

ALGUNOS LUGARES COMUNES SOBRE *PEDRO PÁRAMO*

Jorge Zepeda

Como casi todo aniversario, los cincuenta años de la publicación de *Pedro Páramo* son ocasión de un gran despliegue de actividades celebratorias. Dentro de esa propensión a la efeméride, sin embargo, el lugar común ocupa la mayor parte del tiempo un sitio insospechado. Con tal de resaltar lo que hace a autores, obras o hechos dignos de ocupar un nicho destacado en la memoria, hay quienes propagan versiones pintorescas, pero infundadas, o, incluso, los que improvisan al calor de los festejos. Por ejemplo, en los días previos a la entrega del Premio Xavier Villaurrutia correspondiente a 2004, Juan Villoro declaraba:

[...] el Premio Villaurrutia cuenta con una muy afortunada tradición desde sus orígenes, cuando se premió *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, novela que se consolidó inmediatamente al recibir este reconocimiento. Este libro en la actualidad es visto como una obra clásica, pero dada su enorme complejidad y su novedad pudo haber tardado más en ser reconocida de no haber contado con el reconocimiento de otros escritores (Sara Mascarúa Sánchez, “De *Pedro Páramo* a Fray Servando”, *Diario Monitor*, 21 de febrero de 2005, p. 4C).

Esta versión surge amparada en las numerosas consejas que circulan en el medio literario sobre el rechazo de la crítica a la novela de Rulfo tras su aparición en marzo de 1955. Lo que Villoro

ignora es que el Premio Xavier Villaurrutia se entregó de forma retroactiva al menos en sus dos primeras versiones. Fue en 1957 cuando Francisco Zendejas formó la Sociedad de Amigos de Xavier Villaurrutia, que procedió al escrutinio respectivo y decidió conceder el premio a la novela de Juan Rulfo (véase su columna “Multilibros”, *Excélsior*, 2 de abril de 1957, p. 5B). Este primer hecho debe llamar la atención, necesariamente. Premiar una obra de dos años atrás indica que Zendejas deseaba hacer del Premio Villaurrutia un factor para consolidar la renovación del medio cultural y literario mexicano. El premio, entonces, contribuiría a apuntalar la presencia de la novela de Rulfo, que tenía ya una resonancia amplia, dada la vitalidad de la discusión sobre ella, y reconocía así su carácter protagónico en el nuevo horizonte de la narrativa mexicana.

El Premio Villaurrutia, por lo tanto, surge con una lógica de reconocimiento e impulso a la novela de Rulfo; pero, considerando la preexistencia de *Pedro Páramo* al galardón, puede apreciarse con claridad que Zendejas trazaba también la legitimación del Premio Xavier Villaurrutia. Como casi todo estímulo, el impulsado por Zendejas aspiraba a consolidar en torno a sí una actitud de pluralismo que permitiera romper de manera definitiva la clausura y el estancamiento de la cultura mexicana y, al mismo tiempo, favorecer las inquietudes de renovación técnica que pretendían reconducir la dinámica literaria en México. Como señal de que ese proceso no se había consolidado en el año de institución del Premio Xavier Villaurrutia puede considerarse la diatriba que Eduardo Luquín –escritor cercano al grupo de Contemporáneos, y en particular a José Gorostiza– lanzaba contra la designación de *Pedro Páramo* como mejor libro de 1955 (“La novelística mexicana y una novela”, *Revista Mexicana de Cultura*, 530, 26 de mayo de 1957, p. 6). Me parece que este caso, el de la creación del Premio Villaurrutia y su asociación inicial a *Pedro Páramo* (elegida como insignia, acto que equivale a una petición de principio), permite atestiguar que la historia de la literatura, vista en detalles como el anterior, está lejos del trazo apresurado y la desinformación, caldo de cultivo para leyendas y lugares comunes a los que

cualquiera con un poco de imaginación puede apelar para explicarse a sí mismo aquello que en realidad desconoce.

