

Hans-Otto Dill*

Juan Rulfo entre la leyenda negra y la hagiografía: a los veinte años de su muerte y los cincuenta años de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*

1. A modo de introducción

Con motivo del vigésimo aniversario del fallecimiento del narrador mexicano Juan Rulfo en 2006 y de los cincuentenarios de *El llano en llamas* en 2003 y de *Pedro Páramo* en 2005 ha aparecido una serie de publicaciones de y sobre Rulfo que constituyen un balance crítico de su obra vista desde los umbrales del incipiente siglo XXI. Todas insisten unánimemente en la singularidad de Rulfo en el contexto de la narrativa mexicana e hispanoamericana de los años cincuenta, en su vanguardismo narrativo *sui generis* y su papel de precursor de la Nueva Novela, aunque los vínculos intertextuales entre él y esta última sean más pretendidos que mostrados, yendo las opiniones no más allá de las conocidas declaraciones de Fuentes y García Márquez que reclaman a Rulfo como su antepasado literario, y las fórmulas laudatorias de Borges, Octavio Paz, Onetti, Benedetti, José María Arguedas y Günter Grass. Casi todos los investigadores suscriben la constatación de que Rulfo divide la narrativa mexicana en dos partes: una, tradicionalista, anterior, y otra, moderna, posterior a él, representada la primera por la novela de la Revolución mexicana, la segunda por Fuentes, Del Paso, Arreola y otros escritores del o cercanos al *boom*.

Algunos trabajos están dedicados a los dos libros a que el homenajeado debe su fama, otros, más novedosos, desplazan el interés hacia aspectos menos estudiados de su vida y sus creaciones. Se discute vivamente la pertenencia de Rulfo a la Modernidad y a la literatura universal, y según muchos críticos, Rulfo debe su modernidad a su asidua lectura de Faulkner y demás narradores norteamericanos. Estos mismos críticos afirman que con él la narrativa mexicana y latinoamericana pasa a ser parte de la literatura universal, entendida ésta como literatura occidental –sin incluir la indígena y la del llamado Tercer Mundo–. Se consideran menos sus vínculos con la narrativa mexicana del siglo

* *Profesor emérito de literatura iberoamericana de la Universidad Humboldt de Berlín; ha sido profesor invitado en Hamburgo, Gotinga, São Paulo y Veracruz. Publicaciones, entre otras: El ideario literario y estético de José Martí (1975, premio “Casa de las Américas”), monografías sobre García Márquez (1993) y Carpentier (1993), Lateinamerikanische Literatur im Überblick (1999), Zwischen Humboldt und Carpentier. Essays zur kubanischen Literatur (2005), y Dante criollo. Ensayos euro-latinoamericanos (2006).*

xx o la posición del gran amigo de la lírica que era Rulfo frente a la poesía vanguardista, a Neruda, Borges, Vallejo, los estridentistas y los Contemporáneos, ni tampoco frente a sus predecesores dentro de la narrativa mexicana, Yáñez y Revueltas. Así y todo, su surgimiento todavía hoy parece errático y milagroso dentro del contexto cultural y literario mexicano, lo que favorece el tono encomiástico de la mayor parte de la crítica.

Tampoco se examina la posición de Rulfo frente a los problemas sociales y políticos de su país y tiempo, por considerarlos irrelevantes para el escritor al que se atribuye el “mérito” de haber acabado con la literatura comprometida mexicana. No se establecen interrelaciones, aludidas sólo por Zepeda, entre el oficialista discurso nacionalista de la Revolución desde Madero hasta Cárdenas y la novela de la Revolución mexicana, por un lado, y la literatura postrulfiana y el discurso priísta de los presidentes Camacho y Alemán con su apertura al mundo occidental, por el otro.

En la mayoría de los trabajos se advierten como elementos subyacentes, casi contrarios a la modernidad literaria, el arraigo de Rulfo en la realidad social y económicamente atrasada del campo jalisciense, su animadversión contra la metrópoli industrializada —precisamente el lugar de la literatura moderna a partir de Baudelaire y Zola, de Joyce y Döblin—, su simpatía por la novela de la Revolución mexicana de cuño tradicionalista, su integración de ingredientes de la cultura popular, su empleo del regio o sociolecto jalisciense, o sea, del habla popular. Todo esto hace problemática la frecuente adscripción de su modo narrativo al monólogo interior intelectualista de Faulkner, cuya influencia negó, de modo vehemente, el propio Rulfo. El autor jalisciense destacó su admiración ilimitada por los regionalistas europeos Hamsun, Giono y Ramuz, frente a una crítica que mayoritariamente lo considera a él como figura que sacó definitivamente la literatura mexicana de un regionalismo obsoleto. Se le acusa de mentiroso por esconder su dependencia de los escritores modernos occidentales, sin encontrar explicaciones satisfactorias para semejante conducta. Un tópico central de la discusión es, además de la procedencia y función del monólogo interior, el problema del género de las narraciones de Rulfo a medio camino entre cuento y novela.

Aparte de este —siempre inacabado y a veces bien repetitivo— trabajo hermenéutico de la interpretación de la obra de Rulfo, se delinear algunos campos de investigación que sí aportan conocimientos nuevos, en parte gracias a la explotación de los archivos ahora abiertos, entre ellos los de la Fundación Juan Rulfo. Casi la contraparte de los estudios exhaustivos sobre la producción de Rulfo es el incipiente análisis de la recepción de su obra, que se apoya en la estética de la recepción de la Escuela de Constancia, introducida en México por el mayor especialista de Rulfo, Alberto Vital, con su excelente trabajo sobre la recepción de Rulfo en el área del idioma alemán (*El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, 1994), por lo demás el primer idioma extranjero al cual fue vertida la narrativa de Rulfo. Faltan, por lo que veo, estudios detallados sobre la recepción de Rulfo en otros países, al ejemplo del trabajo modélico de Vital. También hace falta sistematizar la investigación de la receptividad del propio Rulfo, de sus lecturas, “influencias” e intertextualidades, tanto de Faulkner y los novelistas modernos como de los regionalistas europeos. El interés se traslada también desde la obra hacia la persona del autor, lo que se muestra en varias biografías editadas casi paralelamente, las cuales, junto con unos pocos textos de Rulfo inéditos o no destinados a la publicación, en parte autobiográficos, completan la imagen del autor. Demasiadas publicaciones pecan todavía de un carácter panegírico y hasta hagiográfico, con

un subsecuente retrato uniforme del escritor; sólo unas pocas deconstructivistas acusan una marcada sensibilidad por lo que toca la ambigüedad de la personalidad y obra de Rulfo.

No está de más decir que la mayoría de los estudiosos trata en vano de encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta, ya obligatoria, por la ominosa escasez de la producción narrativa de Rulfo, en proporción inversa a su calidad, valga decir: la aclaración de las razones de su silencio súbito –del “no escrito” según Ascenio– después de sus dos grandes éxitos. Esta pregunta se legitima aún más porque en los archivos no se ha encontrado ningún manuscrito olvidado de la novela *La cordillera*, anunciada repetidas veces por Rulfo, pero nunca entregada a una editorial. De ahí que las investigaciones más enjundiosas se hayan orientado hacia otras actividades creativas del escritor, la del fotógrafo y la del cineasta.

El excelente fotógrafo que era Rulfo antes de dedicarse a escribir fue descubierto con la grande y reveladora exposición con motivo del Homenaje Nacional a Rulfo en 1980, la cual constituyó una invitación a estudiar la iconografía rulfiana y las relaciones intermediales entre texto e imagen. Se empiezan a estudiar los vínculos de Rulfo con el cine como espectador, guionista y actor, y su transferencia de técnicas cinematográficas al texto narrativo.

2. Las publicaciones más recientes de textos rulfianos

Hay que destacar el trabajo meritorio de la Fundación Juan Rulfo y su editorial RM, que tiene en su haber media docena de libros de y sobre Rulfo. Las ediciones de *El llano en llamas* (2006) y de *Pedro Páramo* (2005), que ofrecen según la solapa el “texto definitivo de la obra establecido por la Fundación Juan Rulfo”, son ediciones para el amplio público lector de lengua española, en tapa blanda, bellamente impresas sobre papel cultural en exquisita escritura de 14 puntos, que permiten una fácil y concentrada lectura. Casi al mismo estilo lujoso, en el mismo color rojo-negro-blanco de la cubierta y en tapa dura, se presentan otras publicaciones que muestran que la Fundación dispone de los fondos necesarios para asumir, bajo la dirección de Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda, su papel de administradora competente del legado rulfiano. Aparecieron *Letras e imágenes* (2002), textos y fotos de Rulfo, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003* (2003), una biografía de Rulfo escrita por Alberto Vital, y la monografía de Jorge Zepeda sobre la recepción inicial de *Pedro Páramo* (2005).

Lo que falta es una edición completa y crítica de las obras de Rulfo. Las dos ediciones en un solo volumen de Jorge Ruffinelli (Biblioteca Ayacucho) no tienen aparato crítico y excluyen varios textos del escritor. La edición crítica de Claude Fell (Colección Archivos), a pesar de sus logros, está plagada de errores en la parte biográfica, mientras que las ediciones de Cátedra tienen, conformes al carácter de esta editorial, una finalidad más bien pedagógica. Además, los nuevos textos encontrados y publicados separadamente demandan urgentemente su incorporación al corpus de las demás obras ya reunidas del autor jalisciense.

