

RULFO LECTOR DE BOMBAL

POR

ANA MIRAMONTES
Vanderbilt University

En una de las anécdotas referidas a María Luisa Bombal, José Bianco, quien fuera secretario de redacción de la revista *Sur* al momento de conocerla, retoma lo que Borges dice de *La amortajada* en 1938: “libro que no olvidará nuestra América” (“La amortajada” 81), y en una mirada retrospectiva, más de cuarenta años después, entreteje esas mismas palabras con un recuerdo borroso para construir con ellas una suerte de profecía

[...] años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar, que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizá en *Pedro Páramo* [...] podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*. En ese caso las palabras de Borges sobre la novela de María Luisa Bombal, nuestra amiga tan querida, habrían resultado proféticas. (241)

Lucía Guerra recoge este testimonio de Bianco en su introducción a las *Obras Completas de María Luisa Bombal* (1996), y lo lee como una evidencia que provendría directamente de Rulfo: “[e]l escritor mexicano señalaba a José Bianco que *La amortajada* era una novela que lo había impresionado profundamente en su juventud” (7), de donde Guerra inmediatamente infiere: “no obstante el importe folclórico y político atribuido a *Pedro Páramo*, la noción de los personajes muertos y aún rondando por la vida son un eco intertextual de la novela de María Luisa Bombal” (7).

Volviendo a Bianco, y más allá de la evidencia o del recuerdo borroso, nada impide, en todo caso, utilizar sus palabras como pretexto para abrir una línea de lectura que desde *Pedro Páramo* (1955) se remonta a *La última niebla* (1934) y, en especial, a *La amortajada* (1938), novelas que Bombal publica casi dos décadas antes, tiempo suficiente para que Rulfo haya tenido ocasión de leerlas, sobre todo si tomamos en cuenta su interés manifiesto por la obra de otros autores latinoamericanos. En el presente trabajo aporto una serie de ejemplos tomados de las novelas para dar cuenta de esa intertextualidad evidente a la que alude Guerra y que será mi punto de partida para plantear otros problemas: primero, ¿cómo es posible que la recepción crítica haya preferido *no-ver* esta relación entre la obra de ambos autores?; segundo, ¿en qué medida las inclusiones y exclusiones en torno a las cuales se constituyen lecturas canónicas implican el presupuesto de ciertas genealogías que merecen ser revisadas?, y por último, elijo acercarme a la obra de Bombal y de Rulfo desde una

problematización de lo fantástico. Bien podría ser ésta una lista de posibles ensayos que aborden cada uno de esos temas en forma particular. No obstante, el modo en que aparecen articulados constituye en sí mismo mi recorrido de lectura.

No son pocos los estudios críticos sobre la novela de Rulfo que reconocen un lugar clave al personaje de Susana San Juan. Él mismo dice en una entrevista: “[e]s un personaje que a mí me gustaba mucho y a quien le había dado mucha importancia, no sólo en el texto. En el libro tenía la mayor parte, las tres cuartas partes, pero lo tuve que cortar” (453). Creo que es en torno a este personaje donde aparecen más claramente algunas marcas de intertextualidad con la obra de Bombal, en especial *La amortajada*. En ambas novelas, el ruido de la lluvia en la noche enmarca esa escena en que una mujer yace en su lecho percibiendo lo que la rodea desde una zona intermedia entre la vida y la muerte. Ana María ya ha muerto, y aunque Susana San Juan todavía no, de ella se habla como de “[u]na mujer que no era de este mundo” (287). La luz de los cirios que velan a Ana María se convierten en la llama parpadeante de una lámpara que Susana San Juan vislumbra desde el lecho donde finalmente muere: “Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas” (289). Luz que se percibe a medias, entrecerrando los ojos.

Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas. A la llama de los altos cirios... (Bombal 96)

Al través de sus párpados cerrados entrevé la llama de la luz (...)
Entreabre los ojos. Mira (...) detrás de la lluvia de sus pestañas (Rulfo 270)

Poco antes de morir, ambas mujeres son asistidas por un sacerdote que no es del todo bien recibido y a quien se le sugiere retirarse para volver más tarde o al día siguiente. Tanto el padre Carlos como el padre Rentería se muestran preocupados ante esta indiferencia que las moribundas manifiestan frente al auxilio espiritual ofrecido en el instante agónico. En ambos casos, el sacerdote duda (sin atreverse a admitir que no sea así) que haya habido un arrepentimiento real de las mujeres, quienes, en realidad, no parecen muy convencidas de que el paraíso exista después de la muerte. Por el contrario, en algún momento de sus vidas, ante el amor que se les niega, ambas se revelan contra un dios que se muestra indiferente al deseo amoroso. Así recuerda el padre Carlos a Ana María, en la época en que ella tenía amores imposibles con su primo: “adolescente, y no obstante ya entregada al demonio de la ira y de la carne” (169), rebelándose contra el poder divino “[p]orque estoy enojada con Dios... Porque su Dios nunca me escucha y nunca me da nada de lo que le pido” (170). También Susana San Juan se enoja con el Dios que dejó morir a Florencio: “¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más que de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor”(Rulfo 279).

En relación con *La última niebla*, puede compararse la escena en que el agua le revela a la mujer sumergida en el estanque su propia sensualidad adormecida, con la escena del baño de Susana San Juan en el mar.

El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de sed, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua. (Bombal 62)

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos: rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. (Rulfo 274)

Creo que los fragmentos transcritos dan cuenta de cómo en la escritura de Juan Rulfo puede entreverse su lectura de María Luisa Bombal. Sin embargo, esto es apenas una certeza desnuda por la ausencia de estudios que la consideren, lo cual genera cierto estupor y no pocos interrogantes sobre la recepción crítica de ambos autores.

LA RECEPCIÓN: LO QUE SE VE, LO QUE SE DICE Y LO QUE NO

En principio, digamos que la crítica comienza a poner cierta atención en Bombal dos años después de publicarse *La última niebla*, cuando la revista *Nosotros* da a conocer un artículo de Amado Alonso, “Aparición de una novelista” (1936) que comienza precisamente con una pregunta:

¿Por qué la crítica local no habrá anunciado *La última niebla* como un libro importante? Pues sin duda lo es por donde quiera que se le mire; tanto por lo que da como por lo que promete; y es justo y conveniente dedicar desde el principio especial atención, para alentarla y exigirle a una escritora de tan singular temperamento y de tan poco común don artístico como se manifiestan en *La última niebla* (7)

Libro importante “por lo que da y por lo que promete” dice Amado Alonso de su primera novela; “libro que no olvidará nuestra América” dice Borges de la segunda; d[el] nuevo estilo en la novela” hablará Arturo Torres-Rioseco en la revista *Sur* (1941). Podríamos suponer que no es reconocimiento público lo que le ha faltado a María Luisa Bombal desde un principio. Y más aún: muchos años después –y ya en el camino de las genealogías– Carlos Fuentes se referirá a ella como “madre” de todos los escritores latinoamericanos contemporáneos.¹ Ahora bien, lo cierto es que, fuera de esta declaración

¹ Lucía Guerra recoge este testimonio para contrastarlo precisamente con la indiferencia que Bombal debió enfrentar en su propio país: “[l]os jurados que otorgan el Premio Nacional de Literatura en Chile han sido siempre reacios a reconocer a las escritoras. Baste recordar que Gabriela Mistral primero recibió el Premio Nobel para que, varios años después, se le diera el Premio Nacional. María Luisa Bombal fue candidata en cinco ocasiones diferentes a dicho premio, sin nunca obtenerlo. Enferma y con una situación económica difícil, la autora también fue privada del más alto reconocimiento en su país. En aquellos mismos días, en Nueva York, Carlos Fuentes, en una conferencia sobre literatura latinoamericana, declaraba que María Luisa

aislada, no parece existir aún consenso suficiente en medios académicos para plantearse una relectura de *La muerte de Artemio Cruz* y de *Pedro Páramo* que implique una referencia necesaria a *La amortajada*.² Varias podrán ser las razones por las cuales no ha prosperado un enfoque de este tipo. Mi hipótesis es que gran parte de la recepción crítica parece estar sujeta, en su modo de leer, a ciertos condicionamientos ligados a cuestiones de género (*gender*) que impiden reconocer una genealogía “materna” (parafraseando a Fuentes), mucho menos frecuente, claro está, que una “paterna” y probablemente por eso mismo descartada de antemano. En otras palabras, invisible. Esto explicaría que aun cuando se reconozca la obra de María Luisa Bombal en forma explícita, ese mismo reconocimiento se dé de manera ambigua: se ponderan sus logros pero no el peso de su decisión en cuanto a escribir de determinada manera, al mismo tiempo que se desestiman las proyecciones que su escritura puede llegar a tener en la de otros autores. En su artículo de 1938, Borges intenta descifrar (como si de eso se tratara) ese talento que la lleva a escribir libros “esencialmente poéticos”: “[i]gnoro si esa *involuntaria virtud* es obra de su sangre germánica o de su amorosa frecuentación de las literaturas de Francia e Inglaterra” (énfasis mío, 81). Por su parte, en tono laudatorio y paternalista (propio de su época) dice Amado Alonso que “en este primer librito de María Luisa Bombal hay una creación de verdadero rango poético... Y es la creación y expresión suficientemente eficaz de un modo típicamente femenino y a la vez originalmente personal de emoción y de vida sentimental” (29). Y más adelante agrega: “Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino. ¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!” (31).³ Señala, por su parte, Lucía Guerra

Bombal había sido la madre de todos los escritores contemporáneos de nuestro continente” (*Obras Completas* 45-46). En su estudio *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Magali Fernández hace un relevamiento bastante pormenorizado de “olvidos” u omisiones del nombre de la autora en diversas fuentes relacionadas con la literatura hispanoamericana del siglo XX y en particular con la “Nueva Narrativa que algunos dicen comienza ‘en la década del ‘40’, y otros colocan precisamente, a partir de 1935, fecha de la publicación de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges” (nota 23, p. 16). Al respecto, véase también Phyllis Rodríguez-Peralta: “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement” (1980). Una última aclaración: en general siempre se ha tomado 1935 como fecha de edición de *La última niebla* por la Editorial Sur dirigida por Victoria Ocampo. Pero Lucía Guerra aporta este dato: “publicada por primera vez en 1934 por Editorial Colombo de Buenos Aires, bajo la dirección de Oliverio Girondo” (55, énfasis mío).

² Al menos, Magali Fernández hace referencia al tema: “En *La amortajada* se relata la vida de la protagonista desde el punto de vista de la misma fallecida que generalmente monologa en primera persona, pero usando el ‘tú’ (como si fuera a ser escuchada por las personas que se acercan al féretro y a quienes se dirige). No podemos aquí dejar de recordar el uso que de esta voz narradora hiciera Carlos Fuentes en sus novelas *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*.” (*El discurso narrativo de María Luisa Bombal* 119).