Esa perplejidad se detecta también en la extraña versión con que Jorge Ramírez Nieto intenta develar el misterio que su predisposición al hieratismo le hace percibir en el proceso de escritura y publicación de *Pedro Páramo*:

La primera de las novelas de Rulfo fue escrita al inicio de los cincuenta, pero sólo fue publicada en 1955. Los manuscritos finales de *Pedro Páramo* se extraviaron y la publicación fue hecha sobre borradores. Los manuscritos corregidos permitieron componer el texto que finalmente sería publicado.

Estos detalles lo hacen más interesante, pues el texto presenta mucho mejor las ideas iniciales del escritor. Luego de *Pedro Páramo*, Juan Rulfo sólo publicó su libro *El llano en llamas* (“*Pedro Páramo* y la arquitectura latinoamericana”, en *Instituto de Investigaciones Estéticas: ensayos 1993-1994*, Universidad Nacional de Colombia-Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1995, p. 68, n.).

Huelga decir que lo anterior es un sinsentido. Lo que llama la atención por encima del descuido de Ramírez Nieto al documentar su “versión” de la escritura de *Pedro Páramo* es, sin embargo, su facilidad para improvisar leyendas sin sustento que no pueden menos que sorprender a quienes las reciben y confundir a los que, como lectores de Rulfo, desconozcan la historia de la escritura y publicación de su novela. Puede considerarse esta versión como una de tantas que circulan entre los “enterados”, más interesados en mitificar el asombro que produce la lectura de la obra que verdaderamente deseosos de conocer su inserción en la historia de la literatura mexicana. Renunciar a una lectura activa de *Pedro Páramo*, atenta a las estrategias narrativas que exigen la participación constante del receptor, representa quedarse en la superficie de la novela, preservar artificialmente el asombro germinal ante un texto cuya construcción se intuye intrincada para hacer de esa predisposición ingenua lo único duradero de una experiencia que, para cumplirse de verdad, debe trascender la mera admiración ceremoniosa. Sin remisión alguna a la fuente de sus ficciones, Ramírez otorga la disposición estructural de la novela a la casualidad (a una distracción, a un hecho dictado por el azar) y concede un peso equívoco a este supuesto

contratiempo al afirmar que *Pedro Páramo* debería a él esa aura de hecho incomprensible, de fenómeno al margen de todo proceso racional. Sin duda, Ramírez Nieto, por obvias razones de origen, desconoce las tres publicaciones de adelantos de la novela, anteriores a su aparición como libro, y que muestran en total siete secuencias narrativas, algunas de ellas en un estado previo al que conocemos. Pero incluso antes de que existieran esas pruebas fehacientes de la premeditada estructura narrativa de *Pedro Páramo*, el mismo Rulfo había dado testimonio como becario del Centro Mexicano de Escritores a Margaret Shedd –directora de dicha institución– de las características más importantes de la novela que se había comprometido a escribir durante su segundo año como beneficiario de los apoyos concedidos por el Centro a los escritores jóvenes desde su fundación en 1951 y hasta su cierre en 2005:

Durante el periodo comprendido entre el 15 de agosto al 15 de septiembre he escrito varios *fragmentos* de la novela, a la que pienso denominar ‘Los desiertos de la tierra’. Estos *fragmentos* escritos hasta la fecha, aunque no guardan un orden evolutivo, fijan determinadas bases en que se irá fundamentando el desarrollo de la novela; algunos de estos *fragmentos* tienen una extensión hasta de cuatro cuartillas, pero como es lógico *no siguen un orden determinado*. Considero que en cambio me servirán de punto de partida para varios de los capítulos (Juan Rulfo, informe mecanografiado a la dirección del Centro Mexicano de Escritores, México, D. F., c. octubre de 1953, las cursivas son mías).

