

Juan Rulfo y la literatura de la periferia

Juan Rulfo and the literature of the periphery

ALEJANDRO LÁMBARRY

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

alejandro.lambarry@correo.buap.mx

Resumen: Después de un breve recorrido por la crítica a la obra de Juan Rulfo, y la discusión entre la dicotomía nacionalismo versus cosmopolitismo, proponemos con el análisis de *Retales. Compilación de Juan Rulfo* y algunas de sus entrevistas, que el autor jalisciense desarmó la dicotomía existente (nacionalismo versus cosmopolitismo) y logró empoderar a la literatura mexicana al presentar un canon personal de autores de la periferia occidental. Este canon de autores nos permite ver dos acciones significativas de la obra de Rulfo, siguiendo la metodología de Pascale Casanova: 1) la obtención de los “marcadores de diferencia” de la literatura mexicana, y 2) la adopción de formas de escritura de vanguardia, ya existentes en los autores escandinavos y suizos que conformaron su canon literario personal.

Palabras clave: Juan Rulfo, periferia, canon personal, escandinavos, capital literario.

Abstract: After a brief review of the criticism on Juan Rulfo's work, and the discussion between the dichotomy of nationalism versus cosmopolitanism, we propose the analysis of *Retales. Compilación de Juan Rulfo* and some of his interviews, in which the author from Jalisco disarmed the existing dichotomy (nationalism versus cosmopolitanism) and succeeded in empowering Mexican literature by presenting

a personal canon of authors from the Western periphery. This canon of authors allows us to see two significant actions of Rulfo's work, following Pascale Casanova's methodology: 1) the obtaining of the "markers of difference" of Mexican literature, and 2) the adoption of *avant-garde* forms of writing, already existing in Scandinavian and Swiss authors which formed his personal literary canon.

Keywords: Juan Rulfo, Periphery, Personal canon, Scandinavian, Literary capital.

Recibido: 23 de abril de 2024

Aprobado: 21 de mayo de 2024

Doi: 10.15174/rv.vi18i35.791

En la primera mitad del siglo xx sucede en México la disputa entre nacionalismo y cosmopolitismo: los escritores de la Revolución, junto con los Estridentistas, en pugna con el grupo de Contemporáneos. Esta discusión, de acuerdo con Ignacio Sánchez Prado (2009), inaugura el campo literario mexicano; por primera vez se contó con instituciones propias del campo —la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y la sección de cultura de *El Universal Ilustrado*—, dos poéticas con cánones de lectura antagónicos y un capital literario en disputa. Este capital permitiría definir aquello que era Literatura con mayúscula. La discusión provocó varios ataques en los que es posible ver ahora el machismo de la sociedad mexicana de la época: a los Contemporáneos se les acusó de afeminados. Al final, no hubo manifiestos triunfadores. De ahí que, en la generación siguiente, estos dos calificativos, nacionalismo y cosmopolitismo, funcionarían para posicionar a los autores en un lugar desde el cual podían ser leídos y estudiados. La crítica clasificó a Juan José Arreola, autor de textos breves, con tramas eruditas y fantásti-

cas, en la categoría de cosmopolita, y a Juan Rulfo, situado en territorios rurales, con su lenguaje coloquial y entornos dramáticos, con el apelativo nacionalista.

En este artículo nos interesa confirmar, en primer lugar, la existencia de la dualidad nacionalismo y cosmopolitismo, para analizar después lo que –siguiendo la terminología de Pierre Bourdieu– fueron las tomas de posición¹ de Juan Rulfo en el campo literario mexicano. Nos interesa en específico la publicación de una selección de sus lecturas favoritas entre mayo de 1964 y noviembre de 1966, algunas de las cuales tradujo al español en la revista *Cuento*, y que llevaron como título unificador *Retales*. Como veremos, Rulfo optó por un canon de obras que muestra un universo de creadores situados –siguiendo el concepto de Pascale Casanova– en la periferia.² Rulfo presentó

¹ De acuerdo con Bourdieu: “Las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un ‘sistema’ de posiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este ‘sistema’ es la propia lucha” (*Las reglas del arte* 345) Las tomas de posición se entienden, a su vez, como acciones dentro de un campo literario que se define como un: “conjunto de posiciones distintas y coexistentes, externas unas a otras, definidas en relación unas de otras, por su exterioridad mutua y por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento y asimismo por relaciones de orden, como por encima, por debajo y entre” (*Razones prácticas* 16). El campo se activa cuando dos polos entran en conflicto: el grupo dominante, que desea preservarse en el poder, y el grupo que lo desafía. Aquello que está en juego es el capital literario.

