

al psicoanálisis y la historia de las religiones (dos de las formas en que occidente ha pretendido racionalizar incluso lo irracional), descuida un tanto la propia tradición literaria. Esto se nota cuando al comprobar la importante presencia de versos triacentuados, afirma que el ritmo ternario "implica un abandono de la métrica tradicional"; cuando es precisamente este ritmo el más característico de la versificación clásica española desde Garcilaso ("En tanto que de rosa y de azucena") e incluyendo al mismo San Juan de la Cruz ("Con ansias en amores inflamada", "los valles solitarios nemorosos"). También cuando se intenta establecer las diferencias entre Westphalen y el surrealismo y se le compara con el peruano Oquendo de Amat, cuando habría sido más útil la comparación con un surrealista ortodoxo o cercano a la línea poética de Westphalen.

Estos dos riesgos de la propuesta inicial no pueden opacar las virtudes críticas de Fernández: honestidad, seriedad y rigurosidad académica; ni tampoco la importante contribución que este libro representa, y que, como subraya el prologuista, resulta ya "fundamental dentro de una bibliografía westphaliana que será muy abundante en el futuro".

Javier Agreda S.
Universidad de San Marcos

Juan Rulfo. *Toda la obra. Edición crítica.* Claude Fell, coordinador. Colección Archivos, París/Madrid, 1992.

Resulta sorprendente que frente a la cautela con que en 1987 el Fondo de Cultura Económica tituló su

edición simplemente *Obras*,—y ello diez años después de que Jorge Ruffinelli publicara una primera recopilación para la Biblioteca Ayacucho como *Obra completa*, esta edición de la prestigiosa Colección Archivos se denomine *Toda la obra* cuando, entre las ausencias más notables, se hallan los cuentos "Nadie, sino un genio" y "Se nos enfrió el comal", publicados en periódicos *El Sol de México en la Cultura y Sábado del Unomásuno*— durante los homenajes a Rulfo en 1986, y jamás recogidos en libro hasta el presente y, entre la veintena larga de artículos faltantes, el no menos imprescindible "*Pedro Páramo*, treinta años después", fundamental para toda aproximación de crítica genética.

Sin embargo, y a pesar de que no se encuentran **todos** los textos de conferencias y entrevistas que hubiéramos deseado, los aquí publicados, contribuyen sin duda a establecer, desde los andamios del material extraliterario y para-textual, no pocas clarificaciones estructurales —y hasta de interrelación significativa— entre cuentos, guiones cinematográficos y su peculiar novela *Pedro Páramo*, todos ellos prolijamente anotados y sistematizados en la presente edición merced a la encomiable y puntual labor de Sergio López Mena que los presenta en dos secciones: la primera conformada por *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* y los textos restantes, bajo el rubro de "Otras letras".

Apartado de los centros literarios y del poder, Juan Rulfo nunca pareció sentirse obligado a cumplir con el mandato literario de producir un libro anual. En la página 448 de la edición que nos ocupa, Jorge Ruffinelli, en su excelente trabajo "La leyenda de Rulfo: Cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo", transcribe

íntegramente la fábula del zorro de Tito Monterroso que muchos han insistido, constituye un retrato de Rulfo. El final de la fábula merece, por sí solo, su inclusión aquí: "... cuando lo encontraban en los cocteles puntualmente se le acercaban a decirle usted que publicar más./ -Pero si ya he publicado dos libros -respondía él con cansancio./ -Y muy buenos -le contestaban; por eso mismo tiene usted que publicar otro./ El zorro no lo decía, pero pensaba: "En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer./ Y no lo hizo". Puede decirse, en cambio, que su proyecto literario constituyó un largo relato mexicano en perpetuo estado de elaboración. Presiones de amigos y oportunidades circunstanciales lo fueron subdividiendo en cuentos, novelas, guiones cinematográficos y fragmentos varios. Por añadidura, Rulfo siempre fue escaso de palabras y esquivo al ensayismo o al ejercicio crítico. Es por ello que no siempre resulta fácil perseguir y elucidar el trazo histórico-genético de sus textos. La deuda aquí contraída con Sergio López Mena es similar a lo ya adeudado a José Carlos González Boixo, anterior y prolijo editor rulfiano.