Debe admitirse, entonces, que el carácter fragmentario del texto no es resultado de la improvisación, de un capricho, o de la impericia del escritor, como llegaron a afirmar algunos de sus detractores más insistentes. Al igual que Alí Chumacero (cuya única reserva ante la novela se deriva precisamente de las brechas que esa estructura narrativa segmentada abre a la intersección de lo cotidiano y lo fantástico), esa parte de la crítica inicial a la novela demuestra su apego a las concepciones decimonónicas del realismo y el naturalismo. No es extraño, por lo tanto, que haya sido este bloque de primeros lectores el que señaló la falta de conciliación entre puntos de vista, o la dispersión de los fragmentos narrativos. Todos ellos echaban de menos el papel dictatorial que la instancia narrativa –muchas veces un mero trasunto textual del autor real– detentaba en toda

novela que, además, debería exhibir una aspiración categórica a la totalidad, a la supuesta capacidad para recrear de forma fiel y paso a paso cada rincón del mundo. Que esta concepción se distancia de la actitud narrativa que Rulfo tenía en mente lo prueban sus declaraciones en cierta entrevista concedida a los editores del boletín del CME (“Some Questions and Answers from Juan Rulfo”, *Recent Books in Mexico*, II, 4, May 15, 1956, p. 2), en la que explicaba que la vida de todo ser humano posee episodios de escaso o nulo interés narrativo, *espacios vacíos* cuya transposición literaria es el sustento del realismo o el naturalismo, siempre más preocupados por glosar y juzgar las acciones de cada personaje que por mostrar estas últimas y permitirle construirse a sí mismo ante el lector. Es claro que la imagen de ignorancia y rusticidad e inconsciencia que todavía muchos se empeñan en imponer a Juan Rulfo procede, antes que del autor, de su propia incapacidad como lectores para asimilar su obra literaria. Pero lejos de reconocer sus limitaciones en este sentido, cierto sector de la crítica se encuentra en la búsqueda permanente de subterfugios tras los cuales escudar y sustentar su reticencia con respecto a la obra rulfiana:

Otra dimensión del caso Rulfo está en lo que Leonardo Martínez Carrizales llamó “la construcción de la fama pública”, al recopilar las primeras reseñas motivadas por *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Es inconcebible que este trabajo, ejemplo de pulcritud, haya sacado ronchas al demostrar, con la sola astucia de viajar a la hemeroteca, que la fama de Rulfo no fue instantánea y, al principio, fue equívoca. En *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literaria-periodística de México* (FCE, 1998), Martínez Carrizales reproduce varias notas interesantes de comentar, pues la fama de Rulfo no dependía en los años cincuenta del siglo pasado de los mismos parámetros que hoy en día, cautivadora enseñanza para la crítica literaria y la historia de la cultura” (Christopher Domínguez, “Invitación al silencio”, *Arcana*, 3, 27, septiembre de 2003, p. 54).

Domínguez tomaba el cincuentenario de *El llano en llamas* como mero pretexto para discutir los aspectos intrascendentes que tantos gustadores del lugar común explotan al menor indicio de oportunidades para referirse a la obra de Rulfo. De ahí que comience su nota de esta forma y la concluya hablando de las fotografías incluidas en el libro *México: Juan Rulfo fotógrafo*

(Lunweg, Barcelona, 2001). Rulfo es así mero pretexto para un ejercicio de supuesta celebración más preocupado por apuntalar las certezas personales del crítico que por trazar siquiera un recorrido sucinto de la presencia de la colección de cuentos de 1953 dentro de la historia de la literatura mexicana. La insistencia en mostrar a Rulfo como producto de algo tan efímero y sujeto a cambios como la *fama* queda exhibida en su vacuidad cuando se le acompaña con el adjetivo *pública*, que pretende reforzar esa intrascendencia postulada entre líneas y que, como frase, tiene soluciones aun más absurdas en sus intentos por dar a la crítica un papel consagrador que está lejos de poseer, por mucho que Martínez y Domínguez quieran presentarla bajo esa luz cuando usan etiquetas que quisieran convertir en tecnicismos. Valgan como ejemplos de esa táctica expositiva la *fortuna crítica* o la *gracia pública*. Estos rótulos insisten, cada uno a su manera, en el destino azaroso que ha de sufrir un libro si no recorre una trayectoria amparada de las inclemencias del tiempo por el brazo fuerte de la crítica.