Entre las publicaciones recientes de la editorial RM destaca el *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía* (2006), coordinado por Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda, que presenta además de artículos sobre aspectos poco estudiados de la obra del escritor, otros

sobre sus actividades “secundarias”: su poesía, su fotografía y sus trabajos para el cine. La sección “poesía” del libro depara una sorpresa para los que creen conocer la obra del narrador jalisciense. No se trata de poesías líricas desconocidas y seguramente inexistentes del maestro, ni de los aspectos poéticos de sus narraciones, sino del texto inédito de una versión castellana, realizada por Rulfo, de las *Elegías Duinesas* de Rainer Maria Rilke, poeta praguense que, según Vital, editor y comentarista del texto, constituye por su culto al propio Yo el polo opuesto del humilde mexicano. El mayor contraste descansa a mi juicio entre la obra intelectualista y refinada de Rilke y el mundo rural y elemental del “antiintelectual” Rulfo.

Del detallado estudio comparativo de las investigadoras Guadalupe Domínguez y Susy Rodríguez resulta que Rulfo, que tenía conocimientos rudimentarios del alemán, utilizaba las dos traducciones castellanas ya existentes, la de Juan José Domenchina, emigrante republicano español residente en México, y la del poeta lírico Gonzalo Torrente Ballester. Rulfo pasó pronto de la traducción más libre del primero a la más fiel del segundo, siempre consultando el diccionario alemán-castellano a la mano, y controlando el texto alemán en la edición bilingüe. Se pueden comparar pasajes de los cuatro textos –de Rilke, de Domenchina, de Torrente Ballester y de Rulfo– en impresión paralela, comparación de la cual sale airosa la versión del jalisciense. No se sabe cómo las *Elegías* cayeron en manos de Rulfo, en qué consistía su interés particular para escoger a Rilke como único poeta que jamás tradujo, y porqué se dedicó entre 1945 y hasta 1953 a esta dura y para él inacostumbrada e ingrata faena sin una perspectiva de publicación, trabajo que dio por terminado cuando se decidió a publicar definitivamente los cuentos de *El llano en llamas*. Tal vez haya sido para él un ejercicio de estilo o de disciplina espiritual, o fuese simplemente el aceptar el reto de una tarea sumamente difícil. Así y todo, las *Elegías*, sobre todo la décima, eran atractivas para él por el tema de la muerte de la que estaban obsesionados ambos escritores, como se desprende del estudio del germanista alemán radicado en México Dietrich Rall, publicado en este *Tríptico*. Me imagino que para Rulfo este trabajo constituía un diálogo de ultratumba con Rilke en este período de gestación de sus obras, en las que la muerte desempeñaba un papel protagónico. Además, los problemas existenciales planteados por Rilke debían ser de sumo interés para el mexicano. Esta publicación bilingüe ayuda a combatir la imagen de un Rulfo poco propenso a la literatura filosófica y metafísica.

Bajo el rubro “crítica”, el *Tríptico* reúne más bien casualmente varios artículos interpretativos de la obra de Rulfo, que son como un abanico de los actuales temas y enfoques de las investigaciones rulfianas.

“Juan Rulfo: ecos de Knut Hamsun”, de Zarina Martina Borresen, es, según mi entender, uno de los pocos trabajos sobre la lectura hamsuniana de Rulfo, autor tan citado por la crítica y alabado por el mismo Rulfo, que apreciaba al narrador noruego por presentar, como él mismo, al hombre como un ser desamparado. La investigadora descubre muchos paralelos entre Rulfo y el noruego, sobre todo el tema común de la muerte, y el escenario de una ciudad muerta, una Comala noruega. El “cuento mexicano” titulado “Un vagabundo toca con sordina” de Hamsun denota, según la autora, una violencia parecida a la de la obra de Rulfo.

Afinidades temáticas y estructurales entre Rulfo y el siciliano Elio Vittorini son descritas por la crítica italiana Francesca Polito di Sabato en “Modulaciones temáticas en *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”. Ambos escri-

tores utilizan el monólogo interior y se distancian de la novela realista decimonónica. La trama del libro de Vittorini, muy parecida a la de *Pedro Páramo*, se funda en el retorno del hijo a la tierra de origen, Sicilia, que es como el mundo del pasado, de sufrimiento, abandono y miseria social de Comala, e igualmente muerta. El hijo pródigo italiano, como Juan Preciado, decepcionado por el reencuentro con el paraíso de su niñez, viene también de un otro mundo, del Norte moderno contrastando con el Mezzogiorno atrasado. La autora sugiere, aunque no expresamente, que Sicilia es como la Comala de Rulfo: un mundo muerto por su carácter preindustrial, marginal y, digamos la palabra, casi tercermundista como denominador común.

La francesa Marie-Agnès Palaisi-Robert presenta en “El rastro de Juan Preciado entre los mundos mestizos de Juan Rulfo” elementos míticos que atribuye al mundo indígena: entre otros, el concepto no-occidental del tiempo cíclico, la unidad de muerte y renovación, la visión del mundo como caos, la narración oral como oráculo, la dimensión escatológica, la cercanía inmediata a la naturaleza de los personajes. Pero a mi juicio el concepto indígena del tiempo cíclico no es fácilmente compatible con el cristiano del fin del mundo con el “juicio final”, ni la secuencia “muerte y renovación” con el mundo fatalista, eternamente condenado de Rulfo, que ni siquiera conoce la resurrección cristiana. A la superficie de los textos de Rulfo aparecen casi exclusivamente elementos identificables con el pensamiento judeocristiano. Las afinidades entre catolicismo y animismo a las que hace referencia Palaisi-Robert han sido exageradas por razones estratégicas, tanto por los misioneros españoles como por los mismos indígenas. Mejor sería hablar de adaptación de la religión indígena al cristianismo. Me parece bastante ambiguo usar, como hace la autora, el vocablo “mestizaje” respecto a la obra de Rulfo, por significar tanto el mestizaje *racial* como *cultural*. El racial lo hubo poco en Jalisco, una provincia donde los conquistadores habían tempranamente exterminado a la mayor parte de la población autóctona. También el mestizaje cultural es poco probable en esta región de criollos mayormente blancos, que nada tienen que ver con la religión de los huicholes despreciados y social y culturalmente marginados en sus asentamientos aislados. No hay indicios de la influencia de la religiosidad indígena en los personajes de Rulfo, criollos culturalmente blancos, católicos, aunque racialmente en ocasiones mestizos. Rulfo casi nunca menciona en sus entrevistas y textos la mitología indígena. Y, sobre todo: el *Diccionario de la obra de Juan Rulfo* (2007) de Sergio López Mena no registra ningún lexema indígena relativo a su mentalidad, religión o mitología. Tal vez Rulfo pensaba en ella como parte oral no-occidental de la identidad cultural mexicana, no necesariamente vinculada al ambiente jalisciense. Pero aun así, la autora habría tenido que discutir tales objeciones manifiestas a su hipótesis. De todos modos, ella presenta con arrojo su artículo “como el verdadero inicio de una nueva interpretación de *Pedro Páramo* y, a la vez, como una apertura a partir de la novela de Rulfo, hacia el porvenir de la narrativa mexicana” (p. 421).

Los artículos sobre el fotógrafo Rulfo confirman la tesis de Zepeda de que sus fotografías no son ilustración ni analogía visual de sus textos, sino otra dimensión de su creatividad. El norteamericano Lon Pearson recuerda como testigo personal la primera exposición de Rulfo en Guadalajara, en 1959. Le pareció extraordinario que Rulfo nunca captara los ojos de sus modelos por no invitarlos a mirar hacia la cámara, lo que, junto a la técnica moderna de su Rolleiflex, le permitió un múltiple, en aquel entonces inusual perspectivismo visual –parecido al del narrador de sus ficciones–. Sus fotos en negro y

blanco no encontraron, en una época en que se puso de moda la fotografía en color, el agrado del público, por lo que Rulfo renunció hasta 1980 a otras exposiciones.

José González Boixo analiza la gran exposición de homenaje al prácticamente desconocido fotógrafo que era Rulfo en 1980. Establece una división triple entre sus fotos casi documentales sobre arquitectura, sus paisajes, y sus fotos antropológicas. Su paisajismo brilla por un esteticismo embellecedor. También en sus fotos “éticas” rehúye el feísmo y la denuncia, prefiriendo, en oposición a sus narraciones, la armonía. González Boixo llama a Rulfo un clásico de la fotografía por no exhibir rasgos surrealistas o vanguardistas como sus colegas contemporáneos, y por nunca escenificar una imagen, sino por mantener su estilo “realista”, natural, a veces convencional, influenciado por Cartier Bresson, Edward Weston, Paul Strand, Hugo Brehme, Manuel Álvarez Bravo y Wilhelm Kahlo, el padre de Frida.