La Colección Archivos, siguiendo las concepciones de la crítica genética más reciente, utiliza los para-textos en el marco de sus ediciones críticas, como instrumentos que arrojan luz y dan cuenta de la trayectoria de los pre-textos desde sus orígenes. Es por ello que echamos tanto de menos ese texto clave con la historia escritural de *Pedro Páramo* publicado en los *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid en 1985. Datos como éstos, extrínsecos a la obra, extraliterarios unas veces, extra-textuales otras, revelan detalles interesantes respecto al

proceso creativo de cualquier autor, proceso que las ediciones de Archivos ejemplifican mejor que ninguna otra edición. En el caso de Rulfo, quien ha roto con la genología tradicional al desarrollar narraciones a medio camino entre relato y guión cinematográfico, ayudan a establecer parámetros críticos para abordar una obra que escapaba a lo que la mayoría del universo crítico podía asimilar y clasificar por aquel entonces.

Entre las aportaciones más relevantes con que contribuye esta edición hay que agradecer a López Mena el cotejo minucioso y la anotación prolija de todas las variantes significativas, lo que resulta no sólo en una fijación textual incomparable, sino que, además, el rastreo de los pre-textos de nueve de los cuentos de *El Llano en llamas* publicados con anterioridad en revistas y suplementos literarios como *Pan*, *América*, *México en la Cultura* y *Metáfora* - aunque falta aquí el *Anuario del cuento mexicano* que publicó el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1955 y omitido en el cotejo de López Mena-, así como siete secuencias de *Pedro Páramo* publicadas previamente a la edición príncipe de 1955 en *Las Letras Patrias*, *Revista de la Universidad de México* y en *Dintel*, nos brindan numerosas luces adicionales acerca de la manera en que Rulfo retrabajaba infatigablemente sus textos y los criterios según los cuales escogía o descartaba opciones léxicas.

Según cuenta el propio Rulfo -en el ya mencionado texto clave que echamos de menos entre los de carácter autobiográfico recogidos en esta edición de *Toda la obra*-, en mayo de 1954 comenzó a escribir en un flamante cuaderno escolar el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en el silencio de su

discurrir interior. Aquel manuscrito que se llamó sucesivamente *Los murmullos* o *Los murmullos*—según aparece en el lomo del mecanuscrito de 127 páginas conservado en el Centro Mexicano de Escritores—, *Una estrella junto a la luna* y, apareció publicado en marzo de 1955 como *Pedro Páramo*, nombre aparentemente no atribuible a Rulfo. Una vez más, era la prosecución de la obra que tempranamente intentó desde 1939 y cuyo fallido anticipo de novela urbana, de haber nacido, se hubiera llamado acaso *Un pedazo de noche*, (uno de cuyos fragmentos aparece a páginas 311-316 dando inicio a la sección “Otras letras”) y que pudo haber continuado —o no— en su tan anunciada *La cordillera* o en el jamás aparecido libro de cuentos *Días sin floresta*, en fin, en cualquier secuencia de la perenne escritura y reescritura de Rulfo.

En ese mismo texto autobiográfico relata también cómo la segunda promoción de becarios del Centro Mexicano de Escritores integrada, entre otros, por Juan José Arreola, Alf Chumacero, Ricardo Garibay, Miguel Guardia y Luisa Josefina Hernández, leyó y releyó la obra de Rulfo en el marco del taller literario que los congregaba todos los miércoles por la tarde en una casa de la calle Yucatán. Aquella desconcertada recepción temprana de *Pedro Páramo* prefiguraba en sus divergencias la incompreensión que signaría el tránsito inicial de la novela. En tanto Arreola, Chumacero, Shedd y Xirau consideraban que la novela iba bien, Miguel Guardia sentía que el manuscrito era apenas un montón de escenas deshilvanadas. Ricardo Garibay y otros escritores más jóvenes insistían que el libro era una porquería. El poeta guatemalteco Otto Raúl González aconsejó a Rulfo que antes de

sentarse a escribir una novela, leyera muchas. “Leer novelas —comentó Rulfo— es lo que [he] hecho toda mi vida”. Rulfo recordaba que les resultaba difícil aceptar una novela que se presentaba con apariencia realista, como la historia de un cacique y en verdad era el relato de un pueblo: una aldea muerta, en donde todos estaban 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. [Juan Rulfo, “*Pedro Páramo*, treinta años después”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 431-432 (1985): 6].

