

PEDRO PÁRAMO, DE JUAN RULFO, Y LA TRADICIÓN FILOSÓFICO-LITERARIA DE LOS DIÁLOGOS DE LOS MUERTOS

BERNAT CASTANY PRADO
Universidad de Barcelona

RESUMEN:

El objetivo de este trabajo es estudiar las relaciones entre la novela *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos. No se trata tanto de estudiar dicho subgénero en tanto que fuente o influencia de la obra rulfiana, como de arrojar nuevas luces sobre ésta, analizando las afinidades que presenta con algunos de los motivos, tipos y recursos básicos que los demás avatares que dicho subgénero ha adoptado a lo largo de la historia.

PALABRAS CLAVE:

Juan Rulfo, Luciano de Samosata, Bernard Le Bovier de Fontenelle, Diálogos de los muertos, Literatura hispanoamericana.

ABSTRACT:

The purpose of this research is to study the links among Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955) and the philosophical and literary tradition of the dialogues of the dead. The main features of this tradition will help us to throw new lights upon the most important novel by Juan Rulfo.

KEYWORDS:

Juan Rulfo, Luciano de Samosata, Bernard Le Bovier de Fontenelle, Dialogues of the dead, Latin American literature.

Es de todos sabido que la novela *Pedro Páramo* está compuesta por una serie de diálogos breves mantenidos por un conjunto de seres que ya están muertos. El mismo Juan Rulfo afirmará que su novela «es un diálogo de muertos» (1981: 106), si bien no se mostrará consciente de que dicha expresión remita a un subgénero literario con una larga tradición que se remonta, por lo menos, a la época grecolatina. Por otra parte, muy pocos estudiosos de la obra de Rulfo han citado en sus análisis los *Diálogos de los muertos* de Luciano, y aquellos que sí lo han hecho, o no les han prestado demasiada atención (González Boixo, 1983: 84), o han concluido de forma sumaria que se trata de una obra de espíritu radicalmente opuesto al de *Pedro Páramo*: «La vieja, despiadada, cínica sátira de Luciano en los *Diálogos de los muertos*,

es en Rulfo lamento funeral, obsesivo doblar de campanas, amarga y serena constatación de la condición humana». ¹

El objetivo de estas páginas es inscribir la novela de Juan Rulfo en el seno de la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos. No se trata de mostrar que Rulfo leyó o se inspiró directamente en la obra de Luciano, cosa de la que, en todo caso, no tenemos constancia. No importa, ya que, como decía Borges, un clásico es aquella obra que no hace falta haber leído para haberla leído, por la sencilla razón de que ha pasado a impregnar toda la cultura, de modo que es imposible no haberla asimilado de forma indirecta (Viñas, 2015: 29-30). Algo semejante podemos decir de los *Diálogos de los muertos*, de Luciano, cuyos numerosos avatares, muchos de ellos en lengua española, pudieron inspirar directamente a Rulfo.

Dejando a un lado las obras de Menipo, de las que apenas quedan testimonios, la fuente principal del subgénero de los diálogos de los muertos es el opúsculo titulado precisamente *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samósata (125-181 d.C.). Inspirándose, seguramente, en el diálogo filosófico, en la comedia griega, en la bajada a los infiernos de Odiseo (*Odisea*, X, vv. 521-536) y en las sátiras menipeas, Luciano escribió este conjunto de diálogos breves, de entre una y dos páginas, mantenidos en su mayor parte por seres ya fallecidos, si bien también intervienen algunas figuras divinas o semidivinas, como Hermes, Caronte o Can Cerbero. Dicha obra forma parte de un conjunto de cuatro diálogos que parecen sugerir una voluntad omniabarcadora e, incluso, sistemática, ya que constituyen una especie de gran burla cósmica que incluye el cielo (*Diálogos de los dioses*), el mar (*Diálogos marinos*), la tierra (*Diálogos de cortesanas*) y el Hades (*Diálogos de los muertos*).

