comp.], *Estética de la recepción*, Madrid, 1987, Arco / Libros [Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas], pp. 69-85). *Cf. supra*, pp. 30-35.

⁷⁵ José Luis GONZÁLEZ, *apud* ANAYA-SARMIENTO, *loc. cit.* Advuértase que a pesar de su reclamo contra la negación de expectativas de lectura presente en la estructura fragmentaria de la novela, González fue capaz de hallar uno de los puntos de concretización facilitados por las perspectivas de los personajes en el texto. *Cf. supra*, pp. 23-24.

sin 'mensaje', obsesión de los artepuristas, todavía no se ha escrito ni se escribirá jamás); el problema es la índole del mensaje.

"Yo quisiera ver en Rulfo no sólo al pintor de una realidad tremenda, sino también al intérprete. Porque el escritor no debe nunca ser esclavo de los hechos. La gran literatura, a mi juicio, es la que actúa sobre la misma realidad de que se nutre para modificarla en un sentido positivo. Por eso mismo me parece que la definición más ennoblecedora del escritor es aquella de 'ingenieros de almas'. Y el autor de 'Pedro Páramo' es todavía un coleccionista de ruinas de almas humanas".⁷⁶

Tras esta auténtica perla de realismo comprometido, Joaquín Macgregor carga las tintas en el sentido del nacionalismo chauvinista:

"¿Qué es lo que quiso hacer Rulfo? ¿Una novela de fantasía mexicanizada? Para eso, para la fantasía, es preferible hasta un Borges argentino. Y me pregunto: ¿quiénes fueron los impresionados por la novela de Rulfo? ¿Quiénes se entusiasmaron por el desarrollo 'extraño' de la trama y por las pláticas de fantasmas? Naturalmente, los recién llegados a la literatura que desconociendo lo que se ha hecho en Norteamérica, Inglaterra, etc., se vuelven locos ante un tratamiento para ellos novedoso. Ellos, los fantásticos escritores de espíritus mexicanizados".⁷⁷

Macgregor se asume a sí mismo como una especie de agente de aduanas de la literatura, que define lo que es válido dentro de la narrativa mexicana y lo que carece de legitimidad. Él preferiría, *incluso*, leer a un autor argentino —y no deja de traslucir su malestar por ello— a leer una novela "mexicana" que aborde temas no "inherentes" al "espíritu nacional". Para finalizar esta encuesta con tintes de libelo, Juan de la Cabada expone que el lenguaje empleado por Rulfo

Es muy oscuro, a pesar de ser muy bueno y con intenciones populares. Es de lo mejor de cualquier modo. Lo malo es que tiene siempre los mismos personajes, todos son iguales, y, lo peor, ninguno se salva. Y por eso no hay nunca una persona con carácter, porque los contrastes no están en los personajes sino en la expresión. [...]

[La construcción novelística] Es deficiente, pero tiene mucho sabor, se palpa: además, el ambiente está bien descrito: la atmósfera está bien dada. Y, sobre todo, yo tengo mucha esperanza en Rulfo porque además de joven, es muy inteligente. Su 'Pedro Páramo' es una experiencia que le hacía falta. Ya veremos qué sale después.⁷⁸

La deferente indulgencia del cuentista presta especial atención al tema; lo "rescatable" del texto son sus "intenciones populares", su "sabor", la descripción del ambiente; lo "lamentable" es que ningún personaje se salva. Está visto que este cuarteto hubiese preferido una novela de tesis "hecha y derecha". De no ser porque la existencia de los encuestados es irrefutable el lector se sentiría tentado a pensar en heterónimos para tan uniforme y coherente sistema de objeciones. Pero

⁷⁶ *Idem*, las cursivas son mías. Para tener una idea del por qué de estas opiniones de "compromiso social militante" debe recordarse que José Luis González fue quien instituyó más tarde en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM la materia de "Literatura y Sociedad". Sin duda que a este marxista convencido le habría reconfortado leer después de Lukács la *Ästhetische Theorie* de Theodor W. Adorno. Su consideración de la negatividad del arte contemporáneo como la forma desde la que era válido acercarse al objeto artístico le habría confortado en extremo.

⁷⁷ Joaquín MACGREGOR, *apud* ANAYA-SARMIENTO, *loc. cit.*

⁷⁸ Juan DE LA CABADA, *apud* ANAYA-SARMIENTO, *ibidem*, p. 10.

no debe negarse a Anaya-Sarmiento su habilidad para encontrar informantes adecuados a sus propósitos.⁷⁹ Este testimonio en particular demuestra su valor al mostrarse como inmejorable ejemplo de que la aceptación de la novela no fue unánime ni, por el contrario, el rechazo, total.⁸⁰

Esta provocación no podía pasar inadvertida al medio crítico, que por primera vez dialogará directamente a través del mismo vehículo: el periodístico. Rubén Salazar Mallén expresa su visión al respecto:

Una breve, mínima encuesta, ha revelado que la perfección y la excelencia atribuidas [sic] a Juan Rulfo están siendo filtradas en la severidad. No es malo esto, sino, al contrario, muy bueno porque la discusión acerca de una obra es indicio de que ésta tiene un valor viviente y no es una pieza de museo. [...]

Para José Luis González, "Pedro Páramo" "está mal construida [sic] y en cambio está maravillosamente bien escrita", lo cual no deja de ser paradójico. Pues ninguna obra que está mal construida [sic] puede estar bien escrita ya que una de las tareas fundamentales del escritor, sea cual fuere el género a que se dedique, es organizar sus materiales, esto es, construir con ellos su obra. Realizar ésta sin ningún plan, azarosa y precariamente, es de antemano, escribir mal.⁸¹

Tras hacer notar la incongruencia de tal aserto, basado en categorías que, como *forma* y *contenido* son de procedencia neoclásica —y aquí cabría advertir el radical apego de esos amantes de la Antigüedad a los *desiderata* de su postura estética—, Salazar Mallén se centra en la parte sustancial de la opinión de González, la de que Rulfo no intenta "modificar" su realidad, consecuencia lógica de su perspectiva:

Se necesita no haber leído "Pedro Páramo", o no haber sabido leerlo, para decir tal cosa. La novela de Juan Rulfo no es una versión fotográfica de una realidad, ni el autor de "Pedro Páramo" es "sólo el pintor de una realidad tremenda". [...]

Pintando la realidad, no como el fotógrafo o como el pintor, que sólo disponen de elementos físicos, sino conforme a una emoción que desborda el acontecer físico, es como el escritor califica a esa realidad y la exalta o la deprime, sin verse obligado a acudir al juicio, a la estimación directa y franca [...]. Un simple pintor de la realidad se habría quedado en las superficies, en lo exterior y, por

⁷⁹ Que había afinidad entre los encuestados lo indica la reseña elogiosa que Joaquín SÁNCHEZ MACREGOR dedicó a *En este lado* de José Luis González, libro publicado por Juan José Arreola en la colección Los Presentes. Vid. «Una colección, una sensibilidad, un libro», *Vida Universitaria*, V, 218, mayo 25, 1955, p. 2.

⁸⁰ Es por ello que la antología *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública* demuestra cierta ceguera sistemática al incluir sólo reseñas y artículos que no evidencian categóricamente una distancia estética insalvable por parte del lector privilegiado. La opinión personal del compilador al respecto es digna de ser tomada en cuenta: "Eso que podríamos llamar una tendencia negativa hacia la obra de Rulfo parece que existió, pero formó parte de los corrillos de la época, se dijo en voz baja, en notas sin firma y no tomó cuerpo en los estudios o en las críticas que aquí, en este libro, se pueden leer" (Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES apud Sandra LICONA, «Juan Rulfo, los caminos de la fama pública presenta al autor de *Pedro Páramo* ante los forjadores de su prestigio», *La Crónica de Hoy*, junio 8, 1998, p. 1-4B, las cursivas son mías). Otras entrevistas confirman esta perspectiva. Vid. *infra*, «Referencias biblio-hemerográficas en orden cronológico», pp. 316-317; *cf. supra*, pp. 72-75.

⁸¹ Rubén SALAZAR MALLÉN, «El mensaje en la obra», *El Universal*, junio 21, 1955, p. 3. Es de destacarse que Salazar Mallén haya concedido a este asunto la importancia suficiente para abordarlo en su colaboración semanal dentro de la página editorial de *El Universal*.

exterior, ya un poco ajeno a la realidad. Juan Rulfo no. El penetra hondo en esa realidad, y en penetrar en ella consigue su mensaje.⁸²

Este nuevo episodio de desencuentro entre códigos estéticos brinda la oportunidad de apreciar el papel del crítico, que hace hincapié en la índole del compromiso inmediato del creador literario: la articulación de su obra de una manera coherente y sistemática a partir de concepciones artísticas; es innegable que en toda obra hay implícito un discurso ideológico, como también lo hay en el discurso del sujeto que juzga la calidad del objeto estético apelando inconscientemente a su grado de apego al paradigma de valores predominantes en la época en que define su postura, sin que ello implique que sean aceptados por la totalidad del público.⁸³ La tendencia defendida por Salazar Mallén comenzaba a ganar terreno entre la crítica nacional, que, como se ha visto, había integrado la novela a su horizonte de experiencia estética como el parteaguas del género en México.⁸⁴ De ello da fe el comienzo de la breve reseña de Carlos Elizondo: "Los anales de la literatura mexicana registrarán, durante el año de 1955, cuando menos dos hechos importantes: la celebración del cincuentenario de Alfonso Reyes como escritor, y la aparición de la novela 'Pedro Páramo' de Juan Rulfo. Dos hechos que, si los relacionamos entre sí, cobran un carácter por demás simbólico y significativo."⁸⁵

¿En qué podría consistir la importancia de la coincidencia que el crítico señala? Quizá podría tratarse de la actitud estética y pública que Reyes defendió a lo largo de su trayectoria, sintetizada en la frase "Todo lo sabemos entre todos", y concretada en los recursos utilizados por

⁸² R. SALAZAR MALLÉN, *loc. cit.* Valdría la pena tener en mente la reseña de Reyes Nevares al leer este fragmento, pues ambas apuntan a la superación del concepto de "ficción" como algo opuesto a la realidad. Salazar Mallén revela así que es el propio lector José Luis González quien se queda fuera del texto al afirmar la incapacidad de Rulfo para modificar la realidad. Wolfgang Iser apunta que llegar al conocimiento de algo supone siempre la pérdida de algo, de las expectativas que se tenían alrededor de él, por ejemplo. Esta manifestación de negatividad en la novela de Rulfo parece haber dejado a González en los mismísimos márgenes de la obra, lo cual podría deberse a las características de la lectura de una obra como *Pedro Páramo*, que en palabras de Iser se describiría así: "The [reading] process is virtually hermeneutic. The text provokes certain expectations which in turn we project onto the text in such a way that we reduce the polysemantic possibilities to a single interpretation in keeping with the expectations aroused, thus extracting an individual, configurative meaning («The Reading Process. A Phenomenological Approach», en *The Implied Reader*, p. 285).

⁸³ Así, por ejemplo, en la mayoría de los escritores del llamado *boom* latinoamericano en quienes la cercanía al régimen cubano emanado de la revolución de 1959 llegó a ser, en un principio, síntoma de pertenencia al *mainstream*.

⁸⁴ Por otra parte, en señal de que Rulfo no había sido olvidado por sus editores, la novela apareció en la relación de obras publicadas durante los primeros seis meses del año por el FCE, con un precio en dólares de \$1.20 (*Vid.* ANÓNIMO, «Nuestras ediciones en el primer semestre de 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 11, julio 15, 1955, p. 4); es decir, un incremento de \$0.15 con respecto al precio señalado dos meses antes en la reseña de Xirau.

⁸⁵ Carlos ELIZONDO, «"Pedro Páramo", novela por Juan Rulfo», *Hoy*, 961, julio 23, 1955, p. 46.

Rulfo para estructurar su novela. Aunque, al continuar la lectura, se percibe que en realidad se trata de una especie de "relevo" o renovación de las figuras más destacadas del medio literario. Elizondo habla de Letras Mexicanas, que "[...] incluye obras buenas y malas, como ocurre siempre en toda colección, pero en ella se encuentran libros tan importantes como la 'Obra Poética' de Alfonso Reyes, el 'Confabulario' de Arreola y 'El llano en llamas' del propio Rulfo."⁸⁶ Elizondo ve en el jalisciense al literato que ha consolidado su imagen con la aparición de la novela y, en una coincidencia con el propio Reyes, afirma que:

El autor se obliga, como si alguien le regateara las palabras, a decirlo todo en el menor espacio posible. *El resultado es un estilo que hará de esta novela una obra perdurable.* [...]

La novela de Rulfo se mueve simultáneamente en dos planos: el de la realidad y el de la fantasía. Es un experimento, llevado a cabo con pleno éxito, para fundir en ~~un~~ solo libro la literatura realista y la literatura de ficción. La obra, con ser anecdótica y costumbrista, es el producto de una desenfadada imaginación. [...]

Es, para resumir, una gran novela, una de las pocas obras maestras de nuestra literatura en prosa.⁸⁷

La brevedad que Elizondo encomia podría traer a la memoria las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, pues afirma que "[...] el autor revela una facultad por demás valiosa: la de condensar; la de decir en un párrafo apretado y exacto un hecho importante. La prosa está llena de vigor en todo momento, y el diálogo es increíblemente breve y efectivo. A veces, en cinco líneas, nos dice algo que podía haber justificado cinco páginas."⁸⁸ El valor que confiere a este rasgo como innovación para la literatura mexicana invita a poner atención en lo que considera que la novela retoma de tal tradición: los elementos "realistas" y, sorprendentemente, "costumbristas", pero además la síntesis de lo inmanente y lo fantástico, aunque el matiz significativo que da a "ficción" como "no realista" demuestra la vigencia de esta oposición engañosa, ya apuntada líneas atrás y que es endeble al contacto con una lectura atenta.

Un ejemplo de crítica negativa que no considera armónica la combinación técnica y temática de la novela es formulado fuera del país, y asume como "mensaje" de su propia concretización de la obra el contenido social:

The best of the practitioners of this new form of social realism is Juan Rulfo, whose book of short stories, *El Llano en Llamas*, has a considerable range of subject, and whose novel of this year, *Pedro*

⁸⁶ C. ELIZONDO, *loc. cit.* La incorporación de Rulfo a la colección Letras Mexicanas es examinada en el Apéndice A: *vid. infra*, pp. 271-273.

⁸⁷ *Idem*, las cursivas son mías. Para 1959, Alfonso REYES señalaría el papel decisivo que desempeña el estilo en la articulación del efecto de *Pedro Páramo* sobre el lector, en uno de sus últimos escritos: «Edición francesa de 'Pedro Páramo'». *Vida Universitaria*, IX, 429, junio 10, 1959, p. 5; *vid. infra*, p. 196.

⁸⁸ *Idem*.

Páramo, falters a little in its attempt to graft an *avant-garde* technique on to its sociological content. [...] But so subtle is Señor Rulfo in his cross-fading of these forgotten voices that one is sometimes uncertain who is speaking. *Pedro Páramo* is, nevertheless, a book of great power and intensity, and much more than a work of promise.⁸⁹

El esquema del discurso adverso a la novela es muy similar al que sigue el artículo citado: se niega que los recursos narrativos de Rulfo sean exitosos como vehículos comunicativos idóneos para el tema que aborda, o se afirma tácitamente que no coinciden con los propósitos de la literatura mexicana, asumidos de manera implícita como patrón comparativo frente a una tradición. Acto seguido, se reconoce de forma más o menos oblicua o incoherente que el texto posee algún mérito. Tales son las líneas principales que guiaron a quienes buscaban conciliar la innovación técnica con la idea de que la literatura debía aportar “mensajes” positivos acerca de una identidad nacional, intención que perduraba en diversas latitudes como herencia de la estética romántica. A falta de sincronización entre vanguardia narrativa y repertorio del texto hay también alternativas distintas, como la ceguera sistemática. Desde un foro óptimo para tales prácticas, Renato Molina Enríquez reacciona así al avizorado realismo como reflejo social:

Pintura del agro mexicano, realizada de manera “surrealista”, con cabal dominio de los recursos de la novela moderna, e indudable maestría de escritor. Prosa tersa, ágil, concisa y llena de vigor; hilvana una serie de cuadros de la población rural del país. [...]

Sin orden cronológico, mediante recursos que semejan un poco los del ruso Feidin en “El Volga desemboca en el Mar Caspio”, utiliza evocaciones de los protagonistas para revivir en pequeños cuadros escenas de la vida rural, que van surgiendo inconexas, sin congruencia aparente; aun cuando en el curso de los relatos, el enlace de unos personajes con otros, estructura la trama de la novela, desenvuelta con lógica íntima y equilibrada proporción dentro de un mundo alucinado de “Sueño de Sueños”.⁹⁰

El sincretismo al que alude el autor de la nota es apreciado desde el predominio del elemento nacional, patente ya en la palabra que usa para designar las unidades narrativas de la novela. El término *cuadro* más podría remitir al cuadro de costumbres decimonónico que a las

⁸⁹ ANÓNIMO, «Prose and Poetry in Spanish América. The Move Away from European Styles and Themes», *The Times Literary Supplement*, 2788, August 5, 1955, p. xviii. Una traducción parcial de este artículo, de la sección dedicada a la literatura mexicana, fue publicada bajo el título «La literatura en México», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 15, noviembre 1955, p. 1, de donde proviene la respectiva traducción: “El que mejor practica esta nueva forma de realismo social es Juan Rulfo, cuyo libro de cuentos *El llano en llamas* tiene considerable amplitud de tema, y cuya novela de este año, *Pedro Páramo*, falla un poco en su intento de unir una técnica de vanguardia con su contenido sociológico. [...] Rulfo entretiene tan sutilmente las voces, que no se sabe algunas veces quién es el que habla. Sin embargo, *Pedro Páramo* es un libro de gran fuerza e intensidad.” El autor de este panorama parece haber sido John Michael COHEN, quien más adelante se expresó en términos similares de la técnica empleada por Rulfo y sobre su procedencia. *Vid. infra*, p. 139.

⁹⁰ Renato MOLINA ENRÍQUEZ, «Un libro de México», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda*, 41, agosto 15, 1955, p. 2.

secuencias narrativas de que consta *Pedro Páramo*.⁹¹ Esta puede ser una indicación del motivo por el que hay referentes dentro de la trama que parecen incomodar:

Quizá porque se trata del personaje que dá [sic] nombre a la novela, los críticos coinciden en considerarla como descripción del caciquismo rural. Interpretación que se antoja superficial, porque subestima la riqueza del contenido humano sobre la obra. [...]

Aunque carece de hitos cronológicos, la acción transcurre en el lapso comprendido en las postrimerías de la dictadura, hasta la rebelión "cristera" en los finales del Callismo, antes de que la revolución lograra transformar los últimos vestigios de nuestro semifeudalismo agrario.

Requisitoria involuntaria contra el atraso social y la miseria económica del campesino mexicano: Comala ejemplifica el caso de los miles de poblados desaparecidos, antes de la revolución, estrangulados por un cerco de hierro en un fundo legal, que disminuía inexorablemente, rodeado de las grandes haciendas que crecían a su costa.⁹²

Molina, no obstante su clara línea interpretativa y su curarse en salud, coincide con Chumacero en señalar que no hay un personaje principal, sino que Comala misma —su ambiente, sus habitantes— se vuelve la impresión más duradera en la apreciación del lector. Con notas de envanecido esencialismo, concluye:

Realidad alquitarada en los alambiques del psicoanálisis. Su tono de modernidad se acentúa al sumergirnos en un ultramundo transido de símbolos, apariciones y fantasmas, residuo de vivencias traumáticas, que no encontraron solución satisfactoria en la vida del protagonista, y que el arte del escritor ilumina en la naturaleza instintiva de los impulsos de agresión y erotismo, de amor y destrucción, de frustraciones y aniquilamiento, que anima a todos los personajes, con vida más intensa que si se hubiera pretendido, captarla mediante intentos descriptivos naturalistas, de que está llena la literatura ramplona, pseudo-revolucionaria.

Parece justo saludar en el escritor Juan Rulfo, al novelista mexicano, que por derecho propio ocupará el lugar que en nuestra literatura ha dejado vacío don Mariano Azuela.⁹³

La modernidad de *Pedro Páramo* forma una combinación armónica con el deseo de encontrar nuevas expresiones de "lo propio", y esta nota es un ejemplo fehaciente de la concretización de la novela que se va imponiendo entre el sector de la crítica cuya ideología más o menos asumida es el nacionalismo incluyente; no el de José Luis González, por supuesto. La percepción de los editores del Fondo de Cultura Económica con respecto a la efervescencia del medio a raíz de la aparición de *Pedro Páramo* era contundente; se trataba de "La más discutida

⁹¹ Cabe también señalar que, en otro contexto, *cuadro* podría mostrar la concomitancia de la técnica narrativa empleada en la novela con el discurso cinematográfico.

⁹² R. MOLINA ENRÍQUEZ, *loc. cit.* A continuación, la novela se convierte en un mero pretexto para pintar el negro panorama que la Revolución Mexicana (con orgullosas mayúsculas) vino a disipar de manera —así lo quisiera Molina— definitiva.

⁹³ R. MOLINA ENRÍQUEZ, *ibidem*, p. 5. Esta opinión, que coloca a Rulfo al lado de Azuela, será confirmada más tarde. *Vid. infra*, pp. 136-137.

novela mexicana de los últimos tiempos."⁹⁴

Era evidente que la discusión generada por la novela se percibía como un factor positivo en el medio literario, más allá del carácter de los juicios de quienes participaban en ella. Ese diálogo se afianzaba, y era Claudio Esteva Fabregat quien tomaba a continuación la palabra:

La aldea de Comala, en el Occidente de México, bajo el mando literario de Rulfo revive todo un mundo que va yendo [sic] al pasado. La vida rural, el caciquismo, el destino y la angustia del hombre bajo la proyección del transcurrir estoico y adverso de una existencia sin albedrío, quedan situados en el marco de las relaciones humanas con una fuerza y un vigor que no desmayan jamás a lo largo de los acontecimientos que se relatan.⁹⁵

No es ya una reseña ni una nota, sino un artículo el que, desde su perspectiva profesional — antropólogo — ofrece Esteva Fabregat; puede considerarse a ésta como la primera lectura de esa índole entre muchas que después se harán de la novela. Lo interesante es que el análisis de la colectividad de Comala es planteado como si se tratase de una comunidad real; de nueva cuenta el texto de Rulfo supera su verosimilitud y adquiere valor de verdad.

La falta de albedrío humano, social si se quiere, parece ir acompañado de un desmayo permanente de la voluntad, agostando el deseo de vivir contento. Aquí todos aman y odian con la circunstancia. No hay estabilidad; sólo se manifiesta la imperturbable capacidad de Pedro Páramo para resolver expeditamente sus ansiedades.

El juicio ético-moral de este mundo está sustanciado fundamentalmente por la idea de la muerte, y dentro de esta idea la mujer es el centro expresor de la nerviosa interpelación. Sus rezos y sus dolores pertenecen a las trascendencias del mundo en que vive. Parece como si ella sufriese por todos. El mundo cargado de espíritus que domina el relato de Rulfo tiene una profunda significación femenina. La inconcreta incertidumbre del misterio metafísico está prendida, más que en la del hombre, en la interrogante conciencia de la mujer.⁹⁶

Semejantes consideraciones en cuanto a la diferenciación de la conducta de género son esgrimidas por Esteva y, concediendo a sus opiniones la justa validez que poseen,⁹⁷ se encuentran interesantes observaciones sobre el mundo que Rulfo crea y re-crea. No por ello pierde de vista que se encuentra ante un texto literario y no frente al resultado de un estudio de la población rural: "Estos y otros conceptos, siempre amargos y dolientes, viviendo dentro de la desesperanza del

⁹⁴ ANÓNIMO, «5 éxitos últimos», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 12, agosto 15, 1955, p. 3. Además de la descripción física del volumen, los editores incluían de nuevo su precio en dólares: \$ 1.20. En la sección de notas varias («Balcón») del mismo número de *La Gaceta* se informaba que *El Llano en llamas* estaba agotado y sería reeditado próximamente (p. 3). Bien podría haberse tratado de un efecto propiciado por la nueva obra de Rulfo, que despertaría una cierta necesidad de contextualizarla y compararla con la colección de cuentos de 1953.

⁹⁵ Claudio ESTEVA FABREGAT, «Rulfo en la novela mexicana», *Armas y Letras*, XII, 9, septiembre 1955, p. 1.

⁹⁶ C. ESTEVA FABREGAT, *loc. cit.*

⁹⁷ La resultante de analizar un objeto estético originado en un contexto cultural, ideológico y social y que, por lo tanto, participa en cierto grado de las condiciones epistemológicas de la sociedad en que surge.

hombre en la situación de este tiempo rural, están prendidos en magníficas coyunturas líricas que destacan la alta calidad poética de Rulfo. La novela tiene una profunda fuerza dramática. Vive dentro de un plano excitante por su angustia, obteniendo fases de un realismo psicológico muy coherente con el cuadro social en que están insertos sus personajes."⁹⁸

He aquí la constatación de la legitimidad de *Pedro Páramo*: el hallazgo de significaciones profundas y acordes con un sistema social que confirma su calidad de "reflejo auténtico" del campo mexicano.

Sin embargo, esa legitimidad no sólo continuaba en duda para los más recalcitrantes defensores de una Patria literaria amenazada por los "descastados", pues había voces que llevaban su recelo al extremo de los ataques personales, como las siguientes líneas que —según se asegura al principio— no tienen dedicatoria:⁹⁹

¿Qué sería de México si lo mejor de la actualidad fueran: "Dama de corazones", "Confabulario", "Pedro Páramo" y "Mazamita" y no "Muerte sin fin", "Al filo del agua", "Nicomaco" [sic], "Soledad", "Cristo Rey", "Atitlayapan" y otras cosas por el estilo?

¿Qué sería de México si estuviese atenido a los menguados y a los ilegítimos, a los que le huyen creyéndolo poca cosa, creyendo que no es el mundo y la tierra misma?

Pobres embarnizadores, extranjerizantes, apomadados, fofos, fracasados, *sobre todo ahora que México empieza a encontrarse entrañablemente*. Quieren aplicarnos la fórmula del conquistador (ellos no son más que villulos), ahora que hasta los pueblos africanos están liberándose.¹⁰⁰

Este testimonio constituye el ejemplo más claro de la paranoia de ciertos lectores privilegiados para quienes el no frecuentar la estética jicarista representaba una falta irreparable, como si la suerte entera del país dependiese de que el escritor supiese resistir la tentación de dejarse seducir por autores que "nada saben" de México y sus penas. Es claro que este libelo supera el chauvinismo adivinado en Anaya Sarmiento y compañía. No se limita a descalificar a sus contrarios, pues su retahíla de epítetos descansa en un nacionalismo del resentimiento. El hecho de que se escude tras un pseudónimo muestra muy bien que sólo de esa forma podían ya lanzarse ataques de una índole tal. La ideología que subyace a tan obcecada perorata se puede rastrear desde el "nombre" del autor: Benjamín América. El más pequeño de los hijos de Jacob, asociado al

⁹⁸ C. ESTEVA FABREGAT, *ibidem*, p. 7.

⁹⁹ Vid. ANÓNIMO, «Notas de Benjamín América», *El Libro y el Pueblo*, XVII, 19, septiembre-octubre 1955, p. 87: "Yo creo que el 'Cállese usted', que en cierto modo se le dirige al extranjerizante no invalida la explicación y la observación por el hecho de pretender que esa clase de escritores aprenda a escribir obras con profundidad y cabal aliento. Por otra parte, muchas veces el crítico tiene que dirigirse a una persona en concreto; mas no por eso el asunto se vuelve 'cuestión personal'."

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 90, las cursivas son mías.

continente que para los conquistadores españoles representaba la posibilidad de hacer crecer la "verdadera" cristiandad tras las mermas que provocó la Reforma. La "pequeña América" habla y condena a sus hijos ingratos, que en lugar de apoyarla, como el ente de esperanza, emergente, que es frente a la decadente Europa y a la América del Norte siempre enemiga, se dedican a hacerle el juego a sus peores detractores; son nada menos que traidores. Como muestra de que esta requisitoria sí tenía destinatario, bastan los siguientes párrafos:

Y a propósito de Rulfo, diremos unas cuantas verdades.

Rulfo siempre ha sido un ente acre, un espíritu raquítico y seco. Lo conozco desde que se presentaba en casa de Efrén Hernández con sus pininos, que él alentó.

Sus cuentos en la revista "América" no gustaban a fondo y en realidad mostraban rigor y dificultad. En último término les faltaban alma y grandeza exactamente.

Y con su primera y única novela "Pedro Páramo" [sic] sucedió lo mismo. La dificultad volvió a salir y la obscuridad se hizo colmo. Lo perdía definitivamente la técnica, por adorarla precisamente.¹⁰¹

"A propósito": traición del inconsciente, que lo que deseaba era llegar a este punto, *precisamente*. La crítica se vuelve encono personal, pues se enjuicia la obra como resultado de una pretendida carencia individual cuya impronta no podría ocultarse en emanaciones, reflejos directos de ella, como serían sus textos literarios. Este esencialismo provenía de alguien que se consideraba a sí mismo árbitro máximo, fiscal de sus iguales, y que de alguna forma debió participar en el compacto grupo que dio vida a la etapa más brillante de la revista que alentaba Marco Antonio Millán; desde esa posición, reclamaba la dudosa prerrogativa de exhibir a quienes incurrían en tan flagrantes "errores", "faltas" de perspectiva y, si hubiese estado en sus manos, de hacerlos "reconocer" sus equivocaciones ante el tribunal del pueblo, a la manera que los funcionarios culturales defensores del realismo socialista actuaban en la Unión Soviética o, como el caso de Heberto Padilla, en Cuba. Para el anónimo atacante, el error de Rulfo y sus compañeros descarriados era desviar la atención hacia los autores extranjeros sin dejar que la poderosa savia de la herida pero orgullosa tierra mexicana fluyese libremente por sus venas. En resumen: más asunto y menos *s sofisticación*. El augurio de esterilidad, muy prematuro, toma como ejemplo a otro autor, también blanco de ataques semejantes:

Le pasó lo que a José Revueltas.

A aquél lo hicieron brotar los partidismos comunistas y a éste los que le dan al pochismo. Descaradas y sucias maniobras los inflaron y Revueltas (a Rubén Salazar [Mallén] le consta) se quedó en el malogrado firmante de "El luto humano" y me temo que Rulfo permanezca como el "gran autor" de

¹⁰¹ *Loc. cit.*

“Pedro Páramo”.

De los cuentos se salvan “Talpa” y uno que otro más y de la novela de marras páginas, aquéllas [sic] en que indiscutiblemente irrumpen acentos de violenta intensidad, efluvios de transparencia psicológica, restos de los nonatos protagonistas. Porque “Pedro Páramo” no cuaja como novela; apenas resulta un intento, un ensayo y su autor, en puridad, sobreviene como simple principiante. Tal vez por estudiar en una academia estándar y auspiciada por los ventajosos númenes, eso le pasó. Pero ni modo, esa es la verdad, rigurosamente, ya que de rigores y que de encarecer se trata. Ojalá los noveles tomen nota y recuerden que las grandes obras nunca han sido calcas y sietemesinas y que jamás se forjaron mediando cosas de mala ley.¹⁰²

Pareciera tratarse de una conjura que de consumarse atentaría contra el Estado y supondría la caída del país en manos del enemigo. Al hablar de lo “rescatable” de la obra tan vilipendiada, el colaborador habitual de la revista de la Secretaría de Educación Pública insinúa que esos escasos aciertos, desde su perspectiva, se deben a que lo “nacional auténtico brotó” de las más recónditas zonas de una sensibilidad pervertida y “ahogó” las fachadas de importación. Para concluir, las dos moralejas enseñan que la “verdad” del que escribe y su lucidez están fuera de toda duda y que la ilegitimidad jamás logrará sus nefastos objetivos. Como muestra de que no se trataba de una “copia” burda, otro detractor de Rulfo plantearía más adelante las “fallas” en *Pedro Páramo* como resultado de no seguir *debidamente* a Faulkner.¹⁰³ No menos relevante en este ataque resulta el tema de las becas Rockefeller y el Centro Mexicano de Escritores, las “cosas de mala ley” a las que el columnista alude.

Este texto es sólo un vestigio del tipo de reacciones que los nacionalistas más irreductibles sostenían. Al comparar los párrafos precedentes con los artículos, cartas y notas que Guillermo Sheridan recogió en *México en 1932: la polémica nacionalista* queda la sensación de que algunos esencialistas habían logrado su cometido: seguían inalterables —al menos en sus opiniones—, a pesar del paso del tiempo. He aquí una evidencia de la heterogeneidad del horizonte de experiencia estética y su falta de simultaneidad de lo contemporáneo.

En contrapartida, también el análisis de intertextualidad y técnicas presentes en la novela de Rulfo se concretaba en el primer abordaje del conjunto de su obra, a cargo de Carlos Blanco Aguinaga. “En el cruce de todas estas corrientes [de narrativa contemporánea], viviendo y creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional y

¹⁰² *Ibidem*, pp. 90-91. Alberto VITAL recupera estos antecedentes del horizonte de experiencia estética al trazar un panorama de las críticas a José Revueltas. Vid. «Una pugna entre socialistas: Neruda y Revueltas», en *El arriero en el Danubio*, pp. 229-232.

¹⁰³ Vid. *infra*, pp. 157-163.

mexicana, encontramos a Juan Rulfo quien, primero con sus cuentos de *El llano en llamas* y ahora con su novela *Pedro Páramo*, abre nuevos derroteros para la prosa narrativa mexicana."¹⁰⁴

Este estudio de la obra del jalisciense parte del otro polo de la síntesis, sus técnicas innovadoras con respecto a la trayectoria anterior del género, sin dejar de señalar las constantes tan del gusto de los nacionalistas:

Todos los rasgos esenciales de la visión del mundo y del estilo de los cuentos de Rulfo reaparecen en *Pedro Páramo*, su primera y excelente novela: el mismo fatalismo frente al mecánico y brutal acontecer exterior, el mismo ensimismamiento y laconismo de los personajes, la misma objetividad narrativa. Sólo que ahora, todo ello, como veremos, llevado al máximo extremo de aparente irrealidad y subjetivismo.¹⁰⁵

Y el que ha sido un reclamo de los detractores de la novela, su estructura y definición genológica, es despachado en los siguientes términos:

En *Pedro Páramo*, en lugar de capítulos cronológicos —o aun contrapunteados— encontramos fragmentos; sólo fragmentos de tiempos diversos, relacionados todos entre sí por la unidad sin límites que es el no-tiempo de la muerte y la confusión que son los rumores mismos. Con maestría asombrosa Rulfo ha ordenado la confusión, el caos de voces y rumores atemporales con que se le dio esta obra y su personaje central. Pero ha ordenado —ahí la maestría— en libertad aparente, sin que notemos la presencia calculadora del narrador que escribe desde el tiempo. El experimento fallido de Joyce, que tantos frutos ha dado ya, da uno más, ahora en la literatura mexicana.¹⁰⁶

Dicha correspondencia fondo-forma es señalada por vez primera trayendo a colación el factor tiempo, que hasta antes del artículo de Aguinaga había sido considerado por cierto sector de la crítica como un elemento manejado de manera anómala y defectuosa. Tal sintonía del crítico con las fuentes literarias del autor, y con su estilo, dicta el cierre que Blanco Aguinaga da a su análisis pormenorizado: "Pedro Páramo [... es el] símbolo de la tensión entre violencia exterior y la lentitud interior de la vida mexicana que nos da ahora la angustiada sensibilidad de Juan Rulfo."¹⁰⁷

¹⁰⁴ Carlos BLANCO AGUINAGA, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, I, 1, septiembre-octubre 1955, p. 60.

¹⁰⁵ C. BLANCO AGUINAGA, *ibidem*, pp. 71-72. Afirmaciones semejantes aparecen en la nota «Las dos mejores novelas de 1955»; tal vez por ello, Martín RAMOS DÍAZ, en la bibliografía final de *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo* (Toluca, 1991, Universidad Autónoma del Estado de México [Textos y Apuntes, 29], p. 255; *vid. supra*, pp. 65-67), atribuye al crítico español dicho texto sin firma mediante la ficha que a continuación se transcribe: "Blanco Aguianga [sic], Carlos. «Las dos mejores novelas de 1955», *Novedades*, México, enero 15, 1956." Otro intento de identificar al autor es el de José Carlos GONZÁLEZ BOIXO en su "Bibliografía de Juan Rulfo" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, CXXI, 421-423, julio-septiembre 1985, p. 479), donde lo atribuye a Jaime Delgado y, curiosamente, la ficha siguiente es el registro de un libro de Emmanuel Carballo, autor real de la nota. *Cfr. infra* la discusión al respecto, pp. 136-137.

¹⁰⁶ C. BLANCO AGUINAGA, *ibidem*, p. 77.

¹⁰⁷ C. BLANCO AGUINAGA, *ibidem*, p. 80. El hecho de que este artículo continúe siendo presentado en compilaciones de crítica sobre la obra de Rulfo indica el fuerte impacto que tuvo entre el público y conjunto de lectores privilegiados el

Apréciase cómo se refuerza la expresión de una especificidad nacional mediante el empleo de técnicas prestigiadas en la práctica de autores contemporáneos, aunque de otras latitudes. Esto lo señala también Alfonso Toral Moreno:

Pedro Páramo es una novela donde la realidad y la fantasía, los tiempos y los escenarios se funden formando una aleación tan sonora como el bronce, tan resistente como el acero, tan deslumbrante como el oro. Las tres características de la aleación están representadas respectivamente en el relieve temperamental de los personajes, la cohesión de los capítulos y la prosopopeya, pudiéramos decir, de los escenarios. He ahí una técnica nueva y una perspectiva novedosa para oponer a la "decadencia del género" ortega-gassetiana. [...] Cuando los agonistas están en carne y hueso latiendo el espíritu, es cuando se dice que hay algo "muy humano". Todas las páginas de *Pedro Páramo* trasudan humanidad, aunque se representen en una semireflexión [sic].¹⁰⁸

La síntesis es apuntada con entusiasmo simplista, pero que habla de las condiciones temáticas de un género literario —centrado en el ámbito rural— cuyas técnicas requerían de revitalización urgente. En ello consiste, en última instancia, la validez de la intertextualidad técnica de la novela rulfiana.

Como en el buen teatro, en la novela los personajes actúan sin necesidad de que se nos platique cómo son ellos. [...]

Y en cuanto al género moroso, Rulfo también sabe darle morosidad. [...] Gracias a [... ella] nos visitan Pedro Páramo, Susana, Fulgor... sin que Rulfo necesite una sola palabra para decirnos cómo eran.

Pedro Páramo [sic], podemos declararlo sin escrúpulo, es el orto de una era de novela mexicana, que sin perder su indigenismo, podrá trascender fronteras.

Fuéra [sic] color y folklorismo decorativos. Temperamentos, caracteres mexicanos, pero que se sienten [sic] y comprendan, tanto en nuestro país, como en las antípodas.¹⁰⁹

El objetivo confirmado del nacionalismo estético era conseguir una obra que pudiese resumir por sí misma la imagen de la identidad nacional que representaba ante un público cada vez mayor y, de preferencia, no perteneciente a la colectividad dentro de la cual surgía.¹¹⁰ Lo relevante

que un académico español otorgase esta calidad de fiel referente de la realidad mexicana a la novela. *Vid. infra*, «Referencias bibliohemerográficas en orden cronológico», p. 299.

¹⁰⁸ ALFONSO TORAL MORENO, «Juan Rulfo, *Pedro Páramo*», *Et Cetera*, V, 17-18, octubre 1955, p. 111.

¹⁰⁹ A. TORAL MORENO, *ibidem*, p. 112. La mención al indigenismo es totalmente falaz; en la obra de Rulfo los indígenas aparecen como personajes incidentales —si llegan a aparecer—, no se profundiza en ellos. El propio autor advertía que en su región natal los indígenas habían sido exterminados durante la conquista, por tratarse de nómadas que impidieron el establecimiento de los colonizadores (*cf.* las respuestas de Rulfo a Joseph SOMMERS, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio. Un diálogo de Juan Rulfo con Joseph Sommers», *La Cultura en México*, 601, agosto 15, 1973, pp. VI-VII). Baste recordar que la primera ciudad fundada bajo el nombre de Guadalajara fue arrasada por ellos. Por otra parte, los reseñistas de la traducción alemana de la novela también llegaron a asociarla con la literatura dramática, *vid. infra*, p. 183.

¹¹⁰ *Cf.* Alberto VITAL, *El arriero en el Danubio*, pp. 11-12: "[...] para [... los nacionalistas] todo debería ser mexicano: los temas, el paisaje, los personajes, los contenidos y hasta la residencia física de los autores... Todo, excepto el lector. [...] Ni los más serios detractores del código nacionalista advirtieron este rasgo fundamental, aun cuando toda la argumentación de los nacionalistas descansaba en la preocupación por educar y estimular a los lectores mexicanos con ayuda de la literatura y por dar del país una imagen básicamente optimista a los lectores del extranjero, cuyo juicio les

es observar cómo quienes acogieron con gesto cordial la novela coincidían en ver sus aciertos en el tratamiento del tema rural presentado a través de estrategias narrativas modernas.

Un lector privilegiado que vuelve a la discusión es Rubén Salazar Mallén. Aunque mantiene su opinión sobre la estructuración de la novela, parece haber modificado su impresión sobre la forma en que "realidad" y "ficción" interactúan en *Pedro Páramo*; en concreto, Salazar Mallén alude a lo ya expresado por José Luis González: la novela de Rulfo como un "reflejo" que no "interpreta" los hechos consignados.

En ese deseo manifiesto, que contiene implícita una opinión muy deleznable, se advierte que Rulfo no se ha apartado de la tradición de la novela mexicana. Es el "pintor" de una realidad, no su "intérprete" esto es, el reportero que informa acerca de la realidad. Lo único que hace es hundir al lector en un pozo de sueños para que contemple la realidad; que él no deforma, que no desnaturaliza, sino solamente filtra conforme a un designio.

Esto es lo que desconcierta e irrita a los que no han comprendido que la originalidad de Juan Rulfo está en el procedimiento; pero que la esencia de "Pedro Páramo" es la misma esencia de todas las novelas mexicanas, la información.¹¹¹

Prevalece en tal cambio de posición la idea de que la literatura establece una relación directa con la realidad y, por la misma razón, debe ofrecer respuestas aplicables a la problemática que ésta pueda contener. Surge así la exigencia de que el papel de la literatura como formadora de sociedad sobrepase las limitaciones que su vínculo con la realidad impone; es decir, y en este caso en particular, las definidas a través del repertorio del texto. La disociación que Salazar Mallén detecta en su nuevo acercamiento parece caer en la misma actitud que reprochaba a José Luis González, sólo que ahora bajo otra premisa dudosa: la de que la inexistencia del género novelístico en América durante la época colonial —debida a la prohibición de las novelas de caballería— determinó su aparición tardía y su práctica, en tanto género literario, como la de una escritura que sólo buscaba reflejar el entorno inmediato, *i. e.*, la tardía aplicación de la estética clásica: *ut pictura poesis*. El crítico y escritor busca justificar tal estado de cosas a partir de las rápidas mutaciones de la realidad mexicana, que la tornan inasequible ante cualquier esfuerzo por consignarla o describirla:

En esa limitación [...] ha moldeado Juan Rulfo [su impulso creativo]: hace ver a México desde la luz plena. Y descubre ángulos imprevistos, sombras, matices que ensanchan a México en la conciencia. Ese es el índice mayor de "Pedro Páramo": ahí hay un redescubrimiento de México, y este redescubrimiento es de tal suerte impresionante, que en ocasiones se piensa que se está viendo a

merecía una consideración que no les merecían los escritores de otros países." El énfasis es mío; recuérdese el ejemplo citado al inicio de este capítulo sobre el Premio Jalisco.

¹¹¹ Rubén SALAZAR MALLÉN, «El camino de la ficción», en *Las ostras o la literatura*. México, 1955, s/c; p. 59.

México por dentro, en sus entrañas, en profundidad y no en superficie. Juan Rulfo ha echado a andar la novela mexicana por un nuevo camino, pues anteriores ensayos de darle profundidad no tuvieron resonancia.¹¹²

Salazar Mallén parece ya no confiar del todo en los artificios utilizados por Rulfo, pero no les niega la oportunidad de sugerir al lector algo más que el "realismo" prevaleciente hasta entonces en el medio literario mexicano. *Pedro Páramo* es para él exponente de un nuevo periodo de la novela en México.¹¹³

El regionalismo está presente, a su vez, como perspectiva desde la que se intenta asimilar a *Pedro Páramo* a una tradición ya existente. Mario Benedetti es quien realiza su aproximación conforme a dicha postura:

Entre los últimos escritores aparecidos en México, Juan Rulfo (nacido en 1918) ha buscado evidentemente otra salida para el criollismo. Su tratamiento del cuento en *El llano en llamas* (1953) y de la novela en *Pedro Páramo* (1955) lo colocan entre los más ambiciosos y equilibrados narradores de Hispanoamérica. Por debajo de sus modismos regionales, de la anécdota directa y penetrante, aparece el propósito, casi la obsesión, de asentar el relato en una base minuciosamente construida y en la que poco o nada se deje al azar. *Pedro Páramo* testimonia ejemplarmente esa actitud.¹¹⁴

Para Benedetti el elemento decisivo en la conformación de la obra es su elaboración estética, y el punto que despierta la atención es que asocie a *Pedro Páramo* a una corriente —el criollismo— que produjo novelas de signo tan dispar como *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*, como nuevo brote. El contraste que provoca aquí casi se desvanece si se tiene en mente la polémica que envolvió a la novela de Güiraldes en torno a si era válido que un miembro de las clases altas argentinas tratase el tema del gaucho y la tierra;¹¹⁵ una de las aristas más agudas de los ataques la constituyó la "imitación" del habla rural a la que el autor dio giros poéticos. Benedetti quizá aprecie este común denominador léxico en ambos narradores, tan fácilmente asumido como auténtico por algunos sectores de los medios académicos y críticos. El uruguayo enfatiza por turno los dos aspectos que se concretan en *Pedro Páramo*:

¹¹² R. SALAZAR MALLÉN, *op. cit.*, pp. 60-61.

¹¹³ Otra postura que confirmaba esa inclusión en el contexto de la producción bibliográfica mexicana era la señal emitida por la revista de la Secretaría de Educación Pública, que insertaba a *Pedro Páramo* en su relación de novedades. Vid. ANÓNIMO, «Fichas bibliográficas. 1er. semestre de 1955», *El Libro y el Pueblo*, XVII, 20, noviembre-diciembre 1955, p. 134. También la consignó en su recapitulación anual (XVIII, 21, enero-febrero 1956, p. 95).

¹¹⁴ Mario BENEDETTI, «Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo», *Marcha*, XVII, 788, noviembre 4, 1955, p. 20. Este texto y el anónimo artículo aparecido en *The Times Literary Supplement* dan cuenta de la relativamente rápida respuesta que *Pedro Páramo* cosechó fuera del país, aunque sólo entre lectores muy bien informados. Vid. *supra*, pp. 122-123.

¹¹⁵ Cf. Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ, «Destinos», en Ricardo GÜIRALDES, *Don Segundo Sombra*, edición crítica. Coordinador: Paul Verdevoye, 2ª ed. Madrid-Paris, 1996. ALCA XX-FCE (Archivos, 2), pp. 271-285.

En la novela de Rulfo la encuesta necesaria para reconstruir la imagen del Hombre, [sic] es cumplida por Juan Preciado, un hijo de Páramo, mediante sucesivas indagaciones ante esas pobres, dilaceradas sombras que habitan Comala. [...]

Pero no todo es evocación, no todo es censura de ultratumba. También el narrador (que nunca levanta la voz; que se oculta, como un ánima más, detrás de su propio mito) toma a veces la palabra y dice su versión, cuenta simplemente y su acento no desentonaba en el corrillo. Hay en todo el libro una armonía de tono y de lenguaje que en cierto modo compensa la bien pensada incoherencia de su trama. Por lo general no se da ningún dato temporal que sirva de asidero común para tanta imagen suelta. [...] En tal sentido, el lector debe arreglarse como pueda, y por cierto que puede arreglarse bien, ya que **Pedro Páramo** no es una novela de lectura llana, pero tampoco un inasible caos. Por debajo de la aparente anarquía, del desconcierto de algunos pasajes, existe, a poco que se preocupe el lector por descubrirlo, un riguroso ordenamiento, un fichaje de caracteres y de sus mutuas correspondencias, que mantiene la cohesión, el sentido esencial de la obra.¹¹⁶

Así, Benedetti se une a quienes, como Zendejas y Salazar Mallén antes, han atisbado en la novela de Rulfo la inauguración de un nuevo periodo para el género a partir de la creación con base en supuestos estéticos distintos, pero sin dejar de ser el vehículo para captar lo distintivo del país —habitantes y medio incluidos; representante de una postura política de izquierda que vislumbraba en su discurso la “unidad latinoamericana”, el uruguayo no puede menos que aplaudir la destreza de Juan Rulfo en la articulación de su obra, a un tiempo “moderna” y “comprometida”:

Es de confiar que la aparición de Rulfo abra nuevos rumbos a la narrativa hispanoamericana. Por lo menos, estos dos primeros libros alcanzan para demostrar que el relato en línea recta, que la porfiada simplicidad, no son las únicas salidas posibles para el enfoque del tema campesino. No es, naturalmente, el primero en llevar a cabo esa módica proeza, pero su actitud literaria implica una saludable incitación a sobrepasar este presente, algo endurecido en cierta abulia del estilo. De todos modos, convergamos en que ya venía resultando peligrosa para el mejor desarrollo de asunto nativo, esa endósomosis de lo llano con lo chato, ese abandonar todo al ímpetu del tema, al buen aire que respiran los pulmones del novelista.¹¹⁷

La preocupación generalizada entre los autores hispanoamericanos era actualizar los medios de expresión, adecuar la forma para mantener la vigencia de un mismo contenido, desprestigiado por el estancamiento inevitable del discurso en fórmulas ya carentes de atractivo para el sector del público más atento a la producción literaria del exterior.

Carlos Fuentes indica, desde su particular ángulo de enfoque, cuál es el centro donde reside el logro de la novela.

Avec Pedro Páramo, récemment publié dans la collection «Letras Mexicanas» du «Fondo de Cultura Económica», le jeune écrivain Juan Rulfo renouvellé et féconde le roman mexicain. Après les grands

¹¹⁶ M. BENEDETTI, *ibidem*, pp. 20-21. Es evidente que Benedetti había descubierto la estrategia de distribución de perspectivas que la dinámica de protensión y retención específica elegida por Rulfo en la novela ponía en juego. *Cfr. supra*, pp. 23-24.

¹¹⁷ M. BENEDETTI, *ibidem*, p. 23.

témoignages de Martin Luis Guzmán et de Mariano Azuela dont les œuvres *L'Águila y la Serpiente* et *Los de Abajo* sont de[s] véritables reportages qui provoquent l'émotion en raison de la brutalité et de la simplicité dramatique des faits rapportés, le roman mexicain n'avait pu dépasser le caractère naturaliste et superficiel d'œuvre à thèse, auquel ces deux romans paraissaient le condamner. Aujourd'hui, Rulfo a compris que toute grande vision de la réalité est le produit, non d'une copie fidèle, mais de l'imagination et, comme Orozco et Tamayo, en peinture, comme Octavio Paz en poésie, il a saisi les tonalités de la nature de l'intérieur du Mexique.¹¹⁸

El no menos joven cuentista –incluso once años menor que Rulfo– había publicado ya el año anterior su libro *Los días enmascarados* en la colección *Los Presentes*, dirigida por Juan José Arreola, y debía hallarse en pleno proceso de elaboración de su exitosa novela *La región más transparente*. Su perspectiva no hace sino seguir la ruta de quienes antes se ha citado, aunque comienza a expresar su concepción del jalisciense como culminador de la novela de la revolución,¹¹⁹ misma que cobrará forma en su ensayo de 1964, «La nueva novela latinoamericana».¹²⁰

Et son langage est, pour la première fois dans nos romans, celui que le peuple sent et pense et non pas la reproduction de celui qu'il parle. Le succès de Rulfo en ce domaine marque, dans la littérature mexicaine, une révolution semblable à celle de Garcia Lorca dans les lettres espagnoles. Tous deux arrivent, par le moyen d'une forme artistique, à ce que le langage populaire exprime dès conflits qu'une

¹¹⁸ Carlos FUENTES, «Pedro Páramo», *L'Esprit des Lettres*, 6 [Novembre-Décembre], 1955, p. 74: «Con *Pedro Páramo*, recién publicado en la colección «*Letras Mexicanas*» del Fondo de Cultura Económica, el escritor joven Juan Rulfo renueva y fecunda la novela mexicana. Después de los grandes testimonios de Martín Luis Guzmán y de Mariano Azuela, cuyas obras *El águila y la serpiente* y *Los de abajo* son reportajes auténticos que provocan la emoción en función de la brutalidad y de la simplicidad dramática de los hechos relatados, la novela mexicana no había podido trascender el carácter naturalista y superficial de la obra de tesis –carácter al cual esas dos novelas parecían condenarla. Hoy Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonalidades del paisaje del México interior.» La traducción del texto es de Joseph SOMMERS y apareció en su antología *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México, 1974, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Divulgación (SepSetentas, 164), p. 57. Aunque en la actualidad los 38 años que Rulfo tenía al publicar *Pedro Páramo* están algo lejanos de la juventud, en el medio literario de su época era joven con respecto a la figura cimera del novelista consagrado que aún a tres años de su muerte detentaba Mariano Azuela. *Vid. infra*, pp. 136-137, la homologación que en estos dos nombres la institución literaria dictaminó de los elementos de innovación y tradición cifrados en ellos.

¹¹⁹ Clasificación totalmente enfocada al aspecto temático y que puede ser desmentida con facilidad, si se toma en cuenta que la trama podría desenvolverse, casi idéntica, en nuestra época y quizá –para despecho de quienes desean ver a ultranza en Rulfo al escritor «mexicano y comprometido» con las causas justas por excelencia– en una región geográfica distinta. Es posible hacerse una idea similar tras la lectura del resumen que Wolfgang VOGT hace de los elementos principales de la obra de los autores nórdicos predilectos de Rulfo. *Vid.* «Los modelos literarios de Rulfo», en *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*. Guadalajara, 1994, Ágata (Ensayo), p. 35: «En la obra de Hansson, lo misterioso, lo irracional y lo telúrico se oponen a la mentalidad de racionalidad y progreso que marcan la literatura naturalista.» Ese naturalismo al estilo francés pervivía aún en gran medida entre los nacionalistas. La actitud narrativa adoptada por Rulfo provocaría además, comprensiblemente, el rechazo de las mentalidades conservadoras. Por otra parte, Tarja ROJILLA proporciona su opinión de las convergencias entre la sensibilidad finlandesa y la perspectiva de la obra de Rulfo refleja de aspectos muy específicos. *Vid.* «Conversación con Tarja Rojilla», *Opción. Revista del Alumnado del ITAM*, XXII, 113, mayo 2002, pp. 91-100.

¹²⁰ Publicado como *La nueva novela hispanoamericana* por Joaquín Mortiz en 1969.

reproduction fidèle et sans discernement eût rendus imperceptibles. Tous deux, au moyen de l'imagination poétique, le rendent transmissible et donc utilisable en littérature et perdurable.¹²¹

Para Fuentes, la verosimilitud de la novela parte no de una mimesis ceñida de elementos cotidianos, sino de un artificio que ofrezca al lector lo más perdurable y trascendente de una forma de situarse en el mundo. Finalmente, en cuanto a los personajes que dialogan o murmuran desde sus tumbas, considera:

Rulfo leur a apporté cette humidité, il les a réveillés pour que par leurs songes vigilants et leurs mortes vives ils nous parlent des aspects magiques et rudes du Mexique.¹²²

Aquí se manifiesta de nuevo la dialéctica que impone el compromiso de conseguir una expresión más dinámica y efectiva de las imágenes "inherentes" a lo nacional a cualquier asimilación de técnicas distintas de las habituales para estructurar la narración. Esta complementación óptima es la que confiere prestigio y legitimidad al narrador jalisciense, aunque Fuentes se abstiene de comentar la sintonía de Rulfo con la narrativa contemporánea, europea y norteamericana, como implicando que fue un proceso desarrollado desde la profundidad del mundo literario mexicano el que culminó en *Pedro Páramo* y ésta fuese el canto de cisne de una tradición caduca. El FCE, por su parte, no se olvida del volumen y lo incluye en su lista de publicaciones de 1955, aunque esta vez sin indicación de precio.¹²³

Desde la perspectiva de Andrés Henestrosa, la novela de Rulfo sienta un precedente de literatura en la que confluyen fantasía y realidad; es a esta última a la que otorga primacía considerando como antecedente *El Llano en llamas*. Así, Rulfo, "[...] sin perder su estilo, ha intentado, con plausible éxito, la novela imaginativa en *Pedro Páramo*. Aquí también, sin embargo, predomina —desde el punto de vista del estilo— la tendencia al realismo."¹²⁴ El escritor juchiteco

¹²¹ C. FUENTES, *ibidem*, p. 75: "Y su lenguaje, por primera vez en nuestras novelas, es el que el pueblo siente y piensa, y no una reproducción de lo que se habla. El éxito de Rulfo en esta área marca, en la literatura mexicana, una revolución semejante a la de García Lorca en las letras españolas. Ambas llegan a una forma artística en que el lenguaje popular expresa los conflictos que una reproducción fiel y sin discernimiento hubiera pasado por alto. Ambos, por medio de la imaginación poética, hacen al lenguaje popular transmisible y por eso utilizable y perdurable en la literatura" (Trad. J. SOMMERS, *op. cit.*, p. 59).

¹²² C. FUENTES, *ibidem*, p. 76: "Rulfo les ha aportado esta humedad, los ha despertado para que, por sus sueños vigilantes y sus muertas vivas nos hablen de los aspectos mágicos y ásperos de la realidad mexicana" (Trad. J. SOMMERS, *loc. cit.*). En la nota es fácil captar el deseo de atraer la atención de los lectores extranjeros hacia la literatura mexicana, en particular de una de las ciudades más ligadas a la tradición literaria: París.

¹²³ ANÓNIMO, «Nuestras ediciones en el año de 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, II, 16, diciembre 1955, p. 4.

¹²⁴ Andrés HENESTROSA, «Advertencia», en *Anuario del cuento mexicano 1954*, México, 1955, Instituto Nacional de Bellas Artes, p. xiii.

coincide así con Chumacero al apuntar que a pesar de los elementos fantásticos empleados por Rulfo en la construcción de la novela, la realidad adquiere el papel preponderante en el efecto estético percibido por el lector. Es de esta forma que con la coincidencia de los lectores privilegiados en torno a la concretización de la obra se observa la tendencia que llevará a situar a *Pedro Páramo* dentro del género novelístico como nueva exponente del realismo o, aun más, cima insuperable de la novela de la revolución mexicana.

Al traspasar la frontera cronológica del año, la necesidad de hacer repaso de lo vivido durante los 365 días anteriores lleva estas consideraciones al terreno de las jerarquías en el mundo cultural:

Rulfo tenía ya prestigio como cuentista desde que apareció *El llano en llamas*, y aún desde antes — la crítica lo distinguió allá cuando publicaba sus cuentos en la revista *América*—. *Pedro Páramo*, que iba a llevar por título *Los Murmullos*, despertó una gran curiosidad del público aún antes de aparecer. Rulfo había mostrado extraordinarias calidades de narrador. Se esperaba la prueba de la pieza larga, de gran envergadura, en que la capacidad del literato tiene que aplicarse a problemas mucho más graves y más insistentes que los que plantea el cuento. Rulfo salió bien librado, si bien es preciso añadir que su novela no recibió sólo alabanzas. *Pedro Páramo* tiene el mérito de representar, por medio de recursos literarios muy legítimos y muy hábilmente utilizados, ese ambiente de aldea mexicana, llena de pasiones sordas, de timideces, de iras que arden atrás de los rostros inmóviles, de lujurias que laten bajo las ropas largas. [...] Es posible que *Pedro Páramo* no tenga una estructura limpia de novela. Empero, sus valores son suficientes para situarla como la más importante entre cuantas fueron publicadas en 1955.¹²⁵

Tras este examen de la situación de la novela en que, de manera semejante a la opinión de Salazar Mallén,¹²⁶ el crítico ha dejado hasta cierto punto el entusiasmo inicial, Reyes Nevares considera que *La maldición*, de Mariano Azuela, es también una de las obras destacadas del ciclo anterior. Con él coincide el autor de la nota sin firma que aparecía dos semanas después en *México en la Cultura*, cuya percepción es que

El Juan Rulfo de *El llano en llamas* se nos presenta ahora más dueño de sus recursos expresivos. En esta novela, Rulfo da un paso más en su obra de ficción, usa, más o menos, los mismos procedimientos técnicos de *El llano en llamas*: el monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, la vigilia delirante, nada más que con mayor eficacia estética. Si en su libro de cuentos era evidente el estatismo, en la novela llega a ser la atmósfera misma. El tiempo parece que se ha detenido, que se ha desrealizado. Los personajes piensan y actúan al margen de él, fuera de él. Es un tiempo interior, deshabitado como Comala, lugar donde se sitúa la acción.¹²⁷

El texto evidencia la concretización de alguien atento a la obra del jalisciense, sobre todo a

¹²⁵ Salvador REYES NEVARES, «La literatura mexicana en 1955», *Revista Mexicana de Cultura*, 457, enero 1, 1956, p. 1.

¹²⁶ Cfr. *supra*, pp. 131-132.

¹²⁷ ANÓNIMO, «Las dos mejores novelas de 1955», *México en la Cultura*, 356, enero 15, 1956, p. 2.

sus técnicas narrativas,¹²⁸ que cierra sus consideraciones así: "Rulfo consigue animar, con su poderosa fuerza lírica, hasta los muertos. Además de ser un excelente cuentista y novelista, es en la misma proporción, un poeta."¹²⁹

Alí Chumacero se convierte en el tercer crítico que retoma el tema; confirma sus diagnósticos con algo más de perspectiva y con el aval del paso de los meses:

Sin apartarse de los temas habituales en su pluma, Juan Rulfo ensayó en *Pedro Páramo* una técnica muy cercana a la literatura [sic] llamada fantástica. Los hombres del pueblo, que en sus excelentes cuentos rozan la tierra, en esta novela son llevados y traídos a través del tiempo y en diversos planos.

Los críticos se ensañaron con esta obra de Rulfo, algunos con ataques y otros con defensas. Quién decía era un libro fracasado, quién que era la mejor novela mexicana del siglo y en juicios tan contrarios sólo se advirtió cómo el prejuicio domina comúnmente al enfrentarse a una obra de arte.¹³⁰

El crítico acierta al reconocer que la aceptación o rechazo de un objeto estético depende del patrón cultural que el lector o espectador posea para concretizarlo, y de la cercanía que guarde con el código implícito en su configuración. "El arte por el arte", así como "el arte redentor del hombre" son posiciones extremas de una asimilación y concreción individual de la obra conforme a los condicionamientos impuestos por la sociedad dentro de la que el consumidor de arte se desenvuelve. En ellas predomina, en el primer caso, la estética de la modernidad y, en el segundo,

¹²⁸ Es posible que por el párrafo citado anteriormente, Gerald MARTIN, en su «Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», haya identificado al crítico de manera un tanto precipitada: "Parece claro que este artículo fue escrito por Alí Chumacero modificando hasta cierto punto lo que él mismo había escrito nueve meses antes" (Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], p. 489; [1996], p. 591). Imposible, puesto que el propio Chumacero reitera sus juicios sobre la novela en el siguiente artículo a revisar, pero, además, porque la perspectiva del verdadero autor es muy distinta. Un salto en el tiempo permitirá examinar un fragmento de la «Semblanza de Juan Rulfo» que Emmanuel CARBALLO publicó el 9 de abril de 1995 en *El Financiero*, p. 41: "En *Pedro Páramo* (1955) Rulfo usa los mismos procedimientos que empleó en *El llano en llamas* (el monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, la vigilia delirante), sólo que con mayor eficacia estética. Si en el libro de cuentos era evidente el estatismo, en la novela llega a ser la atmósfera en que se mueven los personajes. El tiempo parece que se ha detenido, que se ha desrealizado: las criaturas piensan, sienten y actúan fuera de él o, en el mejor de los casos, en sus arrabales. Se trata de un tiempo interior, deshabitado como Comala, el pueblo en que Rulfo sitúa la acción de su novela." No obstante, si el lector considera que cuarenta años resultan un lapso demasiado extenso, quizá le convenza el hecho de que Carballo ha publicado el mismo texto, con variantes más o menos significativas, en distintas ocasiones. Algunas de ellas son: «Pedro Páramo», *La Cultura en México*, 147, diciembre 9, 1964, p. XX; «Prólogo», «Notas bio-bibliográficas» a *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid, 1969, Alianza (El Libro de Bolsillo, 221), pp. 17-18, 20-21; «Premio Nacional de Letras. Juan Rulfo, gran prosista y poeta», *Excelsior*, noviembre 26, 1970, pp. 7A, 12A; «Rulfo, narrador y poeta», *El Gallo Ilustrado*, 666, marzo 30, 1975, p. 3; «Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de Pedro Páramo», *Unomásuno*, abril 5, 1985, p. 13; «Lección de Pedro Páramo. El destino, único cacique que no se puede combatir», en *Los murmullos*, pp. 218-220; «Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, pp. 75-77; «Semblanza de Juan Rulfo», *Memoranda*, 1, 4, enero-febrero 1990, pp. 21-25; «Juan Rulfo a través de sus obras», *Nuevo Siglo*, 106, marzo 13, 1994, p. 37. *Cfr. infra*, pp. 300-301.

¹²⁹ *Loc. cit.*

¹³⁰ Alí CHUMACERO, «Las letras mexicanas en 1955», *Universidad de México*, X, 6, febrero 1956, p. 26, las cursivas son mías. Esos prejuicios son las expectativas que configuran parte del horizonte de experiencia estética.

la estética clásica.¹³¹ A pesar de no comulgar del todo con la propuesta de Rulfo, Chumacero admite que "En *Pedro Páramo* se encierran algunas de las páginas menos contemporizadoras que haya producido nuestra literatura en el último cuarto de siglo. Lo fantástico queda ahí como mero procedimiento, rendido ante la evidencia de un mundo al que el escritor no podría renunciar."¹³²

Chumacero esperaba ver superada esta leve falla en una nueva novela del jalisciense, y la justificaba al considerar —no sin cierta coincidencia con Joaquín Macgregor— que los aspectos fantásticos de *Pedro Páramo* palidecían ante los referentes realistas que, para él, primaban dentro del texto: eran "artificios" que interrumpían e interferían con los elementos más concretos; ambos conglomerados estaban faltos de conciliación entre sí. Tercia en esta reserva específica para con la novela el reseñista de *Asomante*:

La charla de los fantasmas —utilizada de una manera similar a la del coro en el teatro griego— va descubriendo a grandes rasgos la historia de Comala y de su cacique Pedro Páramo. De vez en cuando, el autor entresacará de la verborrea algún incidente clave para dramatizarlo. Pedro Páramo asumiendo el dominio de las tierras de la Media Luna, Pedro Páramo actuando ladínamente para salir de deudas, Pedro Páramo y la soldadesca de la [sic] Revolución, Pedro Páramo muriendo de pena después del entierro de su segunda esposa.¹³³

Soto encuentra aquí los elementos dramáticos de que daba cuenta el título previo al finalmente asignado a la novela y que después serían identificados, gracias a los cambios a la estructura apelativa del texto que hicieron los editores de Carl Hanser en Alemania Federal. Son, en conjunto, los mismos rasgos que Carlos Fuentes tendría presentes cuando años más tarde comparara la técnica de configuración colectiva del epónimo con la que Faulkner había seguido en «*A Rose for Emily*».¹³⁴ No es menos sugerente que, en su estudio del proceso evolutivo que la tragedia ática siguió, Nietzsche considere que el protagonista se haya desprendido del coro

¹³¹ Cfr. *supra*, pp. 27-29.

¹³² A. CHUMACERO, *loc. cit.*

¹³³ Pedro Juan SOTO, «Rulfo, Juan-Pedro Páramo», *Asomante*, XI, XII, 1, enero-marzo 1956, p. 92. La sección de reseñas de este número de la revista puertorriqueña estaba dedicada exclusivamente a libros editados por el Fondo de Cultura Económica; un buen signo, por supuesto, de los frutos cosechados por su labor difusora y editorial. José Emilio GONZÁLEZ escribió un extenso comentario del libro de María Zambrano *El hombre y lo divino* (pp. 86-91), uno de los primeros Breviarios, mientras que el mismo Soto no era más indulgente con *El ardiente verano* de Mauricio Magdaleno, incluido también en Letras Mexicanas (*ibidem*, pp. 92-93).

¹³⁴ Vid. Carlos FUENTES, «Rulfo el tiempo del mito», *Sábado*, 150, septiembre 20, 1980, pp. 6-7. Para referencias sobre versiones más asequibles de este texto, *vid.* «Referencias bibliohemerográficas en orden cronológico», pp. 312-313.

progresivamente y haya adquirido autonomía como personaje,¹³⁵ técnica semejante a la empleada en *Pedro Páramo* que, sin embargo, no resulta del agrado del reseñista. El cacique, tal como lo apunta, es una de las constantes de retención y protensión que permiten las síntesis pasivas durante la lectura de la novela.¹³⁶ Soto se revela como un lector conservador a pesar de su sensibilidad — quizá, precisamente debido a ella:

Hay cierta novedad en el enfoque que da Juan Rulfo a este tema del cacicazgo. Pero, las más de las veces, los logros que apetece no se realizan. La obra es lenta aun en los instantes que requieren de más dinamismo. El autor también tiende a abusar de varios trucos que, al cabo, confunden la historia. Esta novela deja en el lector una fuerte impresión de desorden estructural, de técnica que no se ha aprovechado, de cosas dichas cuando debieron ser mostradas.¹³⁷

El crítico se sitúa en una postura más tradicional, desde la que esperaba la guía y la tutela del autor implícito para sortear las indeterminaciones y vacíos de información que los murmullos de los personajes —para él un simple cotilleo— dejaban entre sí. Las sugerencias y la ambigüedad resultaban para él un obstáculo, más que un incentivo durante la lectura. Un juicio más conciliador al respecto es el que en su carta y comentarios sobre el contenido de *Universidad de México* hacía John Michael Cohen, crítico asociado a *The Times Literary Supplement*; opinión cuyo prestigio no merecía recelo alguno: “Me complace que se encomie a Juan Rulfo, haciéndose las necesarias reservas a propósito de sus repetidos ‘cross fadings’ —expresión usual en el vocabulario radiofónico y que significa que unas voces se desvanecen a medida que otras van escuchándose—. La técnica de Rulfo me parece un poco demasiado sutil [*sic*]; pienso, sin embargo, que llegará a ser un escritor importante.”¹³⁸

¹³⁵ Vid. Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Traducción: Andrés Pascual. Madrid, 1995. Alianza (El Libro de Bolsillo, 456), pp. 80-87.

¹³⁶ Cfr. *supra*, pp. 23-24.

¹³⁷ P. J. SOTO, *loc. cit.*

¹³⁸ J[ohn]. M[ichael]. COHEN, *apud* J[aime]. G[ARCÍA]. T[ERRÉS]., «La feria de los días», *Universidad de México*, X, 8, abril 1956, p. 3. El “prestigio” se lo otorgaban quienes deseaban verse legitimados por el aplauso extranjero pero deploraban que sus connacionales leyeran con fruición autores modernos y “ajenos” a la problemática mexicana (cfr. *supra*, pp. 58-59). Es interesante que el crítico haga notar la procedencia de la técnica implícita en los murmullos de los personajes, pues se ha insistido en que ésta le debe mucho a la narrativa cinematográfica, aunque sus adaptaciones a este medio han fracasado por desvirtuar la obra. En cambio, el comentario parece anticipar el éxito de la versión radiofónica de la novela, que Federico CAMPBELL resume así: “Y esas voces se reiteran. Se reafirman cada dos o tres minutos, porque nunca el que escucha o el que lee debe perder de vista que todos están muertos. Allí, en la ‘oscuridad’ del radio, el estímulo más rico es que a Pedro Páramo no se le ve el rostro. [...] la radio Franco-suiza [*sic*], desde Ginebra, consiguió en 1972 la mejor adaptación de *Pedro Páramo* a otro medio. [...] Había que decirlo todo con lluvia, pausas y silencios, y esa voz plural que es la de todos los muertos” (F. CAMPBELL, «A 30 años de su publicación, “Pedro Páramo” mantiene vivo el tema del poder mexicano», *Proceso*, 9, 439, abril 1, 1985, p. 48). Cohen expresaba los mismos puntos de vista sobre la novela que los ya revisados en el artículo «Prose and Poetry in Spanish America».

La aparición de una crítica que coincide con algunos sectores del medio nacional —en particular con Alf Chumacero, cuya reseña pudo leer en *Universidad de México*— sin pertenecer a él indica el agrado con que fue recibida la novela en otros países, donde las técnicas a las que apeló Rulfo eran muy bien conocidas.

Durante el primer año de la novela dentro del medio literario mexicano ha podido observarse que, salvo casos muy concretos como el de Anaya-Sarmiento y sus encuestados o el de Benjamín América, las opiniones en torno a ella no son susceptibles de etiquetarse bajo categorías maniqueas. Aun los críticos inicialmente favorables reconsideraron sus opiniones, e incluso lectores privilegiados que manifestaron ciertas reservas ante la síntesis planteada por *Pedro Páramo* se adhirieron a algún aspecto de su propuesta narrativa y novelística.

§ ADAPTARSE AL MEDIO O ADAPTAR EL MEDIO

Del precedente panorama del discurso crítico sobre *Pedro Páramo* se desprende la imposibilidad de establecer límites absolutos entre los lectores privilegiados que aprobaron sus características más específicas y quienes vieron en ellas una expresión ajena al medio literario mexicano. La mayoría de las concretizaciones expresadas por escrito podrían ubicarse no muy distantes entre sí; incluso es factible hablar de puntos donde se intersectan y muestran, por consiguiente, elementos dignos de consideración para aproximarse al horizonte de experiencia estética de la época. Destaca así la constante referencia a la actualización de las técnicas narrativas para expresar la *realidad* mexicana eficazmente. La percepción del agotamiento de la tradición narrativa parecía extenderse y manifestar por deficiencia la necesidad de renovarse y sintonizar con las técnicas practicadas desde tiempo atrás por narradores europeos y norteamericanos.

La pregunta que surge tras las reflexiones anteriores obliga a examinar la novela de Rulfo en función de su integración al paradigma genológico respectivo de las letras mexicanas: ¿fue *Pedro Páramo* la respuesta a esa necesidad de actualización técnica? Una respuesta en cualquier sentido requiere el sustento de testimonios aportados por las lecturas del texto desarrolladas con posterioridad a los primeros meses de contacto con el público. A través de ellos se advertirá el proceso de configuración del objeto estético al llegar a lectores cuya respuesta depende en buena

The Move Away from European Themes and Style», publicado en el *7LS*, así que probablemente haya sido él quien escribiera tal texto. *Cf. supra*, pp. 122-123.

medida de su circunstancia epistemológica individual y social, pero también dará oportunidad de atestiguar en cierta forma cómo el objeto artístico incide en la modificación del horizonte de experiencia estética del público y se convierte, así, en factor que participa como antecedente potencial de próximas lecturas.

Salvador de la Cruz contribuye a la discusión sobre la forma en que *Pedro Páramo* aportó elementos novedosos a la narrativa mexicana:

Ha comenzado a manifestarse en las letras mexicanas un nuevo estilo de novelar, más adecuado quizá a la sensibilidad estética moderna y cuyos exponentes en las principales literaturas extranjeras son nombres de indiscutible prestigio universal. Esta corriente literaria concibe la novela como la expresión de un estado de inspiración artística en el que los ingredientes en bruto, que comúnmente son aprovechados directamente y en su totalidad por otros novelistas, en el caso que nos ocupa sólo se utilizan como el trasfondo real de un escenario cuyo primer plano corresponde a las creaturas de ficción que el talento y la sensibilidad del novelista ha[n] estructurado. De esta vigorosa amalgama de elementos imaginarios y reales surge un ambiente de realismo mágico en el que el sentido humano tiene la misma validez que la expresión artística.¹³⁹

Bien podría tratarse de la primera ocasión en que el término "realismo mágico" fue aplicado a la novela de Rulfo. Esta noción clasificatoria, vacía por la amplitud de contenidos que ha alojado en sí a través de la trayectoria de su empleo,¹⁴⁰ es utilizada por de la Cruz para designar otro de los binomios conflictivos atisbados por la crítica: fantasía y realidad.