Aquel manuscrito, estuvo “extrañado” hasta 1980 y otro gran editor de Rulfo, José Carlos González Boixo, no tuvo acceso al mismo al preparar su edición para Cátedra de Madrid. Cuando el Fondo de Cultura Económica comenzó a editar la serie de “Letras Mexicanas” le pidió “algo” a Rulfo para ver “si lo podían publicar”. Como el original estaba en el Centro Mexicano de Escritores para amparar la beca Rockefeller que Rulfo recibió, éste entregó el borrador a la editorial que lo publicó sin más, cambiándole de título.

Una leve supervivencia faulkneriana —detectable también en otros escritores hispanoamericanos coetáneos y posteriores a Rulfo— se refleja en la búsqueda y definición del poblado ucrónico-utópico de Comala donde transcurre la narración. Ese lugar mítico-genérico, ese condado de Yoknapatawpha que a pesar de la diversidad de grafías, tiene un origen común indiscutible en la localización de varios relatos de la saga rulfiana: En una entrevista clave con Fernando Benítez —que tampoco ha sido recogida en el *Dossier* de la presente edición—, al hablar sobre Comala, Rulfo aclaró:

El pueblo donde yo descubrí la soledad, porque todos se van de braceros, se llama Tuxcuacuesco, pero puede ser Tuxcuacuesco o puede ser otro. Mira, antes de escribir *Pedro Páramo* tenía la idea, la forma, el estilo, pero me faltaba la ubicación y quizá inconscientemente retenía el habla de esos lugares. [Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo", *Inframundo* (Hanover: Ediciones del Norte, 1988) 7.]

Ciertamente la ubicación y denominación de Tuxcuacuexco-Comala no se hallaban bien definidas aún entre la publicación de *El Llano en llamas* (1953), y *Pedro Páramo* (1955). La pista la proporcionan, precisamente, los para-textos y las publicaciones parciales de esos años. En el *Anuario del cuento mexicano* que publicó el Instituto Nacional de Bellas Artes en 1955, y a cuya omisión nos referimos con anterioridad, aparece confinado entre las últimas páginas, adonde lo arrinconó el orden alfabético correspondiente a su autor, un cuento clave para la saga genética que transformó a la cabecera municipal jalisciense de *Tuxcuacuexco* en Comala. Se trata de "El día del derrumbe", no incluído en *El Llano en llamas* sino hasta la novena reimpresión, en 1970. (Que ciertamente debiera considerarse *segunda* edición por la naturaleza de los cambios: desaparece el cuento "Paso del Norte" y se incluyen "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel"). Las referencias a Tuxcuacuexco son indirectas pero, tangencialmente, sitúan parte de la acción en ese lugar:

... Yo por esos días andaba en Tuxcuacuexco [sic] Oye Melitón, se me hace como que en Tuxcuacuexco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas? ... [Juan Rulfo, "El día del derrumbe" en *Anuario*

del cuento mexicano. 1955 (México: INBA, 1955) 291].

A fines de 1954 Rulfo entregó para el primer número de *Las Letras Patrias* un texto titulado "Un cuento", que apareció también en 1955:

Fui a Tuxcuacuexco porque me dijeron que allí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Entonces le prometí que iría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté las manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo.

Probablemente ese texto se hallaba muy cercano a los borradores leídos en las sesiones del taller literario del Centro Mexicano de Escritores:

En cuatro meses, de abril a agosto de 1954, reuní trescientas páginas. Conforme pasaba a máquina el original, destruía las hojas manuscritas.

Llegué a hacer otras tres versiones que consistieron en reducir a la mitad aquellas trescientas páginas. Eliminé toda divagación y borré completamente las intromisiones del autor. [Juan Rulfo, "*Pedro Páramo*, treinta años después" 6].

Arnaldo Orfila y Alí Chumacero, respectivamente director y jefe de producción del Fondo de Cultura Económica, le urgían a entregar el libro. A fines de septiembre de 1954 se comenzó a procesar el manuscrito en la editorial. En marzo de 1955 apareció *Pedro Páramo* en una edición de dos mil ejemplares.

Aquella valoración contradictoria en el taller literario prefiguró el indudable desconcierto crítico generalizado que no supo cómo reaccionar ante una obra que excedía y escapaba las concepciones en boga. Dos reseñas —también ausentes del *Dossier* respectivo— abrieron las puertas a la recepción crítica.