También Daniele De Luigi incorpora a Rulfo en “Más allá del silencio. Juan Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones” a la gran tradición de mexicanos, alemanes y anglosajones que se dedicaban a la imagen fotográfica de México, estableciendo las similitudes y diferencias entre ellos y Rulfo en cuanto a las disyuntivas estilísticas pintoresquismo vs. realismo, universalidad vs. mexicanidad/regionalismo, y visión desde adentro por el mexicano vs. visión desde afuera por el extranjero. Insiste en la autonomía de la fotografía de Rulfo de su trabajo de escritor, que se diferencia de éste por sus temas dominantes: la arquitectura de los edificios eclesiásticos, el paisaje, la naturaleza y los grupos y retratos individuales de los campesinos, entre ellos también indígenas –sin interés alguno en hacer fotos etnológicas–. Lo que tiene en común la fotografía de Rulfo con su narrativa son, según se desprende de este trabajo, la presencia y descripción de poblaciones abandonadas, los problemas del tiempo y de la muerte, y la casi ausencia de la ciudad.

El brasileño Sebastião Guilherme Albano da Costa descubre en “El codex Pedro Páramo: mecanismos de transcodificación” una red intermedial en la novela, siguiendo el camino señalado por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Otros artículos examinan la vinculación de Rulfo con el cine. Un análisis comparativo e intermedial entre *Citizen Kane*, la película de Orson Welles, y *Pedro Páramo* lo emprende Douglas J. Weatherford, sugiriendo con mucha cautela una influencia de la película de Welles en la novela de Rulfo, basándose en la afición de Rulfo al cine y en la extraña coincidencia de que las segundas esposas de los protagonistas no sólo tienen los mismos nombres –Susana/Susan– sino que Rulfo bautizó, en una primera versión de su novela, a su heroína en vez de Susana San Juan, Susan Foster, como se llama también la esposa de Kane. Este trabajo es sólo parcialmente un estudio intermedial, ya que se refiere poco al imaginario de la película, sino a su substrato narrativo, los protagonistas, el tema y la trama. Las semejanzas descubiertas entre los dos protagonistas –personajes históricamente antediluvianos– son de índole general: ambos se imponen por la fuerza y sin compasión, devienen vacíos en sus almas en la medida en que se enriquecen, recuerdan con nostalgia el paraíso perdido de su niñez, añoran el amor de sus primeras esposas, e instrumentalizan sus matrimonios, Pedro Páramo para conseguir el dinero de San Juan, Kane para lograr influencia política a través de su esposa, sobrina del presidente. Pero ahí surgen mis dudas acerca de la taxonomía personalista de Weatherford: Kane no es el “último representante” de una sociedad pasada caracterizada por la autoridad del rico, sino el de una emergente sociedad dominada por el dinero; Pedro Páramo no es, como

sugiere el autor, como Kane un “plutócrata”; y cabe preguntarse si ambos son verdaderamente un “emblema de los valores nacionales” (p. 513). Weatherford no toma en cuenta las diferencias histórico-culturales entre México y EE.UU., las cuales distinguen también a ambos personajes.

Alberto Vital revisa en “‘El gallo de oro’, hoy” la fortuna del mecanoscrito acabado a fines de 1959, olvidado durante cinco años en los archivos de la Unión de Trabajadores de Cinematografía, y llevado en forma inadecuada a la pantalla por Roberto Gavaldón en colaboración con los guionistas García Márquez y Fuentes. Vital considera la obra mecanoscrita por su aspecto narrativo —por no estar escrita en forma de los parlamentos usuales de obras dramáticas y de guiones cinematográficos, por el pretérito histórico en vez del presente, y por el narrador omnisciente en tercera persona— como una *nouvelle* o novela breve en prosa, y por lo tanto la tercera obra de ficción narrativa de Rulfo, caracterizada por su visualidad fotográfica y “vertiginosidad cinematográfica”. Esta novela es distinta de la narrativa rulfiana anterior por su técnica más convencional, tanto por el ambiente como por el tema, por añadidura con rasgos autobiográficos, y por ser una gran metáfora del mundo artístico y económico moderno: una nueva y distinta dimensión de la narrativa de Juan Rulfo. Es, como Vital dice, una clave del medio cultural mexicano de la época, siendo el protagonista Dionisio Pinzón, pregonero y gallero, tan aislado como el propio Rulfo “en medio de la red de poderes económicos y simbólicos” (p. 428). La esposa del protagonista, “La Carponera”, una cantante popular, simboliza la existencia frágil del artista en la sociedad adversa, que se suicida prácticamente por la bebida (una posible alusión de Rulfo, no mencionada por el crítico, a la causa de su alcoholismo). El texto original de Rulfo explica, según Vital, el silencio definitivo del narrador Rulfo, debido a las contrariedades de la vida cultural mexicana dominada económicamente por el mercado y la corrupción, y artísticamente por los géneros ancilares y la novela experimental, ambos adversos a su escritura personal. La crítica social y cultural fundamental de la novela fue escamoteada, según Vital, por el conservadurismo del director y sus guionistas mediante la introducción de escenas folklóricas, un paisajismo estetizante, fiestas mexicanas y música ranchera. Según Vital sería más “rulfiano”, aunque parezca a primera vista una distorsión, el filme de Arturo Ripstein *El imperio de la fortuna* (1980), por la ausencia de estereotipos mexicanizantes, y no a pesar, sino a causa del trasplante del argumento de los pueblos jaliscienses que han perdido sus costumbres, a los nuevos suburbios metropolitanos, generalmente ajenos al narrador Rulfo.

“Decir lo implícito: traducir *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*” es un interesante trabajo del traductor francés Gabriel Iaculli, para quien los mayores problemas que se le plantean como traductor —y por extensión al traductor alemán— son: encontrar el equivalente francés de denominaciones utilizadas por Rulfo que denotan una cultura preindustrial ya desaparecida, con el vocabulario correspondiente, en la Francia moderna; y “traducir” las referencias implícitas, no verbalizadas, incomprensibles para el lector que no conoce los contextos a cuya pintura costumbrista Rulfo renunció con su escritura elíptica.

En “Juan Rulfo: la escritura y la preservación del enigma. Conversación con Daniel Sada”, el escritor Sada recuerda con entusiasmo, emoción y no sin idealización los consejos del “divino Rulfo” —para él “nuestro Sófocles” (p. 323)— a los participantes de su taller de literatura, que eran como una exposición de su propia estética narrativa. Las opiniones de Rulfo sobre autores y tendencias confirman su praxis literaria: su aversión contra la teoría, la novela intelectual, las recetas literarias, la literatura experimental,

contra Borges, contra el *boom*, contra Cortázar el novelista, mas no el cuentista, contra García Márquez salvo *Cien años de soledad* y *El coronel no tiene quien le escriba*, contra Agustín y la “Onda”, contra los escritores que escriben novelas en serie para el mercado, y, en cambio, su amor por la literatura “tradicional” y por Guimarães Rosa. Inculcó a los jóvenes escritores conforme con su propia técnica literaria, que lo más importante era el punto de vista del narrador no-omnisciente y el desarrollo posterior de la estructura, la situación y los personajes.

A estas publicaciones nuevas hay que sumar la reedición de pre-textos muy útiles para el rulfólogo en *Los murmullos antes de Pedro Páramo. Las versiones preliminares y un mecanoscrito* (2005). En *Las Letras Patrias* se publicaron a comienzos de 1954 adelantos de la novela bajo el título “Un cuento” –lo que da motivo para reflexionar sobre la inseguridad generológica del propio autor referente a su futura “novela”, en aquel entonces llamada *Una estrella junto a la luna*. En *La Revista de la Universidad de México* salió en junio del mismo año, con el título de “Los murmullos antes de Pedro Páramo”, el primer monólogo de Susana San Juan y el diálogo Juan Preciado-Dorotea, y en septiembre salieron en la revista *Dintel* bajo el rubro “Comala” los dos fragmentos finales de la novela. Estas reediciones permiten seguir la evolución y gestación del libro. Ya en la primera frase aparecen dos cambios importantes: en vez de “Fui a Tuxcacuesco” la versión definitiva reza “Vine a Comala”, un notable cambio que indica, por la deixis temporal y espacial, la decisión definitiva de Rulfo de contar la historia desde Comala, vale decir: desde la muerte. “Comala” en sustitución de “Tuxcacuesco” es además más gráfico y evita una asociación indigenista, enseñando la muy rulfiana oposición vocálica invertida entre o-a-a de “Comala” y a-a-o de “Páramo”.

Otro importante instrumento auxiliar para el lector común y para el investigador es el *Diccionario de la obra de Juan Rulfo* (2007) de Sergio López Mena, que registra todos los giros y vocablos utilizados por Rulfo en sus ficciones que no se encuentran en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, vale decir: los mexicanismos del regio y sociolecto del sur de Jalisco. Casi la mitad de las entradas son topónimos y nombres de plantas, comidas y bebidas de la región, en su mayoría de origen náhuatl, las únicas voces indígenas en la obra del escritor. Las demás son “realizaciones populares”, es decir, deformaciones de denominaciones castellanas, estrofas de corridos, versos de música popular y partes de oraciones intercaladas por Rulfo como citas en el texto narrativo. Un lugar relativamente grande lo ocupa el vocabulario especial de la pelea de gallos contenido en *El gallo de oro*. La obra de Rulfo está impregnada del lenguaje popular jalisciense, que le da su matiz social y regional, pero no es el regio y sociolecto jalisciense como tal, sino el español normal, por lo cual Rulfo no necesita, como los regionalistas de los años veinte, como José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes, de un glosario. Este diccionario muestra que el abundante uso del lenguaje popular por Rulfo es exigido por la característica oralidad de sus textos, o sea, por el monólogo interior de sus personajes populares.