"Pedro Páramo" es una novela en la que la realidad mexicana cobra presencia artística y el estilo de vida, propio de ciertos sectores de nuestro pueblo, es elevado a una expresión de emotividad creadora. La aparentemente desordenada serie de secuencias que dan forma a la novela y cuya firme unidad interna sólo puede percibirse por una atenta lectura constituye el ambiente más propicio para que esta novela cumpla los exigentes propósitos literarios con que fue escrita.¹⁴¹

Rulfo es considerado como pionero de esta innovación literaria y el atributo más importante concedido a esta conciliación de artificio y realidad era expresar la idiosincrasia mexicana. En el contexto de la episódica pugna entre nacionalismo y universalismo estéticos tal síntesis podría cifrarse ya como ansiado *desideratum*, ya como logro atribuible, sin lugar a duda, a la novela *Pedro Páramo*. La redacción de la *Revista Mexicana de Literatura*, bajo estas condiciones, se pronunciaba

¹³⁹ Salvador DE LA CRUZ, «Juan Rulfo», dentro de «Nuevos novelistas iberoamericanos», *El Libro y el Pueblo*, XIX, 23, mayo-junio 1956, p. 23.

¹⁴⁰ El crítico norteamericano Seymour MENTON intentó en *Historia verdadera del realismo mágico* (México, 1998, Fondo de Cultura Económica [Tierra Firme]) esclarecer las características designadas bajo esta nebulosa categoría terminológica, pero fue víctima de la misma clase de equívocos que observa entre quienes le precedieron en tal esfuerzo. Sin embargo, como cierre del volumen ofrece una útil cronología que recoge los momentos más relevantes en que ha sido empleada.

¹⁴¹ S. DE LA CRUZ, *ibidem*, p. 24.

por el abandono de posturas radicales:

Tanto [Jorge] Portilla como [Fausto] Vega tienen razón: los dos extremos constituyen una negación, cierran caminos, confunden el problema. Este no puede ser otro, en el campo de las letras, que el de hacer buena literatura. No un nacionalismo cutáneo, charro, pintoresquista, ni un universalismo de "imitación extralógica". Sino una literatura que cale a fondo nuestra conciencia, nuestros problemas humanos: he allí donde [sic] desaparece la pugna entre lo "nacionalista" y lo "extranjerizante". El ejemplo reciente nos lo da el *Pedro Páramo* de Rulfo. El ejemplo de literatura con interioridad. Pues Vega apuntó, con justicia, que la gran falla de la novelística mexicana era esta falta de interioridad: nuestra novela obedece a esquemas impuestos *a priori*, sus personajes llevan una ruta -alegórica, por lo general- trazada de manera inexorable, sin un libre desarrollo interno. No hemos dado aún el primer paso de la auténtica creación novelística: *permitir que el lector se reconozca*.¹⁴²

El anónimo redactor retoma un aspecto de la discusión ya vislumbrado por Salazar Mallén: la razón por la cual la novelística mexicana carecía de una "propuesta" definida. Mientras el censurado autor de *Cariátide* detectaba dicha problemática en la estética de la imitación que había permeado a la narrativa mexicana, el redactor de la *Revista Mexicana de Literatura* enfocaba el nodo del *statu quo* en su carencia de espontaneidad. El calificativo que emplea, *alegórica*, para designar su excesiva artificialidad, sugiere a la memoria una posible relación con el planteamiento de Salazar Mallén, quien señalaba la prohibición de las novelas de caballería en la América hispánica como razón de este rasgo particular. El efecto inmediato de esta veda fue la posterior aparición de novelas que, como *Los sirgueros de la virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón, mostraban la tendencia a las abstracciones y la ausencia de un verdadero género narrativo por la

¹⁴² ANÓNIMO, «Y crítica fáustica», dentro de «Talón de Aquiles», *Revista Mexicana de Literatura*, I, 5, mayo-junio 1956, pp. 529-530, las cursivas son mías. Cabe la posibilidad de que el autor de esta nota sea Carlos Fuentes, si se toma en cuenta que dirigía, junto con Emmanuel Carballo, la primera etapa de esta publicación. Contribuyen a dicha atribución, por otra parte, la proyección de la situación mexicana aludida en el párrafo anterior y elogiada por Fuentes en la reseña de *Pedro Páramo* ya comentada (vid. *supra*, pp. 133-135) y que en fechas cercanas a este momento fue publicada por primera vez en español, en Bogotá, Colombia (*Mito*, 8, junio-julio 1956, pp. 121-122). Otro elemento que lo permitiría es la expectativa que este lector privilegiado testimonia como frustración en torno al papel de la literatura como formadora de sociedad: "El hecho más visible de los últimos treinta años de vida mexicana es la formación, con características de novedad histórica absoluta, de una clase media urbana y de una alta burguesía cresohedónica. Mas buscaremos en vano la novela que atestigüe este hecho; y los posibles lectores de esa nueva capa social buscarán en vano también la obra literaria que los refleje. De esta manera *no hay comunicación ni desarrollo literario posibles*" (p. 530, las cursivas son mías). En efecto, sin recurrir a la realidad por medio del repertorio, el texto quedaría en riesgo de aislamiento, sin poder entablar con el lector empírico ningún tipo de vínculo. Esta llamada de atención participa de la actitud que Vargas Llosa tipifica como la del deicida en que el novelista, insatisfecho con la realidad, se convierte. La inexistencia de una novela urbana -idea que, bien lo ha apuntado Alberto Vital, cabría matizar (vid. *supra*, p. 103, n. 37)- que ofreciera al lector de clase media la posibilidad de la identificación de sí mismo revelaría aquí al autor de *La región más transparente*, que con el futuro éxito de ventas confirmaría parcialmente las expectativas expresadas en el párrafo citado. De tratarse de Carlos Fuentes, el novelista habría externado la ambición de convertirse en un Balzac mexicano, cronista -como el francés lo fue de la burguesía decimonónica- de una clase social emergente. El texto de la conferencia de Fausto VEGA que suscitó el comentario citado apareció en la siguiente edición de la revista, como gesto de imparcialidad de sus editores que a pesar de no conulgar con todos sus puntos de vista mantenían así una actitud de apertura al debate. Vid. «De literatura mexicana», *Revista Mexicana de Literatura*, I, 6, julio-agosto 1956, pp. 659-673.

falta del modelo original que, en su caso, la novela pastoril hubiese representado. La nota argumenta, convincentemente, que la novela mexicana requería de una síntesis estética de ficción y realidad que en un primer momento, y en el nivel de la obra individual, *Pedro Páramo* ya había alcanzado. Es en el punto preciso en que ese difícil equilibrio tiene lugar que se plantea la especificidad de la novela y su relación con la trayectoria de los textos que constituyen un paradigma genológico nacional:

Juan Rulfo is the youngest of the novelists we are concerned with. He won a considerable critical success with his short stories and then went on to publish a novel *Pedro Páramo* [...] which is undoubtedly one of the greatest of all contributions to the Mexican novel. It is a comparatively short work (150 pages), as concise as it is disturbing, one which in spite of its apparent "regionalism" should be better known and appreciated throughout the world.¹⁴³

La representatividad de la novela superaría una relación inmediata y aparente con la idiosincrasia mexicana, y permitiría que la modernidad narrativa de que se ha vuelto referente constante le hiciese conservar su estatuto de objeto estético en otras latitudes. En esta última parte, la perspectiva expresada coincide con la que Ramón Xirau tenía un año antes con respecto a la urgencia de traducir la novela al inglés.

En la misma edición de este medio impreso aparecen las respuestas de Rulfo a un par de preguntas sobre la narrativa y sus nuevos exponentes en el medio literario mexicano. Ello muestra la importancia concedida al autor de *Pedro Páramo* en tanto lector empírico o real cuyas opiniones o juicios estéticos son parte reconocida del espectro público en el que la institución literaria interviene, lo cual lo convierte en lector privilegiado. Al referirse a las características de la novela, Rulfo describe tres vías para su tratamiento: "Any man's life has its stagnant stretches —empty spaces which some novelists try to fill up with digressions until all impulses have been buried under a load of ratiocination; others, on the other hand, content themselves with pure sequence and in the passion for objectivity scarcely get beneath the skin of their characters."¹⁴⁴

Es obvio que, como enunciador de esta descripción, Rulfo rebasa las opciones que el

¹⁴³ ANÓNIMO, "Ten Basic Mexican Novels", *Recent Books in Mexico*, II, 4, May 15, 1956, p. 6: "Juan Rulfo es el más joven de los novelistas de que aquí nos ocupamos. Obtuvo un considerable éxito entre la crítica con sus cuentos, tras los cuales publicó la novela *Pedro Páramo* [...], que es indudablemente una de las más grandes contribuciones a la novela mexicana. Se trata de una obra relativamente breve (150 páginas) tan concisa como inquietante, que a pesar de su aparente 'regionalismo' debería de ser mejor conocida y apreciada alrededor del mundo."

¹⁴⁴ ANÓNIMO, "Some Questions and Answers from Juan Rulfo", *ibidem*, p. 2, las cursivas son mías: "La vida de todo hombre tiene sus periodos de estancamiento —espacios vacíos que algunos novelistas intentan cubrir con digresiones hasta que todos los impulsos quedan sepultados bajo una carga de raciocinio; otros, por su parte, se satisfacen con la simple secuencia y en su pasión por la objetividad apenas consiguen penetrar bajo la piel de sus personajes."

narrador omnisciente –en el primer caso– o la descripción ceñida y lineal –en el segundo– representaban para abordar la escritura novelística. El mero reconocimiento de que en oposición a la ambición totalizadora del género¹⁴⁵ habrá invariablemente segmentos de escasa relevancia diegética hace evidente la técnica empleada en su única novela; estos vacíos de información, llevados a un empleo radical, conformaban la verdadera disyuntiva frente al agotamiento observado ya en la práctica. Si bien el narrador jalisciense reconoce la necesidad de renovación implícitamente, su apego a los paradigmas precedentes es explícito al ponderar las aportaciones de la nueva generación de cuentistas y novelistas: “We can scarcely take credit for our new contributions or for a renaissance in Mexican writing while such important writers as an Azuela, a Guzmán, Muñoz, Ferretis, López y Fuentes, Magdaleno, Usigli, R. Guerrero, R. González –and many others who preceeded or came after them– are neglected.”¹⁴⁶

El testimonio de Rulfo aporta un ejemplo más de la tensión generada por la complicada dialéctica que permeaba la literatura mexicana a mitad de los cincuenta: renovación si y sólo si aporta la continuidad de la tradición. El indicio de tales mutaciones al interior del medio en México es visto como un auténtico umbral a posibilidades inéditas desde la perspectiva de una académica estadounidense:

Here is something out of the ordinary, a “stream of consciousness” work with picaresque eddies and skin-prickling supernatural ripples. The reader swims, floats, is dragged into depths of old memories, is thrown into the maelstrom of a world apparently that of the earthbound dead. [...] This odd biography of a *cacique* vividly describes the interwoven lives of the humble people under his tyrannical rule. The underdeveloped literary ability dimly seen in Rulfo’s collection of short stories, *El llano en llamas y otros cuentos* [...] leaps full-grown before our interested gaze.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Su descripción de la novela como género literario es la siguiente: “It takes ideas, actions, all the various sensations which make up a human being –even if they involve only one character he will be affected by a multiplicity of influences– so that the novel is never settled in a moment of time, or even 24 hours, but tries to mirror all the days of a man’s life” (*loc. cit.*).

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 3: “Apenas podemos llevarnos crédito por nuestras nuevas contribuciones o por un renacimiento de la literatura mexicana, mientras que escritores tan importantes como [Mariano] Azuela, [Martín Luis] Guzmán, [Rafael F.] Muñoz, [Jorge] Ferretis, [Gregorio] López y Fuentes, [Mauricio] Magdaleno, [Rodolfo] Usigli, [Jesús] R. Guerrero, [Francisco] Rojas, González –y muchos otros que los antecedieron o los sucedieron– son desatendidos.”

¹⁴⁷ Alberta WILSON SERVER, «Juan Rulfo, *Pedro Páramo*», *Books Abroad*, 30, 3, Summer 1956, p. 323: “He aquí algo fuera de lo ordinario, una obra de ‘flujo de la conciencia’ con apartes picarescos y murmullos sobrenaturales que hormiguan en la piel. El lector nada, flota, es arrastrado a las profundidades de viejos recuerdos, es arrojado al remolino de un mundo que es, aparentemente, el de los muertos atrapados bajo tierra. [...] Esta extraña biografía de un cacique describe las vidas entrecruzadas de la gente humilde bajo su tiránico dominio. La habilidad literaria subdesarrollada tenuemente apreciada en *El llano en llamas y otros cuentos* [...] alcanza total madurez ante nuestra mirada atenta e interesada.”

Para Wilson, *El Llano en llamas* había sido un ejemplo de fórmulas narrativas agotadas,¹⁴⁸ por lo que la novela de Rulfo se convertía en la posibilidad real de un cambio que superase las limitaciones regionalistas. El cambio por ella vislumbrado se manifiesta en la técnica, pues temáticamente tiende a centrar en el epónimo el interés de su lectura a pesar de advertir que el cambio de voz narrativa es constante:

Rulfo has succeeded in concocting a style all his own. Throughout the often poetic prose descriptions are found love of nature and a constant recurrence of the water motif. The "crossed narrative" technique keeps the reader engrossed —when those conversing are the dead in their graves! [...] This novel cannot be lightly read, vaguely posed questions furnish food for thought. Rulfo's work is one of the best which has come our way recently, and it provides a refreshing change. Mechanically speaking, the edition is excellent.¹⁴⁹

Wilson Server capta la estrategia de protensión y retención que constituye el fundamento de la estructura apelativa de *Pedro Páramo*.¹⁵⁰ La ambigüedad que caracteriza la composición fragmentaria y el perspectivismo, junto con los elementos líricos de las descripciones, son motivos de entusiasmo para esta lectora privilegiada, que no duda en situar a *Pedro Páramo* como pionera en la renovación de la novelística hispanoamericana; reconoce la complejidad de la obra y su rompimiento con las diversas convenciones como los logros más significativos del autor, subestimando, tal vez injustamente, las prefiguraciones manifiestas que *El Llano en llamas* comprende.

Los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* mostraban su beneplácito por la respuesta

¹⁴⁸ Vid. A. WILSON SERVER, «Juan Rulfo. *El llano en llamas y otros cuentos*», *Books Abroad*, 29, 1, Winter 1955, p. 86: "The recipe, 'Blood, sweat, tears', has produced this batch of fifteen violent tales of Jalisco. The author, one of the newer writers on the Mexican scene, adds nothing new to the old formula of brutality among the underprivileged classes. The basic ingredients are the animal passions of lust, anger, fear; permeating all is the bitter flavor of a despairing recognition of the futility of human aspirations. Half the sketches are mediocre in content and style; among these is the story giving title to the collection. Several show good suspense and imagery. The strong flavor of colloquialisms and repulsive details will not suit every palate." La académica observa continuidad temática que prolonga el regionalismo hispanoamericano, subestimando cuentos que, como «Luvina» o «El hombre», son antecedentes directos de la novela rulfiana en cuanto a atmósfera narrativa y técnica. También es digno de tomarse en cuenta que la reseña de *El Llano en llamas* apareció un poco más de dos años después de la publicación del volumen. La recepción de ambas obras por un mismo lector privilegiado, tan divergente no obstante sus conexiones temáticas, muestra que tal vez no sea el *qué* lo más relevante en una obra literaria, sino el *cómo*. Es por ello que una clasificación temática de cualquier obra correrá siempre el peligro de ignorar gran parte de su perfil distintivo, pues los temas de la literatura han sido siempre los mismos.

¹⁴⁹ A. WILSON SERVER, «Juan Rulfo. *Pedro Páramo*», *loc. cit.*: "Rulfo ha tenido éxito al confeccionarse un estilo propio. A través de las descripciones a menudo poéticas se encuentran el amor por la naturaleza y la recurrencia constante al motivo del agua. La técnica de 'narración cruzada' mantiene absorto al lector, ¡pues los que conversan son los muertos desde sus tumbas! Esta novela no puede leerse a la ligera; las preguntas formuladas con vaguedad alimentan el pensamiento. La obra de Rulfo es una de las mejores que ha llegado recientemente a nosotros, y ofrece un cambio refrescante. En términos tipográficos, la edición es excelente."

¹⁵⁰ *Cfr. supra*, pp. 23-25.

que *Pedro Páramo* despertaba fuera de México al comentar las reseñas de Wilson Server y Pedro Juan Soto: "No deja de ser estimulante que, después de una larga época de insularidad, nuestra literatura vuelva a tener cierta resonancia americana. El último ejemplo de este interés lo ofrece el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que está siendo objeto de gran atención en todo el continente. De la crítica en torno a Rulfo, recogemos dos opiniones contrapuestas."¹⁵¹

La apertura al debate que caracterizaba a la revista fundada por Carballo y Fuentes encontraba sustento en hechos como éste: más que distanciarse de las opiniones de Soto y favorecer las aprobaciones de la académica norteamericana, los editores enfatizaban el efecto catártico, catalizador de la novela rulfiana sobre el medio del continente.¹⁵² La pluralidad incluyente era la divisa que ambos proponían como actitud ante la realidad.

A continuación, José Vázquez Amaral proporciona una prueba de que esta misma heterogeneidad no siempre era reivindicada de forma tan asertiva con la panorámica de un nuevo episodio del recurrente choque entre la literatura comprometida con lo social y la "identidad" nacional y aquella que busca la autonomía en su expresión y en sus fuentes:

The uproar produced by the Communists and fellow-travellers is a tribute to their ability as propagandists. Most writers in Mexico may be said to be left of center politically, but very few are members of the Communist party, even though membership would not be particularly frowned upon anybody. To compensate for their paucity, the friends of Moscow have convinced the nationalists - these abound - that all writing which does not directly concern itself with the exploitation of the Mexican peasant, wet-back, Indian or the Mexican Republic is anti-Mexican and subservient to base American interests. Even such irreproachable assistance to young Mexican scholars as the Rockefeller grants has come under the inquisitorial fire of these gentlemen whose dogma is that American dollars corrupt the intelligent and stultify the mediocre.¹⁵³

Esta es exactamente la misma estrategia que grupos similares siguieron cuando a través de

¹⁵¹ ANÓNIMO, «Rulfo: pro y contra», *Revista Mexicana de Literatura*, II, 7, septiembre-octubre 1956, pp. 124-125.

¹⁵² Cfr. *supra*, p. 29.

¹⁵³ José VÁZQUEZ AMARAL, «A Literary Letter from Mexico», *The New York Times Book Review*, September 16, 1956, p. 45: "El alboroto que han producido los comunistas y sus seguidores es un tributo a su habilidad propagandística. Podría decirse que la mayoría de los escritores mexicanos simpatizan con la izquierda, pero muy pocos están afiliados al partido comunista, aun cuando pertenecer a él no sería motivo de reproche para nadie. Para compensar su reducido número, los amigos de Moscú han convencido a los nacionalistas -estos abundan- de que toda escritura que no se interesa directamente en la explotación del campesino mexicano, el mojado, el indígena o la república mexicana, es antinacionalista y servil a los intereses estadounidenses. Incluso tan irreproachable ayuda a los jóvenes académicos mexicanos como las becas Rockefeller está bajo el fuego inquisitorial de estos caballeros cuyo dogma es que los dólares norteamericanos corrompen al inteligente y embrutecen al mediocre." El crítico parece referirse a las condenas que los editores de *Metáfora* hacían a las becas del CME: "Las becas de dólares son la causa de muchos dolores, porque, a la mayoría de los becados los hacen creerse inteligentes y a los inteligentes, cuando de casualidad hay, los vuelven tontos, y a éstos los dejan pobres..." (ANÓNIMO, «Colofón», *Metáfora*, I, 1, marzo-abril 1955, p. 44). Dicho reclamo fue constante durante los tres años de existencia de esta revista.

una tendenciosa encuesta obtuvieron, a la larga, el silencio y el linchamiento público de la generación de Contemporáneos;¹⁵⁴ sin embargo, las condiciones de reacomodo de las fuerzas políticas que en 1932 habían favorecido tales fines no perduraban ya en un país donde el partido hegemónico había logrado por medio de su política corporativa el dominio de la escena. La apertura de los regímenes desarrollistas de Manuel Ávila Camacho y de Miguel Alemán Valdés, además, había atraído la inversión norteamericana y, por ende, un mayor contacto con la cultura estadounidense. La combatividad de autores como Carlos Fuentes y Octavio Paz no podía ser acallada por notas periodísticas, pues la oferta de los medios impresos había crecido. Esas condiciones remiten al nuevo panorama, donde Vázquez Amaral coloca la novela de Rulfo:

“Pedro Páramo” [...] is the outstanding novel of recent publication. It has been hailed as the beginning of the portrayal of the Mexicans as real persons rather than Hollywood types –by Americans– or medieval allegories, by Mexican writers. Rulfo has a style of his own notwithstanding the marked influence of his readings in contemporary American literature: Steinbeck, Hemingway, Faulkner.¹⁵⁵

Aunque sin comentarlo, Vázquez Amaral parece implicar que en torno a *Pedro Páramo* las opiniones tienden a conciliarse, pues se trata de una obra que elude el folklore –visto desde afuera y desde adentro del país– y posee un perfil propio sin perder contacto con la novelística innovadora estadounidense. La novela de Rulfo parte, así, de un estadio evolutivo en sincronidad interna y externa, que coloca a la literatura mexicana en el contexto de la actualidad:

Novel, short story, poetry or drama... Mexican production is above that of any other Spanish-speaking country at this time; it can bear comparison with other contemporary literatures. It is, therefore, of great importance that writers who represent in Latin America and Spain, the social, political, and artistic ideals of Western civilization become better known, in good translations, to the American reader.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Vid. Guillermo SHERIDAN, «Introducción» a *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, 1999, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), p. 9: “[...] la polémica propone una axiología vigente en ciertas actitudes de la literatura mexicana actual; pone en escena comportamientos extraliterarios que se relacionan con las siempre complejas necesidades culturales del Estado; apunta hacia ciertas modalidades de un comportamiento clientelar de los escritores en relación con el Estado; actualiza posturas secularmente encontradas frente al hecho literario que interrogan la índole misma de ‘lo nacional’ o de ‘la nacionalidad’ y su traducción en expresiones artísticas.”

¹⁵⁵ J. VÁZQUEZ AMARAL, *loc. cit.*: “*Pedro Páramo* [...] es la novela más sobresaliente de publicación reciente. Ha sido catalogada como el comienzo de la representación de los mexicanos como personas reales más que como tipos hollywoodenses –entre los estadounidenses– o como alegorías medievales, entre los escritores mexicanos. Rulfo posee estilo propio a pesar de la notable influencia de sus lecturas de literatura norteamericana: Steinbeck, Hemingway, Faulkner.”

¹⁵⁶ *Loc. cit.*: “Novela, cuento, poesía o teatro... La producción mexicana está por encima de la de cualquier país de habla española en este momento; resiste la comparación con otras literaturas contemporáneas. Por ello, es de gran importancia que los escritores que representan en América Latina y España los ideales sociales, políticos y artísticos de la sociedad occidental sean mejor conocidos, en buenas traducciones, por el lector norteamericano.”

Así pues, el universalismo parece imponerse, paulatinamente, frente a quienes hasta entonces lo habían desterrado del medio literario mexicano bajo argumentos que apelaban a la conservación de la identidad nacional. Es esta capacidad sincrética, apreciada como el fin último de la expresión literaria mexicana, la que Elena Poniatowska enfatiza en una instantánea del escritor jalisciense: "Como un peñasco a la mitad del llano, como una de esas grandes piedras que tienen algo de figura humana, y que nadie sabe por qué están allí, ni desde cuándo, Juan Rulfo se alza en medio de la joven literatura mexicana sin compañeros aparentes. Solo, aislado, tercamente individual, escribiendo libros que justifican [sic] y elevan a un nivel artístico la vida rural mexicana."¹⁵⁷

Puesto en tales términos, el logro de Rulfo ha sido develar el ser mexicano, su esencia, tal y como un oráculo, un hierofante, lo haría:

Rulfo siempre tiene un aire de poseído, y a veces se percibe en él la modorra de los medium: anda a diario como sonámbulo, cumpliendo de mala gana los menesteres vulgares de la vida despierta. Con el oído atento, deja pasar todos los ruidos del mundo, en espera del mensaje preciso, de la palabra que otra vez ha de ponerlo a escribir, como un telegrafista siempre en espera de su clave. En sus cuentos han hablado muchas almas individuales, pero en *Pedro Páramo* se puso a hablar todo un pueblo. Las voces se revuelven una con otra, y ya no se sabe quién es quién. Mas no importa. Las almas comunicantes han formado una sola; vivos o muertos, los hombres de Rulfo entran y salen por nuestra propia alma, como Pedro por su casa.¹⁵⁸

Este testimonio apunta al reconocimiento de gran parte de los lectores privilegiados en el repertorio del texto que la novela de Rulfo recoge; una relación con la "realidad" que en muchas ocasiones ha sido asumida acríticamente y sin detenerse a examinar las implicaciones que arroja en cuanto al papel que la literatura desempeña como formadora de sociedad: el esencialismo *per se* parece satisfacer *a priori* a las aproximaciones simplistas.

El propio Rulfo, en su papel de autor empírico, consideraba este vínculo con la realidad mexicana así: "Folklorismo es el relato de costumbres típicas de un país, sus rasgos característicos en color. Mis obras hablan más de costumbrismo como base de los caracteres de cada individuo, sus anhelos y sus problemas, que tocar festividades relatadas con minuciosidad."¹⁵⁹ Así, la narrativa rulfiana apela a una puesta en escena de la realidad correspondiente por medio del artificio aunque

¹⁵⁷ Elena PONIATOWSKA. «Perfiles literarios: Juan Rulfo». *Revista Mexicana de Literatura*, II, 8, noviembre-diciembre 1956, p. 147.

¹⁵⁸ E. PONIATOWSKA, *ibidem*, p. 148.

¹⁵⁹ Juan RULFO *apud* María Luisa MENDOZA, «Frustrado de la literatura», *Diorama de la Cultura*, noviembre 25, 1956, p. 2.

sin efectismo, énfasis localistas, ni aparentes y explícitas "propuestas" para modificarla en pos del bien común.

Emmanuel Carballo describe la transmutación literaria de los hechos cotidianos realizada por Rulfo usando términos muy semejantes a los empleados por él mismo anteriormente. Desde su punto de vista, "Rulfo [...] recrea la realidad inmediata y la transforma: por un lado sus obras son un elaborado documento; por el otro, poesía, poesía que no han igualado los poetas de su edad."¹⁶⁰

Plasmada de tal manera, la referencialidad adquiere *status* literario sin desvincularse de contextos muy específicos.

En un artículo que pasa revista al desarrollo de la novela hispanoamericana, Luis Leal considera que la intertextualidad faulkneriana no ha sido bien trasplantada a esta región del continente americano: "Stream of consciousness' novels, although not well adapted to the temperament of the Spanish-American novelist, are also beginning to appear. No great novel, however, has yet been published making use of these latest techniques."¹⁶¹

Leal señala, quizá con cierta razón en vista de opiniones como la de Joaquín Macgregor, que las técnicas características de la novela faulkneriana no son vistas con agrado por algunos autores hispanoamericanos. Sin embargo, en su juicio posterior, demuestra una radicalidad que resulta en un total desconocimiento de algún logro literario en la novela de Rulfo.

Un nuevo diagnóstico del medio literario mexicano, a cargo de Robert G. Mead Jr., establece que las pugnas entre facciones estéticas perviven:

Lately the Communists and their dupes have engaged in a vociferous revival of the long-popular slogan "¡México para los mexicanos!" interpreted, naturally enough, to suit their propaganda needs. Economic determinists, they issue what amounts to a blanket denunciation of all writers and intellectuals who do not devote themselves to social themes and problems. Opposition spokesmen, far outnumbering the Communists and fellow-travellers, have been quick to see through this perversion of the ever-strong Mexican nationalism and have eloquently defended the right of Mexican authors to

¹⁶⁰ Emmanuel CARBALLO, «Mi pequeña constelación jalisciense», *Universidad de México*, XI, 5, enero 1957, p. 4. En la nota sin firma «Las dos mejores novelas de 1955» el crítico ya había establecido el carácter poético de la escritura rulfiana (*vid. supra*, pp. 136-137). En cuanto a su calidad testimonial, la afirmó en la nota biográfica correspondiente a su compilación *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid, 1969, Alianza (El Libro de Bolsillo, 221), p. 26: "El suyo es un mundo en el que las apariencias ceden sitio a las esencias, en el que el costumbrismo y el folklore mueren para dar vida perdurable a unas cuantas radiografías exactas que tienen que ver con el amor y la muerte, la soledad y la incomunicación, el feudalismo y sus peligros adyacentes, la reforma agraria y sus males necesarios. Su obra es algo así como la crónica alucinada de un naufragio."

¹⁶¹ Luis LEAL, «Trends in the Development of the Spanish-American Novel», *The Emory University Quarterly*, 13, 1, March 1957, p. 33: "Las novelas de 'flujo de conciencia', aunque no se adaptan bien al temperamento del novelista hispanoamericano, también están comenzando a aparecer. Sin embargo, no se ha publicado ninguna gran novela que haga uso de estas últimas técnicas."

write of whatever themes and in whatever style they will. Indeed, if we allow for certain differences, this factional war between the two groups may be interpreted as the form assumed today by the century-old conflict in Mexican literature which has pitted champions of narrow, almost chauvinistic nationalism against those universalists who defend the right of Mexican writers to a complete freedom of artistic creation and expression and the acceptance of influences from foreign authors and literatures.¹⁶²

Es claro que si bien durante 1932 los nacionalistas habían desplazado públicamente a los Contemporáneos y obligado a Alfonso Reyes a un repliegue táctico, a mediados de los cincuenta las condiciones habían cambiado. Baste recordar como ejemplo de ello los continuos embates que los editores de la *Revista Mexicana de Literatura* dirigían a los tendenciosos comprometidos desde «Talón de Aquiles», su sección editorial.¹⁶³ Acto seguido, Mead pasa revista a los autores cuya obra constituye la parte más representativa de los géneros literarios según se les cultiva en México. En tal resumen el puesto de Juan Rulfo está determinado por su inclinación hacia el fatalismo, que le confiere

[...] a tragic sense of life and is realistic, telluric.¹⁶⁴

Las palabras utilizadas en esta descripción están curiosamente cerca del “sentimiento trágico de la vida” presente en la obra de Miguel de Unamuno. Esta percepción se repitió entre los editores de la traducción de la novela al alemán¹⁶⁵ que, como el académico norteamericano, con seguridad sólo intentaban describir la desolación y la resignación inmóvil presentes en las situaciones narradas por Rulfo.

¹⁶² Robert C. MEAD, JR., «The Mexican Literary Scene in 1956», *Hispania*, XL, 1, March 1957, p. 39: “Últimamente los comunistas y los que se dejan engañar por su propaganda se han ocupado en una resucitación vocífera del grito siempre popular “¡México para los mexicanos!”, interpretándolo, desde luego, de acuerdo con sus metas partidarias. Adictos al determinismo económico, lanzan una denuncia general contra todos los escritores e intelectuales que no se dedican de un modo casi exclusivo a los temas y problemas sociales. Portavoces de la oposición, en número mucho mayor, muy pronto conocieron este juego, que era una perversión del fuerte nacionalismo mexicano, y han defendido con mucha elocuencia el derecho de los escritores mexicanos a escribir sobre los temas que quisieran y en el estilo que gustasen. En verdad, si descontamos ciertas diferencias inevitables, esta controversia entre los dos grupos puede interpretarse como la forma que asume hoy el conflicto secular de la literatura mexicana, o sea la lucha entre los defensores de un nacionalismo estrecho y chauvinista contra los universalistas que han defendido la prerrogativa de los autores mexicanos de obrar dentro de la mayor libertad en sus creaciones artísticas y de recibir el influjo de escritores y literaturas de otros países.” La traducción proviene de la versión al español del artículo («El ambiente literario mexicano en 1956», en *Temas hispanoamericanos*. México, 1959, Ediciones de Andrea [Studium, 26], pp. 79-80).

¹⁶³ Un panorama general de esta versión nacional de *antiqui versus moderni* puede leerse en el artículo de Armando PEREIRA, «La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*», *Literatura Mexicana*, XI, 1, 2000, pp. 191-221.

¹⁶⁴ R. C. MEAD, JR., *ibidem*, p. 41: “[...] un sentido trágico de la vida, y es realista, telúrico, pero diestro en su técnica” (*op. cit.*, p. 82). Como puede comprobarse por esta cita y el extracto anterior del artículo, más que de una traducción del original, se trata de una nueva versión del texto.

¹⁶⁵ *Id. infra*, pp. 169-170.

En otro tipo de recuento, se considera que la novela rulfiana tiene un firme sustento en la realidad:

For all his imaginative breadth, Rulfo is as solidly anchored in the Mexican provinces as Faulkner (his major influence) has been in the U. S. South. A strong stripped style and a predilection for violent action are his salient characteristics. A sense of structure, a grasp of contemporary techniques are his *modus operandi*.

In his stories Juan Rulfo demonstrates –dramatically denuded– the day-to-day existence of Mexico's poor. A deep love for his native village struggles with despair about its condition. The conflict is resolved in a characteristically Mexican awareness of death's omnipresence. The Grim Reaper is the off stage protagonist of the novel which is mostly related by voices from the grave... phantasmal whispers which are fleshed in an implacable fight for existence.¹⁶⁶

Como en otras oportunidades, los editores del boletín del Centro Mexicano de Escritores resaltan el fatalismo que permea la novela, así como la visión mexicana de la muerte, sin perder de vista la parquedad estilística, su sintonía con la literatura contemporánea y su estructuración fragmentaria.

En una entrevista poco conocida, Rulfo expone con amplitud su perspectiva de la literatura mexicana contemporánea y de sus diversos protagonistas. Es interesante advertir en sus respuestas sentimientos de cercanía a los nacionalistas y de cierto desapego hacia los Contemporáneos:

–La literatura que nació después del año 1910, representada por Azuela, Magdaleno, Martín Luis Guzmán, Vasconcelos, Rafael F. Muñoz, y otros más, significará siempre un intento de forzar la marcha hacia una literatura mexicana. Nuestra. Pesó mucho. [...]

–Literariamente, “los [sic] contemporáneos dominaron todos los géneros, dejando fuera a quienes no escribieron como ellos. Con ellos tuvo fuerza y presencia el simbolismo. [...]

Al margen de esta discrepancia entre los contemporáneos y sus predecesores existe un período en el que la literatura, sobre todo de 1930 a 1940, está entremezclada con la política. Ser comunista era un título literario. [...]

–Nuestra generación hereda el vacío y, sobre todo, una gran desorientación. Viene, durante años, una especie de acto de contrición, una especie de examen crítico de la situación.¹⁶⁷

Las tres grandes etapas que Rulfo avizoraba son esenciales para la comprensión de su postura. En ella, es evidente que la novelística de la revolución ocupa un sitio preponderante, lo

¹⁶⁶ ANÓNIMO, «Fifteen Young Mexican Writers», *Recent Books in Mexico*, III, 3, March 15, 1957, p. 2: “Por su amplitud imaginativa, Rulfo está sólidamente anclado en la provincia mexicana tal como Faulkner (su influencia más importante) lo ha estado en el sur de los Estados Unidos. Sus características sobresalientes son un estilo fuerte y desnudo y la predilección por la violencia. Sentido de estructura, dominio de técnicas contemporáneas, son su *modus operandi*. [...] En sus cuentos Juan Rulfo muestra –dramáticamente al desnudo– la existencia cotidiana de los pobres de México. El profundo amor por su pueblo natal lucha con la desesperación por su condición. El conflicto se resuelve en la conciencia característicamente mexicana de la omnipresencia de la muerte. La segadora inexorable es la protagonista entre bastidores de la novela, narrada en su mayor parte por voces provenientes de la tumba... murmullos fantasmales que se encarnan en una lucha implacable por la existencia.”

¹⁶⁷ Juan RULFO, *apud* Enrique R[UIZ], G[ARCÍA], «Panorama de la literatura mexicana. Una conversación con Juan Rulfo», *Mundo Hispánico*, Extraordinario número 8, dedicado a México, 1957, p. 133.

qual también justificaría que lectores privilegiados como Max Aub y Carlos Fuentes hayan tendido a situarlo como su prolongador. Una contradicción visible es el vínculo entre la etapa dominada por Contemporáneos y el periodo literario en el que el propio narrador se sitúa; si desde su perspectiva una de las generaciones de la vanguardia mexicana había restringido a sus propias simpatías la atmósfera literaria era difícil que en la década de los treinta el realismo social hubiese alcanzado su clímax. Lo que sí ocurrió es que los Contemporáneos nunca pudieron ocupar del todo la escena literaria nacional, pues los nacionalistas y los adeptos del realismo social lograron aislarlos de los ámbitos de la institución literaria; sólo más tarde su importancia para las letras nacionales sería admitida. En la percepción de una crisis expresiva que le correspondió afrontar junto con sus compañeros de promoción, Rulfo señala tácitamente estos hechos: la polémica en torno al nacionalismo literario, el acallamiento de la revista *Examen* y los ataques a Alfonso Reyes —que continuaban incluso en los cincuenta—¹⁶⁸ dieron la batuta a los defensores del nacionalismo estético y relegaron a un segundo plano el universalismo, entendido como libertad estética, que los Contemporáneos y el propio Reyes planteaban. Sólo así es comprensible el conflicto experimentado en los años cercanos a la aparición de *Pedro Páramo*, que busca establecer un nuevo equilibrio en el gusto estético.¹⁶⁹

Interrogado sobre el perfil de su propia obra, Rulfo responde que se trata de “Una literatura en cierto modo denunciadora de las lacras sociales, pero sin que pierda contacto, por ello, con la expresión y el pensamiento popular. *No trabajo más por temor, esto es, por el deseo de perfección. Después de ‘Pedro Páramo’ tengo que hacer las cosas pensando que he de hacerlas bien.*”¹⁷⁰

En estas declaraciones, el jalisciense se centra en el aspecto del contenido de la novela, mientras que meses antes había dado prioridad a la forma;¹⁷¹ es muy probable que al ser elegido como portavoz de las letras mexicanas Rulfo haya sentido la necesidad de enfatizar la parte de su propia obra vinculada de manera más palpable con la idiosincrasia nacional y con la del medio que lo requirió en calidad de tal. Las respuestas a *Recent Books in Mexico*, sin descartar dicha

¹⁶⁸ Cfr. el resumen que una edición anterior de *Mundo Hispánico* ofrecía de la disputa en torno a la postulación de Reyes al Nobel: Edmundo MEOUCHI, «De Luna a Luna. Literatura. Iconoclastas en México», *Mundo Hispánico*, 101, agosto 1956, pp. 8, 57, 59.

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, pp. 77-90.

¹⁷⁰ J. RULFO, *apud* E. R. G., *ibidem*, p. 89, las cursivas son mías.

¹⁷¹ En la breve entrevista anónima «Some Questions and Answers from Juan Rulfo», *Recent Books in Mexico*, II, 4, May 15, 1956, p. 2; *vid. supra*, pp. 142-144.

necesidad, tendrían como objetivo mostrar a los lectores norteamericanos su cercanía a las tendencias contemporáneas de la novela en lengua inglesa. He aquí una muestra de la forma en que el lector privilegiado es condicionado por su posición dentro del ámbito cultural y social; su carácter de lector empírico no decae al interactuar con otros miembros de la institución literaria. Por otra parte, ambas perspectivas se manifiestan en la última parte de su respuesta: el reconocimiento propio de que *Pedro Páramo* era su aportación definitiva a las letras mexicanas se produjo aquí por primera y única vez. En adelante, Rulfo habría de asumir al ser interrogado sobre su silencio literario una gran diversidad de actitudes, desde el silencio y las postergaciones (como el caso de *La cordillera*), hasta la justificación fictiva.¹⁷² Especialmente significativa para el papel de la novela rulfiana como factor de incidencia en el horizonte de experiencia estética del medio mexicano es su opinión sobre los autores más jóvenes:

Carlos Fuente[s], con su novela "En la región más transparente del aire" (de una frase de Alfonso Reyes) intenta el retrato de toda la sociedad de la capital. Es un retrato realista. Desde el punto de vista de la actualidad, Carlos Fuente[s] y la nueva generación predica[n] una "tercera posición", es decir, partir limpios de todo compromiso literario que les obligue, anticipadamente, a hablar bien o mal de una cosa. Por eso, en lo internacional se oponen, igualmente, a los dos grandes rivales: Rusia y Estados Unidos."¹⁷³

Esta "tercera vía" literaria es perceptible así mismo en *Pedro Páramo*, donde a pesar de abordarse una temática rural que constituía la veta pintoresca del nacionalismo, se emplean técnicas de avanzada en el plano narrativo; la inexistencia de un compromiso para callar las contradicciones evidentes, cualquiera que sea el sitio donde aparezcan, hace de este tipo de síntesis una alternativa no siempre conciliatoria ni satisfactoria para la totalidad del público, como en breve se verá. Para quienes, a pesar de su potencial perturbador, la obra de Rulfo *comunica*, lo relevante se encuentra en las posibilidades estéticas de dicho sincretismo:

Nos complace aquí difundir la noticia de que Rulfo obtuvo por su novela *Pedro Páramo*, editada por nosotros en la colección Letras Mexicanas, el Premio Villaurrutia correspondiente al año de 1956. [...] La obra narrativa de Rulfo si bien es cierto que parte de lo nacional, mejor, de lo regional, alcanza una validez universal: presenta problemas radicalmente humanos que pueden ocurrir en cualquier tiempo y latitud.¹⁷⁴

¹⁷² Recuérdese el texto «Juan Rulfo examina su narrativa» (*Escritura*, I, 2, 1976, pp. 305-317), transcripción de la plática sostenida con los alumnos de la Universidad Central de Venezuela en 1974, donde Rulfo, en su papel de autor empírico, optó por delegar en la muerte de un supuesto tío dedicado al contrabando de marihuana la carencia de nuevas historias para contar.

¹⁷³ J. RULFO, *apud* E. R. G., *loc. cit.*

¹⁷⁴ ANÓNIMO, «Premio y carta a Juan Rulfo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, IV, 33, mayo 1957, p. 3. A continuación, los editores reproducen la carta de un entusiasta lector extremeño de *El Llano en llamas*; aunque

Los editores del Fondo aprecian la síntesis armónica que resulta del repertorio del texto (la temática mexicana) y sus estrategias de presentación (la técnica narrativa fragmentaria) como elemento que determina la *representatividad* del mundo fictivo rulfiano y, como consecuencia de ella, la posibilidad de identificación de un lector externo a ese mundo puesto en escena con las situaciones y personajes que en él intervienen. La experiencia resultante de la lectura de *Pedro Páramo* confirma su carácter estético al llegar a otro ámbito de recepción.

En cuanto a los títulos más relevantes en el ambiente literario mexicano, los editores de *Recent Books in Mexico* se pronuncian, en el sector de la narrativa, de la siguiente manera:

Two writers and two books have dominated the local literary scene so completely in this period that scarcely another voice could have been heard. Juan Rulfo with his novel *Pedro Páramo* [...] and Juan José Arreola with his collected short stories, *Confabulario y Varia invención* [...].

The first is perhaps a *way-station*. An extraordinary short story writer who has written a series of novelistic vignettes of Mexican provincial life, Rulfo has probably not achieved a novel in any classical sense of the term. Is it a novel at all? Is it an extended short story? Classifications don't matter. In this book whose protagonist is Death, or Pedro Páramo—the omnipresent absent father—whose protagonist is Rulfo's Mexico, the author has brought off an extraordinary portrait of our country, no matter how you care to label it.¹⁷⁵

El hablar de la novela rulfiana como de una estación de tránsito podría tener dos sentidos: el primero apuntaría al deseo de que Rulfo publicase más narraciones —y en dicho proceso, *Pedro Páramo* sería un paso más— pero, en segundo lugar y tomando en cuenta las reflexiones sobre taxonomía genológica que se formulan, señalaría que se trata de un híbrido que comparte la contundencia narrativa del cuento y que, debido a su técnica fragmentaria, la novela es una *summa* de efectos que se basa en la dinámica descrita por Wolfgang Iser como dialéctica de protensión y retención, la cual permite asociar los elementos dispersos en las perspectivas del narrador, el texto y los personajes para su concretización por el lector. En esta última posibilidad, mucho más

examinarla desviaría un tanto la discusión, cabe observar que su intención final apunta a dos temas relevantes: la problemática tratada y la esperanza de que tales asuntos no conduzcan a Rulfo a la esterilidad. Una reacción más tajante al respecto será abordada en las páginas siguientes.

¹⁷⁵ ANÓNIMO, «Outstanding Books of the Past Two Years», *Recent Books in Mexico*, III, 4, May 15, 1957, p. 6. las cursivas son mías: "Dos escritores y dos libros han dominado la escena literaria local de manera tan completa en este periodo que escasamente podría escucharse otra voz. Juan Rulfo con su novela, *Pedro Páramo* [...] y Juan José Arreola con sus cuentos recopilados, *Confabulario y Varia invención* [...]. La primera es tal vez una estación de paso. Extraordinario cuentista, que ha escrito una serie de viñetas novelísticas de la vida provinciana de México, Rulfo probablemente no ha conseguido una novela en ninguno de los sentidos clásicos del término. ¿Es acaso una novela? ¿Es un cuento alargado? Las clasificaciones no importan. En este libro cuyo protagonista es la muerte, o Pedro Páramo—el omnipresente padre ausente—cuyo protagonista es el México de Rulfo, el autor ha brindado un extraordinario retrato de nuestro país, no importa la etiqueta que se le imponga."

sugerente, y en la dificultad para definir un enfoque sobresaliente, el autor de la nota haría referencia, mediante la figura paterna, a la problemática de la idiosincrasia mexicana. La pluma de Ramón Xirau, un cultivador asiduo del tema, despunta en estas líneas.¹⁷⁶

Un buen argumento para refutar y replantear el papel de las clasificaciones en el plano literario, que ya la nota anónima exhibe en su descarnado desfase con respecto a la realidad fáctica, lo aporta la sección de noticias del mismo boletín: "As much as we like Waldo Frank there is another U.S. writer whose trip to Mexico might stop more traffic here than his trips to Brazil and Japan. We're referring to William Faulkner, of course, the major contemporary influence on young Mexican novelists (how complex and varied an influence it is can be realized by comparing the works of Juan Rulfo and Carlos Fuentes)..."¹⁷⁷

Esto hace surgir la necesidad de considerar si una clasificación que tiene como punto de partida el ambiente en el cual se desarrolla una obra basta para asociarla mediante esos tenues denominadores comunes a una corriente que, como la novela de la revolución mexicana, encontraría en *Pedro Páramo*, según reiterada postura de Carlos Fuentes, su punto culminante. ¿Acaso la lectura de un texto literario sólo busca saber *quién fue*? Un replanteamiento técnico como el aventurado en las páginas convocadas resulta en la cercanía de las estrategias narrativas empleadas para profundizar en temas "tan distantes entre sí" como el caciquismo y la sociedad urbana.

La jerarquía alcanzada por la novela de Rulfo implica, para aquellos interesados en justificar su recelo hacia la clase de literatura que representa, la necesidad de argumentar con profusión sus objeciones, resultado de un horizonte de experiencia estética que apela a los cánones del género novelístico de manera sumamente ortodoxa:

Si convenimos en que la literatura en pureza, como le llama Alfonso Reyes en *El Deslinde*, debe tender —me refiero concretamente a la novela— no sólo a presentar un suceso o serie de sucesos de la

¹⁷⁶ Recuérdese el énfasis puesto en su reseña de la novela, dos años antes, en la relación del mexicano con la muerte. Más adelante, producirá un artículo donde intentará definir la expresión de la mexicanidad en las manifestaciones artísticas nacionales (*vid. infra*, p. 180). Otro factor para tomarse en cuenta es que Xirau se desempeñaba entonces como editor responsable del boletín del CME.

¹⁷⁷ ANÓNIMO, «Briefs», *ibidem*, p. 7: "Así como nos agrada el viaje de Waldo Frank, existe otro escritor estadounidense cuyo viaje a México podría ocasionar más congestionamientos aquí que sus viajes a Brasil y Japón. Nos referimos, por supuesto, a William Faulkner, la influencia contemporánea más importante sobre los jóvenes novelistas mexicanos (su complejidad y variedad puede inferirse al comparar las obras de Juan Rulfo y Carlos Fuentes)..." Más detalles sobre una visita posterior de Frank a México en Emmanuel CARBALLO, «Diálogo con Waldo Frank. La democracia política si no es tendencia hacia lo económico, es una ilusión», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, V, 58, junio 1959, p. 3.

vida real, sino a pintar los personajes que intervienen en ella de manera que nos permita identificarlos: a describir los acontecimientos en que participen de modo que los personajes y la acción, se apoderen del lector hasta un grado en que la sola perspectiva de renunciar a la novela, aparezca casi como un sacrificio para el lector, acaso no resulten ociosas las observaciones que el margen [sic] de la novela mexicana contemporánea, consigno en estas páginas.¹⁷³

El entramado que Luquín diseña para dar sustento a un interés concreto y contrariado, revelado sólo hacia el final de su artículo, recurre a la figura ecuménica de Reyes, cuya actitud conciliadora da a sus juicios un tono menos agresivo —son producto de una *auctoritas* superior—; así, exige a la novela una sensación de totalidad artificiosa de donde se desprenderá un efecto tal que atrape al lector sin requerir de él ningún tipo de actitud activa. A pesar de sus negativas a emprender una crítica basada en la estructuración de *Pedro Páramo*, el aducir a autores como Joyce y Proust desde cierta insistencia tendenciosa sólo podía tener una intención:

Hay una secuencia subterránea, pero lógica; es decir, de causa a efecto que un buen novelista no debe menospreciar, ni mucho menos despreciar si se propone —y no puede menos que proponérselo— presentar los dramas que se producen en el alma humana. El apego al orden lógico de que hablo para algunos como ajeno a la novela. Al escribir orden lógico yo no he pensado ni por un momento siquiera en equiparar la novela al silogismo. Nada más alejado de la vida que el rigor de una fórmula silogística, y la novela es ante todo espejo de la vida y la vida se muestra invariablemente angulosa, contrastada y contradictoria.¹⁷⁹

La “lógica” deseada por el crítico no sería otra que la resultante de una narración lineal opuesta a la estructura apelativa de *Pedro Páramo* que mediante indeterminaciones y perspectivismo hace responsable al lector de la síntesis que convertirá al texto literario —el objeto artístico— en un fenómeno transubjetivo —el objeto estético. La complejidad que Luquín preconiza está representada en el paradigma genológico, según su misma exposición, por Dostoievsky. Con un hábil desplazamiento, pretende centrar su interés en el lenguaje utilizado por Rulfo y en su selección de ámbito para la narración como vía de la observación crítica que propone:

La circunstancia de situar la acción de una novela en el campo, nos induce a pensar en lo pintoresco. Por pintoresco entiendo yo aquello que aparece a nuestros ojos revestido con los atributos de lo extraño y llamativo. La exhibición de personajes que viven en el campo permite a Rulfo emplear el vocabulario de ellos y de ese modo directo de expresión que ignora el circunloquio, la frase elíptica, la insinuación; por lo que “*Pedro Páramo*” se caracteriza por la pobreza de lenguaje.¹⁸⁰

¹⁷³ Eduardo LUQUÍN, «La novelística mexicana y una novela», *Revista Mexicana de Cultura*, 530, mayo 26, 1957, p. 6.

¹⁷⁹ E. LUQUÍN, *loc. cit.* A continuación, el prolífico —pero olvidado— novelista alude a quienes “confunden” el ensayo con la novela, merced a las digresiones del autor implícito o del narrador para cubrir los vacíos de información, de escasa relevancia diegética. Rulfo había expresado con anterioridad su opinión con respecto al narrador omnisciente en la entrevista anónima «Some Questions and Answers from Juan Rulfo», ya comentada (*vid. supra*, p. 143). Luquín pareciera dedicarle tácitamente sus reconvenções.

¹⁸⁰ *Ibid.*

Luquín confunde la ambigüedad y posible reminiscencia del subgénero fantástico con el folklorismo debido a la suposición de que Rulfo ha utilizado el sociolecto de los campesinos jaliscienses en su novela. El pasar por alto la despragmatización del lenguaje literario, carente de función referencial, conduce al crítico a una contradicción que subestima conscientemente la estrategia compositiva seguida en *Pedro Páramo*. Por ello mismo ignora la potencialidad sugerente que subyace a la recurrencia a la oralidad que el jalisciense practica. De cualquier forma no podría proceder por otra vía, pues así daba pie al argumento más contundente de sus ataques:

Los amigos de Xavier Villaurrutia resolvieron otorgar a Rulfo el premio anual que han creado para la mejor obra de arte. Por poco que lo conozcan, los escritores jóvenes no pueden dejar de advertir que Xavier representa dentro del grupo de Contemporáneos al que perteneció, la preocupación por la forma, por la propiedad en la expresión; preocupación que lo llevó a cultivar una especie de esteticismo verbal. [...]

Yo no invito a Rulfo a escribir novelas de exquisiteces verbales, sino a pensar en que el escritor auténtico no puede ni debe sacrificar la calidad artística a ninguna exigencia anecdótica, aunque haya en la anécdota la fuerza y el vigor de lo primigenio. Yo veo en Rulfo la madera del buen novelista. Posee el secreto de descubrir la sustancia novelable. Si aplicara su inteligencia a la elaboración de una obra de gran aliento, lograría escribir novelas capaces de resistir la acción demoledora de los años.¹⁸¹

En resumen, Luquín sitúa a Rulfo como un mero antropólogo con vocación de novelista. Sin disposición para apreciar el vínculo entre los polos de nacionalismo y universalismo que la novela concreta, su crítica es el síntoma del malestar que un lector privilegiado experimenta al no participar de la institución literaria a través del reconocimiento público que un premio representa. Ya el título de su texto pretende mostrar una distancia entre la novela de Rulfo y la tradición del género en México, que él sí respetaría.¹⁸²

Un aspecto de tal tradición que entabla contacto con un concepto más amplio de literatura es la novedad representada por la obra de Faulkner; siempre aludido pero no abordado con detenimiento hasta entonces, el tema fue reivindicado en el medio académico. James East Irby

¹⁸¹ *Idem*, las cursivas son mías. A pesar de tales opiniones, Luquín fue el primero en expresar por escrito y al menos públicamente el paralelismo que Carlos Fuentes observó más tarde entre Juan Preciado y Telémaco, dando inicio a una interpretación mítica de la novela aún muy socorrida (vid. «La nueva novela latinoamericana», *La Cultura en México*, 128, julio 29, 1964, p. III).

¹⁸² *Vid. loc. cit.*: "A diferencia de los primerizos, los escritores endurecidos en la pelea recogemos los libros de ellos no sólo con curiosidad, sino con alegría. Para ellos, nosotros representamos generalmente lo caduco y gastado. Nosotros, en cambio, saludamos en sus obras al brote que se enreda al tronco de la herencia pero no para estrangularlo en una especie de desquite semejante al de las plantas parasitarias, sino como una promesa de verdor, como una continuación del impulso que tiende a conservar el patrimonio formado por todos aquellos que hemos trabajado en el surco en el que ellos trabajan. Tal es mi actitud respecto de 'Pedro Páramo', de Juan Rulfo." Las imágenes esencialistas son elocuentes: según ellas, Rulfo es un arribista y, frente a Luquín, un escritor de poco mérito.

dedicaba su tesis de maestría a la ascendencia faulkneriana de algunos escritores hispanoamericanos, Rulfo entre ellos:

[...] hemos limitado la consideración de dicha influencia a cuatro narradores --Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas y Juan Rulfo--, todos nacidos entre 1900 y 1920, autores educados y formados en la escuela de la vida que conocieron y leyeron a Faulkner antes de que se hubiera puesto "de moda" y que, espontáneamente y por razones de necesidad creadora, aprendieron de él la manera de resolver problemas de técnica y conciencia literarias relacionados con la elaboración de una nueva novelística en el continente hispanoamericano.¹⁸³

La delimitación del problema plantea que, entre los autores comprendidos en su estudio, la ascendencia faulkneriana no es resultado del auge que las traducciones al español dieron a un autor decisivo para la narrativa hispanoamericana. Quizá *La hojarasca* habría supuesto un merecido lugar para Gabriel García Márquez en esta disertación. Al igual que el narrador colombiano, Rulfo se cansaría a la larga de las continuas peticiones de establecer la intertextualidad de su obra y la de Faulkner. Irby enumera y describe dichos puntos de intersección, que sin embargo asumen un perfil peculiar en la obra rulfiana: el ámbito rural, cuyas colectividades son mucho más uniformes que sus similares en las narraciones faulknerianas; el fatalismo considerado como imposibilidad de modificar el futuro a partir de la pérdida de relaciones causa-efecto en las acciones de los personajes; la objetivación de una subjetividad que alcanza en *Pedro Páramo* la apariencia de conciencia colectiva, manifestada en las conversaciones de los muertos desde sus tumbas y la frecuente dificultad para identificar al cien por cien a los enunciadores; la estilización artística del lenguaje que ofrece la ilusión del habla popular --desterrando así las intrusiones del idiolecto autoral en el discurso de los personajes y consiguiendo la potenciación máxima del lenguaje literario gracias a su despragmatización; la "desrealización" de atmósferas y su concomitancia con el género fantástico para potenciar el fatalismo y mostrar la desolación de un mundo fictivo del cual ningún personaje escapa. No obstante tan meridianas apreciaciones, Irby cae en el continuo vicio de la literatura comparada, según se le practicaba entonces: la superioridad de un modelo que supone un precedente insuperable.¹⁸⁴ La estética platónica es la responsable de esta perspectiva, pues al

¹⁸³ James EAST IRBY, «Introducción» a *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México, 1957. Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela de Verano. h. I.

¹⁸⁴ Es pertinente aclarar que la perspectiva global del subcontinente que el título de la tesis implica no se enfoca en la comunidad de la expresión literaria de la región; la referencia lingüística encubre un desconocimiento de perfiles más específicos. Que hay una concepción de uniformidad lo indican las conclusiones del crítico, expresiones de un punto de partida sumamente rígido. *Cf. infra*, pp. 247-248, los comentarios de Robert G. MEAD JR. sobre la difusión de la literatura hispanoamericana en Estados Unidos.

remitir a un mundo de arquetipos del cual una imitación nunca alcanzará la plenitud original, expresa su desconfianza de la estética moderna; el énfasis de ésta última en la capacidad productiva del hombre y, como en las posvanguardias, en su intento de reivindicación de la producción en masa, es considerada una degeneración de la originalidad. Desde tal perspectiva, el académico norteamericano sitúa *Pedro Páramo* en algún recoveco cercano al puesto otorgado al cuadro de Andy Warhol, *100 Campbell's Can.*¹⁸⁵

Hay por lo menos dos problemas fundamentales con los que tiene que enfrentarse el novelista: 1) El de analizar con hondura la realidad que ha escogido el autor como su campo de acción. El novelista debe decirnos algo sobre el por qué de esta realidad. 2) El de encarnar los frutos de este análisis en personajes y hechos que formen, en combinación, una historia de cierta amplitud, en la que se sienta, de alguna manera, la acción recíproca del hombre y el mundo circundante.¹⁸⁶

Irby asume que la técnica que Rulfo emplea no hace más que mostrar, sin tomar posición ante los hechos relatados. Sin embargo, los vacíos de información presentes en la técnica fragmentaria son el medio empleado por el autor implícito para involucrar al lector en la obtención del objeto estético, en este caso, la novela. Al juzgar a Rulfo como un autor menos complejo que Faulkner, Irby echa de menos elementos de la estética clásica, entre los que pueden enumerarse la noción de evolución progresiva, un mensaje "positivo", la vinculación entre hombre y entorno que sugiere armonía existencial. Prima en él un positivismo que, aunque identifica el fatalismo como resultado de la enajenación de hombre y mundo, no avizora que la novela de Rulfo recurre a una técnica narrativa en la que el pasado subsume al presente, y por ende, éste no es susceptible de modificación alguna; en lugar de atribuir esto a una cierta intencionalidad: en una posición muy norteamericana, el académico encuentra en Faulkner una postura "positiva" que se empeña en superar las situaciones humanas captadas en su obra. Es una apropiación que tiende a borrar las condiciones que rodearon al autor, el repertorio de sus textos. Podría contraargumentarse su opinión situando a Faulkner como un Rulfo *avant la lettre*, hijo de un Sur humillado en la Guerra de Secesión, que a través de su obra demuestra la inexorabilidad de una situación original, la

¹⁸⁵ Vid. Hans Robert JAUSS, «El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789», en Darío VILLANUEVA (comp.), *Avances en Teoría de la literatura*, p. 121: "El fracaso de la conversión a la naturaleza va seguido —de manera programática por primera vez en Baudelaire— por el rechazo de toda estética basada en la naturaleza. La estética se ve retirar en adelante la pretensión secular de ser la instancia suprema de lo Bello, de lo Verdadero y del Bien. La estética de la modernidad comienza por la tentativa audaz de transformar la conversión romántica a la naturaleza en una conversión contra la naturaleza. El arte debe ser en adelante definido como anti-naturaleza. Debe, en la era naciente de una alianza entre arte e industria, hacer de la actividad estética del hombre la esencia de su autonomía consumada."

¹⁸⁶ J. EAST IRBY, *op. cit.*, h. 150.

decadencia y la inutilidad del "avance" que pretendió imponerle el Norte industrial, origen de la nación en sus trece colonias de tendencia puritana, con un calvinismo que hizo de la predestinación el motor de su existencia. Incluso podría hablarse de un equilibrio de ambas actitudes vitales en la narrativa faulkneriana, pues cierto existencialismo contrariado asoma en ellas; hay un esfuerzo por trascender la enajenación, el aislamiento y los instintos, que demuestra, en última instancia, su futilidad. En Rulfo, desde esta perspectiva, el "reflejo" de la "realidad" no es "afirmativo" de la existencia, pero muestra, sin enjuiciar, una manera de concebir la vida radicalmente distinta, acaso cercana a la cosmovisión mesoamericana; pero, sin duda, originada en su propia experiencia social y vital. Aquí *tal vez* podría situarse el tan discutido "indigenismo" de Rulfo, y no en los personajes, si acaso eventuales en sus narraciones. Buscando justificaciones para su criterio, el académico norteamericano continúa: "En esta novela, Rulfo basa su examen de la realidad mexicana en el mismo esquema bipolar que rige en los cuentos: pasividad y violencia, personificando dicho esquema en la figura del cacique Pedro Páramo, un personaje simbólico y no de carne y hueso."¹⁸⁷

Es probable que la evidencia fragmentaria de las situaciones narrativas sea vista por Irby como falta de complejidad, aunque para que en la novela no hubiese personajes sería preciso que se tratara de alegorías, personificaciones de conceptos abstractos. Si el norteamericano habla de símbolos, en realidad se refiere a que los personajes no pierden la individualidad, pero remiten en su accionar a un orden trascendente, habría algo más detrás de ellos. Irby difiere en esta opinión de lo expresado por Salazar Mallén, para quien *Pedro Páramo* es el primer caso de una novela verdadera, una puesta en escena de la realidad mexicana. En algún momento de su exposición, Irby cita a Octavio Paz como sustento de la inmovilidad y la soledad de los personajes rulfianos.¹⁸⁸ aspecto que parece olvidar al expresar sus objeciones para con la obra del autor jalisciense y su repertorio, lo cual constituye una contradicción metodológica:

Estas imágenes de "golpe seco" y "montón de piedras" vienen a confirmar, en el momento culminante de la obra, la concepción rígida y mecánica que caracteriza al personaje de Pedro Páramo (y a toda la realidad rulfiana), tan sutilmente delineado pero tan lejos de cualquier pulsación vital. Este contraste entre una forma antes animada por los matices de la voz y el pensamiento populares y un fondo de absoluto quietismo, casi mineral en su inercia, es particularmente notable en Pedro Páramo,

¹⁸⁷ J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 151.

¹⁸⁸ *Vid.* J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 155. El norteamericano utilizó esta referencia a *El laberinto de la soledad* para explicar la personalidad de Pedro Páramo en su niñez.

poniéndose de manifiesto en mayor o menor grado en cada una de las facetas del protagonista que se muestran al lector.¹⁸⁹

Irby describe aquí la actitud vital que ha percibido con la misma contrariedad de otros lectores privilegiados ante su pasividad, sin poder conciliar ambas facetas comprendidas en el repertorio del texto. Sin embargo, otro sector de la crítica —Salvador Reyes Nevares, por ejemplo— consideró que Rulfo había logrado la auténtica creación literaria al dotar a sus personajes de autonomía y, por medio del artificio inherente a las estrategias de la estructura apelativa, conseguir en el lector la remisión a una realidad fictiva verosímil.¹⁹⁰ Al abundar en su interpretación del eponónimo, agrega:

La figura de Pedro Páramo, en su vida hacia fuera y hacia adentro, demuestra que los hombres están condenados a sufrir los dos extremos de la violencia y la pasividad, sin posibilidad de cambio o escape. Tanto la acción como la inacción son negativas y estériles y conducen inevitablemente a la derrota y la muerte, sin que el mundo, así constituido [sic], pueda ser alterado.¹⁹¹

He aquí el fatalismo intolerable a los nacionalistas. Esta actitud, desde el punto de vista de una lectura arquetípica, podría ser el resultado de una transgresión: el romper el *statu quo* traería como consecuencia el castigo de la adversidad continua. Sin embargo, en la novela es la sola voluntad de un hombre contrariado la que desencadena el fin de un *cosmos* a nivel local. También se aprecia en esta situación la certeza de que el ser humano, como ente social, resulta ajeno al orden natural, postura de la estética de la modernidad. Irby demuestra estar situado desde una perspectiva clasicista, para la cual la infructuosa actuación de los personajes se exhibe como una intolerable renuncia a la identidad entre hombre y orden natural, que para la *Weltanschauung* puritana, correlato social de la posición del crítico, es imperdonable. Quizá de ahí el por qué de su incompreensión. En cuanto a la estructura de la novela, el académico también expresa sus recelos:

[...] es difícil ver en esta novela una secuencia necesaria de episodios; en muchas de sus páginas es evidente que el orden de las escenas podría alterarse sin producir un cambio apreciable en el efecto total de la obra. Esto ciertamente no es el caso de Absalón, [sic] novela a través de la cual [Faulkner] mantiene una tensión increíble mediante un calculado sistema de revelaciones dramáticas que describen una rigurosa trayectoria de intriga y misterio hasta la última página. En suma, aunque Pedro Páramo posee varios atributos de novela faulkneriana, carece de uno de los más importantes: una verdadera cohesión vital.¹⁹²

¹⁸⁹ J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 154.

¹⁹⁰ *Cfr. supra*, pp. 113-114.

¹⁹¹ J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 156.

¹⁹² J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 161.

Tal característica de *Pedro Páramo* no es necesariamente negativa. Evidentemente hay una predilección por el modelo faulkneriano, que se expresa desde la formulación del propio título de la tesis. Las secuencias narrativas en *Pedro Páramo* tienen un orden, aunque para ciertos lectores éste sea inexistente. Afirmar que podría alterarse y que el efecto no cambiaría es falso: el inicio *in medias res*, que aparenta ser *ab ovo*, determina la respuesta del lector al percatarse del cambio de perspectiva que sobreviene más adelante, cuando se da cuenta de que Juan Preciado se encuentra en la tumba, y que aquél a quien se dirige su recapitulación del arribo a Comala no es él, sino Dorotea. Un cambio en este nivel haría patente que se trata de otro texto.

Esta falta de cohesión, que se hace manifiesta en cuestiones de envoltura formal, tiene sus orígenes en algo mucho más profundo que la técnica: la fundamental "cosmovisión" del escritor. Aquí estamos de nuevo ante el mismo alejamiento de la vida, la misma negación de muchas de las fuentes del vivir humano, que señalamos respecto al elemento fantástico de *Pedro Páramo*. La realidad concebida por Rulfo es una realidad tan cerca del "cero absoluto" de la muerte como puede llegar un artista, una realidad de "muerte sin fin", una aglomeración de hechos y seres sin nexos vivos. La historia de estos hechos y seres será, necesariamente, una historia rota, sin corriente vital que le preste unidad y dirección.¹⁹³

Pero necesariamente hay algo más en este llevar la "desrealización" en la novela a un punto extremo. ¿Estaría Irby consciente de que al usar las palabras "muerte sin fin" vinculaba la visión de Rulfo a la expresada en el poema de José Corostiza, una concepción cíclica de la existencia? Parece que tal posibilidad representaba para él un defecto consistente en la falta de la glorificación del ser humano como medida de todas las cosas, motor de cambio para sí mismo y para su entorno. La conclusión global del norteamericano con respecto a la intertextualidad faulkneriana de los escritores examinados es negativa, pues ninguno de ellos alcanza la verdadera autonomía artística; sus obras son juzgadas como nuevas manifestaciones de un modelo que debieron apegarse más a las reglas impuestas por éste:

En comparación con la obra de Faulkner, podemos ver con claridad algunas de las deficiencias de estos narradores en la representación de lo humano; no han aprendido del autor norteamericano su agudo sentido moral (sólo Novás lo refleja de una manera menguada), la riqueza de sus caracterizaciones (las de ellos suelen ser esquemáticas y unilaterales) ni su concepción de la historia como viva trayectoria existencial (para ellos la historia es sólo un trasfondo incidental).¹⁹⁴

Irby ignora que la manifestación de diferencias al interior de los textos de Novás Calvo, Onetti, Revueltas y Rulfo no se debe a que la "influencia" de Faulkner no haya sido bien asimilada

¹⁹³ J. EAST IRBY, *ibidem*, hs. 161-162.

¹⁹⁴ J. EAST IRBY, *ibidem*, h. 168.

por ellos, sino a que su realidad es necesariamente otra y, por lo mismo, su obra entabla una relación con ella; de la misma forma, la problemática económica y social de Faulkner era particular de su narrativa. Es inconsistente pedir a un autor que ejecute una imitación perfecta de otro estilo, salvo que se trate de conseguir pastiches. Sus argumentos siguen un orden que parte del nivel moral e identifican su manifestación en el nivel artístico; la equivalencia de ambos se entreteje en su valoración, más axiológica que estética. Esta es una muestra clara de cómo un horizonte de expectativas específico determina el respectivo horizonte de experiencia estética individual.

Aunque desde una circunstancia ideológica lejana a la de James East Irby, la opinión de Alberto Valenzuela Rodarte coincide con la de dicho académico norteamericano en la evaluación de la temática y el tratamiento que Rulfo emplea en su obra. El sacerdote católico resume los cuentos de *El Llano en llamas* haciendo énfasis en la desolación y el fatalismo que comunican al lector:

La vida en el campo mexicano y, para más particularizar, jalisciense, intensa, animalmente vivida; un lenguaje coloquial auténtico y no elaborado en gabinete por un ciudadano; una atonía moral desoladora: son las notas que convienen a todos estos cuentos de *Llano [sic] en llamas*.

El realismo que realmente [sic] encuentra sus modelos de carne y hueso, pero que parece ignorar que existen otros tipos humanos aun en esos mismos sitios de la tierra a que el novelista quiso circunscribirse, es un error antiguo. [...] a Rulfo no le anima sino la inspiración de modernos descriptores de infiernos.¹⁹⁵

Valenzuela demuestra no desconocer *Pedro Páramo* al referirse a las predilecciones temáticas, altamente reprochables desde su postura, que Rulfo expresa en dicha novela. Sin duda, en este rechazo hay una reacción hacia el pobre papel que el padre Rentería desempeña frente a las ambiciones del cacique, y que lo llevan, hacia el final de la obra, a sumarse a la rebelión cristera. El sacerdote católico lamenta, igualmente, que la habilidad de Rulfo no tenga empleo más acorde con sus propias expectativas:

Hace poco, la revista *Mundo Hispánico*, de Madrid, publicó una entrevista sobre la Literatura [sic] en México y fue a escoger como informador precisamente a Juan Rulfo. No tuvo mal ojo, porque ciertamente es exponente en la literatura narrativa actual. Pero es bien de dolerse que un hombre tan finamente dotado y tan fiel receptor de vibraciones telúricas (conoce evidentemente el terruño), no haya sabido captar sino la onda roja. Y es una verdadera desgracia que escriba bien mientras se dedique a esa literatura depresiva, sin Dios, sin alegría, sin aire respirable.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Alberto VALENZUELA RODARTE, «Juan Rulfo», dentro de «Nuevos ingenios mejicanos», *Ábside*, XXII, 1, enero-marzo 1958, p. 88, las cursivas son mías.

¹⁹⁶ A. VALENZUELA RODARTE, *ibidem*, p. 90. La referencia marginal a la entrevista de Enrique Ruiz García que Valenzuela hace sin precisar los datos de la publicación permitió, no obstante, el rastreo que concluyó en la obtención del material, ya comentado (*vid. supra*, pp. 151-153).

Ya Rulfo había hecho referencia, como autor empírico, a que su obra perseguía el objetivo de señalar la existencia de cierta problemática ubicada en el ámbito rural mexicano, precisamente en la entrevista que Valenzuela recuerda. Sin duda que para el sacerdote católico, cercano a los hermanos Méndez Plancarte —también ministros de ese culto, impulsores de un proyecto que podría resumirse en la intención de estrechar los lazos con España—, la obra narrativa de Rulfo resultaba contraproducente. Desde la utilización de la grafía <j> para el sonido fricativo velar sordo /x/ de México,¹⁹⁷ era evidente que el grupo de *Ábside. Revista de Cultura Mexicana* se consideraba a sí mismo continuador de la labor “civilizadora” de los misioneros españoles durante la época colonial novohispana. Los hermanos Méndez Plancarte se dedicaron con tesón al rescate y difusión de autores como sor Juana, los poetas novohispanos y la biografía de humanistas de ese periodo.¹⁹⁸ Para este grupo, de influencia decisiva en el horizonte de experiencia estética de los cincuenta, la novela de Rulfo representó todo aquello a lo que sus esfuerzos humanistas se oponían, pues mostraba la pervivencia de situaciones sociales y de una manera de entender el mundo totalmente opuesta a su formación moral, religiosa y social.¹⁹⁹

En *La Gaceta* del FCE se comentaban las próximas ediciones traducidas de *Pedro Páramo* al hacer mención de Mariana Frenk y su versión al alemán:

La señora Mariana Frenk ha terminado la traducción al alemán de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, uno de los grandes éxitos de nuestra serie Letras Mexicanas. La editorial Karl [sic] Hanser, de Munich, es la que ha contratado la magnífica novela de Rulfo para su edición inmediata. También están en gestión los derechos para las respectivas ediciones en inglés, en sueco y en francés.²⁰⁰

Si se toma en cuenta que Frenk debe haber concluido su trabajo de traducción a fines de 1957 o principios de 1958 y que los medios de comunicación aún no alcanzaban la rapidez actual, el hecho de que para noviembre de ese mismo año ya hubiera reseñas de la edición de Carl Hanser demuestra que el interés era real. También es digno de tomarse en cuenta que, al lado de idiomas que son frecuentes receptores de obras consideradas importantes, se añada el sueco. La labor de

¹⁹⁷ Generalizado en España hasta que el diario *El País*, surgido durante la transición que siguió a la muerte de Francisco Franco, utilizó la grafía <x> para representarlo.

¹⁹⁸ Alfonso Méndez Plancarte elaboró la primera edición de la obra conjunta de sor Juana Inés de la Cruz, publicada por el Fondo de Cultura Económica, y cuyo último volumen no pudo realizarse debido a su muerte en 1955. Gabriel Méndez Plancarte fue responsable de diversos tomos de la Biblioteca del Estudiante Universitario, iniciada en 1939, y que durante sus primeros veinte años de existencia se dedicó ampliamente a temas de la cultura novohispana.

¹⁹⁹ Tan aprensivos comentarios merecieron una respuesta acorde por parte de sus contemporáneos. Vid. ANÓNIMO, «Distribución de premios», dentro de «La Pajarera», *Revista Mexicana de Literatura*, Nueva época, I, enero-marzo 1959, p. 92. Vid. *infra* un regreso al tema en la misma sección de la revista, Apéndice F, pp. 281-283.

²⁰⁰ ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, V, 42, febrero 1958, p. 2.

difusión del Centro Mexicano de Escritores y del Fondo de Cultura Económica comenzaba a rendir frutos dignos de encomio.

En un nuevo recuento de la narrativa hispanoamericana, sumamente amplio, Ricardo Latcham sitúa a Rulfo como uno de los autores sobresalientes: "*Pedro Páramo* es una de las revelaciones de la literatura mexicana más reciente y continúa, con rara perfección, la línea macabrista de Revueltas en *El Luto Humano*. No existen muchos ejemplos de intensidad dramática como este libro de gran logro artístico y positiva calidad en el planteamiento de las situaciones en un mundo de muerte y de contrastes."²⁰¹

El crítico acentúa la presencia y el protagonismo de la muerte a lo largo de la novela al utilizar el adjetivo *macabrista*, quizá teniendo en mente la *Danza general de la muerte*, donde ésta demuestra que ningún ser humano escapará de su encuentro final. También resulta relevante para él el perspectivismo empleado como técnica narrativa que delinea los hechos a partir de más de una forma de apreciarlos. Hacia el cierre de su resumen, Latcham aventura una suerte de diagnóstico:

Lo aquí esbozado permite demostrar sin tesis que la novela hispanoamericana se mantiene activa y va alcanzando un plano de universalidad, a través de lo nacional y lo regional, superado en el último cuarto de siglo, desde la aparición de Revueltas y Rulfo, en México [...] y prolonga la enumeración con los autores sobresalientes de cada país.