³ En su libro *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth -Century Literary Imagination* (1979), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizan otra cara de este fenómeno que por cierto se extiende más allá del siglo XIX: el modelo dominante y excluyente de la creatividad artística como cualidad específicamente masculina se impone como modelo a imitar o como obstáculo a superar para las mujeres con una iniciativa creativa. Lo que estoy

En una construcción que hace de María Luisa Bombal una mujer etérea y trágica, proclive a lo poético y lo sentimental, se omite siempre el hecho de que ella insistiera en un rasgo asociado por nuestra cultura con 'lo masculino': la lógica, la precisión y la simetría. La escritora citaba a menudo la frase, en apariencia paradójica de Pascal: 'Geometría-Pasión-Poesía', y cada vez que se refería a su escritura, afirmaba que ésta se organizaba sobre un eje lógico y formas simétricas exactas. (9)

En otras palabras, la falta de "masculinización" es un mérito por cuanto no entorpece ese flujo de "lo femenino", pero al mismo tiempo, como el oficio de escribir sigue siendo masculino, si Bombal escribe como escribe, supuestamente sería casi a pesar de ella misma y no por propia decisión. Habría, entonces, algo así como una falta de consistencia, no en su escritura, sino en el reconocimiento que la crítica hace de ella, efecto que —según creo— ha persistido hasta el presente. Así, ha preferido verse la producción de Bombal como una exquisita rareza femenina, como una flor extraña cuya presencia se advierte en tanto aislada. Y ese aislamiento impide, en gran medida, que se la lea como influencia posible sobre un escritor (masculino) de renombre. Nótese que lo que estoy considerando es algo así como un estadio previo al hecho mismo de que puedan rastrearse ecos de la obra de Bombal en la de Rulfo. Estoy hablando de un espacio para pensar *eso* al menos como *posibilidad*, y lo que digo es que ese espacio prácticamente no ha existido en el horizonte de la recepción crítica y es necesario hacerlo explícito.

FILIACIONES Y GENEALOGÍAS. OTRAS RECEPCIONES

No importa que la obra de Bombal preceda a la de Rulfo. La crítica llega después. Por eso, no solo su valoración como figuras públicas es dispar sino también la forma de interpretar el silencio prolongado que sigue a la escritura de sus obras. Una vez más, es Lucía Guerra quien observa esta proximidad entre ambos y este distanciamiento que establece la crítica.

[...] ambos dejaron de publicar y, durante años, se limitaron a anunciar títulos o proyectos de nuevos textos que nunca entregaron a ninguna casa editorial. María Luisa Bombal y Juan Rulfo se hermanan, así, en la categoría denominada por la crítica 'casos extraños' (7-8). [...] [e]n el caso de Juan Rulfo, su silencio se equiparó al hermetismo de sus propios personajes y su imagen pública se transformó en el mito que corroboraba los rasgos de la 'esencia del mexicano', teorizados por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. A María Luisa Bombal se la convirtió en una figura nebulosa y teñida de ciertos escándalos: intento de suicidio, asesinato frustrado, adicción al alcohol y total incomunicación con su hija, selección de rasgos que, de ninguna manera, es inocente, puesto que corresponde a una modalidad cultural no exenta de preconcepciones de carácter genérico. (8-9)

considerando es el reverso de lo mismo: el auténtico desconcierto o la animadversión más explícita son algunas de las actitudes que adopta cierta crítica frente al talento de una escritora percibido como anomalía. Otro ejemplo del siglo XIX: Gertrudis Gómez de Avellaneda mereció este "elogio" de un contemporáneo suyo, Bretón de los Herreros: "*¡¡¡Es mucho hombre esta mujer!!!*" Así, triplicados los signos de admiración." (Elena Catena, Introducción a *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Poesías y epistolarios de amor y amistad*. Madrid: Castalia, 1989, p. 22).

Como es sabido, la obra de Rulfo ha sido estudiada e interpretada desde diferentes perspectivas críticas (sociales, antropológicas, históricas, formalistas, temáticas, míticas, etc.) que obviamente polemizan entre sí. Prueba de su complejidad y riqueza inagotables es que no existe unanimidad ni acuerdo pleno acerca de las posibles fuentes que la nutren; entre otras: las mitologías aztecas (particularmente en su concepción de la muerte y la vida después de la muerte), el rescate de la oralidad de la comarca e inclusive las crónicas coloniales. No me propongo cuestionar estos aportes sino por el contrario ampliarlos examinando ciertos aspectos que han sido descuidados. En mi análisis he preferido aplicar la categoría de género (*gender*) no tanto a la obra o a quienes la escriben sino al modo en que la recepción crítica construye un lugar diferente para autoras y para autores dentro de una tradición. Esta operación me lleva a percibir el trazado de una posible genealogía “materna”, expresión que (provisoriamente y a falta de otra) deja abierto un espacio a indagar y a discutir.

En este sentido, es preciso decir que al menos otra de estas “filiaciones” reconocibles en *Pedro Páramo* sí fue señalada por la crítica, aunque sin abundar demasiado en ella. Se trata, en este caso, no de una autora latinoamericana sino europea: Emily Brontë. En un artículo de 1961 dice Mariana Frenk, al referirse a la novela de Rulfo: “Como *Wuthering Heights* de Emily Brontë, otra novela del martirio y la culpa, es un libro del amor más allá de la muerte.”⁴ Varios años después, Carlos Fuentes señalará los puntos de contacto entre *Pedro Páramo* y *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847) trasladando a la novela de Rulfo el análisis que Georges Bataille hace de la de Brontë: “[l]a muerte, dice Bataille de *Cumbres Borrascosas*, es el origen disfrazado. Puesto que el regreso al tiempo instantáneo de la infancia es imposible, el loco amor sólo puede consumarse en el tiempo eterno e inmóvil de la muerte [...] La infancia y la muerte son los signos del instante porque siendo instantáneos, sólo ellos pueden renunciar al cálculo del interés” (*Valiente mundo nuevo* 164). Desde esta perspectiva, Fuentes examina lo que él percibe como falsas dicotomías aplicadas a *Pedro Páramo*: “[e]s interesante compararlas porque ha habido una pugna necia en torno a la novela de Rulfo, una dicotomía que insiste en juzgarla sólo bajo la especie poética o sólo bajo la especie política, sin entender que la tensión entre la novela está entre ambos polos, el mito y la épica, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés” (164). Si bien tanto Pedro Páramo como Heatcliff hacen uso de su poder económico como recurso desesperado para destruir todo aquello que no resulta suficiente para devolverles el paraíso de la infancia, a la vez ese amor imposible de recuperar se convierte en deseo que va más allá de la muerte, al instante eterno del encuentro amoroso. Es cierto que hay una diferencia que también señala Fuentes: el amor que se tienen Cathy y Heatcliff es mutuo, pero no el que Pedro Páramo siente por Susana San Juan, enamorada de Florencio. Por su parte, Lilia Osorio retoma esta misma línea de análisis y sintetiza de este modo los aspectos comunes a los protagonistas de ambas novelas:⁴

⁴ El artículo de Mariana Frenk, “*Pedro Páramo*” publicado originariamente en *Revista Universidad de México* (1961) fue reeditado en el volumen *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas* (1974). Existen al menos tres trabajos de Carlos Fuentes en los que sin variaciones aparecen verdidas sus ideas acerca de la relación entre *Cumbres Borrascosas* y *Pedro Páramo*: “Rulfo, el tiempo del mito” (1980), “Mugido, muerte y misterio: el mito de Juan Rulfo” (1981) y *Valiente mundo nuevo* (1990). En un artículo de 1988, titulado “Dos

Su primera circunstancia común es la orfandad, Heathcliff es huérfano por razones misteriosas, en tanto que Pedro Páramo sabe que su padre fue asesinado y que, a causa de esa muerte, perdió también a su madre. Uno y otro persiguen el erotismo, con un sentido más violento que el deseo de los cuerpos, y se comprometen en el sufrimiento puesto que, en el fondo, emprenden la búsqueda de un imposible: el regreso a la infancia. En ambos se da la rebelión del maldito a quien el destino arroja de su reino y a quien nada le retiene en el deseo abrasador de reencontrar y recobrar el reino perdido. Así como no hay ley ni fuerza, convicción o piedad que detenga un instante el furor de Heathcliff, Pedro Páramo encarna 'el rencor vivo', 'la pura maldad', hace a los otros víctimas de sus 'pleitos del alma' en su desesperada lucha por regresar del mundo de la infancia, sin aceptar que no existe más, que es un pasado irrecuperable cifrado precariamente en Susana San Juan. [...]

Los dos momentos que, como la espada del ángel, señalan el término del paraíso son la partida de Susana y la pérdida de los padres. Al igual que Heathcliff, Páramo encarna entonces una verdad primera: la del infante que se rebela contra el mundo del Bien, contra el mundo de los Adultos y, por su rebelión sin reservas, destinado al partido del Mal: "Que se resignen otros abuela, yo no estoy para resignaciones". "¡Tú y tus rarezas! Siento que te va ir mal, Pedro Páramo. (Osorio 163, 164)⁵

Yo agregaría también que ambas novelas comparten cierta atmósfera fantasmática, creada por el deambular de los personajes o si se quiere, del deseo errante en una existencia más allá de la muerte. Recuérdese la voz y la mano espectral de Cathy, cuando pide entrar a su propio cuarto, ocupado por el nuevo propietario de la finca, la reacción desesperada de Heathcliff al saberlo, y luego, en el final, las apariciones fantasmales de Cathy y Heathcliff, ya muerto, vistos por la gente del lugar cuando atraviesan el páramo (*moor*) donde solían jugar en su infancia. En el caso de *Wuthering Heights*, esa atmósfera remite directamente a la novela gótica inglesa. Es hacia la mitad de la novela cuando Heathcliff, al saber que Cathy ha muerto, manifiesta haber perdido su propia vida y su propia alma lo que le hace desear reencontrarla bajo la forma que sea, incluso como fantasma. El hecho mismo de que Cathy haya muerto sin recuperar del todo la razón, como si estuviera sumergida dentro de un sueño o de un recuerdo del pasado –según cuenta Nelly la criada que la acompañó– lo lleva a preguntarse dónde está ella realmente, si es que su alma descansa en algún sitio (123-4). Poco después, en el capítulo siguiente, su esposa Isabella

acercamientos a *Pedro Páramo*", Lilia Osorio retoma, parafrasea, pero también amplía este análisis de Carlos Fuentes (aunque inexplicablemente omite nombrarlo). También Osorio parte del análisis de Georges Bataille sobre *Cumbres borrascosas*, para establecer puntos de contacto con la novela de Rulfo.

⁵ Cf. con el diálogo que el Heathcliff adulto sostiene con Nelly, el ama de llaves de *Wuthering Heights*, cuando poco antes de morir se muestra deseoso de reunirse con Cathy, ya muerta: "[...] I've done no injustice, and I repent of nothing –I'm too happy, and yet I'm not happy enough. My soul's bliss kills my body, but does not satisfy itself.' 'Happy, master?' I cried, 'Strange happiness! If you would hear me without being angry, I might offer some advice that would make you happier.' [...] 'You are aware, Mr. Heathcliff,' I said, 'that from the time you were thirteen years old, you have lived a selfish, unchristian life; [...] 'I'm rather obliged than angry, Nelly,' he said, 'for you remind me of the manner that I desire to be buried in –[...] No minister need come; nor need anything be said over me– I tell you, I have nearly attained *my* heaven; and that of others is altogether unvalued, and uncoveted by me!'"(244-5).

advierte ciertos cambios en la conducta de Heathcliff, producidos tras la muerte de Cathy: él pasa mucho tiempo encerrado en su cuarto o fuera de la casa a la que regresa al amanecer, y además ha dejado de comer; con lo cual ella no se explica cómo se mantiene vivo a no ser que los ángeles o seres de mundos subterráneos lo alimenten (128). Sin que existan mayores certezas al respecto, lo que empieza a percibirse de manera difusa es la frontera entre la vida y la muerte: como si no se supiera bien quién queda de cada lado. También hacia la mitad de *Pedro Páramo* hay un giro importante en la escena que divide la novela en dos partes perfectamente integradas: cuando descubrimos que también Juan Preciado está muerto (a causa de los murmullos) y enterrado en la misma sepultura que Dorotea, con quien conversa (238).⁶

Vale la pena recordar, además, que dos años antes de la publicación de *Pedro Páramo*, se estrena en México *Abismos de pasión* (1953), versión cinematográfica de la novela de Brontë que lleva a cabo Luis Buñuel. Asimismo, ya en 1939 Hollywood había dado a conocer *Wuthering Heights* del director William Wyler. Pese a todo, Rulfo no hace referencia alguna a Emily Brontë cuando se refiere a las lecturas que lo marcaron: “[l]os escritores nórdicos fueron en realidad la influencia que he tenido más cercana. Yo empecé a leer a los nórdicos, a Knut Hamsun, a Björson, a Selma Lagerlöf, en fin. A mí siempre me ha gustado la literatura nórdica porque da la impresión de un ambiente brumoso, neblinoso, ¿no?” (Rulfo 454). Menciona, asimismo, algunos autores de Brasil y el cono sur que despertaron su interés, aunque el nombre de Bombal nunca aparece.