La de Archibaldo Burns "*Pedro Páramo* o la unción y la gallina" publicada en *México en la Cultura* y "*El Pedro Páramo* de Juan Rulfo" por Alf Chumacero en la *Revista de la Universidad*. Rulfo jamás olvidó aquellas primeras reseñas desfavorables. Sobre la de Burns afirmó que, desde el título, jamás supo qué "diantres" significaba. Respecto de la reseña de Chumacero, la consideró injusta "Pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Alf: "Eres el jefe de producción del Fondo y escribes que el libro no es bueno"; Alf me contestó: "No te preocupes, de todos modos no se venderá". Y así fue: unos 1500 ejemplares tardaron en venderse cuatro años. "El resto se agotó regalándolos a quienes me los pedían". [Juan Rulfo, "*Pedro Páramo*, treinta años después", 7]. Es imposible resistir la tentación de transcribir algo más de la reseña de Chumacero que el brevísimo párrafo y la nota (p.485) que le dedica Gerald Martin en su despliegue de la recepción (pp.471-545). "Vista panorámica: La obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio"; y ello, porque génesis y recepción constituyen los dos polos más importantes de este tipo de ediciones: "Casi desconocido apenas hace dos años, con la publicación de su libro inicial *El Llano en llamas* 1953, Juan Rulfo atrajo poderosamente la atención de la crítica y de los lectores enterados. Su inmediato prestigio nació de unos cuantos cuentos—sencillos algunos, complicados los menos—sobresalientes por la calidad que ha de ser imprescindible en todo cuentista: la de saber "contar" ... Su libro contiene el balance de varios años de aprendizaje y, con no pocas muestras, se sitúa entre los mejores logrados de nuestras últimas generaciones ... Tal parece, pues que el cuento es el

campo idóneo en que se ejercita la pluma de Juan Rulfo. La novela es otra cosa. En ella no valen idénticas armas. La hermana mayor del género exige tratamientos que apoyen una historia si no más dilatada sí menos sujeta a un acontecimiento único. Rulfo ha pasado ahora de sus desvelos en el cuento a los de la novela. Su *Pedro Páramo* es la primera prueba de ese ensanchamiento en el cual, sin desmentir los aciertos arriba señalados, se arriesga a abordar temas muy conocidos por él pero estructurados en diferente forma ... 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. Después, la llegada del muchacho al pueblo de Comala, desaparecido también, y las subsiguientes 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. 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. Mas 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". [Alí Chumacero, "El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", *Universidad de México*, vol. IX, núm. 8, abril de 1955].

El "fragmentarismo" en la organización de los materiales narrativos sembró el desconcierto. Rojas Garcidueñas afirmó que no existía "plan ni esquema que organicen el todo" y Joseph Sommers consideró —igual que Chumacero— que la obra carecía de estructura.

Debido a deficiencias editoriales, las setenta secuencias que componen la narración y que obedecen a una sintaxis más bien visual, procedente de las técnicas cinematográficas —recuérdese la larga vinculación de Rulfo con el guionismo y el cine—, no siempre presentaban los espaciamientos correspondientes. Así, para algunos críticos resultaron sesenta y ocho o sesenta y siete y para otros, fueron sesenta y seis, sesenta y cinco y hasta cincuenta y siete. A la edición de González Boixo debemos la restauración puntual de la correcta distribución de las setenta secuencias.

La crítica no sabía donde ubicarse para leer aquella novela estructurada mediante "tomas" que obedecían a una sintaxis cinematográfica cuyos **flash backs** y **flashforwards** distorsionaban la trama novelística en todos sus posibles tejidos habituales. Mariana Frenk y Carlos Blanco Aguinaga estuvieron entre los primeros en advertir que **la confusión estructural de las escenas deshilvanadas era de la crítica y no de Rulfo**. "Desde luego, la novela tiene una estructura general muy estricta, aunque no aparente en ninguna separación de partes que rompería la unidad de un momento de tiempo que es toda

la narración". [Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo en Juan Rulfo" en *Revista Mexicana de Literatura*, T. I, N° 1 (1955), recogido en el *Dossier* de esta edición a pp. 704-718]. "El procedimiento más audaz y revolucionario de todos los recursos aprovechados por la nueva técnica novelística es el deliberado desorden cronológico, la dislocación de las secuencias temporales, los cortes y saltos hacia adelante y atrás". [Mariana Frenk, "Pedro Páramo" en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. (La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, 1969) 87; texto clave de su traductora al alemán que echamos de menos en el *Dossier* de la presente edición].