Visitar la hemeroteca, un acto asequible a cualquier persona con curiosidad e interés verdaderos, sólo puede ser signo de astucia para quien califica con sorna el hecho incontestable de que ese mismo transcurso del tiempo al que opone la *fama* como barricada ante su avance sea responsable de la evolución de las condiciones bajo las cuales un libro puede ser leído e interpretado. Es comprensible, por ello, que Domínguez –célebre por sus descalificaciones fulminantes y juicios sumarios a todo cuanto no se apega a sus criterios atemporales y francamente tardo-románticos– pueda sorprenderse ante un proyecto como el de Martínez que, al mismo tiempo que pasa por alto investigaciones como la de Alberto Vital (*El arriero en el Danubio*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), hace una lectura selectiva y manipuladora de las aportaciones más destacadas de Jorge Ruffinelli y Gerald Martin en sus respectivos artículos incluidos en la edición de *Toda la obra* de Juan Rulfo perteneciente a la colección Archivos (UNESCO, 1992 y 1996).

Puede juzgarse con claridad en qué medida esta perspectiva revela las limitaciones al tema que Martínez pretende haber agotado en el comentario que el mismo Domínguez dedicó meses después a la biografía escrita por Alberto Vital y los libros de Nuria Amat y Reina Roffé, estos dos declaradamente centrados en la explotación de mitos siempre exitosos entre quienes buscan la anécdota curiosa o explosiva antes que elementos que les permitan obtener conocimientos precisos sobre un escritor:

El problema de la recepción, o de “la construcción de la fama pública”, como la llamó Leonardo Martínez Carrizales en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública* (1998), se ha ido resolviendo de manera satisfactoria. Es mentira que Rulfo haya sido ignorado y a la distancia resulta sorprendente la rapidez con que la radical novedad de su obra se impuso, gracias a los empeños, justamente reconocidos por los biógrafos, de personalidades como Mariana Frenk, su traductora al alemán, o de Carlos Fuentes, que lo dio a conocer en Francia” (“Rulfo: paisaje del alma del vidente”, *Letras Libres*, VI, 65, mayo de 2004, p. 79)

Las verdades a medias, acumuladas, son obstáculos peligrosos a la imparcialidad. Desde luego que la respuesta crítica a la obra de Rulfo –todavía visible en documentos publicados originalmente en revistas literarias, secciones y suplementos culturales entre los medios impresos más conspicuos– desmiente las leyendas difundidas en torno a *Pedro Páramo*, que a partir de ellas es presentada en muchas ocasiones, sin matiz alguno, como un libro doliente, rechazado por la crítica literaria. Sin embargo, asombra la facilidad con que, al cabo de sólo ocho meses, Domínguez cambió el tono de su discurso pretendidamente esclarecedor en torno al que califica como un ascenso vertiginoso de la novela en el ámbito literario. Domínguez dejó atrás las afirmaciones de que este ascenso se distingue del estatuto actual de la obra y del trayecto no tan predecible entre su publicación y los juicios de sus reseñistas, sean éstos negativos o positivos. Lo que se mantiene constante a pesar de estos desplazamientos del criterio para juzgar unos mismos hechos es la insistencia en la deuda de Rulfo con quienes “gestionaron sus intereses” en el mundo literario de México. Para sopesar en sus verdaderas implicaciones lo que Domínguez

presenta como todo un hallazgo y que en realidad no es más que un lugar común envuelto en el oropel más vistoso, cabría recordar las palabras de T. S. Eliot en una célebre conferencia en la cual reflexionaba sobre las motivaciones y alcances de la labor crítica:

Una de las funciones del crítico es ayudar al público literario de su tiempo a darse cuenta de que tiene mayor afinidad con un poeta o con un tipo de poesía o con una época poética que con otros.

Pero el crítico no puede crear un gusto. A veces se me ha atribuido el haber iniciado la boga de Dante y otros poetas metafísicos, y la de los dramaturgos menores de las épocas de la reina Isabel y el rey Jacobo. Sin embargo, no descubrí a ninguno de esos poetas (“Crítico al crítico”, en su libro *Criticar al crítico y otros escritos*, trad. de Manuel Rivas Corral, Alianza, Madrid, 1967 (*El Libro de Bolsillo*, 65), p. 23).