También Bombal, al referirse a su formación como lectora y escritora menciona a Knut Hamsun, además de los cuentos de Andersen y de Grimm, exponentes del cuento maravilloso. En su caso, otro contacto importante fue Pablo Neruda quien, según Bombal: “Inventó un idioma. Con *Residencia en la tierra* yo aprendí mucho. Escribí mi novela *La última niebla*, en la cocina de su casa. Recibí esa fuerza misteriosa de su *Residencia*, pero, claro, yo me expresé de manera distinta. Me enriqueció interiormente” (420). En este caso, había, eso sí, una cierta reciprocidad, y al parecer, Neruda valoraba la opinión de Bombal sobre su obra, aunque de manera un tanto diferente, por no decir agresiva, según testimonio de la autora

Pablo peleaba conmigo en materia literaria a veces. Le gustaba leerme sus cosas. Yo le decía: Esto me gusta. Esto no me gusta. A veces se enojaba: “Es que tú no entiendes la poesía moderna, tú no llegas más que hasta Mallarmé”. “Pues yo considero que he llegado bastante lejos”, le decía yo. . . Pero siempre llegaba con sus papeles: “Mira, escucha esto”, y me leía. Pero una vez me indigné. Había agregado una frase horrible . . . “Esto es muy feo”, le dije, “es grotesco. . . Además no entiendo por qué necesitas poner estas cosas”. Volvía unas horas después: “Mira, escucha ahora. Cambié la frase”: Me leía otra vez el poema. Pero, luego, se enojaba y me decía: “Lo que más rabia me da es que cómo es posible que una ignorante como tú tenga siempre la razón”. (420)

⁶ Gerald Martin es quien me ha sugerido dicha correspondencia estructural entre *Wuthering Heights* y *Pedro Páramo* en relación con un cambio o giro narrativo que en ambos casos se advierte precisamente en la mitad del relato. Ha sido él también quien me aportó el dato de la versión cinematográfica de Luis Buñuel. Agradezco estos y todos sus valiosos comentarios porque me alentaron a ampliar mi investigación.

Por lo visto, Bombal se revela muy segura de su talento y de sus propios criterios, lo cual facilita el diálogo y el intercambio con quienes admira sin dejar de reconocerlos como sus pares, aun cuando fueran algo mayores que ella. Según testimonio de José Bianco:

[...] María Luisa nunca dudó de su talento. Una vez, estando yo presente, Oliverio Girondo repitió los eternos lugares comunes de los escritores. Dijo que le daba vergüenza releer cualquier libro que hubiera escrito. “Pues a mí me pasa lo contrario –dijo María Luisa Bombal–. Algunas noches, cuando tomo *La amortajada*, quedo llena de alegría. Pienso: “¡Qué inteligente soy! ¡Cómo he podido escribir un libro tan bueno!” (237)

Al igual que con Neruda, también de la amistad con Borges surge cierto espacio de intercambio y discusión:⁷ “[c]on Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, *pero no le hice caso y seguí escribiendo*” (Bombal 331, énfasis mío). En efecto, Borges mismo así lo explica:

Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y mediatizada: otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicológica, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo asimismo que comencé ese fallo condenatorio con una cita de H.G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban *infaliblemente salvados los disyuntivos riesgos infalibles* que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron. (“La amortajada” 81, énfasis mío)

Del mismo modo, la novela de Rulfo suscita algunas prevenciones iniciales en cierta crítica desconcertada ante una obra difícil de clasificar. El ejemplo más claro es el artículo de Alí Chumacero del mismo año en que aparece *Pedro Páramo* (1955). Me interesa tomar en cuenta estos artículos (Borges y Chumacero) porque revelan cómo en ambas novelas algunos aspectos son percibidos como “fallas” o “falta” de acomodamiento ya sea a lo fantástico, a lo maravilloso, o a lo realista, precisamente porque ponen en tensión esas

⁷ La amistad y mutua admiración que se profesaban perduró a través del tiempo. Prueba de ello es que Borges prologó la obra de María Luisa Bombal en la traducción al inglés a cargo de Richard Cunningham y Lucía Guerra (*New Islands*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1982). Lucía Guerra transcribe esas palabras liminares de Borges en las *Obras Completas* de María Luisa Bombal: “Cuando en Santiago de Chile o en Buenos Aires, en Caracas o en Lima se nombran los mejores nombres, no falta nunca el de María Luisa Bombal. El hecho es tanto más notable si tenemos en cuenta la brevedad de su obra, que no corresponde a ninguna escuela determinada y que suele, afortunadamente, carecer de color local. Agradezco a mi suerte que nuestros caminos se hayan cruzado, hace ya tantos años, y que ahora pueda decirlo públicamente y presentar a los lectores de la otra América esta entrañable amiga y gran escritora chilena” (51).

categorías y el juego de oposiciones en torno al cual éstas se constituyen como tales. Dice Alí Chumacero:

En el esquema sobre el cual 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 la realidad 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. (109, énfasis mío)

Chumacero no aplica aún para *Pedro Páramo* la expresión “realismo-mágico”, que luego se usaría precisamente para dar cuenta de ese *no* tan adverso “encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal”. Esa supuesta falta de estructura previa por la cual, desde su punto de vista, el relato fracasa en su intento de “ser una obra fantástica” acerca su mirada a la de Borges cuando supone de antemano que lo que Bombal se propone es una obra “imposible de escribir” porque el elemento sobrenatural o mágico puede entrar en tensión con el realista-psicológico. Sin embargo, la lectura le revela –a diferencia de Chumacero– una “oculta organización eficaz”, aunque tan oculta que sólo se entendería a partir de esa “*involuntaria* virtud” de Bombal, por lo cual queda sin explicar de qué modo estaban *infaliblemente* salvados los disyuntivos riesgos *infalibles* que él previó. Valora, al menos su resolución poética y concluye: “libro de triste magia, libro deliberadamente *suranéé*”. Magia o mágico en este contexto puede entenderse en el sentido de “fantástico” y hago esta aclaración por dos razones. En primer lugar, ése es el sentido que puede atribuirse a la palabra tal como Borges mismo la emplea en su ensayo de 1932 “El discurso narrativo y la magia” en el que anticipa las bases de su poética futura, pero donde todavía “lo mágico” o “lo fantástico” incluye también una aproximación a lo sobrenatural, algo de lo que paulatinamente Borges se va distanciando hasta postular, ya de manera definitiva, en su prólogo a *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940): “fantástico pero no sobrenatural” (44). En otras palabras, no sobrenatural sino imposible, idea a la que Borges volverá una y otra vez en los años que siguen.⁸ En segundo lugar, la elección de un asunto tan sobrenatural como puede serlo las

⁸ Digamos también que en el mismo año 1940 J. L. Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares publican la *Antología de la literatura fantástica* que incluye nada menos que un cuento de María Luisa Bombal, “Las islas nuevas”, que será eliminado en la segunda edición de la *Antología* (1965) ampliada con las inclusiones de: Acutagawa, José Bianco, León Bloy, Julio Cortázar, Elena Garro, Silvina Ocampo, A. Bioy Casares, entre otros. En 1941, se publica *El jardín de senderos que se bifurcan*, primera colección de cuentos específicamente fantásticos de Borges que luego integrarían sus *Ficciones*. Emir Rodríguez Monegal ya ha destacado la importancia del ensayo de 1932 que junto con su prólogo a la novela de Bioy anticipan las bases de su propia poética,

reflexiones de una difunta es “deliberadamente *surané*” porque parece estar más cerca de los relatos fantásticos del siglo XIX que de la nueva modalidad surgida en el XX, con Borges a la cabeza y ya alejada de toda psicología. Es entonces, como dice Italo Calvino, cuando “la literatura fantástica, perdida toda nebulosidad romántica, se afirma como una construcción lúcida de la mente” (45). Pero lo cierto es que allí donde la niebla persiste todavía, algo ha cambiado sin embargo. Desde esa zona fantasmática en que se inscriben las novelas de Bombal y de Rulfo, vislumbro un tratamiento diferente de lo fantástico.

Con excepción del trabajo introductorio de Lucía Guerra, sólo he hallado un artículo que se refiere en forma comparativa a la obra de Bombal y la de Rulfo, aunque sin adentrarse en el problema de la intertextualidad y dos más que hacen referencia en forma sesgada a una posible relación entre ambos autores, ya sea para afirmarla o para descartarla.⁹ Adriana Méndez-Rodenas adopta un enfoque psicoanalítico (Kristeva) y toma como punto de partida el mito de Narciso para comparar y analizar el modo en que los personajes de *La amortajada* y de *Pedro Páramo* manifiestan su deseo amoroso:

If the voice, echo, and soft murmuring indicate the crossing between the two instinctual poles of life and death, *the phantasmatic enunciation common to both Pedro Páramo and La amortajada can vocalize their desire only after death*. Both narratives show how the body (and its pulsions), now safely ensconced under the earth and lying at the core and at the ground of matter, can feel the flow of the semiotic *chora*, its previously inarticulate instinctual longings, the repressed waves of desire. (108, énfasis mío)

Creo que es posible vincular esta enunciación fantasmática del deseo a la que alude Méndez-Rodenas con esa atmósfera que describíamos al hacer referencia a *Pedro Páramo* y *Cumbres borrascosas*: el deseo que se desplaza en un ir y venir de lo real a lo imaginario, de lo real a lo irreal, de lo natural a lo sobrenatural, de lo consciente a lo inconsciente, depende cuál sea la perspectiva que adoptemos. Lo cierto es que esa fluidez con que se plantea la relación entre ambos niveles tanto en *Pedro Páramo* como en *La amortajada* (y en forma algo diferente en *La última niebla*) implica un desafío a las interpretaciones críticas. Y otra vez, las inevitables comparaciones: Adriana Méndez-Rodenas toma el artículo de Borges al que ya hicimos referencia para contrastar esta recepción crítica de *La amortajada* con la que Carlos Blanco Aguinaga y Joseph Sommers hacen de *Pedro Páramo*:

In contrast to Bombal, who was chastised for her effort to name the unimaginable, the Mexican Juan Rulfo was praised for daring to write *another ‘impossible’ novel*,

con los que habrá de contribuir “a preparar la recepción de las ficciones que ya en 1933 empieza a publicar en el periódico *Crítica*, de Buenos Aires, y que en 1935 recoge en *Historia universal de la infamia*” (178-9). No debería sorprendernos, entonces, que Borges no profundice mucho más su análisis de la novela de Bombal, porque eso implicaría explorar una problematización de lo fantástico diferente a la de su propia poética, elaborada precisamente en esos años.