Hoy día, el fabulista se complace en presentar los aspectos negativos de la realidad y, como dice un crítico americano, hacen de su histeria privada y de su angustia el centro de su universo, como se palpa en Revueltas, Rulfo, Carpentier, Novás Calvo, Zavaleta, Sábato y Onetti.²⁰²

Hay así la percepción de cierta tendencia a la síntesis que privilegia la metonimia al proponer que una literatura centrada en los conflictos peculiares de una región puede revelar sus puntos de contacto con una realidad geográfica más amplia y ser, por consecuencia, objeto de atención de un público no restringido a las fronteras geográficas o lingüísticas, situación ya señalada con anterioridad en el caso de Rulfo. Por otra parte, y en una coincidencia con Irby, Latcham señala la negatividad presente en la narrativa contemporánea; de hecho a él parece aludir el crítico, tomando en cuenta que la enumeración comprende a los autores estudiados en la tesis del estadounidense. El narrador contemporáneo procedería, así, a hacer extensiva su visión desesperanzada a toda una realidad mediante sus procedimientos de verosimilitud, lo cual no ha

²⁰¹ Ricardo A. LATCHAM, «Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea», *Atenea*, XXXV, CXXXI, 380-381, abril-septiembre 1958, p. 311.

²⁰² R. A. LATCHAM, *ibidem*, p. 335.

sido, en el caso de Rulfo, aceptado por la totalidad del público. Subjetividad delegada en lo concreto, como ya apuntaba Burns.

En la tensión existente entre innovación y tradición en la trayectoria de todo género literario, la novela de Rulfo ha conseguido paso a paso, lector a lector, el reconocimiento a sus estrategias narrativas inusuales, depositarias y detonadoras de una radicalidad extrema incluso para quien, como Irby, reconoce su validez en la ascendencia faulkneriana que les otorga, aunque con matices en cuanto a sus consecuencias finales, esto es, en el tratamiento del repertorio correspondiente; dicho elemento contiene en germen la relación del mundo fictivo rulfiano con la realidad que le precede y de donde procede su temática. Si bien la novela de Rulfo no es la misma obra, el mismo objeto estético para cada lector, en idéntica medida puede afirmarse que el medio literario mexicano no es ya el mismo una vez que *Pedro Páramo* ha incidido entre los diversos lectores privilegiados más allá de los contactos iniciales y representa, de manera significativa para muy buena parte de ellos, un cambio cualitativo en el paradigma novelístico mexicano.

§ LA RESPUESTA QUE VINO DE AFUERA

La percepción de toda problemática suele darse, a grandes rasgos, conforme a los alcances de las diferentes perspectivas de quienes se sitúan ante ella, ya como meros observadores externos, ya como partícipes en distintos grados de su configuración y de sus efectos. Ya ha sido señalado con anterioridad un ejemplo muy claro de la forma en que un fenómeno tan complejo como la identidad nacional se manifiesta en el campo literario de México; se trata del caso de los nacionalistas que buscaban el reconocimiento de un reflejo de la idiosincrasia mexicana por parte de los lectores de otras latitudes que, idealmente, captan la *otredad* de un texto determinado y encuentran la posibilidad de otorgarle coordenadas culturales muy específicas concediendo cierto valor de verdad al vínculo que les permite establecer entre ese conjunto intersubjetivo de estímulos y sucesos conocido como realidad y la forma en que tales aspectos son representados literariamente en el repertorio del texto correspondiente.

Sin implicar con ello la dependencia exclusiva de los lectores extranjeros, es claro que el medio literario mexicano no puede reducirse únicamente a las opiniones internas. De la interacción con los juicios adversos o positivos provenientes de otros países es factible extraer algunas conclusiones referentes a la forma en que una vía de comunicación como la literatura revela su

dimensión más humana al convocar interpretaciones y lecturas cuyas coordenadas geográficas no se reducen a las fronteras de un país. Haciendo a un lado el paternalismo cultural que la actitud de los nacionalistas podría haber representado, es posible que la perspectiva distante de europeos y norteamericanos aporte alguna lucidez, algún descubrimiento, alguna arista, que enriquezcan en conjunto la discusión en torno a una obra. La distancia estética no es sólo rechazo por sí misma; también es percepción recontextualizada de un algo que se presenta al lector cargado de *prejuicios* ya familiares pero intensificados y, a la vez, aislado de gran parte de esa heterogeneidad original con la que entabla relaciones paradigmáticas en su ámbito de recepción inicial. Esa falta de simultaneidad de lo contemporáneo, no del todo evidente para ninguno de los observadores del fenómeno estudiado, desencadena la parcialidad de toda aproximación; pero también arroja como resultado una vía de superación a tales limitantes: la mutua complementariedad de las perspectivas participantes.

Como ya lo ha señalado la tradición crítica, a menudo las ideas preconcebidas con respecto a la recepción inicial de *Pedro Páramo* unen a su pretendido rechazo casi unánime un cambio de actitud originado en la respuesta crítica que la novela obtuvo al ser traducida a los principales idiomas occidentales; en particular, dichas opiniones se refieren a la versión al alemán que Mariana Frenk-Westheim gestionó personalmente con la editorial Carl Hanser de Munich.²⁰³

El presente apartado se propone la revisión de ese *corpus* de crítica europea, hispanoamericana y norteamericana de modo paralelo a los ecos que provocó en el medio literario mexicano, sin establecer un límite tajante entre ellos. Por medio de tal procedimiento se busca una aproximación al estado de cosas alrededor de la novela rulfiana que prevalecía a finales de los cincuenta. A las posibles objeciones metodológicas que podría provocar esto es pertinente responder que para disociar el conjunto total en subgrupos basados en la procedencia de los textos críticos (alemana, británica, española, estadounidense, francesa, y de diversos países hispanoamericanos) sería necesario realizar sendos estudios que, como el ya citado trabajo de Alberto Vital, deberían tomar en cuenta las circunstancias del nuevo medio cultural, histórico, social y lingüístico que da cabida a la novela, además de trazar la respectiva trayectoria diacrónica. Este mismo hecho evidencia la razón de la relativa ausencia de reseñas de la edición alemana a lo

²⁰³ Es Alberto VITAL quien hace un análisis puntual de la destacada labor que Mariana Frenk tuvo en su papel de lectora privilegiada y de las circunstancias que contribuyeron a formar la imagen de una crítica nacional que se ve obligada a matizar sus opiniones ante una favorable acogida internacional. Vid. *El arriero en el Danubio*, pp. 93-112.

largo de esta sección, pues dicha tarea ya ha sido realizada por el especialista en Estética de la recepción, a la cual se hará referencia en los momentos pertinentes.²⁰⁴ En resumen: los testimonios extranjeros serán una especie de grupo testigo, a contrastar con las críticas provenientes del medio literario mexicano. La relación entre estas perspectivas multilaterales tiene muchas más dimensiones que las insinuadas en la práctica de un principio empírico de esta naturaleza. La respuesta a la novela de Rulfo es un denominador común que, sin subestimar las condiciones más o menos generales, propias del lugar geográfico en que se produjo, otorgan al siguiente conjunto de deslindes, filias, juicios y opiniones una fuerte cohesión. En una sola frase: "[...] no podemos disociar un grupo de otro, no podemos trazar una frontera que separe el agua estancada del agua que corre."²⁰⁵

El primer testimonio a revisar se encuentra en las páginas de una publicación literaria francesa: "En dehors de nombreux articles de journaux et de revues, Juan Rulfo a publié un recueil de nouvelles, *El Llano en Llamas* (La Plaine en Flammes) [sic], en 1953, et un récit fantastique, *Pedro Paramo* [sic], en 1955. Il travaille en ce moment à un autre roman qu'il compte achever d'ici un ou deux ans."²⁰⁶

Este párrafo, proveniente de la nota biográfica que Roger Lescot incluyó como presentación a su traducción de «Anacleto Morones» en la misma edición de *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, es un aporte significativo a la discusión genológica en torno a *Pedro Páramo*. La idiosincrasia francesa, tan afecta al racionalismo objetivista en todos los ámbitos de la cotidianidad,²⁰⁷ se manifiesta en las asociaciones que la novela rulfiana desencadena en la experiencia estética de Lescot, quien también la tradujo al francés. Si bien en un segundo momento parece contradecir su primera opinión, ésta apunta hacia la peculiar estructura que aunque supera la extensión de un cuento no alcanza la envergadura típica de una novela. Sin duda, la construcción narrativa con base en secuencias fragmentarias también incidió en la decisión de llamarla

²⁰⁴ Sólo se revisarán los fragmentos de reseñas que la propia Mariana Frenk tradujo como muestra de la respuesta a la novela. Vid. *infra*, pp. 180-184.

²⁰⁵ T. S. ELIOT, *Función de la poeta y función de la crítica*, Edición, traducción y prólogo: Jaime Gil de Biedma. Barcelona, 1999, Tusquets (Marginales, 175), p. 82.

²⁰⁶ Roger LESCOT, «Juan Rulfo», *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, VI, 67, Juillet 1, 1958, p. 159: "Aparte de numerosos artículos en periódicos y revistas, Juan Rulfo ha publicado una colección de cuentos, *El Llano en Llamas*, en 1953, y un relato fantástico, *Pedro Páramo*, en 1955. En este momento trabaja en otra novela que cuenta con acabar dentro de uno o dos años." Las colaboraciones periodísticas a las que Lescot se refiere no parecen existir.

²⁰⁷ René Descartes. Auguste Comte y el auge del estructuralismo francés —además de las implicaciones de este último en el campo de la disciplina literaria, por supuesto— son sólo tres exponentes de ello.

“relato”.²⁰⁸ Otro elemento importante es su adscripción al género fantástico, en un país que cuenta con especialistas en el tema como Roger Caillois,²⁰⁹ Tzvetan Todorov y Louis Vax. Para Lescot las posibles vertientes sociales del texto rulfiano eran accesorias. Lo relevante era la manera en que la narración intradiegética se producía, merced a la conversación de los muertos desde sus tumbas. Esta concretización se confirmó años más tarde, cuando la misma editorial Gallimard produjo una nueva edición para la serie *L'Immaginaire* (1979).

Otro paso en el proceso de difusión de la novela era el que se avizoraba desde *La Gaceta* con la edición norteamericana: “La editorial Grove Press, Inc., de Nueva York ha adquirido los derechos de traducción al inglés de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, que publicamos en nuestra serie de Letras Mexicanas y que ha sido otro de los grandes éxitos literarios de los últimos tiempos.”²¹⁰

El acceder al mercado editorial estadounidense representaba para el FCE no sólo el éxito comercial de una de sus apuestas a los escritores jóvenes y a la apertura temática que trajo consigo Arnaldo Orfila al sustituir a Daniel Cosío Villegas en la dirección del Fondo. Implicaba, también, el reforzamiento de la identidad hispanoamericana ante los Estados Unidos; aunque se trataba de una actitud similar a la que reivindicaba el equipo de *Cuadernos Americanos*, nunca llegó a ser tan recalcitrante.

Fue sin embargo en Alemania Federal donde apareció la primera traducción de *Pedro Páramo* a una lengua europea. El texto de la cuarta de forros muestra otro enfoque de la obra:

Dieser Roman eines jungen mexikanischen Autors hat nicht nur in Mexiko selbst Aufsehen erregt, er wird demnächst auch in französischer und englischer Sprache veröffentlicht werden.

Pedro Páramo ist der unumschränkte und unersättliche Herr eines riesigen Gebietes im Inneren Mexikos. Diese zu ballandenhafte Größe aufwachsende Gestalt und die vielen Personen um sie, Männer und Frauen, Mädchen und Kinder, Bauern, Händler, der Pfarrer des Ortes und das Land selbst erschienen wie verdammt. Aber durch den Kunstgriff, alle Geschehnisse von den Menschen, die sie erlebt und erlitten haben, erst nach ihrem Tode berichten zu lassen, schafft der Dichter die Distanz, durch welche dieses grausame Stück Leben künstlerisch sublimiert wird. Das Buch ist in

²⁰⁸ La distinción entre cuento, relato y novela reside en la mayor parte de los casos en la extensión de los textos y en el carácter climático y vertiginoso del cuento con respecto a la pluralidad de la novela. Según Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, el relato “[...] puede constar de una o varias *sécuencias* en las que uno o más personajes *sufren un proceso de cambio* en sus cualidades o situación respecto del punto de partida de la acción del relato” (s. n. “Relato”, en *Diccionario de términos literarios*. Madrid, 1996, Alianza [Alianza Diccionarios], p. 919, las cursivas son mías). Tal vez para Lescot el carácter fragmentario de *Pedro Páramo* y la peripecia sufrida por Juan Preciado (su muerte angustiante y su reclusión entre los muertos de Comala) eran razones de peso para designarla como relato. (Cf. *supra*, pp. 103-104.

²⁰⁹ Roger Caillois creó y dirigió en sus primeros años la colección *La Croix du Sud*, dedicada a la literatura latinoamericana, donde la novela de Rulfo apareció por primera vez en lengua francesa.

²¹⁰ ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, V, 48, agosto 1958, p. 3.

konzentrierter, wuchtiger Sprache geschrieben und aus ganz bildhaften Szenen dramatisch gebaut. Es ist ein neues Zeichen für das im spanischen Kulturkreis tief verwurzelte elementar-tragische Lebensgefühl: mit ihm erklingt eine kräftige neue Stimme im Chor der gegenwärtigen Weltliteratur.²¹¹

En el proceso de reconstrucción nacional que se llevaba a cabo a ambos lados del límite impuesto por el tratado de Yalta, Alemania Federal intentaba tomar un lugar en la actualidad europea; en la esfera cultural, el estrecho contacto francés con los países latinoamericanos que databa desde finales del siglo XIX era el modelo a igualar y, en lo posible, a superar. Al adelantarse a las versiones al francés y al inglés de la novela rulfiana gracias a la intervención de Mariana Frenk, Carl Hanser demostraba su sintonía con los primeros visos que el traslado del interés del mundo literario contemporáneo en el ámbito de la lengua española efectuaría hacia Hispanoamérica, debido al aislamiento del régimen franquista. Era, también, una manifestación más de la ya conocida competencia cultural con Francia.²¹² La concretización de los editores muestra que las estrategias de “desrealización” empleadas por el narrador fueron exitosas: el hablar del cacique como un personaje similar al de las “baladas” alude al fatalismo y a la desolación que sus acciones desatan sobre la vida de los habitantes de Comala. La sensibilidad alemana, más proclive a la filosofía y a la reflexión que el pragmatismo norteamericano, encuentra un sustrato común a la presencia de la muerte en *Pedro Páramo* y a las novelas de Miguel de Unamuno.

²¹¹ ANÓNIMO, «Juan Rulfo-Pedro Páramo», texto en cuarta de forros de la obra homónima. München, 1958, Carl Hanser: “Esta novela de un joven autor mexicano no sólo ha llamado la atención en México, sino que se publicará dentro de poco en francés y en inglés. [...] Pedro Páramo, señor absoluto e insaciable de una inmensa región de México, es despótico y taimado, cruel para con sus enemigos, insensible ante sus mujeres... Esta figura, que cobra grandiosidad de personaje de balada y sus demás personajes parecen condenados, como parece condenada la tierra misma... Vida y muerte se compenetrán indisolublemente en la obra de Rulfo. El libro, escrito en un lenguaje denso y vigoroso, está estructurado dramáticamente con escenas llenas de plásticidad. Es una nueva manifestación del elemental sentimiento trágico de la vida, tan hondamente arraigado en la esfera de la cultura hispánica. Con este libro surge una nueva y recia voz en el coro de la literatura mundial y contemporánea.” Traducción de Mariana FRENK, —algo modificada— incluida en su nota «Pedro Páramo inicia en Alemania su viaje por el mundo», *México en la Cultura*, 504, noviembre 9, 1958, p. 7.

²¹² Una opinión distinta considera que frente al interés manifiesto en la traducción de autores por parte de editoriales francesas, las editoriales alemanas tenían algunas limitantes: “Es cierto que, sobre todo al final de los años 50, los editores de la República Federal de Alemania también tenían algo que ofrecer. Pero para la elección y traducción de las obras de Asturias, Carpentier, Gabriela Mistral, Adalberto Ortiz y Rulfo seguían vigentes estas reglas: el reaseguro político de no contravenir los intereses de los EEUU y la garantía, tanto del valor cultural como del éxito de venta, aguardada de Francia” (Dieter REICHARDT, «Inventario de la recepción de la literatura latinoamericana en los países de habla alemana», en Dietrich RALL [comp.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 431). En lo referente a evitar roces con los patrocinadores estadounidenses de la reconstrucción europea —recuérdese el Plan Marshall— la política editorial germanooccidental debió tener tal restricción en cuenta, pero en el caso de la decisión de publicar *Pedro Páramo*, que recurría a técnicas narrativas de naturaleza no convencional, la distancia fue salvada por Mariana Frenk, al hacer de la traducción de la obra de Rulfo un proyecto personal.

Asociación que, arbitraria en una primera aproximación, debería no obstante ser indagada con detenimiento.

A pesar de la opinión favorable, de avizorar en Rulfo a un autor sobresaliente, la presencia de un *dramatis personae* que precede al texto de la novela revela hasta qué punto se trataba de una lectura complicada para el público lector alemán. Además, en los fragmentos narrativos se indicaba quién toma parte en cada diálogo, estrategia que recuerda la de la poesía épica clásica y que bien pudo tener este modelo genológico como punto de partida para facilitar el acercamiento de quienes, a juzgar por este hecho, no estaban familiarizados con la narrativa de la "generación perdida" norteamericana, sin duda parte de las prohibiciones del arte "decadente" que estableció el régimen nazi.²¹³

El diferencial estético que subyace a estas tácticas propiciatorias de la lectura es expuesto con cierto detalle por la propia traductora:

Los editores alemanes creyeron necesario agregar al libro una lista de los personajes, marcar —con páginas vacías— los saltos de la acción a una época posterior o anterior, nombrar antes de cada escena a las personas que figuran en el "capítulo" siguiente y sustituir algunos nombres ante los cuales el lector de lengua no española podría dudar a primera vista si se trata de un hombre o de una mujer. Pequeñas ayudas, que facilitarán la comprensión de un libro de por sí difícil, al lector alemán, que se ve frente a un medio radicalmente distinto.²¹⁴

Esta serie de cambios que alteraban la estructura apelativa de la novela y buscaban facilitar la aproximación del lector alemán se debía a la situación de desconocimiento que prevalecía con respecto a la literatura mexicana y, como tal, una vez que el contacto con la realidad latinoamericana se incrementó, y que hubo mayor familiaridad con técnicas narrativas como el llamado "flujo de conciencia" y el perspectivismo, la novela de Rulfo fue editada sin estos ajustes contingentes.²¹⁵

²¹³ Vid. ANÓNIMO, «Die Personen», en *Pedro Páramo. Roman*. München, 1958, Carl Hanser, p. 5. Recuérdense las fórmulas de la poesía épica —como el latino *sic ait*— que siguen a las alocuciones de los personajes. Las traducciones al español de Rubén Bonifaz Nuño (*La Iliada* y *La Eneida*) rescatan estos rasgos.

²¹⁴ M. FRENK, *loc. cit.*

²¹⁵ Once años después, un crítico y traductor alemán se escandalizaría por la magnitud de estas adaptaciones. Mariana Frenk respondió brevemente recordando la justificación ya citada. Vid. Wolfgang A. LUCHTING, «Barbarie editorial europea. Latinoamericanos mutilados (Rulfo entre ellos)», *Diorama de la Cultura*, mayo 18, 1969, pp. 1, 4, 5. La carta con que Frenk aclaró los hechos se publicó bajo el título «¿Rulfo mutilado? De ningún modo, responde Mariana Frenk», *Diorama de la Cultura*, junio 8, 1969, p. 7. Alberto VITAL pasa revista a las condiciones de recepción que *Pedro Páramo* enfrentó en su primer contacto con los lectores privilegiados del ámbito lingüístico alemán en *El arriero en el Danubio*, pp. 169-198.

Las reflexiones de Frenk con respecto al horizonte de expectativas y al horizonte de experiencia estética predominantes en Alemania Federal poseen una gran lucidez que hace factible atisbar una de las razones que sustentan la interrelación de las respuestas suscitadas por una obra en su ámbito original y en aquellos medios en los que un traductor y su trabajo como lector privilegiado se convierten en instancia intermediaria entre el texto y el público que se comunica a partir de una postura distinta ante la realidad:

Hay otros factores, de orden exterior, que hacen muy probable una buena acogida de "Pedro Páramo" en Alemania. En primer lugar la misma radical diferencia del medio, lo exótico del ambiente serán una atracción para los alemanes, para quienes la nostalgia de las lejanías es y ha sido un poderoso impulso. [...]

Claro que se llevarán un chasco los que busquen en "Pedro Páramo" lo folklórico, lo "exótico" bonito, lo pintoresco. Nada menos "pintoresco" que la obra de Rulfo. Y el lector que abra el libro por tratarse de una novela mexicana, pronto se dará cuenta de que en ella lo mexicano no es sino una forma — claro que una forma específica e inconfundible— de ser hombre, de lo humano y universal, de lo que es de aquí y de todas partes.²¹⁶

Probablemente ésta haya sido la conclusión que los universalistas buscaron al practicar la literatura sin los compromisos exigidos por los nacionalistas. En el texto de la novela de Rulfo están ausentes la tendencia al retrato cuasi eglógico y la recurrencia a personajes tipo, así como el indígena, tan en boga en novelas regionalistas entre las que pueden citarse *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría o *Huaspungo* de Jorge de Icaza, donde un explícito contenido ideológico se convierte en el centro alrededor del cual gravita la narración. En consecuencia, la estructura apelativa de *Pedro Páramo* colocaría al público alemán ante un repertorio donde no existe una toma de posición, ni comentarios o valoraciones que guíen la concretización del lector; por tanto,

El choque entre los mundos familiares a su experiencia vital o literaria y la realidad de un México "no apto para turistas" visionariamente captada, más sugerida que descrita, producirá una tensión que agrega un interés extraliterario y por tanto no legítimo del todo a los valores auténticamente literarios del libro. Además, ante una realidad a tal grado extraña, y estimulada por el poder de evocación inherente a la prosa de Rulfo, la imaginación del lector se pondrá a trabajar, y ¿no existe en este caso, más que normalmente, el peligro de las interpretaciones falsas y arbitrarias? Digo: más que normalmente, pues en realidad ese peligro existe siempre, y no sólo en las traducciones, aunque en ellas es más grave. En el encuentro con el lector, con el contemplador, la obra de arte empieza a vivir, es decir, a cambiar.²¹⁷

Los referentes culturales que pervivían en la sociedad de Alemania Occidental representaban una variante significativa que influía en el horizonte de experiencia estética y que

²¹⁶ M. FRENK, "Pedro Páramo inicia en Alemania su viaje por el mundo", *México en la Cultura*, 504, noviembre 9, 1958, p. 7.

²¹⁷ M. FRENK, *loc. cit.*

determinó en muchos casos concretizaciones basadas en supuestos carentes de solidez en lo que se refiere a conocimientos de la historia de México.²¹⁸ La falta de dichos antecedentes obligó al público —y entre sus filas, a muchos lectores privilegiados— a relacionar *Pedro Páramo* con los modelos literarios cercanos y a emplear ideas preconcebidas para asimilarlo a sus paradigmas novelísticos, sin olvidar la imagen que pudieran tener de su país de origen. El objeto artístico, el texto de la novela, se convirtió en un objeto estético, la imagen que el lector configuró de él, de rasgos en gran medida distintos de los apreciados en su recepción inicial. En el párrafo citado, Frenk desarrolla un análisis certero de la forma en que el público situado en un horizonte de expectativas determinado interactúa con un texto ajeno y en qué medida el diferencial contiene el elemento definitorio de su respuesta estética.

Precisamente al atisbo del horizonte de experiencia estética en el que surgió *Pedro Páramo* hacen referencia los testimonios que Selden Rodman obtuvo tras sus conversaciones con personajes ligados al medio cultural mexicano:

Mexican writers, [Carlos] Fuentes says, are presently divided into two groups. "The first group, which waves the flag vigorously and breakfasts at Sanborn's, does not write. There was a twenty-page booklet at the beginning of the career of each of these writers which is being constantly 'revised'. Some of them take trips on slow boats to China —looking for 'material'.

"The second group fights shy of 'isms'. It wants to present a personal vision of Mexico without those formulas to which Mexican writers have always been addicted". Such a writer, Fuentes continued, is Juan Rulfo, whose novel *Pedro Páramo* "is about the Mexican conscience beyond folklore and picturesque local backgrounds —a novel about how Mexicans (even people in general) really think." This goes beyond the "realism" of such a novel of a generation ago as Mariano Azuela's *Los de Abajo* [sic], Fuentes declared, good as that tale of the 1910 Revolution is. He recommended also Martín Luis Guzmán's *La Sombra del Caudillo* and *El Águila y la Serpiente*; Agustín Yáñez's [sic] *Al Filo del Agua*; and Rafael F. Muñoz's *Vámonos con Pancho Villa*. Among poets, his praise was reserved for Octavio Paz's *Libertad bajo Palabra* and José Gorostiza's *Muerte sin Fin*. The poets and the novelists in this group, he said, both regard Alfonso Reyes as their literary father.²¹⁹

²¹⁸ A. VITAL, *op. cit.*, pp. 139-164, proporciona ejemplos de esta casuística entre los reseñistas de la traducción al alemán.

²¹⁹ Selden RODMAN, «The Intellectuals», en *Mexican Journal. The Conquerors Conquered*. New York, 1958. Devin-Adair, p. 192: "Los escritores mexicanos, asegura [Carlos] Fuentes, están divididos actualmente en dos grupos. 'El primero, que agita la bandera vigorosamente y desayuna en Sanborns, no escribe. Hubo un libro de veinte páginas al comienzo de la carrera de cada uno de estos escritores que se 'revisa' constantemente. Algunos de ellos viajan en botes lentos a China en busca de 'material'. [...] El segundo grupo intenta eludir los 'ismos'. Desea presentar una visión personal de México sin esas fórmulas a las que los escritores mexicanos siempre han sido adictos'. Un escritor de este tipo, continuó Fuentes, es Juan Rulfo, cuya novela *Pedro Páramo* 'se refiere a la conciencia mexicana más allá del folklore y los escenarios pintorescos locales; una novela acerca de cómo piensan realmente los mexicanos —incluso el pueblo en general'. Esto rebasa el 'realismo' de las novelas de la generación anterior como *Los de abajo* de Mariano Azuela, declaró Fuentes, a pesar de la calidad de ese relato de la revolución de 1910. Recomendó también *La sombra del caudillo* y *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y *Vámonos con Pancho*

He aquí una nueva mención a los polos estéticos de la cultura mexicana, aludidos con frecuencia al tratar de ofrecer un panorama del ambiente literario que privaba hacia finales de los cincuenta. Fuentes reitera su asociación de la novela de Rulfo a las obras producidas por los escritores de la revolución sin olvidar el rasgo que, a su juicio, permitiría considerarla el punto culminante de esa tendencia narrativa: la capacidad rulfiana para borrar la presencia del narrador y permitir al lector formarse por sí mismo una imagen con base en las sugerencias depositadas en el texto. El contraste y la nómina establecida por Fuentes no fueron reunidos gratuitamente.

Otro informante de Rodman fue José Vasconcelos:

"The intellectuals", I reminded him, "are always talking about the masses."

"Yes", he said, "but they wear English bow ties. There is the hypocrisy of the intellectual. He talks of the masses but he knows nothing about them. Our young writers today, under the influence of Reyes, make a religion of style. There is form but very little content in their writing."

"You find this true of Lorca?"

"A little bit of music —no thought. I prefer to read Dante and Shakespeare."

"How about Juan Rulfo and Montes de Oca?"

"Never heard of them."²²⁰

En la respuesta de Vasconcelos se encuentra la confirmación de su postura conservadora, perspectiva compartida con personajes entre los que pueden contarse Alberto Valenzuela Rodarte y José Rojas Garcidueñas, postulantes todos ellos de un nacionalismo —entendido como humanismo que a través de la literatura modifica de forma positiva la realidad para expresar la idiosincrasia mexicana— que excluye cualquier otro enfoque. Acusar a las generaciones recientes de regodeos formales sin siquiera haber leído a autores representativos como Rulfo y Montes de Oca es repetir los patrones del realismo social, obsesionado por un "contacto" con el pueblo que suena más a demagogia que a propuesta estética. La opinión de Octavio Paz contextualiza ampliamente las respuestas de Vasconcelos a Rodman:

We haven't learned to respect the opinion of the minority. This is the cause of most of the violence you still find in Mexico. With us, the minority is either ignored or destroyed. We can't tolerate dissent. Thus we create a desert in public life, and in cultural life, too! There are no dialogues in Mexico —only monologues. Siqueiros makes a monologue. Vasconcelos makes a monologue. How typical, his

Villa de Rafael F. Muñoz. Entre los poetas, reservó sus elogios para *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz y *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Poetas y novelistas de este grupo, dijo, reconocen a Alfonso Reyes como su padre literario."

²²⁰ S. RODMAN, *op. cit.*, p. 200: "Los intelectuales", le recordé, "siempre están hablando de las masas". "Sí", dijo, "pero usan corbatas inglesas. Es la hipocresía del intelectual. Habla de las masas pero no sabe nada de ellas. Hoy, nuestros escritores jóvenes, bajo la influencia de Reyes, han hecho una religión del estilo. Hay forma en su escritura, pero muy poco contenido". "¿Encuentra que esto aplica para Lorca?" "Un poco de música; sin pensamientos. Prefiero leer a Dante y a Shakespeare." "¿Qué opina de Juan Rulfo y Montes de Oca?" "No los conozco."

denouncing the younger writers in one breath as 'formalistic and without content' and in the next admitting that he has never heard of Rulfo and Montes de Oca! If he carried on such an irresponsible monologue as that in a country of dialogues, somebody would pick him up. But here, who cares? They call you a name and let it go at that. I used to be called a 'Trotskyite'. Anything to avoid a genuine difference of opinion followed by a rational argument on the merits of the case. Instead: damn the dissenters, the minority!"²²¹

Ésa es, a grandes rasgos, la actitud vigente aún en la actualidad. La declaración de Vasconcelos es otra manifestación de intolerancia y, más que un desconocimiento factual de los autores mencionados sugiere un desconocimiento a la obra; no a las técnicas en que halla sustento, sino al efecto emanado de ellas sobre la percepción del lector. Es probable que la filiación ideológica de Vasconcelos²²² le hiciese entrar en conflicto con la realidad a que el repertorio de

²²¹ S. RODMAN, *op. cit.*, p. 203: "No hemos aprendido a respetar la opinión de la minoría. Ésta es la causa de la mayor parte de la violencia que todavía puede encontrarse en México. Entre nosotros, la minoría es ignorada o destruida. No podemos tolerar la disensión. ¡Así creamos un desierto en la vida pública, y también en la vida cultural! No existe el diálogo en México; sólo hay monólogos. Siqueiros monologa. Vasconcelos monologa. ¡Cuán típica es su denuncia de los escritores jóvenes en una frase como 'formalistas y sin contenido' para en la próxima admitir que nunca ha escuchado hablar de Rulfo y de Montes de Oca! Si él sostuviese un monólogo tan irresponsable en un país que practicara el diálogo, alguien respondería. Pero aquí, ¿a quién le importa? Te ponen una etiqueta y la sueltan así. Solían llamarme 'trotskista'. Recurren a cualquier cosa con tal de evitar una genuina diferencia de opinión seguida por un argumento racional sobre los méritos del caso. En cambio; ¡malditos sean los disidentes, la minoría!"

²²² La postura de Vasconcelos parece haber pasado de la combatividad al desengaño, y de éste al cinismo. Mientras que en la primera parte de su vida tuvo un papel activo en la construcción del México moderno, su enfrentamiento y derrota ante Plutarco Elías Calles en las elecciones presidenciales de 1929 marcó el inicio de su declive en tanto individuo propositivo. A raíz de la decepción, radicalizó su postura y llegó con el paso del tiempo a una alarmante simpatía por regímenes totalitarios como el fascismo, el nacional-socialismo y el franquismo español. Fruto de tal derrota, su autobiografía tomó en retrospectiva un tono fictivo que dotó al personaje que el ateneísta hizo de sí mismo de la conciencia desengañada que, como ser humano, poseía en el momento de su escritura. La conclusión del primer volumen, *Ulises criollo*, muestra su certeza de que México no tiene remedio y todo esfuerzo por civilizarlo está condenado al fracaso. Al recordar el asesinato de Madero y Pino Suárez, el autor implícito afirma: "En cambio, si los salvajes [Victoriano Huerta y el resto de los golpistas] obedecían su natural instinto, si el drama nacional profundo de Quetzalcoatl contra Huichilobos se consumase esta vez...ya no sólo con la expulsión de Quetzalcoatl...sino en su sacrificio en el altar que despedazó Cortés, ¡entonces quizás la misma iniquidad sin nombre, provocaría la reacción salvadora! Madero perdonado era inútil para sí mismo y para su patria; Madero hombre, había hablado alguna vez de hacer un viaje a la India para dedicarse al ascetismo y a la filosofía, pero tal no era sin duda su destino. Su misma capacidad filosófica quizás no era extraordinaria. En cambio, qué perfecto mito legaría a la historia si con su muerte vilipendiaba a los traidores, si su sacrificio provocaba la vindicta nacional. Madero asesinado sería una bandera de la regeneración patria. Hay ocasiones en que el interés de la masa reclama la sangre del justo para limpiarse las pústulas. Cada Calvario desnuda la iniquidad del fariseo. Para remover a las multitudes era preciso que se consumase la maldad sin nombre. Lo peor que podía ocurrir era un perdón otorgado por los usurpadores" (José VASCONCELOS, *Ulises criollo*, edición crítica, Coordinador: Claude Fell, Paris-México, 2000, ALCA XX-FCE [Archivos, 39], p. 520). El narrador asume el conflicto entre las divinidades mexicas como un episodio de civilización contra barbarie, y plantea así el asesinato de Madero en tanto necesidad debida al estado de cosas pero, aún más, de la idiosincrasia nacional, donde los arquetipos de la religión indígena siguen actuando por encima de la fachada civilizada (y es conveniente llamar la atención hacia la simpatía de Vasconcelos por Hernán Cortés como el héroe que había abolido los sacrificios rituales). Católico ferviente, Vasconcelos encontró al oponerse al partido corporativo la derrota que lo convenció de que todo intento por instaurar la modernidad al estilo hispánico estaba condenado al fracaso. He aquí una evidencia más de los límites del humanismo católico.

Pedro Páramo —en el caso de Rulfo— alude. La opinión personal de Rodman es iluminadora al respecto: “[...] Rulfo, the Faulknerian novelist whose villager's problems seem too deeply rooted to be resolved by anything but death.”²²³

Tras estas cotidianas muestras del ninguneo, verdadero deporte nacional, la glosa contemporánea corre a cargo de Elena Poniatowska:

Las únicas dos personas de quienes realmente hablan bien los mexicanos entrevistados por Selden Rodman en su *Mexican Journal (The Conquerors Conquered)* son Juan Rulfo y Marco Antonio Montes de Oca. De casi todos los demás, nuestros intelectuales hablan pestes. [...]

Total, todo el mundo habla mal de todo el mundo. Los únicos que se salvan, y eso a medias, porque Vasconcelos dice que no ha oído hablar nunca de ellos, son esos [sic] “ovejas negras” de la literatura mexicana. ¿Por qué ovejas negras? Rulfo ha abandonado la tradición mexicana de la mansedumbre y escribe en forma un poco salvaje, sin moralejas, sin tratar de pulir cada sílaba [...].²²⁴

Poniatowska se refiere, más que a una expresión rudimentaria, a la sutil construcción del mundo fictivo rulfiano que ofrece a sus lectores la crudeza de una puesta en escena que capitaliza referentes reales no tamizados por el autor implícito sin sustentar interpretaciones de lo narrado ni dosificar los puntos oscuros de una realidad plena de contradicciones que las buenas conciencias siempre desean olvidar. En particular, la ausencia de un “mensaje positivo” es el rasgo que los “constructivistas” estéticos (nacionalistas y adeptos del realismo social) difícilmente habrían pasado por alto. Los ataques en este sentido, más que restar mérito a la obra rulfiana, son un testimonio que al paso de los años confirma la efectividad de las técnicas narrativas empleadas en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Toda preceptiva rígida es el suspiro de unos cuantos insatisfechos con la potenciación estética que una problemática real y rutinaria no adquiere mientras se quede en las páginas de los diarios o se plasme con la rigidez de los “hechos” históricos. En la sola posibilidad de que una novela como *Pedro Páramo* contenga alguna fracción de la “realidad” mexicana, en su *verosimilitud*, sus detractores encontraron más peligro que en la situación que sirve como fondo para percibir su peculiar forma. En la entrevista, Rulfo recuerda la tesis de James Eäst Irby:

Oye, Elena, ¿viste la tesis que hizo James Irby sobre la influencia de Faulk[ner] en lo que escribo? Dice que somos una bola de angustiados y desilusionados, una generación perdida, o podrí[d]a, no se bien a bien [sic], y que ya dije todo lo que tenía que decir, y de cualquier cosa que haga en adelante.

²²³ S. RODMAN. *op. cit.*, p. 204: “[...] Rulfo, el novelista faulkneriano cuyos aldeanos enfrentan problemas tan profundamente arraigados que no pueden resolverse sino con la muerte.”

²²⁴ Elena PONIATOWSKA, «En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 509, diciembre 14, 1958, p. 2.

no será más que una repetición de lo antes dicho. ¿Tú crees? En otras palabras, uno ya está quedado.²²⁵

Como autor empírico, el narrador jalisciense no dejaba de resentir las opiniones que el académico estadounidense, en su apego al modelo faulkneriano, había formulado sobre la "negatividad" de su obra. Desde un enfoque menos celoso del posible "mensaje positivo" que un texto literario pudiese contener, la novela de Rulfo consiguió con éxito transmitir al lector una forma de entender la realidad, una problemática y una idiosincrasia en la que defensores y detractores lograron reconocerse, aunque en distintos grados y con diversas respuestas. En cuanto a las reacciones suscitadas en otros países, la periodista resume: "La Grove Press en los Estados Unidos y Callimard en París, van a publicar *Pedro Páramo*. Rulfo recibe ahora cartas de todas partes. Entre sus manos está ya la versión alemana de Mariana Frenk, publicada por Carl Hanser München [sic], y pronto vendrá la versión italiana [...]."²²⁶

En el medio literario nacional no había pasado inadvertido el interés de editores europeos y norteamericanos por la novela de Rulfo. Las nuevas traducciones implican la diversificación de sus receptores; la procedencia de cada lector privilegiado y su relativa cercanía o distancia con respecto al repertorio del texto son factores decisivos en la índole de las respectivas concretizaciones que, al encontrar su vehículo expresivo en distintos medios escritos, tienen repercusión tanto en su ámbito de origen como entre los lectores privilegiados del entorno original de la novela.

A inicios de 1959, el Fondo ofrecía una primicia de los títulos que daría a la luz pública a lo largo del año. Entre ellos se encontraba de nuevo la novela rulfiana: "En segunda edición —tras de las versiones inglesa y alemana—, *Pedro Páramo*, de JUAN RULFO: el clima patético, desolado y de herida raíz, donde la móvil aspereza de la nostalgia y del sueño afila su hoz, nutre las yerbas viejas."²²⁷

Se enfatizaba, así, la atmósfera onírica y el fatalismo, lo cual constituía un cambio aparente de la visión de los editores con respecto a la novela. Sin especificarlo, también aludían al hecho de que la muerte campeaba en sus páginas. Si se comparan estas líneas con la solapa de la edición original y sus posteriores modificaciones, pareciera que los elementos fantásticos, descalificados por

²²⁵ Juan RULFO, apud E. PONIATOWSKA, *ibidem*, p. 10.

²²⁶ E. PONIATOWSKA, *loc. cit.*

²²⁷ ANÓNIMO, «Primera etapa de la producción del Fondo en 1959», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, V, 54, febrero 1959, p. 3.

Chumacero y algunos de los primeros reseñistas, tuvieran que salir a flote en vista, por ejemplo, de las reseñas recibidas desde Alemania. He aquí, tal vez, un asomo de la dinámica de enriquecimiento e intercambio entre voces distantes.

La segunda traducción de *Pedro Páramo* es la que Roger Lescot preparó para La Croix du Sud de Gallimard, en cuya introducción aporta su propio testimonio de lectura:

Ses récits ont pour acteurs des hommes du peuple, créoles ou indigènes, pour trame, les passions, les luttes et les misères des petites gens et por cadre, le plus souvent, l'austère campagne du Jalisco occidental. Si l'ambiance en est celle de la vie populaire dans ce qu'elle a de plus mexicain, l'auteur a su se garder de toute vaine recherche de pittoresque. L'atmosphère se crée d'elle-même; elle émane des personnages, de leur façon de sentir, de parler et d'agir et, en raison même de la sobriété des décors, c'est une vision presque obsédante des paysages, des choses et des êtres, qui s'impose au lecteur.²²⁸

Lescot advierte que la prosa rulfiana no busca explotar estereotipos efectistas para atraer al lector, sino que la estrategia llevada a su máxima capacidad en *Pedro Páramo* es borrar toda clase de acotación marginal o comentario valorativo por parte de la instancia narrativa y situarlo, así, ante los propios personajes; de tal forma, el texto devela una realidad sin glosarla. El proceso de apropiación gradual con base en la estructura apelativa es descrito por el traductor como el proceso desencadenado por la llegada de Juan Preciado a Comala:

Alors, les êtres et les événements d'autrefois redeviennent actuels et se matérialisent suivant les lignes d'une perspective insolite. Les époques se chevauchent, les épisodes se mêlent, ne parvenant pas à retrouver un enchaînement logique; on ne sait plus à quel monde, celui des vivants ou des morts, appartiennent les gens dont la foule repeuple Comala. Le temps a fait place à la durée. Ces variations sur le thème du phénomène temporel nous entraînent bien au-delà de l'analyse sociologique qui sert de toile de fond au roman. Elles situent plutôt *Pedro Páramo* dans le domaine du fantastique, au voisinage des recherches d'un J.-L. Borges ou d'un S. Hedâyat.²²⁹

²²⁸ Roger LESCOT, «Introduction» a Juan RULFO, *Pedro Páramo*. París, 1959, Gallimard (La Croix du Sud, 21), p. 8: "Sus relatos tienen por actores a los hombres del pueblo, criollos o indígenas, por trama, las pasiones, las luchas y las miserias de la gente pobre y como ambiente, con mayor frecuencia, la austera campiña del Jalisco occidental. Si el ambiente en ésta es el de la vida popular, en lo que ella tiene de más mexicano, el autor ha sabido abstenerse de toda búsqueda vana de lo pintoresco. La atmósfera se crea desde ella misma; emana de los personajes, de su manera de sentir, de hablar y de actuar y, en razón misma de la sobriedad de los ornamentos, es una visión casi obsesiva de los paisajes, de las cosas y de los seres, que se impone al lector."

²²⁹ R. LESCOT, *ibidem*, pp. 9-10: "Entonces, los seres y los sucesos de otro tiempo se vuelven actuales y se materializan siguiendo las líneas de una perspectiva insólita. Las épocas se encabalgan, los episodios se mezclan, no consiguen ya reconstruir un ordenamiento lógico. No se sabe más a qué mundo, si el de los vivos o el de los muertos, pertenece la gente, la multitud que repuebla Comala. El tiempo ha dado lugar a la duración. [...] Estas variaciones sobre el tema del fenómeno temporal nos llevan mucho más allá del análisis sociológico que sirve como telón de fondo a la novela. Ellas sitúan a *Pedro Páramo* más bien en el dominio de lo fantástico, en la cercanía de las búsquedas de un Jorge Luis Borges o de un Sadeg Hedâyat."

Las consideraciones de Lescot superan objeciones ya expresadas por quienes encontraron en su lectura la sensación de una atmósfera hermética, no susceptible al cambio. Si bien a los ojos de críticos entre los que destaca el norteamericano Irby las consecuencias de la irrupción de Juan Preciado en el ámbito desolador de Comala resultan la expresión de una forma pesimista y retrógrada de concebir la existencia humana, el traductor francés coloca esta misma situación como elemento que desencadena los fenómenos sobrenaturales. A partir de las condiciones del género fantástico, Lescot inserta *Pedro Páramo* en la trayectoria genológica que Borges desarrolló a lo largo de su obra cuentística. La adscripción a lo fantástico, aunque a un sector considerable del público hispanoamericano podría desconcertarle —y recuérdese aquí el continuo ataque al escritor argentino bajo la acusación de “insensibilidad” política— cumple, sin embargo, con una de las convenciones más importantes de la *ghost story*: el protagonista se convierte en víctima de fenómenos que se producen en un espacio cerrado y que él mismo desencadena sin buscarlo.²³⁰ Sin descartar la lectura ceñida al contexto histórico, Lescot adscribe la novela rulfiana a una cierta tradición tomando como base la técnica narrativa, y con ello consigue una visión más amplia, más global que aquellos preocupados por el contenido.

Por otra parte, la primera toma de posición en cuanto a la traducción norteamericana revela cierto grado de insatisfacción por las técnicas que Rulfo aprovechó:

Steeped in intimations, wispy inconclusiveness, this excursion into the ephemeral remains restricted to the avant garde.²³¹

No es ocioso hacer notar que precisamente entre quienes manifiestan su escepticismo con respecto a la propuesta narrativa rulfiana es que la distancia estética permite una mayor lucidez que la a menudo sofocada reflexión entre los entusiastas, identificados con la novela y presas aún de su propia experiencia de lectura. Este lector privilegiado se basa en los vacíos de información y las indeterminaciones producto de la ambigüedad para delimitar el sector del público al cual pueda interesarle la lectura de la novela. Debido a la fragmentación en ella empleada, el crítico la asocia

²³⁰ Sobre las implicaciones morales, esto es, el “mensaje” ético de la *ghost story* inglesa, *vid.* Michael A. MASON, «On Not Letting Them Lie: Moral Significance in the Ghost Stories of M. R. James», *Studies in Short Fiction*, 19, 3, Summer 1982, pp. 253-260.

²³¹ ANÓNIMO, «*Pedro Páramo*», *Bulletin from Virginia Kirkus' Service*, 27, February 15, 1959, p. 157; el fragmento citado proviene de la reproducción de la reseña consultada en Dorothy P. DAVISON (ed.), *The Book Review Digest, Fifty Sixth Annual Cumulation, March 1960 to February 1961 inclusive*, New York, 1961, H. W. Wilson, p. 1160: “Inclinada a las profundidades, a la insolubilidad nebulosa, esta excursión hacia lo efímero, queda restringida a la vanguardia.”

con las vanguardias, agregando entre líneas, quizá, la carga peyorativa que muchos daban a lo que consideraban un "experimento" narrativo, como Juan de la Cabada llegó a insinuar.²³²

Un nuevo retorno a la interrelación de *Pedro Páramo* y la realidad específica contra la cual se destaca en una relación de figura sobre fondo es el que perpetra Ramón Xirau dentro de su exploración de la identidad mexicana a través de las expresiones culturales: "Juan Rulfo, the most mature of the young Mexican novelists, has written, in *Pedro Páramo* and in *El llano en llamas*, a rustic vision of the Mexican countryside, at times brutal and bleak. His style seems to oscillate between reality and dreams. His characters, though solid as stones, are also people who dream their life, who dream their death."²³³

El crítico cifra la propuesta literaria rulfiana en su perspectiva descarnada del mundo rural y en la ambigüedad emanada de esa confusión entre vida y muerte que sin relegar los aspectos violentos acoge también episodios que muestran las esperanzas desalentadas de personajes constreñidos por el mundo que los contiene.

La aparición de la segunda edición de la novela y la respuesta que la respectiva versión alemana estaba cosechando son otros indicios del impacto que *Pedro Páramo* tuvo en el ambiente literario mexicano:

La edición alemana de *Pedro Páramo* (Carl Hanser Verlag, Munich, traducción de Mariana Frenk) ha sido todo un éxito literario. Las treintaicinco reseñas que hasta este momento han llegado a México de Alemania, Suiza, Luxemburgo y Bélgica, todas —con excepción de una sola crítica no adversa, pero sí algo fría— se expresan en términos entusiastas y atribuyen a la novela de Rulfo una importancia extraordinaria: hecho singular si se toma en cuenta el aluvión de nuevas publicaciones que inunda el mercado de libros de los países de habla alemana.²³⁴

Aun cuando en muchas ocasiones se ha sobrevalorado la repercusión de la crítica alemana en el público mexicano y en particular entre los lectores privilegiados,²³⁵ no puede ignorarse el énfasis dado a las reseñas del ámbito lingüístico alemán en calidad de testigos foráneos de los méritos literarios manifiestos en la novela rulfiana. Los extractos presentados en la nota corresponden a los testimonios de lectura que aparecieron en *Neue Österreich, Die Presse, Kölner*

²³² Vid. *supra*, p. 119.

²³³ Ramón XIRAU, «Mexicanism: The Theory and The Reality», *The Texas Quarterly*, II, 1, Spring 1959, p. 33: "Juan Rulfo, el más maduro de los novelistas jóvenes mexicanos, ha plasmado, en *Pedro Páramo* y en *El llano en llamas*, una visión rústica del campo mexicano, a veces brutal y sombría. Su estilo parece oscilar entre la realidad y los sueños. Sus personajes, aunque sólidos como rocas, son también gente que sueña su vida, que sueña su muerte."

²³⁴ ANÓNIMO, «Las letras mexicanas en el extranjero», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, V, 56, abril 1959, p.

1.

²³⁵ Cfr. *supra*, pp. 45, 56.

Städtanzeiger y *Die Zeit*. Los textos de las dos primeras reproducen o glosan la presentación de los editores en la cuarta de forros del libro, recuperando las referencias al artificio que da pie a la conversación de los muertos desde sus tumbas; la asociación con el pensamiento unamuniano y el aspecto lírico, vinculado con las baladas germánicas. De verdadera relevancia resultan, sin embargo, las líneas tomadas de *Die Zeit*: "Lo que ha realizado es sin par. Ha establecido una continuidad que abarca al México más arcaico y más nuevo. Pasando por alto todo lo moderno, llega desde el mito muy antiguo a un mito muy joven."²³⁶

Esta apreciación pareciera aludir a esa sensación de un mundo cerrado e inmutable, la atmósfera fatalista que tanto incomodó a Irby. El reseñista apuntaría, de tal forma, hacia la confluencia de las situaciones "arquetípicas" y un destino que da la impresión de ser inamovible. En suma, la sensación de un tiempo cíclico cuya pervivencia resultaría sin duda de gran atractivo para el lector alemán, si la percepción de Mariana Frenk era correcta al respecto. Esta es la consecuencia más drástica de la combinación de estrategias narrativas, temática y repertorio del texto en el caso de *Pedro Páramo*, la ya apuntada "desrealización".

La propia traductora compila una serie de reseñas precedida por la introducción que se reproduce en seguida:

El esquema de las reseñas es, con leves variaciones, el siguiente: una frase de introducción que sitúa al autor en el espacio y en el tiempo y anticipa la calificación que éste merece en la opinión del crítico, expresada más detalladamente en el último párrafo. Un pasaje más o menos largo en que se narra el argumento de la novela. Con este resumen entreteje el crítico lo que sabe, o cree saber, de México. La apreciación final de la obra, que toma en cuenta su estructura, su tema, su lenguaje. Me han llegado hasta ahora cuarenta y tres reseñas. En diez de ellas se repite un texto ya publicado en otra parte. (Una misma crónica apareció con ligeras modificaciones en ocho periódicos de diferentes partes de Alemania.) Proceden de cinco países: de Alemania (la mayoría), Austria, Suiza, Luxemburgo (una) y Bélgica (una).

El tono francamente entusiasta de las crónicas, inusual en esos países de abundante producción literaria y editorial, revela la intensa impresión causada por *Pedro Páramo*.²³⁷

El intento de llamar la atención hacia la respuesta que la novela de Rulfo ha obtenido en medios distinguidos por una alta competencia editorial y literaria constituye la posibilidad de examinar las características propias que el lector encuentra reflejadas en el texto por medio del repertorio correspondiente y que adquieren una carga sustancialmente distinta al contacto con

²³⁶ Reseña sin crédito de autoría aparecida originalmente en *Die Zeit*, Hamburgo, octubre 7, 1958, apud «Las letras mexicanas en el extranjero», *ibidem*, p. 2. No aparece en la «Lista de reseñas» que Alberto VITAL incluye en *El arriero en el Danubio*, pp. 263-267.

²³⁷ Mariana FRENK, «Alemania lee "Pedro Páramo"», *Revista Mexicana de Literatura*, 2, abril-junio 1959, p. 181.

lectores de otras latitudes, donde su propia cultura y la imagen predominante de México entre ellos son los factores que condicionan las diversas apropiaciones de sentido de la novela. El equilibrio establecido entre el horizonte de expectativas y el más específico horizonte de experiencia estética se basa en pre-juicios que, al guardar cercanía con estereotipos en boga, suelen revelar con mayor facilidad la distancia cultural entre los ámbitos de la recepción inicial y los que acogen las subsecuentes traducciones de una obra literaria; para el reseñista del *Frankfurter Rundschau*, Pedro Páramo es

... una obra mexicana, que despliega en forma fascinante el encanto y dramatismo de una balada en prosa... La narración-poema —breve por su extensión—, que aumenta constantemente en profundidad, envergadura y grandeza, tiene formato de literatura universal... En el fracaso amoroso [de Pedro Páramo] ante la mujer amada durante tres decenios, es donde se perfila con mayor claridad lo típicamente hispánico de su destino: a nosotros los alemanes, en cuanto estamos familiarizados con Miguel de Unamuno, nos parece a la vez extraño y maravillosamente conocido. Pues lo que Unamuno describe como rasgo fundamental de la idiosincrasia ibérica cobra en la novela de Rulfo —y sobre todo en su protagonista, que persigue sin éxito la consumación de su personalidad— una nueva afirmación simbólica, surgida de una imaginación creadora de hombres.

En el subfondo de la obra se siente ese sí decidido ante lo contradictorio de la vida, ante el triunfo de lo irracional sobre lo que es de este mundo, tal como está representado en el *Quijote*. Para ese "sentimiento trágico de la vida", vida y muerte están íntimamente vinculadas, los límites entre ambas son borrosos. Por esto no es de ninguna manera una arbitrariedad artística el que Rulfo dé presencia a los muertos...²³⁸

El fatalismo de la novela adquiere un carácter asaz distinto si se le examina a partir del pensamiento de Unamuno, una aproximación que, ya aventurada por los editores de Carl Hanser, parecía demasiado gratuita en ese momento. Aunque hay a quienes les parece producto de un total desconocimiento de la cultura mexicana, no es factible negar que existe cierta intertextualidad entre ambas obras, coincidencia que podría hallarse en una búsqueda común de identidad. Los mecanismos de estructuración, donde concurren elementos fantásticos y referentes de la realidad social mexicana, adquieren una legitimación que, a ojos de Maier, confieren a la novela el carácter

²³⁸ [Hansgeorg MAIER, «Ballade aus Mexiko», *Frankfurter Rundschau*, octubre 25, 1958, *apud*] M. FRENK, *ibidem*, p. 182. Título, autor y medio original están tomados de la lista proporcionada por Vital. Parece que *Pedro Páramo* sugiere a Maier reminiscencias del libro *Vida de Don Quijote y Sancho*, de Unamuno, publicado en 1905. La traducción al alemán (*Das Leben Don Quijotes und Sancho*) tuvo dos versiones: Munich, 1926, Meyer y Jessen, y Leipzig, 1933, Phaidon (*vid.* Alberto NAVARRO, «Bibliografía» a su edición de la obra, Madrid, 1988, Cátedra [Letras Hispánicas, 279], p. 128), por lo que la opinión de Mariana Frenk (*vid. supra*, pp. 169-173) encuentra aquí una peculiar confirmación.

de síntesis armónica, ésta remite a realidades humanas contradictorias pero no por ello menos cotidianas.²³⁹

Otro reseñista aborda este aspecto desde la *episteme* filosófica europea de los cincuenta y su escuela más representativa:

La novela de Rulfo tiene un encanto muy suyo: el mundo de las vivencias hispánicas —hasta cierto punto enigmático para nosotros los hombres del norte—, el calor y lo entrañable de un trato humano directo, casi inexistente en nuestros libros, y finalmente el tratamiento moderno del tema. Juan Rulfo hace hablar a los muertos y callar a los vivos. Hay un intercambio entre los dos elementos de la disonancia vida-muerte, hasta ahora sólo logrado por el teatro existencialista. Juan Rulfo lo logra en la novela. Por lo tanto *Pedro Páramo* puede contarse entre las novelas de este otoño que convencerán al lector de que una y otra vez surgen libros que captan con audacia y fuerza elemental y a la vez visionariamente aquella porción del hombre que de otra manera quedaría inexplicable.²⁴⁰

Esta concretización de la novela parece partir de la alterada estructura apelativa de la edición alemana, pues al relacionar *Pedro Páramo* con el teatro existencialista evidencia que la problemática de los personajes se centra en la búsqueda de un sentido para sus vidas, pero también subraya que la estrategia narrativa coloca al lector ante los diálogos y un mínimo de acotaciones a cargo del narrador, lo cual acerca a la novela rulfiana a la puesta en escena teatral. No en vano la única adaptación del texto a otros medios de comunicación con cierto éxito parece haber sido la realizada en Suiza, en la radio dirigida al público de habla francesa.²⁴¹

Precisamente en la postura desde la que el lector se sitúa con respecto a las estrategias narrativas empleadas por Rulfo es que puede apreciarse el —en ocasiones— inadvertido efecto de su puesta en escena novelística:

[...] cuando el autor opta por destrozarse el bloque de la narración, por disgregarlo en un mosaico de informes aislados —en aquella polifónica relación de los muertos de que ya hemos hablado—, con los cuales el lector tiene que componer, algo trabajosamente, el todo, entonces la novela deja de convencer por completo. *Lo que es sencillo en el sentido más alto de la palabra, se presenta innecesariamente complicado.* Las rupturas de la narración cronológica, los constantes cambios del

²³⁹ Ramón XIRAU, en el artículo que se ha examinado páginas atrás, aventura una incipiente explicación de estas coincidencias de las idiosincrasias española y mexicana que vale la pena tener en cuenta al toparse con una propuesta de lectura de desarrollada entre ciertos lectores privilegiados alemanes: “[...] what matters to us especially is that the Spaniard who arrived in Mexico could no longer be concerned just about himself. Face to face with Mexican reality, the Spaniard found himself involved in another question: what was the meaning of this world he had just discovered? What was the meaning of his mission as he confronted a people who had also had their mission in history? The Spaniard, surprised at himself, was astonished at what he found and what he was himself. This double wonder had in it the germ of a double —or rather triple— query: What was Spain; what was Mexico; what was, more properly, this New Spain discovered and baptized by the conqueror?” («Mexicanism: The Theory and The Reality», p. 23).

²⁴⁰ Reseña radiofónica transmitida por *Radio Vorarlberg*, Dornbirn, noviembre 17, 1958, *apud* M. FRENK, *ibidem*, p. 184. No la incluye A. VITAL en su relación.

²⁴¹ *Vid. supra*, p. 139.

punto de vista desde el cual se narra y de los personajes narradores, sólo se justifican en caso de que la verdad no pueda manifestarse sino en la variedad de los aspectos. Pero esto no sucede aquí —por fortuna, quisiéramos decir. Más allá de las opiniones subjetivas, la verdad está ante nosotros en épica claridad, y su lapidario vigor disminuye algo por la técnica a la que la somete el narrador, una técnica de la cual no se sabe muy bien si es un primitivismo experimentador o si procede de una refinadísima inteligencia artística.²⁴²

Contrariamente a lo argumentado por Blöcker, el perspectivismo de procedencia faulkneriana permite al lector la asociación de las secuencias narrativas mediante la dinámica de retención y protensión sustentada en los vacíos de información. Un símil que quizá sería pertinente para ejemplificarla sería el caso de quien se encuentre observando una esfera, pues sabrá que sólo al girarla quedará satisfecho su deseo de tener una perspectiva total de su aspecto. De la misma forma, sólo al complementar la información que aporta cada personaje puede el lector encontrarse con la sensación de estar frente a ellos mismos sin experimentar la interferencia del narrador para llegar a resultado semejante. Mucho más que un tardío ejercicio vanguardista —cuyos objetivos iconoclastas estaban más que agotados hacia finales de los cincuenta— en *Pedro Páramo* hay una propuesta que se distingue frente a sus precedentes en la novelística europea y norteamericana merced a su radicalidad, la cual presenta al lector un mundo fictivo con escasos referentes temporales y atmósfera desolada, mismos que permiten extrapolar los sucesos mucho más allá del límite que marcan etiquetas impuestas por la costumbre taxonómica con escasa imaginación.

De vuelta al medio mexicano, la aparición de la segunda edición de la novela obtiene respuesta entre los lectores privilegiados. Agustín Basave parafrasea la presentación de las solapas y retoma fragmentos del texto de Rulfo que mezcla con sus propias palabras, en las que se percibe una intención de superar las aristas conflictivas de la “realidad” que la novela presenta en pos de un “reflejo” de la idiosincrasia nacional:

El espíritu de la tierra deja oír sus voces ancestrales en la novela “Pedro Páramo” de Juan Rulfo (Fondo de Cultura Económica, Colección “Letras Mexicanas”, 2ª edición, 1959). Obra que deja un rastro de pesimismo y amargura, es verdad, pero obra ardiente y viva, aunque su argumento se desarrolle en una aldea desaparecida, Comala, cuyos muros, guardan persistentemente los rumores y las preocupaciones de sus antiguos lugareños. Sabe a ceniza y sangre de México. El sentimiento de nuestro suelo y los afanes aldeanos de un puñado de misérrimas criaturas que se agrupan en torno a la

²⁴² [Günter BLÖCKER, «Mexikanischer Totentanz», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, enero 12, 1959, *apud*] M. FRENK, *ibidem*, p. 185, las cursivas son mías. Tal pareciera que el reseñista tuviera presentes las críticas de Chumacero y Burns.

punto de vista desde el cual se narra y de los personajes narradores, sólo se justifican en caso de que la verdad no pueda manifestarse sino en la variedad de los aspectos. Pero esto no sucede aquí —por fortuna, quisiéramos decir. Más allá de las opiniones subjetivas, la verdad está ante nosotros en épica claridad, y su lapidario vigor disminuye algo por la técnica a la que la somete el narrador, una técnica de la cual no se sabe muy bien si es un primitivismo experimentador o si procede de una refinadísima inteligencia artística.²⁴²

Contrariamente a lo argumentado por Blöcker, el perspectivismo de procedencia faulkneriana permite al lector la asociación de las secuencias narrativas mediante la dinámica de retención y protensión sustentada en los vacíos de información. Un símil que quizá sería pertinente para ejemplificarla sería el caso de quien se encuentre observando una esfera, pues sabrá que sólo al girarla quedará satisfecho su deseo de tener una perspectiva total de su aspecto. De la misma forma, sólo al complementar la información que aporta cada personaje puede el lector encontrarse con la sensación de estar frente a ellos mismos sin experimentar la interferencia del narrador para llegar a resultado semejante. Mucho más que un tardío ejercicio vanguardista —cuyos objetivos iconoclastas estaban más que agotados hacia finales de los cincuenta— en *Pedro Páramo* hay una propuesta que se distingue frente a sus precedentes en la novelística europea y norteamericana merced a su radicalidad, la cual presenta al lector un mundo fictivo con escasos referentes temporales y atmósfera desolada, mismos que permiten extrapolar los sucesos mucho más allá del límite que marcan etiquetas impuestas por la costumbre taxonómica con escasa imaginación.

De vuelta al medio mexicano, la aparición de la segunda edición de la novela obtiene respuesta entre los lectores privilegiados. Agustín Basave parafrasea la presentación de las solapas y retoma fragmentos del texto de Rulfo que mezcla con sus propias palabras, en las que se percibe una intención de superar las aristas conflictivas de la “realidad” que la novela presenta en pos de un “reflejo” de la idiosincrasia nacional:

El espíritu de la tierra deja oír sus voces ancestrales en la novela “Pedro Páramo” de Juan Rulfo (Fondo de Cultura Económica, Colección “Letras Mexicanas”, 2ª edición, 1959). Obra que deja un rastro de pesimismo y amargura, es verdad, pero obra ardiente y viva, aunque su argumento se desarrolle en una aldea desaparecida, Comala, cuyos muros, guardan persistentemente los rumores y las preocupaciones de sus antiguos lugareños. Sabe a ceniza y sangre de México. El sentimiento de nuestro suelo y los afanes aldeanos de un puñado de misérrimas criaturas que se agrupan en torno a la

²⁴² [Günter BLÖCKER, «Mexikanischer Totentanz», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, enero 12, 1959, *apud*] M. FRENK, *ibidem*, p. 185, las cursivas son mías. Tal pareciera que el reseñista tuviera presentes las críticas de Chumacero y Burns.

voluntad de un cacique: Pedro Páramo, han sido transfundados por Juan Rulfo en una "poiesis" de la desolación.²⁴³

El crítico y filósofo da prioridad en su apropiación de sentido a la dimensión nacionalista de la novela, que descuellan al identificar los murmullos de los muertos con la voz de la tierra —¿la Patria, quizá? No en balde emplea el término griego que designaba a la escritura artística y que con facilidad puede vincularse en este contexto con la estética imitativa clásica.

Lenguaje austero, preciso, ajustado, telúrico... Argumento de la tierra mexicana, con todo su colorido y con toda su alta temperatura... Personajes que son "reminiscencias" de la sangre, "vivencias" de antepasados remotos, que no destruye el tiempo, y que retumban en nuestra alma, arrancándole gritos silenciosos. Se mata y se muere con la misma familiaridad —biológica, instintiva— con que se suda y se duerme. Crueldad y fatalismo superstición y piedad, mansedumbre y ambición, indiferencia y remordimiento... Todo ello visto por un escritor de casta, leal a la tierra, saturado de esencias mexicanas.²⁴⁴

He aquí de nueva cuenta la concepción del escritor como el ser destinado a "retratar" una manera de permanecer en el mundo y relacionarse con él, imperturbable e inherente a quienes viven en un territorio delimitado geográficamente y anímicamente. El carácter arquetípico de los hechos narrados queda asociado a la calidad de avatar literario de dicha identidad, sin avanzar un solo paso para trascender el discurso típico nacionalista. Tras la glosa a las frases de la novela que mayor impacto causaron en su memoria, el reseñista concluye: "Realismo y fantasía, realidades crudas de la vida diaria y evocaciones poéticas con sabor cósmico, se entretajan en la vigorosa novela de Juan Rulfo. La muerte está siempre a un paso, cobijando la vida, cubriéndola finalmente con su sombra y su silencio."²⁴⁵

La síntesis estética conseguida por Rulfo adquiere legitimidad en la vecindad de los temas ligados a las obsesiones de una colectividad distinguida con insistencia por su particular enfoque de la muerte y su relación con la existencia. Tal cotidianidad de los opuestos, plasmada en la novela, representa desde la perspectiva de este lector privilegiado en específico el sentido último de *Pedro Páramo*.

La traducción al inglés de la novela, aunque alterada e incompleta, apareció en cuatro distintas ediciones: la más difundida, —el *paperback* incluido en la colección Evergreen Book—, dos empastadas —de las cuales una constaba de veintiséis copias firmadas y marcadas con las letras del

²⁴³ Agustín BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, «Juan Rulfo, Pedro Páramo», *Armas y Letras*, 2. 2, abril-junio 1959, p. 84. (Cfr. *supra*, p. 29).

²⁴⁴ A. BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, *loc. cit.*

²⁴⁵ A. BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, *ibidem*, p. 86.

alfabeto— y, por último, otra numerada del uno al cuatro, autografiada y no venal.²¹⁶ El texto de la cuarta de forros de la edición en rústica proporciona la siguiente perspectiva de la novela:

Rulfo takes the reader through the normal barriers of existence into a world that is deathless because it is already dead. The life of the village is no longer a dull progression of calendar events. It is an amazing montage of the living and dead: people emerge with the intense and unique quality of the figures that accosted Dante in the *Inferno*. Through this unique suspension of time, Rulfo creates a new vision of human experience. His mystic quality of intense perception illuminates a people and the land that is part of its bloodstream.²¹⁷

El enfoque de los editores norteamericanos enfatiza las técnicas empleadas para dar la impresión de la confusión entre vida y muerte. Su perspectiva y el empleo de la palabra *montaje* para designar el efecto de las secuencias fragmentarias en el lector evidencia, además, el vínculo con la narrativa cinematográfica, un tema abordado no tan frecuentemente por la tradición crítica rulfiana.²¹⁸ Por otra parte, ésta parece ser también la primera mención a los rasgos comunes que podrían existir entre la *Commedia* dantesca y *Pedro Páramo*, más adelante revisados con cierta profundidad por Hugo Rodríguez Alcalá. A menudo esta confluencia ha sido asumida como el factor que hace factibles los análisis del sustrato mítico de la novela.²¹⁹

A continuación, uno de los artículos más frecuentemente recuperados en las compilaciones críticas sobre la obra rulfiana explora con detalle las características de la novela desde los planos estructural, técnico y temático. Mariana Frenk traza un panorama de la novelística contemporánea como contexto en el que insertará el perfil peculiar de *Pedro Páramo*. El elemento relevante en este

²¹⁶ Vid. página legal de Juan RULFO, *Pedro Páramo. A Novel of Mexico*. New York, 1959, Grove (Evergreen Book, E-149). En cuanto a la traducción de Lysander Kemp y sus características, vid. Elda MACEDA, «Juan Pablo Rulfo: la obra de Juan Rulfo en Estados Unidos, mutilada y mal traducida», *El Universal Cultural*, abril 27, 1996, pp. 1, 4.

²¹⁷ ANÓNIMO, «Pedro Páramo by Juan Rulfo», texto en cuarta de forros de la edición norteamericana de la novela: «Rulfo conduce al lector a través de las barreras normales de la existencia dentro de un mundo en el que la muerte no existe porque ya está muerto. La vida del pueblo [de Comala] no es ya una simple progresión de eventos en el calendario. Es un asombroso montaje de vivos y muertos: la gente surge con la intensa y única calidad de las figuras que Dante abordó en el *Inferno*. Por medio de esta irrepetible suspensión del tiempo, Rulfo crea una nueva visión de la experiencia humana. Su calidad mística de intensa percepción ilumina al pueblo y a la tierra que corre por sus venas.»

²¹⁸ Vid. Arthur RAMÍREZ, «Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XV, 2, mayo 1981, pp. 233-249; J. Patrick DUFFEY, «Política, mito y técnica cinematográficos: el tiempo y el espacio en la obra de José Revueltas y Juan Rulfo», en *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*. Traducción: Ignacio Quirarte. Mexico, 1996, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones-Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Actividades Cinematográficas, pp. 51-68.

²¹⁹ Vid. Antonio SACOTO SALAMEA, «Pedro Páramo», *El Guacamayo y la Serpiente*, 7, julio 1973, pp. 3-39; Sammy GORDON, «Mundo y lenguaje en la escatología de "Pedro Páramo"», *El Urogallo*, IV, 23, septiembre-octubre 1973, pp. 91-98; Jean FRANCO, «El viaje al país de los muertos», en Joseph SOMMERS (ed.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, pp. 117-140; Andrei KOFGAN, «Juan Rulfo y la evolución de la trama antigua», *América Latina*, 5 (53), 1982, pp. 93-109; Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ and Jean Pierre BARRUCCELLI, «Dante and Rulfo: Beyond Time Through Eternity», *Hispanic Journal*, 5, 1, Fall 1983, pp. 7-27.

artículo es que Frenk no sólo alude a la relación intertextual de *Pedro Páramo* con la literatura europea; la descripción de la "nueva novela" es ilustrada con ejemplos procedentes de esa tradición literaria, lo cual tiene como consecuencia una perspectiva más amplia para situarla, pues limitar sus antecedentes a la "influencia" faulkneriana implica reducir las muy amplias lecturas de Rulfo a una estricta dependencia del narrador estadounidense. El proceso de lectura, descrito como una *summa* de las secuencias narrativas que integran la novela del escritor jalisciense adquiere mayor precisión a la luz de consideraciones como la siguiente:

El "Ulises" es un mosaico de innumerables piedritas. Cada una de las piedritas es un hecho aislado. Todos los hechos aislados están vinculados entre ellos, uno con el otro, uno con todos los otros formando una densa red de relaciones. El lector no puede captar estas relaciones a medida que va avanzando en la lectura, es decir, a medida que lee palabra por palabra, frase por frase, en el tiempo. Dice [Joseph] Frank: "Joyce no debe leerse, debe releerse. El conocimiento del todo es necesario para el conocimiento de una parte". Según él, hasta cuando conoce el lector toda la obra, está en condiciones de poner cada piedrita en su lugar, de ordenar los hechos aislados en un conjunto espacialmente. Acerca de la obra de Marcel Proust dice Frank: "Proust nos da lo que podríamos llamar vistas puras de sus caracteres —vistas inmóviles en un momento de visión— en varias fases de sus vidas y cede a la sensibilidad del lector la fusión de estas unidades de significado en un momento de tiempo, es decir: espacialmente".²⁵⁰

Si el todo es mucho más que la suma algebraica de las partes que lo integran es lógico que tras su incorporación a dicha estructura cada una adquiera una dimensión que haga evidente su relevancia individual. El efecto de dichas estrategias en la diégesis de la novela; ya avizorado por Irby pero considerado por él mismo como un "mensaje" negativo, obtiene conforme a tales presupuestos caracteres muy específicos que potencian al máximo sus posibilidades interpretativas:

Leída la novela hasta la última letra y aún releída porque como el "Ulises" de Joyce también "Pedro Páramo" es un libro que hay que releer, integrados los fragmentos en una unidad superior, desaparece totalmente la impresión de oscuridad o confusión que puede haberse producido en el lector. Entonces el mundo creado, re-creado por Rulfo está ante nosotros como un organismo vivo y denso, con todos sus elementos plásticamente, expresivamente, perfilados: como un universo ordenado, en que el orden temporal-cronológico se ha sustituido por un orden espiritual. Y hasta entonces nos daremos cuenta de que este universo está al margen del tiempo. Cuando Juan Preciado sale de su tierra para buscar en Comala a Pedro Páramo, su padre, muerto desde hace muchos años, se lanza a una aventura que lo arrastrará al centro de un acontecer absurdo a la vez que cargado de sentido, para dejarlo finalmente más allá de su vida, más allá de vida y muerte, de sueño y vigilia, más allá de ayer y mañana, en el ámbito del mito.²⁵¹

²⁵⁰ Mariana FRENK, «La novela contemporánea en México», *Letras Potosinas*, XVII, 132-133, abril-septiembre 1959, p. 9. El texto al que Frenk se refería fue traducido al español cuatro años antes. Vid. Joseph FRANK, «La forma espacial de la literatura moderna», *El Libro y el Pueblo*, XVII, 19, septiembre-octubre 1955, pp. 8-36, *id.* esp. pp. 17, 21.

²⁵¹ M. FRENK, *ibidem*, p. 11.