El fragmento anterior pone al descubierto que ese supuesto poder consagratorio de la crítica es únicamente capacidad de percepción de un autor o una obra en la cual se reconocen los aspectos definitorios más importantes de una sensibilidad específica. La existencia de obras y autores que superan las fronteras dictadas por épocas y corrientes artísticas sería inexplicable bajo hipótesis de trabajo como las que proponen Martínez y Domínguez. ¿Dónde están, entonces, esos jueces complacientes y parciales, casi acrílicos, casi eternos, que se han tomado la molestia de dar un sitio destacado en la cultura occidental a nombres como Homero, Dante, Cervantes y Shakespeare, entre otros? Esto tendría que llamar la atención hacia el aspecto más importante del fenómeno de la recepción, el hecho comunicativo en el que es justo el texto el punto de encuentro entre autor y lector; describirlo así puede contrariar el esencialismo sentimental con que el lector ingenuo glorifica al escritor o la obra de su predilección sin advertir que, como resultado de esa actitud, se cierra a la percepción de los aspectos estéticos e históricos que permiten analizar y estudiar la obra artística o el texto literario. Todo ello puede hacerse sin perjuicio alguno del goce estético, el “placer del texto”, como designaba Roland Barthes en su volumen de 1973 al vínculo primario que el lector busca al dialogar con un libro.

El crítico no puede “consagrar” a un autor, puesto que sus opiniones, por más documentadas, eruditas u objetivas que se pretendan, no escapan a las condiciones de conocimiento y sensibilidad, la *episteme* de su propia época. Otro aspecto al que Domínguez da gran importancia es el de los nombres que destaca, sin prestar atención a la dinámica de discusión en torno a *Pedro Páramo*, mucho más activa de lo que los mitos permiten atisbar. Si Mariana Frenk-Westheim y Carlos Fuentes contribuyeron desde sus posibilidades dentro del medio literario mexicano a difundir la novela de Rulfo no actuaron movidos por el capricho, por el deseo de conceder un respiro artificial a la obra que –según algunos que se asumen como especialistas– se hubiera hundido en el olvido de no mediar la generosidad de sus “incondicionales”. Tampoco pueden verse relaciones mecánicas causa-efecto en esas decisiones tomadas por dos individuos con historias personales y trayectorias muy distintas. El entusiasmo de Frenk por traducir al alemán la novela de Rulfo fue resultado de su lectura, hecha tras la recomendación de su hija Margit Frenk, como me he permitido señalar en otra oportunidad en estas mismas páginas de *Arena*. Cuando invocan su nombre, sin embargo, los partidarios de las explicaciones fáciles olvidan mencionar que se trata de una mujer cuyo origen europeo, condición cosmopolita y amplia formación le permitieron sintonizar con la propuesta estética de Rulfo que, a su vez, se insertaba en el género narrativo cuyo estancamiento era de todos conocido desde la década de los treinta, y del cual se distinguen obras como *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, por su propuesta “pionera” al asimilar las técnicas de la narrativa contemporánea –no se olvide, sin embargo, el ciclo narrativo vanguardista de Mariano Azuela o las “novelas líricas” de los Contemporáneos. De los aspectos fundamentales del entusiasmo de Frenk por *Pedro Páramo* da cuenta su conferencia titulada “La novela contemporánea en México” (*Letras Potosinas*, XVII, 132-133, abril-septiembre de 1959, pp. 8-12), dictada hacia finales de 1958 en

San Luis Potosí, y después reproducida, con algunas supresiones, en distintas revistas y compilaciones críticas.

En cuanto atañe a la reseña de Carlos Fuentes publicada en Francia, la juventud del escritor y su participación activa en el medio literario mexicano –baste recordar la fundación de la *Revista Mexicana de Literatura* en 1955, auspiciada por él mismo y por Emmanuel Carballo– hacen comprensible que insista en las reacciones adversas a la novela, cuya existencia no es posible poner en duda una vez que la discusión se aleja de la comarca de las fantasías y las leyendas nacidas en las pláticas de café. Para percibir a la distancia las dimensiones de la discusión sobre apertura o clausura de la cultura mexicana ante la estética cosmopolita en sus distintas vertientes (una de las cuales fue, entre las más sobresalientes, la novela de Rulfo) pueden citarse los agudos comentarios y polémicas que tenían lugar no sólo en las páginas principales de la publicación mencionada, sino, sobre todo, en su sección final, “Talón de Aquiles”. Todos estos componentes quedan deliberadamente postergados cuando se antepone a los hechos una lectura aislada y simplificadora, revisionista, que niega cualquier perspectiva que no coincida con su propia versión de la realidad.