⁹ Se trata de los siguientes artículos: Adriana Méndez Rodenas, “Narcissus in Bloom. The Desiring Subject in Modern Latin American Narrative -María Luisa Bombal and Juan Rulfo” (1996); Julio Rodríguez-Luis “Juan Rulfo: la mentalidad afectiva” (1984) y Phyllis Rodríguez-Peralta, “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement” (1980).

his highly acclaimed *Pedro Páramo* (1955). In fact, many critics have pointed out Rulfo's extraordinary ability to conjure in his fiction an uneasy balance between life and death, portrayed as a sustained narrative ambivalence between the real and the fantastic. Both Carlos Blanco Aguinaga and Joseph Sommers have described *Pedro Páramo's* two-part narrative structure...Neither critic points out an inherent contradiction between the real and supernatural realms, as did Borges in the case of *La amortajada*; rather they both reconcile this apparent tension by acknowledging Rulfo's ability to situate the reader within the tenuous border zone between life and death. (105, énfasis mío)

Si bien esto podría relativizarse diciendo que en el mismo artículo Borges finalmente reconoce que el mérito de Bombal reside en la resolución poética del problema y que sus reparos precedieron a la lectura misma de *La amortajada* (aspectos que Méndez-Rodenas no considera), lo cierto es que una vez más debemos enfrentarnos a valoraciones diferentes. Para estas novelas "imposibles de escribir", la resolución de la autora es involuntaria y permanece oculta; la resolución del autor responde a su extraordinaria habilidad, lo que merece páginas enteras de análisis, etcétera, etcétera.

Vale la pena considerar algunos de los comentarios que mereció la obra de Rulfo pocos años después de publicada. En 1961, Mariana Frenk reconoce "el triunfo de la poesía" en *Pedro Páramo*, portadora de una nueva sensibilidad en la novela moderna. Y señala como aspectos innovadores: "gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su concepción poética, el tema que trata –que es un tema tomado de la realidad humana en lo general, mexicana en lo particular– cobra un aspecto fantástico, de alucinante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños" (Frenk 43). Otras críticas que marcaron orientaciones en la recepción, aunque con diferencias propias entre sí, fueron las de Joseph Sommers (1970), Luis Leal (1959) y Carlos Blanco Aguinaga (1955). Transcribo algunas de sus valoraciones:

No todo en Pedro Páramo, por supuesto, es lúcido y transparente. Rulfo, creemos, ha tratado de reflejar en la estructura caótica el fondo mismo de la novela, que es en sí vago, indefinido, irreal, nebuloso. Pero unificado por el tono poético, a veces mágico, que ha sabido mantener a través de todas sus páginas. (Leal 54)

Su imagen [del mundo] es mágica, poética, irracional. La novela es para él un medio de expresar, en términos originales, su propia subjetividad. (Sommers 166)

Notemos aquí, de paso, la curiosa paradoja del estilo de ese subjetivismo de Rulfo: [...] trata la realidad desde el dentro del sujeto hacia el fuera del objeto. Así aparece éste teñido de la sensibilidad del narrador (Blanco Aguinaga 100)

[...] por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento concreto de existencia mexicana (Blanco Aguinaga 116)

Cierto que, al final de la novela, queda todo ello perdido en un mundo vago, sin tiempo, como Comala mismo, como la realidad toda de Rulfo; pero sentimos sin necesidad

de análisis, gracias tal vez al tono poético de ensimismamiento que sostiene a toda la novela, la absoluta perfección estructural que luego nos revela el análisis cuidadoso. (Blanco Aguinaga 109)

Habría pues algunas ideas en torno a las cuales se va dando cierto consenso. En principio, la estructura es percibida como caótica cuando se pretende dividirla en dos ejes y analizarla en forma estática, como compartimentos estancos: lo real, lúcido, transparente, concreto, frente a lo irreal, nebuloso, irracional, lejano. Se advierte, no obstante, una “absoluta perfección formal” cuando se aprecia mejor (“sentimos sin necesidad de análisis”) esa perspectiva subjetiva que marca su propia originalidad a partir de una mirada mágica, alucinada, poética que no anula una realidad concreta, histórica, sino que la ilumina desde un lugar incierto, difícil de precisar, mirada que va de una realidad interior a una exterior. Pero también podríamos revisar esta partición de la realidad, en lo que tiene de convencional. Y aquí es donde me interesa conectar lo poético con lo fantástico en el sentido en que propone pensarlo Irène Bessièrre cuando afirma que “lo fantástico no resulta de una partición simple de la psiquis entre razón e imaginación, liberación de una y coacción de la otra, sino de la polivalencia de signos intelectuales y culturales que se fija precisamente al representar” (60, mi traducción). En otras palabras, Bessièrre da a entender que no alcanza con que relacionemos el imaginario fantástico con el inconsciente si separamos fondo y forma (tal como hace Todorov). Por el contrario, habría que aceptar que el lugar de lo fantástico consiste en el reconocimiento de lo imaginario (243).¹⁰ Otra teórica, Rosie Jackson explica lo fantástico “a partir de la disolución o la destrucción de las líneas de demarcación entre lo imaginario y lo simbólico. Se rechazan las categorías de lo ‘real’ y sus unidades” (149).

Entonces, si bien es cierto que en *Pedro Páramo* se reconoce un fuerte tratamiento poético de lo narrativo –“¿Cómo destilar esta amarga visión poética en una forma novelesca? [...] por momentos, difícilmente es prosa” (Sommers 141-2)– también sabemos que a medida que se afirma su lugar fundacional dentro de la nueva novela latinoamericana, se va atenuando cada vez más, en el horizonte crítico, su proximidad con lo fantástico, ya sea que la novela se inscriba en una dimensión mítica o definitivamente en el realismo mágico. Esto se advierte claramente en trabajos como los de Julio Ortega (1969) y Julio Rodríguez-Luis (1981), que aunque parten de perspectivas muy diferentes, coinciden en este aspecto. Según Julio Ortega “*Pedro Páramo* no es una novela realista pero tampoco es una novela fantástica” (78, énfasis mío). Por su parte, Julio Rodríguez Luis alude a una posible conexión con Bombal, pero para descartarla de plano: “el examen estructural de la novela demuestra que no se trata, como quisieron algunos, de una novela-fantasma, de una novela lírica o subjetiva al estilo de las de Virginia Woolf o, entre nosotros, las de María Luisa Bombal” (234). Sin dudar, ubica a *Pedro Páramo* dentro del realismo mágico porque, al igual que *Cien*

¹⁰ En el original: “Le fantastique ne résulte pas d’un partage simple de la psyche entre raison et imagination, libération de l’une et contrainte de l’autre, mais de la polyvalence des signes intellectuels et culturels, qu’il s’attache précisément à figurer”(60). En otra parte, al analizar *La invención de Morel* de A. Bioy Casares, dice: “Toute perception esthétique est aussi fantastique. *L’Invention de Morel* dit la fin du fantastique et la reconnaissance de l’imaginaire comme le lieu de la fantastique” (243).

años de soledad y otras novelas de García Márquez: “sucede en un plano *real*, como si esas voces de muertos fuesen reales; es decir, que la obra no posee en modo alguno la vaguedad semilírica que se suele identificar con esa provincia de lo fantástico” (234). Más aun, en vista de que considera a *Pedro Páramo* “la primera novela hispanoamericana moderna” (233) Rodríguez-Luis prefiere desterrarla de esa “provincia de lo fantástico” en la que se inscribiría una novela (semi)lírica como la de la autora chilena.¹¹ No deja de llamar la atención que descarte cualquier tipo de coincidencia estructural entre las novelas de ambos autores. Por mi parte, eso es precisamente lo que me interesa considerar como ampliación de las coincidencias temáticas y textuales ya presentadas al inicio. Entiendo que hay una serie de problemas tan estrechamente relacionados que resulta difícil dar cuenta de uno prescindiendo de los demás, pero podrían plantearse así: qué se entiende por realismo y cuáles son sus alcances; en qué consistiría esta dimensión de lo fantástico próxima a una dimensión lírica que define la estructura misma del relato; cuáles son las distancias que esta modalidad adopta con respecto al fantástico del siglo XIX y a esa otra modalidad (sí reconocida como fantástica) que se constituye en el siglo XX. Dado que mi afán es más exploratorio que clasificatorio, y que es mucho aún lo que resta por decir en torno a las posibles correspondencias entre *Pedro Páramo* y las novelas de Bombal, me limitaré a considerar el quiebre que sus narrativas producen con respecto al realismo tradicional, ya sea a partir de su dimensión poética (lírica) como de su dimensión fantástica. Es por eso que sigo la perspectiva de Irène Bessièrre en *Le récit fantastique (La poésie de l'incertain)* (1974).

NOVELAS DE REALIDAD FANTASMÁTICA, CASI POEMAS, “IMPOSIBLES DE ESCRIBIR”

Ya hemos hecho referencia a la amistad que unía a María Luisa Bombal con José Bianco. La posición de Bombal dentro de *Sur*, representativa de una elite intelectual que surge de la vanguardia porteña tiene aristas curiosas. Allí publica su reseña cinematográfica sobre un melodrama del cine argentino, *Puerta cerrada* (1938) (Bombal 299-302), a pedido de Victoria Ocampo. Contrariamente a lo esperado por la gente de *Sur*, su reseña lejos de ser una sátira, valora positivamente la película y Bombal se permite, incluso, citar a su amigo Jorge Luis Borges. Aquel número 53 de *Sur* se agota rápidamente, y en vista de este éxito, el director de la película, Luis Saslavsky, la convoca para escribir el guión de otra: *La casa del recuerdo*. Bombal acepta a pesar de los reparos que esto suscita entre la gente de *Sur*,

¹¹ Cf. con lo que afirma Hernán Vidal a propósito de la nueva novela latinoamericana, desde una concepción de la feminidad con fundamentos junguianos: “Desde esta perspectiva es necesario agregar que la narrativa contemporánea es femenina en su intento de servir de compensación contra el espíritu épico masculino de la narrativa positivista. El contenido lírico de su lenguaje ha relativizado la estricta división de los géneros y ha hecho poesía de la narrativa. Con esto se ha producido la apertura del lenguaje hacia múltiples significados que evaden la anterior aspiración positivista de cerrar el lenguaje y hacerlo unívoco en la representación de objetividades estrictas. (Vidal: nota 5, p. 29). Convengamos en que existe una línea crítica que no tiene inconveniente en asociar feminidad con irracionalidad para hablar de la nueva novela latinoamericana, pero sí los tendría para aceptar que esa “feminidad” provenga de una posible escritura femenina o concretamente de la escritura de una autora. No parece ser que Rodríguez-Luis esté dispuesto a aceptar algo así.

según lo revela su propio testimonio (332-3) que difiere un tanto del de José Bianco (239). Obviamente este interés por el melodrama resulta un tanto conflictivo para una autora aceptada en el ámbito vanguardista y es interesante pensar esta relación desde una perspectiva de género que pone en tensión valores estéticos. Si en el siglo XIX resultaba más o menos “tolerable” que las mujeres escritoras escribieran melodramas (a la manera de las Brontë, por ejemplo), al entrar al siglo XX y con la consolidación de las vanguardias, el melodrama pasa a ser considerado un género menor desde estos ámbitos intelectuales. Cualquier escritora que quisiera legitimarse dentro de los valores estéticos vanguardistas, no podía permitirse “coquetear” con el melodrama, aun cuando por ser mujer tuviera cierto “permiso cultural” para hacerlo, sin riesgo de perder ese lugar (algo similar ocurrió en algún momento con Norah Lange). En otra de sus anécdotas sobre María Luisa Bombal, cuenta José Bianco que cierta vez ambos comentaban *Gone with the wind*, novela que Bombal encontraba “formidable”, superior incluso a lo que ella misma escribía, lo que la llevó a reflexionar: “Sin embargo no tengo menos talento que Margaret Mitchell. Pero, qué le vamos a hacer, tengo un talento de otra clase. Soy un [*sic*] poeta en prosa” (237).