La primera coincidencia, de tipo formal, que hallamos entre *Pedro Páramo* y los *Diálogos de los muertos*, es la discontinuidad, pues, como acabamos de ver, ambas obras se hallan constituidas por diálogos breves y discontinuos mantenidos por seres ya fallecidos. En el caso de Luciano, los diálogos no constituyen una historia tan trabada como la de la novela de Rulfo, si bien, el viaje de Menipo, que es llamado por Diógenes de Sínope para visitar el Hades, guiado por Hermes, transportado por

¹ Miró, Emilio, 1974: 241. Algunas de las fuentes literarias de *Pedro Páramo* que la crítica ha estudiado son el imaginario bíblico —la idea que la madre de Juan Preciado tiene de Comala nos recuerda al paraíso, la pareja de hermanos desnudos y el becerro cimarrón del fragmento 31 nos remite a la caída, la desolación de Comala y el remordimiento de sus gentes nos hace pensar en el infierno, el apellido «San Juan» nos recuerda a la idea de muerte y renacimiento por el bautismo— (Uzquiza González, 1992: 652); el pensamiento propiamente católico (la Iglesia, el pecado y la culpa); las tradiciones prehispánicas —el *Mictlán* o inframundo azteca, las simbologías astrales (Roa Bastos, 1985: 12-18, López Austin, 1989: 380)—; o la mitología griega (el arriero Abundio nos hace pensar en Hermes Psicopompo o en Caronte; los perros que anuncian las poblaciones, en Can Cerbero; las sombras de los muertos, en el Hades (Fuentes, 1990: 149-173 y García-Peña, 2015: 129-143).

Caronte y acusado por los demás muertos de burlarse de ellos, dota de cierta coherencia narrativa a la obra. Evidentemente, el personaje de Juan Preciado no se parece demasiado a Menipo, si bien su condición de recién llegado, tan ambigua como la de Menipo, pues, en un principio, no sabemos si están de visita o acaban de morir, y la consiguiente extrañeza de su mirada, no deja de resultar análoga. Lo que nos importa ahora es mostrar que esa discontinuidad, uno de los principales rasgos formales de *Pedro Páramo* –cuya primera versión, publicada en junio de 1954 en la *Revista de la Universidad de México* se titulaba significativamente *Los murmullos*–, no sólo puede asociarse, como hacen Blanco Aguinaga (1955: 59-86) y Mariana Frenk (1959: 181-185), con la narrativa moderna de corte joyceano y norteamericana, respectivamente, sino también con una tradición tan antigua como la de los diálogos de los muertos.

Otro parecido entre la obra de Luciano y la de Rulfo es la «trasposición y contaminación permanente de los dos planos: la realidad de la vida, «el más acá» de un lado, y la irrealidad, el Hades, el más allá, de otro.» (1992: 151). En efecto, Luciano le atribuye a las almas necesidades corporales, como es el caso de Tántalo, cuyo castigo radica «en que mi alma tenga sed como si fuera un cuerpo» (1992: 4, 169), o funciones espirituales, como es el caso de todos los muertos que, según afirma Menipo, «se andan acordando y dando vueltas a sus cosas de arriba» (1992: 4, 160). En el caso de Rulfo se dan contaminaciones semejantes, puesto que los muertos duermen, sueñan, hablan y recuerdan.

Otro tema fundamental en la obra de Luciano, que también va a aparecer, por lo menos indirectamente, en la obra de Rulfo, es la idea de la «isonomía» o igualdad de todos los hombres ante la ley de la muerte. En la obra de Luciano se repiten constantemente expresiones que equiparan a los muertos, en tanto que seres «mondos y lirondos» (1992: 4, 155, 157, 196, 197), que son «polvo y sólo polvo» (1992: 4, 157), o «calaveras despojadas de belleza» (1992: 4, 157). A esto se le añade la «isotimía», que se refiere, más específicamente, a la igualdad social de los muertos, a efectos de honras y honores (1992: 4, 157, n. 9). Ambos modos de igualdad aparecen representados en el pasaje en el que Diógenes le encarga a Pólux que le diga a los hombres ricos y bellos que en el Hades «todo es para nosotros, como dice el refrán, polvo y sólo polvo» y que les explique a los pobres «la igualdad que hay aquí» (1992: 4, 157). Como decíamos, ambos temas son también importantes en la obra de Rulfo, donde los muertos ya no temen a Pedro Páramo y gozan de una cierta democracia negativa, no sólo porque todos son iguales, sino también porque las relaciones que mantienen ya no son tanto con los demás como consigo mismos, y, en particular, con sus propios recuerdos.