La contribución de Domínguez a esa reescritura de la historia de la literatura mexicana, basada en exclusiva en su aspecto más inmediato –la crítica literaria que se ejerce desde revistas y suplementos culturales– pasa, evidentemente, por el menosprecio de la crítica académica, como si los desvaríos de unos cuantos improvisados pudieran sentar precedentes incontestables para barrer de un solo golpe con toda clase de esfuerzo que escape a su preceptiva impresionista. Prescindiendo de la libertad que le confiere el emitir sus opiniones, es posible, de cualquier forma, apreciar los alcances reales que éstas poseen. Compárense, sólo como muestra, estos fragmentos de los dos textos firmados por Domínguez que ya he citado líneas atrás:

El más conmovedor de los gafes puede localizarse en la reseña, por lo demás estupenda en otros sentidos, que Sergio Fernández dedicó a *El llano en llamas* (*Filosofía y Letras*, enero-junio de 1954). En este texto se afirma que en ese libro “es el indio el que habla y lo hace para sí”. Creer que los personajes en que Rulfo se inspira pertenecían a una generalidad llamada “indios” es una apreciación que ilustra lo poco que entonces sabían los universitarios de la ciudad de México de ese mundo indígena del que todos los letrados, cincuenta años después, nos sentimos especialistas. Los seres rulfianos son rancheros de viejo linaje castellano, como lo sabe cualquiera que viaje por los Altos de Jalisco, y poco tienen que ver con sus vecinos entonces propiamente indígenas, como los llamados coras o huicholes. Y pronto se supo, dada la frecuencia con que Rulfo era encuestado, que los saldos bélicos de su narrativa correspondían más bien a la Guerra Cristera de 1926-1929 que al fracaso del reparto agrario, aunque éste, sin duda, también forma parte del panorama rulfiano.

Pedro Páramo, con lo que tenía de mágico, estimuló todavía en algunos académicos extranjeros la creencia en la indianidad de Rulfo, que él mismo desmintió muy pronto. A la equivocación en el sujeto rulfiano, o la necesidad sociológica de identificarlo con algunas de las criaturas de la Revolución Mexicana, se sumó otra caracterización. Gracias a Emmanuel Carballo –quien planteó la dicotomía por primera vez en 1954–, Rulfo representaría al realismo en tanto que su paisano, amigo y rival, Juan José Arreola, sería el polo fantástico. Esa oposición, que hoy nos parece elemental y desencaminada, forma parte de esa angustia de las interpretaciones que padecemos los críticos. Lo cierto es que cuando Rulfo empezó a volverse un autor internacional, también inició un proceso paralelo de universalización de su mensaje. El tema de su obra era el hombre y sus fantasmas, no el indígena mexicano, como lo advirtió después Juan García Ponce en un artículo de

Y entre los gafes propios de las primeras lecturas rulfianas destaca aquel que hacía creer que en su obra “era el indio el que hablaba”. Suponer que los personajes de Rulfo pertenecían a una generalidad llamada “indios” es una nota ilustrativa de lo poco que entonces sabían los universitarios de la ciudad de México (para no hablar de los extranjeros) de ese mundo indígena del que todos los letrados, cincuenta años después, nos sentimos especialistas. Los seres rulfianos son seres de viejo linaje castellano, como lo subraya hasta Nuria Amat, tan dada en su *Juan Rulfo* a caer en los habituales tópicos mexicanistas. Y pronto se supo, dada la frecuencia con la que Rulfo era encuestado, que los saldos bélicos de su narrativa correspondían más bien a la Guerra Cristera de 1926-1929, que al posterior fracaso del reparto agrario.