² Entendemos el concepto de periferia siguiendo la teoría de Pascale Casanova en *The World Republic of Letters*. Para la académica francesa el centro cultural establece el criterio estético con el que se juzga una obra. También llama a este centro como meridiano de Greenwich, esto debido a que parte de los juicios de valor tienen que ver con la temporalidad, si una obra es anacrónica o de vanguardia: “what might be called the Greenwich meridian

un canon personal que, en lugar de negar la particularidad nacional desde la cual se escribe, niega la subordinación al centro cultural. Para profundizar en ésta que es nuestra hipótesis, nos interesa revisar en un segundo momento la crítica sobre Rulfo y después sus posicionamientos como escritor mediático; para ello revisaremos algunas entrevistas que concedió a lo largo de los años.

Nacionalista, transcultural y superregional

En un estudio pormenorizado sobre la recepción crítica de Rulfo, Gerald Martin sostiene que: “Desde el comienzo se le equiparaba con su colega y amigo jalisciense, Juan José Arreola”. Y da como primer ejemplo el texto crítico de José Luis Martínez que elogia la habilidad narrativa de Arreola y avizora un futuro promisorio para Rulfo: “que aún no colecciona sus patéticos e irónicos cuentos de ambiente rural” (Martin 477). Más tarde apareció “Arreola y Rulfo cuentistas”, donde el crítico de origen jalisciense, Emmanuel Carballo, estudió a sus coetáneos en un juego de contrastes y similitudes. Para Carballo, Arreola era un autor maduro, que escribió desde el primer momento con gran pericia; su lenguaje era refinado y sus temas planteaban “intrincados problemas intelectuales”. A Rulfo, en cambio, le

of literature makes it possible to estimate the relative aesthetic distance from the center of the world of letters of all those who belong to it. This aesthetic distance is also measured in temporal terms, since the prime meridian determines the present of literary creation, which is to say modernity” (Casanova 88). Así pues, el centro dicta el valor estético de una obra porque se sitúa en el tiempo de la vanguardia, mientras que la periferia sigue los criterios del centro con el objetivo de algún día, dejar de ser anacrónico, y producir una obra de vanguardia.

costó tiempo y esfuerzo escribir su obra literaria, su camino fue lento y firme; su lenguaje era el “triumfo del pueblo” y sus temáticas “problemas del diario subsistir, elementales y hondos”. El primero era cosmopolita y el segundo, nacionalista. Ofreció, después, una aparente solución a la discusión que se había originado en el campo literario mexicano: si la obra tiene una sólida estética, “todo se aclara y justifica *estando* y apreciando a los dos” (cit. en García Bonilla 138).

El mismo Arreola retomó en 1965 esta clasificación; respondió en una entrevista que Rulfo había hecho algo similar con su obra a lo realizado por el pintor muralista José Clemente Orozco con la suya. Arreola volvió a publicar esta entrevista con algunos cambios en su autobiografía y ahí comentó:

Sobre la famosa ‘mancuerna’ que se supone que Rulfo y yo formamos en la literatura. [...] A partir del siglo pasado, hay en México dos clases de escritores: los que se apoyan en la realidad y los que han hecho del no apoyarse en ella una vocación. Rulfo pertenece a los que se apoyan en el color local. [...] Yo, en cambio, soy, más que nada, un barroco. [...] Borges fue para mí una ayuda prodigiosa (Paso 236-237).

La crítica situó a Rulfo en la tradición nacional, que tenía su precedente en la novela costumbrista y de la Revolución. Miguel Durán afirmó: “Esta continuidad entre la narrativa de la Revolución y la obra de Rulfo –continuidad mucho más evidente en *El Llano en llamas* que en *Pedro Páramo*– es quizá una de las razones que explican el inmenso éxito de los cuentos de Rulfo” (Durán 92). A mediados de la década de los sesenta, la crítica reconoció que Rulfo había trascendido esta tradición; uno de los primeros en notarlo fue Carlos Fuentes:

Juan Rulfo es un novelista final no sólo en el sentido de que, en *Pedro Páramo*, concluye, consagrándolos y asimilándolos, varios géneros tradicionales de la literatura mexicana: la novela del campo, la novela de la Revolución, abriendo en vez una modernidad narrativa de la cual Rulfo es, al a vez, antagonista y protagonista (Fuentes 270).