La imagen empleada por Frenk apunta hacia la verdadera complejidad de la obra, pues en la síntesis que el lector está llamado a concretar, el potencial de sentido no se obtiene sólo con base en el establecimiento de vínculos lineales o sintagmáticos entre las secuencias narrativas; es imprescindible, para aprehender la obra, descubrir los nexos que superen la inmanencia de los fragmentos y la tradicional relación causa-efecto, así como asociarlos paradigmáticamente tomando como base o patrón de integración los elementos comunes que permitirán ensamblarlos dentro de la *Gestalt* final. En consecuencia, la disposición sintagmática de la diégesis no es arbitraria, como lo afirmaba Irby, pues a una alteración en dicho nivel le correspondería un cambio perceptible en la relación texto-lector: recuérdese que al iniciar la lectura se tiene la impresión de que Juan Preciado en el papel de narrador intradiegético desde la primera persona tiene como destinatario al lector. Sólo al avanzar se percatará éste de que en realidad se halla conversando con Dorotea, desde la tumba. Ello repercute en la atmósfera narrativa, en la que Frenk capta una *Weltanschauung* distinta de la concepción vital de Occidente; su inmutabilidad, su clausura estricta ante la invasión de extraños se manifestará en la asimilación de éstos al *cosmos* impuesto a partir de sus lindes. "¿La ilusión? Eso cuesta caro." Son palabras de Dorotea que revelan un *statu quo* donde el destino ha sido trazado sin margen alguno a la voluntad individual ni apertura a las excursiones externas. De ello da muestra la muerte fulminante del intruso, pero también el amor contrariado del epónimo por Susana San Juan, no obstante ocupar la máxima posición jerárquica de dicha colectividad. La posibilidad de una interpretación mítica de la novela, más que sustentada en la imposición de mitologías indígenas o grecolatinas, descansaría en las situaciones, que merced al marco configurado por las estrategias narrativas tomarían un cariz arquetípico.²⁵²

Como conclusión a su repaso de los rasgos que definen a *Pedro Páramo*, Frenk establece la síntesis de estrategias, repertorio, técnicas y temas con la que una estética que ha superado la *mimesis* y la glorificación de lo artificial propone una conciliación de arte y vida:

[...] "Pedro Páramo" es una novela, una novela de fuerte y auténtica originalidad. Una novela que acusa una nueva sensibilidad y, para expresarla, echa mano de los más audaces recursos de la novela moderna. Agreguemos que gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su

²⁵² Mariana FRENK cita y comenta el siguiente fragmento de *El arco y la lira* de Octavio PAZ como evidencia de que en *Pedro Páramo* existe un tiempo cíclico: "El mito es un pasado que también es un futuro... un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno... Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser." Gracias a la sustitución del orden cronológico por otro orden distinto, espiritual y poético, gracias al recóndito ritmo que gobierna la sucesión de los fragmentos, "Pedro Páramo" adquiere condición de mito. El tiempo en que se desarrolla es el eterno presente del mito" (*loc. cit.*).

concepción poética, el tema que trata, que es un tema tomado de la realidad mexicana en lo particular, cobra un aspecto fantástico, de alucinante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños.²⁵³

Esta nueva estética, una auténtica tercera vía, estaría dada por el olvido del positivismo y su "objetividad" en el reconocimiento del factor subjetivo del arte y su capacidad para subvertir la "realidad" sin entrar en conflictos similares a los que Baudelaire y las vanguardias, por ejemplo, se enfrentaron al minimizar la dimensión social en la que toda expresión artística se inserta. *Pedro Páramo* cuenta con dicha vertiente, pero al no pronunciarse explícitamente al respecto potencia aún más el factor estético de tales realidades.²⁵⁴

La resonancia de la crítica francesa a la novela proporciona los primeros indicios de un cambio de horizontes que la obra de Rulfo unida a las de Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Juan Carlos Onetti preludiarán, al convertirse en el innegable antecedente del *boom* hispanoamericano al que a menudo se les asimilará:

Es en México en donde aparece la "semilla de locura". Los adictos al cambio de aires, a la espontaneidad, a la poesía que cae, gotea, brinca hacia atrás, se desvía y provoca una perplejidad y un encantamiento, deben leer esta pesadilla mexicana: "Pedro Páramo", de Juan Rulfo. [...]

El pasado y el presente se entremezclan, todo es real, nada es contemporáneo; un pueblo vive sus aventuras pasadas y presentes sin que el lector pueda orientarse; todo habla —y a veces no hay nada sino el sol de plomo y el silencio. En Francia se discute con frecuencia el reciente movimiento de la "antinovela": no pienso que Juan Rulfo se haya inspirado en esas fuentes, pero he aquí una obra que la misma escuela debía haber descubierto; en la que el tiempo y la lógica dejan de falsificar el relato viviéndolo falsamente coherente.

Ayer dominaba un exceso por un regionalismo trivial y convencional, o aun por cierto afán de imitar a Europa, la novela hispanoamericana no está lejos, hoy, de abrir a Europa nuevos horizontes, puesto

²⁵³ M. FRENK, *ibidem*, p. 12.

²⁵⁴ Frenk cerraba esta primera versión de su texto con una cita de José Ortega y Gasset, sumamente elocuente a este respecto: "Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfilarse palabras sin nexo, o trazar rayas al azar [como algunas manifestaciones extremas de la vanguardia o sus émulos más tardíos y estériles]. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo 'natural' y que sin embargo posea sustantividad implica el don más sublime" (José ORTEGA Y GASSET, *apud* M. FRENK, *loc. cit.*). Hans Robert JAUSS reivindica estas posibilidades en una conciliación que plantea el reconocimiento de que el arte ha cumplido, desde siempre, un cometido muy específico. "Su función, eminentemente social, radica en el hecho de que el arte no puede reclamar ningún tipo de validez por obligación, y en que su verdad ni puede rebatirse con dogmas, ni «falsificarse» por lógica. Su voluntariedad demuestra la capacidad emancipatoria de su rebeldía, y explica el interés de las instancias dominantes por someter su fuerza esclarecedora y su seductora violencia. Según Yuri M. Lotman, el arte ha podido sobrevivir, en todos los tiempos, a sus perseguidores, no porque su existencia haya aportado algo a las necesidades materiales, sino porque responde a una necesidad que llena el carácter lúdico de la experiencia estética: «El ritual es obligatorio, la danza voluntaria»" (*Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción: Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios, 2ª ed. Madrid, 1992, Taurus [Taurus Humanidades. Teoría y Crítica Literaria, 336], pp. 44-45).

que, por su técnica y su imaginación, se muestra ya, sin anacronismos, coetánea de las más jóvenes tendencias europeas. Y ello con una penetración tal, que muy bien podría inclusive adelantárseles.²⁵⁵

Este lector privilegiado francés, testigo de la esterilidad del *nouveau roman*, ve en Rulfo a un partícipe más de la tradición estética que supuso el fermento de tal corriente y que, no obstante, toma un rumbo consecuente con sus propios planteamientos, sin la excesiva intelectualización de dichos narradores. Albèrés intuye la proximidad de toda una novelística que acaparrará el interés editorial y literario de Occidente.

Ese mismo interés, intensificado hacia fechas cercanas, es el que los editores del Centro Mexicano de Escritores comentaban con satisfacción por lo que a mérito propio tocaba a ellos en su función de difusores y promotores de los jóvenes autores mexicanos:

That three publications featuring Latin American literature appeared almost simultaneously indicates an awakening interest and will undoubtedly provide the impetus for future translations of Latin American works. At the moment, Juan Rulfo's superb novel *Pedro Páramo* is already in the process of publication and will be released by Grove Press in a few weeks. [...] We hail the efforts of *New World Writing*, *Evergreen Review* and *The Texas Quarterly* and the promise they bring of future translations.²⁵⁶

El índice de aceptación que revelaban tres distintos esfuerzos de difusión significaba un progresivo aumento del reconocimiento a la presencia de la cultura mexicana en el entorno estadounidense, que desde una perspectiva más local también era motivo de examen en la sección de noticias del mismo boletín. En la pluralidad de la producción literaria mexicana se avizoraba un cambio de horizonte estético en progreso:

1958 could be said to be the year of the renaissance of the novel in Mexico. Since the appearance of Juan Rulfo's superb book, *Pedro Páramo*, in 1955, the novel form has staged a comeback and is as popular among writers today as it was during the years of the Revolution. Today's writers are handling the form in diverse ways. Some, like Sergio Galindo (*Polvos de arroz* and *La Justicia de Enero*), Josefina Vicens (*El libro vacío*), López Páez (*El solitario Atlántico*) and Emilio Carballido (*El Norte*), lean toward the psychological novel. Others, like Carlos Fuentes (*La región más transparente*), Luis Spota (*Casi el*

²⁵⁵ R. M. ALBÈRÈS *apud* ANÓNIMO, «La crítica francesa aclama a Juan Rulfo», *Diorama de la Cultura*, abril 26, 1959, p. 4.

²⁵⁶ ANÓNIMO, «Mexican Works in Three Recent U. S. Publications», *Recent Books in Mexico*, VI, 4, May 15, 1959, p. 2: «El hecho de que tres publicaciones que presentan literatura latinoamericana aparezcan casi simultáneamente indica un interés creciente y que sin duda proveerá el impetu para futuras traducciones de obras latinoamericanas. Por el momento, la soberbia novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, se encuentra ya en proceso de publicación y será lanzada por Grove Press en unas cuantas semanas. [...] Aclamamos los esfuerzos de *New World Writing*, *Evergreen Review* y *The Texas Quarterly* y la promesa que traen de futuras traducciones.» En el número siete de *Evergreen Review* apareció un fragmento de *Pedro Páramo* tomado de la traducción de Lysander Kemp. *The Texas Quarterly* dedicó su suplemento antológico *The Muse in México. A Mid-Century Miscellany* a una panorámica de la literatura mexicana contemporánea. El editor de éste, Thomas Mabry Cranfill, recogió los cuentos «Macario» y «No oyes ladrar los perros» en traducción de George D. Schade en las páginas 48-55. Se trataba de un complemento literario a su edición monográfica sobre la cultura mexicana donde apareció el ensayo de Ramón Xirau ya comentado. (Cf. *supra*, pp. 180, 182-183.

paraíso) and Ayala Anguiano (*Las ganas de creer*), are concerned with society. What is important is that all are young and that most of them already have their second or third novel in preparation. 1959 should be an especially fruitful year for the novelists in Mexico.²⁵⁷

Sin asumir el simplismo de un posible mecanismo causa-efecto, el hecho de que la publicación de *Pedro Páramo* constituyó el agente de un cambio que venía gestándose desde tiempo atrás es irrefutable. La novela rulfiana fue el catalizador que contribuyó a la mutación del ambiente literario y legitimó, en el terreno de los hechos, un tipo hasta entonces anómalo de estrategias narrativas y técnicas. La suerte de este heraldo en el extranjero es comentada brevemente: "*Pedro Páramo* by Juan Rulfo which, in 1958 [sic], was published in German and in French (N. R. F.) is now being published in English (Grove Press). Also, the Italian and Chekoslovaquian translations have been contracted."²⁵⁸

Para una novela con apenas cinco años en circulación, tres traducciones a las principales lenguas occidentales y dos más en prospectiva representan un índice óptimo de inserción en la esfera cultural. El Centro Mexicano de Escritores, gestor de las traducciones por contrato acordado al conceder sus becas, podía congratularse de uno de sus primeros miembros.²⁵⁹

Una perspectiva inglesa de las letras mexicanas a través de la edición monográfica que la *Evergreen Review* dedicó al tema es la que a continuación se expresa con respecto a la novela rulfiana:

There are, in fact, new themes and ways of writing that are specifically Mexican. There is on the one hand a vast cosmological viewpoint characterized by the poetry of Octavio Paz, on the other a harsh realism, a concern with the three immutables, "birth, copulation, and death", that informs the most striking novel for many years, Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. But this concern at the same time provides the firm basis of Paz's poetry also. For his gaze swiftly alternates between the essential self, which is

²⁵⁷ ANÓNIMO, «News», *ibidem*, p. 5: "Podría afirmarse que 1958 es el año del renacimiento de la novela en México. Desde la aparición del soberbio libro de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en 1955, la forma novela ha entrado en una etapa de recuperación y es hoy tan popular entre los escritores como lo fue durante los años de la Revolución. Los escritores actuales manejan la forma de maneras diversas. Algunos, como Sergio Galindo (*Polvos de arroz* y *La justicia de enero*), Josefina Vicens (*El libro vacío*), [Jorge] López Páez (*El solitario Atlántico*) y Emilio Carballido (*El Norte*), se inclinan hacia la novela psicológica. Otros, como Carlos Fuentes (*La región más transparente*), Luis Spota (*Casi el paraíso*) y [Armando] Ayala Anguiano (*Las ganas de creer*), están involucrados con la sociedad. Lo importante es que todos son jóvenes y que la mayor parte de ellos se encuentra preparando ya su segunda o tercera novela. 1959 será un año especialmente fructífero para los novelistas en México."

²⁵⁸ ANÓNIMO, *loc. cit.*: "*Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que en 1958 fue publicada en alemán y en francés (N. R. F.) ha sido publicada ahora en inglés (Grove Press). También han sido contratadas las traducciones italiana y checoslovaca."

²⁵⁹ En un acuerdo fechado y firmado el 20 de octubre de 1954, se lee: "Mediante este documento el Sr. Juan Rulfo becario del Centro Mexicano de Escritores reconoce que los derechos de traducción de sus obras al inglés pertenecerán a dicho centro [y aquí Rulfo agregó a mano: *mientras sea becario de dicho Centro*]. Si se le ofrecieran otras posibilidades de traducir sus escritos, los arreglos necesarios tendrán que hacerse de acuerdo con el Centro Mexicano de Escritores."

the negation of the everyday self, and such concrete symbols of the everyday self in his country as sprawling youths smoking marihuana on the pyramid steps of Teotihuacán [sic].²⁶⁰

Es significativo que el crítico inglés perciba un mismo sustrato en autores cuya distancia genológica y estilística es tan grande. El estereotipo regionalista a que apela para caracterizar la novela de Rulfo hace evidente, sin embargo, que su interpretación de la obra opta por las asociaciones comunes aun a pesar del impacto que las estrategias narrativas empleadas en ella representaron. El símil final concreta una lectura folklorizante, esencialista y con preferencias por la tónica configuración europea de América Latina como el santuario de lo irracional y lo primitivo, que se convierte así en la contraparte ideal de su racionalidad y de toda la civilización occidental.

En una nueva entrevista, Rulfo habla de su infancia, del apoyo que recibió de Efrén Hernández y, en tanto autor empírico, aprovecha para desmentir la filiación faulkneriana establecida por Irby:

"Leí mucho de chiquillo [...]. Todo lo que alcanzaba: Julio Verne, Salgari, los Pardaillán, cuanto libro era vivo, de rápidas y animadas resoluciones y escenas. En vez de matar pájaros, leía. Mi primer libro serio, el que me hizo meditar fue *Hambre*, de Knut Hamsun. Cayó en mis manos la primera edición española de esa novela. Desde entonces Hamsun es el escritor que admiro sin reservas y si alguna influencia tengo es posible que de él derive.

"Te lo digo porque James T. Irby [sic], estudioso norteamericano que estuvo en México, en su tesis: 'La influencia de Faulkner en cuatro escritores hispanoamericanos' (Luis Novás Calvo [sic], Juan Carlos Onetti, José Revueltas, Juan Rulfo), me hace influído por Faulkner: y yo ni siquiera había leído a este autor.

"Leyendo, continúa Juan, llega el momento en que se satura uno de lecturas y trata entonces de decir lo suyo, lo que no encontró en otra parte, o encontró al fin, pero insuficiente, inacabado para uno mismo. Yo me puse a escribir por afición; porque así me gustó mucho; como me gustaba la lectura o antes me había gustado el excursionismo. Nunca me he considerado escritor, un profesional, sino un aficionado a escribir.²⁶¹

Las declaraciones de Rulfo son de gran relevancia, pues al reducir sus "influencias" a Knut Hamsun demostraba que su espectro de lecturas era mucho más amplio de lo que hasta el momento la mayor parte de la crítica había atisbado. La razón por la que Rulfo trataba de deslindarse de William Faulkner a pesar de haberlo mencionado anteriormente entre los autores contemporáneos

²⁶⁰ ANÓNIMO [John Michael COHEN], «Writing in Mexico», *The Times Literary Supplement*, 2985, May 15, 1959, p. 289: "Existen, de hecho, nuevos temas y maneras de escribir que son específicamente mexicanas. Hay, por un lado, un vasto punto de vista cosmológico representado por la poesía de Octavio Paz, por el otro un realismo áspero, la preocupación por los tres temas inmutables, 'nacimiento, reproducción y muerte', que da forma a la novela más sorprendente por muchos años, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Pero esta preocupación al mismo tiempo provee también el fundamento de la poesía de Paz. Pues su mirada atenta alterna suavemente entre el ser esencial, que constituye la negación del ser cotidiano, y símbolos concretos del ser cotidiano en su país como los jóvenes que se tumban en los escalones de la pirámide de Teotihuacán a fumar marihuana."

²⁶¹ Ricardo CORTÉS TAMAYO, «Retratos a la carta. Juan Rulfo», *Diorama de la Cultura*, mayo 31, 1959, p. 4.

presentes de algún modo en su obra fue, a no dudarlo, el enfoque otorgado por Irby a dicha intertextualidad: si Rulfo era incapaz de transmitir el mismo "mensaje" optimista que el narrador sureño y por lo mismo quedaba reducido a un imitador, eliminar dicho precedente zanjaba la dificultad, y la obra de Rulfo estaba libre, por tanto, de modelos que le restaran validez literaria. El tercer párrafo, a la luz de esa maniobra, genera una respuesta radical al académico norteamericano: si la validez de una obra literaria —o artística cualquiera— consiste en su apego a modelos canónicos, la superación de tales patrones creativos, el llevar hasta sus últimas consecuencias las propuestas estéticas precedentes, debe constituir la aspiración de todo escritor. Desde esta óptica, *Pedro Páramo* es la respuesta a una necesidad creadora, la réplica a una interrogante estética insatisfecha o acuciada por la obra faulkneriana. El situarse a sí mismo fuera del círculo de los "profesionales" de la literatura demuestra que Rulfo no tenía intenciones de entrar a la dinámica del medio, donde la "nueva" obra de un escritor puede representar su consolidación o la decepción de los lectores. Rulfo estaba plenamente consciente del clima de expectación en torno a su siempre próxima y postergada novela.

En respuesta a la publicación de la antología *The Eye of Mexico* en el número siete de la *Evergreen Review*, Howard T. Young expresa su opinión sobre la novela de Rulfo: "The theme of Juan Rulfo's 'Pedro Páramo' (published by Grove Press), of which an excerpt is in the Evergreen volume, is indigenous, but its technique is that of William Faulkner's 'The Sound and the Fury'."²⁶²

Tal parece que para el público norteamericano toda novela mexicana ubicada en el ambiente rural era de temática indígena, por necesidad. Sin embargo, quizá sean la atmósfera narrativa de la novela y su sensación de un mundo cerrado e inmóvil los elementos que determinaron la concretización de Young en este sentido. Era lógico que un crítico norteamericano percibiera las técnicas faulknerianas en *Pedro Páramo* como parte de la tendencia innovadora en las letras mexicanas que las antologías reseñadas en esta nota ponían de manifiesto.²⁶³

Otro lector privilegiado estadounidense se pronunciaba con respecto a la novela rulfiana. Selden Rodman coincidía en algunos puntos con Roger Lescot:

²⁶² Howard T. YOUNG, «Mexican Upheaval», *The New York Times Book Review*, May 31, 1959, p. 21: "El tema de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (publicado por Grove Press) de la que hay un extracto en el volumen de la *Evergreen*, es indígena, pero su técnica es la de William Faulkner en *The Sound and the Fury*."

²⁶³ Young basaba sus opiniones tanto en la edición monográfica de la *Evergreen Review* como en el suplemento de *The Texas Quarterly*, *The Muse in Mexico: A Mid-Century Miscellany*, editado en la primavera del mismo año.

In the kingdom of the blind, the one-eyed man may be king; but in the kingdom of the dead, the man who is still living has no such advantage. He is only more conscious of his own mortality. And very soon, as the character who begins to tell this tale discovers, there is no way in such a realm to be sure that one is still alive, or that the dead are really dead (since their unresolved lives still pursue them), or that time has any meaning. All of which would be more confusing than disturbing were not Juan Rulfo, the author of this strange travelogue, a poet.²⁶⁴

Rodman hace énfasis en la ambigüedad de los personajes, la cual más que producir en él la sensación de la ausencia de estructuración coherente, lo coloca, al parecer, en contacto con una forma distinta de existencia. Es de resaltar, así mismo, la comparación con las crónicas de viaje, elemento que aumenta, en apariencia, el exotismo potencial de la obra:

Rulfo, like the great Mexican painter Orozco, views history as a tragic circus in which evil impresarios betray clowns by making them believe in their own masquerade. It is the world of Hieronymus Bosch and Roualt as well as of Orozco, and among writers, of Poe and Faulkner; and in each instance its treatment depends for its success on the amount of life the artist conjures out of it. Rulfo suffers in comparison with Orozco, but it is the measure of his great gift that one is obliged to measure him by the same standard. Among contemporary writers in Mexico today, only the poet Octavio Paz is similarly expected to rank among the immortals. And the Mexicans are right.²⁶⁵

Si el conocimiento procede por analogías para asimilar lo nuevo a los paradigmas establecidos, las comparaciones formuladas por Rodman muestran los patrones que el crítico juzgaba cercanos a la novela rulfiana. De manera significativa, la referencia a Orozco es formulada al menos por tercera vez (antes la establecieron Poniatowska y Fuentes). La imagen de un circo trágico, además de despertar ciertas reminiscencias kafkianas, coincide con la idea de México —y sobre todo de su política— que el norteamericano debe haberse formado durante su estancia en el país.²⁶⁶ Asociar a la novela con los cuadros de El Bosco y de Georges Roualt tendría como objetivo, desde esa perspectiva, describir la atmósfera ambigua y anómala que propician los diálogos de los muertos desde sus tumbas. Faulkner era una mención obligada en vista de las técnicas que daban

²⁶⁴ Selden RODMAN, «Dead but not Gone», *The New York Times Book Review*, June 7, 1959, p. 5: «En el reino de los ciegos, el tuerto es rey, pero en el reino de los muertos, el hombre que todavía vive no tiene tal ventaja. Sólo está más consciente de su propia mortalidad. Y muy pronto, como descubre el personaje que comienza a contar esta historia, no hay forma de asegurarse en dicho reino de estar vivo aún, o de que los muertos están muertos de verdad (pues sus vidas irresueltas todavía los persiguen), o de que el tiempo tiene algún significado. Todo esto sería más confuso que perturbador si Juan Rulfo, autor de esta extraña crónica de viaje, no fuese un poeta.»

²⁶⁵ S. RODMAN, *ibidem*, pp. 5, 27: «Rulfo, al igual que el gran pintor mexicano Orozco, ve la historia como un circo trágico en el que malvados empresarios traicionan a los payasos haciéndoles creer su propia mascarada. Es el mundo de El Bosco y de Roualt y también el de Orozco, y entre los escritores, el de Poe y Faulkner; y en cada caso su tratamiento depende para tener éxito de la cantidad de vida que el artista exorciza de él. Rulfo sale perjudicado en comparación con Orozco, pero es el alcance de su gran talento la que obliga a medirlo con el mismo criterio. Entre los escritores contemporáneos del México actual, sólo del poeta Octavio Paz se espera de manera similar que se coloque entre los inmortales. Y los mexicanos tienen razón.»

²⁶⁶ Recuérdese su libro *Mexican Journal*, comentado páginas atrás. *Vid. supra*, pp. 173-176.

lugar a tales efectos, pero la mención a Edgar Allan Poe resulta novedosa aunque previsible y justificada por los pintores evocados por Rodman, quien parece aludir al ambiente de carnaval, frecuentemente asociado por los émulos de Mijail Bajtín con la subversión de las convenciones sociales. Aquí, no obstante, el estadounidense tal vez sólo deseaba dar un precedente que especificara el efecto que *Pedro Páramo* le comunicaba: el de una urdimbre tejida con la intención de crear la incertidumbre que permea Comala. Es posible que traer a colación la obra de Poe, además de señalar el carácter fantástico de la novela, tuviese como fin ejemplificar esa "traición" que consiste en imponer a las apariencias un velo de realidad con, por lo menos, el recuerdo de dos cuentos del bostoniano. El primero sería «The Cask of Amontillado», donde Montresor conduce con engaños —la promesa de catar el vino que ha adquirido recientemente— a Fortunato hacia una premeditada venganza para cobrarse sus ofensas sistemáticas, lo cual tiene como escenario el carnaval. El segundo, quizá más sugerente, sería «The Masque of the Red Death», en el que un noble reúne a sus amigos para evitar la epidemia circundante; a pesar de sus intenciones, la enfermedad consigue colarse durante un baile de disfraces, personificada en un concurrente cuya máscara es la más llamativa de la ocasión. Este empleo de personajes simbólicos parece ser el mismo que el reseñista tenía en mente:

Rulfo composes parables but his dream-people have a life of their own. This is art peculiar to our time, where reality (the present) seems to have no reality, and the only truth offered up is psychological. Art tends to become style. Just as there is no fixed point of reference or "subject" in an abstract-expressionist painting by Rothko, no development or "conclusion" in a musical composition by Stockhausen, so there is no character in a story by Rulfo (or Beckett) with the capacity to make a meaningful decision.

Pedro Páramo, dead or alive, drifts from one evil to the next, dragging the weaker souls in his village along with him —not from any heroic propensity to override convention, but because he is an animal. Nothing good is expected of him, and he suffers not from remorse but from unrequited lust. The poetry is in the pity, the compassion Rulfo feels for all his lost souls. The style is what survives. And the translation by Lysander Kemp reflects it marvelously.²⁶⁷

²⁶⁷ S. RODMAN, *ibidem*, p. 27: "Rulfo escribe parábolas pero su pueblo de ensueño tiene vida propia. Es éste un arte peculiar en nuestro tiempo, donde la realidad (el presente) parece no tener realidad, y la única verdad que se ofrece es psicológica. El arte tiende a convertirse en estilo. Tal como no existe un punto de referencia fijo o "tema" en un cuadro abstracto-expressionista pintado por Rothko, ni desarrollo o "conclusión" en una composición musical de Stockhausen, de la misma forma no hay personaje en una historia de Rulfo (o de Beckett) con la capacidad de tomar una decisión significativa. [...] Pedro Páramo, muerto o vivo, va de una maldad a otra, arrastrando junto con él a las almas más débiles de su pueblo; no desde ninguna propensión heroica para sobreponerse a la convención, sino porque es un animal. Nada bueno se espera de él, y sufre no por remordimiento, sino por deseo no correspondido. La poesía se halla en la pena, la compasión que Rulfo siente por todas sus almas perdidas. El estilo es lo que sobrevive. Y la traducción de Lysander Kemp lo refleja maravillosamente."

El crítico llama la atención hacia la ausencia de un patrón impuesto de manera unívoca por el autor implícito de la novela para guiar las concretizaciones del público. La bruma que parece evitar la certeza dentro de la narración es parte de la subjetividad presente en el arte contemporáneo, donde en cualquiera de sus manifestaciones la técnica de fragmentación de la realidad encuentra cabida. La afinidad que Rodman encuentra entre Rulfo y Samuel Beckett coloca a *Pedro Páramo* en las proximidades del absurdo; de tal forma, los personajes rulfianos, presos de la inmutabilidad de su entorno, son partícipes de la misma vacuidad existencial que transmite la obra del autor irlandés. No obstante, es significativo señalar que al menos el cacique de la Media Luna sí posee autodeterminación, pues no sólo consigue desviar la rapiña de los "revolucionarios" e incluso controlarlos, sino que es debido a su resentimiento contra el pueblo que decide dejarlo fenecer con su inacción.²⁶⁸ La sintonía que el crítico percibe con las tendencias artísticas en boga reside en la reducción de las intrusiones autorales al mínimo. De ahí la importancia del estilo en la novela, pues el lenguaje poético empleado es el último reducto del autor implícito para tomar posición —no explícitamente— ante sus personajes y los hechos relatados.

Desde tal presupuesto, no resulta gratuito que Alfonso Reyes llame la atención hacia el mismo aspecto:

La casa Gallimard, de París, acaba de publicar en su colección "La Croix du Sud" la traducción francesa de la novela de Juan Rulfo. La nota bibliográfica que aquí se traduce, firmada por Claude Couffon, apareció en el número 12 del semanario *Les Lettres Nouvelles*, y aunque se observa en ella cierto desconocimiento del medio mexicano, contiene juicios interesantes sobre esta novela que atrajo desde un principio la atención de los críticos [...].

Puede considerarse realista la novela de Fulfo [sic] porque describe una época histórica, pero seguramente su valor reside en la manera peculiar con la que se supo manejar esta historia, donde la narración lanzada sobre distintos planos temporales cobra un sabor singular que intensifica la condición misma de los hechos. Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra, en su extraña novela *Pedro Páramo*.²⁶⁹

Las técnicas empleadas por Rulfo dan al lector la posibilidad de establecer los hechos con base en su capacidad individual para asociar las secuencias narrativas y extraer de dicho proceso el potencial de sentido de la obra. Más allá de los referentes empleados, Reyes encuentra el valor

²⁶⁸ Alberto VITAL argumenta con solidez esta particularidad de la novela que a menudo las lecturas míticas de la novela pasan por alto. *Vid. op. cit.*, pp. 58, 133-134.

²⁶⁹ Alfonso REYES, "Edición Francesa de 'Pedro Páramo'", *Vida Universitaria*, IX, 429, junio 10, 1959, p. 5. En 1965, Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ atendió tal propuesta en su libro *El estilo de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos* (México, INBA).

estético de la novela en su estructuración. Por otra parte, la concretización de Couffon centra su interés en algunos aspectos asociados de manera consuetudinaria al carácter mexicano:

Una vez más, y esto casi no sorprende en la obra de un autor mexicano, es la muerte la que hace el juego. Ya se sabe que en México esto atrae la imaginación popular, inspirando danzas y canciones, escenas de marionetas y ceremonias religiosas, así como un cierto número de obras literarias o artísticas íntimamente ligadas al folklore. Sin embargo, el gran mérito de Rulfo en *Pedro Páramo* es el de haber utilizado el sentimiento mexicano de la muerte, no como un tema sino como un medio de construir una novela, profundamente original. Ya que si esta breve narración, por el tono, oscila entre lo fantástico alucinatorio y el humor macabro, es, en su mismo fondo, esencialmente psicológica y, en un cierto sentido, realista.²⁷⁰

Couffon propone que la concepción mexicana de la muerte es el sustrato del horizonte de expectativas a que recurre la novela rulfiana. Este elemento de la *episteme* de la cual procede es el que impide considerarla sin más un texto fantástico, pues se trataría, idealmente, de un referente de la idiosincrasia nacional. A ello cabría agregar que tanto el perspectivismo, el "flujo de conciencia" y la alteración del orden cronológico son procedimientos narrativos asociados a la profundización psicológica de los personajes, con lo que los factores fantásticos presentes en la novela tenderían a perder predominancia al tratar de "clasificarla". El crítico francés se apoya en los ejemplos del caciquismo que proporciona el epónimo para dar preponderancia al realismo. Sin embargo, esa figura y sus acciones podrían englobarse en la intención de presentar personajes que han perdido cualquier esperanza en el futuro. Es probable que Reyes haya otorgado un papel similar al caciquismo, como integrante de los motivos concomitantes en la sensación de destino unívoco que se cierne sobre Comala y su gente.

José Emilio Pacheco contribuye, con sus comentarios previos a las respuestas proporcionadas por Rulfo en una entrevista, al esclarecimiento del horizonte de expectativas en torno a *Pedro Páramo*:

En los últimos meses un libro mexicano ha merecido numerosas ediciones en Europa y Norteamérica, suscitando el elogio de los críticos. Esto comprueba que nuestra literatura podrá, en unos años, alcanzar la jerarquía mundial de la que por tanto tiempo ha estado preterida.

El libro se llama *Pedro Páramo*; su autor, Juan Rulfo, es un caso insólito en las letras nacionales. Sus libros, siendo de calidad, lograron éxito entre el público. En un medio en el que impera el menosprecio por la obra ajena, la suya ha despertado una admiración casi unánime entre todos los literatos. [...] Después de publicar sus cuentos en revistas, se dio a conocer con un libro de irreprimible violencia (*El llano en llamas*. Letras Mexicanas, Número 11. Fondo de Cultura

²⁷⁰ Claude COUFFON, *apud* A. REYES, *loc. cit.* Seis meses después, José Emilio PACHECO tradujo también esta reseña: «*Pedro Páramo* en Francia. La muerte lleva el juego», *Estaciones*, IV, 16, invierno 1959, pp. 494-495, con lo cual el escritor y crítico intervenía de manera más directa para sustentar su elogiosa semblanza de Rulfo, revisada a continuación.

Económica. Primera edición, 1953; segunda, 1955; la tercera saldrá en breve); al que siguió una novela que quizá es la mejor que se ha escrito hasta hoy en nuestro país. (*Pedro Páramo*. Letras Mexicanas, Número 19. Primera edición, 1955; segunda, 1959).²⁷¹

La aparición de *Pedro Páramo* en sus ediciones alemana, francesa y estadounidense, sumada a la respuesta de los lectores privilegiados de los respectivos países, representaba para el escritor y crítico la posibilidad de situar a la literatura mexicana en el contexto occidental e integrarla a su esfera cultural. El carácter de *rara avis* que asigna a su autor consistía en la conciliación de los intereses expresivos de cosmopolitas, nacionalistas y "comprometidos", con las insalvables excepciones que toda obra concita. Desde tal euforia, no duda en convertir a la novela rulfiana en el culmen del carácter mexicano en el plano literario:

Rulfo es el primero que transforma el lenguaje popular en un elemento artístico. Su idioma es completamente local, pero su calidad poética lo hace universal. En Rulfo no hay folklore; sus personajes tienen la misma validez que los de cualquier gran escritor; representan, desde luego, una peculiar manera de ser, están situados en un estricto límite geográfico, Jalisco, pero las costumbres locales se animan de sentimientos que las trascienden. Rulfo aúna un máximo de personalidad (su lenguaje) a un máximo de universalidad (sus sentimientos). No es un escritor realista en el sentido estricto de la palabra; lejos de lo fotográfico, su realismo está impregnado de un clima mágico y poético. Sus personajes no representan clichés ingenuos; en sus narraciones hay personas, no buenos y malos [sic]. Hay, tal vez, símbolos, como podrán serlo las criaturas de los grandes escritores, como Raskolnikov o los Karamazov, dan la impresión de seres humanos, de protosímbolos de lo humano.²⁷²

El nexa que la prosa rulfiana establece entre los polos de lo nacional y lo universal tiene su correlato en una tensión entre "subjetivo" y "colectivo". Al asociar esos estratos, el novelista obtiene la comunicación de aquellos aspectos que por reducidos a la experiencia del individuo apelan a la memoria de la especie. Al superar mediante dicha combinación el "retratismo", quedan atrás las oposiciones esquemáticas y maniqueas observadas en las obras indigenistas, pero también en aquellas sintonizadas con el regionalismo. Con base en ello, Rulfo opta por mostrar la circunstancia interna de *Pedro Páramo*, sus motivaciones, para dar consistencia a su ambición y tiranía. Contrariamente a las opiniones de Irby, la lucha de los personajes contra la adversidad casi palpable que los contiene no es la de un concepto abstracto; podría, acaso, tratarse de circunstancias personales y colectivas que adquieren la carga significativa, la representatividad que

²⁷¹ José Emilio PACHECO. «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 540, julio 19, 1959, p. 3.

²⁷² J. E. PACHECO, *loc. cit.*

todo escritor busca infundir a sus textos para permitir el reconocimiento del lector en alguno de sus recovecos.²⁷³

En oposición a la genealogía trazada por Carlos Fuentes, Pacheco considera que los antecedentes rulfianos difieren de las asociaciones simples y los estereotipos que lecturas esencialistas han propuesto:

Deliberadamente no comencé este artículo situando a Rulfo dentro de la corriente novelística mexicana. El no tiene influencia de las diversas escuelas que, salvo algunas excepciones, han arrastrado una existencia precaria, muchas veces libresca. Ningún escritor mexicano puede llamarse con justicia el maestro de Rulfo. No pretendo negar, con lo anterior, la existencia de obras de mérito, pero éstas (*La Sombra del Caudillo*, *Los de Abajo*, *Al Filo del Agua*, *La Guerra de Tres Años*, etc.) no son en ningún caso antecedentes, ni su lectura desentraña la obra de Juan Rulfo. Hace poco conversé con el novelista. Reproduzco, al final de este texto, un resumen de los principales puntos de la plática. [...] Del gran escritor se ha venido formando una falsa imagen, una leyenda de folklore e incultura que deseo que sea anulada por sus nuevas respuestas.²⁷⁴

Los horizontes hacia los que Pacheco propone otear para encontrar los antecedentes literarios rulfianos son notoriamente distintos de los que, aún hoy, se proponen situarlo en la vecindad de los novelistas de la revolución o entre los difuminados linderos de un "realismo mágico", tan invocado como nebuloso en sus rasgos. A la distorsión aludida por el crítico contribuyó la actitud del propio Rulfo en ciertas entrevistas, así como el deseo de caricaturizarlo mediante simplificaciones extremas de su estilo.²⁷⁵ Las respuestas del narrador jalisciense, sin embargo, muestran la vertiente más refinada y atenta a sí misma de un personaje vinculado de forma inveterada al contenido de sus textos:

Elegí la ficción porque creo que en un escritor lo importante es su poder imaginativo. La fuerza de la imaginación es tan poderosa que puede acondicionar los hechos reales. La escuela alemana y nórdica de principios de siglo —que creó una realidad[,] una perspectiva espacial, basada en el vuelo de la

²⁷³ Vid. *supra*, pp. 29, la descripción que Jauss hace de las tres fases de la experiencia estética y la cohesión interna de tal ciclo comunicativo.

²⁷⁴ *Idem*.

²⁷⁵ En la entrevista que Elena PONIATOWSKA publicó en el suplemento de *Novedades* («En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 509, diciembre 14, 1958, pp. 2, 10, *vid. supra*, pp. 176-177) Rulfo declara estar poco dispuesto para continuar con la conversación: «—Oye, Elena. Tú allí le compones, le acomodas unas cuantas curiosidades que tú sabes, y queda bien la entrevista... (Y Juan Rulfo, calla irremediabilmente)» (p. 10). La salida que la periodista tomó fue incorporar en esta publicación lo dicho por el narrador en ocasiones anteriores y reelaborarlo, con lo cual transmite una simbiosis entre autor y obra: «Para sacarle provecho a Rulfo hay que escarbar mucho, como para buscar la raíz del chinchayote. Rulfo no crece hacia arriba, sino hacia adentro. Más que hablar, rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para impedir que salgan» (*loc. cit.*). Esa era la culminación del esencialismo tan del agrado de algunos lectores privilegiados y gran parte del público. Alberto VITAL ha comentado la forma en que Carlos Fuentes parodió el estilo de Rulfo y sustentó en el estereotipo patente en el extracto anterior su caricaturización del narrador. Vid. «Una polémica desconocida entre Fuentes y Rulfo», en *El arriero en el Danubio*, pp. 241-249.

imaginación— me ha brindado uno de mis deleites preferidos. He oído y releído a Sillampaa, a Bjoernson, a Ian Mail, a Hauptman y al primer Hamsuin [sic]. En ellos supe hallar los cimientos de mi fe literaria. Sucesor de aquéllos [sic], “heredero de su manera de soñar” es Halldor Laxnnes. Mucho antes de que recibiera el premio Nobel, Fernando Benítez y yo nos interesamos por él, hicimos que en México se conocieran sus novelas. Laxnnes reconstruye la epopeya islandesa, crea el Kalevala de nuestros días. [...]

En México se está formando una literatura regional que finca, poco a poco, las bases de una gran literatura nacional. Pongo un ejemplo: mientras la herencia nórdica tomaba otro sesgo en Inglaterra, avanzando hacia lo futuro, en vez de explorar en la historia, en los Estados Unidos se formaba una generación de grandes novelistas, cuya literatura no se adentraba en los sentimientos sino en la angustia del alma. En consecuencia nos enseñaron a ahondar más en el hombre. La grandeza de su literatura viene del localismo y aunque la crítica moderna suele denostar esa tendencia, los ataques se invalidan por su base.²⁷⁶

Rulfo exhibe de nuevo en estas opiniones su lectura de autores que la mayoría de los críticos ni siquiera habían tenido presentes al tratar de situar su obra dentro de la literatura contemporánea. Pero más que simple conocimiento, el narrador jalisciense poseía un panorama muy claro de las tendencias principales y la problemática inherente a su interacción. Al incluir a autores norteamericanos en su síntesis, Rulfo demuestra, como ya antes al declararlo abiertamente, su familiaridad con William Faulkner. El enfoque localista, adicionado a la subjetividad del narrador, adquiere, desde su perspectiva, la máxima eficacia como propuesta literaria. Como contrapeso a ella, Rulfo advierte la peligrosidad de los discursos explícitos:

Hay que temerle a las novelas que se empeñan en darnos un mensaje. Toda obra que tiene un punto de vista humano nos comunica ese mensaje, que a fuerza de uso ha llegado a ser un vocablo enfadoso. Toda obra, repito, es el total de la vida de un hombre. [...]

Está muy bien que los periodistas vendan sus libros y que el pueblo los lea, pero reconozcamos que lo que escriben es todo menos literatura. Esta no es, como creen algunos, un elemento de distracción. En ella hay que buscar la certeza de un mundo que las restricciones nos han vedado. El conocimiento de la humanidad puede obtenerse por los libros; mediante ellos es posible saber cómo viven y actúan otros seres humanos, que al fin y al cabo tienen los mismos goces y sufrimientos que nosotros. Hay novelas que leemos por las sensaciones que nos dejan. En apariencia no contienen ningún ensayo filosófico o social sobre el hombre (diferenciándose de las novelas de Thomas Mann o de Aldous Huxley), pero que dejan una imagen cabal del ser humano.²⁷⁷

La concretización de su obra que Rulfo parece proponer a partir de estas opiniones es la de un medio para remitir al lector a sí mismo desde los rasgos comunes de la existencia humana que le sea posible reconocer en textos que utilizan con plena conciencia la subjetividad y el artificio para comunicar una circunstancia individual ante la realidad. En su deslinde de las digresiones y teorizaciones que el realismo permitía, Rulfo plantea la aspiración de una literatura alejada del

²⁷⁶ Juan RULFO, *apud* J. E. PACHECO, *loc. cit.*

²⁷⁷ J. RULFO, *apud* J. E. PACHECO, *loc. cit.*

utilitarismo, en libertad para ofrecer sus propias virtudes al lector. También se le nota molesto — por lo menos consciente— del éxito de ventas que por entonces Luis Spota cosechaba con sus novelas, suspicacia expresada también por otros miembros del ambiente literario.²⁷⁸ Seguramente cifraba en dichos textos la antítesis de su propia propuesta novelística.

Una nueva reseña de la traducción al inglés pone el acento en los rasgos estructurales y técnicos de *Pedro Páramo* con respecto a la tradición genológica:

Apart from the immediately arresting quality of its spare, pure style, this novel begins conventionally enough [...]. But as early as its second page, "Pedro Páramo" becomes both difficult and strange. The difficulty lies partly in Juan Rulfo's highly individual technique. He supplies none of those signposts with which novelists traditionally help the reader. There is, for instance, little or no exposition; the viewpoint shifts abruptly and without warning, and it shifts often; Juan Preciado's narrative is first interrupted and then wholly supplanted by sections written in the third person. And there is no chronology; at one moment we may be reading about a character in his boyhood and at the next in his middle years.²⁷⁹

Wickenden advierte así la especie de laberinto en el que el lector debe adentrarse por medio de la lectura, guiado sólo por las perspectivas de la narración y sin las inveteradas acotaciones del autor. Sin embargo, las conclusiones que infiere de la estructura apelativa de la novela están lejos de ser negativas:

If there is really a story at all, it is about the men and women he [Pedro Páramo] has destroyed, and about his hopeless yearning for the last of his wives, Susana, and his despair after her death. [...] A book as truly original as this one is perhaps bound to make special demands on the reader; because the man who wrote it is so notably gifted, it rewards those demands. It exerts, throughout, a powerful fascination; its episodes are vivid and haunting; its style is a triumph. Encountering "Pedro Páramo", in this altogether admirable translation by Lysander Kemp, Americans will understand why Juan Rulfo is regarded by his fellow Mexicans as the most eminent new writer among them.²⁸⁰

²⁷⁸ Vid. José DE LA COLINA, «Novelistas mexicanos contemporáneos», *La Palabra y el Hombre*, III, 12, octubre-diciembre 1959, pp. 575-576.

²⁷⁹ Dan WICKENDEN, «A Haunting Mexican Novel», *New York Herald Tribune Book Review*, August 2, 1959, p. 5: "Independientemente de la calidad notable de inmediato de su estilo sobrio y puro, esta novela tiene un comienzo bastante convencional [...]. Pero tan pronto como se llega a su segunda página, 'Pedro Páramo' se hace extraña y difícil. La dificultad reside en parte en la técnica sumamente individual de Juan Rulfo. No proporciona ninguno de los indicadores con que los novelistas tradicionalmente ayudan al lector. Hay, por ejemplo, poca o ninguna exposición; el punto de vista cambia abruptamente y sin aviso, y cambia con frecuencia; la narración de Juan Preciado se interrumpe primero y después es reemplazada por secciones escritas en tercera persona. Y no hay cronología; en un primer momento podríamos estar leyendo acerca de la niñez de un personaje y en el siguiente de la etapa de su madurez."

²⁸⁰ D. WICKENDEN, *loc. cit.*: "Si hay siquiera una historia realmente, ésta es la de los hombres y mujeres que Pedro Páramo ha destruido, y su desesperanzado anhelo por la última de sus esposas, Susana, y la desesperación tras su muerte. [...] Un libro a tal grado original como éste quizá tenía que hacer exigencias especiales al lector; ya que el hombre que lo escribió es tan notablemente talentoso, retribuye esas exigencias. Ejerce, de principio a fin, una poderosa fascinación, sus episodios son vívidos y persistentes, su estilo es un triunfo. Al encontrarse con 'Pedro Páramo' en esta traducción de Lysander Kemp, admirable en su conjunto, los estadounidenses comprenderán por qué sus colegas mexicanos consideran a Rulfo el escritor nuevo más eminente entre ellos."

Wickenden coincide con Chumacero al señalar que gracias al perspectivismo, la historia de Comala y sus habitantes sirve como marco a la del cacique. Ambas se configuran por medio de la lectura en una relación complementaria, donde la reconstrucción de la diégesis colectiva corre a cargo del lector, quien debe situar cada secuencia en el nicho que le corresponde a través de la paulatina formación de síntesis pasivas. Esta es la característica decisiva en el texto, que convoca al lector, lo "atrapa", lo conduce a su interior y le otorga las posibilidades de acceder al potencial de sentido de la obra. Una aportación más en este nuevo horizonte de experiencia estética en el que *Pedro Páramo* se encuentra con el lector es la carta que Robert C. Mead Jr. envió al editor de *The New York Times Book Review*:

Selden Roelman's perceptive review of Juan Rulfo's "Pedro Páramo", in which he quite properly emphasizes the symbolism of the novel, would have been even more meaningful if he had pointed out that "Páramo" means desert or barren land in Spanish. For, despite the struggles of Rulfo's characters, their lives are unresolved and they exist, dead or alive, in a barren world of wasted effort.²⁸¹

Si se tiene en mente el apartado que Irby dedicó a la novela dentro de su tesis, el comentario de Mead representa la tercera llamada de atención por parte de un crítico norteamericano hacia una lectura simbólica, una interpretación trascendente de la novela rulfiana. El lector anglosajón se encuentra así con un título que es, desde el principio, indicador del fatalismo que campea en la obra. Años más tarde, Octavio Paz insistió en dicha apropiación de sentido, y fue precisamente otro académico norteamericano quien realizó la tarea interpretativa de los arquetipos potencialmente presentes en *Pedro Páramo*.²⁸²

A pesar del respaldo que esta clase de asociaciones significativas conlleva, hay aún espacio abierto a la discrepancia:

²⁸¹ Robert [G.] MEAD JR., «Letters. Barren», *The New York Times Book Review*, August 8, 1959, p. 17: "La perspicaz reseña de 'Pedro Páramo' de Juan Rulfo en la que Selden Rodman muy adecuadamente enfatiza el simbolismo de la novela habría sido aún más significativa si hubiese señalado que 'Páramo' quiere decir desierto o yermo en español. Así, a pesar de los esfuerzos de los personajes de Rulfo, sus vidas están irresueltas y existen, muertos o vivos, en un mundo yermo, de empeños inútiles."

²⁸² Vid. Octavio PAZ, «Paisaje y novela en México», en *Corriente alterna*. México, 1967, Siglo XXI (La Creación Literaria. Ensayo), pp. 17-18. Aunque el texto está fechado en 1960 y el autor informa que el libro es una recopilación de los artículos publicados en la columna homónima que él mantenía en diversas revistas literarias europeas e hispanoamericanas, hasta el momento el original no ha sido localizado. En 1968, George RONALD FREEMAN presentó su tesis sobre el tema del análisis arquetípico de la novela bajo la dirección de Joseph Sommers, quien dos años después la publicó en México. Su enfoque confirma la opinión de que en Comala hubo una transgresión que provocó la alteración del cosmos y, por ende, el pueblo entero está condenado. Vid. *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca, 1970. Centro Intercultural de Documentación, (CIDOC Cuaderno 47).

En el amplio coro de laudanzas irrazonadas, mi opinión sin duda desconcierta; pero es inevitable consignarla aquí: dejando aparte mi personal repugnancia por ese tipo de literatura sordida, lo que en *Pedro Páramo* juzgo más censurable es que la estructura, en puridad de lo más simple, se encuentra deliberadamente desquiciada y confusa; porque la novela es, en esencia, el relato de la vida y muestra [sic] del personaje epónimo, Pedro Páramo, y ese relato está compuesto sobre tres líneas: a) narración, en primera persona, puesta en boca de un hijo de Pedro Páramo, b) personajes secundarios que a veces dialogan y a veces cuentan breves episodios del relato básico, c) la vida de Pedro Páramo narrada por el autor; lo "novedoso" reside en que Rulfo tomó sus tres líneas, a, b y c, las cortó en fragmentos y estos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organicen el todo.²⁸³

La capacidad para ejercer la empatía era seriamente reducida en el caso de Rojas Garcidueñas; el cobijar su crítica ideológica bajo la apariencia de reconversión técnica no alcanza su propósito, ya que él mismo se encarga de desvanecer la confusión de la que habla. En el acto de lectura no basta con descifrar el cómo de un qué, sino dar un por qué a esa manera específica —la trama— de presentar ante el lector la diégesis. Los reproches de este crítico se hallan en la cercanía de Alberto Valenzuela, con quien Rojas Garcidueñas compartía —al igual que con Vasconcelos— la preferencia por la literatura "conservadora", llámese novohispana o "universal". Frecuente colaborador de la Biblioteca del Estudiante Universitario, este lector privilegiado matiza sin suavizar sus juicios:

Junto a tan graves defectos, en la novela de Rulfo hay cualidades relevantes y muy características, una principalmente: vigor. Esos personajes elementales y de pasiones sórdidas, oscuros, sin la menor alegría ni generosidad, llenos de codicia, de lujuria hipócrita, de odios opacos y de remordimientos, son vigorosos; no hay color y casi no hay movimiento, son cuadros monocromos pero fuertes; el lenguaje es pobre, realista, propio de esa gente ruda y zafia, pero hay imágenes duras y precisas, casi no hay metáforas. Claro que ese sistema de componer en cuadros estáticos es más adecuado para el cuento que para la novela, por eso Rulfo ha producido cuentos muy buenos pero una deficiente novela.²⁸⁴

En resumen: se trata de una toma de distancia idéntica a la del mencionado sacerdote católico, llena de valoraciones morales y con una pincelada tenue de estética. El nacionalismo "constructivista", el que no tolera "representaciones negativas", es el que asoma en este párrafo. Que lo importante para el crítico era "capturar" esa esencia inasible que México posee y que corre

²⁸³ José ROJAS GARCIDUEÑAS, «Juan Rulfo», en John S. BRUSHWOOD, *Breve historia de la novela mexicana*, México, 1959, Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 9), p. 140:

²⁸⁴ J. ROJAS GARCIDUEÑAS, *op. cit.*, p. 141, las cursivas son mías. Al reseñar este libro, Rubén SALAZAR MALLÉN formuló algunas observaciones con respecto a la opinión de Rojas Garcidueñas sobre *Pedro Páramo*. Vid. «Letras. La novela mexicana», *Mañana*, XVII, LXXXIV, 836, septiembre 5, 1959, p. 55: "[...] puede verse que Rojas Garcidueñas se dejó arrastrar por sentimientos del todo ajenos a la actitud crítica, o siquiera objetiva. Otro tanto podría decirse respecto a que tan generosamente haya otorgado dos asteriscos a Héctor Raúl Almanza y los haya negado a Rulfo. Almanza, ciertamente, es un buen novelista; pero una comparación analítica entre el *Pedro Páramo* y cualquiera de las tres novelas de Almanza dejaría a éstas mal paradas."

el riesgo de perderse ante la apatía de los adeptos a la novedad está claro en vista de ese adjetivo que bien podría complementarse con otra palabra de la misma clase gramatical: *local*. El utilizar términos del campo semántico de la pintura era indispensable para quien reivindicaba así su afiliación a una estética jicarista. El último reproche es de la misma índole que el ya hecho por Anaya Sarmiento. Si esos "cuadros estáticos" estuvieran dentro de una cinta, podría hablarse de fotogramas, y la técnica narrativa estaría legitimada. A Rojas Garcidueñas parecía gustarle más, sin embargo, la amplia gama de la paleta folklórica.²⁸⁵

Otra concretización que muestra señales similares a la opinión de Irby sobre el entrecruzamiento de perspectivas es la siguiente:

Reading this avant-garde novel of Mexico is like overhearing a guarded conversation between two intimate friends, an experience that is sometimes interesting and always frustrating. For the most part, the half-expressed ideas and vague references are mere shadows—the fact that they are real to the author doesn't help. I left the book feeling that I would like to re-read it another time, if there is ever that time... In spite of the difficulty I had with the novel, I found it serious in its intent and effective in its style. I also feel that Lysander Kemp, the translator, deserves a word of praise.²⁸⁶

El tipo de comparaciones que el reseñista establece es de naturaleza idéntica a las que John Michael Cohen hizo en su carta a Jaime García Terrés sobre la recurrencia de Rulfo al perspectivismo.²⁸⁷ La certeza de que, más que una cercanía potencial a la narrativa cinematográfica, hay en *Pedro Páramo* proximidad al efecto que consigue una representación radiofónica, es opinión común a estos lectores privilegiados anglosajones. A la luz de tal coincidencia, es posible especular sobre la menor ambigüedad y dificultad en la lectura si un elemento tan importante de la estructura apelativa como es el título hubiese mantenido su énfasis en el aspecto colectivo que se manifiesta en la narración: *Los murmullos*. La opinión de R. T. tiene en común con la de Cohen incluso las

²⁸⁵ Reacciones como ésta fueron la respuesta que encontró la terna de novelas en las que Mariano Azuela experimentó con las técnicas narrativas cinematográficas en el momento de su aparición, cuando la revaloración de la literatura novohispana comenzaba a tomar fuerza. Las décadas de los veinte y treinta eran quizá el tiempo menos propicio para semejante clase de innovaciones. J. Patrick DUFFEY elabora un panorama certero del tema en el artículo «El montaje en las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La Malhora*, *El Desquite* y *La Luciérnaga*», *Dactylus*, XIII, primavera 1994, pp. 86-98.

²⁸⁶ R. T., «*Pedro Páramo*», *San Francisco Chronicle*, August 30, 1959, p. 16; la cita proviene de la reproducción de la reseña presentada en Dorothy P. DAVISON (ed.), *The Book Review Digest. Fifty Sixth Annual Cumulation. March 1960 to February 1961 inclusive*. New York, 1961, H. W. Wilson, p. 1161: "Leer esta novela mexicana vanguardista es como escuchar por casualidad una cautelosa conversación entre dos amigos íntimos, experiencia que algunas veces resulta interesante y es siempre frustrante. En su mayor parte, las ideas expresadas a medias y las referencias vagas son meras sombras; el hecho de que sean reales para el autor no ayuda. Dejé el libro sintiendo que me gustaría releerlo en otra ocasión, si esa ocasión se presenta... A pesar de las dificultades que tuve con la novela, encontré seriedad en su intento y efectividad en su estilo. También creo que Lysander Kemp, el traductor, merece un elogio."

²⁸⁷ *Cf. supra*, p. 139.

reservas suscitadas por una estrategia narrativa tan demandante. Una versión para la radio, desde esta perspectiva, sería mucho más que una experiencia de adaptación: hay un lenguaje común y, en cierta medida, la novela podría ser su propio guión.

Para Ángel Flores, especialista en literatura hispanoamericana, la novela. "[...] a pesar de su complicada estructura, es la promesa máxima de la novela mexicana contemporánea."²⁸⁸ Se trata de una nueva coincidencia en cuanto al papel de esta obra como detonadora de un cambio de horizonte en la experiencia estética del medio literario mexicano. Al respecto, también se pronuncian los editores del boletín del Centro Mexicano de Escritores:

Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (which has just been published in translation in French, German and English) proves him to be our best living novelist, after the generation of Azuela and Guzmán. He uses a mixture dream, reality, fantasy and fact to weave a tale which will undoubtedly make an enduring place for him in the world of the novel.²⁸⁹

Y precisamente sobre el sitio específico que a *Pedro Páramo* le corresponde en ese compartimiento genológico es que Carlos Fuentes define aún más sus opiniones anteriores, en la entrevista que Claude Couffon le hizo con motivo del éxito obtenido por *La región más transparente*:

Juan Rulfo avec la *Plaine en flammes* [sic] et *Pedro Paramo*, a brisé le cercle folklorique de notre littérature. Les villages et les paysans de Rulfo possèdent une valeur spirituelle et non plus simplement pittoresque. A travers eux, Rulfo touche le fond des grandes dualités qui animent les Mexicains. Il serait d'ailleurs plus exact de parler, plutôt que de dualités, des deux moitiés d'une même réalité: dans *Pedro Páramo* toute joie porte en elle ses propres larmes, toute mort sa propre vie. Pour les Mexicains, toute acte vital suppose déjà la négation de cet acte.²⁹⁰

²⁸⁸ Ángel FLORES, «Juan Rulfo», en *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. New York, 1959. Las Américas, p. 657. En esta nota biográfica previa a «La cuesta de las comadres» el crítico hace mención del ingreso de Rulfo al Seminario de Guadalajara, descubierto por periodistas sólo a raíz de la muerte del jalisciense. Este tipo de informaciones hace que Alberto VITAL, al anunciar su decisión de escribir la biografía de Rulfo, tenga la oportunidad de contribuir al esclarecimiento de muchos vacíos en el conocimiento de la vida del autor. Vid. «Notas en torno al rescate crítico de *Pedro Páramo*», <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/texto01.pdf>>, febrero 12, 2002.

²⁸⁹ ANÓNIMO, «The Novel in Mexico. 1559-1959», *Recent Books in Mexico*, VI, 6, September 15, 1959, p. 3: «*Pedro Páramo* de Juan Rulfo (publicada en traducciones al francés, alemán e inglés) demuestra que él es nuestro mejor novelista vivo, tras la generación de Azuela y Guzmán. Utiliza una mezcla de sueño, realidad, fantasía y concreción para tejer un relato que le redituará sin duda un lugar permanente en el mundo de la novela.»

²⁹⁰ Claude COUFFON, «Carlos Fuentes nous parle du nouveau roman mexicain», *Les Lettres Nouvelles*, 26, 1959, p. 26: «Juan Rulfo, con *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, rompió [sic] el cerco folklórico de nuestra literatura. El paisaje y los aldeanos de Rulfo sólo poseen un valor espiritual y no pintoresco. A través de ellos, Rulfo llega al fondo de las grandes dualidades que impulsan a los mexicanos. ¿Dualidad? Más bien, *mitades de una misma fruta*: en *Pedro Páramo*, toda alegría lleva su propio llanto, toda muerte su propia vida. Para los mexicanos, todo acto vital supone ya la negación del mismo acto» (traducción tomada de Claude COUFFON, «Carlo[s] Fuentes y la novela mexicana», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 42, mayo-junio 1960, p. 69, las cursivas son mías). Al referirse a su novela —entonces de publicación reciente— desde una postura de autor empírico, Fuentes expresaba: «Sí, desde cierto punto de vista, *La región más transparente* es la historia del surgimiento de la burguesía mexicana, producto de la Revolución de 1910, es también una constancia del persistente influjo del México antiguo, solar y mágico, que ilumina una

Fuentes insiste en la superación del realismo inmediatista y confirma su opinión sobre la verosimilitud de la novela rulfiana. En los personajes de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el crítico y novelista encontraba la actitud vital del mexicano, misma que podría asociarse con la frecuentemente examinada postura ante la muerte. Ya que vida y muerte serían otro binomio, la constante cercanía entre ambas sería resultado del diagnóstico formulado. Con esta declaración, Fuentes confirma el carácter sincrético de la novela de Rulfo. Las palabras con que cierra la penúltima línea tienen cierto regusto rilkeano.²⁹¹

El confinamiento de los personajes en un medio hermético trae a la memoria del crítico y novelista chileno Fernando Alegría una asociación que resulta digna de considerarse con atención:

Rulfo invade el territorio de la muerte sin respetar convenciones literarias. En *Pedro Páramo* obra escrita en un lenguaje de alta calidad lírica, cristaliza un movimiento kafkiano que atrajo, en cierto instante de la literatura mexicana, a un poderoso grupo de escritores jóvenes. Lo que en Juan José Arreola y Carlos Fuentes constituyó un ejercicio en el arte menor de Kafka —el de sus aforismos y parábolas breves— en Rulfo es ahora épica tentativa de manejar el símbolo de proyección universal. En su aparente falta de lógica su novela encierra una técnica cuidadosa. La hilación cronológica no es necesaria en ella. Todo se resuelve al fin con un fatalismo escalofriante, todo viene a encontrar su destino en la actividad de la muerte. Esta novela de Rulfo es como un entremés del Juicio Final. Acontece la acción en un eterno presente que es la muerte. Sensación inolvidable, por lo fantástica y desconcertante, es descubrir, poco a poco, que todos los caracteres de la novela están muertos. Estos muertos evocan sin parar mientes en los años o siglos que pueden separar sus recuerdos. La evocación es tan poéticamente activa y dinámica, los episodios son de un dramatismo tan genuino, que toda esa fosa común revive y se agita, al fin, en apasionado acontecer. La estilización no impide a Rulfo conferir una básica realidad a sus personajes. Les mueve por medio de resortes íntimos que nos intrigan y seducen.²⁹²

Para este lector privilegiado, la conjunción de elementos que acentúan la desesperanza de los personajes y la falta de una "lectura dirigida" por parte del autor son factores decisivos en la estructura de la novela. Al traer a colación a Juan José Arreola y Carlos Fuentes, Alegría parece

interrogante perpetua al México moderno. [...] Trató de inventar literariamente la parte más negra de México. No en balde hay en mi país demasiada retórica optimista, demasiada tranquilidad oficial" (*loc. cit.*). Tales palabras parecen confirmar su autoría en el caso del comentario sobre la conferencia de Fausto Vega y el conflicto estético de nacionalistas y cosmopolitas (*vid. supra*, pp. 141-142).

²⁹¹ Cfr. Rainer Maria RILKE, «El libro de horas», en *Rainer Maria Rilke (1875-1926)*, Traducción: Salvador Echavarría. México, s/f. Universidad Nacional Autónoma de México / Departamento de Humanidades / Dirección General de Difusión Cultural (Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 52), p. 24: "Señor, a cada uno dale su muerte./ una muerte que de cada vida brote/ y en que haya amor, significado y sufrimiento./ Pues nosotros somos sólo la corteza y la hoja./ La muerte que cada uno lleva en sí/ es la fruta en torno de la cual todo gira." Nótese que la traducción de la entrevista al español intensifica la paráfrasis de este poema de Rilke.

²⁹² Fernando ALEGRÍA, «Juan Rulfo», en *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, 1959. Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 10), p. 257, *apud* Jorge RUFFINELLI, «Pedro Páramo visto por once escritores», *Sábado*, 158, noviembre 15, 1980, p. 6.

tener en mente textos como «El guardaguasas» y los cuentos reunidos en *Los días enmascarados*, en el caso de Fuentes. Si bien éste ha cultivado los temas fantásticos, su primer libro podría considerarse atípico frente al relato *Aura*, por lo que situarlos por debajo de la novela de Rulfo en cuanto a la desaparición de la certeza cotidiana bajo la opresión de lo inesperado y lo sobrenatural no es en absoluto gratuito. Cabría definir como denominador común entre las obras de Arreola, Fuentes y la novela *Pedro Páramo*, el obstáculo que representan las manifestaciones de lo fantástico a los fines perseguidos por los personajes o, simplemente, a su propia existencia. Frente a «Chac Mool» y «El guardaguasas», la novela rulfiana muestra la situación límite de tal opresión, pues mientras que en los cuentos referidos hay rescoldos de «normalidad», restos de apariencias que sirven como refugio a los acosados por el absurdo y lo fantástico, en *Pedro Páramo* no hay residuos semejantes a los que puedan aferrarse los personajes. Juan Preciado muere a poco de internarse en Comala y es instantáneamente asimilado a ese *cosmos* —que no *caos*— de angustia y desesperanza. Es significativo que sólo al integrarse al *statu quo* sea capaz de acceder a la búsqueda que se proponía. Son los murmullos de los muertos los que informan a Juan Preciado acerca de su padre. Lo relevante es que el lector se encuentra con las mismas posibilidades que él, participa de idénticos indicios para reconstruir la historia de Comala y su cacique. Este elemento de la estructura apelativa es el que el crítico encomia cuando resalta que Rulfo ha superado los tratamientos convencionales de su asunto. En el empleo de estrategias narrativas tan drásticas, el novelista transmite la sensación de un mundo fictivo cuyos márgenes están acotados por la fatalidad de forma tan severa como en los textos de Franz Kafka. Un matiz ya observado por Archibaldo Burns sobre «la cuerda sentimental» que predomina en la parte final de la novela es el que Alegría opondrá a la engañosa «habla popular» de los personajes:

El peligro evidente de una obra como *Pedro Páramo* es que llegue a sucumbir bajo su propio artificio. Algunos personajes como Susana San Juan por ejemplo, están concebidos con la imaginación *gótica* de la novela romántica europea del siglo XVIII. Susana vive en la febril ensoñación de las heroínas de Emily Brontë. Cierta lengua poética de Rulfo no está lejos de la idealización barroca que los románticos hispanoamericanos aprendieron en la *Atala* de Chateaubriand. Pero junto a la retórica, diluyéndola como un ácido, está la voz regional, directa y dura, y en el contraste halla Rulfo la dimensión exacta de su arte.²⁹³

La ausencia del narrador como instancia que glosa e interpreta pone al lector mismo ante los personajes. Monólogos como los de Pedro Páramo y Susana San Juan son el extremo, subjetivo

²⁹³ F. ALEGRÍA, *loc. cit.* Las opiniones de Burns pueden revisarse *supra*, pp. 108-111.

por necesidad, de dicha táctica compositiva. El equilibrio lo restablecen —ya lo señala el crítico— los diálogos que, sustentados en la oralidad —ambigua, formulaica, reiterativa—, aportan el sentido de lo concreto desdibujado y transmiten la sensación de estar escuchando una conversación entre pueblerinos. El arte de Juan Rulfo se manifiesta así en una nueva síntesis de opuestos posibilitada por su economía expresiva y la renuncia a convertirse en juez y acotador de sus creaciones.

Con la constatación de que en la novela rulfiana se concentran diversos binomios de opuestos, como fantasía / realidad, local / universal, colectivo / individual, objetivo / subjetivo, el diálogo de la crítica mexicana con sus homólogos de otras regiones, a pesar de no llevarse a cabo frente a frente, muestra la presencia de temas comunes. Cada una de las voces aquí convocadas es portadora de un mirador individual desde el que se ubica para definir la incorporación de *Pedro Páramo* al acervo cultural y literario de México, de América Latina y de Occidente. Es importante destacar que las ideas reiteradas sobre la relevancia de la labor de Mariana Frenk como traductora de Rulfo, aunque explotan demasiado el impacto de la edición alemana, conservan cierto grado de validez; éste puede cifrarse en la sintonía de Frenk con las opiniones vertidas por críticos como Hansgeorg Maier, quien detectaba en la novela una común visión filosófica con la obra de Miguel de Unamuno. El tercer vértice de esta triangulación de perspectivas lo supone la opinión de Ramón Xirau; su calidad de exiliado español republicano y filósofo le permitía comprobar un aspecto anímico que las sensibilidades española y mexicana comparten: la necesidad de interrogarse sobre su identidad propia. Este puede considerarse como ejemplo relevante de la interacción de los lectores privilegiados al integrar una obra literaria en el conjunto referencial de la cultura de Occidente; dicha operación nunca podrá verse como la asimilación exclusiva de un texto, pues con él se integran a la memoria del hemisferio la lengua y las manifestaciones propias de la colectividad en que la obra literaria surge. Parece pertinente observar que hasta este momento de la discusión, el proceso comunicativo ha tenido como emisor al ámbito de la cultura mexicana. Sin embargo, la respuesta que vino de afuera suscitó, necesariamente, una réplica interna a esa etapa —que no descarta sus vínculos con el discurso crítico externo— a la que es preciso dedicar el siguiente apartado.

§ DE LA SINGULARIDAD COMO RUPTURA A LA SINGULARIDAD COMO ACTO FUNDACIONAL

En las páginas anteriores es posible encontrar que el intercambio crítico generó una atmósfera de ideas en que muchos de los temas abordados con anterioridad, desde la aparición de *Pedro Páramo*, cobraron nuevas dimensiones. En particular, el simbolismo potencial del título, la conciliación de lo fantástico como signo distintivo de la novela, su originalidad en tanto manifestación de modernidad narrativa. La importancia singular de estos temas consiguió, al ser objeto de miradas externas, el que por vez primera se considerara como tarea indispensable la lectura de una obra mexicana no sin buscar en ella lo específicamente mexicano que podría hablarle al lector occidental de formas extrañas, exóticas, diferentes, de enfrentarse a la vida, pero sí, ante todo, aguardando la experiencia estética y específicamente literaria que supondría. La dialéctica desencadenada por el *retorno de Pedro Páramo* al ámbito literario mexicano —sin haber desaparecido nunca de él, pero sí resemantizada, con una nueva carga de posibles apropiaciones de sentido— consistirá en dar a la novela una dimensión distinta, asimilar los enfoques expresados por otros lectores privilegiados e incorporarlos al intercambio, auge y renovación de la narrativa mexicana. Ello implica la continuidad del diálogo con los receptores extranjeros, pero también la diversificación de temas. *Pedro Páramo* representa, así, el umbral de la nueva novela en México.

Alfredo Leal Cortés se une a esta necesidad de establecer un mapa de lecturas en la literatura mexicana: “Juan Rulfo es el más joven de los novelistas actuales, el de mejor maduración y acorde con estilo del tiempo. Usa un lenguaje preciso, lleno de sugerencias, nacido en una imaginación de gran generosidad humana y con su *Pedro Páramo*, es quién [sic] puede dar en una obra —que todos esperan y que el autor medita en dar a la publicidad por comprometido— próxima, la esperada novela mexicana.”²⁹⁴

El crítico, al igual que una gran parte del público, esperaba una confirmación más del talento literario de Rulfo, de sus expectativas en torno a la mutación que ya había desencadenado con *Pedro Páramo* en la narrativa mexicana. He aquí una interrogación que pretendiera develar un gran misterio: ¿por qué Rulfo no escribió más obras?

²⁹⁴ Alfredo Leal Cortés, “50 años de literatura mexicana. La novela dio su primera filosofía a la Revolución. *Mañana*, XVII, LXXXIV, 840, octubre 3, 1959, p. 127.

Fuera de estas inquisiciones cuasi-metafísicas, alguien que percibe la continuidad de un escritor y su evolución, además de conciliar sus expectativas de género con la propuesta que da fundamento a *Pedro Páramo*, es José de la Colina:

Todas las virtudes y tendencias de *El llano en llamas* aparecieron en la primera novela de Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), que primero iba a llamarse *Una estrella junto a la luna*, luego *Los murmullos* y finalmente recibió el nombre de su personaje central. Eran tan visibles esas virtudes y tendencias del cuentista, que la crítica juzgó que menguaban las del novelista. Se dijo mucho que la novela carecía de unidad, que era apenas un esbozo. Todo nacía de un enfoque incorrecto de la concepción de la novela, que no era la novela de un individuo, un relato unipersonal, sino la novela de varias conciencias que, fragmentadas por las intermitencias del recuerdo, se entrecruzaban en torno a un personaje, el cacique *Pedro Páramo*. La vida misma es el mejor modelo de esta estructura narrativa: nunca conocemos a una persona como un todo que fluye ininterrumpidamente, del misterio a la claridad. Nuestro conocimiento de tal persona está hecho de fragmentos, de sucesos ambiguos y aun contradictorios, de lampos y oscuridades, y se halla influido por lo que otros nos dicen de ella. Y siendo Pedro Páramo señor de vidas, honras y haciendas, es verosímil que el pensamiento de los demás personajes gire en torno a él.

Lo notable es que de cierta manera la novela de Rulfo acepta la consagrada fórmula de Saint-Real: *Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long du chemin*. Hay un hilo conductor, un desarrollo lineal (aunque con ramificaciones) [...].²⁹⁵

El crítico expresa con claridad su concretización de la novela. Pedro Páramo es, en efecto, la constante de los murmullos, de las evocaciones que configuran la estructura apelativa de la novela. El centro es aquella parte que da cohesión a todo objeto, a todo ser, y es posible, a partir de ese factor común entre la trayectoria ramificada, diversificada de las secuencias narrativas, que el lector se convierta en catalizador de las perspectivas en esa obra polifónica donde el catalizador intradiegético es Juan Preciado. Epistemológicamente, el individuo sólo llega al conocimiento de un algo a través de aproximaciones paulatinas, cada una de las cuales revela un nuevo aspecto. Sólo la intuición es el conocimiento súbito de la cosa, y se trata de un proceso que, de cualquier forma, subsecuentes encuentros modificarán. En la pluralidad de las perspectivas desde las que se configura la narración, el lector es impelido a efectuar una suerte de suma algebraica de las secuencias narrativas conforme a asociaciones que parten de su confluencia en torno al cacique o bien alrededor de un mismo episodio cuyas dimensiones se hacen palpables al ser vinculadas paradigmáticamente por el lector.²⁹⁶

El Fondo de Cultura Económica reforzaba sus estrategias institucionales en el contexto de sus primeros veinticinco años dentro de la labor editorial en México:

²⁹⁵ José DE LA COLINA, «Novelistas mexicanos contemporáneos», *La Palabra y el Hombre*, III, 12, octubre-diciembre 1959, p. 578. Cfr. el sentido que Eduardo LUQUÍN daba a esta misma frase, *supra*, pp. 155-157.

²⁹⁶ Cfr. *supra*, p. 25.

Last month (September) the Fondo de Cultura Económica celebrated its 25th anniversary. As a proof of its interest in creative writing the Fondo has given a scholarship to Juan Rulfo, author of *Pedro Páramo* and *El llano en llamas*.²⁹⁷

El proceder del Fondo era resultado de una política editorial que con el arribo de Arnaldo Orfila a su dirección en 1948 había iniciado la diversificación de las áreas de producción, pero también un signo más de las expectativas generadas por Rulfo, para las que *Pedro Páramo* simbolizaba otro paso, que precisaba todavía de nuevas confirmaciones.²⁹⁸

José Luis Martínez se convierte en partícipe de esta patente necesidad de recapitular el panorama literario mexicano²⁹⁹ como complemento a sus volúmenes de diez años atrás.³⁰⁰

Los secos, ásperos y dramáticos cuentos y novelas [sic] de Rulfo acerca del medio rural y de personajes primitivos, podrían tener una relación en cambio, con una larga tradición mexicana y particularmente con la corriente que se enlazó con la novela de la Revolución. Pero los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), de Rulfo, no prolongan sólo aquella línea

²⁹⁷ ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*, VII, 1, November 15, 1959, p. 5: "El pasado mes de septiembre el Fondo de Cultura Económica celebró su vigésimo quinto aniversario. Como prueba de su interés en la escritura creativa el Fondo ha otorgado una beca a Juan Rulfo, autor de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*." Rubén SALAZAR MALLÉN comentaba las incidencias de la ceremonia de aniversario de la editorial y la reacción de Rulfo ante la concesión de la beca. *Vid.* «Letras», *Mañana*, XVII, LXXXIV, 838, septiembre 19, 1959, p. 48.

²⁹⁸ La misma sección del boletín del CME anunciaba para 1964 parte del plan editorial del FCE, en el que destacaba *La cordillera*. Sin embargo, la remoción de Orfila, producto de la susceptibilidad populista de Díaz Ordaz, provocaría la fundación de la editorial Siglo XXI, que también llegó a anunciar la publicación de tal obra (*vid.* ANÓNIMO, «News», *Recent Books in México*, XI, 4, May 1964, p. 7).

²⁹⁹ Dicho desco podría responder también, además de las razones ya aducidas, a la percepción de clausura de un ciclo (la década de los cincuenta), que sigue funcionando conforme a los mecanismos de cómputo del tiempo. El segundo motivo podría ser la manifestación real de una eferescencia, un auge creativo que haría de la coyuntura un momento ideal para buscar precedentes y justificaciones. Es posible que la combinación de ambos fenómenos haya favorecido en la crítica la percepción en la novela de Rulfo de una especial carga detonadora que propició tal advenimiento artístico y estético.