A la necesidad sociológica de identificar al sujeto rulfiano con alguna de las criaturas de la Revolución Mexicana, se sumó la dicotomía propuesta por Emmanuel Carballo en 1954, en la que Rulfo representaría el realismo mientras que Arreola, su paisano y rival, encarnaría el polo fantástico en nuestras letras. Esa oposición, que hoy nos parece elemental y desencaminada, es consecuencia de esa angustia taxonómica que padecemos los críticos. Si bien es inexacto decir que *Pedro Páramo* es una novela fantástica, hoy día es leída como la obra de un vidente, el fragmento mítico que narra el trasiego entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, donde Comala aparece como el limbo o una forma de paraíso infernal.

Ninguno de los biógrafos de Rulfo, demasiado atentos al peso desquiciante que la fama internacional tuvo sobre el escritor, se aventura a investigar la historia de su recepción universal. *Pedro Páramo*, a diferencia de otras obras hispanoamericanas, pronto cesó de ser asociada a alguna de nuestras ontologías nacionales. La novela se impuso universalmente, atravesando la historia y sus lenguas, pues *Pedro Páramo*, como lo advirtió Juan García Ponce en 1971, es un personaje de

1971 que me parece decisivo en el cambio de ruta de las meditaciones rulfianas: Nadie, como Ulises, es Pedro Páramo. Y los excesos de una interpretación que despojase a Rulfo de toda particularidad se mitigaron al concluirse, como yo lo creo, que la universalidad de Rulfo proviene de su capacidad, sólo comparable a la de Faulkner, de retratar el mito del cacique y de la destrucción de la comunidad agraria, común al acervo civilizatorio. Hace muchos años que Rulfo volvió a la morada universal de los mitos de donde salió y a donde volvemos cada vez que lo leemos. Yo, como muchos de sus lectores, lo leo cada año con la puntualidad de quien busca su sombra (“Invitación al silencio”, *Arcana*, 3, 27, septiembre de 2003, pp. 56, 58).

la familia homérica y como Ulises, al ser Nadie, reúne un crisol de arquetipos. Y los excesos de una interpretación que despojase a Rulfo de toda particularidad se mitigaron al plantearse, como yo lo creo, que la universalidad de Rulfo proviene de su capacidad, sólo comparable a la de Faulkner, de retratar el mito del patriarca y de la destrucción de la comunidad agraria, herida del cuerpo civilizatorio que tornó legible el mensaje rulfiano en el mundo (“Rulfo: paisaje del alma del vidente”, *Letras Libres*, VI, 65, mayo de 2004, p. 79).

Quizá sea superfluo agregar algo más después de este ejemplo del reciclaje que Domínguez hace de sus propias palabras para dictaminar a favor del libro de Reina Roffé –*Juan Rulfo, las mañas del zorro* (Espasa Calpe, Madrid, 2003)– y en contra de *Noticias sobre Juan Rulfo*. Tal vez lo único que valga la pena subrayar en estos días en que las biografías *no autorizadas* son motivo de alabanza y sorpresa para muchos lectores cándidos o morbosos, es que en su versión final este texto demeritaba la investigación de Alberto Vital sin presentar verdaderos argumentos y elaborando, para su propio deleite, una retahíla de ideas *recibidas* y *digeridas* que no fomentan un debate auténtico ni conminan al lector a acercarse a las fuentes más solventes en cuanto se refiere a Juan Rulfo y su obra. A quienes (como los críticos aludidos) se preguntan retóricamente si vale la pena buscar los hechos, las versiones verídicas, antes que ceder a tentaciones mitificadoras, cabe recordarles que sus propias predilecciones –respetables, como las de todo individuo, siempre y cuando no exijan que terceros las avalen pasivamente– no tendrán nunca el privilegio de imponerse al sentido mínimo de realidad al que obliga la ética de la investigación rigurosa, y mucho menos pasando por alto la inteligencia de aquellos a quienes creen incautos o desinformados ante su evidente falta de consistencia en éste o en otros ámbitos de la crítica literaria.□

□ La versión original de este artículo fue publicada en *Arena*, suplemento dominical del diario mexicano *Excélsior*, en su edición 316, correspondiente al 6 de marzo de 2005.