De acuerdo con Gerald Martin, desde este momento, Rulfo se vuelve un autor latinoamericano. Significa que la acuñación nacionalista deja de funcionar. De ahí que los críticos como Ángel Rama y Antonio Cândido aporten nuevos conceptos para entender su obra. El primero crea el concepto de escritores ‘transculturadores’ que “dentro mismo de su tradición modernizaron la literatura, sin necesidad de renunciar al regionalismo, ni de imitar a la escritura prestigiosa de París o Nueva York” (cit. en Ruffinelli 323). Por su lado, Cândido sitúa en el superregionalismo a escritores que narran el espacio nacional con refinamientos técnicos de la vanguardia como, por ejemplo, “el monólogo interior, la visión simultánea, el escorzo, la elipsis” (353). Es relevante destacar que, en ambos casos, tenemos un antagonismo entre la literatura nacional y la moda de la literatura cosmopolita: se repite la dicotomía inicial de manera ahora más elaborada. El título del artículo de Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, revela que el conflicto ya no es sólo nacional, ocurre entre las naciones de la periferia y las del centro.

Desde entonces la crítica estudiará la originalidad de Rulfo enfatizando, sobre todo, su utilización de las técnicas narrativas de James Joyce y William Faulkner. Lo asentaron, por ejemplo, los artículos de Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”; Mariana Frenk, “*Pedro Páramo*”, y Emir Rodríguez Monegal, “Relectura de *Pedro Páramo*”. Estamos de acuerdo con sus hipótesis e interpretaciones que destacan la importancia

de estos autores anglófonos. A nosotros nos interesa destacar la veta de autores que consideramos significativos para el jalisciense, por haberse reunido en *Retales. Compilación de Juan Rulfo* y aparecer constantemente en las entrevistas personales, nos referimos a los autores de la periferia europea y mundial.

Retales y figura mediática

Rulfo realizó en vida una antología de autores y obras literarias a la que llamó *Retales*. Debido a que esta antología no cuenta con un prólogo escrito por Rulfo, y no hay una justificación de la selección de los textos, evitaremos entrar en especulaciones sobre los motivos de la selección. Presentaremos en cambio los datos duros y luego, apoyados en las entrevistas de Rulfo y en la crítica literaria, daremos nuestra interpretación.

Los autores compilados en *Retales* son: Fray Reginaldo de Lizárraga, W. R. Holland, Pietro Silvio Rivetta, James Weldon Johnson, Jean Giono, Gregor von Rezzori, Julio Garrido Malaver, Hans Ruesch, Eugenio Zamiatin, Knut Hamsun, William Faulkner, Chiao-Yun-Chan-Yen, Hesíodo, Harold Lamb, Miodrag Bulatovic y Robert M. Laughlin.

Destaca en primer lugar que no hay un solo autor mexicano. La nacionalidad que predomina es la estadounidense, con cinco nombres; aunque dos de ellos son antropólogos (Holland y Laughlin) y uno más es historiador (Harold Lamb). También tenemos un italiano, un francés, un austrohúngaro, un suizo, un ruso, un noruego, un chino, un griego y un serbocroata. No se incluye una sola autora en *Retales*, una ausencia notable, aunque no sorprende en una sociedad machista como lo era la mexicana de ese entonces. Entre los autores tenemos dos premios Nobel de literatura, Faulkner y Hamsun, y a un historiador clásico, Hesíodo. Un hecho importante, que estudiaremos

con mayor profundidad, es que se incluyen a varios autores de la periferia europea y de Asia, ignorados o parcialmente reconocidos en su momento. Sólo aparece un autor francés, Jean Giono; ningún inglés ni alemán.

Los textos que elige Rulfo son breves (entre dos y tres páginas). En muchas ocasiones, cuando el original es una novela, crónica o un texto de mayor extensión, Rulfo edita el trabajo y presenta una selección. Es posible que también haya traducido al español un par de textos. Predominan el mito y la leyenda. Entre los primeros tenemos: el mito de la creación de Jesús de los indios tzotziles, antologado por el antropólogo Holland; el poema de Weldon Johnson sobre la creación del ser humano; también, se incluye un texto anónimo, cuyo autor no se ha logrado identificar, que versa sobre el origen de fábulas y mitos: “La fábula, la alegoría y el mito”; la creación y matanza de los demonios, escrito por Chiao-Yun-Chan-Yen, y, por último, la lucha entre Zeus y Cicno, de Hesíodo. Las leyendas incluyen el origen del sueño y las pesadillas de los zinacantecos, antologado por el antropólogo Laughlin; el origen y el destino de la sombra, de Garrido Malaver, y la relación entre Genghis Khan y su ministro Ye-Liu-Chutsai, del historiador Harold Lamb. A este grupo le sigue otro de importancia considerable que podemos resumir como el de tramas ubicadas en espacios rurales: “Erenek y su amuleto” de Hans Ruesch, “Pellka y Marey” de Eugenio Zamiatin y la selección de Miodrag Bulatovic. Aquí también podríamos incluir “En alta mar” de Knut Hamsun, ya que el escenario es un medio inhóspito y aislado habitado por pescadores pobres. Tenemos, además, el cuento de Pietro Silvio Rivetta, la selección de Jean Giono y Gregor von Rezzori; donde destacan las temáticas urbanas que abordan temas como el prestigio social, la guerra y la soledad. Mención aparte merecen los textos de Faulkner y el fraile Lizárraga: en el pri-