El tema de la memoria de los muertos como castigo post-mortem es también fundamental tanto en la obra de Luciano como en la de Rulfo.² De un lado, Diógenes invita a Menipo a viajar al Hades porque, dice, se va a reír viendo «a ricos, y sátrapas y tiranos (...) recordando los avatares de su vida en la tierra» (1992: 4, 157), y el mismo Menipo dirá de los muertos que «no les bastó con vivir de mala manera sino que incluso muertos se andan acordando y dando vueltas a sus cosas de arriba» (1992: 4, 160). Del otro lado, en la obra de Rulfo, ya sea en relatos como «Talpa» o «No oyes ladrar los perros», incluidos en *El llano en llamas*, cuyos personajes aguantan «la carga de una obstinada y acusadora memoria a lo largo de sus dolorosas vidas» (Lyon, 1985: 308-309), ya sea en *Pedro Páramo*, donde los muertos no cejan de evocar obsesivamente su pasado, la memoria realiza la función de infierno particular.

Otro parecido fundamental entre la obra de Luciano y la de Rulfo es la crítica de la religión. De un lado, la obra del samosatense se caracteriza por ser una burla radical y sistemática de la mitología, creencias y ritos de las religiones paganas, así como, en el caso de *Peregrino*, de la religión cristiana. Por su parte, en la novela de Rulfo también se critica con acritud a la religión (Ortega Galindo, 1984: 337-360). Pero no se trata solamente de que el autor rechace las componendas de la Iglesia con el poder, en la figura, por ejemplo, del padre Rentería, que parece anunciar el cura Icabache de *Nocturno de Chile*, de Bolaño, o en el rechazo implícito del fanatismo que caracterizó la Guerra o Revolución Cristera,³ sino también de que se muestra totalmente escéptico respecto de la religión «auténtica» como vía de salvación.⁴ A ello parece apuntar tanto el ambiente de desolación metafísica que reina en la novela, como algunos pasajes particulares de la misma. Piénsese, por ejemplo, en la escena en la que Pedro Páramo oye a unas vecinas acabar de rezar el credo diciendo: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén», una serie en la que falta, con estruendo, la expresión «y la vida perdurable».⁵

Aunque, como vimos más arriba, Miró desechase la conexión entre la obra de Luciano y la de Rulfo, por considerar que la «cínica sátira» del primero no tenía relación con el «lamento funeral» del segundo, el mismo Rulfo afirmará que en su

² Véase al respecto, *El arte de Juan Rulfo*, de Rodríguez Alcalá, donde se afirma que «el tema de la novela es, como en el Infierno de Dante, el *status animarum post mortem*, y el suplicio que el escritor les atribuye consiste en el recordar incesante de la vida pasada, llena de frustraciones y de culpa.» (1965: 129)

³ «En ésta los hombres combatieron unos en contra de otros sin tener fe en la causa que estaban peleando. Creían combatir por su fe, por una causa santa, pero en realidad, si se mirara con cuidado cuál era la causa de su lucha, se encontraría uno que esos hombres eran los más carentes de cristianismo.» (Rulfo, 1974: 21)

⁴ Sobre la presencia del escepticismo en la obra de Juan Rulfo, véase O'Neil, 1974: 292-301.