³⁰⁰ José Luis MARTÍNEZ, *Literatura mexicana siglo XX*. México, 1949-1950, Antigua Librería Robredo (Antiguos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 3-4). De manera análoga a la "reconstrucción" que el lector debe realizar a partir de las secuencias narrativas integradas en *Pedro Páramo*, Martínez reconoce que el mecanismo para conseguir la reconstitución histórica de una literatura —o, en el caso del estudio que se desarrolla ahora mismo, ante el lector, de la recepción de la novela— debe tener presente la coexistencia en el medio de elementos originados en momentos dispersos de la propia trayectoria del fenómeno a estudiar; tal peculiaridad es designada por Hans Robert Jauss como la "falta de simultaneidad de lo contemporáneo": "El estudio histórico de la literatura echa mano normalmente de una convención: la de figurarse el curso de la producción literaria como un ordenado desfile de corrientes, grupos, personalidades y obras que surgen, florecen y desaparecen para dejar el lugar a los que siguen. Van sucediéndose, en efecto, las corrientes y acaso las obras —si nos olvidamos que permanecen—, pero los escritores continúan escribiendo y evolucionando ellos mismos, hasta su muerte. [...] Por ello, para considerar el panorama de un momento literario, no es posible aplicar la convención de corte horizontal con que tradicionalmente se expone la historia literaria, sino que es necesario, en cambio, y ya que se trata del estudio de 'un momento' que carece de desarrollo temporal, intentar un corte vertical que nos permita ir observando las capas históricas que coinciden en ese momento" (José Luis MARTÍNEZ, «La literatura mexicana actual, 1954-1959», *Universidad de México*, XIV, 4, diciembre 1959, p. 11). En dicha posibilidad se encuentra el germen para superar opiniones simplistas y, en el caso particular de *Pedro Páramo*, tanto las que sostienen un éxito unánime como las que recuerdan un pretendido rechazo unívoco en sus primeros años. *Cf.* *supra*, pp. 10-11, la postura de Martínez con los planteamientos de Hans Robert JAUSS.

rural y popular sino que la coronan por su sobria maestría, por la cálida y oscura intensidad de su lenguaje, por su poder para superar sus breves anécdotas y aun el exacto lenguaje popular que las nutre hasta elevarlas a una visión trágica, irónica y humedecida de piedad del mundo violento de los humildes de la tierra.³⁰¹

Si bien el crítico recurre al fácil esquema de asociar a Rulfo con la temática de la revolución mexicana, el punto desde el cual se sitúa le permite experimentar el efecto global del todo constituido por la obra rulfiana y apreciar que en ella se encuentra el espacio para dar cabida al lector. Cercano al nacionalismo por el tipo de referentes que su concretización enfatiza (lenguaje popular, elementos "inmediatos" de la realidad, cierto regodeo en aspectos regionalistas) se ubica, también, en las proximidades de Carlos Fuentes, quien observaba en Rulfo al continuador y literato que concluía ese ciclo temático.

Un paso más en la carga subjetiva de los calificativos empleados por Martínez lo dio la periodista Malkah Rabel, quien al comparar precisamente a Rulfo y Fuentes los situaba en polos irreconciliables del espectro estético:

No se sabe muy bien con quién o contra quién está Rulfo, hacia dónde van sus simpatías. Sus relatos están desprovistos de tesis, de filosofía o de razones sociales; los hechos suceden por una especie de lógica secreta; los actos surgen porque sí... ni los mismos protagonistas conocen sus motivos: actúan, viven, matan y mueren porque sí, porque no, quién sabe por qué...

Es difícil asegurar hasta qué punto Rulfo expresa la realidad mexicana. Su obra es realista en la misma medida en que Faulkner expresa el espíritu del Sur de los Estados Unidos y Malraux o Sartre el de la caótica pre y posguerra. Rulfo refleja no tanto la vida de México como el alma mexicana en lo más hondo de su atavismo. Es la suya una realidad deformada, como nacida en la neblina onírica; una realidad, como la de Orozco, expresionista. Sus fuentes primarias se hallan en Revueltas, en el Luto humano [sic], así como las fuentes de Revueltas se encuentran, a su vez, en Faulkner. El arte de Rulfo nada tiene de preconcebido, de preelaborado. Surge espontáneo, o como espontáneo, con una total madurez estética, y empieza a caminar como una fuerza de la naturaleza, especie de Golem en guaraches y sombrero de petate [sic]. Someter a razonamientos críticos la obra de Rulfo es como tratar de poner moldes al caos, a los cataclismos. El arte de Rulfo choca y subyuga. Al lado de Rulfo, la literatura de ese otro joven escritor jalisciense, Carlos Fuentes [sic], es como el soplo de la civilización, del raciocinio, de la lógica.³⁰²

Para la periodista, la pretendida ausencia del artificio realista causa-efecto en la narrativa rulfiana significaba la desorientación en cuanto al "mensaje" que el autor implícito, en el realismo y el naturalismo decimonónicos, solía deslizar en sus intervenciones como pauta para decodificar la obra. La relación del texto con la "realidad", insinúa ella, debía ser diáfana. Pero es precisamente en su reconocimiento de que Rulfo capta una "manera de ser particular", la del mexicano, que la

³⁰¹ J. L. MARTÍNEZ, *ibidem*, p. 13.

³⁰² Malkah RABEL, «De Juan Rulfo a Carlos Fuentes», *Diorama de la Cultura*, enero 24, 1960, p. 2.

estrategia compositiva empleada en tales obras queda al descubierto. Del mismo modo que no hay objetividad, no hay hechos; por el contrario, la relación del individuo con la realidad se expresa en la interpretación de los hechos que cada quien realiza y emplea como sustento axiológico de su conducta. El aceptar dicha subjetividad y evitar al máximo su empleo por parte de la instancia narrativa, el autor implícito, es uno de los caracteres más específicos de la prosa rulfiana. Así, el lector queda ante el texto de la forma más semejante a la que emplea cotidianamente para enfrentarse al mundo factual. En toda *mimesis* existe una deformación de lo imitado, mas los factores involucrados en el repertorio del texto en el caso de *Pedro Páramo* se modifican y potencian de manera singular por la intercesión de estrategias narrativas ya enumeradas con anterioridad, lo que la sitúa a distancia de la diégesis cronológica. En consecuencia, la subjetividad artística de la novela encuentra su concreción estética en el vínculo intersubjetivo con el público; cada concretización enfatiza los aspectos que mayor inquietud sembraron en el lector respectivo. La subjetividad objetivada de la obra rulfiana hace caer a Rabel en su propia subjetividad; aceptar esta asociación monocromática y esencialista con la irracionalidad y asumirla consistentemente convertiría en un absurdo la nota de la periodista. Su manifestación por escrito indica, muy por el contrario, que existe una necesidad de esclarecer los mecanismos de verosimilitud que en la obra toda de Rulfo permiten que el fatalismo y el desvanecimiento de los linderos entre lo consuetudinario y lo fantástico cobren dimensiones tan contradictoriamente tangibles. El mecanismo de comparación, válido como vía empleada para incorporar lo nuevo y asimilarlo a una experiencia individual mediante el parangón con lo ya existente, se basa en este caso en una oposición engañosa, que pasa por alto de forma inadvertida la carga subjetiva que representarían las tomas de posición crítica por parte del autor implícito en *La región más transparente*.

La respuesta de un lector privilegiado inglés a la novela señala diversos estratos temáticos presentes en el potencial de sentido de la obra:

This remarkable novel, now three years old in the original, appears in a competent American translation. Its author, in consequence, takes his place among the most interesting and promising young novelists whose work is available in English-speaking world. The book, though no longer than an extended short story, has the solidity of a full-length novel, calling to life, as it does, a large slice of Mexico's past around the figure of a central character whose passion and cruelty dominate and destroy a whole community, himself with it.³⁰³

³⁰³ ANÓNIMO, «The Living and the Dead», *The Times Literary Supplement*, 3023, February 5, 1960, p. 86: "Esta excepcional novela, publicada originalmente hace ya tres años, aparece en una traducción norteamericana competente. Su autor, en consecuencia, toma su lugar entre los novelistas jóvenes más interesantes y prometedoras cuya obra está

La importancia concedida al oportuno conocimiento de la literatura contemporánea es el indicio de una actitud estética cosmopolita, que busca incorporar al acervo de la experiencia estética occidental las manifestaciones más recientes que se apeguen a sus modelos de innovación y al código estético que sustenta sus predilecciones en el campo literario. Con ese aval, el primer mérito advertido en *Pedro Páramo* es su condensación de la "realidad", es decir, del repertorio potenciado estéticamente a través de ella. Como antes lo indicó José de la Colina, el cacique se convierte en el personaje que facilita la configuración de la diégesis en torno a sí mismo. La legitimación de esa técnica, desde la postura del reseñista, tiene precedentes muy claros:

Pedro Páramo, in spite of its harsh substantiality, is a tale of ghosts. [...] The construction of the novel follows the method of Mr. dos Passos, though the scenes are far more fragmentary and poetic than those of the American novelist. It is at first doubtful whether a character is living or dead. One cannot always readily tell who is speaking and who is listening. Sequence of time is ignored. [...] The novel contains many confusions. For all the voices, including those of the two seemingly substantial characters who meet on the first page, are voices from the dead, and each is living over again a single scene, or brooding over a single situation, in the dead life of Comala and its community. The narrative moves from realism to semi-fantasy and back to realism. It contains a social theme, the evil of a past world of landlord oppression, but evokes much more. For in its strange oscillations between the nearer and more distant past it suggests a fatality. It is as if the life and death of Comala must for ever repeat itself until some absolution is granted which it is beyond the power of the village priest, Father Rentería, even to imagine. Juan Rulfo has so far published only one volume of short stories, *El llano en llamas*, and this novel, which has already been widely translated and is here issued as a paperback. One can have great hopes for his next work.³⁰⁴

El crítico inglés deja de lado los referentes inmediatos de la obra y, como Lescot, reivindica sus aspectos fantásticos. Siguiendo la lógica del patrón que legitima, observa en *Pedro Páramo* el

disponible en el mundo de habla inglesa. El libro, aunque no es más prolijo que un cuento extenso, tiene la solidez de una novela de largo aliento, que evoca, como ésta lo hace, un gran trozo del pasado de México alrededor de la figura de un personaje central cuya pasión y crueldad dominan y destruyen una comunidad completa, y a él mismo junto con ella." El suplemento de *Novedades* se hizo eco de esta reseña al traducir un fragmento del primer párrafo y las líneas finales. *Vid. infra*, p. 216.

³⁰⁴ *Loc. cit.*: "A pesar de su áspera sustancialidad, *Pedro Páramo* es un cuento de fantasmas. [...] La construcción de la novela sigue el método de Dos Passos, aunque las escenas son mucho más fragmentarias y poéticas que las del novelista estadounidense. En un principio se duda si un personaje está vivo o muerto. No siempre puede decirse en seguida quién habla y quién escucha. Se ignora el transcurrir del tiempo. [...] La novela contiene muchas confusiones, pues las voces, incluidas las de los personajes con apariencia más sólida que se encuentran en la primera página, son voces que pertenecen a muertos, y cada uno vive de nuevo durante una escena específica o gira alrededor de una situación particular, en la vida muerta de Comala y su comunidad. La narración oscila del realismo a la semifantasia y de vuelta al realismo. Conlleva un tema social, la maldad de un mundo anterior de opresión caciquil, pero evoca mucho más, pues en sus extrañas oscilaciones entre lo más reciente y el pasado más distante sugiere una fatalidad. Es como si la vida y la muerte de Comala debieran repetirse para siempre hasta que alguna absolución más allá del poder del sacerdote del pueblo, el padre Rentería, difícil de imaginar, le fuese concedida. [...] Juan Rulfo ha publicado tan solo un volumen de cuentos, *El llano en llamas*, y esta novela, que ya ha sido ampliamente traducida y se ha publicado aquí en rústica. Se pueden tener grandes esperanzas en su próxima obra."

refinamiento de la técnica narrativa que fragmenta la diégesis con respecto al empleo que de ella hizo John Dos Passos; la ambigüedad resultante y su efecto más duradero, la sensación de una atmósfera opresiva que conduce irremisiblemente a la desaparición de toda esperanza. Parece confirmarse la hipótesis de que Comala es el escenario de una transgresión —ya sugerida por las conclusiones de Irby—, y sus consecuencias son la desolación y la angustia que el lector capta y que, en efecto, escapan a la esfera de influencias de una religión basada en apariencias. La calidad de la novela, expuesta en esos términos, justifica el número de traducciones alcanzado y se convierte en generador de expectativas muy específicas en el horizonte de experiencia estética, situación a la que Rulfo contribuiría de forma muy distinta a la esperada por el público lector. Para este crítico, la alternancia entre las voces que refieren los fragmentos de su propia vida como contribución a la historia colectiva cifrada en el dominio del epónimo se corresponde de manera exacta con el movimiento pendular entre vida y muerte, fantasía y realidad, que da al pasado una dimensión superior y sobrepuesta al presente y la convierte en una suerte de eternidad fatídica omnimoda. Como las famosas palabras de García Lorca lo apuntan, Comala, sus habitantes y su cacique son *eso, y mucho más*.

Otra lectora anglosajona aborda el tema de la obsesiva autorreferencialidad de la cultura mexicana. Margaret Shedd, fundadora y primera directora del Centro Mexicano de Escritores, aventura las posibilidades de una lectura trascendente en que los nexos con la identidad nacional permean, de una forma u otra, al sujeto que se pone en contacto con la literatura de México; la expresión, por tanto, de un esencialismo:

Is there a country which creates as many pre-images of herself [*sic*] as Mexico? Those who have not yet seen often have the clearest idea. Those who have yet seen are confused by the bright reality. There is one way to know Mexico, before during and after visiting her [*sic*] and that is to read her books.

To get acquainted with this literature involves more than the pleasures of reading, for with each book comes the reevaluation of events and persons. And often enough comes the realization of one's lack of knowledge. But when a reader is dealing with Mexico, a country of varied, warm and accordion panoramas, the reader's recognition of his ignorance is drowned in the delight of entering here or there some part of a long, swift scene which does not seem to be of the past, although it may have happened a while ago. Book by book one is integrated into Mexico, and that is an experience of high quality. [...]

I know these people and this place and it belongs to me even if I am not a Mexican. From the particular to the general, that is what reading Mexican literature does to one, whether it is a good short

story in *Universidad [de México] or México en la Cultura* or one of Vasconcelos' books or Juan Rulfo or Octavio Paz.³⁰⁵

El proceso de inducción que describe Shedd concluye con la interiorización del lector en el medio extraño que se le ofrece. Esas particularidades de una realidad general concentrada entre fronteras geográficas, ideológicas y lingüísticas configuran la imagen de un país, hecho al que los nacionalistas aspiraban con su estética preceptiva, preocupada por la índole de la obra y su mensaje. La representatividad del repertorio de textos como los de Vasconcelos, Rulfo y Paz consiste en remitir a una identidad imperturbable en el transcurso del tiempo, que pervive y muestra su validez, con lo que parece situarse al margen de casi cualquier contingencia. *Casi*, porque nada como su continuo examen en cualquiera de las formas artísticas o de reflexión para satisfacer el gusto de quienes aspiraban a una literatura sumergida exclusivamente en sus propios linderos; nada como este síntoma obsesivo para poner en duda esa idiosincrasia. He aquí un verdadero círculo vicioso. El valor del distanciamiento que produce estas observaciones era la respuesta buscada por quienes daban prioridad al vínculo realidad-arte, binomio en el que los referentes más próximos, expresados con una cierta "pureza", remitían al lector, en última instancia, a una forma de ser muy definida.³⁰⁶

La breve reseña de Ruby Gibson se enfoca en la combinación de efectos disímiles que la novela provoca en el lector y propone una interpretación a la luz del movimiento de vanguardia tal vez más emulado:

³⁰⁵ Margaret SHEDD, «An American Reader and Mexican Literature», *Recent Books in Mexico*, VII, 3, March 15, 1960, pp. 1, 2: "¿Existe un país que cree tantas imágenes previas de sí mismo como México? Aquellos que no lo conocen tienen a menudo la idea más nítida de él. Los que ya lo conocen se confunden por la deslumbrante realidad. Hay una forma de conocer México, antes, durante y después de visitarlo, y ésa es la lectura de sus libros. [...] Familiarizarse con esta literatura implica más que los placeres de la lectura, pues con cada libro sobreviene la reevaluación de eventos y personas y muy a menudo llega la conciencia de la falta de conocimiento propia. Pero cuando un lector se involucra con México, país de panoramas diversos, cálidos y acordeones, el reconocimiento del lector en su ignorancia se ahoga en el deleite de entrar aquí o allá en alguna parte de una extensa y rápida escena que no parece ser del pasado, aunque podría haber ocurrido un poco antes. Libro a libro, uno se integra a México, y ésa es una experiencia de alta calidad. [...] Conozco esta gente y este sitio y me pertenecen a pesar de que no soy mexicana. De lo particular a lo general, es lo que le provoca a alguien la lectura de la literatura mexicana, sea que se trate de un buen cuento en *Universidad de México* o en *México en la Cultura* o uno de los libros de Vasconcelos o Juan Rulfo u Octavio Paz."

³⁰⁶ A ese mismo conocimiento foráneo apela el comentario con que en *México en la Cultura* daban noticia de la reseña aparecida en el *TS*: "Pedro Páramo, por Juan Rulfo, ha sido editado por Grove Press. Traducción de Lysander Kemp. The Times Literary [sic] Supplement de Londres trae una nota crítica entusiasta" (ANÓNIMO, «Novela de Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 575, marzo 20, 1960, p. 11).

A first novel by Mexican writer Juan Rulfo, this is a surrealist study of evil in the tangible form of one powerful, depraved man. Although the theme is essentially depressing and pessimistic, the cumulative effect of the story is strangely stimulating. There is here the indefinable quality of a Dali canvas.³⁰⁷

De esta síntesis de opuestos, la *coincidentia oppositorum* surrealista, el crítico extrae los elementos que le permiten conciliar la temática "social" y la técnica innovadora. Es significativo que las asociaciones con las vanguardias históricas sean frecuentes en el discurso crítico alrededor de *Pedro Páramo*. La razón de ello probablemente se encuentre en su radicalidad para poner en evidencia las convenciones que la estética de la representación empleaba para ofrecer una *poiesis* de la realidad. Posteriores aproximaciones a la relación del surrealismo con la novela de Rulfo no serán tan optimistas con respecto a la combinación y choque entre lo concreto y lo fantástico.³⁰⁸

La perspectiva de Luis Leal sobre el estado evolutivo de la literatura mexicana consideraba que en ella el papel del autor de *Pedro Páramo* era destacado: "Rulfo ha abandonado —temporalmente, esperamos— el cuento para dedicarse a la novela, género que también domina, como es evidente por su *Pedro Páramo*, novela que ha obtenido gran éxito tanto en México como en Europa, y de la cual se prepara una traducción al inglés."³⁰⁹ De nueva cuenta se expresaban las esperanzas de confirmar los méritos y la aceptación de la propuesta literaria rulfiana, que con la garantía del éxito entre el público europeo y norteamericano —esperaban muchos miembros de la institución literaria—, pronto daría nuevos textos a la imprenta. La difusión de la novela se convierte en la garantía de su calidad, a la manera en que un "grupo testigo" en la investigación científica se emplea como confirmación de las variables bajo estudio. Y es precisamente para otro narrador hispanoamericano que las cualidades específicamente mexicanas de la obra de Rulfo son diáfanos:

³⁰⁷ Ruby GIBSON, «Pedro Páramo. A Novel of Mexico, by Juan Rulfo», *New Mexico Quarterly*, XXX, 1, Spring 1960, p. 87: "Una primera novela del escritor mexicano Juan Rulfo es un estudio surrealista de la maldad en la forma tangible de un hombre poderoso y depravado. Aunque el tema es esencialmente depresivo y pesimista, el efecto acumulativo de la historia es extrañamente estimulante. He aquí la indefinible calidad de un lienzo de Dali."

³⁰⁸ El académico belga Jacques JOSET abordó el tema en el artículo «Pedro Páramo: des coïncidences surrealistes?», *Iris*, 1, 1985, pp. 93-113, más tarde incluido en su libro *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas* (vid. *infra*, p. 314). Por su parte, Gerald J. LANGOWSKI dedica el capítulo «El automatismo controlado» a examinar esta problemática en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, 1982. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, 320), pp. 153-167.

³⁰⁹ Luis LEAL, «Escritores del México actual», *La Nueva Democracia*, XL, 2, abril 1960, p. 20. Su diagnóstico del ambiente que se hallaba en consolidación hacia finales de los cincuenta establecía que: "De 1940 en adelante la cultura mexicana se orienta hacia nuevos rumbos, predominando la tendencia hacia la unificación nacional. En la literatura ocurre otro tanto. Los escritores que dominan el escenario literario durante esos años rechazan tanto la estética de los Contemporáneos como la de los escritores de la Revolución. El resultado es una literatura genuinamente mexicana, ya que en ella confluyen el pronunciado nacionalismo de los escritores de la Revolución y la universalidad de los Contemporáneos, tocó a esa generación hacer una síntesis de ambas tendencias" (*ibidem*, p. 18). A este mismo clima estético e intelectual se refería Rulfo en la entrevista concedida a Enrique RUIZ GARCÍA (vid. *supra*, pp. 151-153).

Hay pocas semejanzas entre el hombre que describe Rulfo en sus relatos y el campesino de nuestro país. Siempre se ha hablado de estas semejanzas y se las ha considerado como evidentes. Lo evidente son las diferencias. A poco de llegar a México el país ejerce sobre las personas sensibles una fascinación en la que la angustia es quizá tan grande como el deslumbramiento. Los extensos y cálidos bosques de pinos, el júbilo de las aldeas y ciudades, las torres y templos, de oro e imágenes originales como ninguna otra cosa [sic], todo sobrecoge, porque la facilidad con que se espera y se provoca la muerte en todas partes, está siempre presente. Se huele a la muerte; su presencia constante, sin embargo, parece casi necesaria para comprender y conocer la esencia de las maravillas que en ese país se contemplan. Naturalmente, estoy relatando una experiencia personal, que no se puede generalizar por entero. Pero cuando el barco zarpó de Manzanillo y empezó a alejarse de las costas de México, sentí como un desgarramiento. Es posible que ningún país sea capaz de meterse a la médula del extranjero como éste, y quisiera afirmar, nuevamente, que la presencia de la muerte juega algún papel en esta hazaña.

Por eso leí febrilmente los cuentos de *El llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Los bosques de México, los campos calcinados y esa jubilosa, casi estentórea y natural forma en que el hombre mexicano celebra la lucha y la muerte; la raíz que nadie podría descubrir de este modo de ser, no está explicada por Rulfo, pero ninguno como él nos lleva a su más íntima morada; nos hace tocar casi con las manos, con la punta del corazón, la fuente de que brota. Me he acordado de la muy poca literatura existencialista que conozco mientras leía a Rulfo; aquellos gemiquean, rebuscan con las uñas en la desesperación; Rulfo levanta con sus poderosas manos la luz de la muerte y el germen inagotable que hay en el hombre aun cuando éste parece haberse convertido aparentemente [sic] en carroña [...].³¹⁰

El novelista toma distancia con respecto a la "identidad latinoamericana", constructo teórico que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX demostró su fracaso en la ausencia de una auténtica integración regional. La facilidad con que percibe ese matiz de conducta ante la muerte, su omnipresencia, supone el signo distintivo que la idiosincrasia mexicana le manifiesta y es la obra rulfiana el avatar de ella que la ofrece sin glosas, sin teorizaciones. Su comparación de esas narraciones con el existencialismo literario le sugiere un vitalismo que mediante la reafirmación supera los despliegues emocionales de los autores europeos. A diferencia de ellos, Rulfo consigue una puesta en escena de ese rasgo conductual que el narrador peruano considera decisivo en la configuración de la identidad mexicana. De muy diverso cariz parecen ser las emociones evocadas por ambas literaturas. En Rulfo, Arguedas encuentra la sensación de autenticidad, carente del "efectismo" europeo, y ello debido a las estrategias y técnicas empleadas en su colección de cuentos y su única novela. Ésta sería la confirmación de que al abocarse a captar las peculiaridades de una manera de situarse en el mundo, frente a la realidad, una literatura nacional consigue la destilación de la experiencia humana y, por lo tanto, se vuelve asequible al lector sin importar sus

³¹⁰ José María ARGUEDAS, «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano», *El Comercio*, mayo 8, 1960. *Suplemento Dominical*, p. 3; reproducido en *Texto Crítico*, IV, 11, septiembre-diciembre 1978, de donde procede la cita, pp. 213-214.

creencias ni procedencia. Es relevante indicar cómo Arguedas expresa su adhesión al código estético del regionalismo al otorgar a esa opresión constante de la muerte la capacidad de plasmarse incluso en elementos físicos del paisaje. He aquí la tácita coincidencia anímica que lo mueve a expresar su adhesión a la propuesta rulfiana, el nodo en el cual reside la legitimidad cultural y literaria de ésta. Sus coincidencias se hallan en un sustrato común que se desarrolla cotidianamente con base en actitudes muy específicas:

Son únicamente 154 páginas las de esta novela y *El llano en llamas* tiene aún menos, 143. Pero creo que nada del ingente mundo mexicano de los pueblos ha dejado de ser interpretado en estos dos breves libros. Y la muerte, especialmente, así como los otros elementos que sostienen la vida: el placer en todas sus formas; la embriaguez sexual y la de la música; la embriaguez religiosa: pero, sobre todo, las infinitas formas de la miseria, de la tortura humana sobre la tierra, están presentes en estos libros. Y todas esas formas no son iguales a las nuestras. El mestizo tiene allá el comando de las cosas. Este Pedro Páramo que aniquila a un pueblo con sólo cruzarse de brazos, porque toda la vida de ese pueblo pende de sus manos, es un mestizo. [...]

Los relatos de Rulfo no parecen haber tomado de modelo a ningún otro del nuevo o del viejo mundo; eso hasta donde nosotros podemos saber de estas cosas. Apenas si podría insinuarse la resonancia de Faulkner en algunas de sus imágenes. En *Pedro Páramo*, el relato se escribe en primera y tercera persona indistintamente; los sucesos finales aparecen desde el principio, están mezclados hacia su mitad y, en las últimas páginas todo lo de atrás vuelve. Es como un remolino, como agua hirviendo, imagen formidable del propio México. Una literatura que influirá sin duda sobre los países europeos en los que ha empezado a difundirse y de los que hasta hace poco siempre estuvimos copiando. Ahora nosotros quizá empecemos a darles modelos a ellos. Porque en Rulfo se levanta un poderoso mundo, equivalente al que construyeron Orozco y Tamayo, aunque el material mexicano es más patente en Rulfo, más explícito, que es la ventaja y la desventaja de la literatura sobre las artes plásticas.³¹¹

Arguedas descubre un *cosmos* cifrado en la prosa rulfiana, logro atribuible no sólo a los temas abordados, puesto que en la síntesis efectuada la disposición peculiar que le proporcionan estructura y trama consigue la complejidad diegética. Resulta significativo que el narrador peruano, pese a su cercanía con los indígenas, se haya resistido a la tendencia que designaba a Rulfo como nuevo exponente de una línea temática idealizante. El éxito de su obra como *representación* —y póngase atención al carácter teatral de este término— descansa justamente en la libertad para manifestarse al lector con una espontaneidad conseguida a través del artificio. La novedad del estilo rulfiano radica, así, en volver sobre su propia circunstancia y extraer elementos que, en combinación con sus apropiaciones de autores contemporáneos, adquieren la especificidad que Arguedas anticipa como el vuelco en el eje en torno al cual gravitará la atención del público en Occidente, y que se concretará con el posterior *boom* latinoamericano. Interesante en extremo se

³¹¹ J. M. ARGUEDAS, *ibidem*, p. 216.

presenta la reflexión con que cierra el párrafo: el carácter estético de la literatura, su específica *puesta en escena*, que Rulfo reivindica al evitar la excesiva glosa, coloca a sus obras en relativa paridad con respecto a las artes representativas, ante las cuales de poco valen las explicaciones del artista plástico, que se estancan en la periferia, pues el sujeto se encuentra ante ella, sin un discurso bipolar (estético y significativo) que pueda restarle efectividad.³¹² Su identificación con la narrativa rulfiana está dada por los referentes comunes, y su efecto

Es más explícito porque ha elevado a la más alta categoría artística el difícil lenguaje del pueblo. [...] Rulfo emplea términos del castellano viejo conservados por el campesino y fundidos con palabras que ha deformado a su modo, fundidos en una sintaxis que requiere del genio para hacer de ella un medio de expresión tan poderoso o más que el castellano culto que tiene siglos al servicio de la invención humana. [...]

Todo está cargado de fuerza; es una descomunal fuerza que se agita aún en las criaturas más despiadadamente aniquiladas, perseguidas, puestas inapelablemente frente a los muros de la muerte. No hay rendición, no hay afirmación de la muerte, porque ella está al servicio de la vida, como en todo mundo que emerge invenciblemente.³¹³

El propio novelista descubre la verdadera sedimentación del léxico utilizado por Rulfo: una sintaxis que recurre a la elisión, la reiteración y la ambigüedad del discurso oral y que, por ello, logra transmitir verosimilitud en los diálogos y la expresión individual de los personajes. La vitalidad inherente a la realidad sugerida por esa obra engloba en sí misma a la muerte, y ésta no es sino un momento vital más. Se trata, pues, de una *Weltanschauung* común a los textos rulfianos y a *Muerte sin fin*. Una postura existencial que Irby no pudo vislumbrar más allá de sus manifestaciones exteriores. La reafirmación de dicha actitud vital y estética la establece Alf Chumacero, quien vuelve al intercambio de opiniones tras cuatro años de su última participación y sin rastro alguno de las reticencias expuestas originalmente:

Esa responsabilidad, con distinta tendencia, ha sido arma de uno de los escritores menos alegres que han nacido en México: Juan Rulfo, que en *Pedro Páramo* (1955), su primera novela, rinde homenaje a la muerte y exalta hasta el delirio la desolación, las fuerzas inquietantes, la belleza de las imágenes nocturnas, el triunfo del mal sobre la esperanza, la efectividad de los sentidos como defensa propicia frente a lo fugaz. El mismo Pedro Páramo, cacique capaz de reflexionar acerca de la vanidad de la vida, cae finalmente desplomado en la última frase [...]. Eso es la novela: un desmoronamiento constante que suspende del ánimo del lector y descubre para nuestra prosa el esplendor de la nada. La

³¹² La nota de Arguedas reivindica esa bidimensionalidad comunicativa y estética tomando en cuenta que "La literatura se expresa con medios lingüísticos, y la lengua puede reflejar todas las experiencias de la humanidad: no sólo la experiencia de las sensaciones, de las emociones, lo que se dice *experiencia estética*, sino también la reflexión sobre el destino humano, la angustia religiosa, la toma de conciencia ética, el juego intelectual" (Franco MERECALLI, «Sobre la recepción literaria», en *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam-Atlanta, 1989. Rodopi [Teoría Literaria, Texto y Teoría, 3], p. 13).

³¹³ J. M. ARGUEDAS, *ibidem*, p. 217.

palabra precisa, la frase oportuna, el giro adecuado, son manejados con la destreza de que sólo dispone el auténtico escritor, el artista que puede observar, más allá de las apariencias, ese sustrato destructor en que se fundan el argumento y los personajes.³¹⁴

El puesto armónico que Rulfo ocupa en la secuencia evolutiva genológica se debe a la consolidación que representa para la novela mexicana la expresión estética de una manera de ser — como hacía notar Arguedas—, que tiene como punto crítico la actitud ante la muerte. La importancia concedida a esta síntesis bien podría residir en su consecuencia inmediata: la misma referencialidad asociativa a que apelaba Arguedas para sustentar su experiencia de lectura, pues Chumacero agrega más adelante: “[...] Juan Rulfo disfruta del privilegio de verse traducido a buen número de lenguas extrañas.”³¹⁵ Si algo permanece en la experiencia de lectura del nayarita es el entusiasmo por los artificios que dotan de autonomía a los personajes rulfianos y dan la sensación al lector de tenerlos ante sí.

En la misma edición monográfica del suplemento de *Novedades* dedicada a la novelística mexicana contemporánea, Emmanuel Carballo remite a la reacción de quienes interpretaban tales elementos en tanto distancia estética insuperable: “A casi todas nuestras novelas de firmes valores estéticos —piénsese, cito cronológicamente, en *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La región más transparente*, entre las de los últimos trece años— se las ha tachado de reaccionarias, de albergar sañudos juicios adversos a la Revolución. (Este epíteto, reaccionario, suele aplicarse a muchos de aquéllos [*sic*] que osan decir *por escrito* que dos y dos son cuatro: están condenados a muerte —diría Camus.”³¹⁶

Para los nacionalistas “constructivos” la representación artística de la adversidad resultaba intolerable, pues evidenciaba las resquebrajaduras que mostraba la fachada bucólica y optimista por ellos sustentada. Carballo difiere de quienes esperan algo más del autor de *Pedro Páramo*, pues

³¹⁴ ALÍ CHUMACERO, «Continuidad de la novela», *México en la Cultura*, 589, junio 26, 1960, p. 1. La inclusión de *Pedro Páramo* en la trayectoria del género novelístico en México significaba ya el abandono de sus opiniones negativas sobre la estructura de la novela y la connivencia en ella de elementos fantásticos y “realistas”. El deber al que se refiere el crítico y poeta sería, a la luz de sus comentarios precedentes sobre *Al filo del agua*, el de renovar los medios expresivos de la literatura nacional: “Yáñez [...] venció los temores, afianzó el tema con un estilo apto y obtuvo una novela que resultaba distinta por lo que tenía de obra ‘literaria’ y porque su autor había logrado el equilibrio entre la acción y la presencia nada superficial de sus personajes. Los procedimientos traídos de novelistas extranjeros —Joyce, Dos Passos, Anderson— se concertaban para crear una obra maestra que, si no ha formado escuela, sí abrió cauces a la imaginación y es ejemplo de lo que en el oficio de las letras se llama responsabilidad” (A. CHUMACERO, *loc. cit.*, las cursivas son mías).

³¹⁵ *Loc. cit.*

³¹⁶ EMMANUEL CARBALLO, «Notas de lectura», *México en la Cultura*, 589, junio 26, 1960, p. 2, las cursivas son mías.

"[...] Rulfo es ya un maestro [...]." ³¹⁷ para él. Y el escenario que da pie a esta opinión está descrito en el recuento que presenta Salvador Reyes Nevaes, quien anticipa, a modo de introducción:

Esta bibliografía no abarca todas las obras novelescas publicadas en México durante los últimos cuatro años y medio. Pretende solamente recordar las novelas más dignas de mención evitando hasta donde es posible las omisiones importantes. Con breves anotaciones entre paréntesis, hemos procurado dar idea del tema de los libros que incluimos. Esto puede ser de utilidad para quien quiera averiguar las tendencias actuales de nuestros novelistas. ³¹⁸

En las categorías establecidas por el crítico, *Pedro Páramo* es considerada como novela de "provincia", dando así preponderancia al tema y al ambiente en que su trama se desarrolla. La relación cronológica crece en registros conforme avanza: a 1955 corresponden once títulos; a 1956, catorce; a 1957, dieciséis; a 1958, dieciocho; a 1959, diecinueve; 1960 se reduce a seis títulos, por tratarse del año en el que se hacía el recuento y del cual sólo habían transcurrido seis meses. Como indicio de la mutación del género, en 1955 había cuatro novelas dedicadas a provincia, mientras que para 1959 hay tres clasificadas bajo rubro semejante, pero en el resto predomina la temática urbana, el enfoque psicológico y la problemática de la clase media. Aun en las narraciones localizadas en provincia, como *Las buenas conciencias*, el factor introspectivo está presente. Para 1960, sólo un título reivindicaba ese ámbito como escenario (Francisco Javier Arenas, *Cosas del camino*). En 1956 concurrían tres títulos de esa índole, y la selección de Reyes Nevaes refleja una progresiva combinación de categorías que dificulta el establecer tajantemente una frontera entre las diversas vertientes abordadas. Muchos de los títulos y autores consignados están lejos de la representatividad que el lector actual no especializado podría recordar como referente de la literatura mexicana de los cincuenta, y en la coexistencia de inquietudes temáticas y tratamientos es patente esa "falta de simultaneidad de lo contemporáneo" que Jausse opone a la evolución histórica lineal tan del gusto positivista.

La lectura guiada por esta selección arrojaría sin duda una perspectiva de la paulatina modificación del horizonte de experiencia estética, que representa el obligado complemento de artículos panorámicos de más amplios límites pero proporcionalmente ceñidos a los volúmenes que gracias a la resonancia alcanzada entre el público suelen ser convocados en ese tipo de recuentos. En resumen, la edición especial de *México en la Cultura* atestigua tanto la modificación de este sector del ámbito literario como el interés del público en ella.

³¹⁷ *Loc. cit.*

³¹⁸ Salvador REYES NEVAES, «La reciente novela mexicana. Bibliografía 1955-1960», *loc. cit.*

Por su parte, los editores del Fondo de Cultura Económica advertían a sus lectores que la censura franquista había prohibido gran parte de su producción editorial, incluida la novela rulfiana.³¹⁹

Rosario Castellanos aporta la argumentación que concierne al rechazo de los "constructivistas"³²⁰ a *Pedro Páramo* y que alude al factor social que el repertorio del texto rulfiano recoge; la opinión de Hansgeorg Maier —que Mariana Frenk incluía en su recopilación de reseñas de la edición alemana— con respecto al perspectivismo y la alteración del tiempo cronológico por medio de las secuencias narrativas se convirtió en el incentivo para pronunciarse sobre el tema. Su contraargumento —o concesión— es el siguiente:

Pedro Páramo es un mito, una especie de tabú, intocable para los seres humanos. Muere, como quería Rilke, de su propia muerte, de una debilidad interna: su amor por Susana San Juan. Y el pueblo muere con él. [...]

Pero lo que Rulfo narra no es un sueño sino un entreveramiento de historias. Y aunque estén dichas por boca de difuntos, los sucedidos fueron reales alguna vez. La distancia, la evocación, no los despojan de este carácter.

Aunque no se haga la menor alusión ni la menor crítica al movimiento revolucionario ni a los gobiernos e instituciones emanados de él, en *Pedro Páramo* tenemos el testimonio extremo del fracaso.³²¹

El carácter poético de la novela participa, entre otras ocasiones, en las secuencias en que el cacique evoca su inclinación por Susana San Juan; al asociar tal elemento con la poesía rilkeana, Castellanos pone de relieve estos rasgos que *Pedro Páramo*, en el que se expresa en alto grado el subjetivismo, comparte con la novela lírica y que han sido ya señalados por numerosos participantes en la discusión crítica. Son dichos elementos los que potencian el papel testimonial al que la escritora da preferencia en su concretización, y de los cuales sus detractores estaban muy conscientes.

Precisamente al papel que a esas fugaces referencias temáticas correspondía en el trazo de la trayectoria de la novela mexicana se referían los editores de *Recent Books in México*:

³¹⁹ Así lo muestra el comentario a la selección enlistada en «Nuestros libros en España», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, VI, 72, agosto 1960, p. 6. Sobre los obstáculos que la dictadura española opuso al FCE, *vid.* Víctor DÍAZ ARCINIEGA, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996*. México, 1996, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), pp. 249-254.

³²⁰ "Constructivistas" porque se aplican a conseguir una imagen *mejorada* que culmina en la mayor parte de los casos en deformación: un extremo al que su propio optimismo los arroja. Alberto VITAL los describe como postulantes de una visión esencialmente ingenua de la realidad. *Vid. op. cit.*, p. 220.

³²¹ Rosario CASTELLANOS, «La novela mexicana contemporánea», *México en la Cultura*, 597, agosto 21, 1960, p. 5. Este verso de Rilke es parte del mismo poema que Carlos FUENTES parafraseaba en la entrevista con Claude COUFFON, *vid. supra*, pp. 205-206.

The present day novelists, although frequently mentioning the Revolution, rarely give it unique attention. In the novels now being written by Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Josefina Vicens, Sergio Galindo, one wonders just how much they really owe to the Revolution. Generalizations are dangerous, but one thing is certain: they are all writing about the character, ambition and destiny of the Mexican people, which is never static but always evolving, extending into the unknown future, a national character forced and brought into being by the birth of the Revolution itself.³²²

Es éste un comentario de interés no accesorio, pues por lo menos en el caso de *Pedro Páramo*, el considerarla como última obra de la novela de la revolución pasa por alto que el énfasis no está depositado, ni por asomo, en las acciones y repercusiones de esa contienda; simplemente se alude a ella, aunque de una manera que podría dejar pocas dudas de la opinión que merecía por parte del autor implícito. Incluirla en tal ciclo narrativo tendría dos efectos principales. El primero, manifiesto en el horizonte de experiencia estética, relegaría la novela de Rulfo a una época clausurada, a pesar de los argumentos disfrazados de reconocimiento y que se referían a su potencial para permitir la identificación del lector en sus páginas. El segundo era parte del horizonte de expectativas y significaba confinar la trama a una época específica, afirmando de paso que los regímenes posrevolucionarios habían borrado ese tipo de problemáticas, que bajo buena conducción no tendrían siquiera posibilidad de repetirse. Si bien no puede pasarse por alto la importancia histórica de la lucha armada que inició en 1910, pretender que dio origen a la idiosincrasia mexicana es falaz. A lo sumo puede concederse que constituyó un nuevo despertar de ésta; algo que los miembros de la actual clase política deberían tener presente si realmente desearan distinguirse de sus tan satanizados predecesores en el poder.³²³

Rubén Salazar Mallén retoma sus teorías acerca del desarrollo de la novela en México y explica el auge de este género narrativo con base en un cambio de perspectiva en sus cultivadores.

Esto es lo que ha hecho la novela contemporánea en México. Al prescindir de la tradición fundada por Fernández de Lizardi y rebelarse contra ella, busca nuevas rutas y nuevos horizontes. No necesita ni puede imitar modelos extraños para hacerlo, puesto que ya su original impulso, su vida propia, exige y

³²² ANÓNIMO, «Comments on the Novel of the Mexican Revolution», *Recent Books in Mexico*, VII, 6, September 15, 1960, p. 2: "Los novelistas actuales, aunque con frecuencia mencionan la revolución, raramente le dan atención única. En las novelas escritas ahora por Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Josefina Vicens, Sergio Galindo, uno se pregunta cuánto deben ellos en realidad a la revolución. Las generalizaciones son peligrosas, pero una cosa es cierta: todos ellos escriben acerca del carácter, ambición y destino del pueblo mexicano, que nunca es estático, sino cambiante siempre, prolongándose hacia el futuro desconocido; un carácter nacional forjado y traído a la existencia por el nacimiento mismo de la revolución."

³²³ Cabría tener presente que, a pesar de las suspicacias expresadas, el carácter fundacional de *Pedro Páramo* puede ubicarse en la *continuidad*. Así, al tiempo que abre la posibilidad de nuevos horizontes estéticos y literarios, también es responsable de cerrar una etapa anterior, aunque los vínculos con ella no sean tan diáfanos en la actualidad.

da ocasión para las soluciones propias. Y aunque no es ajena a las influencias, tiene ya una substancia que la pone a salvo de la absorción.

De estas nuevas condiciones en que vive y se desenvuelve la novela mexicana, de esta nueva necesidad, es que han surgido novelistas como Juan Rulfo, Sergio Galindo, Carlos Fuentes, Raquel Banda Farfán, Heraclio [sic] Zepeda, Josefina Vicens, Carlo Antonio Castro y otros, todos ellos dedicados, incluso Raquel Banda Farfán, cuyo behaviorismo, cuyo conductismo podría dar idea de exterioricismo, a descubrir y explicarse al hombre mexicano, a alcanzar su conocimiento, que es lo más novedoso y lo más actual que hay en México.³²⁴

Se trata de una reflexión que prolonga las ideas ya expuestas cinco años antes, en la edición original de *Las ostras o la literatura*.³²⁵ El que por primera vez la novela consiguiera penetrar en la interioridad del mexicano, sin detenerse en las apariencias realzadas hasta entonces, era mérito cuya atribución concedía a Rulfo, quien encabeza su lista de autores innovadores. El propio hecho de acceder a la "esencia" de una nacionalidad representa la oportunidad del intercambio, la verdadera sintonía con el mundo que hace de "influencias" y "modelos" externos un elemento legítimo que contribuye al enriquecimiento artístico de los novelistas mexicanos; idea semejante era la expresada por Octavio Paz al afirmar en *El laberinto de la soledad* que el mexicano era por fin contemporáneo del mundo. Esto revela la concomitancia de ambas búsquedas, estética y de identidad vital. En el plano literario se manifiesta la dinámica anhelada por los nacionalistas, que se proponían plasmar una esencia autóctona capaz de transmitir a lectores extranjeros esa particularidad sin perder de vista los elementos que la vinculasen con la experiencia humana universal. Es la vertiente del nacionalismo que ha renunciado, desde luego, al chauvinismo y a las exclusiones.

La integración de Rulfo al grupo de los narradores de la revolución es retomada por Julia Hernández: "En las nuevas generaciones está Juan Rulfo. Involuntariamente estuvimos a punto de excluirlo de este estudio [...]; hubiera sido un olvido imperdonable."³²⁶ La antologadora se apoya en las referencias al reparto agrario y los episodios de lucha entre facciones que algunos cuentos de Rulfo consignan —como «Nos han dado la tierra» y «El Llano en llamas». Pero sin duda, la novela tuvo parte en esa asociación con los rumores de levantamiento, amenaza que sofoca el cacique de la Media Luna poniendo a los insurrectos a su servicio por intermedio del Tilcate. Esta

³²⁴ Rubén SALAZAR MALLÉN, «Letras. Siglo y medio de la novela mexicana (Boceto de un ensayo)», *Mañana*, XVIII, LXXXIX, 892, octubre 1, 1960, p. 205.

³²⁵ *Cfr. supra*, pp. 131-132.

³²⁶ Julia HERNÁNDEZ, «Juan Rulfo», en *Novelistas y cuentistas de la Revolución*. México, 1960. Unidad Mexicana de Escritores, p. 285.

demostración del poderío de Pedro Páramo se convierte en factor que legitima tal ubicación cuando el lector da atención primordial a la nada gratuita anarquía que conduce al grupo armado, carente de motivación real e ideología, como sus posteriores cambios de bandera lo demuestran, y que la narración refiere vertiginosamente —lo cual no podía dejar de causar escozor en los adherentes al gobierno surgido de dichos movimientos.

La primera adaptación de la novela a otro medio artístico parece ser la versión dancística, “[...] con coreografía de Carlos Gaona, música de Silvestre Revueltas y escenografía y vestuario de Xavier Lavalle.”³²⁷ que se presentó en 1960 en el Palacio de Bellas Artes. No se consignan detalles acerca de su puesta en escena ni de la respuesta del público, pero el recurrir a la música de Revueltas permite inferir el énfasis en elementos cercanos a la faceta “folklorica” cuya lectura era la que se había impuesto en su recepción, y depositados por quienes tuvieron a su cargo esa tarea.

La asociación de Rulfo con la revista fundada por Jesús Silva Herzog en 1942 y con el grupo filosófico Hiperión —entre otros participantes del medio cultural mexicano— muestra que para ciertos sectores el nexo entre la reflexión acerca de la identidad nacional y la literatura más reciente e innovadora estaba exenta de toda duda. De cualquier forma, no deja de ser sorprendente el olvido de ciertos detalles —y la ignorancia de otros— por parte del crítico Renato Rosaldo:

The generation of the forties tallied around *Cuadernos Americanos*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Nueva* and *Rueca* and brought forth the essayist and literary critic José Luis Martínez, the philosopher Leopoldo Zea, the poet Ali Chumacero, and the short-story writers and novelists Juan José Arreola and Juan Rulfo.³²⁸

Rosaldo reúne a narradores que, como Arreola y Rulfo, se desarrollaron en espacios distintos de los frecuentados por los personajes que cita. Aunque *Cuadernos Americanos* demostró una vocación hispanoamericana desde su fundación, su distanciamiento de los Estados Unidos es bien conocido. *América*, la publicación que dio a conocer los cuentos y las fotografías de Rulfo, asumió el ideario bolivariano que situaba al “nuevo” continente como la esperanza de la cultura occidental. Tal diferencia —no tan sutil— tenía como marco la Segunda Guerra Mundial, cuando América Latina se convirtió en sustentadora de la intervención norteamericana en el conflicto, la

³²⁷ ANÓNIMO, «La temporada [sic] de ballet de Bellas Artes», *Cuadernos de Bellas Artes*, 1, 4, noviembre 1960, p. 71.

³²⁸ Renato ROSALDO, «A Decade of Mexican Literature, 1950-1960», *The Arizona Quarterly*, 16, 4, Winter 1960, p. 319: «La generación de los cuarenta se aglutinó alrededor de *Cuadernos Americanos*, *El Hijo Pródigo*, *Tierra Nueva* y *Rueca* e impulsó al ensayista y crítico literario José Luis Martínez, el filósofo Leopoldo Zea, el poeta Ali Chumacero y los cuentistas y novelistas Juan José Arreola y Juan Rulfo.» Al hablar de José Corostiza, sitúa la publicación de *Muerte sin fin* en 1952, confundiendo la edición que prologó Octavio Paz, publicada por la UNAM, con la primera.

cual inclinaría la balanza a favor de los aliados. Para el crítico, la sensación de continuidad pesaba más que los vínculos generacionales. Ello es patente en su enfoque de la obra rulfiana:

Juan Rulfo published then [1953] *El llano en llamas*, a collection of short stories which has gone into its fourth edition in 1959, foreshadowing the stature he was to achieve in a later novel. [...] This [1955] was also the year Juan Rulfo wrote [sic] his novel *Pedro Páramo* which had a second edition in 1959 and a translation into English also in 1959. The author's imagination wanders from realism to fantasy, from narrative to evocation. The main character, giving the novel its title, moves in and out of death of the village of Comala, which has disappeared but still keeps within its walls the gossip and everyday preoccupation of its former habitants.³²⁹

Además de enfatizar el proceso evolutivo que involucraba *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y que desde su postura significó la confirmación de las expectativas concernientes a Rulfo, Rosaldo apunta a la reunión de elementos fantásticos y reales, poéticos y prosísticos. El último párrafo traduce, casi palabra por palabra, algunas líneas del texto de presentación de la solapa en la edición original.³³⁰

El crítico y novelista argentino Enrique Anderson Imbert inserta la novela rulfiana en el contexto amplio de la literatura occidental y la atmósfera de experimentación estructural y técnica, diversificada en numerosas propuestas que ejemplifica a partir de la literatura hispanoamericana:

[...] Juan Rulfo [...], en *Pedro Páramo*, deshumaniza el tiempo: sus diálogos serán diálogos de muertos, en una congelada eternidad. [...] el orden del relato se aparta del orden de los hechos. Rulfo ha visto ese mundo como muerto. [...] El autor, que ha bajado a Comala como quien baja al Hades, va completando, en tercera persona, el relato de Juan Preciados [sic]. O sea que, gracias a las escenas conjuradas por el autor se explican las voces, ecos y murmullos que oye Juan Preciados. El tiempo no fluye: está eternizado. Por los agujeros abiertos en esa eternidad vemos y oímos a los muertos, sorprendidos en instantes que no se suceden como los puntos de una línea, sino que están diseminados desordenadamente; sólo el lector va dándoles sentido: el sentido de una pesadilla absurda. En suma: sea que el novelista respete el conocimiento normal del mundo o que lo desfigure violentamente, al leer una novela nos enfrentamos, no con la realidad, sino con una estructura de símbolos lingüísticos.³³¹

Anderson Imbert reconoce en la estrategia narrativa empleada en *Pedro Páramo* la falta de identidad entre literatura y realidad, binomio indisoluble para quienes sustentaban una concepción

³²⁹ R. ROSALDO, *ibidem*, pp. 323, 324: "Juan Rulfo publicó entonces [1953] *El llano en llamas*, colección de cuentos que alcanzó su cuarta edición en 1959, presagiando el renombre que alcanzaría con una novela posterior. [...] Este [1955] fue también el año en que Juan Rulfo escribió su novela *Pedro Páramo* que tuvo una segunda edición en 1959 y una traducción al inglés en ese mismo año. La imaginación del autor va del realismo a la fantasía, de la narración a la evocación. El personaje principal que da título a la novela, se mueve dentro y fuera de la muerte del pueblo de Comala; que ha desaparecido pero que conserva aún entre sus muros los chismes y preocupaciones cotidianas de sus antiguos habitantes."

³³⁰ *Cfr. supra*, p. 98.

³³¹ Enrique ANDERSON IMBERT, «Formas en la novela contemporánea», en *Crítica interna*. Madrid, 1961 [pie de imprenta: 1960], Taurus (Persiles, 16), pp. 266-267.

utilitarista del arte en general. La ausencia de un orden cronológico en la trama permite disociarla del asunto, tal y como el lenguaje pierde su empleo referencial, se despragmatiza, al constituirse en la base de la expresión literaria. Ahora bien, si para comprometidos y nacionalistas ello representaba contrariar la "misión redentora" del arte y aproximaba a éste a la negatividad —única posibilidad avizorada por Adorno para eludir la influencia de la cultura de consumo desarrollada posteriormente—, el reconocimiento de la naturaleza y el hombre como entes distanciados en vista del carácter social de este último no representa una ruptura irreconciliable. La puesta en escena que Rulfo consigue demuestra, simultáneamente, la potenciación estética del repertorio que tanto incomodó a ciertos sectores del público al igual que la innovación técnica aguardada por quienes, preocupados por el estancamiento de la narrativa mexicana, anhelaban el desplazamiento de los moldes y recursos bien conocidos por nuevas y efectivas propuestas.³³² Este es el punto en que confluye otro de los intereses del medio cultural: la vigencia del mensaje implícito que identificaba la literatura mexicana y su sintonía con el desarrollo literario a nivel internacional. Anderson Imbert, al incluir a Rulfo en su recuento, daba apoyo a la estética universalista, que continuaba afianzando sus objetivos ecuménicos.

A la disyuntiva que representa la confluencia de lo social y la innovación estética dedica un amplio artículo la crítica y escritora cubana Julieta Campos:

Desde el romanticismo, los temas de la soledad y la angustia han penetrado en la literatura hasta llegar a la desintegración más definitiva del sujeto en la novela contemporánea. En los ejemplos extremos, el rompimiento es tajante entre el hombre y el mundo, es decir lo contrario de la concepción "clásica" de la vida, que equilibra la influencia de ambos entre sí. Cuando en la literatura hispanoamericana ha prevalecido aquella actitud ha sido un poco por imitación y también por rechazo de una realidad negativa a la cual no se ve salida. Aunque la poesía ha reflejado más que la novela esta tendencia, en México se ha dado una corriente novelesca bastante nutrida que, con diversos matices, se inscribe dentro de la misma dirección.³³³

Era obvio que la problematización del tema que plantea Campos reside en términos alejados de la discusión inmediata y de las ideas que los nacionalistas sostenían. El motivo era definir los rasgos específicos de cada una de las novelas que, en conjunto, representaban la evolución no sólo de un género literario hasta entonces estancado, sino también un cambio de actitud en algunos sectores de la sociedad mexicana, dispuestos —al parecer— a asumir sus contradicciones internas.

³³² Desde dicha perspectiva, Rulfo consiguió la combinación de estética clásica y moderna que Jauss identifica como la vigencia del arte y de la literatura en tanto expresiones de las inquietudes humanas.

³³³ Julieta CAMPOS, «¿Realismo mágico o realismo crítico?», *Universidad de México*, XV, 5, enero 1961, p. 4

En dicho renacimiento colectivo, a Rulfo le corresponde el empleo del realismo mágico, que, acto seguido, Campos describe:

[...] Rulfo interpreta la realidad, no psicológica ni socialmente, sino preocupado por descubrir la naturaleza profunda de la vida mexicana como una visión poética o "mágica". [...]

La realidad aparece a Rulfo destrozada, llena de dolor. El mundo se cierra sobre la experiencia pasada y pierde todo movimiento. Si el mundo rulfiano es angustioso es por esa inmovilidad, esa inmutabilidad. [...] Como Faulkner, a quien se acerca no sólo por la técnica sino por la visión del mundo, Rulfo no ve ninguna posibilidad de rescate para un hombre desprovisto de salvación. La vida es sólo objeto de reflexiones en un mundo irreversible, el de la muerte. Son los muertos quienes se relatan sus destinos desde la impotencia más absoluta, la más esencial incapacidad de actuar. Destinos que no van a ninguna parte; vida detenida, que se confunde con la muerte. Diálogo de muertos que sólo puede tener un fin; el silencio, el desvanecimiento de la conciencia en la nada. Rulfo no cree que la realidad brutal pueda ser modificada por la intervención del hombre. En su mundo se detienen el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran, al margen del Enamismo de la historia. La protesta contra la realidad de Susana San Juan —uno de los más hermosos personajes rulfianos— es la locura, que le devuelve las imágenes puras de la infancia. Lo demás es la muerte. La misma de Yáñez o de Revueltas.³³⁴

La índole de la transmutación del repertorio observada en *Pedro Páramo* tiene como efecto un esencialismo que, lejos de tomar en cuenta el elaborado artificio que medió en su consecución, es atribuido a un elemento de la estética clásica al que la crítica apela sin percatarse. Si el poeta en la Antigüedad clásica estaba asociado a las manifestaciones de lo trascendente —más tarde adscritas a la religión—, nada más natural que considerar "magia" el efecto construido por las estrategias narrativas rulfianas.³³⁵ Si Campos hubiese dado un paso más con respecto a sus observaciones preliminares, tal vez habría modificado ese término que, sustituido por *subjetividad*, ofrece una oportunidad más acorde con el choque de estéticas por ella comentado. El fatalismo presente en el *cosmos* inmutable de Comala no es una instantánea fotográfica, sino el resultado de un empleo muy específico de la lengua que, sin dejar de lado su carga semántica, abandona el carácter referencial y por tanto no señala hacia ningún mundo concreto. Presa de su propia experiencia estética, de su

³³⁴ J. CAMPOS, *ibidem*, pp. 4, 5. Sobre las anomalías temporales en la narración, ya antes Roger Lescot había utilizado términos semejantes. *Vid. supra*, pp. 178-179.

³³⁵ *Cfr.* lo expresado por Johan HUIZINGA con respecto a esta pervivencia del concepto del escritor, el poeta, como el canalizador del pensamiento mágico: "Lo lírico se halla lo más distante de lo lógico y lo más cercano de la danza y lo musical. El lenguaje de la especulación mística, del oráculo y de la hechicería, es lírico. En estas formas experimenta el poeta con mayor fuerza la sensación de una inspiración que le viene de fuera. Es cuando está más cerca de la sabiduría suprema, pero también de la insensatez. La renuncia total al sentido racional es un signo del lenguaje sacerdotal y del oráculo en los pueblos primitivos, que a menudo desemboca en pura logomaquia" (*Homo ludens*, Traducción: Eugenio Imaz. Madrid, 1996, Alianza-Emecé [El Libro de Bolsillo, 412], p. 169). Lejos de proponer un neopositivismo, se trata de conciliar, como lo dice Jauss, lo racional (en este caso, la reflexión crítica) con lo otro-de-la-razón (la subversión inherente al arte). El entusiasmo es parte del vínculo que provoca la interacción de arte e individuo (para hacer de él sustento crudo del estudio no conduce sino al solipsismo).

propia concretización de la novela, la escritora otorga un valor de verdad a la interacción del texto con el repertorio correspondiente, la realidad que lo enmarca, lo abarca y precede. La locura de Susana San Juan, el embobamiento del cacique en su propio y estéril poder, no son más que fugas hacia el otro polo de subjetividad que la novela confronta con la ausencia de esperanza y un destino trazado desde un orden superior que tiene como última consecuencia la muerte.³³⁶ ¿Dónde está la magia en todo esto? Cuando la crítica literaria se regodea en asuntos y temas —el *qué* de la literatura— pierde de vista la distancia entre éstos y el tratamiento artístico específico que suponen técnicas y estrategias, detonadoras del diferencial entre mundo real y mundo sugerido. Al parecer — y en vista de la pervivencia de una etiqueta clasificatoria tan vacía de contenidos conceptuales efectivos—, la crítica literaria tiende a olvidar el *cómo* de la literatura y a situarse, sin una verdadera conexión, entre los extremos del *qué* (contenido) y del *por qué* (“efecto”). Ante ello, sólo una salida metafísica, la “magia”, es posible.

Al primer componente del sintagma “realismo mágico”, la escritora le otorga una correspondencia contextual que, en el caso de Rulfo, consiste en el hecho de que:

Una sociedad donde coexisten diversos niveles tiene que ser infinitamente contradictoria. Al mundo moderno y ciudadano de burgueses, clase media, obreros, se opone otro extremo muy ajeno, muy al margen de las nuevas formas de vida y con una estructura espiritual muy distinta, el mundo del campesino, de los pequeños pueblos de la provincia mexicana. Y, como aplastado entre ambos estratos, esa masa que nutre los barrios más sórdidos de la ciudad y que sin ser ya campesina no ha llegado a proletarizarse. En dos escritores se reflejan, en su manifestación más con[s]ciente y acabada, estos mundos: el de Rulfo es el campesino, que él ve sin redención. De ahí todo su fatalismo, su pesimismo, su dolor, su angustia que no se limita a la idiosincrasia y la mentalidad mágica de un tipo concreto de hombre mexicano, sino que constituye una visión total de la vida y del mundo. Fuentes, por su parte, se interesa por fijar los rasgos del otro extremo: el creado por la burguesía y la industria.³³⁷

A partir de tal visualización de *Pedro Páramo* y en vista del *statu quo* impuesto por los regímenes desarrollistas de Ávila Camacho y Alemán es que el malestar de grupos como el de *Ábside* y otros “nacionalistas” los obligarán a distanciarse del texto con patente encono. Al vincular

³³⁶ Más adelante, Campos abunda en este aspecto: “La soledad, la incomunicación, son también constantes del mundo rulfiano. Entre el mundo hermético de Pedro Páramo —el poder y la violencia— y el de Susana San Juan —la belleza, el amor, la ternura— no podía haber comunicación: de ahí el refugio de ella en la locura y la muerte lenta, consumida, de Pedro Páramo” (*ibidem*, p. 6). Este énfasis en el fracaso de las salidas individuales acentúa el carácter colectivo de la desgracia en la novela. Al cambiar por tercera y última vez el título —de *Los murmullos* a *Pedro Páramo*— Rulfo potenció esta vertiente fatalista gracias a un elemento más de la estructura apelativa que frustraba las expectativas usuales del lector con respecto al carácter heroico y al exitoso individualismo de un epónimo. Eran los nacionalistas quienes cenfau esta posibilidad del paratexto a expresar un exacerbado optimismo. Compárese, por ejemplo, lo que ocurre a protagonistas homólogos al cacique de la Media Luna como *Ana Karenina* o *Madame Bovary*.

³³⁷ J. CAMPOS, *ibidem*, p. 7.

a Fuentes con la temática urbana, Campos contribuía al estereotipo que el narrador explotó en *La región más transparente* —y que Alberto Vital comenta con detalle— pero, además, a borrar el precedente que había sentado Mariano Azuela con *La luciérnaga*.³³⁸

Con escasas modificaciones aparentes, Anderson Imbert recupera sus opiniones sobre la novela en la *Historia de la literatura hispanoamericana* y agrega:

Juan Rulfo [...] trabajó en su tema campesino con una complicada técnica de novela que debe algo a William Faulkner. La complicación se debe a que cuenta a saltos, hacia delante, hacia atrás, hacia los costados, y desde varios puntos de vista. El ojo que todo lo sabe y lo ve es, naturalmente, el del autor [...]. La atmósfera es sobrenatural, pero no subjetiva.³³⁹

Aunado a la resonancia de las palabras de Burns sobre la técnica y la mención de Faulkner como antecedente —que comienza a convertirse en atavismo— el crítico argentino parece reducir la técnica rulfiana a la omnisciencia del narrador, y sustentar su opinión con la apreciación que de ella hace, con palabras poco técnicas que no dejan de recordar también alguna nota de Emmanuel Carballo.³⁴⁰ La mejor evidencia de que ligeros cambios en un mismo texto desencadenan un contenido distinto y muy lejano al original es este distanciamiento de la propuesta de la novela. Digna de ser considerada con detenimiento es su opinión sobre el predominio de lo fantástico en la obra. La crítica latinoamericana —y gran parte de la mexicana— se resiste a tal ubicación merced a que la subjetividad potenciada por el estilo pareciese englobar esos murmullos de ultratumba y cambiar su perfil, desviando la atención de algunos lectores hacia los elementos líricos del texto. Ello sin descontar que “la visión mexicana de la muerte” siempre podrá aducirse como réplica a las interpretaciones fantásticas. Este componente del horizonte de expectativas muestra uno de los posibles contactos de experiencia estética y realidad concreta.

Alberto Valenzuela reincide oblicuamente en el tema y proporciona señales inequívocas de las razones de su desencuentro con la novela de Rulfo:

Esta pretende ser una Historia de la Literatura Mexicana distinta de las otras. He querido hacerla en función del *mexicanismo*. Es decir, después de dilucidar en qué está lo *mexicano*, los capítulos que

³³⁸ No obstante, Campos acota las inferencias que la postura prescriptiva de los círculos más reaccionarios ante la novela rulfiana había puesto en boga: “La técnica no presupone la actitud hacia la realidad y, en tanto que se expresen profundamente los sentidos de esa realidad, todos los hallazgos del arte narrativo son utilizables” (*ibidem*, pp. 7-8). Sobre los comentarios de A. VITAL en torno al surgimiento de la novela urbana en México, *cf. supra*, p. 103.

³³⁹ Enrique ANDERSON IMBERT, «México», en *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México, 1961, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 156), p. 303.

³⁴⁰ Cabría tener presente en este punto —y como dato colateral— que, según declaración propia, fue el mismo Emmanuel CARBALLO quien realizó la corrección de pruebas del primer volumen de esta obra. *Vid.* «En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*, abril 7, 1985, p. 13.

siguen se ocuparán de autores y de temas que verifiquen la verdad de las conclusiones admitidas. Asistiremos así, desde el verter el crisol los metales que han de alearse, hasta el resultado completo de la fusión. Los personajes que vayan apareciendo serán, o causadores del fenómeno, o índice del grado en que la aleación se ha verificado, en determinado momento. Accidentalmente, en vez de causadores, serán retardadores o impedidores —al menos en el deseo— de la reacción prevista y querida por los creadores de la nacionalidad, como ocurre en los últimos siglos.³⁴¹

En su afán por preservar una identidad que considera lastimada —y por ende, difícilmente se le puede distinguir como tal— por quienes no comparten su preceptiva, el sacerdote se convierte en el ejemplo de esa angustia que Octavio Paz describe con efectismo innegable en *El laberinto de la soledad*.³⁴² El esencialismo al que recurre, con imágenes que persiguen dar idea de unión armónica y unívoca, así como los epítetos dedicados a quienes no comparten sus altos fines, delatan la realidad de todo discurso insistente: su persistencia es el mejor índice de la inexistencia factual de aquello que pretenden apuntalar. ¿Hasta dónde mantendría su validez el humanismo conservador católico? El propio Valenzuela anticipa la respuesta:

Cuando más falta haría la cohesión, y no sólo nacional, sino continental y ecuménica, para resistir a las fuerzas de disgregación y derrumbe, he aquí que tomamos por modelo al átomo, y aspiramos a la desintegración. La literatura en general delata esta tendencia suicida. Allí están, por ejemplo, las novelas de Spota —espléndido estilo, como para servir de vehículo a filosofías más constructivas—; Arreola, Juan Rufo, de sensibilidad tan fina como la de un buen sismógrafo, pero al servicio de una mentalidad subyacente negativa y pesimista, y otros muchos que más parecen estar a sueldo del soviét para acabar con lo entrañablemente nuestro y reducirnos al no ser.³⁴³

La paranoia de Valenzuela, extrañamente, parece tener un nombre clínico muy conocido, no obstante sus protestas de identidad y defensa de lo nacional: macarthismo. ¿Qué diría el ministro católico si tuviese que convivir con la supuesta posmodernidad? Su alarma de ver trasplantado el paradigma de las ciencias naturales a la esfera de las ciencias sociales y humanas —designación, esta última, que sin duda le agradaría— se vería confirmada por el neopositivismo inconsciente de aquellos que reivindicán la validez de absolutamente todo en vista del principio de incertidumbre aplicado al modelo atómico. Entre ambos extremos —los que todo recriminan y los que todo solapan— existe la posibilidad de dejar la exigencia de un constructivismo ciego sistemáticamente a sus propias y muchas limitaciones y admitir que la expresión de una cierta “realidad” puede, como

³⁴¹ Alberto VALENZUELA RODARTE, «Prólogo», a *Historia de la literatura en México*. México, 1961, Jus, p. 5.

³⁴² La opinión de Porfirio MIRANDA destaca los aspectos más sobresalientes del tema: “Cuando Paz traslada la cuestión de lo mexicano desde la ciencia (la psicología social de Ramos) hasta la literatura, el análisis se vuelve arbitrario, queda en manos de la primera ocurrencia que venga en mentes, con tal que sea hermosa. Un poeta no tiene que demostrar que sus afirmaciones son verdaderas, basta que sean bellas, sugestivas, nuevas” («La estetificación de los intelectuales mexicanos», *La Jornada Semanal*, 285, noviembre 27, 1994, p. 38).

³⁴³ A. VALENZUELA RODARTE, «Indicios de más grave desintegración social», *op. cit.*, p. 492.

en la obra rulfiana, revestirse de la complejidad estética que la sublima al provocar el reconocimiento aristotélico, pero que también trasciende todo utilitarismo.³⁴⁴

En un contexto más amplio, la información que proporcionan los editores del FCE a través de una carta de Octavio Paz da idea de los alcances del reconocimiento a la obra rulfiana:

Octavio Paz, el poeta mexicano que presta sus servicios en la embajada de México en París, formó parte del jurado en el reciente concurso que otorgó, en Mallorca, el *Prix International de Editeurs* [...]. Cuenta sus impresiones en carta dirigida a sus amigos del Fondo: "Mi experiencia española fue limitadísima, tanto por el tiempo cuanto porque sólo estuve en Mallorca, además, los pocos días que pasé allí los viví entre escritores... Los españoles me parecieron inteligentes, generosos y cultos aunque, por desgracia, con una ignorancia casi absoluta de lo que pasa en nuestros países. Les sorprendió mucho la vitalidad de la literatura hispanoamericana... Si se revisan las listas de los jurados italiano, alemán, norteamericano y francés, se encuentra que los nombres de lengua española eran casi siempre hispanoamericanos: Borges, Carpentier, Rulfo."³⁴⁵

Paz atestiguó muy de cerca los efectos del aislamiento cultural que la censura franquista consiguió a través de sus políticas conservadoras. No sólo los lectores españoles desconocían el rumbo actual de la literatura en la América hispánica, sino que el interés del resto de los occidentales estaba centrado en ella. Esos nombres, significativamente, eran de tres de los narradores que supondrían, a muy corto plazo, el antecedente del auge de la literatura latinoamericana que sobrevendría con la atención continua del Premio Seix-Barral a la siguiente promoción de novelistas. El hecho de que Rulfo se encontrase en un nivel de reconocimiento semejante al que Borges y Carpentier ya obtenían de lectores europeos y norteamericanos no obstante su relativa novedad no puede ser indicio más que de la receptividad de ese público, ávido de exotismo y propuestas técnicas en una proporción equilibrada. Esa inclusión, sin embargo, era mucho más que casual, como el propio poeta tuvo ocasión de comprobar:

[...] "A mí me tocó, a nombre del jurado de lengua española, presentar a los escritores hispanoamericanos. *Haciéndome eco de las proposiciones de los otros jurados, después de trazar un breve cuadro de nuestra literatura sugerí tres nombres: Borges, Carpentier y Rulfo.* Esa misma tarde se efectuó la votación, con el resultado que todos conocen. En las primeras votaciones Rulfo obtuvo más votos que muchos escritores europeos y norteamericanos. *Los que mayor interés mostraron fueron los norteamericanos, especialmente Donald Allen. Era uno de sus candidatos.*"³⁴⁶

Tomando en cuenta que Paz menciona la aparición de Rulfo entre los candidatos propuestos por alemanes, franceses, italianos y norteamericanos, es fácil apreciar que las respectivas traducciones de la novela (1958, 1959, 1960, 1959) habían cumplido con su cometido: el obtener

³⁴⁴ Cfr. *supra*, pp. 6, 16, 27.

³⁴⁵ ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, VIII, 83, julio 1961, p. 2.

³⁴⁶ Octavio PAZ *apud* ANÓNIMO, *loc. cit.*, las cursivas son mías.

la aceptación de los lectores occidentales. Sin embargo, Paz pareciera aceptar tácitamente que él no compartía el interés en postular a Rulfo, como el cierre del párrafo citado hace posible conjeturar. A pesar de ello, el hecho de que Rulfo se hallase tan cerca de conseguir un premio de la envergadura del Mallorca, concedido a un libro publicado, indica el grado de su éxito, sobre todo entre los estadounidenses. El que ese año obtuviese el premio Jorge Luis Borges en compañía de Samuel Beckett sólo demuestra que los europeos estaban deseosos de una literatura que a pesar de su lejanía geográfica —la remota pero europeizante Buenos Aires— reafirmara los valores culturales de Occidente.³⁴⁷

Esa paulatina certeza de que en la literatura latinoamericana se vivía un auge novelístico muestra sus diversas aristas en el artículo de José Durand que a continuación se examina. Para el crítico, como para muchos lectores, el valor de la literatura rulfiana consiste en convertirse en un prisma a través del cual la renovación técnica devela los estratos de experiencia propios de una identidad nacional y regional:

El cuento y la novela realistas, referidos a la tierra y el tema rural, toman nuevo sesgo cuando llegan a manos de Juan Rulfo. Sin necesidad de salir del cauce de la «novela de la revolución mexicana», el sello personal es muy acentuado desde el primer instante. Hay una emotividad apasionada, recia, que llega al lector cayendo a borbotones, y acaba llevándose el consigo. La terrible sinceridad del autor, su humanidad descarnada, ganan al lector de inmediato. Ello aparte, Rulfo posee el arte de narrar: sin las sutilezas intelectuales de otros, pero con eficacia contundente.³⁴⁸

De nueva cuenta, el embobamiento del crítico en su experiencia como lector le conduce a descripciones que revelan mucho acerca de sus inclinaciones individuales no obstante el olvido del objetivo inicial: la descripción de los medios técnicos que el narrador utiliza para moldear su expresión. En particular, la ubicación de Rulfo como un autor que prolonga la novelística de la revolución mexicana y la sensación subjetiva que el estilo empleado despierta en el crítico le sugieren una glosa que abunda en elementos del código regionalista y su glorificación de la instintividad como autenticidad humana. Desde este punto a considerar que Rulfo es una especie de medium —y que sus estrategias narrativas no son fruto de la reflexión consciente— hay un solo paso, que Durand no titubea en dar y sostener:

³⁴⁷ Emir RODRÍGUEZ MONECAL considera que el premio compartido con Beckett fue maquinación de Roger Caillois, en desquite por la indiferencia de Borges tras un episodio que data de la colaboración de ambos en *Sur*, la revista fundada por Victoria Ocampo. Vid. Jorge Luis BORGES, *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México, 1984, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), pp. 452-453.

³⁴⁸ José DURAND, «La última literatura hispanoamericana», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, 53, octubre 1961, p. 157.

Juan Rulfo: verdad e intensidad. Estilo seco y directo, de impacto instantáneo. Tales virtudes le dan primerísimo lugar en donde existen hasta hoy figuras eminentes, como la de Martín Luis Guzmán, ese formidable psicólogo, ese sutil y despiadado testigo de la realidad, ese experimentado conocedor de la vida humana, sea en heroísmo o en miserias. Y aunque *La sombra del caudillo* se agiganta con el tiempo, el *Pedro Páramo* de Rulfo no sólo admite tal comparación, sino que también aparece dentro de la más pura tradición realista mexicana, como profundo testimonio de nuestra época. Dentro de un realismo patético y alucinante, Rulfo utiliza el habla campesina o provinciana, para saltar desde allí a la más pura creación, alejada de todo costumbrismo banal. Conoce a fondo la novela norteamericana del presente y dispone de los recursos técnicos más modernos. De ahí que la construcción de *Pedro Páramo* nada tenga que ver con la estructura de las novelas hispanoamericanas de generaciones anteriores.³⁴⁹

La valoración se da en función de una verosimilitud a la cual el crítico concede una relación inmediata con la realidad. Así es que el reconocimiento a sus habilidades narrativas queda reducido al realismo, y no es menos significativo, por ello, que Durand caiga en el lugar común al hablar de "lenguaje popular". La peculiaridad de la novela rulfiana estaría, así, en la asimilación del modelo propuesto por los narradores estadounidenses, y poco más. La falta de análisis convierte a toda crítica en un sencillo inventario de hallazgos que delega en las posibilidades semánticas de sus adjetivos la tarea de legitimar su coincidencia con el objeto estético. No hay congruencia entre praxis y teoría en Durand.³⁵⁰

Ramón Xirau hace a un lado las proyecciones personales más obvias y examina los vínculos que hacen de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* una unidad estética:

Entre los quince cuentos que componen el libro [*El Llano en llamas*], *Luvina* se acerca, más que ningún otro, a la negación total del tiempo. [...] Es el antecedente directo de la espléndida novela que es *Pedro Páramo*. [...]

En el sentido básico de la palabra puede afirmarse que *Pedro Páramo* no tiene ningún argumento. Y no lo tiene precisamente porque es una novela que no puede suceder. Todo en ella es pasado, no sólo sin esperanza de futuro, sino aún [*sic*] con total ausencia de presente. Se ha observado que lo que sucede en *Pedro Páramo* puede haber sucedido en cualquier momento y en esta novela no cuentan los meses ni los años. No cuentan porque Rulfo ha escrito una novela en la cual todos los personajes, incluso el narrador, han muerto ya cuando la novela empieza. [...]