mero tenemos la ejemplificación de la técnica de la corriente de conciencia mientras que, en el segundo, Rulfo realizó una selección de textos que revelan un espacio desolado y triste, al que podríamos imaginar en diálogo con “Luvina”.

En un primer momento, podemos asegurar que en su selección de los textos, Rulfo no discrimina entre géneros literarios: por igual incluye leyenda, historia, cuento y novela. Su preferencia radica en los géneros fantásticos o legendarios, junto con el del espacio rural. Sus temáticas son, por ende, grandilocuentes –la creación del mundo, Jesús, la sombra– junto con otras más ordinarias: la pesca en alta mar, la caza, el viaje. Encontramos un texto de Miodrag Bulatovic que refiere la muerte de un padre, posiblemente asesinado, que le habla a su hijo, y el ya mencionado de Lizárraga. En ambos –Bulatovic y Lizárraga– pueden encontrarse relaciones temáticas con sus propias obras: *Pedro Páramo*, “Luvina” y “¡Diles que no me maten!” Una característica que comparten la mayoría de los textos –salvo quizá el de Faulkner y von Rezzori– es que están escritos con un lenguaje claro, sencillo, preciso y en ocasiones coloquial.

Hasta aquí la presentación de *Retales*. Vayamos ahora a sus entrevistas y a la crítica sobre Rulfo para de ahí aportar una interpretación. En una entrevista, de 1976, con Elena Poniatowska, Rulfo relata que durante cuatro años dio clases de literatura mexicana. “Al terminar la lectura yo les hacía los comentarios, analizaba los libros. Yo daba clases durante noviembre, diciembre y enero, pero tampoco me gustaba mucho” (cit. en García Bonilla 235). Hay una ambigüedad al final de la frase sobre si a Rulfo no le gustaba dar clases o no le gustaba la literatura mexicana; pareciera que se trata de lo primero. En otra entrevista, afirma que leyó a los autores de la Revolución mexicana por obligación, “como tarea en la Facultad de Filosofía y Letras [...] Pero no tuve ninguna influencia de ellos” (cit. en

García Bonilla 82). Extraña la referencia de una tarea universitaria, ya que Rulfo no estudió ninguna licenciatura. Siete años antes, al ser interrogado por José Emilio Pacheco sobre la literatura mexicana, responde: “¿Para qué hablamos de ella? Que opinen los críticos impregnados en letras, a mí déjenme en paz” (Pacheco 447).³ En resumen, a Rulfo no parece apasionarle la literatura mexicana. Su pasión se revela en otra disciplina.

Rulfo le contó a Pacheco que: “Los cronistas españoles son los mejores escritores que haya tenido México, aunque yo no los llamaría ‘cronistas españoles’ puesto que ellos escribían en México” (cit. en García Bonilla 177). Rulfo se revela como alguien a quien le interesa la historia mexicana, en específico las crónicas que siguieron a la Conquista. Vimos que en *Retales* antologó a un cronista. También le interesa la historia de los pueblos indios. Tenemos en *Retales* dos leyendas, tzotzil y zinacanteca. Esta toma de posición de Rulfo problematiza aquella otra que lo sitúa como un autor nacionalista; estamos, pues, ante un autor que se inserta en una tradición que para él no es significativa ni interesante. Una explicación a esto podría ser que busca ser el primer autor de renombre de una tradición joven que apenas llega a la madurez con él. Otra explicación, para nosotros más eficaz, es que Rulfo utilizó la historia mexicana para resaltar lo que

³ Rulfo fue un gran lector por lo que no puede dejar de mencionar en la entrevista con José Emilio Pacheco que realizó una antología personal de los mejores cuentos mexicanos en los que enlista a más de veinte autores. Sobre la afición a la lectura de Rulfo, aquí una entrevista con Irma Emiliozzi: “Yo escribo por afición, no soy un profesional. Leo, eso sí; soy un profesional de la lectura, me interesa mucho la lectura. Y [...] no es por modestia, pero quizás hay pocos autores que leen como yo, a veces leo dos libros por noche... amanezco leyendo, soy un vicioso de la lectura” (cit. en Vital 27).