Esta relación entre poesía y narración, nos devuelve a Rulfo. La crítica ha intentado dar cuenta del modo en que tanto Bombal como Rulfo resuelven, sin tensión aparente, esta mezcla entre realidad e irrealdad a partir de la que construyen estos relatos de / por / sobre muertos. La pregunta que surge es desde dónde se narra: desde la realidad psicológica, desde la irrealdad de los sueños o desde algún punto de fuga que se nos escapa constantemente. Cómo explicar esa atmósfera onírica y alucinante que desde la narración misma nos instala en los umbrales de la muerte. Diversas explicaciones se han dado vía realismo psicológico, vía poético-lírica, vía fantástico-sobrenatural. Me propongo contrastarlas.

Admitamos que en ambos casos, el componente realista ofrece un grado de complejidad que rehuye las simplificaciones: hay algo más que realismo psicologista en la obra de Bombal, y algo más que un realismo antropológico-social en la de Rulfo. Comencemos por ella. El artículo de Phyllis Rodríguez-Peralta tiene el mérito de ubicar a Bombal como precursora de la Nueva Narrativa Latinoamericana (centrada prácticamente en la obra de escritores varones), hecho que también analiza Magalí Fernández en su estudio sobre la autora chilena (ver notas 1 y 2 del presente trabajo). Phyllis Rodríguez-Peralta examina la poética de sus novelas y afirma que en *La amortajada*: “la conciencia que más allá de la muerte flota a lo largo de la novela está centrada en la psiquis de una mujer; sin embargo, la evocación de este espíritu puede considerarse un preludio a la conciencia colectiva presente en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo” (147, mi traducción). Esta relación entre conciencia e inconciencia ya sea a nivel individual en las novelas de Bombal, o a nivel colectivo en las de Rulfo ha generado varios estudios desde perspectivas teóricas tanto freudianas como junguianas que suelen dar cuenta de una dimensión mítica, y también de su proximidad al surrealismo. En este sentido, las interpretaciones míticas aplicadas a la obra de Rulfo han generado debates encarnizados entre los críticos debido a que

las líneas básicas de la crítica rulfiana son muy claras: exploran la paradoja de un escritor que siendo tan localista también es universal; y de un escritor que utiliza el

lenguaje popular pero que al mismo tiempo demuestra ser conocedor de las corrientes más audaces de la literatura cosmopolita del siglo veinte (Martin 574)¹²

Martin Lienhard, por ejemplo, califica de “recepción provinciana” la que Carlos Fuentes y otros autores han hecho de Rulfo (274-5) porque pierden de vista otras fuentes no metropolitanas como puede ser “la memoria oral de la cultura rural arcaica” (276). Aun cuando Carlos Fuentes adopte por marco teórico Jung y su inconsciente colectivo (con lo cual, universal debería entenderse en un sentido más global, no necesariamente ligado a la cultura europea), lo que ha resultado particularmente irritante, tanto en su caso como en el de Julio Ortega –por nombrar los más conocidos–, es el empleo de un catálogo de mitos provenientes de la tradición grecolatina. Este escozor se advierte, por ejemplo, en las siguientes afirmaciones de Rodríguez-Luis:

Por tanto, Susana San Juan no constituye una representación de Afrodita, ni de Artemisa, ni tampoco es una combinación de las dos según su valor respectivo dentro del panteón grecorromano, en el cual las cualidades o atributos de los dioses han sido, primero, tamizados y, luego ordenados lógicamente, evitando que un dios tenga los mismos atributos y poderes que otro; sino que es ambas, además de Astarté e Isis, pues su concepción corresponde a una etapa anterior de la actividad mítico-religiosa, dominada totalmente por la afectividad, y en la cual las contradicciones, aunque resulten obvias, carecen de importancia, pues no se concibe la realidad como separada del sentimiento. (244)

Como vemos, la dimensión mítica del texto de Rulfo es enmarcada por Rodríguez-Luis dentro de las teorías de Lévy-Bruhl sobre la mentalidad “primitiva” en la que tendría cabida esa “inteligencia afectiva” y/o “prelógica”, planteos que se acercan mucho a la idea de una “actitud poética del novelista” en el sentido propuesto por Julio Cortázar (Alazraki 109-10). Se comprenden dentro del contexto surgido desde la emergencia del surrealismo y del existencialismo, es decir cuando se plantea la posibilidad de explorar otra dimensión de la realidad identificada con lo irracional como fuente de conocimiento que supera la instancia lógica, y que se produce no solo como hecho estético sino también como búsqueda de transformación de la realidad desde la literatura. Obviamente, esto fue parte

¹² Para un sumario muy completo de la crítica sobre Rulfo, véase el estudio de Gerald Martin “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio” (1992) que comienza por reconocer esta paradoja a la que se enfrenta la crítica sobre Rulfo. Algunos estudios sobre su obra: “Realidad y estilo de Juan Rulfo” (1955) de Carlos Blanco Aguinaga; *La narrativa de Juan Rulfo* (1974) de Joseph Sommers; “El viaje al país de los muertos” (1974) de Jean Franco; el estudio preliminar de Jorge Ruffinelli a la edición de la *Obra Completa de Juan Rulfo* de la Biblioteca Ayacucho (1977); *La nueva novela hispanoamericana* (1969) de Carlos Fuentes (y los citados en nota 4 del presente trabajo); “; Julio Ortega “La novela de Juan Rulfo: *Summa* de arquetipos” (1969); *La transculturación narrativa en América Latina* (1983) de Ángel Rama; *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina* (1989) de Martin Lienhard; Neil Larsen, “Juan Rulfo: Modernism as cultural agency” (1990), *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* (1992) de Carlos Pacheco, entre muchos otros.

sustancial del contexto que enmarcó el boom de la literatura latinoamericana, en el que se inscribe el realismo mágico, lo real maravilloso y ciertas modalidades de lo fantástico como las que adopta el mismo Cortázar. En su estudio narratológico, Elsa Dehennim apunta lo siguiente:

Llama la atención que J.P.Sartre (1947), como Borges, observe que el fantástico se ha liberado (*delivré*) de lo sobrenatural; lo explica por una evolución general de la literatura: por un retorno a lo humano, por una humanización que emprendió los caminos de la interiorización y de la problematización insoluble. Siguiendo las pautas trazadas por dos maestros totalmente distintos, los críticos ya distinguen comúnmente un fantástico tradicional, compatible con lo sobrenatural, de un fantástico nuevo, que se ha liberado de lo sobrenatural. El cambio no se concibe sin Kafka en Europa o sin Borges en América. (65)

Conviene aclarar que el estudio de Dehennim empieza por distinguir estas dos líneas que evolucionan desde el fantástico tradicional (sobrenaturalizante) y desde el realismo tradicional (verosímil) para convertirse durante el siglo xx en una nueva oposición –la del neofantástico (a partir de 1940 aproximadamente) y la del realismo mágico (en la década del '50)– que algunos perciben concretamente como una superposición. La misma Dehennim se pregunta: “¿[s]erá posible saber dónde termina el realismo expresivo y dónde empieza el fantástico? Quizás no. Ambos se completan” (41).¹³

Con respecto a la discusión acerca de los límites entre realismo mágico y literatura fantástica, digamos rápidamente que la crítica más reciente suele darla por terminada aunque no necesariamente para llegar a los mismos resultados, tal como se advierte en los estudios de Alicia Llerena (*Realismo Mágico y lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*, 1997) y de Seymour Menton (*Historia verdadera del realismo mágico*, 1998).¹⁴

¹³ Algunas aclaraciones: aunque advierte esta superposición, Dehennim prefiere diferenciar ambos registros discursivos y por eso no comparte la homologación entre neofantástico y realismo mágico impulsada por Seymour Menton y por Enrique Anderson Imbert. Por otra parte, el “neofantástico” que Dehennim aplica a Borges no es el mismo que Alazraki aplica a Cortázar (Alazraki “¿Qué es lo neofantástico?” 282). A diferencia de Dehennim, Alazraki no toma en cuenta la crítica de Bèssiere a Todorov. Curiosamente, quienes sí retoman a Bèssiere, y también a Dehennim son algunas críticas aplicadas al estudio de la literatura fantástica escrita por autoras del Cono Sur (Marjorie Agosín, *Literatura fantástica del Cono Sur: Las Mujeres*, y Ana María Rodríguez-Villamil, *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*) en las que se perfila una concepción de lo fantástico que no se piensa como oposición racional-irracional, natural-sobrenatural, sino más bien como exploración que va de lo real a lo imaginario.

¹⁴ Con respecto a Seymour Menton me limito a señalar que encuentro un tanto esquemático su análisis cuando sostiene: “En cuanto a Rulfo, la fuerte base realista de *Pedro Páramo*, el hecho de que los muertos hablen y actúen coloca a la novela dentro de la literatura fantástica” (206), puesto que parece no haber ninguna problematización con respecto al fantástico del siglo xix. Del mismo modo, descarto por simplificadora su calificación de la novela de Bombal: “De acuerdo con los sucesos inesperados, la caracterización de *Cien años de soledad* también es propia del realismo mágico. Los personajes son tanto arquetípicos como ineludiblemente

Tal vez convenga señalar algunos hitos en la historia de este debate. En principio, gran parte de la crítica reconoce como iniciador de esta confusión terminológica entre realismo mágico y literatura fantástica a Ángel Flores y su célebre artículo “Magical Realism in Spanish American Fiction” (1955) que marcará el inicio de debates posteriores. Podría decirse que uno de los puntos más álgidos en la discusión fue el Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Michigan en 1973, cuya memoria se transcribe en el libro *Otros mundos otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. El debate se fue ampliando, claro está, a partir de la sistematización de lo fantástico llevada a cabo por Tzvetan Todorov (1970), y reformulada por Ana María Barrenechea (1972), quien subsanó eficazmente ciertos vacíos de este modelo incorporando autores del siglo xx, período que Todorov no considera. Irène Bèssiere, por su parte, planteó una crítica antiestructuralista mucho más radical para este modelo. Ya sabemos que en Todorov lo fantástico es una categoría inmanente al texto, es decir “el efecto fantástico” como efecto de lectura implica la vacilación (del autor o del lector) ante un acontecimiento que *parece* sobrenatural y su duración equivale al tiempo de esa incertidumbre. Bèssiere, por el contrario, concibe lo fantástico en permanente transformación, como poética de lo incierto. Por eso, en su crítica a Todorov hace hincapié en la ambigüedad implícita del recurso de lo sobrenatural, que el autor pretende ignorar

[...] pero eso supone ignorar la ambigüedad del recurso de lo sobrenatural que representa el posible deseo libre y, a la vez, lo inscribe en la ley. Narración siempre doble, lo fantástico instaura lo extraño para efectuar mejor su censura. No debemos confundir su modernidad literaria y su función social: *la innovación estética no es necesariamente portadora de una mutación ideológica*. (trad. D. Roas 103-4, énfasis mío)

Creo que este último aspecto puede llegar a ser discutido en relación con los autores que estamos estudiando y seguramente habría mucho para decir al respecto.¹⁵ Por mi parte, prefiero limitarme a señalar que un estudio de estas obras dentro del marco de lo fantástico permite una mirada menos inocente sobre esta posible ambigüedad ideológica, y que resulta mucho más difícil desde una perspectiva “realista”. Como explica Rosie Jackson:

Lo fantástico ha sido postergado de forma constante por parte de los críticos, que lo han considerado una adhesión a la locura, la irracionalidad o el narcisismo, frente a las prácticas más humanas y civilizadoras de la literatura ‘realista’. [...] Su implícita aceptación como lo bárbaro y lo no humano ha exiliado a lo fantástico en los límites de la cultura literaria. [...] (142)

únicos; están sujetos a cambios inesperados y se distinguen totalmente de los personajes individualizados psicoanalíticamente, que son más propios de las novelas surrealistas de ascendencia freudiana, tal como *La última niebla* de María Luisa Bombal” (74-75).