Pero en tanto la crítica temprana sólo lograba confrontar a *Pedro Páramo* con el canon existente a la fecha, buscaba con ahinco casilleros disponibles en las estanterías de la novela indigenista, o de la Revolución, o regionalista; y dado que no llegaban aún los grandes embarques de etiquetas del "realismo mágico" y otras maravillas clasificatorias; había que conformarse con lo que había. El universo de lecturas de Rulfo se distanciaba más y más del de la mayoría de sus críticos. De no ser por alguna pista que se dejaba caer en entrevistas aquí y allá, nadie buscaría acercarlo a Joseph Heller antes que a Agustín Yáñez o a Miodrag Bulatovic antes que a Martín Luis Guzmán. Basta revisar parte de sus impresionantes lecturas en el texto de la conferencia de Chiapas [Juan Rulfo, "Situación actual de la novela contemporánea" en *ICACH*, N° 15 (1965), Tuxtla Gutiérrez, julio-diciembre, 111-122; original que hubiéramos preferido ver citado en lugar del posterior —y modificado por la *Revista de la Universidad de México*— que apareció quince años después y

que se presenta en "Otras letras" a páginas [371-379] para percatarse la vastedad de lo que apenas era una guía básica de lecturas del autor a quien Otto Raúl González aconsejó leer muchas novelas. Rulfo conocía la obra de Ramuz mejor que muchos suizos y leía y releía los cuentos y la novelística —fundamentalmente *Trampa 22*— de Joseph Heller, cuando pocos norteamericanos sabían aún quién era.

Al privilegiar aquí los aspectos de génesis, totalidad y recepción —lo medular de este proyecto de ediciones críticas— no soslayamos en lo mínimo la gran aportación de las dos secciones especialmente escritas para ésta edición. Me refiero a la "Historia del texto" donde además de los ya citados trabajos de Ruffinelli y Martin, se incluyen los estudios de Norma Klahn "La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir", y de Walter D. Mignolo "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del Tercer Mundo" y la quinta sección destinada a desplegar las "Lecturas del texto" con importantes contribuciones como las de José Carlos González Boixo "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo", de Evodio Escalante "Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo", de Yvette Jiménez de Báez "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", de José Pascual Buxó "Juan Rulfo: los laberintos de la memoria", de Florence Olivier "La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo", de Mónica Mansour "El discurso de la memoria", de Hugo Rodríguez-Alcalá "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Commedia*", y, por último, "El gallo de oro o el texto enterrado" de Milagros Ezquerro.

Edición espléndida, sin la menor duda, con la que todos nos regocijamos. Son de lamentar algunos

detalles como la inconsistencia de los propios colaboradores al citar en sus artículos *El Llano en llamas* con la primera l de llano en minúsculas, cuando López Mena invierte un enorme y valioso trabajo en restituirle la L mayúscula pues, como bien explica: "un término que al paso de las ediciones decantó su categoría de nombre propio fue "Llano", que Rulfo cuidó de que recupera su graffa con Ll, perdida en algunos párrafos de "Nos han dado la tierra" y de "El Llano en llamas" desde las versiones iniciales, a fin de que hiciera referencia a un lugar preciso. Llano Grande, Río Grande y Cerro Grande, son términos del siglo XVI que nombran accidentes geográficos de la región en que Rulfo situó su obra. Hoy perviven Llano Grande y Cerro Grande. El Río Grande es el Armería. No hay en *El Llano en llamas* cambios gratuitos". [p. XXXIII] También es de lamentar el desliz en dos cornisas del liminar que transforman a José Emilio Pacheco en José Luis, pero ¿qué obra de estas proporciones y alcances no tiene alguna mínima opacidad que empañe sus brillos y hasta fulgores? Un hondo reconocimiento a la inmejorable labor realizada por este magnífico equipo coordinado por Claude Fell y un pedido que no puedo dejar de formularle no sólo a la admirable colección Archivos sino a todas las ediciones que aspiran a cierto rigor científico: Cuando aún aparecen contados versos de Safo y hasta casi libros enteros de Sor Juana Inés de la Cruz, espero que este infortunado título de *Toda la obra*, no vuelva a repetirse en ninguna otra edición de *toda* la colección.

Samuel Gordon
Universidad de Pittsburgh