Pascale Casanova llama “marcadores de diferencia” y, con estos *marcadores*, crea una literatura, a la vez, nacional y cosmopolita.

Pascale Casanova afirma que una nación ingresa a la República Mundial de las Letras después de haber vivido un primer momento de literatura nacionalista. La figura autoral que prevalece en este momento está cercana a la del político y al educador, y las obras suelen tener un interés didáctico. En una segunda etapa, la literatura nacionalista busca su singularidad, su unicidad, sus “marcadores de diferencia”: aquello en lo que esta nación se distingue del resto.⁴ Sin esta diferencia, no tenemos polos opuestos y no se activa la dinámica del campo literario; sin ella, también, da igual que la figura autoral sea de México, España o Argentina. Por último, la nación se libera del nacionalismo para practicar una literatura de vanguardia formal; interesada en la tradición formal del centro o lo que Casanova llama también Meridiano de Greenwich literario. Sin los “marcadores de diferencia” que se obtuvieron en la etapa previa, la experimentación formal se torna vacía, narcisista e irrelevante para la nueva nación. Se requieren de estos marcadores y de la última etapa para que una nación cuente con el capital literario suficiente para ingresar a la República Mundial de las Letras.

Creemos que Rulfo encuentra la diferencia, la unicidad de México, en sus textos de historia y antropología. Algunos ejemplos evidencian la descripción del Nuevo Mundo de Lizárraga como un lugar terrible, hiperbólico en su fauna y clima, que en-

⁴ Escribe Casanova: “Both the formation of states and the emergence of literatures in new languages derive from a single principle of differentiation. For it was distinguishing themselves from each other, which is to say in asserting their differences through successive rivalries and struggles, that states in Europe gradually took shape... In this embryonic system, which may be described as a system of differences... language evidently played a central role as a ‘marker’ of difference” (35).

gendra a gente “encerrada en aposentos oscuros y con el dolor encima, renegando a cada rato de quien los trajo a este mundo” (*Retales* 34). Un ejemplo muy original del lenguaje coloquial mexicano puede verse en la leyenda antologada por Laughlin (“El sueño entre zinantecos”): “se dice con impertinencia que los sueños no son más que el producto de una cena abundante —‘¡Qué bien hablan tus frijoles!’ —le dijo burlonamente una muchacha a su madre” (82). Esta hipótesis requiere, no obstante, más desarrollo para lo cual podría consultarse su biblioteca personal.

Sobre las formas literarias de vanguardia, Rulfo afirma haberlas leído en autores de la periferia europea, en particular, escandinavos y suizos. En una entrevista con Luis Harss, el escritor jalisciense señaló: “Tuve alguna vez la teoría de que la literatura nacía en Escandinavia, en la parte norte de Europa, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba hacia otros sitios” (87). Después a José Emilio Pacheco le explica: “He leído y releído a Franz Emil Sillanpää, a Bjørnstjerne Bjørnson, a Gerhart Hauptmann y al primer Knut Hamsun. Encontré en ellos los cimientos de mi fe literaria” (445). De acuerdo con testimonios del propio Rulfo, la biblioteca de su infancia estaba formada por los clásicos de la literatura occidental.⁵ Entre ellos, el que más le impresionó fue *Hambre* de Knut Hamsun: “Tenía unos catorce o quince años cuando descubrí este autor, quien me impresionó mucho, llevándome a planos antes desconocidos” (Sommers 517).

Los biógrafos de Rulfo han mencionado la importancia de la literatura escandinava en la obra de Rulfo. Reina Roffé escribió:

⁵ Rulfo leyó *Hambre* de Knut Hamsun en la biblioteca de Irineo Monroy (*Retales* 23), el párroco de San Gabriel —cuyo curato estaba enfrente de la casa familiar de Rulfo— quien se la dejó encargada a la señora Tiburcia Arias, abuela de Rulfo, durante la guerra cristera.

“Rulfo abstraigo las experiencias y tradiciones, de autores como Knut Hamsun, cuya obra lo hacía hundir los pies en la tierra y volver a sus orígenes. *Hambre* (1890) marcó tanto al joven Rulfo que poco a poco fue rebasando las delimitaciones de estilos de época” (190).⁶ Por su parte, Alberto Vital comenta: “Resalta el noruego Knut Hamsun, quien guarda un parentesco emocional con nuestro autor” (Vital 151). Carlos Fuentes contó, en una entrevista de la Televisión Española, que Rulfo le había mostrado que sus mayores influencias literarias habían sido los escritores islandeses y escandinavos: “Gran lector, leía novelas islandesas [...] descubrí que las influencias mayores de Rulfo eran la literatura escandinava e islándica” (Fuentes). Esta relación entre Rulfo y Hamsun la mencionaron también Carlos Monsiváis y Emir Rodríguez Monegal,⁷ y la estudió a profundidad Zarina