3. Publicaciones sobre la producción y recepción de la obra literaria de Rulfo

La abrumadora mayoría de las publicaciones recientes sobre la obra de Rulfo está dedicada a la interpretación y análisis de ésta, con enfoques parcialmente nuevos, mien-

tras que unas pocas investigan problemas de la recepción. El colombiano Fabio Jurado Valencia estudia en *Pedro Páramo de Juan Rulfo. Murmullos, susurros y silencios* (2005) las intertextualidades de la novela de Rulfo con la literatura popular, la integración de corridos de la Revolución mexicana, mitos y leyendas rurales de origen religioso, y de narraciones cotidianas de la gente del pueblo. Es el crítico que con mayor énfasis insiste en hipotextos tradicionales y populares, en contradicción al papel modernizador atribuido generalmente a Rulfo como precursor de la Nueva Novela hispanoamericana de cuño más bien elitista. Estas manifestaciones populares expresan la simpatía y solidaridad de Rulfo para con los pobres. El autor subraya la mexicanidad y el regionalismo de Rulfo, suponiendo, pero no demostrando la influencia de Giono, Hamsun y otros regionalistas europeos. La argumentación de Jurado Valencia nos lleva a la conclusión de que la modernización de la literatura latinoamericana por Rulfo se debe a su recurrencia a lo popular, constituyendo con Arguedas y el joven Roa Bastos una variante no intelectualista de la narrativa moderna latinoamericana, pues los tres se autodefinen como anti-intelectuales, distanciándose expresamente de Carpentier, Cortázar, Sábato y Borges que se alimentan de la alta cultura urbana. Una especificidad característica de Rulfo es, según Jurado Valencia, la escritura parca, elíptica, alusiva, que aborrece el epíteto *ornans* (y contrasta con la novela neobarroca de Carpentier, García Márquez, Lezama Lima y Cabrera Infante, a cuya lujuria verbal se opone el taciturno antibarroquismo del protagónico campesino mexicano de Rulfo).

Más que una copia de la realidad a la que aspiraban los regionalistas tradicionales, Rulfo nos proporciona una imagen de la cultura literaria oral y popular, lo que lo diferencia de la novela realista y lo acerca a los narradores modernos con su imaginario igualmente cultural, aunque de distinta ubicación social. Esta incorporación de la cultura literaria popular por Rulfo ficcionaliza menos la revolución que su mitología. Típico es, según Jurado Valencia, el tono generalmente lírico del narrador, la atmósfera de ensueño, el ritmo y la eufonía, repeticiones, ironización, elementos todos de la literatura popular adaptados a la textura rulfiana. El investigador colombiano no pregunta por la compatibilidad funcional entre el elemento popular colectivista y el individualizante monólogo interior. Pero sin esta combinación Rulfo no se diferenciaría ni de los obsoletos novelistas de la Revolución mexicana ni del moderno *mainstream* de la Nueva Novela. Jurado Valencia llama la atención sobre el problema de la difícil receptividad de los textos rulfianos para lectores de otras culturas. La elipsis preferida por Rulfo pertenece a la estructura de la superficie, por lo cual las alusiones al fondo real, por ejemplo a los cristeros, son reconocibles sólo para conocedores de la realidad histórica. Muchos referentes extratextuales religiosos –los tópicos populares de peregrinación, sacrificio, culpabilidad, infierno terrestre y el concepto náhuatl del más allá– son escondidos bajo los murmullos, susurros y silencios de los hablantes que funcionan como vacíos que el lector debe llenar.

David García constata en *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo* (2004) que la muerte y sus rituales son los tópicos medulares de la narrativa de Rulfo, en la que relacionado con sus personajes principales –el cacique, el cura y el campesino– la muerte es una componente social tradicional y nacional y no sólo un emblema folklórico. El autor cita muchos proverbios y sentencias populares que muestran que la muerte es un tema tradicional mexicano de la mitología popular, al igual que de la mitología literaria del país. Debido a la historia de su nación y de su familia, la muerte aparece en Rulfo como hecho violento.

Basándose en el antropólogo Mircea Eliade, diferencia el concepto cristiano de la muerte coronada por la resurrección según las cartas de San Pablo, del prehispánico, que la considera como parte de la vida y viceversa. Pero para Rulfo la muerte no es ni lo uno ni lo otro, sino un “estado en que nada acontece” (p. 23); no es un “después”, sino la pura nada, el nirvana, aunque los muertos guarden la memoria y la lengua, de modo que entablan entre ellos diálogos chucheados. En el mundo ficcional de Rulfo el *silencio* es la voz de la muerte, Comala un lugar sin ruido. Según David García, Rulfo se adhiere a un espiritualismo particular: sólo el cuerpo muere, mientras que el espíritu sobrevive, pero sin resurrección. A diferencia del catolicismo no hay la esperanza del perdón, por no existir el purgatorio en el más allá de Rulfo. El arrepentimiento –categoría de la moral y teología cristianas– “no es una salida satisfactoria en el mundo rulfiano” (p. 87). Es un ateísmo *sui generis*: Susana confiesa “que dios no existe. Yo solo creo en el infierno” (p. 14). Pero esto no es, como podría inferirse de la argumentación de David García, una creencia del escritor, sino sólo una construcción necesaria para la ficcionalización de la realidad, para la trama como artificio, para decir que los habitantes de Comala viven en un mundo que es como la antesala del inframundo, que viven la muerte del infierno dantesco ya en su vida, o, en otras palabras, que su vida es muerte. El concepto de la muerte de Rulfo se asemeja, más que los del cristianismo y de las religiones indígenas, al de la Antigüedad, según explica García en base a *Los griegos y lo irracional* de E. R. Dodds, constatando analogías entre la obra de Rulfo y la mitología del Hades. Abundio es el mensajero entre ambos mundos, el Caronte griego y el Virgilio dantesco.

En su librito *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo* (2004), la investigadora colombiana María Luisa Ortega, muy al contrario de García pero al igual que su colega francesa Palaisi-Robert en su artículo analizado más arriba, ancla la estética rulfiana en la mitología indígena. Formula, después de una amplia discusión teórica de las relaciones entre mitología y lenguaje poético según Gadamer, Heidegger y el Vico de la *Scienza nuova*, la tesis de que la obra de Rulfo está basada en “el profundo conocimiento de su pueblo y de sus tradiciones” (p. 15), siendo parte importante del pueblo la población indígena. Ella llama a la obra del jalisciense un diálogo poético con el pasado ancestral, es decir, con la tradición náhuatl. Con su juego mágico de adivinaciones y sugerencias Rulfo nos remite, según ella, a las formas simbólicas –alusión a la conocida obra de Cassirer– donde filosofía y arte se dan la mano. Ortega ve el vínculo entre ambos fenómenos no como proceso histórico-cultural, sino como relación ontológica, esencialista, que por tanto existe también tal cual en la obra de Rulfo.

Ella parte del mestizaje cultural latinoamericano y de la fuerza creadora de la memoria depositada en los mitos, por lo cual Rulfo busca a través de su obra “rescatar del olvido las tradiciones y el sincretismo mítico-religioso que emanan de la realidad mexicana”. De este modo, el escritor restablece con ayuda de la lengua, la memoria mítica y la imaginación poética, la unidad primigenia entre hombre y naturaleza al exorcizar el olvido (pp. 21-23) –la autora seguramente piensa en el olvido impuesto a la fuerza por el conquistador y decretado por la Iglesia–.

María Luisa Ortega deriva el mestizaje cultural como substrato de la obra de Rulfo del mestizaje racial, sin tomar en cuenta la particularidad étnica de Jalisco donde ni el uno ni el otro tipo de mestizaje existe ostensiblemente. Según la autora, que se basa en *Wahrheit und Methode* de Gadamer, verdad y comprensión pierden su carácter racional y abren el camino hacia la interpretación estética y religioso-sagrada, concibiendo religión

y arte como dos formas igualmente válidas de la comprensión del mundo. El estudio de la palabra poética es su punto de partida para asir el mito, ya que según Heidegger lo propio del habla es *winken*, aludir, y no sólo significar. Rulfo recupera según esta mezcla metafísica de ideas de Schelling, Cassirer, Gadamer, Heidegger y Octavio Paz, la perdida unidad primigenia de significado y significante del mito al desentrañar tras los símbolos mítico-religiosos de Rulfo las “verdades esenciales del mexicano”. Los personajes de *El llano en llamas*, con sus sentimientos de culpa, infortunio y soledad, no son identificados por la autora como cristianos, descritos por Rulfo según la teología católica conocida por él en el orfanato de Guadalajara, en su familia y su contorno cotidiano, como sostienen otros críticos, sino que ellos se asemejan a los personajes indígenas de Arguedas y Roa Bastos, ya que la obra de Rulfo, como la de los dos neoindigenistas, es el rescate de creencias y cosmogonías del inconsciente popular, o sea, la elevación al plano simbólico “del elemento poético que parece brotar de la poesía náhuatl” (p. 47). La autora, en su sobrevaloración del elemento indígena en Rulfo, no toma en cuenta el poco interés del escritor en las artes y mitologías indígenas y por la literatura indigenista, ni la ausencia del panteón y de la cultura indígenas en el Jalisco de Rulfo.