La importancia de *Pedro Páramo* no reside, sin embargo, en su argumento. Su gran novedad, dentro del género novelesco, está en el empleo de imágenes y diálogos que, yuxtapuestos o superpuestos, dan la impresión de una realidad desaparecida, soñada, muerta.³⁵¹

³⁴⁹ J. DURAND, *ibidem*, pp. 157-158.

³⁵⁰ Considérese como ejemplo el párrafo siguiente: "Ha cambiado la actitud del narrador. Ni Borges, ni Carpentier, ni Cortázar, ni Rulfo, ni Asturias, ni Fuentes, ni Arreola, ni tantos otros, pueden evaluarse ya con antiguos cartabones. Para hablar de ellos se necesita recurrir a criterios tan renovados como ellos mismos" (*ibidem*, p. 158).

³⁵¹ RAMÓN XIRAU, "Juan Rulfo, nuevo escritor de México", *Insula*, XVI, 179, octubre 1961, p. 4. Para una discusión sobre la tardía aparición de esta nota y la difusión de la obra de Rulfo en España, *vid. infra* Apéndice F, pp. 281-283.

Nuevamente se alude a la coexistencia de perspectivas —lo que Bajtin llama polifonía—, elemento que resulta decisivo para presentar a *Pedro Páramo* en oposición a los esquemas perpetuados en el género narrativo. El énfasis dado a la inexistencia de argumento —y al efecto que las estrategias narrativas tenían sobre él— buscaba llamar la atención hacia los atributos más radicales del texto, y con ello, interesar a posibles lectores. El fatalismo y la carencia de ubicación certera son factores que Xirau acentúa para despertar la curiosidad hacia el inusitado cultivador de una literatura en sintonía con las tendencias recientes. Sin embargo, en la escasez de una referencialidad cronológica explícita es posible encontrar contraargumentos para la habitual inserción de Rulfo en la novelística de la revolución mexicana. Xirau establecía claramente que en la novela de Rulfo el lector desempeñaba un papel primordial para dar sentido al texto con su lectura; se trataría, quizá, de una libertad estética que compensaría al público español por el ambiente propiciado desde su gobierno dictatorial. En ello sería factible advertir el potencial subversivo de la literatura y del arte en general y, en consecuencia, parte de su función como formadora de sociedad.³⁵²

El condensado resumen de la trayectoria novelística mexicana que elabora la académica argentina Julieta H. Quebleen establece una noción de continuidad de los autores más recientes que tiene como base la pervivencia de la problemática que desencadenó la revolución mexicana, examinada en tanto antecedente de sus correspondientes temáticas. En esa etapa, el sitio otorgado a la novela rulfiana parte de la premisa de que

Es Juan Rulfo, evidentemente, y en la narrativa, el más grande de los creadores contemporáneos de México. Pedro Páramo [sic] nos arroja de golpe a un mundo en el que los límites de la realidad y de la fantasía no han sido trazados. En una ruptura total de la unidad de acción vivimos más allá de lo tangible en una ensoñación en la que los vivos son muertos y los muertos vivos. Rulfo aprehende con su técnica barroca, madura y elaboradísima un mundo fantástico y trascendente, desprovisto de fácil costumbrismo, no obstante el acento marcadamente nacional de sus personajes.³⁵³

³⁵² Cfr. la siguiente observación de Gerald MARTIN: "Rulfo siempre ha atraído la atención de un grupo de críticos cuyo interés se dirige sobre todo hacia el aspecto temático o formal de la obra literaria. Este fenómeno se ha notado especialmente en España, donde los efectos del régimen franquista en la crítica literaria son de sobra conocidos, produciéndose un énfasis abrumador sobre estudios de «estilo» narrativo" («Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio», en Juan RULFO, *Toda la obra*, p. 511; [1996], p. 613.

³⁵³ Julieta H. QUEBLEEN, «Panorama de la novela mexicana», *Universidad*, 50, octubre-diciembre 1961, p. 184. Si se toma en cuenta la importancia que Quebleen concede a dicha corriente no resulta difícil comprender las razones por las cuales considera a ésta el centro en torno al que gravitan las obras de los últimos quince años: "Por primera vez en la historia de la narrativa americana la literatura de México aporta con el conjunto de la novela de la Revolución una obra de real trascendencia. Se puede decir, incluso, sin tergiversar demasiado los conceptos, y pese a distintas reacciones operadas en su intelectualidad, que no ha salido definitivamente de esa etapa, pues sus más grandes creadores: Yáñez.

Es tópico utilizar el término barroco para designar aquello que posee el atributo de situar al individuo en contacto con una obra artística que reúne elementos antitéticos en aparente contradicción. La simultaneidad y coexistencia de ambos rasgos en la novela de Rulfo, contrariamente a lo que afirma Quebleen, sí contiene un factor de mediación entre ellos; se trataría, por llamarlo de alguna manera, de la "textura" poética —incluidos los calcos de oralidad— que concilia el tránsito del punto de vista entre perspectivas, las secuencias narrativas y lo concreto, difuminado con frecuencia por lo sobrenatural. Tal vez no sea el narrador quien delimite esas fronteras, pero es innegable que la lectura las delinearán en la medida que la destreza asociativa del individuo lo permita. El rasgo sobresaliente para esta lectora privilegiada es la consecución de un "reflejo auténtico" de la idiosincrasia mexicana, perceptible en un marco hispanoamericano desde el cual ella se sitúa.

El libro conmemorativo del décimo aniversario del Centro Mexicano de Escritores representa una fuente de datos muy relevantes para desentrañar el papel de esta institución literaria en el medio cultural de México durante los cincuenta. La entrada que corresponde a Rulfo consigna la existencia de cinco traducciones publicadas de la novela hasta ese momento: al alemán, inglés, francés, italiano y sueco. Sugiere la persistencia del escritor en el ámbito de las letras y, en perspectiva, contribuye a los mitos que refieren su renuencia a seguir publicando, pues en el apartado que enlista el resto de su obra aparecen el cuento «La herencia de Matilde Arcángel» y la novela *Una sonrisa para los desolados*.³⁵⁴ También, en el total de la información recopilada, es posible enterarse de la existencia de una traducción inédita al inglés de *Pedro Páramo*, debida a otra becaria del CME, la chilena Irene Nicholson.³⁵⁵

Por otra parte, el boletín del propio Centro recoge en su sección de noticias la próxima aparición de una antología de literatura mexicana traducida por Lysander Kemp, responsable

Rulfo, *Revueltas y Fuentes* están adscriptos de un modo u otro a la novelística revolucionaria, constituyendo una generación en cierto modo "cumulativa" (*ibidem*, p. 177).

³⁵⁴ Vid. «Rulfo, Juan», en *Centro Mexicano de Escritores. Aniversario 10. México, 1951-1961*. México, 1961, s/e, p. 39. Sobre las traducciones de la novela, *vid.* Apéndice E, *infra*, p. 280. Las distintas versiones concernientes a la próxima obra que el narrador jalisciense publicaría comenzaron a multiplicarse hacia estos años, lo que llegó al extremo de facilitar a un académico norteamericano el dar por un hecho la publicación de la novela *La cordillera*. Vid. Orlando CÓMEZ GIL, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. New York, 1968, Holt, Rinehart & Winston, pp. 722-724.

³⁵⁵ Vid. «Nicholson, Irene». *op. cit.*, p. 36. El comentario a este volumen que aparece en la sección «La Vida Cultural» de *Cuadernos de Bellas Artes* («Literatura. 10 años del Centro Mexicano de Escritores», II, 11, noviembre 1961, pp. 73-74) es la primera alusión a estos hechos.

también de la primera versión al inglés de *Pedro Páramo*.³⁵⁶ Era manifiesto el interés norteamericano en la cultura mexicana, y su incremento hacia estas fechas podría verse como respuesta al auge novelístico atestiguado, en el que la novela de Rulfo tuvo un papel destacado al incidir en el horizonte de experiencia estética.

Como respaldo al interés crítico en definir el *status quaestionis* en este campo, Leticia Martínez Algaba hace su propia aportación:

Otro novelista mexicano, perteneciente a la nueva corriente, lo es, sin duda, Juan Rulfo, que con su novela *Pedro Páramo*, escrita en 1955, se identifica plenamente en el ámbito de la nueva novela. El tema de fondo de la novela es la realidad de un pueblo, como quizá haya muchos en México, sin trascendencia, sin historia hacia fuera, donde sus habitantes en realidad no sabemos [sic] si están vivos o muertos. [...] El personaje principal, después del pueblo de Comala, es Pedro Páramo, el cacique cuya influencia en Comala es muy grande, casi todas las cosas y todas las personas se mueven por él. Se puede decir que la única persona que se opone a su presencia es Susana San Juan [...]. Rulfo es en ocasiones pesimista y también se nota en él cierto sentido de frustración. La novela es en general, un trozo de acontecimientos separados que al final de la lectura necesitamos juntar mentalmente para darle coherencia; esto es, no hay secuencia lógica en el relato, ni mucho menos secuencia temporal. Rulfo recurre a recursos [sic] muy audaces como lo son los diálogos entre muertos.³⁵⁷

La académica subraya el aislamiento del entorno de Comala desde una postura "realista", pero que repercute en la constitución que el lector debe realizar de ella como universo aparte, una dimensión distinta a la cotidiana, que permitirá la verosimilitud de la narración. Al aislar a Pedro Páramo y a Susana San Juan como puntos en que confluye gran parte del conflicto en la novela, Algaba reconoce indirectamente la posibilidad de una concretización apoyada en tales perspectivas, lo cual desmiente sus opiniones sobre la carencia de una lógica; la ausencia del binomio causa-efecto no acusa la falta de coherencia, sino la existencia de otro tipo de estrategia asociativa que corresponde al lector poner en marcha. La novedad supuesta por la estructuración del texto es, de cualquier forma, el componente que recibe mayor atención.

El siguiente testimonio, de naturaleza más informal, abre la oportunidad de atisbar el ambiente que rodeaba a las concretizaciones escritas. Se trata de murmullos que conforman, como en *Pedro Páramo*, la información de un sector de la recepción que sin dejar de recaer en lectores

³⁵⁶ Vid. ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*, IX, 1, November 15, 1961, p. 8.

³⁵⁷ Leticia ALCABA MARTÍNEZ, «Notas sobre la novela mexicana en los últimos quince años», *Armas y Letras*, 5, 1-2, enero-junio 1962, pp. 12, 13.

privilegiados puede dar idea de las "alusiones marginales" recordadas tempranamente por Francisco Zendejas.³⁵⁸

Ni Sergio Magaña ni yo nos habíamos concertado para hablar de Juan Rulfo; pero Juan Rulfo vino al diálogo y casi le dedicamos toda la conversación.

—¿No has visto a Rulfo? —me preguntó Sergio.

—Sí, hace como un mes. Por aquí, cerca. Equilibrado, tranquilo, pero huérfano de propósitos literarios. Entonces, Sergio me dijo que, a su parecer, Juan ha callado porque se siente comprometido con los temas rurales y con un estilo que lo caracterizan y que le impiden ir hacia nuevos horizontes. Es malo eso, afirmó Sergio, porque lo agota a uno muy pronto. [...]

Cuando volvimos a Rulfo, estábamos ya en sus influencias. Sergio señaló a Faulkner. Y de Faulkner, **El Santuario**.

Rulfo tiene su misma técnica: la angustia. Y la angustia se consigue por medio de la repetición. [...]

—El [Rulfo] renovó la literatura en México. Antes de él, salvo excepciones. [sic] nuestras influencias eran europeas, principalmente francesas. Desde 1911, México ha abierto a la influencia norteamericana, que es la más importante del siglo.

—¿Crees que la obra de Rulfo perdure? —pregunté.

Dudó un instante. Después, con reserva:

—Dos libros son muy poco para perdurar. Sin embargo, ya hay en México una escuela rulfista.³⁵⁹

El periodista consigue reproducir la reticencia rulfiana, sólo que con fines no meramente estéticos. La renuencia de Rulfo a admitir la intertextualidad faulkneriana podría deberse, más que a la falta de "honradez" que Magaña insinúa, a la molestia por la definición que James E. Irby dio de la narrativa rulfiana como un empobrecimiento de su antecedente inmediato. Sin descartar ese elemento de procedencia en la configuración del estilo de Rulfo, su táctica de borrar esa rama ascendente hace desaparecer, también, la crítica desfavorable a un autor siempre sensible a la opinión adversa. Es la concepción cerrada y determinista del fenómeno literario la que también condiciona otros juicios severos de Magaña, sustentados en el cumplimiento de un patrón escritura-publicación del que Rulfo se alejó. El ignorar las lecturas de autores nórdicos y franceses que integraban el acervo cultural del jalisciense y dar la supremacía a Faulkner revelan la muy mexicana tendencia a minimizar los logros de alguien, que era parte importante del horizonte de

³⁵⁸ Cfr. *supra*, pp. 106-108.

³⁵⁹ X. Y. Z., "Rulfo por carambola. Los Escritores Mexicanos se Avergüenzan de sus Influencias". *México en la Cultura*, 684, abril 22, 1962, p. 2. Este título proviene del *leit-motiv* de Magaña: las "influencias" literarias: "—No he leído El libro vacío, pero me han dicho que es muy buena obra. Y si usa la reiteración, tiene influencia de Faulkner. No hay que sorprenderse porque Faulkner ha influido más que nadie sobre la novela contemporánea. Sartre mismo sufrió esa influencia; pero él lo confiesa, en tanto que los escritores mexicanos se avergüenzan de sus influencias" (*loc. cit.*).

expectativas en torno a Rulfo, y apela al modelo de la producción en serie como legitimador del escritor.³⁶⁰

Julieta Campos asume la tarea de insertar las características de la literatura del momento en el desarrollo previo al apogeo novelístico. La constatación de estilo, técnicas y temas de *El Llano en llamas* en *Pedro Páramo* es el centro de su valoración al referirse a Rulfo:

Paisaje y hombre desolados, áridos por fuera y por dentro, despojados de esperanza y de salvación, nos introducen dolorosamente a la atmósfera enrarecida por un destino no escogido pero inevitable que encontraremos en esa fascinadora creación de realismo "mágico" que es **Pedro Páramo**. [...]

En el mundo de Rulfo, alucinado por la desintegración, el tiempo se detiene y la vida se inmoviliza. Diálogo de sombras, de ánimas en pena, **Pedro Páramo** es la expresión culminante de los temas que, con otras resonancias, encontramos en Paz, en Yáñez, en Revueltas. Como aquel pueblo sombrío de Yáñez, el pueblo fantasmal de Rulfo se alza doliente, sabiendo a desdicha, en medio de un paisaje silencioso, trágico e indiferente. La Revolución, todavía más imprecisa y vaga que en **Al filo del agua**, es como un angustioso, remoto recuerdo. Ni la historia ni la acción individual —los personajes han perdido toda posibilidad de hacer, **han muerto**— es capaz de rescatar una realidad donde prevalece la violencia sobre la ternura y el amor, donde la vida es irrecuperable.³⁶¹

Campos da forma más completa a sus opiniones anteriores y aporta un ejemplo de las concretizaciones de la novela que establecían vasos comunicantes entre *El laberinto de la soledad* y *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo se convierte así en expresión de los temas abordados por Paz en su ensayo, de una manera muy similar a ciertos pasajes del libro de 1950, cuyo tratamiento estético tiene las mismas consecuencias que la aplicación del marbete "realismo mágico" tiene sobre la primera. De tal forma, la problemática de la mexicanidad —muchas veces una reflexión neurótica sobre sí misma, como la serpiente que se muerde la cola— resulta reducida a la esfera de lo indecible y lo irracional; al igual que *Pedro Páramo*, más que un germen para el análisis parece quedar confinada a un campo para la confirmación de certezas fáciles y prefabricadas por el lector. El análisis de los procedimientos técnicos, estilísticos y narrativos queda relegado, y lo reemplaza un metadiscurso autorreferente al extremo de hacer de su propia perplejidad materia de interés común.³⁶²

³⁶⁰ Wolfgang VOCT dedica la segunda parte de su libro *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco* (Guadalajara, 1994, Ágata [Ensayo], pp. 61-85) a exponer las características de las obras de Jean Giono, Helldor Laxness, Knut Hamsun, Selma Lagerlöff, Charles Ferdinand Ramuz y Jens Peter Jacobsen, en las cuales encuentra las coincidencias con la obra rulfiana que en su carácter de autor empírico el propio jalisciense señaló como sus antecedentes literarios. Ello no hace más que apuntar a Sergio Magaña como un lector privilegiado volcado a la literatura norteamericana y, junto con él, al medio cultural mexicano.

³⁶¹ Julieta CAMPOS, «20 años de literatura en México», *La Cultura en México*, 16, junio 6, 1962, pp. XIV, XV.

³⁶² Se trata de una experiencia estética que sobrevalora su grado de identificación con la obra y olvida el objetivo de su tarea mediadora entre ésta y el público. Otra muestra del mismo fenómeno la señaló Guillermo SHERIDAN al comentar

expectativas en torno a Rulfo, y apela al modelo de la producción en serie como legitimador del escritor.³⁶⁰

Julieta Campos asume la tarea de insertar las características de la literatura del momento en el desarrollo previo al apogeo novelístico. La constatación de estilo, técnicas y temas de *El Llano en llamas* en *Pedro Páramo* es el centro de su valoración al referirse a Rulfo:

Paisaje y hombre desolados, áridos por fuera y por dentro, despojados de esperanza y de salvación, nos introducen dolorosamente a la atmósfera enrarecida por un destino no escogido pero inevitable que encontraremos en esa fascinadora creación de realismo "mágico" que es *Pedro Páramo*. [...]

En el mundo de Rulfo, alucinado por la desintegración, el tiempo se detiene y la vida se inmoviliza. Diálogo de sombras, de ánimas en pena, *Pedro Páramo* es la expresión culminante de los temas que, con otras resonancias, encontramos en Paz, en Yáñez, en Revueltas. Como aquel pueblo sombrío de Yáñez, el pueblo fantasmal de Rulfo se alza doliente, sabiendo a desdicha, en medio de un paisaje silencioso, trágico e indiferente. La Revolución, todavía más imprecisa y vaga que en *Al filo del agua*, es como un angustioso, remoto recuerdo. Ni la historia ni la acción individual —los personajes han perdido toda posibilidad de hacer, han muerto— es capaz de rescatar una realidad donde prevalece la violencia sobre la ternura y el amor, donde la vida es irrecuperable.³⁶¹

Campos da forma más completa a sus opiniones anteriores y aporta un ejemplo de las concretizaciones de la novela que establecían vasos comunicantes entre *El laberinto de la soledad* y *Pedro Páramo*. La novela de Rulfo se convierte así en expresión de los temas abordados por Paz en su ensayo, de una manera muy similar a ciertos pasajes del libro de 1950, cuyo tratamiento estético tiene las mismas consecuencias que la aplicación del marbete "realismo mágico" tiene sobre la primera. De tal forma, la problemática de la mexicanidad —muchas veces una reflexión neurótica sobre sí misma, como la serpiente que se muerde la cola— resulta reducida a la esfera de lo indecible y lo irracional; al igual que *Pedro Páramo*, más que un germen para el análisis parece quedar confinada a un campo para la confirmación de certezas fáciles y prefabricadas por el lector. El análisis de los procedimientos técnicos, estilísticos y narrativos queda relegado, y lo reemplaza un metadiscurso autorreferente al extremo de hacer de su propia perplejidad materia de interés común.³⁶²

³⁶⁰ Wolfgang VOIGT dedica la segunda parte de su libro *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco* (Guadalajara, 1994, Ágata [Ensayo], pp. 61-85) a exponer las características de las obras de Jean Giono, Helldor Laxness, Knut Hamsun, Selma Lagerlöf, Charles Ferdinand Ramuz y Jens Peter Jacobsen, en las cuales encuentra las coincidencias con la obra rulfiana que en su carácter de autor empírico el propio jalisciense señaló como sus antecedentes literarios. Ello no hace más que apuntar a Sergio Magaña como un lector privilegiado volcado a la literatura norteamericana y, junto con él, al medio cultural mexicano.

³⁶¹ Julieta CAMPOS, «20 años de literatura en México», *La Cultura en México*, 16, junio 6, 1962, pp. XIV, XV.

³⁶² Se trata de una experiencia estética que sobrevalora su grado de identificación con la obra y olvida el objetivo de su tarea mediadora entre ésta y el público. Otra muestra del mismo fenómeno la señaló Guillermo SHERIDAN al comentar

La percepción del éxito obtenido por la obra rulfiana comenzaba a extenderse a otras regiones de Hispanoamérica. Así lo confirma Celia Paschero:

En 1955 aparece *El llano en llamas* [sic], primer libro del joven escritor jalisciense, Juan Rulfo. Fue una revelación. Dos años más tarde Rulfo publicó *Pedro Páramo* y esa novela, junto con su colección anterior de cuentos, le valieron el reconocimiento internacional. Los críticos de Alemania, Francia, Estados Unidos, etc., coinciden en situar la obra de Rulfo en el ámbito de la gran novela moderna.³⁶³

Salvo su error de ubicación cronológica —que podría deberse a la aparición de la segunda edición de la colección de cuentos en 1955—, es claro que la crítica argentina recurría a despertar el interés del público lector de su país al legitimar su reseña de *El Llano en llamas* por medio del comentario a la respuesta favorable de los lectores privilegiados de Europa y Estados Unidos, tras los cuales los argentinos no podían rezagarse en el conocimiento de un autor que se convertía en el pionero de la repercusión de las innovaciones técnicas en el área lingüística común. Cabe recordar que las editoriales argentinas se han caracterizado siempre por su interés en la traducción de autores contemporáneos de otros idiomas. En vista de dichas condiciones, Juan Rulfo se convertía en una lectura obligada.

Otra escala en la consolidación de la representatividad lo constituye la inclusión de Rulfo en los libros de texto. El que su obra se transforme en tema de estudio a nivel bachillerato tendrá consecuencias en su difusión más adelante:

Juan Rulfo (Sayula, Jalisco, 1918), elogiado cuentista de *El llano en llamas* (1953), publicó después su novela *Pedro Páramo* (1955), que perfecciona sus procedimientos de aprovechar el habla y el medio campesinos de México hasta un alcance insospechado en riqueza evocadora y expresiva.³⁶⁴

El interés dirigido en la lectura de Rulfo, en consecuencia, buscaba que el alumno preparatorio se centrara en la recuperación de referentes como el “lenguaje popular” y el realismo rural, que en Rulfo encontrarían su cauce definitivo. De nueva cuenta se apelaba a la noción de identidad para promover el acercamiento a sus textos.

la engañosa acogida del gran público a la poesía de Jaime Sabines («Sala de Espera. En defensa de Sabines», *El Ángel*, 126, mayo 26, 1996, p. 4). No se trata aquí de descalificar la relación del lector privilegiado ni del lector empírico con la obra de arte, sino de señalar el reciclaje del discurso crítico y su negativa a examinar, que lo lleva a simplificaciones retomadas como verdades incontrovertibles.

³⁶³ Celia PASCHERO, «*El llano en llamas*, por Juan Rulfo», *Ficción*, 38, julio-agosto 1962, p. 87.

³⁶⁴ María del Carmen MILLÁN, *Literatura mexicana (con notas de literatura hispanoamericana y antología) de acuerdo con los programas oficiales*. México, 1962, Esfinge, p. 277. El progresivo incremento en los tirajes de la novela llegaría a su máximo límite en la década de los setenta (vid. Apéndice B, *infra*, pp. 274-276). Según testimonios aportados por Víctor DÍAZ ARCINIEGA, *op. cit.*, pp. 170-175, su destino fue cubrir la demanda de bibliotecas públicas y escolares. No se olvide, por ejemplo, que en 1971 fue fundado el Colegio de Ciencias y Humanidades en la Universidad Nacional Autónoma de México, hecho que repercutió en el incremento de la matrícula en este nivel de escolaridad.

Desde una perspectiva cercana a la anterior, Luis Leal parte de las señales que la literatura es susceptible de comunicar para sustentar su reconsideración en torno a la narrativa rulfiana; para él, el valor de *Pedro Páramo* está en su reflejo del caciquismo rural, con lo que toda otra posibilidad pierde importancia como aportación a la narrativa mexicana.³⁶⁵

Mientras tanto, el Fondo de Cultura Económica hace un alto para recapitular en torno a su papel como institución literaria y a la efectividad del trabajo de promoción de los autores publicados bajo su sello. La cantidad de traducciones conseguida hasta esa fecha motivaba la siguiente reflexión:

Un hecho aleccionador es, al respecto, la viva preocupación de Europa por América latina, centrada en la joven novelística mexicana y en las culturas precolombinas. El total de obras traducidas en las naciones del viejo continente asciende a 54, duplicando casi a Estados Unidos (con 29 títulos), a pesar de que en el vecino país se ha producido una corriente altamente positiva en este sentido a partir de 1960. Y en Europa, los estados miembros, reales y potenciales, del "mercomún", reúnen 45 títulos. Agreguemos que Escandinavia y Canadá también empiezan a incrementar este movimiento, al que han contribuido, ambientalmente, intercambios artísticos de gran resonancia.³⁶⁶

En ese resurgimiento del interés cultural en Hispanoamérica, el FCE tenía la satisfacción de contar con Juan Rulfo como uno de los autores más traducidos, con nueve versiones de su novela a otras lenguas —a saber: inglés, italiano, francés, alemán, sueco, holandés, danés, noruego y checo— frente a sólo dos de *El Llano en llamas* —italiano y alemán.³⁶⁷ Ello puede dar idea de en qué medida *Pedro Páramo* se convirtió en la punta de lanza en la estrategia de difusión de la literatura mexicana en el mundo industrializado, que además condicionó un proceso de recepción en orden inverso al original en todos los casos considerados hasta el momento presente de esta discusión.³⁶⁸ Dentro de esa lógica de reforzamiento de vínculos culturales es que debe entenderse la participación de Rulfo —al lado de Rosario Castellanos— en el encuentro de escritores de que da noticia *Recent Books in Mexico*:

Rosario Castellanos and Juan Rulfo, who have just returned from the First Congress of Ibero-American Writers, say that there is a great deal of interest in Latin American literature in West Germany. The

³⁶⁵ Cfr. Luis LEAL, «Contemporary Mexican Literature: A Mirror of Social Change». *The Arizona Quarterly*, 18, 3, Autumn 1962, p. 207: "[...] in Juan Rulfo's *Pedro Páramo* we observe how a single man, a frustrated cacique, can destroy a town completely [...]."

³⁶⁶ ANÓNIMO, «Un nuevo hecho en el campo de la cultura: en meses recientes, 83 libros del Fondo traducidos en tres continentes», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, IX, 99/100, noviembre y diciembre 1962, p. 2.

³⁶⁷ Datos más concretos sobre las traducciones de *Pedro Páramo* se encuentran en el Apéndice E, *vid. infra*, p. 280.

³⁶⁸ Alberto VITAL examina las repercusiones particulares de este cambio en el orden de aparición de las obras rulfianas en el ámbito lingüístico alemán (*vid. op. cit.*, pp. 65-70).

novels of both these writers (*Balún Canán* and *Pedro Páramo* respectively) have been translated into German.³⁶⁹

La finalidad de difundir en el país de origen este éxito entre el público alemán adquiere todo su peso si se le considera en el contexto de la integración de los escritores de habla española a las corrientes de renovación. Hay, sin duda, un deseo de resaltar la calidad de la literatura mexicana, pero ese logro revela mayores dimensiones si se otorga a la respuesta del lector extranjero un matiz de aceptación a la validez de dicha expresión estética, que da una cierta plusvalía al deseo natural de conocer otras regiones del mundo a través de sus manifestaciones culturales. Este enfoque busca reforzar la aprobación de obras específicas, si, pero no está menos decidido a hacerse reconocer el papel que ha desempeñado en su favorable recepción. El CME busca una valoración positiva de su tarea como institución literaria.³⁷⁰

Un nuevo examen del estado creativo de la literatura hispanoamericana es el que Arturo Torres Rioseco dirige al público español y norteamericano. La novela de Rulfo representa para él una expresión de la relación del mexicano con la muerte que lleva a su cúspide el tratamiento técnico de esa temática:

El culto de la muerte ocupa un lugar luminoso en la mitología de México, y en los tiempos modernos la muerte es sólo la otra cara de la vida. En la pintura mejicana, desde Posada hasta Orozco y Montenegro, el esqueleto es una figura repetida. Se han escrito libros sobre la calavera en el arte mejicano. Artistas tan vitales como Diego Rivera y Alfaro Siqueiros mantienen trato constante con la muerte. No nos sorprende entonces que un escritor como Juan Rulfo escoja como escenario de su novela *Pedro Páramo* un pueblo de cadáveres.³⁷¹

Para Torres Rioseco la recurrencia de la muerte como motivo artístico es el punto decisivo para aproximarse a *Pedro Páramo*. Lo notable de los nombres de antecesores que trae a cuento es la inclusión de Roberto Montenegro, inusual en listas similares. Esto quizá sea parte de la intención

³⁶⁹ ANÓNIMO, «Mexico Today», *Recent Books in Mexico*, X, 2, January 15, 1963, p. 9: «Rosario Castellanos y Juan Rulfo, que han regresado ya del Primer Congreso de Escritores Iberoamericanos, dicen que existe un gran interés en la literatura latinoamericana en Alemania Occidental. Las novelas de ambos escritores (*Balún canán* y *Pedro Páramo* respectivamente) han sido traducidas al alemán.» La participación de estos autores en dicho congreso había sido anunciada por sus editores. Vid. ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, IX, 97, septiembre 1962, p. 2.

³⁷⁰ Cabe tener presentes los ataques que el Centro Mexicano de Escritores recibió por parte de los nacionalistas debido a que en sus orígenes las becas que concede a los escritores en ciernes procedían en su totalidad de instituciones como la *Rockefeller Foundation*. Emmanuel CARBALLO aporta información relevante a este respecto en su repaso de la trayectoria de la novela de Rulfo (Vid. «En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*, abril 3, 1985, p. 13; *cf. supra*, pp. 50-53).

³⁷¹ Arturo TORRES RIOSECO, «Novelistas contemporáneos de América», *Papeles de Son Armadans*, VIII, XXVIII, LXXXIII, febrero 1963, p. 136. El crítico recuerda el libro de Paul WESTHEIM, *La calavera*, Traducción: Mariana Frenk, México, 1953, Antigua Librería Robredo.

de resaltar la novedad cualitativa de la novela. El crítico tiene una actitud positiva hacia los requerimientos estructurales de la obra y capta la finalidad de la narración en tercera persona como forma de involucrar al lector en su recomposición:

Lo interesante en esta novela es que, en una peculiar concepción de «tiempo detenido», el lector pierde su sentido de realismo y rescata de la muerte a un grupo de espectros. El lector se interna en ese pueblo de ultratumba y va en busca de Pedro Páramo para desenredar el hilo detenido de su existencia. Ahora el lector sabe muchas cosas que pasaron en el pueblo. Los muertos aparecen viviendo sus historias en una unidad hermética de tiempo eterno que ha creado el autor.

Si nos acordamos de Quevedo, la fórmula no nos resulta tan original, pero lo que encontramos admirable en la obra de Juan Rulfo es la fusión de niveles de Tiempo [sic] y la convicción absoluta de que es posible el paso inmediato de un estado a otro. Además, para triunfar en una empresa literaria tan atrevida se necesita una gran pericia. Rulfo posee este dominio sobre las formas de creación. Ataca la realidad en forma simbólica desde el título de la novela hasta su desenlace, desde el bosquejo espectral de sus personajes hasta su adjetivación gris y borrosa.³⁷²

Dicha tarea tiene como eje al personaje del cacique, con lo cual el crítico aprecia la disposición de indeterminaciones y vacíos de información que, en torno a él, la lectura irá cubriendo o ignorando conforme avance. Es un rasgo sobresaliente de esta concretización el que conciba el acto comunicativo literario como espacio temporal que involucra a autor y lector gracias a la mediación del texto. La importancia que da a la ambigüedad resultante del desvanecimiento de la conducción del narrador a lo largo de la diégesis demuestra una aceptación de las estrategias empleadas con tal fin. A diferencia de Irby, encuentra que los personajes logran individualidad, la cual no disminuye la posibilidad latente en la estructura apelativa de una interpretación trascendente, ya señalada por Robert G. Mead Jr.³⁷³

Otra señal de que algunos sectores del público aguardaban otros textos de Rulfo es la entrevista centrada en la trama de la ahora mítica novela *La cordillera*. A diferencia de Elena Poniatowska, la reportera de *Excelsior* establece una distinción entre las respuestas evasivas del escritor y la imagen que éste transmite:

Ocho años han pasado desde la aparición de "Pedro Páramo", de Juan Rulfo. En ese lapso, el escritor mexicano ha sido traducido al inglés, francés, italiano, alemán, sueco, noruego, danés, checo, holandés y polaco. Dos libros ha publicado nada más: "El llano en llamas" y "Pedro Páramo" y los críticos de diversas latitudes han coincidido en situar su obra en el ámbito de la gran novela moderna caracterizada por los nombres de Kerouac, Angus Wilson, Durrermatt [sic].³⁷⁴

³⁷² A. TORRES RIOSECO, *ibidem*, pp. 136-137. Tres años después, el crítico se distanció parcialmente de esta valoración positiva y consideró que la novela carecía de estructura; tales opiniones aparecieron en su reseña del libro de Hugo Rodríguez Alcalá, *vid.* «El arte de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Cultura*, 992, abril 3, 1966, p. 7.

³⁷³ *Vid. supra*, p. 202.

³⁷⁴ BAMBI, «"La Cordillera", Nuevo Libro de Juan Rulfo», *Excelsior*, abril 16, 1963, p. 4A.

Son precisamente el éxito del narrador en el exterior y su comparación favorable con autores internacionales contemporáneos los elementos que incrementaban la urgencia de comprobar la pervivencia de sus aciertos en una nueva obra. Las respuestas de Rulfo, en tanto autor empírico atento a ello, contribuyen a esas expectativas de mantenerse en el tema rural sin perder la conciencia de que si las críticas desfavorables a su novela se habían centrado mayoritariamente en su estructura y adscripción genológica, la esperada confirmación del prestigio obtenido en el medio literario, además de reincidir en esquemas narrativos no lineales, sería un *relato*, no una novela.³⁷⁵ La temática, nuevamente con posibles implicaciones de crítica social, tendería a mostrar la forma en que apariencia y realidad se confunden ante las miradas humanas. En suma: Rulfo sabía cómo mover los hilos de su público. Otros aspectos relevantes de la entrevista son sus reacciones a la ya famosa intertextualidad faulkneriana:

—¿Aceptas la influencia de Faulkner que le atribuyen [sic]?

—No. Yo leí a Faulkner cuando me dijeron que me parecía a él. Lo leí para ver si era cierto, y no tenemos nada que ver. "Santuario" y "Mientras agonizo" son las obras que más me gustan de ese autor. Pero me siento más cercano a Knut Hamsun[,] es el escritor que más reconozco. Los nórdicos me gustan en general, sobre todo: "Gente independiente" de Haldor Laxness. La literatura occidental viene del norte, hace una especie como de remolino en el centro de Europa, y luego se esparce. [...]

—¿Es verdad que filmarán "Pedro Páramo"?

—Sí, parece que sí. Anthony Quinn pidió la adaptación y ya se la mandaron. La adaptación está muy bien hecha por Carlos Velo y Carlos Fuentes. Velo la dirigirá y la producirá Barbachano. Anthony Quinn hará el papel de Pedro Páramo [...].³⁷⁶

La respuesta de Rulfo, a pesar de su negativa a admitir la lectura de Faulkner previa a la escritura de su novela, se matiza con el comentario a los novelistas europeos que prefería. En ello puede apreciarse el deseo de llamar la atención hacia esas fuentes de su estilo literario en respuesta a los monótonos reclamos de su "deuda" para con el narrador norteamericano. Hasta el momento, ningún intento por situarlo en el conjunto de esas "influencias" nórdicas se ha llevado a cabo.³⁷⁷ El tema de la primera adaptación cinematográfica de la novela presenta no poca importancia, pues sólo se estrenaría hasta 1966, el papel protagónico recaería en John Gavin (después embajador de

³⁷⁵ Cfr. *supra*, pp. 103-106, la opinión del autor de la segunda reseña, y lo expresado por Roger LESCOT en su introducción a la edición Gallimard de *Pedro Páramo*, pp. 178-179.

³⁷⁶ BAMBÍ, *ibidem*, p. 5A.

³⁷⁷ Sólo se han realizado estudios individuales, aunque el ya referido esfuerzo de Wolfgang VOCT es más bien un panorama breve (*vid. supra*, n. 119, p. 134). Jorge RUFFINELLI dedicó al tema parte de su «Prólogo» a Juan RULFO. *Obra completa. El llano en llamas / Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas, 1977, Fundación Biblioteca Ayacucho (Biblioteca Ayacucho, 13), pp. IX-XXXVII, además del artículo «Rulfo y Ramuz: realidad fantástica y discurso social». *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio 1980, pp. 74-84. Silvia LORENTE MURPHY hizo su aportación en «Rulfo, lector de Hamsun», *Revista Iberoamericana*, LIII, 1-11, octubre-diciembre 1987, pp. 913-924.

Estados Unidos en México durante la presidencia de Ronald Reagan) y Rulfo quedaría molesto por el resultado final.³⁷⁸ Tras la segunda versión, de José Bolaños (1976), parece fortalecerse la certeza de que no hay demasiado que la técnica narrativa cinematográfica pueda aportar a la novela.

Giuseppe Cintioli, traductor de *El Llano en llamas*, reflexiona sobre su cambio del título de la colección de cuentos (*La morte al Messico*) para enfatizar, desde ese primer elemento de su estructura apelativa, la constante temática con que la editorial Mondadori buscaba atraer la atención del público italiano hacia el volumen:³⁷⁹

[...] il Messico di Rulfo, in questi racconti e nel successivo romanzo *Pedro Páramo*, è nuovo oltre tutto per come rifiuta ogni tentazione esplicativa o giustificativa, e insieme per come abbandona certi colori:

³⁷⁸ La ficha técnica de la película es la siguiente: *Pedro Páramo*. Producción (1966): CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, Dirección: Carlos Velo, Argumento y guión: Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce, Fotografía (blanco y negro): Gabriel Figueroa, Música: Joaquín Gutiérrez Heras, Edición: Gloria Schoemann, Intérpretes: John Gavin, Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Julissa, Graciela Doring, Carlos Fernández, Duración: 101 minutos (vid. Sergio LÓPEZ MENA y Jorge AYALA BLANCO, «Filmografía de Juan Rulfo», en Juan RULFO, *Toda la obra*. Madrid, 1992, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [Archivos, 17], pp. 948-949; [1996], pp. 1042-1043).

³⁷⁹ En *El arriero en el Danubio*, Alberto VITAL afirma que *La morte al Messico* fue la versión al italiano de *Pedro Páramo* (pp. 59, 80 y 107); sin embargo, la primera traducción de la novela a dicha lengua apareció en 1960, bajo el sello de la editorial Feltrinelli (vid. detalles en Apéndice E, pp. 280). Vital argumenta que en dicha alteración de la estructura apelativa operó la intención de "[...] destacar una parte del potencial de sentido en menoscabo de otra o [...] dar relieve a un elemento extratextual que pertenece al contexto del autor empírico y no al del autor implícito ni a la intención de éste o al sentido del texto" (p. 80). Debe tenerse presente que la mayor parte de las traducciones de la obra de Rulfo siguieron un orden inverso al original; ello continúa ocurriendo actualmente: la traducción de *El Llano en llamas* al finés, a cargo de Tarja ROINILA (*Tasanko liekeissä*), apareció apenas en 1998, editada por Like, de Helsinki, mientras que *Pedro Páramo*, en versión de la misma traductora y publicado por dicha casa editora, está disponible en ese idioma desde 1991. Esto demuestra que, como ha señalado el mismo Vital con respecto a las versiones alemanas, "[...] presentar una obra conforme al criterio de efecto permite una recepción más intensa pero una débil recontextualización del libro, lo que es más notorio cuando el texto proviene de una cultura poco o mal conocida. Este riesgo puede atenuarse con una edición anotada (caso raro cuando se trata de una primera edición) o bien con un prólogo del traductor o del editor" (p. 70). El propio especialista reconoce (p. 69) que las expectativas de autor generadas por *El Llano en llamas* "guiaron" hasta cierto punto el proceso de recepción de *Pedro Páramo*, lo cual no ocurrió en la RFA. Al tratarse de una novedad radical, los cambios hechos por los editores de Carl Hanser tenían ese propósito mediador propio de la institución literaria. Lo que ocurrió fue que la solución encontrada en cada nuevo entorno de recepción fue disunta. En Estados Unidos, George D. SCHADE incluyó una introducción a su versión de la colección de cuentos (*The Burning Plain and Other Stories*. Austin, 1967, University of Texas, pp. ix-xiv), que ya antes no había representado novedad alguna para Alberta WILSON SERVER (vid. *supra*, p. 144-145), otra lectora privilegiada en el ámbito académico norteamericano. Estas palabras de presentación eran, a un tiempo, la mediación especializada de un universitario y la necesaria llamada de atención hacia la otra obra de Rulfo, no tan "espectacular" en su propuesta si se le comparaba con la novela. Por semejantes motivos, Giuseppe Cintioli incluyó su nota final en la traducción al italiano de los cuentos rulfianos. En el último párrafo —citado sobre estas líneas—, el traductor apelaba a *Pedro Páramo* para señalar la constante temática de la obra del jalisciense. La lectura de *El Llano en llamas* ilustraría, por la recurrencia de asesinatos y violencia, la "concepción mexicana de la muerte", que haría más comprensible la situación de los personajes en *Pedro Páramo*. El nuevo título del libro se convertiría en el paratexto decisivo en esa decodificación y la nota de Cintioli aportaría la contextualización necesaria al lector italiano. Estas son las razones que justifican el cambio, que actuaría así en tres niveles: intratextual, contextual e intertextual (con respecto a la novela rulfiana). En suma, los editores de Arnoldo Mondadori y el traductor buscaban un resultado similar al que Vital describe al hablar de la recepción de *El Llano en llamas* en Alemania Federal, cuando por lo menos dos críticos entrevistaron en el texto posibilidades de una "denuncia" del fracaso de la revolución mexicana (pp. 151-153).

quelli che siamo stati viziati a pensare i soli messicani per via della propaganda letteraria o semiturística che gli si è sempre fatta attorno. Che così comportandosi Rulfo debba tocar inevitablemente il fondo della desolazione e dell'atroce è un fatto. Ma niente di piú sbagliato, bisogna avvertire, che giudicare il suo mondo e la sua gente secondo invecchiate tavole di colpa e di inocenza. Si ricadrebbe nella pietà o nell'empietà, mentre tutto il lavoro di Rulfo pare teso a saltare al di là o al di qua dell'una come dell'altra. Né colpevoli né inocenti, allora: semplicemente messicani.³⁸⁰

La novedad resaltada por Cintioli reside en la aparente superación de estereotipos; sin embargo, su resumen anterior de la situación mexicana da cabida a la imagen de un continente convertido en el refugio de lo irracional y el orden natural, opuesto al Occidente civilizado. El desplazamiento consiste sólo en el punto en que la atención del europeo se centra: la soledad y el fatalismo. No puede pasarse por alto, por otra parte, que el traductor encomia la imparcialidad del narrador, con la cual folklore y localismo quedan atrás. Esto trae a cuenta, una vez más, la necesidad de un espejo que muestre al mexicano su rostro y que sea reconocido por parte del lector foráneo como una superficie adecuada para devolverle ese reflejo. Cintioli muestra, además, estar al tanto de la crítica norteamericana en torno a *Pedro Páramo*.³⁸¹

Robert G. Mead se centra precisamente en los resultados de la difusión de autores latinoamericanos en Estados Unidos que se había desarrollado en años recientes: "La llamada 'paperback revolution' acaecida en la industria editora norteamericana entre otros frutos últimamente ha dado ediciones económicas de *Los de abajo* y dos novelas más de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, y varias obras de los brasileños Joaquim Machado de Assis y Euclides da Cunha."³⁸²

³⁸⁰ Giuseppe CINTIOLI, «Nota del Traduttore», en Juan RULFO, *La-morte al Messico*. Milano, 1963, Arnoldo Mondadori (Medusa, 471), p. 200: "[...] el México de Rulfo, en estos cuentos y en *Pedro Páramo*, la novela sucesiva, es nuevo además de todo por la manera en que rechaza cualquier tentación explicativa o justificatoria, y al mismo tiempo por la forma en que abandona ciertos colores: aquellos a los que hemos estado viciados a considerar los únicos mexicanos por medio de la propaganda literaria o semiturística que se ha hecho siempre a su alrededor. Que comportándose así Rulfo deba de tocar inevitablemente el fondo de la desolación y de lo atroz es un hecho. Pero nada más equivocado, es necesario advertirlo, que juzgar su mundo y su gente según envejecidos patrones de culpa e inocencia. Se recaería en la piedad o en la impiedad, mientras que todo el trabajo de Rulfo parece preparado a saltar más allá o más acá tanto de una como de otra. Ni culpables ni inocentes, entonces simplemente mexicanos."

³⁸¹ En particular, se refiere a la reseña de Selden RODMAN (*vid. supra*, pp. 193-196) al señalar la atmósfera peculiar de la novela, que el crítico estadounidense comparaba con las obras de El Bosco, Faulkner, Poe y Roualt (*cf.* p. 194).

³⁸² Robert G. MEAD JR., «Actualidad y destino de la literatura iberoamericana en los Estados Unidos», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, X, 105, mayo 1963, p. 5. Las reimpressiones de la edición norteamericana de *Pedro Páramo* fueron frecuentes hasta principios de la década pasada, cuando Margaret SAYERS PEDEN, a petición de la familia de Rulfo, realizó una nueva traducción que en 1994 Grove Press retomó para reemplazar la versión de Lysander Kemp. *Vid.* Apéndice E, p. 280.

quelli che siamo stati viziati a pensare i soli messicani per via della propaganda letteraria o semiturística che gli si è sempre fatta attorno. Che così comportandosi Rulfo debba tocar inevitablemente il fondo della desolación e dell'atroce è un fatto. Ma niente di piú sbagliato, bisogna avvertire, che giudicare il suo mundo e la sua gente secondo invecchiate tavole di colpa e di inocenza. Si ricadrebbe nella pietà o nell'empietà, mentre tutto il lavoro di Rulfo pare teso a saltare al di là o al di qua dell'una come dell'altra. Né colpevoli né inocenti, allora: semplicemente messicani.³⁸⁰

La novedad resaltada por Cintioli reside en la aparente superación de estereotipos; sin embargo, su resumen anterior de la situación mexicana da cabida a la imagen de un continente convertido en el refugio de lo irracional y el orden natural, opuesto al Occidente civilizado. El desplazamiento consiste sólo en el punto en que la atención del europeo se centra: la soledad y el fatalismo. No puede pasarse por alto, por otra parte, que el traductor encomia la imparcialidad del narrador, con la cual folklore y localismo quedan atrás. Esto trae a cuenta, una vez más, la necesidad de un espejo que muestre al mexicano su rostro y que sea reconocido por parte del lector foráneo como una superficie adecuada para devolverle ese reflejo. Cintioli muestra, además, estar al tanto de la crítica norteamericana en torno a *Pedro Páramo*.³⁸¹

Robert C. Mead se centra precisamente en los resultados de la difusión de autores latinoamericanos en Estados Unidos que se había desarrollado en años recientes: "La llamada 'paperback revolution' acaecida en la industria editora norteamericana entre otros frutos últimamente ha dado ediciones económicas de *Los de abajo* y dos novelas más de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, y varias obras de los brasileños Joaquim Machado de Assis y Euclides da Cunha."³⁸²

³⁸⁰ Giuseppe CINTIOLI, «Nota del Traduttore», en Juan RULFO, *La-morte al Messico*. Milano, 1963, Arnoldo Mondadori (Medusa, 471), p. 200: "[...] el México de Rulfo, en estos cuentos y en *Pedro Páramo*, la novela sucesiva, es nuevo además de todo por la manera en que rechaza cualquier tentación explicativa o justificatoria, y al mismo tiempo por la forma en que abandona ciertos colores: aquellos a los que hemos estado viciados a considerar los únicos mexicanos por medio de la propaganda literaria o semiturística que se ha hecho siempre a su alrededor. Que comportándose así Rulfo deba de tocar inevitablemente el fondo de la desolación y de lo atroz es un hecho. Pero nada más equivocado, es necesario advertirlo, que juzgar su mundo y su gente según envejecidos patrones de culpa e inocencia. Se recaería en la piedad o en la impiedad, mientras que todo el trabajo de Rulfo parece preparado a saltar más allá o más acá tanto de una como de otra. Ni culpables ni inocentes, entonces simplemente mexicanos."

³⁸¹ En particular, se refiere a la reseña de Selden RODMAN (*vid. supra*, pp. 193-196) al señalar la atmósfera peculiar de la novela, que el crítico estadounidense comparaba con las obras de El Bosco, Faulkner, Poe y Roualt (*cf.* p. 194).

³⁸² Robert C. MEAD JR., «Actualidad y destino de la literatura iberoamericana en los Estados Unidos», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, X, 105, mayo 1963, p. 5. Las reimpresiones de la edición norteamericana de *Pedro Páramo* fueron frecuentes hasta principios de la década pasada, cuando Margaret SAYERS PEDEN, a petición de la familia de Rulfo, realizó una nueva traducción que en 1994 Grove Press retomó para reemplazar la versión de Lysander Kemp. *Vid.* Apéndice E, p. 280.

Las ediciones de bolsillo hacían posible que los textos llegaran a un público más amplio que el de los lectores privilegiados en el campo de la crítica académica y periodística. La gran diversidad de los autores traducidos muestra que se encontraban en pleno afianzamiento las condiciones que más adelante contribuirían a la difusión extensa, consumada con el *boom* latinoamericano. El órgano oficial del FCE acogía esta panorámica prospectiva y se identificaba con ella como un paso más en su política de integración cultural hispanoamericana.³⁸³

La recapitulación que en torno al género novelístico llevaba a cabo Federico Álvarez abarcaba una década y tenía como punto de arranque, coincidentemente, el año de publicación de *El Llano en llamas*. Esa etapa se caracterizaba, en palabras del propio lector privilegiado, por

[...] el despliegue de un considerable número de empresas editoriales que se dan a editar nuevos valores; coincide con ello como no podía ser menos la amplitud del público lector de novelas y un fenómeno insólito en nuestra historia literaria: el de un considerable número de novelistas jóvenes relativamente "populares". Si a esto añadimos la apertura a mercados extranjeros, y la traducción de buen número de novelas mexicanas a muy diversos idiomas, tendremos un cuadro aproximado de la hasta cierto punto venturosa circunstancia de nuestra literatura contemporánea.³⁸⁴

Evidentemente existía la percepción de que la salud del género no dependía en exclusiva del cambio de intereses estilísticos, estructurales y temáticos en los escritores, sino que se trataba de un conjunto de variables que favorecían su propagación a nivel nacional e internacional. El horizonte de experiencia estética era, entonces, de una naturaleza más abierta a la innovación que el que imperaba hacia la década de los treinta.³⁸⁵ Para Álvarez, no cabía duda alguna en cuanto a qué texto había sido el factor más destacado en el cambio de paradigma estético en marcha: "Ya hemos dicho que el ápice novelístico de la última década lo constituye la extraordinaria novela de Juan Rulfo, **Pedro Páramo**, aparecida en 1955 con éxito consagrador y traducida ya a muchas lenguas. **Pedro Páramo** no sólo es la mejor novela de los últimos diez años, sino también, en un estricto sentido del género, la mejor novela mexicana contemporánea."³⁸⁶

La amplitud y variedad de la nómina elaborada por el crítico ofrece, en la posibilidad de contraste con esfuerzos similares ya examinados, un acercamiento al horizonte de experiencia estética que permeaba estas opiniones. Condiciones internas y externas favorecían una efervescencia difícilmente igualada en años posteriores. Existía un proceso que continuaría abriendo

³⁸³ Cfr. V. DÍAZ ARCINIEGA, *op. cit.*, pp. 335-340.

³⁸⁴ Federico ÁLVAREZ, «La novela mexicana 1953/63», *La Cultura en México*, 72, julio 3, 1963, p. XIII.

³⁸⁵ Cfr. *supra*, pp. 77-90.

³⁸⁶ F. ÁLVAREZ, *ibidem*, p. XIV.

posibilidades a la novedad y a la exploración de temas cercanos al ambiente urbano, sin descartar perspectivas reveladoras de los asuntos rurales.

El liderazgo estético de Rulfo es consignado por la nota que presenta la grabación de dos de sus cuentos en formato LP:

[...] con la aparición de su libro de cuentos *El llano en llamas* (1953) y de su novela *Pedro Páramo* (1955), Rulfo se convirtió no sólo en uno de los más extraordinarios narradores mexicanos de hoy, sino en el involuntario jefe de una escuela cuyos seguidores no han podido, y acaso no podrán, superarlo.

El conocimiento profundo de los seres y las cosas de su tierra, la incontenible capacidad para ahondar en ellos hasta convertirlos en símbolos de un mundo enajenado y ensombrecido por una fatalidad más allá de cualquier interpretación simplista, han hecho de la obra de Rulfo una de las más admiradas de la literatura contemporánea, tanto en México, en donde, *rara avis*, se le admira casi hasta la veneración, como en el extranjero —once traducciones a nueve idiomas— cuya crítica ha consagrado *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* como la revelación de un escritor y un mundo fascinantes.³⁸⁷

La admiración suscitada entre escritores incipientes forma parte de otro sector del estudio de la respuesta estética: la recepción productiva.³⁸⁸ Ejemplos de ella lo son Vicente Leñero y Tomás Mojarro, entre otros.³⁸⁹ La dinámica que sigue la identificación de una obra como elemento representativo de la cultura mexicana suele desenvolverse en doble sentido: el primero arranca de la consecución del estatuto regional y adquiere, gracias a un movimiento de absorción (de lo particular por lo general) la calidad nacional; en dirección contraria, lo nacional adquiere

³⁸⁷ ANÓNIMO, «Juan Rulfo. ¡Diles que no me maten! Luvina. Voz del autor», texto de presentación en la contraportada del LP homónimo. México, 1963, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz Viva de México, 16).

³⁸⁸ Cfr. *supra*, Cap. I, p. 13.

³⁸⁹ Vicente LEÑERO narra su experiencia en «Vivir del cuento» (*De cuerpo entero*. México, 1992, Corunda-Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura, pp. 7-31). El también escritor jalisciense relata que su cuento «La polvareda» no parece haber agradado a Rulfo, quien participó como jurado en el concurso en que Leñero se adjudicó los dos primeros lugares. Al parecer, ello se debió a que se trataba de un pastiche de su propio estilo. La opinión de Tomás MOJARRO —ya señalado por Margaret SHEDD como seguidor de Rulfo y también becario del CME (*vid. supra*, pp. 215-216)— sobre tal influencia y de la pervivencia de la obra rulfiana como referente cultural, es que: «Rulfo ha influido en casi todos los cuentos que se han escrito después de la publicación de *El llano en llamas*. Aun el capitalino ignorante de la fisionomía provinciana saca a colación sus Comalas y Luvinas, así como supuestos modismos y giros del habla campesina. Rulfo ha sido un deslumbramiento: más que iluminar, ha encandilado. Y esto seguirá así hasta que una nueva revolución en el cuento desvíe la atención del 'contingente' hacia nuevas perspectivas» (Tomás MOJARRO, *apud* Emmanuel CARBALLO, «Notas sobre Rulfo, Arreola, Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días. Seguido de una entrevista con Tomás Mojarro», *México en la Cultura*, 634, mayo 7, 1961, p. 2). Juan Rulfo se encontraba ya en una posición similar en el ámbito de las letras mexicanas a la que muchos lectores privilegiados consideraban que William Faulkner, tenía con respecto a él. Azares de la consagración que permite, a través de un largo proceso, el establecimiento de expectativas por parte del autor, que al comienzo de su trayectoria es quien debe responder a ellas. Se trata de una interesante operación dialéctica, pues Rulfo no era ya solamente objeto de expectativas a las cuales debía responder; ahora su obra era ya el modelo al que otros autores debían —o pretendían— ajustarse. La misma institución literaria, a través de sus distintas instancias se encargaría, junto con el público, de reconocer el mérito potencial de los émulos rulfianos. Para Rubén SALAZAR MALLÉN, por ejemplo, Tomás Mojarro representaba por aquellos años una promesa en el género del cuento, mientras que Vicente Leñero no conseguía definir aún un estilo propio. *Vid.* «Letras», *Mañana*, XVII, LXXXV, 871, mayo 7, 1960, p. 57.

legitimidad siempre y cuando sea capaz de integrar los rasgos regionales al concepto global de identidad. Este proceso de inducción es el que favorece la imposición del recurrente centralismo mexicano. Un tercer momento de tal identificación entre estratos lo representa el reconocimiento internacional, que implica, sin más, una asociación automática de la parte con el todo, donde "lo mexicano" se presenta en diversas formas, todas igualmente representativas aunque no equitativamente prestigiosas. Por intermedio de ellas es que el lector extranjero se remite a su individual condición humana. Tal es el camino transitado por la obra rulfiana que le ha valido la calidad de referente de la nacionalidad mexicana. La cantidad de traducciones a otros idiomas —al parecer, la misma registrada por el FCE en los últimos meses de 1962— así permite asegurarlo. La irreversibilidad del destino, la clausura del *cosmos* creado por Rulfo a toda intencionalidad de cambio y el carácter potencialmente simbólico de sus personajes y situaciones, que permitiría su interpretación a la luz de una lectura arquetípica, son los elementos concretos que el anónimo comentarista señala como decisivos en la consagración del narrador.

La asignación de esos referentes específicos al cauce de la cultura occidental corre a cargo de José Juan Arrom:

[...] Juan Rulfo (1918) [...] logra en *Pedro Páramo* quizá la mejor de las obras mencionadas [en la generación de novelistas posteriores a las vanguardias]: en ella une elementos kafkianos con una penetrante visión de la realidad mexicana, y crea un vivo pueblo de muertos que existen en un tiempo eternizado y hablan, con voces que se arrastran como murmullos, de lo que hicieron y padecieron en este lado de la tumba.³⁹⁰

Como ya ha sido atestiguado en otras ocasiones, el precedente más cercano en el campo literario para la angustia transmitida por la novela era, en ciertos círculos, el absurdo kafkiano.³⁹¹ Sólo así era posible la asimilación de un procedimiento que muchos críticos habían juzgado poco coherente, e incluso lleno de defectos:

Del siguiente testimonio un solo tema parece novedoso y recuperable, pero será, a la larga, un código para aproximarse a la obra rulfiana: "Juan Rulfo es un escritor nuestro que ha asombrado a los críticos extranjeros. [...] Es tan experto en la fotografía como en el manejo de la

³⁹⁰ José Juan ARROM, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá, 1963. Instituto Caro y Cuervo, pp. 205-206.

³⁹¹ *Vid. supra*, pp. 193-196, 206-208.

pluma. Ha publicado *El llano en llamas*, cuentos y *Pedro Páramo*, novela. Ésta ha sido traducida al inglés, francés, alemán, sueco, italiano y danés.³⁹²

Además de recalcar la aceptación externa de su narrativa, esta nota aventura uno de los primeros pasos en la recepción de la obra fotográfica del escritor, continuamente vista como prolongación de su perfil literario e, incluso, como ilustración de sus textos. Se trata, por fortuna, de una opinión que el creciente interés académico por esa otra vertiente de su labor artística comienza a desvanecer.³⁹³ En este punto en particular, el testimonio anterior muestra, una vez más, que los primeros años de recepción de la obra rulfiana suponen el germen de la mayor parte de las posturas y temáticas que se han pronunciado sobre sus características, postura y valía dentro de la cultura mexicana.

El tiempo transcurrido entre 1955 y 1963 ha dado lugar a una profundización en la dimensión estética de la novela rulfiana, misma que provocó el replanteamiento de numerosos aspectos de la cultura y literatura mexicanas. Temas tan diversos como la actitud ante la muerte, la relación entre literatura y realidad, el nacionalismo y la aspiración al cosmopolitismo, entre otros, han mostrado, a lo largo de este capítulo, la evolución del discurso crítico en torno a *Pedro Páramo*, que implicó, a su vez, la evolución de los discursos de apropiación de una realidad inmediata que llevaron a cabo los lectores privilegiados del medio cultural mexicano.

Hasta este momento, las condiciones generales de su difusión y recepción se mantuvieron relativamente uniformes, pues la cuarta edición de la novela, en ese mismo 1963, conservaba la cantidad de ejemplares de un tercio del total por arriba de la edición original, alcanzada desde 1959. Esto cambiaría para 1964, cuando la novela se integró a la exitosa Colección Popular del Fondo de Cultura Económica como su volumen 58, con un tiraje que quintuplicaba el de su primera edición: diez mil copias. Una quinta edición en Letras Mexicanas, de cuatro mil ejemplares, facilitaría, con la anterior, una escala más en el proyecto de la editorial fundada por Daniel Cosío Villegas. Por otra parte, la consolidación de la narrativa rulfiana recibió el aval académico con el primer texto de esta índole que se dedicaba a un aspecto único de entre sus varias aristas: su disposición estructural. El artículo de Luis Leal³⁹⁴ significó el inicio de una

³⁹² ANÓNIMO, nota biográfica al cuento «En la madrugada», *Horizontes*, VI, 34, diciembre 15, 1963, p. 30.

³⁹³ Vid. Beatrice TATARD, *Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes*. Paris, 1994, L'Harmattan (Recherches et Documents Amériques Latines).

³⁹⁴ Luis LEAL, «La estructura de *Pedro Páramo*», *Anuario de Letras*, IV, 1964, pp. 287-294.

especialidad nueva en el estudio de la literatura mexicana y latinoamericana. A otros esfuerzos, a otros momentos, a otros interesados en la obra rulfiana, compete dar forma al rostro crítico de los nuevos horizontes de experiencia estética, expectativas, público e instituciones que la acogerán con el transcurso de los años.³⁹⁵

³⁹⁵ El apéndice dedicado a los tirajes de la novela mientras su edición mexicana estuvo a cargo del Fondo de Cultura Económica esboza una propuesta esquemática de las diversas etapas de la difusión y recepción de *Pedro Páramo*. Vid. *infra*, pp. 274-276.

CONCLUSIONES

Refiriéndonos especialmente a las lecturas de *Pedro Páramo*, parecería obvio que es un libro indivisible, y sin embargo la gran mayoría de los críticos tratan de dividirlo. Es un libro que no tiene sólo una virtud sino varias; o, más bien, tiene una virtud incomparable, que es la de sintetizar todas las otras en una unidad irrompible.

Gerald Marín

A lo largo del estudio del discurso crítico sobre *Pedro Páramo* aquí emprendido han desfilado los distintos tipos de reacciones que los lectores privilegiados tuvieron hacia la novela de Rulfo. Lejos de cualquier unanimidad, ya en la aceptación, ya en el rechazo, el intercambio de opiniones muestra, principalmente, dos hechos. Por un lado, la conciencia de que se trataba de una obra que colmaba las ambiciones cifradas en el género novelístico mexicano, estancado en una crisis expresiva donde las fórmulas usuales se percibían caducas y carentes de toda posibilidad efectiva de revitalización; *Pedro Páramo* reunía las estrategias modernas y el repertorio en el que los lectores deseaban reconocerse. Se trataba de la aguardada síntesis novelística.

Por otro lado, la distancia estética que manifestaron algunos nacionalistas y otros lectores privilegiados, adscritos al realismo social, dio cuenta de que se trataba de una obra conflictiva, pues para gran parte de ellos no había en *Pedro Páramo* el equilibrio específico que juzgaban correcto en la novela que debía convertirse en la insignia del género narrativo en el campo de la literatura mexicana.

En este contexto, el conflicto a que la novela rulfiana dio pie debe entenderse no con la connotación negativa usualmente asociada al término; no se trata de la pérdida del balance, de la ausencia de estabilidad sólo porque sí. *Pedro Páramo* representó el papel de catalizador de un cambio que venía gestándose tiempo atrás y que permeaba con un sentido de urgencia los horizontes de percepción de la época. El conflicto condujo al replanteamiento de actitudes y posiciones, a un progresivo cambio de horizontes que se manifestó en un auge novelístico sin precedente y, por el momento, sin paralelo en las letras mexicanas; en la llamada de atención para los lectores europeos y norteamericanos hacia la literatura mexicana y latinoamericana en general, más tarde convertida en el *boom*, su etapa de mayor influencia dentro de la cultura occidental; en el reforzamiento de un intercambio, un debate nacional y regional con base en la identidad común del

idioma español; en la expansión de la actividad editorial y las traducciones a otras lenguas de la literatura mexicana.

Toda vez que el estudio del discurso crítico plantea entre sus objetivos determinar la forma en que las concretizaciones iniciales de una obra perviven en las concretizaciones vigentes en el momento en que la indagación se efectúa, conviene ahora invertir la secuencia cronológica que estructuró la exposición de esta tesis y retomar los hallazgos y observaciones hechas a través de ella conforme a vínculos temáticos que posibilitarán una vía distinta de aproximación a las respuestas obtenidas.

El conflicto entre fantasía y realidad, aludido desde la primera reseña dedicada a *Pedro Páramo*, fue constante durante los primeros meses de su presencia. Su calidad recurrente enmarca una discusión acalorada sobre la manera en que la "realidad" debía encontrar cabida en la novelística mexicana. Velada o abiertamente, esta aspiración permite inferir la existencia de concepciones específicas sobre el papel de la literatura como formadora de sociedad; en específico de un género literario que, como la novela, a lo largo de su trayectoria ha mantenido un estrecho contacto con los cambios históricos y sociales de la humanidad. Esta cercanía, llevada a un extremo de inmediatez, era la que un sector de los lectores privilegiados identificado con el nacionalismo chauvinista y con el realismo social alegaba en contra de la novela rulfiana, por considerar que la presencia de elementos fantásticos impedía que ésta alcanzase las altas notas épicas que el tema rural, y el género novelístico, exigían de todo cultivador.¹ Estas expectativas contrariadas eran características de quienes veían con abierta hostilidad a los simpatizantes de la estética universalista, pues consideraban agredida la "identidad" nacional por la indebida transplatación de técnicas "ajenas" a la temática mexicana. El prurito por la mezcla hacía de su preceptiva un avatar anquilosado del recelo ante lo extraño, y convirtieron a la novela de Rulfo, en no pocos casos, en chivo expiatorio de su cerrazón, que con frecuencia parecía salida de discusiones entre facciones políticas. Episodios como la polémica de 1932 obligan a percibir, al igual que en los detractores de *Pedro Páramo*, los nexos que al interior de la institución literaria se dan entre manifestaciones artístico-culturales y el ejercicio del poder político.

¹ La pugna de nacionalismo contra universalismo ha sido continua a lo largo de la literatura mexicana. Se trata de una de las formas que toma la dinámica de pregunta y respuesta que condiciona la historia de las letras mexicanas. La novela de Rulfo contribuyó con las respuestas de un momento muy peculiar a ella. Un primer planteamiento de esta crisis de crecimiento de las letras mexicanas del siglo XX está representado por la presencia de Contemporáneos y sus intereses cosmopolitas y vanguardistas dentro de un contexto desfavorable. *Cfr. supra*, pp. 77-90.

En esa misma esfera de intereses puede situarse la asociación de *Pedro Páramo* a la novela de la revolución mexicana. De modo semejante al que el aparato cultural del Estado utilizó para dar énfasis a los aspectos que contribuyeran a mitificar la lucha armada que inició en 1910, y para soslayar aquellos otros que pudieran mostrar la descomposición de los ideales originales, la novela rulfiana fue considerada como clausura de tal ciclo narrativo. Aunque en un primer momento esa estrategia para incorporar la nueva obra significaba la reacción a una posible interpretación crítica, también es patente que, al tratarse de una novela fuera de los moldes genológicos y técnicos agotados pero defendidos por ciertos sectores de la institución literaria, cumplió con una doble función: por un lado, "clausurar" la temática rural en la novela mexicana y, por otro, "inaugurar" la incorporación de la modernidad narrativa en la literatura del país, en particular de un género hasta entonces decadente.

Con *Pedro Páramo* ocurre la dialéctica que toda obra clásica —en el sentido del reconocimiento a su posición cimera dentro de un paradigma literario nacional— desarrolla al integrarse a la tradición que le precede; si bien inicialmente su singularidad fue interpretada como gesto de ruptura, la imagen que de ella se hicieron los distintos lectores privilegiados que le dieron la bienvenida al ámbito literario tuvo, a grandes rasgos, dos versiones: mientras que el sector conservador la consideró un ejercicio ilegítimo, el grupo que buscaba la integración de la cultura y literatura mexicanas en el conjunto de las manifestaciones del espíritu occidental cifró en ella el necesario deslinde de los numerosos lastres que mantenían a la novelística mexicana atada a códigos estéticos y estrategias narrativas surgidas en la segunda mitad del siglo XIX. Esta flexibilidad fue la que sembró el germen del cambio, consolidado a través de un debate crítico que, a su tiempo, rebasó las fronteras del medio literario mexicano e incluyó en el diálogo polifónico a lectores para quienes las técnicas con que Rulfo-autor implícito estructuró su novela eran ya referentes cotidianos y que, a pesar de ello, fueron frecuentes constataadores —en sentido negativo o positivo— del nivel drástico a que el narrador mexicano había llevado los perfiles inherentes de la nueva novela.

Otro de los temas asociados a la tensión entre innovación y tradición que tuvo particular efecto en el inicio de este proceso de recepción fue la definición genológica de la obra. Si para la fracción nacionalista y "comprometida" no se trataba de una novela en la más estricta de las acepciones preceptivas, los postulantes del universalismo vieron esta misma anomalía como un logro

que reivindicaba aspiraciones entre las que pueden considerarse la conciliación del tono lírico con la tarea de narrar la realidad cercana, la distancia del narrador ante sus personajes y el abandono de las fáciles posturas moralizantes y obvios discursos de denuncia social. Las expectativas que la colección de cuentos de Rulfo había sembrado también guiaron a ambos bloques de la institución literaria en direcciones distintas. Muchos detractores llegaron a hablar de que *Pedro Páramo* era sólo una inconexa reunión de cuentos. Por su parte, los simpatizantes asimilaron esa otra ruptura como un gesto fundacional, en el que la modernidad narrativa se manifestaba sólidamente en la literatura mexicana. Aunque no tuvo un impacto notable en la discusión, la segunda reseña, aparecida en *El Universal* y anónima, encontraba una alternativa que evitaba esta área del debate sin llegar a la simplificación. El crítico, teniendo presentes la fragmentación narrativa y el radical cambio sufrido por Juan Preciado tras su arribo a Comala, consideraba que *Pedro Páramo* era un relato, definición a la que el texto rulfiano parece responder de manera óptima.

Esta peripezia, considerada como el centro de una lectura conforme a los patrones de la literatura fantástica, subordinaba las innovaciones técnicas a la temática y conseguía, así, la armonización de los elementos que, en un principio, eran factores controversiales. Aunque se trata de una interpretación tan inmovilizadora de la obra como cualquier otra por asentarse en la reducción de sentidos y la selección de señales en perjuicio de otras apropiaciones de sentido que conlleva, no obtuvo mayor resonancia debido a que el subgénero fantástico fue, por lo menos durante buena parte del desarrollo literario de América Latina en el siglo XX, considerado como literatura de evasión.

Paralelo y coexistente a las vertientes temáticas aquí señaladas, existe así mismo una serie de asuntos cuyo tratamiento era ineludible en la mayor parte de los casos, y que pone de manifiesto las intersecciones del horizonte de expectativas y el horizonte de experiencia estética. Esta amplia gama de posturas contempla la forma específica en que la obra literaria se relaciona con la realidad en que surge, y de ella se desprenden actitudes como el "reflejo" de una identidad nacional muy concreta, la representatividad referencial que hace de un texto dado exponente de la literatura mexicana a través de un proceso de reconocimiento gradual: en un primer instante la novela adquiere el estatuto nacional por "consignar" elementos históricos de su entorno inmediato, a pesar de reacciones contrarias que lo mismo rechazaban su utilización de técnicas no tradicionales pero suscribían su cercanía a la aún prestigiosa novela de la revolución, que se manifestaban a disgusto

por la potenciación estética de problemas sociales presentes incluso en la actualidad, pero reconocían, muy a su pesar, la calidad literaria de la novela rulfiana. Desde los primeros meses de su recepción, por otra parte, lectores latinoamericanos como Mario Benedetti, o a mayor plazo, como José María Arguedas, vislumbraron en *Pedro Páramo* los dos elementos que determinan la pervivencia de un texto literario: continuidad y ruptura. Ello hizo posible que la novela adquiriese la calidad de lectura latinoamericana, con lo que se fortalecía el proceso de consolidación de la literatura regional ya iniciado con las obras de Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier y Juan Carlos Onetti, que años más tarde acapararía la atención de Occidente gracias al auge narrativo que el *boom* consiguió, y con el que en muchos casos los autores anteriores quedaron asociados.² Con la llegada de las traducciones de la novela sobrevino su incorporación como literatura universal gracias al carácter holístico que críticos y reseñistas de muy diversas latitudes encontraron tras su lectura. La presentación de la problemática humana en una de las muchas encarnaciones singulares que pueden darle cabida, y su armonía con las estrategias narrativas más prestigiosas trajeron consigo su ingreso a la cultura occidental, y el inherente renombre no dejó de repercutir en su ámbito originario, donde no sólo fue reconocida en su calidad de umbral hacia nuevas posibilidades estéticas, sino que también obtuvo el aval que conlleva ingresar a esa muy básica forma del canon que representa la inclusión entre las lecturas formativas de la educación escolar.

No sería sensato enfocar exclusivamente la discusión sobre *Pedro Páramo* en los obstáculos que hubo de sortear, puesto que, en tanto obra limítrofe, también cumplió con una labor constructiva al detonar la mutación del horizonte de experiencia estética. Así, al tiempo que su sola existencia cerraba la sustentabilidad de actitudes conservadoras en el área de la novelística mexicana, también traía consigo expectativas de que otros autores contribuyeran a formar en el lector una nueva disposición en su contacto con la obra literaria. No en vano se produjo el mito de *La cordillera* entre un público que deseaba confirmar con nuevas propuestas el liderazgo de Rulfo, su papel de innovador en el medio literario mexicano. A la distancia, es posible afirmar que ya desde respuestas tan tempranas a *Pedro Páramo* como la de Salvador Reyes Nevares existía la

² Por otra parte, la *episteme* u horizonte de expectativas de Occidente se encontraba en una etapa en que la Teoría de la Literatura conseguía un amplio prestigio, y escuelas entre las que sobresalía el Estructuralismo francés se consolidaban como la *perspectiva* para el análisis literario. De allí el consenso entre europeos y norteamericanos en cuanto a la importancia de obras que, como *Pedro Páramo*, tenían en su origen el deseo de superar los esquemas narrativos lineales.

conciencia de estar ante una aportación definitiva, a la sombra de la cual no era factible la indiferencia. Desde esta perspectiva, testimonios como los de Sergio Fernández y Carlos Monsiváis³ muestran el efecto de la novela rulfiana como catalizadora de un proceso iniciado años antes por Contemporáneos, en el que se perseguía el objetivo de abandonar la sensación de clausura impuesta por el nacionalismo, así como la exacerbada “defensa” de cotos de poder amparada en una ideología que, por considerar amenazada la muy concreta manera de existir que implicaba ser mexicano, concluía que toda presencia de autores y obras extranjeras perpetraba una agresión. El papel de *Pedro Páramo* consistió en congrega a los dos polos estéticos en torno a su propuesta, donde al lado de temas “muy nacionales”, la implementación de técnicas y estrategias modernas no era ya motivo de escándalo ni se podía juzgar como un artificial trasplante, pues al tiempo que la novela de Rulfo evidenciaba el cierre de una era en la evolución de la novelística mexicana, los años que medían entre su aparición e intentos por aclimatar la novela lírica —piénsese en los libros de Contemporáneos— y vanguardista —la trilogía en que Azuela experimentó con la sintaxis narrativa cinematográfica, por ejemplo— encierran también el agotamiento del narrador omnisciente, los discursos ideológicos explícitos, el mesianismo del escritor nacionalista que pretendía redimir a campesinos, indígenas y proletarios, las nostalgias realistas y naturalistas con su inherente determinismo y los dispersos intentos por aclimatar perspectivas distintas para abordar la escritura novelística. Aunque la parte más espectacular y visible de la recepción de *Pedro Páramo* es la sobreexplotada reacción negativa, el propio Rulfo, como autor empírico, reconocía con su admiración por el regionalismo de los escritores nórdicos y franceses que frecuentaba, así como con su predilección por la novela de la revolución mexicana, que la trayectoria histórica no puede ajustarse al patrón evolutivo basado en saltos cuantitativos e ignorar los procesos cualitativos, la especificidad misma que define, sector a sector, los nichos en que sociedad e institución literaria encuentran puntos de comunión para sus respectivos desarrollos. Todo cambio implica tiempo; de la premura y sus deslices puede dar cuenta la historia de México, prueba de que las reformas por decreto son sólo maquillaje para la decrepitud y el oportunismo. La multiplicidad de factores involucrados en el cambio de horizontes que detonó *Pedro Páramo* señala la pluralidad que subyace a la falta de simultaneidad de lo contemporáneo. Es preciso insistir en este punto no sólo desde la postura que permite el rastreo y detección de referentes estéticos, históricos, económicos y sociales

³ Vid. *supra*, respectivamente, pp. 88-89, 54-57.

de los lectores privilegiados. También cumple una función de suma relevancia en tanto engrane que permite la marcha del devenir histórico, pues los innumerables mitos existentes alrededor de la novela de Rulfo revelan la tendencia a la simplificación de los fenómenos examinados conforme a una concepción basada en el efecto de homogeneidad narrativa que el binomio causa-efecto produce al construir el andamio de la historia literaria predominante en la disciplina del campo.