⁶ Y también: “Esta inmersión fue una convivencia temática, rítmica, sonora –incluso– discursiva; formó parte de la creación de una atmósfera que necesitaba Rulfo para conformar su propio estilo, a la que se añadirán obras de Joyce, Hamsun y, muy significativamente, *Derborence* de Ramuz” (133); “Los escritores nórdicos fueron una gran influencia para él, por ejemplo, Björnson, Selma Lagerlöf, Sillanpää y, también, Haldor Laxness” (240); “Otro autor que concitó su entusiasmo, especialmente por la técnica que empleaba en sus narraciones, fue el noruego Knut Hamsun” (144); “El escritor jalisciense descubrió, a partir de las novelas de Knut Hamsun, todo cuanto se fue publicando en castellano de los autores que provenían de estas tierras frías y brumosas. Leyó a la sueca Selma Lagerlöf, que había hecho un trabajo admirable recuperando las leyendas nórdicas, y al danés Jens Peter Jacobsen; también la obra de Ibsen” (145).

⁷ “De qué modo se entreveran y funden en esta obra las distintas tradiciones históricas y literarias? A través de un deseo que hoy llamaríamos desmitificador, en donde participan lo sombrío de las atmósferas y la verdad de los personajes. De allí, las correspondencias de Rulfo con los escandinavos Knut Hamsun y Halldór Laxness... A Rulfo no le interesa idealización alguna, sino mostrar al hombre del pueblo como ser concreto” (Monsiváis 191); “En que el lirismo potencia de magia la descripción de la realidad, y, sobre

Martínez Borresen. Martínez encuentra una correspondencia temática entre *Hambre* y un “Pedazo de noche”; además, apunta que ambos autores abordan el tema de la muerte, lo macabro, el de Dios, la religión y “la presentación de situaciones extremas sin ejercer juicio o proponer soluciones” (151). Martínez identifica recursos formales parecidos entre ellos, como lo son narración en primera persona (que es muy destacada en *Hambre*) y el uso del humor negro.

Otro de los autores que Rulfo mencionó constantemente en sus entrevistas es el suizo Charles Ferdinand Ramuz y su novela *Derborence*. Es extraño que no lo haya antologado en *Retales* y sí, en cambio, a otro escritor suizo, Hans Ruesch.⁸ Es pertinente mencionar, no obstante, que críticos como Jorge Ruffinelli detectaron entre Rulfo y Ramuz una similitud en la manera de construir sus tramas poéticas: “la de las ánimas en pena, la de los muertos queridos –e inqueridos– que vagan por la superficie de la tierra sin hallar acomodo a sus huesos” (cit. en García Bonilla 247). Es, además, muy significativa la manera en que Rulfo interpela a Poniatowska en una entrevista para preguntarle sobre Ramuz: “¿tú sabes quién es? Todos lo desprecian, lo desconocen y para mí es uno de los más grandes” (cit. en García Bonilla 246). ¿Acaso no podríamos decir algo similar de la mayoría de los autores que se publicaron en *Retales*? Son autores poco conocidos.

Una prueba de ello está en la edición del 2008 de *Retales*, que incluye paratextos donde los editores (Alberto Vital, Sonia Peña y Víctor Jiménez) explican la procedencia del texto se-

todo la tradición de ciertos narradores rusos y escandinavos (Andréiev, Knut Hamsun, Sillanpää) que derivan de Dostoievski” (Rodríguez 122)

⁸ Sorprende también que no seleccionara a ningún autor brasileño. Rulfo señaló en varias entrevistas la importancia y valía de la literatura brasileña para su obra.

leccionado por Rulfo. En tres ocasiones no encuentran la obra original en ninguna librería de viejo ni en ninguna biblioteca universitaria de la Ciudad de México. Es el caso de “El cuento de la luna” de Julio Garrido Malaver. Lo mismo sucede con la selección de Knut Hamsun, de la que no “se encuentra en su biblioteca personal ni en las bibliotecas consultadas para esta investigación” (63). Sobre Chiao-Yun-Chan-Yen, “la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México informa que este libro se encuentra en el acervo; sin embargo, nunca fue posible dar con él durante esta investigación” (69). En otras ocasiones, se tiene solamente un ejemplar del libro. Es el caso del poema “La Creación” de James Weldon Johnson, cuya traducción al español no se localizó en ningún lado, al punto de pensar que posiblemente la realizó el mismo Rulfo. También la selección de Hans Ruesch, cuyo libro se encontró “en una librería de ocasión del Centro de la ciudad” (57). El cuento de Zamiatin está solamente en la biblioteca personal de Rulfo y en la ficha sobre el autor publicada en *El cuento* se destaca: “Este cuento... es prácticamente una obra desconocida” (60)