Pero hay en Rulfo también elementos mítico-religiosos indígenas sospechados con razón por ella, adaptados al cristianismo; por ejemplo, la situación inicial de “Nos han dado la tierra” tiene, según ella, el sentido de errancia con que la tradición indígena asocia la vida (p. 49), a la que hay que agregar la tradición católica de la romería. Ella considera también sincrético, de origen tanto indígena como criollo, el ritual funeral campesino evocado por Rulfo, el tan lúdico, casi folklórico culto a la muerte que trae a colación la autora. Pero raras veces la autora comprueba sus tesis con citas de textos de Rulfo, sino más bien con otras de León-Portilla u Octavio Paz. La identificación del viento en “Luvina” como signo de Quetzalcóatl no la comprueba la crítica bogotana mediante el texto ni mediante declaraciones del propio Rulfo. En resumidas cuentas, la autora no comprueba la integración poética de estos elementos indígenas y “mestizos” por el autor implícito. Rulfo disponía de una amplia cultura que incluía el patrimonio mexicano precolombino, no jalisciense, para expresar cabalmente, más que el espíritu jalisciense, una “mexicanidad” híbrida no sólo occidental, sino también india. Pero hasta ahora falta cualquier índice de que ésta fuera la intención y motivación de Rulfo. De todos modos el mérito de la autora consiste en llamar la atención sobre un aspecto subestimado y las más de las veces ignorado y negado de la obra de Rulfo.

En *Por ahí anda Rulfo* (2005), el líder comunista y biógrafo de Neruda, Volodia Teitelboim, recientemente fallecido, reúne recuerdos de sus encuentros con Rulfo. El autor familiariza al lector con la personalidad taciturna, modesta y amistosa de Rulfo, buscando las relaciones entre los recuerdos del jalisciense olientes a sangre y pólvora de la Revolución mexicana y las tramas y caracteres de sus obras, vinculando la muerte como personaje central de su obra con la tradición precolombina, y el tono inconfundiblemente rulfiano a la oralidad de la gente del pueblo, insistiendo en la responsabilidad social, la compasión y solidaridad de Rulfo con los pobres de la tierra. Por renunciar a representar el paisaje como protagonista último de sus narraciones Rulfo acabó, según Teitelboim, con el costumbrismo y regionalismo, abriendo camino a los nuevos narradores latinoamericanos. Este libro deliberadamente meditativo incomoda a veces al lector con su manera repetitiva de charlar ingenuamente sobre Rulfo y la fotografía, Rulfo y el cine, Rulfo y la música y hasta Rulfo y la ópera.

La recepción inicial de Pedro Páramo (1955-1963) (2005) de Jorge Zepeda, el primer trabajo extenso sobre la recepción de Rulfo en México, es el complemento de los muchos trabajos sobre la producción del escritor, a ejemplo de la investigación de la recepción de Rulfo en Alemania por Vital, basándose como éste en la metodología y terminología de la estética de la recepción de la escuela de Constancia. Zepeda analiza las reseñas académicas y periodísticas relativas a *Pedro Páramo* publicadas entre 1955, año de la aparición de la novela, y 1963, cuando estaba ya en pleno despegue la Nueva Novela hispanoamericana.

La crítica contemporánea no era, según Zepeda, consciente de la envergadura latinoamericana y universal de la novela, ni de su significación como cambio del paradigma literario en el país y el subcontinente. No se daba cuenta de que esta novela era nada menos que la entrada a la modernidad vedada antes por el preponderante realismo decimonónico de la novela de la Revolución mexicana y por una crítica acostumbrada a este patrón obsoleto que o rechazaba la novela o trataba de incorporarla al acervo clásico consuetudinario.

Zepeda cita a Rulfo que habla de una “leyenda negra”, según la cual la recepción inicial ha sido del todo negativa. Se vendía en cuatro años sólo la mitad de los 200 ejemplares del primer tiraje; la 2ª edición no salió sino cuatro años más tarde. Mas según Zepeda, las críticas eran mayoritariamente positivas –según me parece, gracias a un malentendido, alabando la mexicanidad del tema y de los personajes y presentando *Pedro Páramo* como continuación de la novela de la Revolución mexicana–. Tratándose de una revolución en un país agrario apoyada por el campesinado, los críticos tradicionalistas llamados por Zepeda “clasicistas” o “nacionalistas” veían expresada en *Pedro Páramo*, por sus personajes y su escenario campesinos, la identidad nacional, la mexicanidad. Esta crítica “nacionalista-clasicista” era al parecer el complemento periodístico del discurso oficialista, priísta, de la Revolución institucionalizada, o sea, el reflejo literario-cultural del nacionalismo de la burguesía surgida de, y triunfante con, la Revolución. Zepeda sostiene explícitamente que por su adhesión al realismo decimonónico de Azuela, Guzmán y Romero, la crítica no comprendió la escritura innovadora de *Pedro Páramo*, encontrando en la novela muchos “defectos” por no corresponder al patrón realista establecido. Según el investigador mexicano, los siguientes momentos eran desconcertantes para los críticos:

- La composición fragmentaria de la novela que ya no tenía la unidad aristotélica de la trama; el malestar de los críticos tradicionalistas, para empezar con Alí Chumacero, se expresó abiertamente en constatar una estructura “desordenada” y “caótica”.
- El problema “genético”, como lo llama Zepeda: conociendo la cuentística rulfiana de *El llano en llamas* publicado dos años antes, y por considerar el modelo de la novela balzaciana no como histórico, sino como eternamente válido, los críticos negaron el estatuto de “novela” a *Pedro Páramo* por su bipolaridad, la primera parte centrada en Juan Preciado, la segunda en el personaje epónimo. Según ellos se trataba de una colección de cuentos, no de una novela. Al revisar esta discusión genética, Zepeda no toma lo suficientemente en cuenta la ambigüedad de la denominación española “novela”, que no diferencia, como los términos correspondientes francés y anglosajón, entre *roman* y *nouvelle* o *novel* y *short story* (por lo cual Zepeda propone “relato”). De ahí que los críticos anglófonos traídos

- a colación se inclinaron a llamar *Pedro Páramo* según su modelo narrativo un “cuento”. También la ambigüedad genética suministró a los clasicistas suficiente material para hablar de defectos compositivos de la novela.
- Además, molestaba la ausencia del narrador omnisciente del realismo decimonónico y de la novela de la Revolución mexicana, y la presencia de constantes monólogos y diálogos interiores, significando los primeros una subjetivación inacostumbrada de la narración, los segundos una pluralidad de voces que llevaba consigo una inusual ambigüedad o polisemia. La organización narrativa en forma de *stream of consciousness* adscrita a la influencia de Joyce y Faulkner, suscitó un polémico debate: los nacionalistas que consideraban realismo y costumbrismo como autóctonamente mexicanos, le reprochaban a Rulfo extranjerismo. Los cosmopolitas veían en la adaptación de su técnica una modernización de la obsoleta novela mexicana y su adecuación a la literatura occidental.
 - El debate sobre el monólogo interior resultó problemático por negación rotunda y repetida de la influencia respectiva de Faulkner por el propio Rulfo, quien hasta negó, según citas traídas a colación por Zepeda, haberlo leído, lo que evidentemente era una mentira. Sobre todo los críticos norteamericanos insistían en la influencia faulkneriana. Pero lectura no es influencia ni intertextualidad. Rulfo escribió antes de *Pedro Páramo* un artículo sobre Faulkner sin mencionar el monólogo interior; ni siquiera habla de las innovaciones técnicas de Faulkner, sino sólo de tema, contenido y la conciencia social del escritor norteamericano. Sobre los motivos de la sobrevaloración de la influencia faulkneriana en *Pedro Páramo* escribe Zepeda que los adeptos de Faulkner la situaban como “la única filiación de importancia en la obra de Juan Rulfo”, lo que demuestra para este crítico mexicano “hasta qué punto la cercanía de los Estados Unidos, sus expresiones culturales, el intercambio económico incrementado y el correspondiente discurso oficialista propiciaban la imitación cultural” (p. 276).
 - Finalmente, a los críticos tradicionalistas les molestó la discrepancia entre “realismo y fantasía”, que quebrantaba la clásica unidad del texto y contradecía el tradicional racionalismo positivista, mientras que los cosmopolitas asociaban a Rulfo por eso con el realismo mágico.

En toda esa discusión, descrita pormenorizadamente por Zepeda, la crítica cosmopolita insistía en los elementos más bien técnico-formales que ella consideraba a tono con la modernidad y en consonancia con la literatura occidental. Los clasicistas, en cambio, hacían hincapié en los elementos mexicanos del contenido, el campo, la provincia, lo jalisciense, el campesinado. Hasta la muerte tematizada en este “diálogo de muertos” a *la Fontenelle* que es *Pedro Páramo*, fue considerada un fenómeno cultural típicamente mexicano tanto de la literatura culta (Gorostiza, Paz) como del folklore. Todo esto hablaba en favor de la mexicanidad y en contra del cosmopolitismo de Rulfo. Mientras que los cosmopolitas registraban el triunfo de la novela sobre el regionalismo obsoleto de José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Mariano Azuela, los nacionalistas detectaban en la muy lograda descripción del sur de Jalisco al regionalista Rulfo. No hay que olvidar que hasta Faulkner era regionalista del sur de los EE.UU., creando con el ficticio condado Yoknapatawpha una región modelo que influyó en la Santa María de Onetti, el Macondo de García Márquez, y, porqué no, en la Comala de Rulfo.