¹⁵ En el caso de Bombal, véase la nota 16 de este trabajo. En el caso de Rulfo, véanse, por ejemplo, las críticas formuladas por Jean Franco (“El viaje al país de los muertos” 1974) y Neil Larsen (“Juan Rulfo: Modernism as cultural agency”, 1990, “Más allá de lo transcultural’: Rulfo y la conciencia histórica”, 1997, “Rulfo and the Transcultural: A Revised View”, 2001).

[...] lo fantástico puede verse como un arte de la separación, que se resiste a la compartimentación, que abre *estructuras que categorizan la experiencia en nombre de una 'realidad humana'*. Al llamar la atención sobre la naturaleza relativa de estas categorías, lo fantástico se orienta hacia un desmantelamiento de lo 'real'. (146, énfasis mío)

En este sentido, valdría la pena considerar de qué modo esa “realidad humana” percibida desde una razón monológica excluye de sí misma la experiencia femenina por lo que en sí misma pueda tener de diálogica y prefiere enmarcarla dentro de lo irracional. Es por eso que en líneas generales ha resultado mucho menos problemático ubicar la obra de Bombal que la de Rulfo dentro del terreno de lo fantástico. Si, por el contrario, pensamos en lo fantástico como “un desmantelamiento de lo ‘real’”, el panorama se amplía, sobre todo porque las fronteras entre lo “sobrenatural” y lo natural empiezan a estar menos claras. La amortajada Ana María vuelve a conectarse (y a integrarse) a la vida natural a partir de su muerte, y desde esa muerte aparecen también sus deseos (¿pasados, presentes, futuros?). Dice Bombal en una entrevista: “Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender. Eso lo creí siempre (enfática)” (339). Por mi parte, creo que esa primera muerte de la que habla Bombal significa comprender los propios límites, empezando por los corporales que *no* encuentran cabida dentro una razón monológica descorporeizada que se erige en sí misma como *invulnerable*. Los deseos de Ana María, Susana San Juan y la protagonista de *La última niebla* sólo se “comprenden” desde la muerte o desde la locura; desde lo irracional se convierten en mujeres que “no son de este mundo”.

Por su parte, Elsa Dehennin estudia lo fantástico *no* en oposición al realismo sino que los considera inscriptos en un mismo eje que se desplaza paulatinamente desde lo real a lo imaginario. La diferencia central entre el fantástico del siglo XIX y el del XX surge de esta pregunta: “¿cómo entender tal fantástico literario [siglo XX] que no se puede definir simplemente como opuesto al realismo?” (Dehennin 41). La autora lo postula como neofantástico y encuentra que éste halla en Borges su forma más lograda: lo “imposible pero no sobrenatural”. Analiza también ciertas estrategias discursivas empleadas por Cortázar en varios de sus cuentos, y que en líneas generales ella describe como un movimiento de “vaivén entre una focalización omnisciente y no omnisciente” (90) que plantea un desajuste en la percepción del mundo, y que se presta a interpretaciones psicológicas. Acerca de esto Dehennin observa algo sumamente interesante

El fantástico, de psicosis masculina, va impuesto desde fuera por una instancia omnisciente que imaginó, con destreza y algunas astucias, una estrategia discursiva oscilante que permite al lector convivir con el personaje desde dentro, una inquietante problemática fantástica, extraña e implacable. (98)

Digamos que esta disociación del punto de vista narrativo, esa estrategia discursiva oscilante, no es algo que se perciba ni en Bombal ni en Rulfo. Por el contrario, los hechos parecen narrarse por sí mismos, en una presentación casi dramática que está próxima al

fantástico del siglo XIX, y que puede pensarse en relación con algo que dice Bèssiere: “lo fantástico *dramatiza* la constante distancia del sujeto respecto de lo real, es por eso que está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época” (60, mi traducción).

En lo que respecta a Borges, ya hemos hablado de la distancia que establece con respecto a lo “sobrenatural” y la literatura fantástica del siglo XIX. Sus narraciones están mucho más cerca de lo que se conoció en el siglo XVIII como *conte philosophique* (i.e. Voltaire) cuando empieza a manifestarse una crisis con respecto a la confianza puesta en la razón (Calvino 41). También Bèssiere estudia la narrativa borgiana pero su acercamiento es mucho más problemático que el de Dehennim, porque profundiza ciertos aspectos que no es posible abordar desde un enfoque narratológico. El énfasis puesto en lo fantástico como poética de lo incierto, la lleva a afirmar que

[...] las *Ficciones* de Borges no son exactamente fantásticas. Éste se dedica a hacer del caso el lugar de las probabilidades mismas, las cuales no pueden, en consecuencia, privilegiar la referencia a una norma particular, todas las normas son equivalentes, concurrentes, no jerarquizadas, no hay diversos grados de verosimilitud como en el enigma sino una multiplicidad de verosímiles, que por su coexistencia, dibujan lo improbable. (trad. Roas 96-97)

Al postular el relato fantástico como una combinación de ‘caso’ y ‘adivinanza’, Bèssiere lo presenta como una actitud mental que consiste en algo más que la casuística de los diversos verosímiles (ej. Borges). Por el contrario –explica la autora siguiendo a André Jolles– habría algo así como la suspensión de la narración, una pregunta que espera respuesta, pero esa respuesta a su vez, nos impone la obligación de decidir (sin aportarnos la decisión misma) “*es el lugar del esfuerzo pero no su resultado*” (trad. Roas 96, énfasis mío). Lo que se presenta como objeto de desciframiento es, precisamente, esa “entidad tenebrosa que atormenta el relato” (trad. Roas 97). Y más adelante agrega

Más que de la derrota de la razón, [lo fantástico] extrae su argumento de la alianza de la razón con lo que ésta habitualmente rechaza. Discurso fundamentalmente poético porque invalida la pertinencia de toda denominación intelectual, recoge, sin embargo, la obsesión de una legalidad que, a falta de ser natural, puede ser sobrenatural. (trad. Roas 98-99)

Durante siglos lo sobrenatural (o extra-natural) fue situado dentro de una legalidad religiosa, en la alegoría moral, o en el cuento maravilloso que establece una distancia con ‘lo extraño’ y lo enmarca en un orden que no perturba la “realidad” e incluso a veces la refuerza como modelo ejemplarizante. Por otro lado, cuando ese idealismo en que se inscribe lo sobrenatural halló cabida dentro de lo fantástico no necesariamente fue para constituirse en una literatura subversiva; a veces sirvió también para reforzar el orden dominante. Pero deja de ser trascendente y se convierte en transgresor cuando se revela como un poder desrealizador, como lenguaje del *eros* y del deseo: “Frente a ese poder, lo más importante es que constatemos la responsabilidad de la fantasía en la resistencia, antes de aceptar la fórmula de Yeats: ‘En los sueños empieza la responsabilidad’” (Jackson 146).

Entiendo que en las novelas que estamos considerando hay un uso transgresor del lenguaje que nos arranca del sitio “seguro” de una razón monológica, presuntamente infalible, para exponernos a la fragilidad misma de la vida y al terror (¿sobrenatural?) que surge del deseo y la incertidumbre. Es esta dimensión poética de lo fantástico la que quiebra el realismo y al mismo tiempo implica una crítica a la razón, o más bien *a lo que se entiende por razón*.

Instala la sinrazón en la medida misma en que concierta el orden y el desorden, que el hombre adivina en lo natural y en lo sobrenatural. [...] Las apariencias y los fantasmas son el resultado de un esfuerzo de racionalización. Lo fantástico, en el relato, nace del diálogo del sujeto con sus propias creencias y sus inconsecuencias. [...] No contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática. (Trad. Roas 86-87)

Creo que desde esa perspectiva es posible hablar de una intertextualidad a nivel estructural en la obra de Bombal y Rulfo. Y por eso, encuentro pertinente explorar como una de las vías posibles aquella “provincia de lo fantástico” que es la novela lírica. En principio, digamos que para este abordaje existen unos pocos estudios enmarcados dentro del marco teórico propuesto por Ralph Freedman: *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rulfo* (1984) de Eduardo Palacios y *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal* (1988) de Celeste Kostopulos-Cooperman. No me detendré a considerar el estudio de Palacios –muy descriptivo en líneas generales– pero sí quiero retomar algunos planteos de Celeste Kostopulos-Cooperman. Como es sabido, Freedman (quien analiza la obra de Virginia Woolf, Hermann Hesse y André Gide) postula que la novela lírica se constituye, de algún modo, en “antinovela”, por su proximidad con la poesía, y sobre todo porque implica una actitud diferente frente al conocimiento de la realidad, fundamentalmente en lo que se refiere a su tratamiento del tiempo (experimentado espacialmente) y de las relaciones causa-efecto, a través del empleo de ciertas imágenes (*imagery*). Celeste Kostopulos comienza por hacer un relevamiento de varios trabajos (Adams, Natella, Rodríguez Peralta, Sosnowski, Torres-Rioseco) que analizan la obra de Bombal analizando “el empleo de imágenes, un lenguaje sensorial altamente sugestivo, un ritmo poético unificante [...] y la intensidad emotiva [...]”(1)” para proponer, por su parte, un estudio global de su poética narrativa que examine la incidencia que en la misma tiene el punto de vista lírico. El análisis de Kostopulos se inicia con una serie de interrogantes acerca de qué lugar asignarle a la obra de Bombal dentro de la narrativa latinoamericana y en el contexto de las vanguardias.