Un ejemplo de esta perspectiva en el caso particular de *Pedro Páramo* es la consabida "influencia" de William Faulkner en Rulfo. Abordada monolíticamente desde el supuesto de que significó la revelación de estrategias narrativas como la ambigüedad expositiva, la fragmentación, el monólogo interior y el perspectivismo, descarta, de un solo tajo, el hecho de que Faulkner puede también ser visto como un autor regionalista por dar pervivencia estética y literaria a la vida cotidiana del sur de los Estados Unidos, con toda la problemática propia de una clase terrateniente que se esfuerza casi inútilmente por sortear la decadencia que su derrota en la Guerra de Secesión provocó. El propio Rulfo, que como autor empírico era explícito postulante de una literatura regionalista, hizo alusión a este tipo de lectura en el caso de Faulkner, aunque sin mencionarlo en específico.⁴

La abrumadora mayoría que detectaba la intertextualidad faulkneriana de *Pedro Páramo* y la situaba como la única filiación de importancia en la obra de Juan Rulfo demuestra hasta qué punto la cercanía con los Estados Unidos, sus expresiones culturales y el intercambio económico incrementado a partir de la Segunda Guerra Mundial y reforzado desde las instituciones mexicanas al término del conflicto, hacían de Europa un referente más distante para algunos sectores. En cambio, muy pocos —de manera señalada los lectores privilegiados que se manifestaron durante el primer año de vida de la novela— fueron capaces de incluir en su nómina de "influencias" a los autores franceses, ingleses y nórdicos que Rulfo frecuentaba.

Esa insistencia en la apropiación del autor norteamericano hace su aparición en el discurso crítico sólo tras la tesis de James East Irby, *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (1957), y puede, por tanto, considerarse como una muestra más del diálogo entre lectores privilegiados. El impacto de las conclusiones de Irby sobre el ámbito literario resulta, examinado a la distancia, un "eco" inusual del sector académico entre los "enterados", recelosos.

⁴ Cfr., las respuestas de Rulfo a José Emilio Pacheco, «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura*, 5-40, julio 19, 1959, p. 3. Vid. *supra*, pp. 197-201.

por lo general, del enfoque especializado que ese sector de la institución literaria emplea para llevar a cabo su específica apropiación de sentido. El prestigio poco común de los juicios del estadounidense puede deberse a tres razones. La primera sería su nacionalidad: un compatriota de Faulkner estaría en posición inmejorable para detectar, estudiar y diagnosticar las repercusiones del autor sureño en literatos de otras latitudes. En segunda instancia, a dos años de haber ingresado al panorama de las letras mexicanas, la novela de Rulfo, de marcada cercanía a la literatura con propuestas innovadoras y modernas que se cultivaba en Europa y Estados Unidos, apenas había merecido hasta entonces la atención de los especialistas. En tercer lugar, Irby pertenecía a este sector, y se había tomado la molestia de realizar su tesis en el país originario de Revueltas y Rulfo, dos de los autores que estudiaba, para facilitarse la obtención de bibliografía crítica, por entonces escasa. En vista de los factores enumerados, no es difícil comprender el por qué de la pervivencia del tema entre la *topica* rulfiana; a ello debe agregarse, como "agravante", el que el propio Rulfo negara siempre, a partir de cierto momento, haber leído las novelas de Faulkner antes de escribir su propia obra, aunque precisamente también este deslinde tuvo lugar a partir de la puesta en circulación de las conclusiones conservadoras y rígidas de James East Irby.

Esta arista de la recepción rulfiana obliga a considerar de nuevo un aspecto en el que la Introducción ya aventuraba algunas reflexiones previas, que consiste en la delimitación de esferas de influencia en el desempeño de los lectores privilegiados. Aunque durante la exposición cronológica del discurso crítico en torno a la novela rulfiana se han escuchado por igual los juicios y opiniones de académicos, escritores, reseñistas y traductores, es evidente que su jerarquía dentro del medio literario tiene pesos específicos muy diferenciados. Si los editores de la serie Letras Mexicanas contaban con las solapas como un espacio institucionalizado para proponer una lectura de la obra, los reseñistas nunca renunciaron a la prerrogativa de conformar y defender una apropiación de sentido más vinculada con el entorno cultural y literario inmediato, con la que expresaban también diversos elementos del correspondiente horizonte de expectativas. La complejidad de dichos referentes y la posibilidad de insertarlos en un panorama más extenso, artístico y cultural, eran resultado de la trayectoria individual de cada uno, con lo que sería posible ubicarlos en un cierto mapa de "grandes tendencias".

Entre estos primeros conversadores, los colegas de Rulfo, los escritores, se distinguen por la cercanía al campo de acción del novelista por ser sustentantes de un discurso propio que aspiraba,

por su parte, a adquirir el reconocimiento dispensado a un tipo de producción y modificación de la realidad muy concreto: la *poiesis*. Ello los convierte en árbitros cuya "imparcialidad" ideal peligrará aún más que la del resto de los lectores privilegiados, por la potencial comunidad de intereses.⁵

También en el plano de las aspiraciones, los académicos buscan un empleo especializado del metalenguaje, con el fin de insertar la obra respectiva en un contexto más amplio. Carentes del excesivo prestigio concedido a los iguales del escritor, los académicos cifran su participación en la institución literaria en la perdurabilidad de su esfuerzo aproximativo y en el hecho de sentar precedentes válidos para nuevas lecturas a largo plazo. Ejemplos de tal postura ante la novela rulfiana lo son los trabajos de Carlos Blanco Aguinaga y James East Irby que, aunque divergentes en sus conclusiones con respecto a su objeto de estudio, muestran con claridad la relativamente rápida respuesta de la academia en este caso.

La labor de Mariana Frenk permite examinar un ejemplo en que el traductor se convierte en mediador de primer nivel entre la obra original y un nuevo ámbito de recepción que basa su relación con la realidad en los patrones expresivos que proporciona una lengua distinta. Al encontrarse con las inevitables disyuntivas entre expresión y mensaje, la opción privilegiada acarrea, paulatinamente, la configuración de una nueva estructura apelativa que es una *posibilidad de apropiación de sentido* elegida entre el espectro potencial a que el texto da cabida. De tal forma, el traductor determina en una medida considerable los rasgos del objeto estético que el nuevo público concretizará tras su lectura.⁶ De su labor, en última instancia, puede desprenderse el énfasis que los niveles subsecuentes de lectores privilegiados otorguen a ciertas temáticas, como en el caso de la novela de Rulfo ocurrió con las alusiones a su "teatralidad", la vinculación con las baladas germánicas, y el vínculo con el sentimiento trágico de la vida unamuniano.

El tema de la muerte en la novela también sugiere, en vista de su constante presencia en el diálogo de la crítica, la trascendencia concedida al repertorio de *Pedro Páramo* como reflejo cierto de la realidad mexicana. En particular, la coincidencia de su aparición con un momento en que la discusión sobre el *carácter* mexicano era de sumo interés en el ambiente cultural e intelectual condujo a observar al texto rulfiano dando preferencia a sus contenidos: ello trajo consigo la

⁵ Piénsese, en el caso de *Pedro Páramo*, en la comparación que Jesús ARELLANO hizo de ésta y de *Muzamilla*, la novela contemporánea de Ricardo Caribay, así como el episodio que Rulfo recordaba haber vivido en el CME al leer los avances de su propia obra. *Cf. supra*, pp. 47-53, 116-117.

⁶ Alberto VITAL lleva a cabo un recuento de las características de la traducción al alemán de *Pedro Páramo* que Frenk llevó a cabo. *Vid. op. cit.*, pp. 93-112.

subordinación de las estrategias narrativas empleadas en su estructuración a transmitir con eficacia la "muy peculiar" relación del mexicano con la muerte, que establecía así sólo un umbral para que el lector se adentrara en aristas de la personalidad mexicana como el autoritarismo caciquil, el fatalismo, la marginación y que, en conjunto, descartaban lo fantástico como vía de interpretación, dada la existencia comprobable del estado de cosas prevaeciente en México, sobre todo en las zonas rurales. El confinamiento de la anormalidad al ámbito de Comala hizo factible la designación de la novela como modelo del realismo mágico, esquema clasificatorio que entonces comenzaba a tener presencia en los espacios de la institución literaria.⁷ He aquí un nodo fundamental en donde se intersectan los intereses literarios que buscaban la renovación de técnicas y las aspiraciones a la identificación que abrigaban de manera sobresaliente los nacionalistas; esta referencialidad tenía dos objetivos: permitir el reconocimiento del lector mexicano y acceder al reconocimiento internacional gracias al común factor humano y existencial que insertaría a la novela en el panorama de la literatura universal.

Otra constante del discurso crítico en el periodo examinado es el parangón del estilo rulfiano con las artes representativas, como la pintura y el teatro, y ocasionalmente con el cine. Sobresalen, entre los autores pictóricos citados, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. Lo primero digno de destacarse es que Orozco perteneció a la Escuela Mexicana de Pintura y su inherente "socialización" del arte, que suscita un inmediato contraste con Tamayo, o incluso con Roberto Montenegro, aludido en sólo una ocasión.⁸ El explícito deslinde del muralismo que Tamayo buscó, a pesar de mantenerse dentro de cierta referencialidad nacionalista, hace posible atisbar un potencial eco de la síntesis conflictiva conseguida por Rulfo en *Pedro Páramo*.⁹ Esa innovación concretada por el narrador jalisciense consistió, en la opinión de los contemporáneos de la aparición de su primera novela, en colocar al lector ante las situaciones relatadas se manera tan vívida como la obtenida por los artistas visuales referidos en cualquiera de sus cuadros o murales, o bien tan convincentemente como la puesta en escena teatral logra atrapar al espectador. Estos símiles revelan que en ciertos niveles del público la despragmatización del lenguaje literario pasó

⁷ Fue Ángel FLORES quien tomó este término empleado por Franz Roh en el campo de las artes visuales y espaciales para aplicarlo a la literatura hispanoamericana que comenzaba a surgir en la década de los cincuenta. Vid. «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*, XXXVIII, 2, May 1955, pp. 187-192.

⁸ Vid. *supra*, p. 243.

⁹ Recuértese que fue Carlos Fuentes quien señaló por primera vez a estos dos pintores como ejemplos de una expresión artística de "vanguardia" que Rulfo había conseguido de manera inéclita hasta entonces en la literatura mexicana. Vid. *supra*, pp. 133-134.

inadvertida por la pervivencia de una actitud clasicista ante la literatura, que considera a ésta como un "reflejo" de la realidad.

En última instancia, este recuento de aspectos referenciables que la crítica abordó durante el período comprendido entre 1955 y 1963 sólo busca señalar algunos de los vínculos más relevantes que los lectores privilegiados pusieron de relieve consciente o inconscientemente, entre la práctica estética asociada a la literatura y el resto de las actividades humanas. La pluralidad de posturas desde las cuales la crítica se apropió de *Pedro Páramo* y la incorporó al patrimonio de lecturas de la literatura mexicana ha permitido, por ende, establecer una serie de elementos contextuales que, comprendidos en el concepto de horizonte de expectativas, hacen posible una descripción aproximativa del estadio evolutivo de la cultura mexicana en la década de los cincuenta. La cercanía geográfica con los Estados Unidos comenzaba a afianzar la dependencia económica a través de la industrialización del país, que conllevaba el abandono del apoyo al campo como motor de la economía nacional; la cultura norteamericana encontraba en el ámbito citadino un espacio propicio para su expansión; en América Latina surgía la conciencia de que la Guerra Fría no representaba para los países en desarrollo ningún beneficio, fuese cual fuese el bloque que prevaleciera. Esta certeza se comunicó al plano estético y trajo consigo la aparición de un cosmopolitismo donde tanto nacionalistas como universalistas se reconocieron gracias a la operación sintética y sincrética que *Pedro Páramo* concretó.¹⁰

La misma diversidad del horizonte de experiencia estética, ya atestiguada por el examen de la crítica a la novela, obliga a replantear las opiniones que aún perduran sobre el supuesto fracaso de *Pedro Páramo* al contacto con sus contemporáneos. Si bien pudiera argumentarse en contra del procedimiento instrumentado aquí para llegar a tal conclusión con base en la artificialidad del panorama de intercambio de opiniones, no necesariamente interpersonal, ello implicaría desconocer a los lectores privilegiados como individuos sujetos a las condiciones históricas y estéticas del momento en que se desenvuelven, y cuyos actos, opiniones y relaciones tienen una particular ubicación dentro de la red de interrelaciones de que consta la vida social de toda época. Esa misma ignorancia ha permitido que otros mitos con respecto a la novela, como las supuestas y

¹⁰ Cfr. *supra*, pp. 141-142, las reflexiones de los editores de dicha publicación sobre la falsa disyuntiva que la polarización entre nacionalismo y universalismo arrojaba. Tales conclusiones se extendían, significativamente, a la pugna episódica entre las dos potencias mundiales que entonces luchaban por la hegemonía, como lo señaló en su momento el propio Rulfo (*ibid. supra*, p. 153) y como también lo recuerda Armando PEREIRA («La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*, *Literatura Mexicana*, XI, 1, 2000, pp. 193-210).

“Jecisivas” intervenciones de Juan José Arreola y Ali Chumacero en la forma definitiva con que se dio a conocer la novela continúen circulando actualmente entre quienes ostentan una concepción anecdótica de la literatura y la plantean como una crónica de sociales que lejos de contextualizarla incrementa la alienación de esta específica actividad humana con respecto del resto de las tareas y preocupaciones que dan significación a la existencia.

La perspectiva teórica que la Estética de la recepción ha aportado a este estudio ha permitido establecer ciertos perfiles específicos de la práctica literaria de un momento concreto de su historia sin recurrir a artificiales contextualizaciones previas, que en el mayor número de las ocasiones predisponen las respuestas que se buscan. Así mismo, y como lectura previa a la actividad de investigación que se muestra en estas páginas, supone una apropiación de propuestas que, a 35 años de su surgimiento, implica en alguna medida la actualización de las posibilidades de análisis literario y, ante todo, de inserción de la literatura en la dimensión histórica que le corresponde.

Es pertinente expresar que los resultados obtenidos respaldan la certeza de que subsecuentes investigaciones sobre la trayectoria crítica de la novela rulfiana pueden aportar otros descubrimientos relevantes para un futuro esfuerzo de escritura de la historia de la literatura mexicana. En este sentido, la sección de Apéndices, con información cuantitativa y cualitativa sobre la recepción pasiva de la obra —tirajes, ediciones, traducciones, políticas editoriales implicadas por una serie como Letras Mexicanas, etcétera— ofrece la propuesta de un estudio diacrónico sustentado en particularidades sincrónicas de su presencia en distintos momentos dentro del ámbito literario mexicano.

Quizá convenga señalar un paralelismo en que la postura teórica aquí privilegiada y el tema indagado encuentran un mínimo aunque revelador punto de coincidencia. Así, puede considerarse que la conciliación de perspectivas que postula la Estética de la recepción no surgió espontáneamente en la Universidad de Constanza. Hay en ella el intento de responder a una pregunta para la cual existía una disociación de especificidad y universalidad. El agotamiento de los modelos teóricos inmanentistas y el fracaso de la ciencia literaria marxista hacían indispensable la interrogación sobre el carácter distintivo de la literatura, al tiempo que una procuración de ese perfil que permite articularla en el espectro de las tareas humanas. Mientras tanto, para la literatura mexicana y latinoamericana de la década de los cincuenta la problemática consistía en dar cauce a

una identidad nacional y regional y aprovechar las técnicas narrativas que los novelistas europeos y norteamericanos habían aportado como innovación literaria durante la primera mitad del siglo XX, lo cual suponía un tercer momento de la dialéctica, la síntesis con que obtendrían su propia integración a la actualidad cultural de Occidente.¹¹ Estas búsquedas paralelas, una en el campo de la disciplina literaria y otra en el de la literatura entendida ampliamente como su ejercicio y el del resto de las prácticas asociadas a su consumo, permiten observar la complementariedad de los componentes conceptuales que están en la base del estudio aquí emprendido, y cuya aportación corresponde al lector colocar en el balance que sus resultados posibilitan.

Tratando de acrecentar la posibilidad de esa analogía, es posible considerar que la semejanza apuntada reside en la concomitancia de Estética del efecto y Estética de la recepción desde el nivel teórico; así, el proceso de reconstrucción de horizontes es una tarea semejante al estudio de la estructura apelativa del texto: existe una pluralidad de perspectivas cuya combinación e interacción da por resultado unas estrategias subyacentes a su expresión, las cuales implican un repertorio de condiciones sociales y estéticas en el que tienen cabida, que las clarifica, define y posiciona en un macrosistema referencial. La tarea del investigador consiste en mantenerse atento a las diversas convergencias de ambos. Esa confirmada aspiración es la que permitiría apreciar la pluralidad de enfoques implicados en un tema de tan alta complejidad como el de la recepción de *Pedro Páramo*.

La pregunta que permanecía irresuelta en los horizontes de los cincuenta era cómo dar expresión renovada a la novelística nacional: un problema técnico, no temático. El designar a *Pedro Páramo* como novela de la revolución o exponente del realismo mágico demuestra la existencia de una búsqueda de mecanismos de potenciación estética. Los panoramas de la novelística de la época¹² revelan que ya había intentos previos a la novela de Rulfo, pero sólo ésta logró propiciar la renovación esperada. "Novela de la revolución", en este contexto, es una etiqueta que apunta hacia

¹¹ Esa inserción también se expresaba en las distintas búsquedas de innovación, adecuación y difusión que en los diversos ámbitos de la cultura latinoamericana tuvieron lugar hacia esas fechas. La labor editorial del Fondo de Cultura Económica es sólo una muestra de ellas.

¹² Vid. Salvador REYES NEVARES, «La reciente novela mexicana. Bibliografía 1955-1960», *México en la Cultura*, 589, junio 26, 1960, pp. 2, 6; Federico ÁLVAREZ, «La novela mexicana 1953/63», *La Cultura en México*, 72, julio 3, 1963, pp. XIII-XV; José DE LA COLINA, «Novelistas mexicanos contemporáneos», *La Palabra y el Hombre*, III, 12, octubre-diciembre 1959, pp. 574-589; Rosario CASTELLANOS, «La novela mexicana contemporánea», *México en la Cultura*, 597, agosto 21, 1960, pp. 1, 5, 10; Julieta CAMPOS, «¿Realismo mágico o realismo crítico?», *Universidad de México*, XV, 5, enero 1961, pp. 4-8; Julieta CAMPOS, «20 años de literatura en México», *La Cultura en México*, 16, junio 6, 1962, pp. XIII-XV.

una temática específica como preocupación coyuntural, en tanto que "realismo mágico" está referido a las técnicas narrativas propiamente dichas que renovarían el género novelístico mexicano. En la ausencia de esa dimensión que cada una de estas categorías echa de menos y que su otra posee se concreta su mutua estrechez conceptual, a la vez que se percibe la preocupación específica del momento histórico en que fueron acuñadas.

El grupo que a través de sus distintas formaciones dio vida a la *Revista Mexicana de Literatura* fue otro de los actores que configuraron el cambio de horizontes; la labor de ese conjunto de lectores privilegiados tuvo consecuencias incluso tras la desaparición de la revista que los había congregado inicialmente. Es el mismo *desideratum* de un ejercicio artístico sin cortapisas ideológicas ni preceptivas que ya se percibía desde la época de Contemporáneos y que, a mediados de los cincuenta, sí pudo implantarse en el ámbito de la institución literaria, dando lugar así a un prolongado periodo de auge en el horizonte de experiencia estética respectivo. De este grupo plural, la novela obtuvo no un respaldo basado en la fe ciega, sino en la certeza de que debía convertirse en el ariete que rompiera la clausura de la mentalidad mexicana, confinada entre los límites de su endogamia ideológica; esa frontera, autoimpuesta en la mayor parte de las ocasiones, también era objeto de discusiones y altercados, como significativamente muestra el choque continuo entre los editores de la segunda época de la *Revista Mexicana de Literatura* —Antonio Alatorre, más que Tomás Segovia— y la tribuna del humanismo católico, representada por la revista *Abside* y los compañeros de trinchera y continuadores de los hermanos Méndez Plancarte.¹³

En un campo de intercambio más amplio en que la renovación también era aguardada como factor de cohesión regional basada en un idioma y origen histórico compartido, la recepción de la novela rulfiana obtuvo también significativas réplicas. Como un ejemplo de la forma en que *Pedro Páramo* representó la síntesis de innovación-tradición, nacional-regional-universal puede tomarse la opinión de Jorge Luis Borges, para quien la novela era uno de los géneros literarios menos atractivos.¹⁴ Esto muestra que fue precisamente su estatuto atípico lo que convenció a un lector como Borges, que practicaba la renovación por medio de la alteración de los moldes literarios.¹⁵

¹³ Vid. *infra*, Apéndice F, pp. 281-283.

¹⁴ Vid. Jorge Luis BORGES *apud* Fernando SORRENTINO, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 2ª ed. Buenos Aires, 1996 [1974], El Ateneo (Grandes Reportajes), p. 220: "[...] en la novela se nota más lo sucesivo. Y luego está el hecho de que una obra de trescientas páginas no puede prescindir de rípios, de páginas que sean meros nexos entre una parte y otra. En cambio, en un cuento, todo puede ser esencial, o más o menos esencial, o —digamos— puede parecerse más a lo esencial." Cfr. tal postura con su lacónico pero contundente juicio de la novela de Rulfo: "*Pedro Páramo* es una de

Los testimonios adversos a la novela debían justificar sus objeciones, y cuando éstas eran de índole verdaderamente estética y no sólo ideológica, solían describir con gran eficacia los mecanismos que la crítica actual considera como las virtudes del texto.¹⁶ Contradictoriamente, las opiniones favorables —salvo muy destacadas excepciones— solían hacer de su propia identificación con la propuesta de la novela el patrón definitivo alrededor del cual giraban sus notas.¹⁷ Sólo algunos partidarios de *Pedro Páramo* pudieron hacer una descripción de los elementos que determinaban el desarrollo del proceso de lectura.¹⁸ Esto da idea de la heterogeneidad de un horizonte de experiencia estética en el que a pesar de una aspiración común y relativamente extendida a la evolución de la expresión literaria mexicana y regional también eran distintas las ideas preconcebidas sobre la forma en que ésta debía materializarse, esto es, las expectativas genológicas.

Aunque las dimensiones del objetivo que condujo esta tesis no permitieron el estudio de la estructura apelativa de *Pedro Páramo*, era ineludible referirse a ella al efectuar la revisión del discurso crítico, pues las reseñas y los distintos tipos de testimonios de lectura recurrían a ella como sustento de sus apropiaciones de sentido, juicios y opiniones. La descripción del objeto estudiado es un elemento fundamental en la labor del especialista, que no puede desatender ese primer requerimiento de su experiencia ante el texto literario. Aunque limitado en sus alcances, el recurso a este elemento de la obra a lo largo del capítulo III hace referencia a los puntos más relevantes del tema y los capitaliza a favor de la exposición más detallada de su análisis del intercambio de los distintos estratos de lectores privilegiados en torno a las características de la novela rulfiana, su específica valía estética y su impacto dentro del medio literario y de la institución literaria que regía tales gestiones de apropiación y valoración. Un saldo digno de destacar de tales indagaciones es la necesidad de abordar el tema con las exigencias de espacio y detenimiento que le son inherentes, sin olvidar ni postergar la historicidad propia de la literatura que en esta tesis ha prevalecido y que

las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica y aun de la literatura" («Pedro Páramo», en *Biblioteca personal*, 3ª reimpr. Madrid, 1999, Alianza [El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Autor, 7], p. 102).

¹⁵ Cfr. Cristina PARODI, «Borges y la subversión del modelo policial», en Rafael OLEA FRANCO (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, 1999, El Colegio de México, pp. 77-97.

¹⁶ Cfr., por ejemplo, las reseñas de Pedro Juan SOTO, J. M. COHEN, Archibaldo BURNS, entre los más sobresalientes. Vid. *infra*, pp. 298, 301.

¹⁷ Cfr. por ejemplo el artículo de José DURAND.

¹⁸ Vid. los artículos y notas de Carlos BLANCO AGUINAGA, Francisco ZENDEJAS y Mariana FRENK, por ejemplo. Cfr. *supra*, pp. 106-108, 128-130, 186-189.

encontraría un parámetro básico en la contextualización de la novela dentro de la producción narrativa de las décadas del treinta y cuarenta, así como de la primera mitad de los cincuenta, para confrontarla con el auge novelístico referido en distintas ocasiones por los propios lectores privilegiados. Consígnese esta propuesta como tarea pendiente que permitiría, en no escasa medida, vislumbrar otras posibilidades que el estudio de la literatura, y en específico, de las letras mexicanas, reservan a los esfuerzos de la disciplina literaria.

A dicha prospectiva de nuevas indagaciones en el tema de la recepción de *Pedro Páramo* y de la obra rulfiana, esta tesis aporta, en la sección de Apéndices, una serie de datos sobre recepción pasiva que se reúnen y dan a conocer aquí por primera vez. En combinación con estos párrafos que recapitulan las vertientes más sobresalientes del tema abordado, la lectura de tal apartado proporcionará los rudimentos informativos elementales para que, tal vez en un futuro cercano, otras renovadas inquisiciones materialicen su interés en la obra rulfiana y consigan completar una muy deseable historia de la recepción de *Pedro Páramo*, al menos en lo que respecta al último tramo del siglo xx. Las dimensiones de una empresa similar exigirán que la ambición —inevitable motor de todo empeño— se vea respaldada por un examen minucioso de los numerosos materiales relevantes y, por supuesto, un compromiso indagatorio proporcional a la empresa en ciernes. Esta tesis espera haber cumplido mínimamente con la fracción de esa labor que se impuso a sí misma.

Si alguien desea medir la validez de sus certezas le bastaría con buscar entre las muchas voces que componen los murmullos de la crítica a los que en capítulos anteriores se ha pasado revista para dirigir su atención a ellos y saciar su propia necesidad de identificación. Es innegable y obvio que desde la perspectiva de los horizontes de experiencia estética y de expectativas actuales habrá entre ellas unas cuantas —serán los solistas, los personajes más cercanos, “visionarios” si se quiere— con las que las tendencias en boga compartan más de una opinión; sobre todo en estos tiempos en que la literatura de consumo lo inunda todo y consigue becas, notoriedad y premios aunque ni siquiera domine los mínimos referentes de las temáticas que aborda, aunque la verosimilitud sea desplazada a favor de la corrección política y las reivindicaciones sentimentales. Ello apunta a la época actual como favorecedora de la autocomplacencia y exacerbadora de su propia satisfacción, lo que incluso ha incrementado el natural orgullo con que se consideran las anteriores formas de existencia. Esa misma postura de autosuficiencia hace que la “crítica de la

crítica" lleve sus juicios a niveles de esencialismo en que un extremo confinamiento a los límites que supone la vida humana amplíe la validez y aplicabilidad de criterios actuales a situaciones que, en la mayor parte de los casos, responden a condiciones y problemas sutil o totalmente distintos. Sin embargo, si como Hans Robert Jauss señalaba en 1967, lo importante es recobrar la dimensión histórica de la literatura, no puede dejar de escucharse a las voces disidentes, pues ellas integraban también, de diversas formas, la institución literaria; suponen parte de los horizontes que atestiguaron el surgimiento de uno de los autores a quien no sólo en México, sino también en cada uno de los países de habla española, se reconoce como figura cimera y emblema de una literatura sin concesiones al *establishment* ni al utilitarismo social.

Si cada una de las secuencias narrativas de que consta el texto de *Pedro Páramo* son imprescindibles para la aprehensión que el lector debe realizar para acceder a una totalidad sólo manifiesta en su carácter de objeto estético, los artículos, encuestas, entrevistas, gacetillas, notas y reseñas a que se ha dado cabida en este estudio son parte de una totalidad sólo susceptible de reconstrucción en tanto se recuperen como fragmentos valiosos de la modificación dialéctica de horizontes a que da pie la interacción obra-público.

Ya para ser incorporados como compañeros de entusiasmo, ya para mantener escasas o severas diferencias con respecto a sus concretizaciones de la novela, los sustentantes del discurso crítico, los lectores privilegiados que aquí han vuelto a pronunciarse, son parte de la historia de la literatura mexicana y aunque no contemporáneos en el estricto e ideal sentido de "comunidad" de opiniones que suele asignarse a este término, alguna vez lo *fueron*, y lo *son* todavía. Integran un sector muy concreto de la trayectoria de las letras mexicanas, una sincronía limitada en la que, en algunos casos, es patente su falta de simultaneidad. De ser factible, el lector podría evitar que su distancia estética con respecto a ellos se manifieste en negatividad, como a muchos de esos primeros lectores privilegiados les ocurrió con respecto a la novela rulfiana. Sería más aconsejable transitar de la distancia estética a la perspectiva estética, con lo cual se conseguirían varios logros: el primero, confirmar el sentido "positivo" de la historia como evolución;¹⁹ el segundo, una conciencia de los horizontes propios que reduzca a sus cotos de vigencia los márgenes de experiencia estética y expectativas correspondientes: su relatividad histórica; tercero, la mediación entre horizontes que constituye la *aplicación* de la hermenéutica literaria propuesta por Jauss, con

¹⁹ Ello, desde luego, no en el sentido de "progreso" que el positivismo asoció a este término.

la cual es posible conciliar innovación y tradición a nivel macro: reconocerse y saber dónde y por qué; deslindarse y saber dónde y por qué. En la medida en que estas tres condiciones fuesen puestas en práctica las certezas individuales recobrarían su valor constructivo y dejarían de ser la proyección de sí mismo con que el sujeto mide a su semejante y con que a menudo intenta reducirle, desaparecerle: no dejar siquiera rastro de su propia sombra. Esa sombra que muchas veces revela las oscuridades propias de quien sólo desea ver la realidad a la luz que proyectan sus certezas individuales. En suma: es necesario tener perspectiva del pasado para poder situarse en el presente. A ello aspira la propuesta de Hans Robert Jauss en lo referente a la aplicación hermenéutica y la mediación entre horizontes.

Esta invitación a ejercer la tolerancia no pierde de vista, sin embargo, que en una época indudablemente alejandrina —para no llamarla “decadente”— como la actual, el “mensaje” más contundente que un estudio como el que aquí encuentra una primera conclusión puede aspirar a difundir es que la tarea de la crítica académica y de la disciplina literaria sería, en vista de los resultados obtenidos, mantener encendida la llama titubeante de la reflexión seria y poner cotos al entusiasmo fácil del público. Este intento espera haber aportado un poco al proceso de introspección que, en tanto individuos cercanos a la academia y al ámbito literario, los responsables del campo están obligados a emprender para *no caer* en la tentación de la antropología maquillada con los afeites de la corrección política, que se pretende literatura e, incluso, gracias a las presentes condiciones (a)históricas, crítica literaria. Para su pesar, no es nada de eso, y no lo será nunca, aunque sus disfraces sean vistosos y espectaculares. Es imprescindible dejar esto perfectamente claro, antes de que el espejo en que se regodea con su propia imagen se convierta en el único espacio para atisbar y pensar la realidad.

APÉNDICES

A. PEDRO PÁRAMO Y LA COLECCIÓN LETRAS MEXICANAS

Para ubicar a *Pedro Páramo* en el contexto de la colección que le dio cabida, es conveniente saber que los títulos que le precedieron en ella fueron:

NÚMERO	AUTOR	TÍTULO	AÑO	PÁGINAS	PRECIO
1	Alfonso REYES	<i>Obra poética</i>	1952	XIII+426	\$20.00
2	Juan José ARREOLA	<i>Confabulario</i>	1952	100	\$8.00
3	Enrique GONZÁLEZ MARTÍNEZ	<i>El nuevo Narciso y otros poemas</i>	1952	91	\$8.00
4	Francisco ROJAS GONZÁLEZ	<i>El diosero</i>	1952	142	\$9.00
5	Ermilo ABREU GÓMEZ	<i>Tata Lobo</i>	1952	140	\$9.00
6	Ricardo POZAS A.	<i>Juan Pérez Jolote</i>	1952	119	\$9.00
7	José MANCISIDOR	<i>Frontera junto al mar</i>	1953	235	\$13.00
8	Rubén BONIFAZ NUÑO	<i>Imágenes</i>	1953	91	\$8.00
9	J. MIRANDA y P. GONZÁLEZ CASANOVA (eds.)	<i>Sátira anónima del siglo XVIII</i>	1953	234	\$15.00
10	Salvador NOVO	<i>Las aves en la poesía castellana</i>	1953	139	\$10.00
11	Juan RULFO	<i>El llano en llamas y otros cuentos</i>	1953	170	\$10.00
12	Antonio CASTRO LEAL (ed.)	<i>La poesía mexicana moderna</i>	1953	537	\$20.00
13	Xavier VILLAUURUTIA	<i>Poesía y teatro completos</i>	1953	539	\$22.00
14	Alberto BONIFAZ NUÑO	<i>La cruz del Sureste</i>	1954	267	\$13.00
15	Vicente T. MENDOZA (ed.)	<i>El corrido mexicano</i>	1954	467	\$22.00
16	Ramón RUBÍN	<i>La bruma lo vuelve azul</i>	1954	116	\$10.00
17	Mauricio MAGDALENO	<i>El ardiente verano</i>	1954	233	\$14.00
18	Jaime TORRES BODET	<i>Tiempo de arena</i>	1955	349	\$18.00

Tal como lo ha visto ya Alberto Vital, y según puede precisarse por estos dieciocho primeros títulos, la colección es resultado del deseo de reunir dentro de un mismo espacio la producción literaria nacional, sin importar la filiación estético-ideológica de sus autores.

En el sistema de señales que configuran una colección, el nombre del primer libro y de su autor son muy relevantes: Alfonso Reyes, acostumbrado a abrir colecciones, daba prestigio a "Letras Mexicanas" y a la vez simbolizaba perfectamente la voluntad de situarse por encima de las tendencias

y las polémicas: la trayectoria pública del regiomontano era un testimonio de su espíritu conciliatorio y de un carácter más gustoso de la incorporación de nuevos frutos que de esa exclusión típica de las posturas conflictivas y de las confrontaciones entre códigos estéticos.¹

Si se favorecen, por el momento, consideraciones de orden material, es claro que *Pedro Páramo* es uno de los tomos de precio "medio", pues por debajo de él se hallan los dedicados a González Martínez, Rubén Bonifaz Nuño y Juan José Arreola (\$8.00), Abreu Gómez, Pozas Arciniega y González Rojo (\$9.00); en su mismo nivel —considerando un margen que comprende desde los \$10.00 hasta los \$19.00— encontramos a Novo y a la colección de cuentos del propio Rulfo (\$10.00), a Mancisidor, Alberto Bonifaz Nuño (\$13.00), Magdaleno (\$14.00), Miranda y González Casanova (\$15.00), y Torres Bodet (\$18.00); entre los de mayor precio se ubican los de Reyes y Castro Leal (\$20.00) así como los de Villaurrutia y Mendoza (\$22.00).

Puede inferirse que el precio de los volúmenes depende no sólo del número de páginas, sino que éste es también, en cierta forma, reflejo concreto del prestigio de los autores y, en segunda instancia, de las dimensiones de la obra editada. Así, por ejemplo, ocurre con las antologías dedicadas a Alfonso Reyes y Villaurrutia, figuras consagradas del medio literario; el primero por su larga trayectoria y el segundo por contar con una obra cerrada, debido a su muerte en 1950. Con las memorias de Torres Bodet ocurría un fenómeno semejante, aunque en su caso es el género abordado el que determina la extensión física de su soporte impreso. Con las compilaciones de Castro Leal y de Vicente T. Mendoza tenían cabida las propuestas de estudiosos prestigiados en sus áreas respectivas —el estudio de la literatura y el de la tradición oral mexicanas— que avalaban la exhaustividad de los libros comprendidos dentro de la colección. Caso contrario a la relación directamente proporcional entre prestigio y número de páginas es el libro de González Martínez; sin embargo, el que se trate de una colección de poemas inéditos lo convierte en recurso a la tradición literaria modernista, etapa indispensable en el trazo de la historia de la literatura mexicana.

Por otra parte, el interés en recuperar e integrar obras ya conocidas y con cierto impacto entre los lectores se mostraba al incluir la colección de cuentos de Rojas González y la novela

¹ Alberto VITAL, *El arriero en el Danubio*, p. 234. Ya en esa misma época uno de los escritores más sobresalientes del medio literario mexicano expresaba su beneplácito ante el carácter ecuménico de la colección: "Junto a los nombres mayores de nuestras letras, tienen cabida los autores más recientes, para quienes la incorporación en esta serie ha sido por sí sola una consagración definitiva. Ideología, postura estética, divergencias de grupo ni otros parecidos motivos confinan las dimensiones de la serie, que busca en el contraste la genuina expresión literaria de México. Este ámbito de libertad y de calidad —el tradicional rigor del Fondo aunado a su amplitud de criterio— confiere valor inestimable a la colección y es poderosísimo estímulo para el fomento de la literatura nacional" («Las "Letras Mexicanas" y Agustín Yáñez», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, I, 4, diciembre 15, 1954, p. 3).

construida con testimonios antropológicos de Ricardo Pozas. Esta misma estrategia se extiende a la reunión de autores asociados con todos los matices del espectro temático: desde nacionalistas declarados como Abreu Gómez hasta quienes, como Novo, sustentaban una visión cosmopolita de la literatura, pasando por los comprometidos como Mancisidor e indigenistas como Rubín.

Las antologías de Novo y la editada por Miranda y González Casanova, sin alcanzar la extensión ni el panorama de las ya comentadas, se ceñían a temáticas más restringidas y representaban intereses específicos que, debido a su enfoque, contribuirían a enriquecer el conocimiento y la difusión del legado literario nacional.²

Por último, las obras de Arreola, los hermanos Bonifaz Nuño y Rulfo completaban esta aproximación a la diversidad de las corrientes de la literatura mexicana al dar espacio a autores que no superaban los diez años de presencia pública en el medio.

Otros compañeros de debut de la novela rulfiana en ese mismo año dentro de la colección fueron, además de las memorias de Torres Bodet:

NÚMERO	AUTOR	TÍTULO	AÑO	PÁGINAS	PRECIO
20	Edmundo VALADÉS	<i>La muerte tiene permiso</i>	1955	100	\$10.00
21	Mariano AZUELA	<i>La maldición</i>	1955	227	\$16.00
22	Gastón GARCÍA CANTÚ	<i>Los falsos rumores</i>	1955	150	\$12.00

Pedro Páramo fue superado en expectación y prestigio sólo por Torres Bodet y por el fallecido Azuela, cuya novela es una de las dos que habían quedado inéditas antes de su muerte; las razones de esta jerarquización son fáciles de suponer: Torres Bodet pertenecía a la generación de Contemporáneos, que había librado constantes batallas para lograr un sitio en el medio literario del país, mismo que, al ser conseguido, era ya irrefutable. Por su parte, Azuela es autor de la que quizá sea la más famosa de las novelas del ciclo de la revolución; así, es lógico que una de sus obras póstumas haya recibido tal valoración por parte de los editores. Esta situación hubo de confirmarse más adelante —y por obra de más de un lector privilegiado— cuando se intentó hacer una valoración de lo publicado durante 1955.³ Finalmente, Valadés y García Cantú engrosaban la nómina de jóvenes autores que recibían una oportunidad de difusión a su obra.

² De hecho. *Las aves en la poesía castellana* era la reunión de textos que había servido como sustento al discurso con que Salvador Novo ingresó en la Academia Mexicana de la Lengua en 1954.

³ *Cfr. supra*, pp. 136-137.

B. TIRAJES DE *PEDRO PÁRAMO* EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

TÍTULO	COLECCIÓN	FECHA	TIRAJE
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	marzo 19, 1955	2, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	abril 28, 1959	3, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	junio 16, 1961	3, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	octubre 2, 1963	3, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	julio 17, 1964	4, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	agosto 17, 1964	10, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	diciembre 20, 1965	15, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	enero 14, 1967	15, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	febrero 29, 1968	15, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	mayo 28, 1969	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	mayo 3, 1971	60, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	enero 3, 1972	6, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	julio 16, 1973	100, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	septiembre 20, 1975	100, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	noviembre 30, 1977	100, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	enero 15, 1980	20, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	julio 31, 1980	20, 000
<i>Pedro Páramo</i>	TEZONTLE	septiembre 5, 1980	3, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	enero 30, 1981	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	julio 20, 1982	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	enero 15, 1983	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	junio 21, 1984	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LECTURAS MEXICANAS	agosto 17, 1984	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	octubre 1985	50, 000
<i>Pedro Páramo</i>	TEZONTLE	febrero 20, 1986	5, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	octubre 22, 1986	50, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	enero 7, 1987	5, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	abril 1, 1987	50, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	mayo 7, 1987	5, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	febrero 1990	30, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	febrero 1991	28, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	octubre 1992	1, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	abril 1993	30, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	abril 1994	30, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	octubre 1994	3, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	diciembre 1995	10, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	abril 1996	1, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	mayo 1996	30, 000
<i>Pedro Páramo</i>	LETRAS MEXICANAS	julio 1996	1, 000
Obras	LETRAS MEXICANAS	noviembre 1997	1, 000
<i>Pedro Páramo</i>	POPULAR	noviembre 1997	30, 000
			TOTAL 1, 119, 000

Este cuadro reúne el total de los tirajes hasta ahora localizados de la novela de Rulfo. La información proviene del cotejo de las páginas legales respectivas, consultadas en distintas bibliotecas. Cabe mencionar que el FCE no cuenta con estos datos, por lo menos en su totalidad, según declaraciones hechas al sustentante por funcionarios de la editorial.

En la página legal de las últimas ediciones publicadas por el Fondo de Cultura Económica figuran reimpressiones correspondientes a 1966 y 1967. Sin embargo, es probable que esto se deba a que la edición con fecha de 1967 en el colofón ostenta 1966 como año de edición en la página legal. Una falta de consistencia similar es la que corresponde a la reimpresión de 1985, pues desde su fundación la editorial acostumbraba incluir la fecha completa de impresión, práctica que fue abandonada con la llegada de Miguel de la Madrid a la dirección de la misma.

La cifra obtenida no parece contradecir la que Víctor Díaz Arciniega proporciona en su cuadro «Los 50 títulos más vendidos» dentro de los apéndices finales de *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica, 1934-1996*, 2ª ed. México, 1996, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), pp. 432-433: 1, 019, 570. Considérese que para entonces (noviembre de 1996) todavía no aparecían las últimas dos ediciones que el FCE produciría.

A la vista de estas cifras es posible, en combinación con otros elementos de la recepción, sus condiciones relativamente generales y las gestiones de la institución literaria en distintos momentos de la trayectoria de la novela en el medio cultural y literario mexicano, establecer un esquema tentativo para subsecuentes estudios del discurso crítico en torno a ella.

Como ya se ha expuesto, una primera etapa de la recepción de *Pedro Páramo* se cumplió entre los años 1955 y 1963, que son fechas de su entrada en contacto con el público y de la última edición en una sola serie editorial. Testimonios previos a 1955 resultarán significativos en la medida en que contribuyan a iluminar el horizonte de experiencia estética que recibió a la novela de Rulfo.

En 1964 aparecieron dos ediciones de la novela: la primera en Letras Mexicanas cuyo monto duplica el tiraje de la edición original; la segunda, y primera en la Colección Popular, quintuplica esa cifra inicial y da las condiciones para una difusión mayor a nivel continental e internacional. La segunda mitad de los sesenta atestigua el paulatino incremento de los tirajes, y cabe tener presente que se trata de los años en que el boom latinoamericano se encuentra en fermento. Dos hechos contribuirían, por ende, a fijar los linderos metodológicos de un segundo periodo de estudio del discurso crítico alrededor de la novela: 1964 como año en que se inician los estudios temáticos y exclusivos sobre *Pedro Páramo* en el ámbito académico de la institución literaria y 1970, en tanto fecha en que no se producen nuevas ediciones tras un periodo de continuidad de al menos tres años y que se presenta con alguna uniformidad de condiciones. Entre ellas cabría destacar la concesión del Premio Nacional de Literatura a Rulfo, justo en ese año.

Una tercera fase, comprendida entre 1971 y 1979, contemplaría la máxima expansión de los tirajes de *Pedro Páramo*, y por ello, también una presencia mayor en el mundo académico. Esto incluiría la aparición de la primera edición con perfil de clásico, en la Biblioteca Ayacucho, elaborada por Jorge Ruffinelli (1977). El súbito descenso del tiraje para 1980 y la ausencia de ediciones del FCE durante tres años hablan de la crisis económica iniciada en 1976 y sus repercusiones en el mundo editorial, aunque también podría verse en este "silencio" una cierta saturación del mercado. 1979 sería un límite razonable para esta etapa en vista del incremento de variables a considerar a partir de 1980.

Los tirajes descienden a una quinta parte con respecto a las sumas inmediatas anteriores, se produce la primera edición revisada por el autor en la Colección Tezontle, mismo texto que pasa a la Popular y será el definitivo para los editores del Fondo. El Homenaje Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes (1980), el Premio Cervantes (1983), el trigésimo aniversario de la novela (1985), son momentos de elevada presencia del autor empírico en los sitios más visibles de la esfera pública. Su muerte en 1986 clausura esta efervescencia y traslada la discusión al tema de la pervivencia. Este intervalo se caracteriza por el repunte parcial de los tirajes, que nunca alcanzarán las cifras límite que constituyeron en la década de los setenta. Así, se presenta una cuarta fase, donde la efervescencia en torno al tema presenta una voluminosa producción del discurso crítico que exigirá cuidadosas actitudes de escrutinio y selección.

El quinto periodo supone la constatación de esa presencia a pesar del paulatino desplome de los tirajes, resultado de las condiciones económicas del entorno. Desde 1987 hasta 1991 es patente la disminución, pero también una aproximación al estudio académico de la novela con la certeza plena de que

se trata de una obra que pertenece al canon de la literatura latinoamericana. 1992 constituye, desde este enfoque, el cierre de una etapa, pues la aparición de la novela en el volumen que la Colección Archivos de la UNESCO le dedicó al autor es, por sí misma, una decisión tendiente a fijar un mapa de lecturas continental con aspiraciones de rigor filológico. En contraste con 1987, fecha en que se publica la primera recopilación extensa de la obra literaria rulfiana, 1992 es el año en que tal esfuerzo se consolida a partir de criterios más ambiciosos.

La estabilidad en el monto de las ediciones de bolsillo a lo largo de los años 1993 a 1997 es una característica sobresaliente en el recuento que la tabla de este apéndice consigna. Nuevos homenajes en 1993 y 1996, la segunda edición de *Toda la obra*, ampliada y corregida, la reproducción facsimilar de la primera edición de *Pedro Páramo* —y de *El Llano en llamas*— para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Rulfo, la aparición de dos fragmentos de la novela grabados por Rulfo en la cuarta edición del volumen correspondiente de la colección Voz Viva de México en 1997¹ y el cambio de casa editora responsable de la difusión de la novela en 2000, son los hitos de la recepción que delimitan un periodo final, con el cual se cierra la trayectoria de la obra a lo largo del siglo XX.

Tal es, a grandes rasgos, la propuesta metodológica que con base en la información de recepción pasiva en México durante cuarenta y cinco años aventuran estas páginas para abordar el estudio del discurso crítico en torno a la novela rulfiana.

¹ Dichos fragmentos no eran conocidos en el ámbito hispánico, pero se conservan en la colección respectiva de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos junto con la lectura de cuentos que la colección Voz Viva de México, editada por la UNAM, puso en circulación en 1963, tres años después de que la sesión de grabación tuvo lugar. Cfr. Francisco AGUILERA, *The Archive of Hispanic Literature on Tape*. Washington, 1974, Library of Congress. Vid. *infra*, Apéndice D, pp. 278-279.

C. EDICIONES DE *PEDRO PÁRAMO* EN EL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NÚMERO DE EDICIÓN	COLECCIÓN	AÑO
PRIMERA	LETRAS MEXICANAS	1955
SEGUNDA	POPULAR	1964
TERCERA	LETRAS MEXICANAS	1972
CUARTA	TEZONTLE	1980
QUINTA	POPULAR	1981
SEXTA	LECTURAS MEXICANAS	1984

Este recuento figuraba en las últimas ediciones de la novela publicadas por el Fondo de Cultura Económica; un estudio de crítica textual podría revelar la arbitrariedad de la secuencia propuesta. Ejemplo claro es la edición original: en ella aparecen invertidas dos líneas hacia las páginas finales; era imposible que los editores no se hubiesen percatado de la errata y la corrigiesen. Conforme al criterio de distinción entre edición y reimpresión de un volumen que dicta que todo cambio mayor en la caja tipográfica dará pie a hablar de una nueva edición,¹ el caso ocurre con la novela en 1959 y no hasta 1964, aunque es posible que los editores hayan tomado tal decisión basados en el debut de *Pedro Páramo* dentro de su colección de mayor circulación e impacto entre la masa lectora.

La errata aludida ocurre en la página 152 de la primera edición, en la octava línea contada desde abajo hacia arriba: "salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la", que debía figurar entre la cuarta y quinta líneas, nuevamente contadas en orden ascendente. El párrafo se lee sin dificultad en la edición correspondiente a 1959: "El sol le llegaba por la espalda. Ese sol recién salido, casi frío, desfigurado por el polvo de la tierra" (p. 149). El número de páginas foliadas en la edición de 1955 es de 155, aunque la última es la 156, sin folio, donde aparece la emblemática viñeta de los perros trazada por Ricardo Martínez; mientras tanto, la edición de 1959 consta de 152 páginas foliadas, y la última es enfrentada por la misma viñeta. A juzgar por estos datos, la primera reimpresión de la novela es la que produjo el FCE en 1961, que tiene las mismas características que la anteriormente descrita en cuanto a número de páginas y distribución.

¹ Cfr. Jaime MOLL, «La bibliografía en la investigación literaria», en José María Díez Borque, *Métodos de estudio de la obra literaria*, reimpr. Madrid, 1989 [1ª ed.: 1985], Taurus (Persiles, 150), p. 170: "Edición es el conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones."

D. OTRAS EDICIONES DE *PEDRO PÁRAMO* EN ESPAÑOL

AÑO	TÍTULO	CIUDAD Y CASA EDITORA	COLECCIÓN
1968	<i>El llano en llamas y Pedro Páramo</i>	La Habana, Casa de las Américas / Centro de Investigaciones Literarias	Literatura Latinoamericana, 37
1970	<i>Pedro Páramo</i>	New York, Appleton-Century-Crofts	
1973	<i>Pedro Páramo. El llano en llamas</i>	Barcelona, Círculo de Lectores	
1977	<i>Obra completa. El llano en llamas / Pedro Páramo. Otros textos</i>	Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho	Biblioteca Ayacucho, 13
1979	<i>El llano en llamas. 3.ª Pedro Páramo</i>	México, Prómexa	Clásicos de la Literatura Mexicana
1981	<i>Pedro Páramo</i>	Barcelona, Bruguera	CLUB Bruguera, 68
1983	<i>Pedro Páramo. El llano en llamas</i>	Bogotá, Seix Barral-Oveja Negra	Obras Maestras del Siglo XX, 12
1983	<i>Pedro Páramo</i>	Madrid, Cátedra	Letras Hispánicas, 189
1983	<i>Pedro Páramo, El llano en llamas y otros textos</i>	Barcelona, Seix-Barral	Biblioteca Breve
1984	<i>Pedro Páramo. El llano en llamas y otros textos</i>	Buenos Aires, Sudamericana-Planeta	
1984	<i>Pedro Páramo</i>	Madrid, Turner	Itálica, Tercera Serie
1984	<i>Pedro Páramo y El llano en llamas</i>	México, Origen / Seix-Barral	Obras Maestras del Siglo XX
1985	<i>Pedro Páramo. El llano en llamas</i>	Barcelona, Planeta-De Agostini	Historia de la Literatura Latinoamericana, 6
1985	<i>Pedro Páramo</i>	Buenos Aires, Hyspamérica	Biblioteca Personal Jorge Luis Borges, 45
1988	<i>Pedro Páramo. El llano en llamas</i>	Madrid, Aguilar	(El Libro Aguilar, Sección Literatura)
1992	<i>Toda la obra</i>	Madrid, ALLCA XX-Consejo Superior de Investigaciones Científicas	Archivos, 17
1993	<i>Pedro Páramo</i>	Barcelona, Anagrama	Compactos Anagrama, 66
1996	<i>Toda la obra</i> 2ª edición	Madrid-Paris, ALLCA XX-FCE	Archivos, 17
1997	<i>Juan Rulfo</i> 4.ª ed., corregida y aumentada	México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey-Universidad Nacional Autónoma de México	Voz Viva de México. 81-Entre Voces

2000	<i>Pedro Páramo</i>	México, Plaza & Janés	Areté
2000	<i>Pedro Páramo</i>	México, Plaza & Janés	Biblioteca Escolar

Aunque esta información es parcial, puede dar una idea aproximada de la presencia de *Pedro Páramo* en el ámbito lingüístico hispanico.

E. ALGUNAS TRADUCCIONES DE PEDRO PÁRAMO

AÑO	LENGUA	TRADUCTOR	EDITORIAL	CIUDAD
1958	ALEMÁN	Mariana Frenk	Carl Hanser	München
1958	FRANCÉS	Roger Lescot	Gallimard	Paris
1959	INGLÉS	Lysander Kemp	Grove	New York
1960	SUECO	Karin Alin	Almqvist & Wiksell / Cebors AB	Estocolmo
1960	ITALIANO	Emilia Mancuso	Feltrinelli	Milano
1961	NORUEGO	Per Wollebaeck	J. W. Cappelen	Copenhague
1961	DANÉS	Ib Jorgensen	Aschehoug Dansk, Levende Literatur	Oslo
1966	POLACO	Kalina Wojciehowska	Ksiazka Wiedza	Varsovia
1969	PORTUGUÉS	Jurema Finamour	Brasiliense	São Paulo
1970	ESLOVACO	Vladimir Oleriny	Tatran	Bratislava
1970	ESLOVENO	Alenka Bole-Vravec	Sckankerjva	Liubliana
1970	RUMANO	Marieta Patri	Univers	Bucarest
1970	RUSO	P. Glazova	Khudozhestvenniia Literatura	Moscú
1971	INGLÉS	Frances Elizabeth Wadell	Sul Ross State University	Alpine, Texas
1976	BÚLGARO	Emilia Tsenkov	Norodna Kultura	Sofia
1977	ITALIANO	Francesca Perujo	Einaudi	Torino
1977	PORTUGUÉS	Eliane Zaguri	Paz e Terra	Rio de Janeiro
1979	JAPONÉS	Sugiyama Akira / Masuda Yoshio	Iwanami Gendai Senshō	Tokio
1983	CHECO	Václav Kajdoš	Odeon, Stráz	Praga
1986	CHINO	Tu Mengchao yi	Ren Min wen Chubanshe	Beijing
1988	PORTUGUÉS	António José Massano	Edições 70	Lisboa
1990	ÁRABE	Marwan Ibrahim	Dar al-na'mun	Bagdad
1991	FINÉS	Tarja Roinila	Like	Helsinki
1992	INGLÉS	Margaret Sayers Peden	Northwestern University	Evanston

La cantidad de traducciones a otros idiomas no ha sido fijada aún con precisión, hasta donde el sustentante tiene noticia. Existe una extensa e interesante relación, aunque sin la gama de datos que aquí se ofrecen, donde se consigna la existencia de traducciones al griego, hebreo, hindi, holandés, islandés, serbocroata y turco, además de la mayoría de las registradas en este cuadro.¹

¹ Vid. César GÜEMES, «Los traductores», *La Jornada*, mayo 22, 1993, p. 22.

F. CÓDIGOS ESTÉTICOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

La nota de Ramón Xirau publicada en *Insula*¹ tenía como finalidad ofrecer al lector de esta gaceta literaria española un acercamiento a la obra rulfiana, aprovechando la aparición de la tercera edición de la novela; el propio boletín del Centro Mexicano de Escritores ya había dado noticia de su puesta en circulación un mes antes² y aprovecharía el mismo espacio para insistir en el tema en su siguiente número.³ Si bien Rulfo no era un desconocido en España, *Insula* solía mantener posiciones más conservadoras que *Índice de Artes y Letras*. Esta última había dado cabida a la reseña de *El Llano en llamas* y a una carta del reseñista a Juan Rulfo de manera relativamente rápida.⁴ La señal más reciente de contacto con la literatura mexicana contemporánea que *Insula* había dado entonces era la colaboración de uno de los poetas pertenecientes a la generación del cincuenta o Escuela de Barcelona, José Angel Valente.⁵ Carlos Fuentes llamó la atención antes que Rulfo —y puede que aquí se trate de las preferencias individuales de los lectores privilegiados que colaboraban en esa institución literaria— como lo muestran el texto de Jorge Campos⁶ y la reseña anónima del suplemento bibliográfico correspondiente al número 167, de octubre del mismo año, dedicada a *Las buenas conciencias*. Se trata, a todas luces, de una respuesta más rápida por parte de una instancia que tendía a valorar con base en criterios más apegados al *establishment* franquista, como bien lo muestra la respuesta a una llamada de atención por parte de sus compañeros de esfuerzo desde un extremo no totalmente opuesto, pero sí con mayor apertura:

[...] ¿no cree «Índice» que cada revista literaria debe tener su tono y su acento, su estilo y ser fiel a él? El nuestro es o quiere ser de rigor y de calidad, no de polémica y escándalo. A ese estilo debemos lo que somos, y a él debemos de ser fieles mientras podamos. Con lo cual no queremos decir que sea ése ni el único ni el mejor, sino el que conviene a nuestras páginas y el que prefieren nuestros lectores. Que otras revistas —«Índice» entre ellas— prefieran otro estilo más vibrante y polémico nos parece perfecto. «Índice» lo ha logrado con indudable valentía y singularidad. Y nosotros lo hemos reconocido aquí más de una vez. Por ello, tras agradecer a «Índice» su cordial felicitación, le felicitamos a nuestra vez fraternalmente.⁷

¹ Ramón XIRAU, «Juan Rulfo, nuevo escritor de México», *Insula*, XVI, 179, octubre 1961, p. 4. *Vid. supra*, pp. 235-236.

² ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*, VIII, 6, September 15, 1961, p. 7.

³ ANÓNIMO, «News», *Recent Books in México*, IX, 1, November 15, 1961, p. 7.

⁴ *Vid. supra*, p. 153.

⁵ José Angel VALENTE, «Letras de América. La Revolución Mexicana y el descubrimiento de «Los de abajo»», *Insula*, X, 114, junio 15, 1955, pp. 3, 5.

⁶ Jorge CAMPOS, «Letras de América. La sociedad mexicana en un nuevo novelista: Carlos Fuentes», *Insula*, XV, 166, septiembre 1960, p. 13.

⁷ ANÓNIMO, «La flecha en el tiempo. INDICE y nosotros», *Insula*, X, 112, abril 15, 1955, p. 2.

Índice de Artes y Letras mostraba alguna familiaridad al hablar de Rulfo, como lo evidencia una mención en el contexto del espacio dedicado a José Vasconcelos con motivo de su muerte.⁸ Entre ambas publicaciones es palpable la existencia de una tensión derivada de actitudes estéticas e ideológicas semejante a la atestiguada en el medio cultural mexicano, como la que existió entre *Ábside* y la *Revista Mexicana de Literatura*; con respecto al artículo de Alberto Valenzuela,⁹ los editores de esta última publicación se pronunciaban con evidente sorna:

Hemos recibido numerosas cartas a propósito de los comentarios hechos en "La Pajarera" sobre la revista *Ábside*. Algunos de nuestros lectores encuentran bien esos modestos partos de nuestro ingenio; otros, en cambio, están en total desacuerdo con ellos y creen que en efecto David N. Arce vale más la pena que Octavio Paz y Arreola y Rulfo juntos y que sería precioso que trajeran a México las veneradas cenizas de don Porfi. En vista de que en algunas cartas se nos sugiere que dejemos a *Ábside* por la paz, hemos decidido convertir los susodichos comentarios en sección fija.¹⁰

Antonio Alatorre tomaba parte del título del artículo de Valenzuela para evidenciar sus preferencias "castizas": la palabra *ingenio*. Se trata de un término de uso frecuente en la literatura española de los Siglos de Oro, presente en numerosos títulos de obras y antologías poéticas. Recuérdense, como ejemplos, tan sólo *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Cervantes y el *Examen de ingenios para la ciencia*, de Juan Huarte de San Juan.¹¹ Los títulos de estas dos revistas son la primera señal de su actitud y su divisa más notoria: *Ábside* era la tribuna de los sacerdotes y practicantes que defendían el humanismo católico desde una perspectiva confesional y excluyente: la connotación del título, la palabra que designa una parte del edificio de una catedral, remite a este espacio como refugio ante las tendencias contemporáneas. En tanto, la *Revista Mexicana de Literatura* consideraba zanjado, desde su título, el problema de la identidad nacional y podía, por tanto, centrarse en asuntos de naturaleza más cercana a la estética; Armando Pereira, en su artículo ya mencionado, confronta la actitud de Carballo y Fuentes al fundar la *Revista Mexicana de Literatura* con la que asumió Antonio Castro Leal al denominar a la publicación por él impulsada *Revista de Literatura Mexicana*.¹² Una reflexión semejante en torno a las gacetas literarias españolas

⁸ Vid. F. F., "Carta y preguntas", *Índice de Artes y Letras*, XIII, 124-125, mayo-junio 1959, p. 9.

⁹ Vid. *supra*, pp. 163-164.

¹⁰ ANÓNIMO, "Ábside" y nosotros, *Revista Mexicana de Literatura*, 3, septiembre 1959, p. 28.

¹¹ Como señal de que la crítica permanente hacia la revista católica era un compromiso cabal de los editores, el lector puede consultar "Sección Fija. Ábside de plácemes" (clara alusión a la graña del sonido velar empleada por la revista que dirigía Alfonso Junco), dentro de "La Pajarera", *Revista Mexicana de Literatura*, 4, octubre 1959, p. 32.

¹² Armando PEREIRA, "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*", *Literatura Mexicana*, XI, 1, 2000, p. 199.

tiene resultados no menos relevantes. *Índice*, a pesar de una potencial asociación negativa con el *Index* inquisitorial, tenía la intención de consignar un contenido total en el campo de las artes, puesto que se trata de la tabla de materias en un libro o publicación extensa cualquiera; en él se encuentra todo lo que puede despertar interés. Ello, no obstante la obvia limitación impuesta por los criterios e inclinaciones de su equipo editorial, que suponían el perfil de la publicación. Por su parte, *Insula* transmite un mensaje de aislamiento reforzado por el grabado que acompaña su cabecal, que sugiere la alusión velada al repliegue que la dictadura franquista provocó y a la reducción de los contactos a nivel internacional, postura asumida por sus impulsores de manera tácita. Sin embargo, hacia estas fechas y debido a las avanzadas gestiones para la Comunidad Económica Europea —la actual Unión Europea— el ingreso de España a dicho acuerdo estaba sujeto a la normalización de sus instituciones políticas, por lo que esa situación entró en un proceso paulatino de cambio.¹³

¹³ Vid. al respecto Víctor DÍAZ ARCINIEGA, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996*, 2ª ed. México, 1996, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México), pp. 250-251.

284

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

§ TEÓRICA

- ACOSTA CÓMEZ, Luis A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, 1989, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 368).
- ANGENOT, Marc, *et al.*, «Introducción. Teoría literaria, teorías de la literatura», en Marc ANGENOT *et al.* (dirs.), *Teoría literaria*, Traducción: Isabel Vericat Núñez. México, 1993, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 9-13.
- BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Translation: Michael Shaw, 7th Printing. Minneapolis, 1994 [1^a ed.: 1984], University of Minnesota (Theory and History of Literature, 4).
- CHEVREL, Yves, «Los estudios de recepción», en Pierre BRUNEL e Yves CHEVREL (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, Traducción: Isabel Vericat Núñez, revisada por Françoise Perus. México, 1994, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 148-187.
- FOKKEMA, Douwe, «Cuestiones epistemológicas», en Marc ANGENOT *et al.* (dirs.), *Teoría literaria*, Traducción: Isabel Vericat Núñez. México, 1993, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 376-407.
- and Elrud IBSCH, «The Reception of Literature: Theory and Practice of "Rezeptionsästhetik"», en *Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics*, 4th Impression with new extended Preface. London-New York, 1995 [1^a ed.: 1978], C. Hurst-St. Martins.
- FORASTIERI BRASCHI, Eduardo, «La base hermenéutica del conocimiento literario», *Dispositio*. III, 7-8, primavera-verano 1978, pp. 103-125.
- GNUTZMANN, Rita, «La teoría de la recepción», *Revista de Occidente*. 3, octubre-diciembre 1980, pp. 99-107.
- , «Diez años de teoría de la recepción», *Letras de Deusto*. 13, 25, enero-abril 1983, pp. 179-183.
- , «Teoría y práctica acerca del lector implícito», *Revista de Literatura*. LIII, 105, enero-junio 1991, pp. 5-17.
- GODZICH, Vlad, «Introduction» a Hans Robert JAUSS, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Translation: Michael Shaw. Minneapolis, 1982, University of Minnesota (Theory and History of Literature, 3), pp. vii-xxiv.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *et al.*, *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Traducción: Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León. Salamanca, 1971, Anaya (Temas y Estudios).
- HOHENDAHL, Peter Uwe, «Introduction to Reception Aesthetics», *New German Critique*. 4, 1, 10, Winter 1977, pp. 29-63.

- HOLUB, Robert C., *Reception Theory. A Critical Introduction*, 1^a printing. London-New York, 1985 [1^a ed.: 1984], Methuen (New Accents).
- IBSCH, Elrud, «La recepción literaria», en Marc ANGENOT *et al.* (dirs.), *Teoría literaria*, Traducción: Isabel Vericat Núñez. México, 1993, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 287-313.
- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», en Darío VILLANUEVA (comp.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela, 1994, Universidade de Santiago de Compostela / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (Avances en..., 3), pp. 35-115.
- INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, Traducción: Gerald Nyenhuis. México, 1998, Taurus-Universidad Iberoamericana (Taurus Pensamiento).
- ISER, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, 2nd printing. Baltimore-London, 1981 [1^a ed.: 1978], The John's Hopkins University.
- , *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, 2nd printing. Baltimore-London, 1978 [1^a ed.: 1972], The John's Hopkins University (John's Hopkins Paperback).
- JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Traducción: Juan Godo Costa. Barcelona, 1976, Península (Bolsillo. Literatura / Ensayo, 483).
- , *Toward an Aesthetic of Reception*, Translation: Timothy Bahti, Introduction: Paul de Man. Minneapolis, 1982, University of Minnesota (Theory and History of Literature, 2).
- , *Question and Answer. Forms of Dialogic Understanding*. Edited, translated, and with a foreword by Michael Hays. Minneapolis, 1989, University of Minnesota (Theory and History of Literature, 68).
- , *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Traducción: Jaime Siles y Ela María Fernández Palacios, 2^a ed. Madrid, 1992 [1^a ed.: 1986], Taurus (Taurus Humanidades. Teoría y Crítica Literaria, 336).
- , «El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789», en Darío VILLANUEVA (comp.), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela, 1994, Universidade de Santiago de Compostela / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (Avances en..., 3), pp. 117-148.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, «La "estética de la recepción"», *Dispositio*. IV, 10, invierno 1979, pp. 105-108.
- MAYORAL, José Antonio (comp.), *Estética de la recepción*, Traducciones: Joaquín César Garrido Medina *et al.* Madrid, 1987, Arco / Libros (*Bibliotheca Philologica*. Serie Lecturas).

- MEREGALLI, Franco, «Sobre la recepción literaria», en *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Amsterdam-Atlanta, 1989, Rodopi (Teoría Literaria, Texto y Teoría, 3), pp. 11-22.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, «El lugar sistemático de la teoría de la recepción en el análisis de los textos literarios», *Cuadernos de Poética*. III, 9, mayo-agosto 1986, pp. 9-19.
- NAUMANN, Manfred, «El dilema de la "Estética de la recepción"», *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*. XXXV, 3, 213, julio 1979, pp. 306-325.
- RALL, Dietrich, «La teoría de la recepción: el problema de subjetividad», *Acta Poética*. 3, 1981, pp. 181-205.
- reproducido en Dietrich y Marlene RALL, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*, Edición e introducción: Alberto Vital. México, 1999, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Ediciones Especiales, 13), pp. 45-64.
- , «La recepción de *La serpiente emplumada* de D. H. Lawrence, en México», *Anuario de Letras Modernas*. I, 1983, pp. 79-99.
- reproducido en Dietrich y Marlene RALL, *Paralelas. Estudios literarios, lingüísticos e interculturales*, Edición e introducción: Alberto Vital. México, 1999, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Ediciones Especiales, 13), pp. 65-87.
- (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Traducción: Sandra Franco et al., 1ª reimpr. México, 1993 [1ª ed.: 1987], Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Sociales / Dirección General de Publicaciones (Pensamiento Social, 1).
- RICO, Joaquín, «La teoría de la recepción literaria», *Arbor*. CXVI, 455, noviembre 1983, pp. 15-33.
- RICŒUR, Paul, «Mundo del texto y mundo del lector», en *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Traducción: Agustín Neira. México, 1996, Siglo XXI (Lingüística y Teoría Literaria), pp. 864-900.
- ROSAL VARGAS, Gerardo del, «Por una teoría de la respuesta estética», *Anuario de Letras Modernas*. I, 1983, pp. 141-148.
- SCHMIDT, Henry J., «"Text-Adequate Concretizations" and Real Readers: Reception Theory and its Applications», *New German Critique*. 6, 2, 17, Spring 1979, pp. 157-169.
- SORENSEN GOODRICH, Diana, «Rezeptionsästhetik: teoría de la recepción alemana», *Escritura*. VI, 12, julio-diciembre 1981, pp. 219-246.
- STAROBINSKI, Jean, «Préface» a Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Traduction: Claude Maillard. Paris, 1978, Callimard (Bibliothèque des Idées), pp. 7-19.
- VILLANUEVA, Darío, «Pluralismo crítico y recepción literaria», en Darío VILLANUEVA (comp.), *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría empírica y Teoría de los polisistemas)*. Santiago de Compostela, 1994, Universidad de Santiago de

- Compostela / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico (Avances en..., 3), pp. 11-34.
- VITAL, Alberto, «Estrategias comunicativas en *Pedro Páramo*», *Literatura Mexicana*. I, 2, 1990, pp. 463-469.
- , «Estructura apelativa en Juan Rulfo», *Literatura Mexicana*. III, 1, 1992, pp. 63-91.
- , «Teoría de la recepción», en Esther COHEN (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México, 1995, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas (Ediciones Especiales, 2), pp. 237-256.
- VODIČKA, Félix, «Historia de la repercusión de la obra literaria», en Emilio GARRONI *et al.*, *Lingüística formal y crítica literaria*, Traducción: María Esther Benítez. Madrid, Alberto Corazón (Comunicación, 3), pp. 47-61.
- WARNING, Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Traducción: Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid, 1989, Visor (La Balsa de la Medusa, 31).
- ZILBERMAN, Regina, *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo, 1989, Ática (Fundamentos, 41).

§ DIRECTA

- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*. México, 1955, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- , *Toda la obra*, edición crítica, Coordinador: Claude Fell. Madrid, 1992, Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du xx^{ème} siècle-Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Archivos, 17).
- , *Toda la obra*, edición crítica, Coordinador: Claude Fell, 2^a ed. Madrid-Paris, 1996, Association Archives de la Littérature Latino-américaine, des Caraïbes et Africaine du xx^{ème} siècle-Fondo de Cultura Económica (Archivos, 17).

§ INDIRECTA

- ANÓNIMO, *Juan Rulfo*. México, 1988, Partido Revolucionario Institucional / Comité Ejecutivo Nacional / Secretaría de Información y Propaganda / Subsecretaría de Publicaciones (Tradición de la Cultura. Nacionalismo Cultural. Forjadores de México).
- BREMER, Juan José, *et al.*, *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. México, 1980, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública.
- BENÍTEZ ROJO, Antonio (comp.), *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, 1969, Casa de las Américas (Valoración Múltiple).
- CHÁVEZ, Elías, *et al.*, *Rulfo en Proceso*. México, 1981, Proceso.

- FREEMAN, George Ronald, *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo. Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca, 1970, Centro Intercultural de Documentación (CIDOC Cuaderno 47).
- GIACOMAN, Helmy (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid, Anaya-Las Américas, 1974.
- JANNEY, Frank (ed.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. Hanover, 1983, Ediciones del Norte.
- (ed.), *Inframundo. The Mexico of Juan Rulfo*. Hanover, 1983, Ediciones del Norte.
- LÓPEZ MENA, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México, 1993, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones (Biblioteca de Letras).
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (comp.), *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*. México, 1998, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México).
- MEDINA, Dante (ed.), *Homenaje a Juan Rulfo*. Guadalajara, 1989, Universidad de Guadalajara.
- PONCE, Armando, et al., *Rulfo en llamas*, 2ª ed. corregida y aumentada. México, 1988, Proceso-Universidad de Guadalajara.
- RAMOS DÍAZ, Martín, *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca, 1991, Universidad Autónoma del Estado de México (Textos y Apuntes, 29).
- RULFO, Juan (comp.), *Para cuando yo me ausente*. México, 1982, Grijalbo (Narrativa).
- SANDOVAL, Alejandro, et al. (comps.), *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. México, 1986, Delegación Cuauhtémoc del Departamento del Distrito Federal (Divulgación de las Artes, Serie Testimonio).
- SOMMERS, Joseph (ed.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México, 1974, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Divulgación (SepSetentas, 164).
- TATARD, Beatrice, *Juan Rulfo photographe: esthétique du royaume des âmes*. Paris, 1994, L'Harmattan (Recherches et Documents Amériques Latines).
- TREVIÑO, Jorge A., et al., *Juan Rulfo: hacedor de sueños*. Monterrey, 1986, Gobierno del Estado de Nuevo León.
- VITAL, Alberto, *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México, 1994, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios (Letras del Siglo XX).
- VALADES, Edmundo, et al., *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*. México, 1988, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México (Textos de Humanidades).
- VOGT, Wolfgang, *Juan Rulfo y el Sur de Jalisco*, 2ª ed. Guadalajara, 1994 [1ª ed.: 1992], Ágata (Ensayo).

ZENTENO BÓRQUEZ, Eduardo, *Luvina. Geografía de la desesperanza, encuentro con la desilusión*. Colima, 2000, Universidad de Colima.

§ COMPLEMENTARIA

- ALATORRE, Antonio, «Presentación» a *Pan. Revista de Literatura*, edición facsimilar. México, 1985, Fondo de Cultura Económica (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), pp. 219-238.
- ANÓNIMO, «Las "Letras Mexicanas" y Agustín Yáñez», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. I, 4, diciembre 15, 1954, p. 3.
- bajo el título «Letras Mexicanas», en *Fondo de Cultura Económica. Libro conmemorativo del 45 aniversario*. México, 1980, Fondo de Cultura Económica, pp. 186-188.
- ANÓNIMO, «La flecha en el tiempo. Índice y nosotros», *Insula*. X, 112, abril 15, 1955, p. 2.
- AZUELA, Arturo, «Revolución de la narrativa iberoamericana (1945-1955)», *Azteca. Boletín Bibliográfico Internacional*. 4, 41, noviembre 1993, p. 24.
- BORGES, Jorge Luis, *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México, 1984, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme).
- , *Biblioteca personal*. 3ª reimpr. Madrid, 1999, Alianza (El Libro de Bolsillo. Biblioteca de Autor, 7).
- BRONWICH, David, and John HOLLANDER (eds.), *Henry James. Complete Stories 1892-1898*. New York, 1996, Literary Classics of the United States (The Library of America, 82).
- CAMPOS, Jorge, «El mundo de los libros. Benítez, Fernando: *El rey viejo*», *Insula*. XV, 164-165, julio-agosto 1960, p. 14.
- , «Letras de América. La sociedad mexicana en un nuevo novelista: Carlos Fuentes», *Insula*. XV, 166, septiembre 1960, p. 15.
- CARBALLO, Emmanuel, «Diálogo con Waldo Frank. La democracia política si no es tendencia hacia lo económico, es una ilusión», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 58, junio 1959, p. 3.
- CORTÁZAR, Julio, «Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas*. II. 15-16, noviembre 1962-febrero 1963, pp. 3-14.
- DÍAZ ARCINIEGA, Víctor, *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996*, 2ª ed. México, 1996 [1ª ed.: 1994], Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México).
- DUFFEY, J. Patrick, «El montaje en las tres novelas vanguardistas de Mariano Azuela: *La Malhora*, *El Desquite* y *La Luciérnaga*», *Dactylus*. XIII, primavera 1994, pp. 86-98.