⁵ Juan Rulfo, 2000: 76. Véase Luis Ortega Galindo, 1984: 360.

novela «algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos [...] están satirizados» (1974: 20). Lo cierto es que el humor es un elemento fundamental en la obra de Rulfo. Evidentemente, no se trata de un humor festivo y alegre, cínico en el mejor sentido del término, como el de Luciano, pero, en la obra de Rulfo nos encontramos, por lo menos, con tres tipos de humor: la ironía como mecanismo de distanciamiento respecto de las propias desgracias, el humor como crítica social y el humor negro o macabro.⁶

Otro tema importante en Luciano y en Rulfo es el de la imaginación de la muerte como ejercicio espiritual o filosófico.⁷ Sin ser demasiado original en sus tratamientos, los opúsculos de Luciano no dejan de practicar, desde diferentes perspectivas, los ejercicios espirituales del «*quotidie morimur*», el «*ultima necat*», el «*memento mori*» o el «*carpe diem*». En el caso particular de los *Diálogos de la muerte*, los muertos aparecen como seres alienados, que desconocen sus propios límites, por lo cual Menipo «disfruta haciéndoles rabiar» y promete acompañarlos «cantando una y mil veces como cantinela el “conócete a ti mismo”» (2000: 161). También los personajes de *Pedro Páramo* son seres alienados que no han sabido utilizar la muerte como vía de autoconocimiento, si bien, en su caso, no se trata tanto de una ceguera filosófica, esto es, de una falta de conocimiento y de asentimiento de las limitaciones propias de la condición humana, como de una ceguera moral.

Otro motivo común a la obra de Luciano y a la de Rulfo —si bien no descartamos otro tipo de fuentes, como, por ejemplo, Dante— es la figura del guía en el viaje al reino de los muertos. En los *Diálogos de los muertos*, de Luciano, aparece tanto la figura de Hécate, diosa de las encrucijadas (1992: 4, 155), y la de Hermes, «psicopompo», esto es, conductor de almas a las puertas del infierno, como la de Caronte, el barquero que lleva las almas que Hermes le ha traído de una orilla a la otra de la laguna Estigia (1992: 4, 159).

En lo que respecta a la obra de Rulfo, en numerosas ocasiones se ha asimilado a Abundio con Hécate, por encontrárselo Juan Preciado en un cruce de caminos —«me había topado con él en “Los Encuentros”, donde se cruzaban varios caminos» (2000: 65)—; con Hermes, pues conduce al protagonista hasta el mismo Hades; o con Caronte, pues lo conduce a través de una Estigia de polvo (González Boixo,

⁶ José Carlos González Boixo, 1983: 67-69. Reproducimos dos de los pasajes más utilizados para ejemplificar el humorismo característico de una novela como *Pedro Páramo*: «[Comala] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija.» (2000: 66). «Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse» (2000: 140).

⁷ Sobre las relaciones entre la literatura y los ejercicios espirituales o filosóficos, véase Bernat Castany Prado, 2016: 203-216.

1983: 79). Pero lo que más nos interesa ahora es que Abundio mantiene el mismo carácter irónico y burlón del Caronte lucianesco, que, como veremos, va a fijarse en la tradición literaria, tal y como puede comprobarse en el *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés o en los *Nuevos diálogos de los muertos* de Bernard Le Bovier de Fontenelle. No es imposible ver una huella de esta tradición en el laconismo irónico de Abundio y en su tendencia a proferir un «¡ah!» exclamativo, de tono burlesco (Ortega Galindo, 1984: 79).

Uno de los temas fundamentales de la obra de Luciano, en general, y del *Diálogo de los muertos*, en particular, es la crítica del poder. Recordemos que Luciano es deudor de la filosofía cínica, cuya *magna virtus* es la libertad, siempre amenazada, tanto por el poder que otros pueden ejercer sobre nosotros, como por las tentaciones que el poder nos depara. Una de las expresiones más características de dicha filosofía es el género de las anécdotas o *chreíai* –diálogos o escenificaciones breves de corte crítico y tono humorístico–, especialmente aquellas en las que Diógenes de Sínope hace alarde de su libertad absoluta frente a Alejandro Magno.⁸ No es extraño, pues, que buena parte de la obra de Luciano consista en una crítica de los tiranos. Tal sería el caso de opúsculos como el *Falaris*, cuyo título hace referencia a un famoso tirano de la antigüedad; el *Caronte*, donde el barquero mitológico se burla de los personajes poderosos que llegan al Hades; o, claro está, los *Diálogos de los muertos*, uno de cuyos principales objetos de crítica son los «ricos y sátrapas y tiranos» (1992: 4, 155).