An exhaustive review of the critical literature also reveals a dearth of analytical commentary on the effects that arise from the lyrical process itself. *Since the lyrical texture of María Luisa Bombal's fiction is a fundamental aspect of her narrative art, it seems odd that no one has questioned before now why the author continued to combine elements of poetry and prose without totally abandoning the latter form of expression.* Was Bombal simply caught up in the literary vanguard movements of the period, or was she searching for an artistic medium that was more suitable to the type of material that

she wanted to elaborate? Was she consciously attempting to redirect the courses of Latin American narrative and break with its conventional structures, or was she merely trying to create a genre that could reconcile her antithetical needs both as a poet and as a novelist? (1-2, énfasis mío)

Al final de su ensayo, Kostopulos establece una relación muy sugerente entre esta irrupción lírica en la narrativa, y las dificultades con las que se enfrentan las escritoras que pretenden narrar ficción, práctica que durante mucho tiempo fue culturalmente reconocida como masculina, tal como lo planteamos al comienzo de este trabajo (ver nota 3). También Kostopulos llama la atención sobre el inexplicable silencio que siguió al reconocimiento inicial de la obra de Bombal por lo que en sí misma tenía de innovadora. En parte, esto se explicaría –dice Kostopulos– porque los temas femeninos que aparecen en la narrativa de Bombal y su revitalización de modelos narrativos tradicionales (deliberadamente *suranée*, diría Borges), hicieron que durante mucho tiempo, esa innovación se viera neutralizada.¹⁶

However interesting it is to speculate and to discuss the probable causes and origins of this conspiracy of silence, it is even more essential to examine the distinctive manner in which the woman writer has not only designed her craft but has also confronted and transcended the conventional structures that have been given her. (69)

Creo que el trabajo de Celeste Kostópulos es uno de los pocos que estudia seriamente de qué modo la perspectiva poética de la autora incide en su narrativa para transformarla sustancialmente. Pero si esta dualidad es resuelta a nivel formal, no deja de ser paradójico, que las heroínas de Bombal no logren superar la dualidad entre lo que podría denominarse (problemáticamente) mundo interior y mundo exterior para alcanzar una autonomía plena frente al orden patriarcal, por lo que sus vidas parecen limitarse a una repetición de imágenes arquetípicas de lo femenino. Algo, no obstante perturba ese espejo en el que se miran y es la coexistencia de lo monstruoso y lo angélico, algo que desde su mundo interior perciben de sí mismas y que los demás no (Kostópulos 70-2). Entiendo que esta valoración resulta indispensable para entender de qué modo la(s) escritora(s) se las han ingeniado para escribir apropiándose de modelos existentes tenidos por prestigiosos, pero insuficientes para dar cuenta de la particular experiencia de las mujeres, a las que sencillamente expulsan o incorporan como metáfora de otra cosa: son ángeles, demonios, monstruos, locas, fantasmas, en una palabra, lo irracional. Qué ocurre, entonces cuando la loca decide salir del

¹⁶ Cierta crítica ha preferido leer la narrativa de Bombal meramente como evasión o reforzamiento de arquetipos femeninos que no se cuestionan su lugar en la sociedad (por ejemplo Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín*). A fines de los '70, el uso de la categoría de género permite otras lecturas: "La contribución de María Luisa Bombal ha sido el tratamiento de la feminidad enajenada. Comprender la relevancia de este aporte obliga a situarlo en el contexto de la marginalidad y la disociación mental de los personajes tratados por la narrativa contemporánea, en contraposición al espíritu épico burgués contra el que se rebelan" (Vidal 41). Y Marjorie Agosín: "La literatura de la Bombal no es solo un postulado de ciertas construcciones ideológicas motivadas por roles, definiciones, valores impuestos por un orden patriarcal imperante sino que, su obra postula una búsqueda del deseo y de la imaginación liberadora por medio de la invención y la memoria" (Agosín 34).

ático al que se la recluye y recorrer la casa que la expulsa para poner un poco de desorden. Tal vez se la devuelva convenientemente a ese ático o se le asigne un trato preferencial como caso extraño. Como sea, mantenerla aislada parece ser lo más conveniente (y convencional), y por supuesto negar cualquier posible vinculación con esa naturaleza perturbada. Si utilizo deliberadamente esta imagen con la que se ha identificado a la escritora del siglo XIX (Gilbert, Gubar) es porque quiero verla en relación con el surgimiento de lo fantástico en el mismo siglo, cuando queda instituido que “el lugar de la mujer es en sí mismo irracional y extraño” (Gilbert y Gubar 84). Amplío esa perspectiva en estos términos: ¿lo fantástico sería lo irracional del mismo modo en que la mujer fue identificada con lo irracional? Yo sospecho que sí, y por eso es que prefiero empezar a pensar lo fantástico bajo otra luz, lo que me devuelve a Bèssiere: “no tenemos que asimilar lo fantástico con lo irracional” (28), por el contrario, lo fantástico pone en evidencia y cuestiona los límites de la razón humana entendida como formas posibles de racionalidad, que es algo muy distinto.¹⁷ Obviamente, no resulta ocioso pensar en esta duplicidad a la que nos referíamos antes en relación con lo siniestro tal como lo postula Freud (“Das Unheimliche”, 1919). Podríamos pensar lo fantástico como la crítica de una razón monológica centrada en un “‘ego’ unificado y estable” (Jackson 146), que se ve amenazada por la presencia de un “yo’ que es más que uno” (Jackson 147), por esa alteridad que está dentro del ‘uno mismo’ y que encuentra resistencia para ser aceptada.

Desde un mundo racional, “monológico”, la alteridad solo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo “loco”, lo “malo”. [...] Lo “otro” expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como un área oscura y negativa – como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro– (Jackson 144)

Volviendo a esta idea de la duplicidad y de la ambigüedad que aparece en la forma misma del relato fantástico, explica Bèssiere que: “[s]e trata más bien de la duplicidad de una forma que provoca la intervención del lector a fin de hacerle prisionero –mediante los efectos estéticos, de orden claramente emocional– de las obsesiones colectivas y de los marcos sociocognitivos” (trad. Roas 103). Es evidente el interés de Bèssiere en el arraigo cultural de lo fantástico; eso explica que encuentre débiles aquellas formalizaciones que pretenden separar fondo y forma, excluyendo el contenido semántico de lo fantástico (como Todorov) limitándolo a “una serie temática [que] se reduce a una enumeración de imágenes, tenidas ya sea por fantasías del artista, ya sea por los signos de un ‘surreal’ manifiesto” (trad. Roas 83-84). Y más adelante agrega:

¹⁷ Esta no ha sido, ya sabemos, la caracterización predominante de lo fantástico. No olvidemos que la crítica de Bèssiere al modelo de Todorov es tan radical como para ni siquiera proponerse reformularlo (a diferencia de Barrenechea, por ejemplo). Es sabido que “lo fantástico” resulta de por sí un concepto ambiguo como categoría de crítica literaria, y algunos prefieren hablar más bien de expresión fantástica o elemento fantástico, antes que de género fantástico o de literatura fantástica (König 11). Por otra parte, como dice Bèssiere, estas dificultades para definirlo se derivan muy a menudo de presupuestos metodológicos o conceptuales” (trad. Roas 74).

La crítica evita en raras ocasiones el punto de vista unitario y falaz entre, por un lado, la disolución de la problemática del relato fantástico en la de una narratología y una expresión del subconsciente, y, por otro, la confusión de lo fantástico literario con un fantástico natural u objetivo. (trad. Roas 83-84)

Ahora bien, es comúnmente aceptado (y Borges también lo dijo) que lo fantástico, en el sentido de sobrenatural y mágico es tan antiguo como la literatura misma, pero lo cierto es que se constituye como forma diferenciada hacia el siglo XIX. Al analizar el surgimiento de “lo fantástico moderno”, señala Italo Calvino que el antecesor directo del relato fantástico, tal como aparece en Alemania a comienzos del siglo XIX (Chamisso, Hoffmann, Arnim, Eichendorff) es el *conte philosophique* del siglo de las luces:¹⁸ “el pensamiento del que bebían los narradores fantásticos del romanticismo era la creciente filosofía idealista alemana y [...] ésta tenía como telón de fondo la crisis de la confianza de Rousseau en la bondad de la naturaleza y la crisis de la confianza de Voltaire en el progreso de la civilización” (41). Es sabido que en Hispanoamérica la narrativa fantástica se muestra especialmente prolífica al explorar nuevos caminos donde encuentra características propias y distintivas, aunque durante mucho tiempo permanezca “completamente ignorada por la crítica” como observa Irmtrud König quien además destaca el hecho de que hayan sido “los propios creadores quienes [...] dieron en las décadas del 20 al 40 los primeros impulsos al estudio teórico y crítico de la narrativa fantástica en Hispanoamérica” (5) y cita como ejemplo a Jorge Luis Borges y a Macedonio Fernández.

Mi interés en establecer una cierta continuidad con respecto al fantástico del siglo XIX para la obra de Bombal y Rulfo es también de alguna manera “deliberadamente *surané*” porque al hacerlo estaría desandando un cierto camino, una tendencia que ha preferido ver en otras modalidades surgidas en el siglo XX (neofantástico), la superación del elemento sobrenatural como tema y recurso. Si bien Todorov prácticamente no toma en cuenta estas manifestaciones del siglo XX, percibe que la evolución del género podría darse en relación con una influencia creciente del psicoanálisis en la literatura, como podría ser “el caso de Cortázar, representante de un fantástico a menudo onírico” (Dehennim 66). Sin embargo, esto respondería más bien a esa disociación entre fondo y forma tan cuestionada por Bèssiere y que en ciertos casos llevó a identificar “el imaginario fantástico con el inconsciente según una asimilación *insuficientemente* pertinente” (74, traducción y

¹⁸ En líneas generales, así describe Irmtrud König este período: “es conocida la importancia que tuvieron E.T.A. Hoffmann y luego E. A. Poe en la gestación y desarrollo del ‘conte fantastique’; o la influencia que en su tiempo ejerció la llamada novela inglesa gótica (H. Walpole, A. Radcliff) sobre la narrativa romántica alemana (Hoffmann p.ej.), la literatura francesa anterior a 1830 o la literatura inglesa victoriana” (14-15). En Francia se destaca Prosper Mérimée, de especial importancia para María Luisa Bombal, que en su testimonio autobiográfico cuenta lo siguiente: “[a los dieciocho años} entré a la Sorbona donde obtuve un certificado de literatura francesa. Prosper Mérimée me encantaba por su lógica y escribí acerca de su obra para obtener el certificado que me daba derecho a ser profesora de literatura francesa” (*Obras completas* 324). A raíz de esto, Neruda apodaba a su amiga “Madame de Mérimée” (*Obras completas* 420).

énfasis mío), en clara referencia a esa partición entre racional e irracional que queda instituida y legitimada a partir del siglo XIX, y que ella analiza de este modo

La referencia psicoanalítica es aquí una manera de confirmar la asimilación de la inspiración fantástica al juego sobre el “yo” (*moi*), y de dar una unidad secular a una expresión literaria cuya primera significación es cultural. Es más que nada, privilegiar el punto de vista subjetivista sin discernir las coordenadas históricas [...] Es sobre todo, olvidar la mezcla de realidad y la falta de realidad, característica de la relación tética-no-tética. En este sentido, *la literatura fantástica* no es históricamente aquella que ‘marca la emergencia del tema del inconsciente’, sino más bien aquella que *elabora la formulación narrativa del problema de la relación del ser humano con lo sensible y lo real, tal como se planteó, de manera original, en el siglo XVIII* (45, traducción y énfasis mío)

Creo que en la obra de los autores que estoy considerando habría una exploración diferente de esta relación con lo sensible y lo real que no se aviene a las modalidades consagradas como neofantástico durante el siglo XX, y que se aproxima más a las manifestaciones propias del XIX en su crítica a la institución misma de lo racional (tal como fue concebido a partir del siglo XVIII) y también en el empleo de algunos de sus recursos, particularmente la dramaticidad y la sugestión visual. Al respecto, Italo Calvino señala

el auténtico argumento fantástico del XIX es la realidad de lo que se “ve”: creer o no creer en las apariciones fantasmagóricas, vislumbrar, tras la apariencia cotidiana, otro mundo encantado o infernal. Es como si, más que cualquier otro género narrativo, el relato fantástico tuviera la obligación de “hacer ver”, de concretarse en una sucesión de imágenes, de confiar su nueva fuerza de comunicación al poder de suscitar “figuras”. Lo que cuenta no es tanto la habilidad en el manejo de la palabra o en la persecución de los relampagueos de un pensamiento, como *la evidencia de la escena compleja e insólita. El elemento “espectáculo” es fundamental para la narrativa fantástica: es natural, por lo tanto, que el cine haya encontrado en ella mucho con que alimentarse.* (48, énfasis mío)

Creo también que tanto en las novelas de Bombal como en la de Rulfo este recurso de la imagen y de lo visual es muy poderoso y estaría en relación directa con esa dramaticidad a la que ya hemos hecho referencia y que Bèssiere propone pensar en estos términos: “[l]o fantástico dramatiza la constante distancia del sujeto respecto de lo real, es por eso que está siempre ligado a las teorías sobre el conocimiento y a las creencias de una época” (60, mi traducción).