Se trata, en suma, de libros y autores sumamente extraños que en ocasiones han desaparecido sin dejar huella. Si Rulfo no concede gran importancia a la literatura mexicana, tampoco lo hace a la literatura canónica occidental, en la que destacan los autores de lengua inglesa y francesa, seguidos de la alemana y la italiana. Sus autores no son los clásicos reconocibles ni conservados en las bibliotecas y librerías de la capital mexicana. Rulfo antologa y menciona a serbocroatas, chinos, austrohúngaros, rusos y noruegos, y cuando refiere a la tradición francesa elige a un autor extraño, que Pascale Casanova estudia en su libro de *La República Mundial de las Letras* justamente como el ejemplo

del autor que intenta asimilarse sin éxito a la tradición canónica: Charles Ferdinand Ramuz.⁹

Consideramos que esto es un posicionamiento de Rulfo para relacionarse con autores de la periferia mundial y desarmar la dicotomía que funciona en el campo literario mexicano de nacionalismo y cosmopolitismo. Él es cosmopolita, pero no está atento a las modas del centro. Está interesado, en cambio, en las maneras en que otras literaturas jóvenes han logrado posicionarse con una literatura a la vez regional en sus temáticas y compleja en sus formas; una literatura como la de Hamsun, Malaver, Zamiatin y Ramuz.¹⁰

Ángel Rama ya reconoció esta estrategia en Juan Rulfo en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*:

El escritor que para muchos inicia la escritura de vanguardia en la narrativa mexicana, no se ha dirigido a las figuras centrales de la vanguardia europea que han respaldado la gran producción cosmopolita latinoamericana (Joyce, Woolf, Kafka, Musil) sino a los representantes de una periferia europea que, medio siglo antes que los hispanoamericanos, hicieran la expe-

⁹ Casanova escribe: “because he spoke French with an accent, he was too close –too provincial– in the eyes of the consecrating authorities to be accepted, but not far away enough –not sufficiently foreign, exotic, new –to arouse their interest. Ramuz himself gave a moving account of his experience as a young provincial poet excluded and rejected by Paris” (217).

¹⁰ Esto mismo lo estudia Pascale Casanova en la relación entre James Joyce y Henrik Ibsen: “Joyce’s admiration for Ibsen was thus a form of identification with a playwright from a small country recently liberated from political domination, writing in a language that was almost unknown in Europe, who gave form to a new national literature from political domination, writing in a language that was almost unknown in Europe, who gave form to a new national literature and at the same time became the spokesman of the European avant-garde by revolutionizing the whole of European theater. (249)

riencia de una modernidad que les venía de los grandes centros metropolitanos (107).

Es revelador que antes de esta afirmación, Rama mencione el caso de Arreola y afirma que, a diferencia de Rulfo, éste elige a autores canónicos “cuya fundamentación pretendidamente universalista es asumida sin recelo” (106). Tenemos la misma dicotomía, sólo que ahora su diferencia radica en la manera en que ambos autores se relacionan con la literatura europea. Rulfo acude a la periferia, mientras que Arreola al centro.

Sánchez Prado, por su parte, estudió un hecho similar con Sergio Pitól. En su libro *Strategic Occidentalism*, dedica un capítulo a la manera en que Pitól tradujo y estudió a los autores de Europa del Este y a los asiáticos. Es el caso de Jerzy Andrzejewski, Witold Gombrowicz, Kazimierz Brandys y Lu Xun, entre muchos otros. Estos autores practicaron técnicas narrativas de vanguardia con temáticas locales, en muchas ocasiones de tema político. Hay que recordar que estaban situados detrás de la cortina de hierro y tuvieron que librar la censura. Si bien la situación del escritor mexicano no era tan peligrosa, estaba más cercana a la de estos autores que a los de las grandes metrópolis culturales. De acuerdo con Sánchez Prado, Pitól trascendió la dicotomía nacional versus cosmopolita posicionándose en la periferia mundial, en específico la de Europa oriental.¹¹

¹¹ Sánchez Prado escribe: “Pitol’s cosmopolitanism is not the antithesis of nationalism within a clean binary distinction. Rather, it exists as a repository of cultural ideas and freedoms that resist diverse forms of political repression and power” (Sánchez Prado 29). En este mismo sentido coincide Oswaldo Zavala en su artículo “La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitól, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo”: “Escribir, con Pitól, bajo el signo de la fuga, no implica tampoco reactivar el debate a favor del cosmopolitismo: se trata más bien de transitar horizontalmente dentro de una nueva