Así y todo, el propio autor insistía más que en Faulkner, en sus lecturas ejemplares de los regionalistas europeos Giono, Ramuz, Hamsun, y más que en los logros técnicos de éstos, en el contenido social y cultural de sus obras –la cercanía a la naturaleza, por ejemplo–. Los vanguardistas o cosmopolitas, en cambio, elevaban al primer rango el elemento formal que por sí mismo significa una rebaja del contenido, y más aún del contenido social. Pero Rulfo se mostraba siempre, en su epistolario, sus entrevistas y sus análisis literarios, partidario de la crítica social –aunque rechazaba la literatura propagandística con mensaje explícito y finalidad pedagógica, sobre todo, el realismo socialista–. De ahí que los nacionalistas tuviesen sus razones para insistir en el realismo social de Rulfo.

Tanto las interpretaciones contenidistas como las formalistas, las nacionalistas como las cosmopolitas, las tradicionalistas como las vanguardistas estaban justificadas por la presencia de ambas clases de elementos en la obra y las declaraciones de Rulfo. Por eso no me parece pertinente la opinión de Zepeda de que los primeros eran “detractores” de Rulfo. Ellos exageraban sencillamente uno de los elementos ambiguos de la novela de acuerdo con su ideología literaria a costa de elementos contrarios igualmente presentes, que a su vez fueron absolutizando unilateralmente los críticos cosmopolitas. De ahí que a lo largo del debate se produjera lo que Zepeda llama una “síntesis conflictiva” de ambas posiciones.

De esta investigación sistemática y exhaustiva resulta que el libro de Rulfo provocó un debate controvertido y fructífero entre los lectores privilegiados y contribuyó a crear las condiciones para una recepción positiva por el público lector tanto de *Pedro Páramo* como de la Nueva Novela mexicana y latinoamericana, de las obras de Fuentes, de Del Paso y otros más, indicando el lento cambio del horizonte de expectativa del público.

La modernidad de Rulfo –y eso lo olvidó la crítica inicial de *Pedro Páramo*– a mi juicio no se daba sólo en el nivel técnico del particular perspectivismo rulfiano-faulkneriano de los diálogos interiores, ni en el de los personajes y del tema, ambos premodernos, sino en el nivel del narrador implícito, un hombre moderno con cultura moderna, que practica la muy moderna profesión de fotógrafo y cineasta, que ha leído a Joyce, Kafka, Faulkner, Virginia Wolf, Yáñez, Revueltas y Rilke, que tiene una cosmovisión moderna basada en su visión psicológica, sociológica e histórica del atrasado mundo jalisciense.

4. Rulfo fotógrafo

Todos los libros dedicados al fotógrafo Rulfo contienen series temáticas de fotos del maestro con textos explicativos de los editores o, en raros casos, del propio escritor. El lujoso álbum *Letras e imágenes* (Rulfo 2002) reúne por vez primera una serie de fotografías de Rulfo comentadas por el escritor, con sus respectivos comentarios. Las fotografías tomadas durante sus viajes a través de México muestran exclusivamente arquitectura eclesiástica, conventos e iglesias, todo en blanco y negro y en el original formato cuadrado de la Rolleiflex. En la introducción, Víctor Jiménez, arquitecto, amigo íntimo del escritor y director de la Fundación Juan Rulfo, relaciona estas imágenes con el interés casi profesional de Rulfo por la historia antigua de México, sus profundos conocimientos de ésta, su opípara biblioteca con obras de historiadores especializados en la Con-

quista y Colonia. Las fotos dan fe, como advierte Jiménez, de la visión demoledoramente crítica de Rulfo de las guerras de exterminación de los españoles contra los indígenas y del papel vergonzoso de la Iglesia en ellas, al subrayar visualmente el aspecto militar y el carácter de fortaleza de los templos cristianos, mostrando también restos de poblados indígenas arrasados por los intrusos peninsulares. Según el comentarista, para Rulfo tanto los caciques locales del tipo de Pedro Páramo como los gobernantes contemporáneos continuaban mediante otros medios la política de los conquistadores.

Por otro lado, Rulfo se muestra preocupado por el total abandono de estos testimonios históricos. Su documentación es un llamamiento por su restauración. Sus fotos están acompañadas de textos escritos a mano o con la máquina de escribir. Los textos mismos, en su mayoría, no son de Rulfo, sino citas de obras sobre la historia de la arquitectura religiosa mexicana, entre las cuales intercaló breves comentarios. Sobresale por su extensión y su escenificación narrativa y dramática un impresionante texto sobre su visita de las ruinas de Meztitlán. Según Víctor Jiménez no se sabe si las fotos y los textos, cuya copia exigió de Rulfo un inmenso trabajo, formaban parte de un proyecto de publicación –tal vez para la revista turística *Mapa*, dirigida temporalmente por el mismo Rulfo– después abandonado o aplazado en favor de sus proyectos literarios. De todos modos, muchas fotos visualizan lugares destruidos, abandonados y despoblados que bien podrían ser Comala, vale decir, que servían a Rulfo como modelos del paisaje desolador de sus textos y pueden facilitar el estudio de las relaciones intermediales con sus ficciones.

El norteamericano Andrew Dempsey ha editado y comentado en *Juan Rulfo fotógrafo* (2005) una selección bien distinta de fotos del escritor, que solamente de paso muestra algunos edificios religiosos e indígenas, pero que confirma la introducción de Dempsey que Rulfo fotógrafo tenía gran interés en presentar a los seres humanos en su contorno, en primer lugar a niños y mujeres en las aldeas abandonadas por los hombres en busca de trabajo, otro aspecto del tema específicamente rulfiano del abandono. Estas imágenes aparecen, mejor que las fotos arquitectónicas, como ilustraciones o comentarios visuales de los textos de Rulfo, que igualmente reproducen lugares abandonados. Salen de lo acostumbrado también las fotos de ferrocarriles que denotan cierto interés de Rulfo por el mundo moderno. Según sostiene Dempsey, Rulfo abandonó a favor de su proyecto literario su carrera de fotógrafo, que sólo en 1980, con motivo de la exposición dentro del homenaje nacional, llamó la atención del público. Dempsey, al tratar de desentrañar el estilo visual de Rulfo, lo compara con los fotógrafos norteamericanos más prestigiosos, situándolo entre sus grandes colegas activos en México: desde Wilhelm Kahlo hasta Tina Modotti.

5. Nuevas biografías de Rulfo

El desplazamiento del interés de la crítica desde la obra hacia la persona de Rulfo se ha materializado en biografías nuevas aparecidas con motivo de los jubileos, que explotan sistemáticamente el material de los archivos privados y de la Fundación Juan Rulfo, así como encuestas llevadas a cabo entre los parientes, amigos, sirvientes y vecinos de la familia del escritor y de él mismo. Los biógrafos anteriores, por ejemplo la argentina Reina Roffé en *Juan Rulfo: autobiografía armada* (1992), se basaban predominantemente en confabulaciones y rumores, en entrevistas con el propio Rulfo, informes periodísti-

cos y las dos obras de ficción de Rulfo. Estas biografías recientes destacan también por dedicar mucho espacio al fotógrafo y cineasta Rulfo y echar una luz nueva sobre su complicada personalidad, su inmersión en la historia tumultuosa de la Revolución mexicana, y los vínculos entre su vida y su obra. Contribuyen en buena parte a desmitificar al escritor al que el periodismo cultural y los *mass-media*, junto con la crítica literaria influenciada por ellos, han cubierto de una espesa capa de leyendas.

Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003 (2003) de Alberto Vital, autor de *El arriero en el Danubio: recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, es una especie de biografía oficial aparecida en la editorial RM de la Fundación Juan Rulfo, designada como “la única biografía del escritor y fotógrafo digna de este nombre” (Jiménez/Vital/Zepeda 2006: 9). Es, como escribe Vital en una declaración de principios confirmada por la viuda del escritor, una documentación sin anécdotas ni mitologizaciones.

El libro refiere los datos de la biografía personal –genealogía de la familia, vida escolar, mudanzas, casas y departamentos de Rulfo, noviazgo, matrimonio y vida familiar, el vaivén entre Guadalajara y la Capital Federal, sus viajes de alpinista, el empleado del gobierno y vendedor ambulante de llantas, y el invitado de congresos internacionales– como elementos formativos de su “biografía intelectual”. Suministra datos sobre el desarrollo de su doble vocación de escritor y fotógrafo, sobre la génesis y aparición de sus obras y la adquisición de su extraordinaria sensibilidad visual por el paisaje, comprobada en sus fotos y narraciones. Excluye la profundización en su vida privada más allá de su formación intelectual, su evolución psíquica, su vida sentimental, amorosa y conyugal, sus costumbres cotidianas, enfermedades, pasiones, vicios y debilidades humanas, limitándose a breves referencias a las circunstancias sociales, políticas y culturales, recogiendo sólo datos extrabiográficos que o explican el desarrollo literario de Rulfo o aparecen como residuos en sus obras.