- DURÁN, Armando, «Conversaciones con Gabriel García Márquez», *Revista Nacional de Cultura*. XXIX, 185, julio, agosto, septiembre 1968, pp. 23-29, 31-32, 34.
- ESCALANTE, Evodio, José Gorostiza. *Entre la redención y la catástrofe*. México, 2001, Casa Juan Pablos-Universidad Juárez Autónoma de Tabasco-Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango-Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, 1996, Alianza (Alianza Diccionarios).
- F. F., «Carta y preguntas», *Índice de Artes y Letras*. XIII, 124-125, mayo-junio 1959, p. 9.
- FLORES, Ángel, «Magical Realism in Spanish American Fiction», *Hispania*. XXXVIII, 2, May 1955, pp. 187-192.
- GOROSTIZA, José, «Torre de Señales. Hacia una literatura mediocre», *El Universal Ilustrado*. XIV, 714, enero 15, 1931, pp. 18, 41.
 - reproducido en José GOROSTIZA, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, Edición: José Emilio Pacheco. México, 1988, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura-Universidad de Colima (La Crítica Literaria en México, 13), pp. 37-41.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Traducción: Eugenio Imaz. Madrid, 1996, Alianza-Emecé (El Libro de Bolsillo, 412).
- JAMES, Henry, *La figura en el tapiz y otros cuentos*, Traducción: Eduardo Masullo, Estudio preliminar: Julio Pérez Milán. Buenos Aires, 1980, Centro Editor de América Latina (Biblioteca Básica Universal, 97).
- LEÑERO, Vicente, «Vivir del cuento» en *De cuerpo entero*. México, 1992, Corunda-Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura, pp. 7-31.
 - en *Teoría y práctica del cuento*. Morelia, 1988, Instituto Michoacano de Cultura, - pp. 77-86.
 - en Lauro ZAVALA (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*. México, 1995, Universidad Autónoma Metropolitana / Xochimilco-Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Literatura (Textos de Difusión Cultural, Serie El Estudio), pp. 259-268.
- MARTÍNEZ, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX 1910-1949. Primera parte*. México, 1949, Antigua Librería Robredo (Clásicos y Modernos. Creación y Crítica Literaria, 3).
- MASON, Michael A., «On Not Letting Them Lie: Moral Significance in the Ghost Stories of M. R. James», *Studies in Short Fiction*. 19, 3. Summer 1982, pp. 253-260.
- MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*. México, 1998, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme).

- MIRANDA, Porfirio, «La estetificación de los intelectuales mexicanos», *La Jornada Semanal*. 285, noviembre 27, 1994, pp. 38-41.
- MOLL, Jaime, «La bibliografía en la investigación literaria», en José María Díez BORQUE, *Métodos de estudio de la obra literaria*, reimpr. Madrid, 1989 [1ª ed.: 1985], Taurus (Persiles, 150), pp. 145-180.
- NÚÑEZ ALONSO, Alejandro, «Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?», *El Universal Ilustrado*. XV, 775, marzo 17, 1932, pp. 20-21, 30-31
- PARODI, Cristina, «Borges y la subversión del modelo policial», en Rafael OLEA FRANCO (ed.), *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*. México, 1999, El Colegio de México, pp. 77-97.
- PEREIRA, Armando, «La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*», *Literatura Mexicana*. XI, 1, 2000, pp. 191-221.
- ROA BASTOS, Augusto, «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», *Temas. Revista de Cultura*. 2, junio-julio 1965, pp. 3-12.
 - después bajo el título «Imagen y perspectiva de la literatura actual», *La Universidad*. I, 1, enero 1968, pp. 8-17.
 - reproducido en Aurora M. OCAMPO (comp.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. México, 1973 [2ª ed.: 1984], Universidad Nacional Autónoma de México / Centro de Estudios Literarios, pp. 38-57.
- SANCIPRIÁN, Nancy, «La década del 50 y la revista *Universidad de México*», *Universidad de México*. XLVII, 503, diciembre 1992, pp. 9-20.
- SHERIDAN, Guillermo, «Sala de Espera. En defensa de Sabines», *El Ángel*. 126, mayo 26, 1996, p. 4.
- , *México en 1932: la polémica nacionalista*. México, 1999, Fondo de Cultura Económica (Vida y Pensamiento de México).
- SORRENTINO, Fernando, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, 2ª ed. Buenos Aires, 1996 [1ª ed.: 1974], El Ateneo (Grandes Reportajes).
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho*, Edición: Alberto Navarro. Madrid, 1988, Cátedra (Letras Hispánicas, 279).
- VALENTE, José Ángel, «Letras de América. La Revolución Méjicana y el descubrimiento de "Los de Abajo"», *Insula*. X, 114, junio 15, 1955, pp. 3, 5.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Gabriel García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas, 1971, Barral-Monte Ávila.
- VEGA, Fausto, «De literatura mexicana», *Revista Mexicana de Literatura*. I, 6, julio-agosto 1956, pp. 659-673.

§ BIBLIOGRAFÍAS ESPECIALIZADAS

1959

Ángel FLORES, «Juan Rulfo», en *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. New York, 1959, Las Américas, pp. 657-658.

1965

Aurora Maura OCAMPO ALFARO, «RULFO, Juan (1918)», en *Literatura mexicana contemporánea. Biobibliografía crítica*. México, 1965, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, pp. 260-261.

1967

Aurora M[aura]. OCAMPO DE GÓMEZ y Ernesto PRADO VELÁZQUEZ, «RULFO, Juan (1918)», en *Diccionario de escritores mexicanos*. México, 1967, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades / Centro de Estudios Literarios / Dirección General de Publicaciones, pp. 346-347.

1969

ANÓNIMO, «Bibliografía», en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, 1969, Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), pp. 165-169.

1971

ANÓNIMO, «Bibliografía. JUAN RULFO (México, 1918)», en Ángel FLORES y Raúl SILVA CÁCERES (eds.), *La novela hispanoamericana actual. Compilación de ensayos críticos*. New York, 1971, Las Américas, pp. 292-293.

1974

Arthur RAMÍREZ, «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*. XL, 86, enero-marzo 1974, pp. 135-171.

Joseph SOMMERS, «Bibliografía selecta», en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México, 1974, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Divulgación (SepSetentas, 164), pp. 12-15.

Kent E. LIORÉ, «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*. XL, 89, octubre-diciembre 1974, pp. 693-705.

1981

David William FOSTER, «Juan Rulfo», en *Mexican Literature: A Bibliography of Secondary Sources*. Metuchen & London, 1981, Scarecrow, pp. 306-323.

1982

Ángel FLORES, «Juan Rulfo», en *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología IV. La generación de 1940-1969*. México, 1982, Siglo XXI, pp. 328-333.

1983

Olga JUZYN, «Serie bibliográfica I. Bibliografía actualizada de Juan Rulfo», *Inti*. 13-14, primavera-otoño 1981 [pie de imprenta: 1983], pp. 128-151.

José Carlos GONZÁLEZ BOIXO, «Bibliografía», en Juan RULFO, *Pedro Páramo*. Madrid, 1983, Cátedra (Letras Hispánicas, 189), pp. 53-60.

1985

José Carlos GONZÁLEZ BOIXO, «Bibliografía de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*. CXLI, 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 469-490.

1986

José Carlos GONZÁLEZ BOIXO, «Bibliografía de Juan Rulfo: nuevas aportaciones», *Revista Iberoamericana*. LII, 137, octubre-diciembre 1986, pp. 1051-1059.

1989

Luis LEAL, «Selected Bibliography», en Carlos A. SOLÉ and María Isabel ABREU (eds.), *Latin American Writers 3*. New York, 1989, Charles Scribner's Sons, pp. 1225-1227.

1991

Martín RAMOS DÍAZ, «Bibliografía», en *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca, 1991, Universidad Autónoma del Estado de México (Textos y Apuntes, 29), pp. 253-285.

ANÓNIMO, «RULFO, Juan 1918-1986. Biographical / Critical Sources», en Bryan RYAN (ed.), *Major 20th Century Writers. A Selection of Sketches from Contemporary Authors*, vol. 4: R-Z / Indexes. Detroit, 1991, Gale Research, pp. 2555-2556.

1992

Kenneth M. TAGGART, «Bibliography», en Eladio CORTÉS (ed.), *Dictionary of Mexican Literature*. Westport-London, 1992, Greenwood, pp. 611-612.

- Ángel FLORES, «Juan Rulfo», en *Spanish American Authors. The Twentieth Century*. New York, 1992, H. W. Wilson, pp. 769-771.
- Aurora M[aura]. OCAMPO, «Una contribución a la bibliografía de y sobre Juan Rulfo», en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 883-943; [1996], pp. 977-1037.
- David William FOSTER, «Rulfo, Juan», en *Mexican Literature. A Bibliography of Secondary Sources* (Second Edition Enlarged and Updated). Metuchen & London, 1992, Scarecrow, pp. 532-567.

1997

- ANÓNIMO, en Verity SMITH (ed.), *Encyclopedia of Latin American Literature*. London-Chicago, 1997, Fitzroy Dearborn, pp. 733, 735.
- Jorge RUFFINELLI, «Select Bibliography», en Michael S. WERNER (ed.), *Encyclopedia of Mexico. History, Society & Culture, Volume II, M-Z*. Chicago-London, 1997, Fitzroy Dearborn, p. 1293.

1998

- E[mil]. V[OLEK]., «Pedro Páramo. Bibliografía selecta», en José Ramón MEDINA (dir.), *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina III. O-Z*. Caracas, 1995 [pie de imprenta: agosto 1998], Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Latinoamericana-Consejo Nacional de la Cultura, p. 3391.
- J[orge]. R[UFFINELLI]., «Rulfo, Juan. Bibliografía selecta», en José Ramón MEDINA (dir.), *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina III. O-Z*. Caracas, 1995 [pie de imprenta: agosto 1998], Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Latinoamericana-Consejo Nacional de la Cultura, pp. 4555-4556.

§ REFERENCIAS BIBLIOHEMEROGRÁFICAS EN ORDEN CRONOLÓGICO

1950

ANÓNIMO, «Intermedio. Sección de notas, noticias y publicidad. De nuestro olimpo criollo. Notas y comentarios», *América*. 64, diciembre 1950, p. IV.

1953

Juan RULFO, informe mecanografiado a la dirección del Centro Mexicano de Escritores, México, D. F., s/f [c. octubre 1953].

Juan RULFO, informe mecanografiado a la dirección del Centro Mexicano de Escritores, México, D. F., noviembre 1, 1953.

1954

Elena PONIATOWSKA, «Charlando con Juan Rulfo. Voz de Tierra y Llamas», *Excelsior*. Enero 15, 1954, p. 1B, 7B.

Arturo SOUTO-ALABARCE, reseña de *El Llano en llamas y otros cuentos*, *Ideas de México*. IV, II, I, 4, marzo-abril 1954, pp. 182-184.

ANÓNIMO, «Autores y libros», *México en la Cultura*. 257, febrero 21, 1954, p. 2.

Eduardo LIZALDE, «El escritor intermedio y la sociedad», *México en la Cultura*. 277, julio 11, 1954, p. 3.

Acuerdo sobre traducciones de la obra de Rulfo y el Centro Mexicano de Escritores. Mecanuscrito, 20 de octubre de 1954.

Emmanuel CARBALLO, «Las letras mexicanas de 1949 a 1954», *Ideas de México*. V, 2, septiembre-diciembre 1954, pp. 3-12.

1955

*ANÓNIMO, «Club Mexicano de Lectores», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 6, febrero 15, 1955, p. 3.

*ANÓNIMO, «Las ediciones del Fondo en 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 6, febrero 15, 1955, p. 4.

*ANÓNIMO, «La primera novela de Juan Rulfo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 7, marzo 15, 1955, p. 2.

- con supresiones bajo el título «*Pedro Páramo*» en solapa de la edición original. México, 1955, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- con variantes en solapa de la segunda edición. México, 1959. Fondo de Cultura

Económica (Letras Mexicanas, 19).

- con supresiones bajo el título «Juan Rulfo. Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VI, 65, enero 1960, p. 7.
- con variantes en solapa de la tercera edición. México, 1961, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- con variantes y supresiones bajo el título «Juan Rulfo: Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VIII, 83, julio 1961, p. 6.
- con supresiones bajo el título «Nuestras recientes ediciones. Letras Mexicanas. Juan Rulfo: Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. X, 110, octubre 1963, p. 8.
- con variantes bajo el título «Pedro Páramo. Quinta edición», en solapa de la quinta edición. México, 1964, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- con variantes y supresiones bajo el título «Rulfo, J.: Pedro Páramo (Novela)», en *Catálogo general 1964*. México, 1964, Fondo de Cultura Económica, p. 388.
- con variantes y supresiones bajo el título «Pedro Páramo: a veinte años de su publicación», *El Nacional*. Enero 15, 1975, p. 15.

*ANÓNIMO, «Boletín informativo. Club Mexicano de Lectores», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 7, marzo 15, 1955, p. 4.

*Margaret SHEDD, «Centro Mexicano de Escritores», dentro de «Not in the Reviews», *Books Abroad*. 29, 2, Spring 1955, pp. 163-164.

ANÓNIMO, «Juan Rulfo. Pedro Páramo», *México en la Cultura*. 315, abril 3, 1955, p. 2.

ALÍ CHUMACERO, «El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo», *Universidad de México*. IX, 8, abril 1955, pp. 25-26.

- en *Nuestra década [La cultura contemporánea a través de mil textos]*, v. 2. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones, pp. 614-616.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 106-109.
- *La Jornada Semanal*. 69, enero 12, 1986, p. 8.
- *Unomásuno*. Enero 12, 1986, p. 22; enero 13, 1986, p. 22.
- en *Los murmullos*, pp. 201-204.
- en *Los momentos críticos*. México, 1987, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), pp. 282-285.
- bajo el título «Pedro Páramo [sic], de Juan Rulfo», *El Ángel*. 152, noviembre 24, 1996, p. 4.
- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 59-63.

*ANÓNIMO, «Los Libros Recientes», *El Universal*. Abril 17, 1955. Primera Sección. p. 26.

Francisco ZENDEJAS, «Donde los sollozos hablan», *México en la Cultura*. 318, abril 24, 1955, pp. 2, 5.

- *Unomásuno*. Enero 13, 1986, p. 23.
- en *Los murmullos*, pp. 197-200.

Económica (Letras Mexicanas, 19).

- con supresiones bajo el título «Juan Rulfo. Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VI, 65, enero 1960, p. 7.
- con variantes en solapa de la tercera edición. México, 1961, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- con variantes y supresiones bajo el título «Juan Rulfo: Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VIII, 83, julio 1961, p. 6.
- con supresiones bajo el título «Nuestras recientes ediciones. Letras Mexicanas. Juan Rulfo: Pedro Páramo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. X, 110, octubre 1963, p. 8.
- con variantes bajo el título «Pedro Páramo. Quinta edición», en solapa de la quinta edición. México, 1964, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 19).
- con variantes y supresiones bajo el título «Rulfo, J.: Pedro Páramo (Novela)», en *Catálogo general 1964*. México, 1964, Fondo de Cultura Económica, p. 388.
- con variantes y supresiones bajo el título «Pedro Páramo: a veinte años de su publicación», *El Nacional*. Enero 15, 1975, p. 15.

*ANÓNIMO, «Boletín informativo. Club Mexicano de Lectores», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 7, marzo 15, 1955, p. 4.

*Margaret SHEDD, «Centro Mexicano de Escritores», dentro de «Not in the Reviews», *Books Abroad*. 29, 2, Spring 1955, pp. 163-164.

ANÓNIMO, «Juan Rulfo. Pedro Páramo», *México en la Cultura*. 315, abril 3, 1955, p. 2.

ALÍ CHUMACERO, «El "Pedro Páramo" de Juan Rulfo», *Universidad de México*. IX, 8, abril 1955, pp. 25-26.

- en *Nuestra década [La cultura contemporánea a través de mil textos]*, v. 2. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones, pp. 614-616.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 106-109.
- *La Jornada Semanal*. 69, enero 12, 1986, p. 8.
- *Unomásuno*. Enero 12, 1986, p. 22; enero 13, 1986, p. 22.
- en *Los murmullos*, pp. 201-204.
- en *Los momentos críticos*. México, 1987, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), pp. 282-285.
- bajo el título «Pedro Páramo [sic], de Juan Rulfo», *El Ángel*. 152, noviembre 24, 1996, p. 4.
- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 59-63.

*ANÓNIMO, «Los Libros Recientes», *El Universal*. Abril 17, 1955, Primera Sección. p. 26.

Francisco ZENDEJAS, «Donde los sollozos hablan», *México en la Cultura*. 318, abril 24, 1955, pp. 2, 5.

- *Unomásuno*. Enero 13, 1986, p. 23.
- en *Los murmullos*, pp. 197-200.

- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 64-67.

Salvador DE LA CRUZ, «Pedro Páramo», *Metáfora*. I, 2, mayo-junio 1955, pp. 35-36.

- *Unomásuno*. Enero 15, 1986, p. 23.

- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 79-81.

*Jesús ARELLANO, «Ricardo Garibay. Mazamitla», *Metáfora*. I, 2, mayo-junio 1955, pp. 38-39.

Archibaldo BURNS, «Pedro Páramo o la unción y la gallina», *México en la Cultura*. 321, mayo 15, 1955, p. 3.

- *Unomásuno*. Enero 23, 1986, p. 23; enero 24, 1986, p. 23; enero 25, 1986, p. 23.

- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 72-78.

Salvador REYES NEVARES, «Pedro Páramo», *Revista Mexicana de Cultura*. 424, mayo 15, 1955, p. 12.

- con supresiones bajo el título «Dos libros de Juan Rulfo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 9, mayo 15, 1955, p. 4.

- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 68-71.

Ramón XIRAU, «Pedro Páramo. The First Novel of Juan Rulfo», *Recent Books in Mexico*. I, 4, May 15, 1955, p. 3.

*ANÓNIMO, «Algunas de nuestras últimas ediciones», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 9, mayo 1955, p. 2.

*ANÓNIMO, «Diorama. Su mesa de redacción», *Diorama de la Cultura*. Mayo 29, 1955, p. 4.

*ANÓNIMO, «Club Mexicano de Lectores», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 10, junio 15, 1955, p. 4.

ANAYA-SARMIENTO, «"Pedro Páramo" y Juan Rulfo. Tres pequeñas entrevistas», *Revista Mexicana de Cultura*. 429, junio 19, 1955, pp. 4, 10.

- *Lectura*. 48, septiembre 5, 1998, p. 5.

Rubén SALAZAR MALLÉN, «El mensaje en la obra», *El Universal*. Junio 21, 1955, p. 3.

- en *Hemeroteca El Universal. Tomo 4. 1946-1955*. México, 1987, Cumbre, p. 237.

*ANÓNIMO, «Nuestras ediciones en el primer semestre de 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 11, julio 15, 1955, p. 4.

Carlos ELIZONDO, «Libros e ideas. *Pedro Páramo*», *Hoy*. 961, julio 23, 1955, p. 46.

ANÓNIMO, «Prose and Poetry in Spanish America. The Move Away from European Styles and Themes», *The Times Literary Supplement*. 2788, August 5, 1955, p. xlviii.

- traducido parcialmente bajo el título «La literatura en México», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 15, noviembre 1955, p. 1.

Renato MOLINA ENRIQUEZ, «Un libro de México», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de*

Hacienda. 41, agosto 15, 1955, pp. 2, 5.

*ANÓNIMO, «5 éxitos últimos», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 12, agosto 15, 1955, p. 3.

Claudio ESTEVA FABREGAT, «Rulfo en la novela mexicana», *Armas y Letras*. XII, 9, septiembre 1955, pp. 1, 7.

• *Unomásuno*. Enero 20, 1986, p. 23.

*ANÓNIMO, «Notas de Benjamín América», *El Libro y el Pueblo*. XVII, 19, septiembre-octubre 1955, pp. 87-93.

Carlos BLANCO AGUINAGA, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*. I, 1, septiembre-octubre 1955, pp. 59-86.

- con supresiones bajo el título «Presentación» a Juan RULFO, *¡Diles que no me maten! Luvina. Voz del autor*. México, 1963. Universidad Nacional Autónoma de México (Voz Viva de México, 16), pp. 1-2 [cuaderno adjunto al LP homónimo].
- en Jorge LAFFORGUE (comp.), *Nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires, 1972, Paidós (Letras Mayúsculas, 12), pp. 85-113.
- en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 88-116.
- traducido bajo el título «Realität und Erzählstil bei Juan Rulfo», en Mechtild STRAUSFELD (ed.), *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*. Frankfurt, 1976, Suhrkamp, pp. 112-137.
- en *Para cuando yo me ausente*, pp. 175-202.
- con supresiones bajo el título «Hondo y Nato Narrador. Sus Detalles de Inolvidable Precisión», *La Cultura al Día*. Enero 9, 1986, p. 2.
- en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 704-718; [1996], pp. 806-820.
- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 82-109.

Alfonso TORAL MORENO, «*Pedro Páramo*», *Et Cætera*. V, 17-18, octubre 1955, pp. 111-112.

*Rubén SALAZAR MALLÉN, «El camino de la ficción», en *Las ostras o la literatura*. México, 1955, s/e, pp. 54-61; 2ª ed. México, 1958, s/e, pp. 61-67.

*Mario BENEDETTI, «Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo», *Marcha*. XVII, 788, noviembre 4, 1955, pp. 20-21, 23.

- bajo el título «Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo», en *Letras del continente mestizo*. Montevideo, 1967, Arca, pp. 98-107.
- en *El ejercicio del criterio. Crítica literaria 1950-1970*. México, 1981 [2ª ed.: 1989], Nueva Imagen, pp. 191-199.
- en *Crítica cómplice*. Madrid, 1988, Alianza (Alianza Tres), pp. 121-130.
- en *El ejercicio del criterio. Obra crítica 1950-1994*. Madrid, 1995, Alfaguara, pp. 301-308.

*ANÓNIMO, «Fichas bibliográficas. 1er. semestre de 1955», *El Libro y el Pueblo*. XVII, 20, noviembre-diciembre 1955, pp. 130-135.

- Carlos FUENTES, «*Pedro Páramo*», *L'Esprit des Lettres*. 6, novembre-décembre 1955, pp. 74-76.
- traducido en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 57-59.
 - bajo el título «Los sueños vigilantes, las muertes vivas», *La Jornada Semanal*. 69, enero 12, 1986, p. 7.
 - bajo el título «*Pedro Páramo* por Carlos Fuentes», *Unomásuno*. Enero 30, 1986, p. 23.
 - en *Los murmullos*, pp. 205-207.
 - en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 110-112.

*Andrés HENESTROSA, «Advertencia», en *Anuario del cuento mexicano 1954*. México, 1955, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. XI-XIII.

*ANÓNIMO, «Nuestras ediciones en el año de 1955», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. II, 16, diciembre 1955, p. 4.

Alberta WILSON SERVER, «Juan Rulfo. *El llano en llamas y otros cuentos*», *Books Abroad*. 29, 1, Winter 1955, p. 86.

1956

*Salvador REYES NEVARES, «La literatura mexicana en 1955», *Revista Mexicana de Cultura*. 457, enero 1, 1956, pp. 1, 2, 13.

ANÓNIMO [Emmanuel CARBALLO], «Las dos mejores novelas de 1955», *México en la Cultura*. 356, enero 15, 1956, p. 2.

- bajo el título «Notas sobre Rulfo, Arreola, Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días. Seguido de una entrevista con Tomás Mojarro», *México en la Cultura*. 634, mayo 7, 1961, p. 2.
- con variantes y supresiones bajo el título «*Pedro Páramo*», *La Cultura en México*. 147, diciembre 9, 1964, p. XX.
- parcialmente bajo los títulos «Prólogo», «Notas bio-bibliográficas» a *Narrativa mexicana de hoy*. Madrid, 1969, Alianza (El Libro de Bolsillo, 221), pp. 17-18, 20-21, 26.
- con variantes bajo el título «Premio Nacional de Letras. Juan Rulfo, gran prosista y poeta», *Excelsior*. Noviembre 26, 1970, pp. 7A, 12A.
- con variantes bajo el título «Rulfo, narrador y poeta», *El Gallo Ilustrado*. 666, marzo 30, 1975, p. 3.
- bajo el título «Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*. Abril 5, 1985, p. 13.
- con supresiones bajo el título «Una de las mejores novelas de 1955», *Unomásuno*. Enero 31, 1986, p. 23.
- bajo el título «Lección de *Pedro Páramo*. El destino, único cacique que no se puede combatir», en *Los murmullos*, pp. 218-220.
- bajo el título «Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, pp. 75-77.
- bajo el título «Semblanza de Juan Rulfo», *Memoranda*. I, 4, enero-febrero 1990, pp. 21-25.

- bajo el título «1955», dentro de «Novela Mexicana. 1955-1963», *El Boletín*. II, 7, otoño-invierno 1991, pp. 15-29, esp. p. 18.
 - bajo el título «Juan Rulfo a través de sus obras», *Nuevo Siglo*. 106, marzo 13, 1994, p. 37.
 - *El Financiero*. Abril 9, 1995, p. 41.
 - *Unomásuno*. Julio 9, 1998, p. 33.
- *ANÓNIMO, «Novedades bibliográficas de 1955», *El Libro y el Pueblo*. XVIII, 21, enero-febrero 1956, p. 95.
- ALÍ CHUMACERO, «Las letras mexicanas en 1955», *Universidad de México*. X, 6, febrero 1956, pp. 25-29, 32.
- en *Nuestra década [La cultura contemporánea a través de mil textos]*, v. 2. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de Publicaciones, pp. 632-645.
- *Pedro Juan SOTO, «Rulfo, Juan-Pedro Páramo», *Asomante*. XI, XII, 1, enero-marzo 1956, pp. 91-92.
- *J[aime]. G[ARCÍA]. T[ERRÉS]., «La feria de los días», *Universidad de México*. X, 8, abril 1956, p. 3.
- *Salvador DE LA CRUZ, «Juan Rulfo», dentro de «Nuevos novelistas iberoamericanos», *El Libro y el Pueblo*. XIX, 23, mayo-junio 1956, pp. 22-24.
- en *La novela iberoamericana actual*. México, 1956, Secretaría de Educación Pública / Departamento de Divulgación, pp. 22-24.
- *ANÓNIMO, «Y crítica fáustica» dentro de «Talón de Aquiles», *Revista Mexicana de Literatura*. I, 5, mayo-junio 1956, pp. 529-530.
- ANÓNIMO, «Ten Basic Mexican Novels», *Recent Books in Mexico*. II, 4, May 15, 1956, pp. 1, 6.
- *ANÓNIMO, «Some Questions and Answers from Juan Rulfo», *Recent Books in Mexico*. II, 4, May 15, 1956, pp. 2-3.
- Alberta WILSON SERVER, «Juan Rulfo, *Pedro Páramo*», *Books Abroad*. 30, 3, Summer 1956, p. 323.
- *ANÓNIMO, «Rulfo: pro y contra», dentro de «Talón de Aquiles», *Revista Mexicana de Literatura*. II, 7, septiembre-octubre 1956, pp. 124-125.
- José VÁZQUEZ AMARAL, «A Literary Letter from Mexico», *The New York Times Book Review*. September 16, 1956, p. 45.
- Elena PONIATOWSKA, «Perfiles literarios: Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*. II, 8, noviembre-diciembre 1956, pp. 147-148.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 45-46.
 - bajo el título «Retrato de Juan Rulfo», *El Gallo Ilustrado*. 666, marzo 30, 1975, p. 2.
 - bajo el título «El terrón de tepetate», [en] *Juan Rulfo: los caminos de la fama*

pública, pp. 113-114.

María Luisa MENDOZA, «Frustrado de la literatura», *Diorama de la Cultura*. Noviembre 25, 1956, pp. 2, 3.

1957

Emmanuel CARBALLO, «Mi pequeña constelación jalisciense», *Universidad de México*. XI, 5, enero 1957, p. 4.

Luis LEAL, «Trends in the Development of the Spanish-American Novel», *The Emory University Quarterly*. 13, 1, March 1957, pp. 27-34.

Robert G. MEAD, JR., «The Mexican Literary Scene in 1956», *Hispania*. XL, 1, March 1957, pp. 37-43.

- traducido bajo el título «El ambiente literario mexicano en 1956», en *Temas Hispanoamericanos*. México, 1959, Ediciones de Andrea (Studium, 26), pp. 76-85.
- con adiciones en *Perspectivas interamericanas: literatura y libertad*. New York, 1967, Las Américas, pp. 208-221.

ANÓNIMO, «Fifteen Young Mexican Writers», *Recent Books in Mexico*. III, 3, March 15, 1957, pp. 1-2, 6.

J. F., «Un libro de México. Carta al autor, Juan Rulfo», *Índice de Artes y Letras*. 99, abril 1957, p. 21.

- con adiciones bajo el título «Premio y carta a Juan Rulfo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. IV, 33, mayo 1957, p. 3.

*Enrique RUIZ GARCÍA, «Diálogo con Alfonso Reyes, maestro de las letras mexicanas», *Mundo Hispánico*. Extraordinario número 8, número especial dedicado a México, 1957, pp. 16-17.

*E[nrique]. R[UIZ]. G[ARCÍA]., «Panorama de la literatura mexicana. Una conversación con Juan Rulfo», *Mundo Hispánico*. Extraordinario número 8, número especial dedicado a México, 1957, pp. 88-89.

*ANÓNIMO, «Outstanding Books of the Past Two Years», *Recent Books in Mexico*. III, 4, May 15, 1957, pp. 1, 6.

*ANÓNIMO, «Editions. Letras Mexicanas (1952-1957). Fondo de Cultura Económica», *Recent Books in Mexico*. III, 4, May 15, 1957, pp. 7-8.

Eduardo LUQUÍN, «La novelística mexicana y una novela», *Revista Mexicana de Cultura*. 530, mayo 26, 1957, p. 6.

James EAST IRBY, «Juan Rulfo», en *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México, 1957, Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela de Verano, hs. 132-163.

James EAST IRBY, «Juan Rulfo», dentro de «Resumen y conclusiones», en *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México, 1957, Universidad Nacional Autónoma de México / Escuela de Verano, hs. 164-168.

1958

Alberto VALENZUELA, «Juan Rulfo», dentro de «Nuevos ingenios mejicanos [sic]», *Ábside*. XXII, 1, enero-marzo 1958, pp. 88-90.

*ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 42, febrero 1958, p. 2.

Ricardo A. LATCHAM, «Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea», *Atenea*. XXXV, CXXXI, 380-381, abril-septiembre 1958, pp. 305-336.

Roger LESCOT, «Juan Rulfo», *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*. VI, 67, Juillet 1, 1958, p. 159.

*ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 48, agosto 1958, p. 3.

ANÓNIMO, «Juan Rulfo. Pedro Páramo», texto en cuarta de forros de Juan RULFO, *Pedro Páramo. Roman*. München, 1958, Carl Hanser.

Mariana FRENK, «Pedro Páramo inicia en Alemania su viaje por el mundo», *México en la Cultura*. 504, noviembre 9, 1958, p. 7.

Selden RODMAN, «The Intellectuals», en *Mexican Journal. The Conquerors Conqueréd*. New York, 1958, Devin-Adair, pp. 189-206.

- otra edición: Carbondale, 1965 [1ª reimpr.: 1968], Southern Illinois University-Feffler & Simmons, pp. 189-206.

Elena PONIATOWSKA, «En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo», *México en la Cultura*. 509, diciembre 14, 1958, pp. 2, 10.

- bajo el título «El terrón de tepetate», en *Palabras cruzadas*. México, 1961, Era (Biblioteca Era), pp. 138-142.
- con supresiones bajo el título «¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo», *Tiempo Libre*. I, 20, septiembre 28 a octubre 4, 1980, pp. 30-34.
- con supresiones bajo el título «¡Ay vida, no me mereces! Rulfo, te he estado esperando desde hace rete hartó tiempo. Tú pones la cara de disimulo», *Tiempo Libre*. I, 21, octubre 5 a 11, 1980, pp. 32-36.
- en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, pp. 49-52, 54-60.
- en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, pp. 41-52.
- traducido bajo el título «Reminiscences», en *Inframundo. The Mexico of Juan Rulfo*, pp. 9-11.
- bajo el título «Juan Rulfo. ¡Ay vida, qué mal me pagas!», en *¡Ay vida no me mereces! Carlos Fuentes, Rosario Castellanos, Juan Rulfo, La Literatura de la Onda*. México, 1985, Joaquín Mortiz (Contrapuntos), pp. 133-165.
- con supresiones bajo el título «¡Ay vida, qué mal me pagas!», *La Jornada*. Enero 8.

1986, p. 24.

- bajo el título «¡Ay vida, qué mal me pagas!», *La Jornada Semanal*. 69, enero 12, 1986, pp. 2-7.
- en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 833-842; [1996], pp. 935-944.

1959

Roger LESCOT, «Introduction» a *Pedro Paramo*, 2ª ed. Paris, 1959, Gallimard (La Croix du Sud, 21), pp. 7-10.

*ANÓNIMO, «Primera etapa de la producción del Fondo en 1959», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 54, febrero 1959, pp. 2-4.

Ramón XIRAU, «Mexicanism: The Theory and the Reality», *The Texas Quarterly*. II, 1, Spring 1959, pp. 22-35.

*ANÓNIMO, «Las letras mexicanas en el extranjero», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 56, abril 1959, pp. 1, 2.

Mariana FRENK, «Alemania lee *Pedro Páramo*», *Revista Mexicana de Literatura*. 2, abril-junio 1959, pp. 181-185.

- bajo el título «*Pedro Páramo* y los críticos europeos», *Unomásuno*. Enero 23, 1986, p. 23; enero 24, 1986, p. 23.

Mariana FRENK, «La novela contemporánea en México», *Letras Potosinas*. XVII, 132-133, abril-septiembre 1959, pp. 8-12.

- con supresiones bajo el título «*Pedro Páramo*», *Universidad de México*. XV, 11, julio 1961, pp. 18-21.
- *Humboldt*. 3, 9, 1962, pp. 51-56.
- *Casa de las Américas*. II, 13-14, julio-octubre 1962, pp. 88-96.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 84-95.
- en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 31-43.
- bajo el título «*Pedro Páramo* / 30 años», *Sábado*. 397, mayo 25, 1985, pp. 1, 4.
- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 115-127.

Agustín BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, «Juan Rulfo. *Pedro Páramo*», *Armas y Letras*. 2, 2, abril-junio 1959, pp. 84-86.

- bajo el título «“*Pedro Páramo*”: una novela que resume [sic] esencias mexicanas», *El Norte*. Agosto 1, 1959, p. 2A.
- con variantes y adiciones: *El Sol de Puebla*. Agosto 27, 1959, Primera Sección, pp. 2, 3.
- *Vida Universitaria*. IX [en la portada figura VIII como número de volumen: se trata de una errata], 461, enero 20, 1960, p. 3, 10.

ANÓNIMO, «La crítica francesa aclama a Juan Rulfo», *Diorama de la Cultura*. Abril 26, 1959, p. 4.

*ANÓNIMO, «Mexican Works in three recent U. S. Publications», *Recent Books in Mexico*. VI, 4, May

15, 1959, pp. 1-2.

*ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*. VI, 4, May 15, 1959, p. 5.

*ANÓNIMO [John Michael COHEN], «Writing in Mexico», *The Times Literary Supplement*. 2985, May 15, 1959, p. 289.

Ricardo CORTÉS TAMAYO, «Retratos a la carta. Juan Rulfo», *Diorama de la Cultura*. Mayo 31, 1959, p. 4.

- con adiciones bajo el título «El narrador escribe lo que en sus lecturas encuentra insuficiente o inacabado: Rulfo. Este día se conmemora el primer aniversario de su deceso», *El Día*. Enero 7, 1987, p. 16.

*Howard T. YOUNG, «Mexican Upheaval», *The New York Times Book Review*. May 31, 1959, p. 21.

*ANÓNIMO, «Crítica literaria sobre libros de México, en N[ew]. York]. Young analizó los casos de Chumacero, Dueñas y Rulfo», *Excelsior*. Junio 1, 1959, p. 4A.

*ANÓNIMO, «Pedro Páramo by Juan Rulfo» texto en cuarta de forros de Juan RULFO, *Pedro Páramo. A Novel of Mexico*. New York, 1959, Grove (Evergreen Book, E-149).

Selden RODMAN, «Dead but not Gone», *The New York Times Book Review*. June 7, 1959, pp. 5, 27.

Alfonso REYES, «Edición francesa de 'Pedro Páramo'», *Vida Universitaria*. IX, 429, junio 10, 1959, p. 5.

José Emilio PACHECO, «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura*. 540, julio 19, 1959, p. 3.

- con supresiones bajo el título «Juan Rulfo en 1959», *Proceso*. 10, 482, enero 27, 1986, p. 44.
- en *Juan Rulfo*, pp. 70-73.

*ANÓNIMO, «Nuestra producción en el primer semestre de 1959», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. V, 60, agosto 1959, p. 8.

Dan WICKENDEN; «A Haunting Mexican Novel», *New York Herald Tribune Book Review*. August 2, 1959, p. 5.

Robert [C.] MEAD, JR., «Letters. Barren», *The New York Times Book Review*. August 9, 1959, p. 17.

José ROJAS GARCIDUEÑAS, en John S. BRUSHWOOD Y José ROJAS GARCIDUEÑAS, *Breve historia de la novela mexicana*. México, 1959, Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 9), p. 140.

Ángel FLORES, «Juan Rulfo», en *Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica*. New York, 1959, Las Américas, p. 657.

*Rubén SALAZAR MALLÉN, «Letras. La novela mexicana», *Mañana*. XVII, LXXXIV, 836, septiembre 5, 1959, p. 55.

*ANÓNIMO, «The Novel in Mexico», *Recent Books in Mexico*. VI, 6, September 15, 1959, pp. 1-3.

Fernando ALEGRÍA, «Juan Ruifo», en *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México, 1959, Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 10), p. 257.

- 3ª ed. revisada y ampliada. México, 1966, Ediciones de Andrea (Manuales Studium, 10), pp. 257-258.
- en *Nueva historia de la novela hispanoamericana*. Hanover, Ediciones del Norte, 1986, pp. 273-274.
- recogido en Jorge RUFFINELLI, «Pedro Páramo visto por once escritores», *Sábado*. 158, noviembre 15, 1980, p. 6.

A[lfredo]. L[EAL]. C[ORTÉS]., «50 años de literatura mexicana. La novela dio su primera filosofía a la Revolución», *Mañana*. XVII, LXXXIV, 840, octubre 3, 1959, pp. 124-127.

Claude COUFFON, «Carlos Fuentes nous parle du nouveau roman mexicain», *Les Lettres Nouvelles*. 26, 1959, pp. 24-26.

- traducido bajo el título «Carlo[s] Fuentes y la novela mexicana», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. 42, mayo-junio 1960, pp. 67-69.

José DE LA COLINA, «Novelistas mexicanos contemporáneos», *La Palabra y el Hombre*. III, 12, octubre-diciembre 1959, pp. 574-589.

*ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*. VII, 1, November 15, 1959, p. 5.

José Luis MARTÍNEZ, «La literatura mexicana actual. 1954-1959», *Universidad de México*. XIV, 4, diciembre 1959, pp. 11-17.

- bajo el título «Las letras patrias», en Arturo ARNAIZ Y FREG *et al.*, *México y la cultura*. México, 1961, Secretaría de Educación Pública, pp. 435, 439-440.
- con adiciones y variantes bajo los títulos «La promoción literaria 1945-1955», «Los escritores jóvenes», en Jaime TORRES BODET (ed.), *México: cincuenta años de Revolución IV. La cultura*. México, 1962, Fondo de Cultura Económica, pp. 355-361.

Claude COUFFON, «Pedro Páramo en Francia. La muerte lleva el juego», *Estaciones*. IV, 16, invierno 1959, pp. 494-495.

1960

Malkah RABEL, «De Juan Ruifo a Carlos Fuentes», *Diorama de la Cultura*. Enero 24, 1960, p. 2.

ANÓNIMO, «The Living and the Dead», *The Times Literary Supplement*. 3023, February 5, 1960, p. 86.

*Margaret SHEDD, «An American Reader and Mexican Literature», *Recent Books in Mexico*. VII, 3, March 15, 1960, pp. 1-2.

ANÓNIMO, «Novela de Juan Ruifo», *México en la Cultura*. 575, marzo 20, 1960, p. 11.

Ruby GIBSON, «Pedro Páramo, A Novel of Mexico, by Juan Ruifo», *New Mexico Quarterly*. XXX, 1, Spring 1960, p. 87.

- Luis LEAL, «Escritores del México actual», *La Nueva Democracia*. XL, 2, abril 1960, pp. 16-21.
- *Rubén SALAZAR MALLÉN, «Letras», *Mañana*. XVII, LXXXV, 871, mayo 7, 1960, p. 57.
- José María ARGUEDAS, «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano», *El Comercio*. Mayo 8, 1960, *Suplemento Dominical*, p. 3.
 • *Texto Crítico*. IV, 11, septiembre-diciembre 1978, pp. 213-217.
- Alí CHUMACERO, «Continuidad de la novela», *México en la Cultura*. 589, junio 26, 1960, pp. 1, 11.
- Emmanuel CARBALLO, «Notas de lectura», *México en la Cultura*. 589, junio 26, 1960, p. 2.
 • dentro de «Del costumbrismo al realismo crítico», *Casa de las Américas*. III, 19, julio-agosto 1963, pp. 3-19.
- Salvador REYES NEVARES, «La reciente novela mexicana. Bibliografía 1955-1960», *México en la Cultura*: 589, junio 26, 1960, pp. 2, 6.
- *ANÓNIMO, «Nuestros libros en España», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VI, 72, agosto 1960, p. 6.
- Rosario CASTELLANOS, «La novela mexicana contemporánea», *México en la Cultura*. 597, agosto 21, 1960, pp. 1, 5, 10.
- *ANÓNIMO, «Comments on the Novel of the Mexican Revolution», *Recent Books in Mexico*. VII, 6, September 15, 1960, pp. 1-2.
- Rubén SALAZAR MALLÉN, «Siglo y medio de la novela mexicana (Boceto de un ensayo)», *Mañana*. XVIII, LXXXIX, 892, octubre 1, 1960, pp. 204-205.
- Julia HERNÁNDEZ, «Juan Rulfo», en *Novelistas y cuentistas de la Revolución*. México, 1960, Unidad Mexicana de Escritores, p. 285.
- ANÓNIMO, «La Vida Cultural. Danza. La temporada [sic] de Bellas Artes», *Cuadernos de Bellas Artes*. I, 4, noviembre 1960, p. 71.
- Renato ROSALDO, «A Decade of Mexican Literature. 1950-1960», *The Arizona Quarterly*. 16; 4, Winter 1960, pp. 319-331.
- Enrique ANDERSON IMBERT, «Formas en la novela contemporánea», en *Crítica interna*. Madrid, 1961 [pie de imprenta: 1960], Taurus (Persiles, 16), pp. 261-279.
 • en Agnes GULLÓN y Germán GULLÓN (eds.), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*. Madrid, 1974, Taurus (Persiles, 75), pp. 145-161.
- 1961
- Julieta CAMPOS, «¿Realismo mágico o realismo crítico?», *Universidad de México*. XV, 5, enero 1961, pp. 4-8.
 • en *Nuestra década. [La cultura contemporánea a través de mil textos]*, v. I. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección General de

Publicaciones, pp. 802-811.

- bajo el título «La novela mexicana después de 1940», en *La imagen en el espejo*. México, 1965, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 141-157.

Enrique ANDERSON IMBERT, «México», en *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*. México, 1961, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 156), pp. 303-304.

Mildred OSTVOLD y Martha WELADY YOUNG, «RULFO, JUAN. Pedro Páramo», en Dorothy P. DAVISON (ed.), *The Book Review Digest. Fifty Sixth Annual Cummulation. March 1960 to February 1961 inclusive*. New York, 1961, H. W. Wilson, pp. 1160-1161.

Elena PONIATOWSKA, «Juan Rulfo», en *Palabras cruzadas*. México, 1961, Era (Biblioteca Era), pp. 306-307.

*ALBERTO VALENZUELA RODARTE, *Historia de la literatura en México*. México, 1961, Jus, p. 492.

*ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. VIII, 83, julio 1961, p. 2.

*ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*. VIII, 6, September 15, 1961, p. 7.

José DURAND, «La última literatura hispanoamericana», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*. 53, octubre 1961, pp. 153-158.

Ramón XIRAU, «Juan Rulfo, nuevo escritor de México», *Insula*. XVI, 179, octubre 1961, p. 4.

- traducido con supresiones en David William FOSTER y Virginia RAMOS FOSTER (comps.), *Modern Latin American Literature*, Volume II, M-Z. New York, 1975, Frederick Ungar (A Library of Literary Criticism), p. 297.

Julieta H. QUEBLEEN, «Panorama de la novela mexicana», *Universidad*. 50, octubre-diciembre 1961, pp. 171-185.

*ANÓNIMO, «NICHOLSON, Irene», en *Centro Mexicano de Escritores. Aniversario 10. México, 1951-1961*. México, 1961, p. 36.

*ANÓNIMO, «RULFO, Juan», en *Centro Mexicano de Escritores. Aniversario 10. México, 1951-1961*. México, 1961, p. 39.

*ANÓNIMO, «La Vida Cultural. Literatura. 10 años del Centro Mexicano de Escritores», *Cuadernos de Bellas Artes*. II, 11, noviembre 1961, pp. 73-74.

*ANÓNIMO, «News», *Recent Books in Mexico*. IX, 1, November 15, 1961, p. 8.

1962

Leticia ALCABA MARTÍNEZ, «Notas sobre la novela mexicana en los últimos quince años», *Armas y Letras*. 5, 1-2, enero-junio 1962, pp. 5-24.

X. Y. Z., «Rulfo por carambola. Los escritores mexicanos se avergüenzan de sus influencias». *México en la Cultura*. 684, abril 22, 1962, p. 2.

Julieta CAMPOS, «20 años de literatura en México», *La Cultura en México*. 16, junio 6, 1962, pp. XIII-XV.

Celia PASCHERO, «El llano en llamas, por Juan Rulfo», *Ficción*. 38, julio-agosto 1962, pp. 87-88.

*ANÓNIMO, «Balcón», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. IX, 97, septiembre 1962, p. 2.

Luis LEAL, «Contemporary Mexican Literature: A Mirror of Social Change», *The Arizona Quarterly*. 18, 3, Autumn 1962, pp. 197-207.

María del Carmen MILLÁN, *Literatura mexicana (con notas sobre literatura hispanoamericana y antología) de acuerdo con los programas oficiales*. México, 1962, Esfinge, p. 277.

*ANÓNIMO, «Un nuevo hecho en el campo de la cultura: en meses recientes, 83 libros del Fondo traducidos en tres continentes», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. IX, 99 / 100, noviembre y diciembre 1962, p. 2.

1963

*ANÓNIMO, «Mexico Today», *Recent Books in Mexico*. X, 2, January 15, 1963, p. 9.

BAMBI, «La cordillera», Nuevo Libro de Juan Rulfo», *Excelsior*. Abril 16, 1963, pp. 4A, 5A.

*[Giuseppe CINTIOLI,] «Nota del traduttore», a Juan RULFO, *La morte al Messico*. Milano, 1963, Arnoldo Mondadori (Medusa, 471), pp. 191-200.

Arturo TORRES RÍOSEO, «Novelistas contemporáneos de América», *Papeles de Son Armadans*. VIII, XXVIII, LXXXIII, febrero 1963, pp. 125-144.

• traducido bajo el título «Spanish-American Novelists of Today», en *Aspects of Spanish American Literature*. Seattle, 1963, University of Washington, pp. 72-90.

Robert C. MEAD, JR., «Actualidad y destino de la literatura iberoamericana en los Estados Unidos», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. X, 105, mayo 1963, p. 5.

Federico ÁLVAREZ, «La novela mexicana», *La Cultura en México*. 72, julio 3, 1963, pp. XIII-XV.

ANÓNIMO, «Juan Rulfo. "¡Diles que no me maten" "Luvina". Voz del autor», texto en contraportada del LP homónimo. México, 1963, Universidad Nacional Autónoma de México (Voz Viva de México, 16).

José Juan ARROM, *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Bogotá, 1963, Instituto Caro y Cuervo, pp. 205-206.

ANÓNIMO, «Juan Rulfo», *Horizontes*. IV, 34, diciembre 15, 1963, p. 30.

1964

*ANÓNIMO, «News», *Recent Books in México*. XI, 4, May 1964, p. 7.

- Rosario CASTELLANOS, «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», *Hispania*. XLVII, 2, May 1964, pp. 223-230.
- Raúl CHÁVARRI, «Juan Rulfo: la infraestructura del drama», dentro de «La novela moderna mexicana», *Cuadernos Hispanoamericanos*. LVIII, 173, mayo 1964, pp. 375-376.
- Luis LEAL, «La estructura de *Pedro Páramo*», *Anuario de Letras*. IV, 1964, pp. 287-294.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 96-105.
 - en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 44-54.
 - en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, pp. 15-22.
 - en *Para cuando yo me ausente*, pp. 257-266.
- Norman CORTÉS, «Juan Rulfo. *Pedro Páramo*», *Anales de la Universidad de Chile*. CXXII, 131, julio-septiembre 1964, pp. 238-239.
- Carlos FUENTES, «La nueva novela latinoamericana», *La Cultura en México*. 128, julio 29, 1964, p. III.
- en *La nueva novela hispanoamericana*. México, 1969, Joaquín Mortiz (Cuadernos), pp. 15-17.
 - en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 55-56.
 - bajo el título «Pionero de la nueva novela latinoamericana», *El Gallo Ilustrado*. 666, marzo 30, 1975, p. 6.
- Hellén [sic] FERRO, «Books. The New Novel in Mexico: A Look at Juan Rulfo», *Américas*. 16, 10, October 1964, pp. 40-41.
- traducido bajo el título «Libros. La nueva novela mexicana: visión de Juan Rulfo», *Américas*. 16, 11, noviembre 1964, pp. 40-41.
- ANÓNIMO, «Publicaciones recientes. Una nueva edición de la famosa novela "Pedro Páramo"», *Revista de la Semana*. Noviembre 8, 1964, p. 3.
- Mauricio DE LA SELVA, «Asteriscos», *Diorama de la Cultura*. Noviembre 22, 1964, p. 4.
- Mario CALLEROS [Emmanuel CARBALLO], «1955: *Pedro Páramo*», *Ovaciones en las Artes, Ciencias, Letras*. 125, mayo 17, 1964, p. 7.
- con variantes bajo el título «*Pedro Páramo*», *La Cultura en México*. 147, diciembre 9, 1964, p. XX.
 - con variantes bajo el título «Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*. Abril 3, 1985, p. 13.
- José DE LA COLINA, «Notas sobre Juan Rulfo», *Casa de las Américas*. IV, 26, octubre-noviembre 1964, pp. 133-138.
- en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 47-56.
 - bajo el título «La narración en ráfagas», *El Semanario Cultural de Novedades*. 196, enero 19, 1986, pp. 4-5.

- en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 128-138.

John E. ENGLEKIRK, «Mexican Literature Today: 1950-1963», en Alva WILGUS CURTIS, *The Caribbean: México Today*. Gainesville, 1964, University of Florida, pp. 152-168.

1965

Juan RULFO, «Situación actual de la novela contemporánea», *ICACH*. 15, julio-diciembre 1965, pp. 111-122.

- con supresiones bajo el título «Ante la realidad, sólo volvemos miméticos. Situación actual de la novela contemporánea», *Universidad de México*. XXXIV, 1, septiembre 1979, pp. 9-14.
- con supresiones en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 371-379; [1996], pp. 401-409.

1966

Arturo TORRES RÍOSECO, «El arte de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Cultura*. 992, abril 3, 1966, p. 7.

Andrés HENESTROSA, «La nota cultural», *El Nacional*. Abril 22, 1966, p. 3.

1967

Octavio PAZ, «Paisaje y novela en México», en *Corriente alterna*. México, 1967, Siglo XXI (La Creación Literaria. Ensayo), pp. 17-18.

- en Luis Mario SCHNEIDER (comp.), *México en la obra de Octavio Paz*. México, 1979, Promexa (Clásicos de la Literatura Mexicana), pp. 332-333.
- bajo el título «El páramo de Pedro», *El Semanario Cultural*. 196, enero 19, 1986, p. 2.
- bajo el título «La vuelta de los días. Juan Rulfo: regreso al Paraíso», *Vuelta*. X, 111, febrero 1986, p. 53.
- bajo el subtítulo «Juan Rulfo», dentro de «La literatura mexicana de la A a la Z», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. XVII, 200, agosto 1987, p. 21.
- en Octavio PAZ y Luis Mario SCHNEIDER (eds.), *México en la obra de Octavio Paz II. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. México, 1987 [2ª ed.:1992], Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), pp. 585-586.
- en Octavio PAZ y Luis Mario SCHNEIDER (eds.), *México en la obra de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México 3. Literatura contemporánea*. México, 1989, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), pp. 160-161.

José Agustín, «La obra literaria de José Revueltas», en José REVUELTAS, *Obra literaria*, tomo segundo. México, 1967, Empresas Editoriales, pp. 631-640.

1968

Orlando CÓMEZ GIL, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. New York, 1968, Holt, Rinehart & Winston, pp. 722-724.

1969

Wolfgang A. LUCHTING, «Barbarie editorial europea. Latinoamericanos mutilados (Rulfo entre ellos)», *Diorama de la Cultura*. Mayo 18, 1969, pp. 1, 4, 5.

Rafael SOLANA, «Arreolismo y rulfismo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. XVI, 16, junio 1969, pp. 2-3.

Mariana FRENK, «¿Rulfo mutilado? De ningún modo, responde Mariana Frenk», *Diorama de la Cultura*. Junio 8, 1969, p. 7.

1973

Antonio SACOTO SALAMEA, «Pedro Páramo», *El Guacamayo y la Serpiente*. 7, julio 1973, pp. 3-39.

Joseph SOMMERS, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio. Un diálogo de Juan Rulfo con Joseph Sommers», *La Cultura en México*. 601, agosto 15, 1973, pp. VI-VII.

- bajo el título «Juan Rulfo. Entrevista», *Hispanamérica*. 4-5, diciembre 1973, pp. 103-107.

- en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 17-22.

- bajo el título «Rulfo habla de Pedro Páramo», *El Gallo Ilustrado*. 666, marzo 30, 1975, p. 4.

- parcialmente bajo el título «Rulfo en el mundo de Comala», *El Nacional*. Enero 5, 1994, pp. 22-23.

Sammy GORDON, «Mundo y lenguaje en la escatología de "Pedro Páramo"», *El Urogallo*. IV, 23, septiembre-octubre 1973, pp. 91-98.

1974

Jean FRANCO, «El viaje al país de los muertos», en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, pp. 117-140.

Francisco ACUILERA, *The Archive of Hispanic Literature on Tape*. Washington, 1974, Library of Congress, pp. 424-425.

1976

«Juan Rulfo examina su narrativa», *Escritura*. I, 2, 1976, pp. 305-317.

1977

Jorge RUFFINELLI, «Prólogo» a Juan RULFO, *Obra completa. El llano en llamas / Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas, 1977, Fundación Biblioteca Ayacucho (Biblioteca Ayacucho. 13), pp. IX-XXXVII.

- bajo el título «El lugar de Rulfo», en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa, 1980, Universidad Veracruzana (Biblioteca), pp. 9-40.
- bajo el título «Juan Rulfo», en *Para cuando yo me ausente*, pp. 35-72.

José Emilio PACHECO, «Inventario. Obras completas de Juan Rulfo», *Proceso*. 1, 39, agosto 1, 1977, p. 56.

1979

Miguel Ángel MORALES, «Rulfo, envidia literaria», *Diorama de la Cultura*. Septiembre 15, 1979, p. 10.

1980

Jorge RUFFINELLI, «Rulfo y Ramuz: realidad fantástica y discurso social», *Texto Crítico*. VI, 16-17, enero-junio 1980, pp. 74-84.

ANÓNIMO [Jaime GARCÍA TERRÉS], «Litoral», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. X, 114, junio 1980, pp. 5, 7.

Carlos FUENTES, «Rulfo, el tiempo del mito», en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, pp. 19-22, 24-26, 28-30.

- *Sábado*. 150, septiembre 20, 1980, pp. 6-7.
- en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, pp. 11-21.
- bajo el título «Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo», *Revista Iberoamericana*. XLVII, 116-117, julio-diciembre 1981, pp. 11-21.
- en Juan RULFO, *Toda la obra* [1992], pp. 825-833; [1996], pp. 927-935.

Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, «Breves nostalgias sobre Rulfo», en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, pp. 31-33.

- *Proceso*. 4, 204, septiembre 29, 1980, pp. 46-47.
- traducido bajo el título «Brief nostalgias about Juan Rulfo», en *Inframundo. The Mexico of Juan Rulfo*, pp. 19-24.
- en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*, pp. 23-25.
- bajo el título «Nostalgia de Juan Rulfo», *Araucaria de Chile*. 33, 1986, pp. 79-82.
- traducido bajo el título «Kurze Erinnerung an Juan Rulfo», en Juan RULFO, *Pedro Páramo. Mit einer Nachbemerkung des Autors und einem Nachwort von Gabriel García Márquez*. München-Wien, 1989, Carl Hanser (Hansers Bibliothek der Erzähler), pp. 128-133.
- en *Toda la obra* [1992], pp. 799-801; [1996], pp. 901-903.

Armando PONCE, «Juan Rulfo: La literatura no me deja lo suficiente para vivir, yo soy un hombre triste por naturaleza, el campesino se quedó sin tierra», *Proceso*. 4. 204, septiembre 29, 1980, pp. 42-46.

- bajo el título «Mi generación no me comprendió», en *Rulfo en Proceso*, pp. 43-55.
- en *Rulfo en llamas*, pp. 53-65.

Jorge RUFFINELLI, «Rulfo: de *El hijo del desaliento* a *Pedro Páramo*», *Sábado*. 158, noviembre 15, 1980, pp. 4-5.

- *Sábado*. 435, febrero 8, 1986, pp. 1-3.
- con supresiones y variantes bajo el título «Juan Rulfo, el hijo del desaliento». en *La escritura invisible*. Xalapa, 1986, Universidad Veracruzana, pp. 59-66.

1981

Arthur RAMÍREZ, «Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos*. XV, 2, mayo 1981, pp. 233-249.

1982

Andrei KOFMAN, «Juan Rulfo y la evolución de la trama antigua», *América Latina*. 5 (53), 1982, pp. 93-109.

Gerald J. LANGOWSKI, «El automatismo controlado», en *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid, 1982, Credos (Biblioteca Románica Hispánica II. Estudios y Ensayos, 320), pp. 153-167.

1983

Manuel FERNÁNDEZ PERERA, «Representaciones ideales y espantos reales. Aspectos de la cultura en México entre 1940 y 1958», *La Cultura en México*. 1083, marzo 9, 1983, pp. II-IV.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ, «Rulfo y la crítica», *Inti*. 13-14, primavera-otoño 1981 [pie de imprenta: 1983], pp. 9-24.

- *Cuadernos Americanos*. XLIII, CCLIV, 3, mayo-junio 1984, pp. 226-242.

Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ and Jean Pierre BARRICELLI, «Dante and Rulfo: Beyond Time Through Eternity», *Hispanic Journal*. 5, 1, Fall 1983, pp. 7-27.

1985

Juan RULFO, «Cumple 30 años Pedro Páramo», *Excelsior*. Marzo 16, 1985, pp. 1A, 14A.

- bajo el título «Los 30 años de *Pedro Páramo*», *Cuadernos Hispanoamericanos*. CXXLI, 421-423, julio-septiembre 1985, pp. 5-7.
- bajo el título «Pedro Páramo treinta años después», *Libros de México*. 1, octubre-noviembre 1985, pp. 17-18.
- *Excelsior*. Enero 9, 1986, pp. 1A, 6A.
- en *Los murmullos*, pp. 69-71.
- traducido bajo el título «Pedro Páramo-dreißig Jahre danach», en Juan RULFO. *Pedro Páramo. Mit einer Nachbemerking des Autors und einem Nachwort von Gabriel García Márquez*. München-Wien, 1989, Carl Hanser (Hansers Bibliothek der Erzähler), pp. 123-127.

Federico CAMPBELL, «A 30 años de su publicación, *Pedro Páramo* mantiene vivo el tema del poder

mexicano», *Proceso*. 9, 439, abril 1, 1985, pp. 49-53.

- bajo el título «Vivo, en *Pedro Páramo*, el tema del poder mexicano», en *Rulfo en llamas*, pp. 27-45.
- bajo el título «En el país de la impunidad, Pedro Páramo es el rey», en *Juan Rulfo. Un mosaico crítico*. México, 1988, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad de Guadalajara-Universidad Nacional Autónoma de México (Textos de Humanidades), pp. 39-46.

Emmanuel CARBALLO, «En los 30 años de *Pedro Páramo*», *Unomásuno*. Abril 3, 1985, p. 13; abril 4, 1985, p. 13; abril 5, 1985, p. 13; abril 6, 1985, p. 13; abril 7, 1985, p. 13.

- en *Notas de un francotirador*. Villahermosa, 1990, Gobierno del Estado de Tabasco / Instituto de Cultura de Tabasco (Creación / Ensayo), pp. 111-124.

Jacques JOSET, «Pedro Páramo: des coincidences surrealistes?», *Iris*. 1, 1985, pp. 93-113.

- traducido bajo el título «*De coincidentia oppositorum: Pedro Páramo y el surrealismo*», en *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*. Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso. Frankfurt am-Main-Madrid, 1995, Vervuert-Iberoamericana (Teoría y Crítica de la Literatura-Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, 7), pp. 14-26.

ANÓNIMO, «Observatorio cultural. *Pedro Páramo*: tres décadas por el mundo», *La Cultura al Día*. Junio 28, 1985, p. 3.

Víctor MAGDALENO, «*Pedro Páramo*, obra fundamental en las letras universales: Frenk», *El Día*. diciembre 6, 1985, p. 10.

Carlos MONSIVAÍS, «*Pedro Páramo*: los 30 años de un clásico», *Proceso*. 10, 476, diciembre 16, 1985, pp. 50-51.

- en *Juan Rulfo: hacedor de sueños*, pp. 23-26.

1986

Otto-Raúl GONZÁLEZ, «De Rulfo lo real-maravilloso», *El Búho*. 19, enero 19, 1986, pp. 1, 4.

Juan José ARREOLA, «Cuarenta años de amistad. ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?», *Proceso*. 10, 482, enero 27, 1986, pp. 51.

Edmundo VALADÉS, [«La década...»], en *Juan Rulfo: hacedor de sueños*, pp. 27-34.

- bajo el título «Esbozo de Juan Rulfo», *El Cuento*. XXI, XV, 97, marzo-abril 1986, pp. 243-249.

1987

Jaime GARCÍA TERRÉS, «Proemio a Juan Rulfo», *La Jornada Semanal*. 121, enero 11, 1987, pp. 2-3.

- con variantes y adiciones bajo el título «Proemio» a Juan RULFO, *Obras*. México, 1987, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), pp. 7-10.

Paco Ignacio TAIBO I, «Esquina Baja. La unción y la gallina», *El Universal en la Cultura*. Febrero 1, 1987, p. 1.

Silvia LORENTE MURPHY, «Rulfo, lector de Hamsun», *Revista Iberoamericana*. LIII, 141, octubre-diciembre 1987, pp. 913-924.

1988

Jorge VON ZIEGLER, «Dos reseñas de *Pedro Páramo*», en *Hora crítica*. Tlahuapan, 1988, Premiá (La Red de Jonás. Estudios, 35), pp. 26-31.

1990

Margit FRENK, «Nos ha dejado una admirable visión de México», *Memoranda*. I, 4, enero-febrero 1990, p. 26.

Peter BEARDELL, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», en Philip SWANSON (ed.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction*. London-New York, 1990, Routledge, pp. 74-95.

1991

Alejandro TOLEDO, «*Pedro Páramo* se llamó originalmente *Los desiertos de la tierra*. Los papeles de Rulfo a 5 años de su muerte», *Proceso*. 14, 740, enero 7, 1991, pp. 48-49.

• con variantes y adiciones bajo el título «Los caminos de Rulfo», *Ensayo*. 12, enero-marzo 1997, pp. 2-11.

1993

César GÜEMES, «Los traductores», *La Jornada*. Mayo 22, 1993, p. 22.

1996

Elda MACEDA, «Juan Pablo Rulfo: la obra de Juan Rulfo en Estados Unidos, mutilada y mal traducida», *El Universal Cultural*. Abril 27, 1996, pp. 1, 4.

J. Patrick DUFFEY, «Política, mito y técnica cinematográficos: el tiempo y el espacio en la obra de José Revueltas y Juan Rulfo», en *De la pantalla al texto: la influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, Traducción: Ignacio Quirarte. Mexico, 1996, Universidad Nacional Autónoma de México / Coordinación de Humanidades / Dirección General de Publicaciones-Coordinación de Difusión Cultural / Dirección de Actividades Cinematográficas, pp. 51-68.

Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «Minutario. El prestigio de Juan Rulfo». *El Financiero*. Octubre 22, 1996, p. 43.

Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «Minutario. Sobre el prestigio de Juan Rulfo». *El Financiero*. Noviembre 4, 1996, p. 88.

1998

- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «Notas sobre la índole de esta antología», en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 7-14.
- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «La gracia pública de Juan Rulfo. Algunos apuntes para la explicación de su prestigio», en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 15-30.
- Sandra LICONA, «*Juan Rulfo, los caminos de la fama pública* presenta al autor de *Pedro Páramo* ante los forjadores de su prestigio», *La Crónica de Hoy*. Junio 8, 1998, pp. 12B, 14B.
- César GÜEMES, «Dejemos de cultivar los mitos literarios: Martínez Carrizales», *La Jornada*. Junio 10, 1998, p. 31.
- Jorge CISNEROS MORALES, «Compilación en torno a Juan Rulfo, protagonista en la literatura mexicana», *El Nacional*. Junio 10, 1998, p. 45.
- Cynthia PALACIOS GOYA, «Rulfo visto a través de la crítica», *El Universal Cultural*. Junio 10, 1998, pp. 1, 2.
- Jacqueline RAMOS RODRÍGUEZ, «“Con Rulfo, México llegó a la altura de Europa y EU”. Nuevo libro de Leonardo Martínez sobre el autor», *Excelsior*. Junio 12, 1998, p. 10C.
- Jorge Luis ESPINOSA, «Hay una mitología de Juan Rulfo que es hora de desmontar y criticar: Leonardo Martínez Carrizales», *Unomásuno*. Julio 9, 1998, p. 33.
- José Alberto CASTRO, «Tesis de un estudio encargado por el Fondo de Cultura Económica: la fama pública de Juan Rulfo no se debió a su obra», *Proceso*. 21, 1132, julio 12, 1998, pp. 52-54, 57.
- Ana Cecilia TERRAZAS, «“Si alguien estaba alejado de la ‘banca literaria’ era mi padre”: Juan Pablo Rulfo; es, dice, una “campana del FCE y de la ‘mafia’ seguidora de Octavio Paz”», *Proceso*. 21, 1132, julio 12, 1998, p. 55.
- Juan José DOÑAN, «Desconocía que dentro de la crítica hubiera intocables», *Unomásuno*. Julio 23, 1998, p. 31.
- Jorge HERNÁNDEZ CAMPOS, «La ciencia de reducir a Rulfo», *Unomásuno*. Julio 14, 1998, pp. 1, 8.
- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «El arte de reducir al otro», *Sábado*. 1087, agosto 1, 1998, p. 3.
- Ignacio TREJO FUENTES, «Antología crítica en torno a Rulfo», *Siempre!* XLV, 2356, agosto 13, 1998, p. 71.
- Armando CONZÁLEZ TORRES, «Juan Rulfo ante la crítica. Sobre un libro de Leonardo Martínez Carrizales», *Lectura*. 48, septiembre 5, 1998, p. 4.
- José Alberto CASTRO, «A 64 años de su fundación, balance optimista de su director. “El Fondo de Cultura Económica se interesa en seguir publicando a Rulfo y sobre Rulfo”: Miguel de la

1998

- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «Notas sobre la índole de esta antología», en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 7-14.
- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «La gracia pública de Juan Rulfo. Algunos apuntes para la explicación de su prestigio», en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública*, pp. 15-30.
- Sandra LICONA, «*Juan Rulfo, los caminos de la fama pública* presenta al autor de *Pedro Páramo* ante los forjadores de su prestigio», *La Crónica de Hoy*. Junio 8, 1998, pp. 12B, 14B.
- César GÜEMES, «Dejemos de cultivar los mitos literarios: Martínez Carrizales», *La Jornada*. Junio 10, 1998, p. 31.
- Jorge CISNEROS MORALES, «Compilación en torno a Juan Rulfo; protagonista en la literatura mexicana», *El Nacional*. Junio 10, 1998, p. 45.
- Cynthia PALACIOS GOYA, «Rulfo visto a través de la crítica», *El Universal Cultural*. Junio 10, 1998, pp. 1, 2.
- Jacqueline RAMOS RODRÍGUEZ, «Con Rulfo, México llegó a la altura de Europa y EU». Nuevo libro de Leonardo Martínez sobre el autor», *Excelsior*. Junio 12, 1998, p. 10C.
- Jorge Luis ESPINOSA, «Hay una mitología de Juan Rulfo que es hora de desmontar y criticar: Leonardo Martínez Carrizales», *Unomásuno*. Julio 9, 1998, p. 33.
- José Alberto CASTRO, «Tesis de un estudio encargado por el Fondo de Cultura Económica: la fama pública de Juan Rulfo no se debió a su obra», *Proceso*. 21, 1132, julio 12, 1998, pp. 52-54, 57.
- Ana Cecilia TERRAZAS, «“Si alguien estaba alejado de la ‘banca literaria’ era mi padre”: Juan Pablo Rulfo; es, dice, una “campana del FCE y de la ‘mafia’ seguidora de Octavio Paz”», *Proceso*. 21, 1132, julio 12, 1998, p. 55.
- Juan José DOÑÁN, «Desconocía que dentro de la crítica hubiera intocables», *Unomásuno*. Julio 23, 1998, p. 31.
- Jorge HERNÁNDEZ CAMPOS, «La ciencia de reducir a Rulfo», *Unomásuno*. Julio 14, 1998, pp. 1, 8.
- Leonardo MARTÍNEZ CARRIZALES, «El arte de reducir al otro», *Sábado*. 1087, agosto 1, 1998, p. 3.
- Ignacio TREJO FUENTES, «Antología crítica en torno a Rulfo», *Siempre!* XLV. 2356, agosto 13, 1998, p. 71.
- Armando GONZÁLEZ TORRES, «Juan Rulfo ante la crítica. Sobre un libro de Leonardo Martínez Carrizales», *Lectura*. 48, septiembre 5, 1998, p. 4.
- José Alberto CASTRO, «A 64 años de su fundación, balance optimista de su director. “El Fondo de Cultura Económica se interesa en seguir publicando a Rulfo y sobre Rulfo”»: Miguel de la

Madrid», *Proceso*. 21, 1140, septiembre 6, 1998, pp. 50-55.

1999

Antonio ALATORRE, «La persona de Juan Rulfo», *Literatura Mexicana*. X, 1-2, 1999, pp. 225-247.

2001

Lorena LONA, «Alí Chumacero, revisitado», *Arena*. 3, 3, 115, abril 15, 2001, pp. 4-5.

2002

[Victor JIMÉNEZ y Juan Francisco RULFO,] «Conversación con Tarja Roinila», *Opción. Revista del Alumnado del ITAM*. XXII, 114, mayo 2002, pp. 91-100.

§ RECURSOS ELECTRÓNICOS

Diccionario de la Lengua Española, en la página electrónica de la *Real Academia Española de la Lengua*, < <http://www.rae.es> >, febrero 14, 2002.

JIMÉNEZ, Víctor, «Algunas leyendas de principio a fin», en la sección «A Fondo» de la *Página Oficial de Juan Rulfo*, < <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/afondo.htm> >, octubre 8, 2001.

VITAL, Alberto, «Notas en torno al rescate crítico de *Pedro Páramo*», en la sección «A Fondo» de la *Página Oficial de Juan Rulfo*, < <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/texto01.pdf> >, febrero 12, 2002.

§ ADDENDA

1955

Francisco ZENDEJAS, «Carta a los intelectuales de México», *Revista de América* [Bogotá]. Julio 31, 1955, pp. 11-13, 48.

1956

Carlos FUENTES, «*Pedro Páramo*», *Mito*. 8, junio-julio 1956, pp. 121-122.

1957

Franco MERICALLI, *Narratori Messicani*. Milano, 1957, La Goliardica.

J. F., «Un libro de Méjico. Carta al autor, Juan Rulfo», *Índice de Artes y Letras*. 99, abril 1957, p. 21.

1959

ANÓNIMO: «*Pedro Páramo*», *Bulletin from Virginia Kirkus' Service*. 27, February 15, 1959, p. 157.

Ramón XIRAU, «Books in Review: *Pedro Páramo*», *The News*. May 24, 1959.

«The Eye of Mexico», *The Evergreen Review*. 7, Spring 1959.

Claude COUFFON, «Reseña de *Pedro Páramo*», *Les Lettres Nouvelles*. 12, 1959.

R. T., «*Pedro Páramo*», *San Francisco Chronicle*. August 30, 1959, p. 16.

1960

Juan LOVELUCK, «Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea», en *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, c. 1960, Universitaria, pp. 375-406.

Malkah RABEL, «Nuevas voces en las letras mexicanas. De Juan Rulfo a Carlos Fuentes», *La Nación* [Caracas]. Diciembre 24, 1960.

1961

Claude COUFFON, «Mexique», en Jean-Claude IBERT (ed.), *Les Littératures contemporaines à travers le monde*. Paris, 1961, Librairie Hachette, pp. 319-320.

Héctor S. AZCOITIA, «*Pedro Páramo*. Un pequeño intento de interpretación», *Noéma*. 31, 1961, pp. 5-7.

1962

ANÓNIMO, «Entrevista con Juan Rulfo», *El Figaro*. Febrero 11, 1962.

Enrique GONZÁLEZ CASANOVA, «La actividad cultural en México: análisis general», *El Día*. Junio 26, 1962, p. 5.

Claude COUFFON, «Carlos Fuentes habla de la nueva novela mexicana», en *Hispanoamérica en su nueva novela*. Santander, 1962. La Isla de los Ratones, pp. 82-86.

Ángel FLORES, «Introduction» a *Great Spanish Stories*. New York, 1962, Dell, pp. 7-12, 300.

J. A. PRAAG, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», *Norte*. 1, septiembre 1962.

1964

S. A., «Ayuquila, Dionisio Arias, una casta condenada: *La cordillera*», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. Suplemento 11, 1er trimestre 1964, p. 7.

Juan Octavio PRENZ, «La temática de la novela hispanoamericana», *Filoloski Pregled* [Belgrado]. 3-4, 1964, pp. 89-101.

Fernando ALEGRÍA, «Introducción» a *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*. Boston, 1964, D. C. Heath, pp. 1-7, 94.

Ramón XIRAU, «Variety and Contrast: The New Literature», *Atlantic Monthly*. CCXII, March 1964, pp. 142-145.

Andrés GONZÁLEZ PAGÉS, «El ambiente intelectual es el más difícil, el más escabroso», *El Día*. Abril 14, 1964, p. 9.

Uriel OSPINA, *Problemas y perspectivas de la novela americana*. Bogotá, 1964.

Lolá DE LA TORRIENTE, «Juan Rulfo y el arte de narrar», *El Mundo* [La Habana]. Mayo 9, 1964, p. 4.

Henry Perry DICHES, *Juan Rulfo: una tradición y un principio*. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras [tesis].

Salvador REYES NEVARES, «Papel y tinta», *La Cultura en México*. 104, febrero 12, 1964, p. XIX.

Alejo CARPENTIER, *Ensayos de tientos y diferencias*. México, 1964, Universidad Nacional Autónoma de México.

José Emilio PACHECO, «Simpatías y Diferencias», *Universidad de México*. 1964.

Emmanuel CARBALLO, «Del costumbrismo al realismo crítico», *Espiral*. 91, junio 1964, pp. 7-32.

Miguel DONOSO PAREJA, «Arreola, Rulfo, De la Cuadra, Palacios: cuatro escritores de América», *Suplemento de Ovações*. 132, julio 5, 1964, p. 8.

Ricardo A. LATCHAM, *La novela hispanoamericana*. Santiago de Chile, 1964, Universitaria.

Manuel DURÁN, «William Faulkner», *Universidad de México*. 12, agosto 1964, p. 29.

1967

Mariana FRENK, «Pedro Páramo», *El Escarabajo de Oro*. VIII, 34-35, julio-agosto y noviembre, 1967, pp. 26-27.