Al referirse a *La última niebla*, ya Amado Alonso advertía allí un “arte de presentación” de los hechos narrados que respondía a necesidades poéticas:

La rapidez, casi instantaneidad, con que se nos presenta el material de la novela – escenario, personajes, condición y situación (13)

El efecto artístico de este modo de presentación consiste, ante todo, en que nos hace a los lectores convivir las sucesivas experiencias psíquicas de la heroína en perfecta identificación: ella parece narrar para sí misma, y el lector tiene que ajustar su ojo

a la pupila de ella, tiene que hacerse ella [...] así, el lector mira con ojos prestados. (16-17)

El ejemplo más claro estaría en cómo nosotros, lectores, descubrimos el romance secreto de Regina al mismo tiempo que la narradora, en una escena casi cinematográfica y en la cual se leen rápidamente una serie de indicios que dan cuenta de la situación. También en *Pedro Páramo*, la presentación del escenario y los personajes se da con pocos trazos pero muy precisos, en una dimensión trágica que les confiere especial intensidad: “[l]a figura de Pedro Páramo es a la vez una imagen poética y un personaje de carne y hueso en su encarnación de la tragedia” (Sommers 155). Cuando Amado Alonso se refiere a *La última niebla*, el término empleado para caracterizarla es “fantasístico”, concretamente el “modo pasional-fantasístico de vivir” (31) de la protagonista, un modo percibido, claro está, como eminentemente femenino. Esa atmósfera de ensoñación –entre sueño y realidad– “le da un mundo conscientemente provisional tejido de recuerdos y esperanzas” (26). A nivel expresivo, el resultado es cierto “ritmo susurrante”. Recordemos también la importancia de los murmullos y las voces susurrantes en *Pedro Páramo*, voces que surgen no se sabe de dónde. Al referirse a *La última niebla*, Amado Alonso destaca

Un eficaz elemento expresivo de este halo sentimental y fantasístico y del peculiar modo emocional es el ritmo, un ritmo leve, nunca cantado ni declamado [. . .]; más bien es un ritmo susurrante que casi se ignora a sí mismo y que resulta de la arquitectura muy simple de las frases y del equilibrado valor literario de sus elementos. (32)

En “Tradition and Women’s Writing: Toward a Poetics of Difference”, Adriana Méndez Ródenas analiza las tensiones que surgen en relación con la (im)posibilidad de incorporar la literatura escrita por mujeres a la tradición y dice que esta literatura “es un signo de interrogación a la norma precedente, puesto que refuta los conceptos de texto, tiempo y tradición”(38). A la vez, Cedomil Goic en su estudio sobre *La última niebla* destaca el hecho de esta novela se opone a “las formas tradicionales del narrar y se diferencia grandemente del orden natural en que se disponen los motivos en la novela del período anterior [...] la novela naturalista” (182), hecho que ya había sido notado por Amado Alonso, no sólo en relación con la novela naturalista sino también con la psicológica. Pero lo realmente notable es que en el análisis de Goic hay varios aspectos, particularmente la idea de montaje (tan visual y tan cinematográfica) que además de aplicarse a la novela de Bombal podría atribuirse a la de Rulfo si bien –como ya se ha dicho– éste incorpora una dimensión colectiva que no aparece en Bombal

La disposición artística de los motivos contribuye poderosamente a la hermeticidad de la obra. [...] una disposición que anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos. La disposición general implica de ordinario, como en esta novela, un crecido número de cortes en los acontecimientos y el montaje consecuente de una serie de motivos significativos vinculados por la valoración que la perspectiva del narrador, en este caso, ha establecido como su característica. En la estructura personal de la obra todos los momentos a los que nos vamos a referir se encuentran articulados como aspectos de la existencia del personaje como componentes de su mundo personal. (182-83)

La elipsis, la suspensión de la narración en sucesivos cortes temporales constituye un modo sorprendente de abordar aspectos de la narración y del personaje que sin este recurso sería imposible manifestar (176)

Con anterioridad ya habíamos hecho referencia a esa suspensión de la narración que Bèssiere explica como una combinación de caso y adivinanza que se plantea como pregunta pero cuya respuesta implica en sí misma una decisión que la narración de ningún modo nos aporta por ser “el lugar del esfuerzo pero no su resultado” (trad. Roas 96). Lo fantástico como poética de lo incierto se aproxima a esa niebla que Amado Alonso describe no como irrealidad, sino como incertidumbre de lo real.

Para terminar, vuelvo a las palabras que sirvieron de inicio a este trabajo. Resulta difícil saber con exactitud si aquel recuerdo neblinoso de un joven escritor desconocido que irrumpió en la memoria de José Bianco fue apenas el pretexto para imaginar que otro escritor deviniera profético, o si efectivamente tal profecía se ha cumplido y entonces sí, alguien o él mismo habría sido capaz de ver con otros ojos.

De esto dependerá que la escritura del primero –y de algunos otros– continúe o no huérfana de madre. Del segundo, ríos de tinta ya han dado cuenta de sus razones para evitar cautelosamente los fantasmas. No es mi propósito desmentirlos. Baste con saber que al menos no prosperó en el intento de disuadir a su amiga y colega María Luisa Bombal de explorar con la palabra ese umbral, frontera de la muerte y del deseo que nos devuelve vivos, desnudos y vulnerables al refugio de la razón y de lo imposible.

Por suerte, ella no le hizo caso y siguió escribiendo.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y Realismo Mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana* [1973]. Donald A. Yates, editor. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana & Latin American Studies Center of Michigan State University: Pittsburgh, 1975.
- Agosín, Marjorie. *Literatura fantástica del Cono Sur: Las Mujeres*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1992.
- _____. *Silencio e imaginación. (Metáforas de la escritura femenina)*. México: Katún, 1986.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001. 265-82.
- _____. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Alonso, Amado. “Aparición de una novelista”. *La última niebla* de María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Orbe, 1969. 7-34.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”. *Revista Iberoamericana* 38/ 80 (1972): 391-403.
- Bèssiere, Irène. *Le récit fantastique (La poétique de l'incertain)*. París: Larousse, 1974.

- _____. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza” [*Le récit fantastique*, Cap. 1] David Roas trad. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, comp. Madrid: Arco/Libros, 2001. 83-104.
- Bianco, José. “Sobre María Luisa Bombal” [1985]. *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Bioy Casares, Adolfo, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges. *Antología de la literatura fantástica* [1940, 1965]. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Realidad y estilo en Juan Rulfo” [1955]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 88-116.
- Bombal, María Luisa. *Obras completas*. Lucía Guerra, compiladora. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.
- Borges, Jorge Luis. “Palabras preliminares” [1982]. *Obras completas*. María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 51.
- _____. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Olivetti Argentina, 1967.
- _____. “Prólogo” [1940]. *La invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1989. 43-45.
- _____. “La amortajada”. *Sur* 8/47 (1938): 80-81.
- _____. “El arte narrativo y la magia” [1932]. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1976. 71-79.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights*. Mineola, NY: Dover Publications, 1996.
- Calvino, Italo. “La literatura fantástica y las letras italianas”. *Literatura fantástica*. Madrid: Siruela, 1985. 37-56.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México, Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Chumacero, Alí. “El ‘Pedro Páramo’ de Juan Rulfo” [1955]. *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, 1969. 106-09.
- Dehennim, Elsa. *Del realismo español al fantástico americano. Estudios de narratología*. Genève: Librairie Droz, 1996.
- Fernández, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Pliegos, 1988.
- Franco, Jean. “El viaje al país de los muertos”. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 117-40.
- Frenk, Mariana. “Pedro Páramo” [1961]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 31-43.
- Freedman, Ralph. *The Lyrical Novel. Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963.
- Fuentes, Carlos. “Juan Rulfo: el tiempo del mito”. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid: Narrativa Mondadori, 1990. 145-68.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Goic, Cedomil. *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Amsterdam & Atlanta, GA: Rodopi, 1992.

- Guerra, Lucía. "Introducción". *Obras completas*. María Luisa Bombal. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. 7-49.
- _____. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor, 1980.
- Jackson, Rosie. "Lo 'oculto' de la cultura" [1981], Gonzalo Pontón Gijón, trad. *Teorías de lo fantástico*. David Roas, comp. Madrid: Arco/Libros, 2001. 141-52
- König, Irmtrud. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. Hispanistische Studien. Band 15. Frankfurt & New York: Verlag Peter Lang, 1984.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste. *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*. Londres: Tamesis Books Ltd., 1988.
- Larsen, Neil. "Rulfo and the Transcultural: A Revised View." *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*. London & New York: Verso, 2001. 137-42.
- _____. "Juan Rulfo: Modernism as Cultural Agency." *Modernism and Hegemony. A Materialist Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990. 49-71.
- Leal, Luis. "La estructura de *Pedro Páramo*" [1964]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 44-54.
- Lienhard, Martín. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1989.
- Llarena, Alicia. *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Maryland: Hispamérica & Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- Martín, Gerald. "Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio" [1992]. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Madrid: Colección Archivos, ALLCA, 1997. 573-647.
- Méndez-Rodenas, Adriana. "Narcissus in Bloom. The Desiring Subject in Modern Latin American Narrative-María Luisa Bombal and Juan Rulfo". *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies, eds. New York: Oxford UP, 1996. 104-26.
- _____. "Tradition and Women's Writing: Toward a Poetics of Difference". *Engendering the Word. Feminist Essays in Psychosexual Poetics*. Temma F. Berg, editor. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989. 29-50.
- Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Ortega, Julio. "La novela de Juan Rulfo. Summa de arquetipos" [1969]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 76-87.
- Osorio, Lilia. "Dos acercamientos a *Pedro Páramo*" *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. 162-67.
- Palacios, Eduardo. *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rulfo*. Armenia, Colombia: Quingráficas, 1984.
- Roas, David, compilador. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- Rodríguez-Luis, Julio. "Juan Rulfo: la mentalidad afectiva". *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*. Madrid: Fundamentos, 1984.

- Rodríguez Monegal, Emir. "Borges: una teoría de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 42/94 (1976): 177-89.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis. "María Luisa Bombal's Poetic Novels of Female Estrangement". *Revista de Estudios Hispánicos* 14/1 (Alabama 1980):139-55.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Rulfo, Juan. *Toda la obra*. Colección Archivos, 2da. Ed. Claude Fell, coord. París: UNESCO, 1996.
- Sommers, Joseph, editor. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Sep/Setentas: México, 1974. 141-66.
- _____. "A través de la ventana de la sepultura" [1970]. *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Joseph Sommers, ed. Sep/Setentas: México, 1974. 141-66.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.
- Torres Rioseco, Arturo. "El nuevo estilo en la novela". *Revista Iberoamericana* 3/5 (1941). 75-83.
- Vidal, Hernán. *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Barcelona: Bosch, 1976.