Vital considera básico para la biografía intelectual de Rulfo el periodo germinal comprendido entre 1928 y 1947. La reconstrucción la fundamenta en las confesiones del propio Rulfo, apoyadas por documentos de archivos y testimonios de amigos y parientes, de modo que el libro se asemeja a veces a una autobiografía póstuma escrita en tercera persona con diferencia mínima entre biógrafo y biografado, lo que confiere al texto inmediatez, calor, intimidad y vivacidad. Al describir las “coyunturas estratégicas” de la vida del autor, Vital niega la relevancia primordial de la coyuntura literaria, de los vanguardistas, estridentistas y Contemporáneos para Rulfo, a los que éste prefirió, como es sabido, los tradicionalistas mexicanos y los regionalistas europeos, sin que Vital discuta la contradicción entre el tradicionalismo y la escritura moderna de Rulfo.

Vital descubre como rica fuente de materiales para la épica rulfiana el archivo de las familias Pérez-Rulfo, en particular el epistolario del padre, aunque su interpretación astrológico-esotérica de cifras –los números de las casas en que vivía Rulfo, las horas del día en que se producían acontecimientos fatales, la coincidencia de fechas de nacimiento, bodas o muertes con cifras mágicas– no esté confirmada por declaraciones del propio Rulfo. La mayor coincidencia existe, según Vital, entre el choque del niño por el asesinato del padre y otras muertes tempranas de familiares, y la atmósfera violenta de sus libros. El biógrafo insiste en el catolicismo ético –no practicante– de Rulfo, su formación por los colegios religiosos, su amor por la arquitectura sacra. En cuanto a su posición política, Rulfo se sentía, según Vital, más próximo de los vencidos que de la casta gobernante, mostrándose enemigo de los políticos corruptos en el gobierno, que

pervirtiendo la Revolución por su enriquecimiento propio causaban el empobrecimiento del pueblo, lo que explica la crítica posición político-social de Rulfo, que veía, como ya dijimos, una continuidad ininterrumpida desde los encomenderos de la Conquista hasta los caciques contemporáneos del tipo de Pedro Páramo. Vital registra también la protesta de Rulfo contra la masacre de Tlatelolco y su participación en congresos del Movimiento de la Paz, lo que le valió la observación por parte de la Policía Secreta y desvalida la pretensión de ciertos críticos de presentar a Rulfo como persona sin compromiso político-social.

El biógrafo reconstruye los trabajos extraliterarios de Rulfo para ganarse la vida como empleado del gobierno y vendedor ambulante de llantas, su experiencia de la explotación por parte de los fabricantes, su penuria financiera durante casi toda su vida, su aversión contra el industrialismo metropolitano, así como su fructífero trabajo, más afín a sus aspiraciones culturales, de jefe de publicaciones del Instituto Nacional de Indigenismo, como editor responsable de nada menos que 70 libros.

En cuanto al desarrollo intelectual de Rulfo, Vital describe la temprana afición del niño que jugaba poco, por la fotografía y la lectura y su posterior asistencia a conferencias sobre filosofía desde Platón hasta Heidegger, refutando la supuesta incultura del autodidacta. Registra la publicación de los primeros cuentos en revistas, comprobando un cambio a partir de “Nos han dado la tierra”, cuento con el cual Rulfo adquirió su propio estilo y escritura. Vital insiste también en el concepto rulfiano de la autonomía del arte y su oposición a su comercialización.

Además de breves alusiones a encuentros fortuitos con González Martínez y Gorostiza y su amistad con Efrén Hernández y Arreola se mencionan las lecturas de Mallarmé, Rilke, Sandburg, Henry Miller y Faulkner, relacionándolas con las primeras trazas de *Pedro Páramo* en 1947, lo que implica un periodo de gestación de ocho años, terminando Rulfo la novela como becario del Centro Mexicano de Escritores entre 1952 y 1954. Vital comprueba mediante una comparación de los pretextos con el definitivo, la autoría única de Rulfo frente a la pretendida coautoría de Arreola. La admiración por Calvino y Pasolini y la amistad con Elizondo y Günter Grass la explica por la aversión de ellos contra el *nouveau roman* francés. La enemistad de José Agustín se debe a la actitud crítica de Rulfo frente a la Onda. Vital insiste en la conjunción de contenido nacional y estructura innovadora en la obra de Rulfo. Atribuye las frecuentes andanzas de muertos entre los vivos en los textos rulfianos a la mitología náhuatl, aunque sus personajes nunca son indígenas, limitándose su manifestado interés por ellos al placer fonostético por el consonantismo de la onomástica jalisciense. Según Vital, las fotos de Rulfo de arquitectura mexicana muestran sus profundos conocimientos de la materia y su oposición al monumentalismo de los muralistas.

A veces, Vital practica un biografismo muy sumario: después de informar brevemente sobre el nacimiento del primer hijo de Rulfo pasa a renglón seguido al Rulfo fotógrafo de actores y artistas, a las relaciones entre Rulfo y el cine, la entrega del Premio Xavier Villaurrutia y la aparición de *El gallo de oro*. Su biografismo exhibe un pudoroso eufemismo, llamando al alcoholismo notorio de Rulfo “dolencias por efecto de consumo de bebidas”. No discute las susodichas mitologizaciones, ni las muchas contradicciones en las entrevistas del propio Rulfo relativas a su apellido, año y lugar de nacimiento y a sus lecturas de Faulkner. Resulta de esta autorrestricción al imperio de los hechos una numeración de breves, a veces bastante secas, “noticias” sobre Rulfo.

Vital se mantiene en los estrechos márgenes de los datos biográficos, acabando con la consuetudinaria tradición hagiográfica, pero callando datos que muestran la cara bifronte de un Rulfo problemático.

La biografía escrita por el editor Juan Ascencio, *Un extraño en la tierra* (2005), lleva el subtítulo “Biografía no autorizada de Juan Rulfo”, manifestando la ambición del autor de escribirla independientemente de cualquier autorización por parte de la Fundación Juan Rulfo o de la familia del escritor. Ascencio confía en primer lugar en los documentos de los registros y archivos civiles y eclesiásticos, comunales y legales, segundo en entrevistas periodísticas de Rulfo interpretadas con cautela, y, tercero, en testimonios orales de terceras personas, tanto de la familia como de colegas (Arreola, Valadés) y críticas (Michi Strausfeld, Elena Poniatowska). Es una biografía construida como sucesión de testimonios comentados.

Pese a sus principios objetivistas Ascencio expresa siempre sin ambages su opinión declaradamente subjetiva y disidente. Explota sus muchas conversaciones con Rulfo sobre problemas literarios, personales y jurídico-legales. De manera abiertamente deconstructivista polemiza contra las mitologizaciones consuetudinarias del periodismo cultural, las autoestilizaciones del propio Rulfo y los rasgos hagiográficos de la ya vasta bibliografía rulfiana, expresando su desconfianza en las declaraciones autobiográficas de Rulfo que, según Arreola, cultivaba la mentira como una forma literaria (García 2004: 19, nota al pie de la página).

Más que los problemas socioeconómicos le interesan a Ascencio los sucesos políticos, desde la Independencia pasando por el Imperio, los regímenes liberales y la Revolución mexicana armada e institucionalizada hasta la guerra cristera, en sus repercusiones para la familia del escritor, tratando la genealogía desde la Conquista no como conjunto de meros marcos histórico-cronológicos, sino para mostrar la dependencia de los Rulfo y Pérez de las circunstancias histórico-políticas y sus huellas en temas, situaciones y personajes de las narraciones del escritor. Ascencio insiste en la interiorización de la moral católica ya en el orfanato de Guadalajara, que se refleja en los personajes y el narrador de los textos rulfianos. Fundamental para el autor Rulfo es considerada la temprana adquisición de su pasión vitalicia de leer, primero la literatura de aventuras, después los escritores modernos, que eran en aquel entonces los novelistas de la Revolución mexicana, los regionalistas europeos y los novelistas rusos. El autor niega la lectura de Faulkner por Rulfo, confiando en la veracidad de Rulfo al declarar no haber leído al norteamericano con anterioridad a sus dos libros principales.

El biógrafo describe la ardua y temprana afición de Rulfo al cine, lo que explica su habilidad de guionista y la frecuente puesta a la pantalla de sus textos por su afinidad fílmica. Muestra cómo ya en el muchacho nació la tercera pasión de Rulfo, la del fotógrafo de paisajes, retratos y arquitecturas, todos en blanco y negro, con preferencia del claro-oscuro. Pasa de los tempranos proyectos narrativos abandonados y las primeras publicaciones no siempre bien recibidas por el público, a la aparición final de sus dos obras maestras. Lo que falta es el cotejo detallado de la biografía del lector Rulfo con el proceso literario mexicano, los novelistas de la Revolución, los estridentistas, los Contemporáneos, la vanguardia inclusive la narrativa de Yáñez y Revueltas, sus precursores.

Ascencio corrige en base de actas oficiales irrefutables las falsificaciones y mentiras de Rulfo acerca de su apellido —que no era Rulfo—, y del lugar y la fecha de su nacimiento —que no era Apulco sino Sulaya, no 1918 sino 1917—, sin poder ofrecer una plausible

explicación de los motivos del escritor para semejantes mistificaciones. Atribuye menos importancia al trabajo de Rulfo en la fábrica de hules y llantas y su subsiguiente desprecio por la industria, la explotación y la vida urbana, que a la ocasión de conocer como vendedor ambulante el país y la manera de hablar del pueblo a través de sus clientes y sus conversaciones en posadas rupestres, que se reproduce más tarde en el tono de sus textos. Describe la penuria económica de Rulfo casi durante toda su vida y sus problemas burocráticos en su sinecura como jefe de publicaciones del Instituto Indigenista, como funcionario poco puntual, indisciplinado y moroso. No especifica si el alcoholismo de Rulfo era causa o efecto de su esterilidad como escritor después de sus dos obras maestras.