Conclusiones

En este artículo hemos tomado la afirmación de Ángel Rama y el ejemplo de Pitol para desarrollar con el análisis de *Retales* y sus posicionamientos mediáticos, cuanto sucede con Rulfo. En primer lugar, notamos en la obra del jalisciense el descubrimiento de algunos “marcadores de diferencia” de la cultura mexicana —muchos de los cuales prevalecen hasta la fecha— como lo son la cercanía con la muerte, la precariedad de la vida, la importancia de la figura materna y el conflicto con la figura patriarcal. Estamos, también, ante el lenguaje coloquial. Estos marcadores, sin duda, surgieron de varios factores sociales y personales, entre los cuales están también sus lecturas de cronistas, mitos y leyendas mexicanas. En cuanto a la experimentación formal, su literatura fragmentaria, la estructura sumamente compleja con los saltos temporales, el lenguaje coloquial poético de Rulfo le otorgó a la nueva nación mexicana el capital literario suficiente para obtener el reconocimiento e ingresar a la República Mundial de las Letras. Este segundo momento se debe, en parte, a una toma de posición de Rulfo al establecer un canon personal con autores que desde la periferia —con lenguajes y culturas consideradas menores— crearon una literatura de tema nacional con prácticas formales complejas. Rulfo siguió, pues, la enseñanza de Knut Hamsun y Charles F. Ramuz. En ese sentido, el canon escandinavo de Rulfo fue clave en su propia obra; hecho que se reveló en la única ocasión en que realizó una antología de autores en la revista *Cuento*, y en las constantes entrevistas que

república intelectual que dismantela las jerarquías culturales y normaliza la condición exógena y supuestamente minoritaria del escritor latinoamericano” (“La síntesis y su trascendencia” 268).

dio a lo largo de su vida. “Cuando lo leí [a Knut Hamsun] me dije: ‘esto es literatura’” (Sommers 138).

Referencias

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 2015.
- _____. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, 1994.
- Cândido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno (ed.), Siglo XXI, 2000.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Harvard University Press, 2007.
- Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido de Juan José Arreola*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Durán, Manuel. “Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Federico Campbell (sel., y pról.), ERA / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 89-120.
- Fuentes, Carlos. “Juan Rulfo: el tiempo del mito”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Federico Campbell (sel., y pról.), ERA / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 252-271.
- _____. “Carlos Fuentes, un mexicano en La Mancha”. Entrevista de Fernando Sánchez Dragó. Televisión Española, <https://www.youtube.com/watch?v=-fryZl1dY0U>
- Harss, Luis. “Juan Rulfo o la pena sin nombre”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo de Federico Campbell. México, Ediciones ERA / UNAM, 2003, pp. 61-88.

- García Bonilla, Roberto. *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Martínez Borresen, Zarina. “La presencia de *Hambre*, de Knut Hamsun, en la obra de Juan Rulfo”. *Juan Rulfo. Perspectivas críticas*, Siglo XXI / Tecnológico de Monterrey, 2007
- Martin, Gerald. “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”. *Juan Rulfo. Toda la obra*, Claude Fell (ed.), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Monsiváis, Carlos. “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo de Ferderico Campbell. México, Ediciones ERA / UNAM, 2003, pp. 187-202.
- Pacheco, José Emilio. “Juan Rulfo en 1959”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo de Ferderico Campbell. México, Ediciones ERA / UNAM, 2003, pp. 445-448.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI, 2013.
- Roffé, Reina. *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Fórcola Ediciones, 2017.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Relectura de Pedro Páramo”, en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Selección y prólogo de Ferderico Campbell. México, Ediciones ERA / UNAM, 2003, pp. 121-135.
- Ruffinelli, Jorge. “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Federico Campbell (sel., y pról.), ERA / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 300-336.

- Rulfo, Juan. *Retales. Compilación de Juan Rulfo*. Editorial Terracota, 2008.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana, 1917-1959*. Purdue University Press, 2009.
- _____. *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Illinois. Northwestern University Press, 2018.
- Sommers, Joseph. “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Federico Campbell (sel., y pról.), ERA / Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 517-521.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía. 1762-2016*. Fundación Juan Rulfo / Editorial RM, 2017.
- Zavala, Oswaldo. “La síntesis y su trascendencia: Sergio Pitól, la escritura autobiográfica y el fin del occidentalismo”. *Rilce*, núm. 28, enero-julio de 2012, pp. 257-272.