Frete a estas biografías personales de Juan Rulfo, autorizadas o no autorizadas, *De Sayula al olimpo. La construcción intermedial del escritor Juan Rulfo como icono de la cultura nacional mexicana* (2005) de Fabiola Ruiz es una novedosa y ambicionada deconstrucción de la imagen y biografía públicas de Rulfo, es decir, de su mitologización por los aparatos mediáticos. El comienzo del libro es característico para la metodología de Ruiz que en vez de reconstruir el asesinato del padre del escritor reproduce las descripciones y valoraciones orales de este hecho por testigos en una serie de entrevistas realizadas por ella, entrevistas que por su extensión llenarían todo un libro de testimonios orales jaliscienses a través de más de medio siglo. Pero su objetivo no es la reproducción sociológica de la vida del pueblo al estilo de la *oral history*, sino mostrar la ambigüedad de la tradición oral. Los entrevistados ofrecen visiones bien distintas y hasta contrarias del suceso según sus particulares intereses sociales y sus relaciones personales con la víctima y el victimario. Mientras que los miembros de la familia Rulfo y de su clase social, así como el propio Rulfo, toman naturalmente el partido de la víctima, hay peones que pretenden que el asesino actuó en legítima defensa propia. Según Fabiola Ruiz, la versión de la familia Rulfo se imponía desde luego, pero creando toda clase de mitologizaciones y leyendas alrededor del suceso que afectó al niño emocionalmente, y a la familia económicamente. De esta mitologización surgen los informes periodísticos sobre el suceso de entonces, y la incorporación ficcional de las respectivas vivencias —no los hechos como tales— por el propio Rulfo en sus narraciones, es decir, el transplante de la oralidad al medio de la letra impresa. El hijo de Rulfo, Juan Carlos, en una película documental sobre la muerte del padre del escritor, traslada la versión de la familia de Rulfo, es decir, la mitología familiar, a otro medio, al medio audiovisual.

La primera parte del libro de Fabiola Ruiz consiste en pre y paratextos rulfianos, testimonios de intelectuales, artistas y periodistas culturales mexicanos, y entrevistas de la autora con familiares y vecinos jaliscienses mediante un cuestionario preciso pero nunca provocador de respuestas deseadas, obteniendo una variedad de opiniones con rasgos legendarios. La propagación más eficaz de una imagen estereotipada del escritor Juan Rulfo la observa Fabiola Ruiz en la iconografía, en los ciclos de retratos fotográficos de Rulfo por Daisy Ascher entre 1975 y 1980, denominados por Ruiz “metadiscursos visuales”, que se manifiestan también en las entrevistas concedidas por la fotógrafa a Fabiola Ruiz. También los pintores Francisco Rodón y José Luis Cuevas contribuyeron a la imagen pública, medial, de Rulfo con la cooperación o por lo menos el consentimiento del escritor en un discurso multi e intermedial, que produce y reproduce la imagen del hombre taciturno, solitario, tímido e introvertido acorde con la auto-puesta en escena de Rulfo, preferentemente en blanco y negro, una combinación de colores que asocia serie-

dad. Fabiola Ruiz habla de una íntima y larga “cooperación” entre fotógrafa y modelo, que va más allá de un contacto normal entre tales actores. Este discurso conjunto se manifiesta en una intermedialidad o, en palabras de la autora, “icono-textualidad” y “citas formales intermediales”: alusiones basadas en la especificidad semiótica de la fotografía y de las artes plásticas, expresando bajo la superficie los conflictos interiores de Rulfo, sus lesiones, angustias, frustraciones, depresiones, resignaciones, su alcoholismo y las curas terapéuticas. Pero también el reconocimiento nacional e internacional es evocado por el meta-discurso visual, incluso la estilización fotográfica de Rulfo con sombrero de Pancho Villa como hombre que expresa “lo mejor de la mexicanidad”. Gracias a la intercalación de imágenes en función casi lúdica que contradicen esta estilización solemne, este discurso contiene aspectos tanto de construcción como de auto-deconstrucción.

El resultado de la coacción de narrativa, entrevistas y representaciones visuales es la imagen pública de un Rulfo brillante pero tímido, talentoso pero perezoso, representante de la mexicanidad y del cosmopolitismo, en total: la más perfecta iconización de una persona pública mexicana de los años setenta, década de la aparición de los autores del *boom* en los *mass-media*. Fabiola Ruiz aboga por investigar más a fondo la diferencia entre la imagen pública del autor y su vida privada, sobre todo frente a la confusión de ambos sectores en las versiones explícitas del propio Rulfo, que mezcla indistintamente realidad y ficción. Lamenta, en pleno conocimiento de las biografías de Vital y Ascencio, la desproporción entre el sinnúmero de trabajos voluminosos sobre la obra de Rulfo, de un lado, y el saber biográfico fragmentario sobre el autor, del otro, llamando a los investigadores a llenar este vacío.

Un volumen de textos inéditos, *Aire de las colinas* (2000), cartas escritas por Rulfo a su novia Clara, constituye el más largo texto autobiográfico coherente de Rulfo. Este epistolario sorprende por el estilo casi pueril, sus muchas repeticiones, banales metáforas amorosas, clichés eróticos e hipérboles estereotípicas, pero hay que tomar en cuenta que la destinataria era entonces una muchachita de sólo 16 años. Con el andar del tiempo el estilo epistolar de Rulfo se va refinando y madurando. Característico es un alto grado de oralidad, como en su ficción, manteniendo gramaticalmente siempre la relación yo-tú con muchos vocativos e interjecciones. Para los lectores de Rulfo será una sorpresa que Rulfo casi nada escribe a su novia sobre su producción literaria, lo que muestra que la relación con Clara, al comienzo, no tenía un carácter intelectual. Pero las cartas dicen mucho sobre la desoladora situación financiera del retoño de una familia venida a menos por la Revolución, sus tentativas de conseguir una posición lucrativa que le permitiese comprar o alquilar un departamento para poder casarse, su asco por la atmósfera inhumana en la fábrica de llantas en la que tuvo que trabajar, su compasión por los obreros condenados a trabajar bajo condiciones infrahumanas, sus aventuras como vendedor ambulante de llantas por un salario mínimo, su odio por la industria, la metrópoli, en fin, por toda la vida que no desempeña papel alguno en su ficción, pero que explica también, por el mismo rechazo de este mundo, el porqué de este vacío. Las cartas de Rulfo –las respuestas de Clara todavía no están publicadas– revelan además la vanidad de Rulfo en cuanto a su imagen, lamentando no poder enviarle a Clara una foto suya y aplazando el envío varias veces por la calidad insatisfactoria de los diversos retratos que ha hecho hacer, rasgo que se repite más tarde en su cooperación prestada a su iconificación.

Bibliografía

- Ascencio, Juan: *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*. México, D. F.: Random House Mondadori (Debate) 2005. 411 páginas.
- Dempsey, Andrew: *Juan Rulfo fotógrafo*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Círculo de Arte) 2005. 61 páginas.
- García, David: *Morir en Comala. Mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*. México, D. F.: Ediciones Coyoacán (Diálogo abierto, 133) 2004. 115 páginas.
- Jiménez, Víctor/Vital, Alberto/Zepeda, Jorge (coords.): *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*. México, D. F.: Editorial RM/Fundación Juan Rulfo 2006. 530 páginas, 23 páginas de láminas.
- Jurado Valencia, Fabio: *Pedro Páramo de Juan Rulfo. Murmullos, susurros y silencios*. Bogotá: Común Presencia Editores (Col. Los Conjurados) 2005. 137 páginas.
- López Mena, Sergio: *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades (Poemas y Ensayos) 2007. 251 páginas.
- Ortega, María Luisa: *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes (Col. Espacios) 2004. 132 páginas.
- Ruiz, Fabiola: *De Sayula al Olimpo. La construcción intermedial del escritor Juan Rulfo como icono de la cultura nacional mexicana*. Aportes de Daisy Ascher, José Luis Cuevas y Francisco Rodón. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2005. 399 páginas.
- Rulfo, Juan: *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. México, D. F.: Plaza y Janés 2000. 341 páginas, ils.
- *Letras e imágenes*. México, D. F.: Editorial RM 2002. 175 páginas, ils.
- *El llano en llamas* [texto definitivo establecido por la Fundación Juan Rulfo]. México, D. F.: Editorial RM/Fundación Juan Rulfo 2006. 171 páginas.
- *Los murmullos antes de Pedro Páramo. Las versiones preliminares y un mecanoscrito*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes 2005. xxviii, 5 páginas.
- *Pedro Páramo* [texto definitivo establecido por la Fundación Juan Rulfo]. México, D. F.: Editorial RM/Fundación Juan Rulfo 2005. 132 páginas.
- Teitelboim, Volodia: *Por ahí anda Rulfo*. Santiago de Chile: Ed. Sudamericana 2005. 154 páginas.
- Vital, Alberto: *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*. México, D. F.: Editorial RM 2003. XVIII, 212 páginas, ils.
- Zepeda, Jorge: *La recepción inicial de "Pedro Páramo" (1955-1963)*. México, D. F.: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM 2005. XXXIV, 378 páginas, ils.