También el tema del poder es fundamental en la novela de Juan Rulfo, donde el nombre del protagonista, «Pedro (piedra) Páramo (desierto), simboliza también la muerte y el deterioro que suscita el poder» (Ortega, 1974: 144). Ciertamente, desde el *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento, que comienza con una invocación al caudillo Facundo Quiroga, ya fallecido, hasta *El otoño del patriarca* de García Márquez, pasando por la obra que nos ocupa, una de las obsesiones de la literatura hispanoamericana ha sido «relatar a los tiranos desde la muerte», con el objetivo de «desentrañarlos de una visión esclerotizada común, propagada por la historia y por la literatura» (Canfield, 1989: 973). Sin embargo, frente a aquellos que ven en el cacicazgo de Pedro Páramo un fenómeno típicamente americano, cabe recordar que existe una tradición milenaria que se remonta, por lo menos, a la *Farsalia* de Lucano y al *Falaris* de Luciano.

⁸ Se trata del motivo del *doûlos árchon* o «esclavo gobernante», que es vendido a un amo (en sentido social) que necesita un amo (en sentido moral). Este es el motivo principal de la desaparecida *La venta de Diógenes* o *La almoneda de Diógenes*, de Menipo, que cita Laercio (VI, ii, § 6, 141), así como de la *Subasta de vidas* de Luciano de Samósata (1992: 2, 30-53) o en la *Apocolocintosis* de Séneca, donde el emperador Claudio, tras serle negada la entrada en el Olimpo, es mal recibido en los Infiernos.

Existen otras muchas afinidades temáticas, como, por ejemplo, la figura de Can Cerbero, en la obra de Luciano, y los vagos perros que anuncian la presencia de Comala, en la de Rulfo (200: 161-162); el hecho de que una tristeza moral domine en el reino de los muertos, donde, según el samosatense, los siete sabios son «los únicos que no están tristes sino radiantes» (1992: 4, 166), y la desolación que reina en Comala.

Pero, más allá de estas afinidades temáticas, existen también parecidos de corte estilístico. Destaquemos, en primer lugar, el lenguaje sencillo, desnudo y descarnado de Luciano, que no deja de ser una mimesis en segundo grado, tanto de la condición física de los muertos, que han sido reducidos a hueso o polvo, como de su condición ontológica, puesto que, desde la perspectiva de la muerte, todos los ropajes de la vida mundana se representan como algo superfluo e, incluso, ficticio, dejando al descubierto lo más esencial que es, en el caso de Luciano, la presencia o la falta de libertad. También el estilo de Juan Rulfo, que ha sido considerado lacónico, parco, desnudo, despojado o descarnado (son muchas las metáforas si bien todas apuntan a lo mismo), no tiene un carácter meramente formal, sino también simbólico, puesto que evoca la perspectiva liberada que se le atribuye a los muertos.⁹ No se trata, claro está, de que Luciano o Rulfo crean en la existencia real de dicha perspectiva, sino de que consideran la práctica de dicha perspectiva como un ejercicio espiritual que permite arrojar una mirada liberada y esencial sobre nuestra propia existencia. Cabe señalar que dicha práctica es muy habitual en toda la tradición filosófica-literaria, desde el filosofar es aprender a morir de Platón hasta el consejo kafkiano de que hay que escribir como si se estuviese muerto, pasando por el «*carpe diem*» de Epicuro, Ovidio o Garcilaso, el género medieval de las danzas de la muerte o la representación de la propia agonía como un momento cognoscitivo y existencial privilegiado, en *Mientras agonizo* de Faulkner.¹⁰

En segundo lugar, tal y como sugiere la importancia que la figura de Menipo tiene en los *Diálogos de los muertos* de Luciano, dicha obra no deja de ser una sátira menipea, un género filosófico-literario que se caracterizaba, además de por su carácter satírico, por su tendencia a mezclar la prosa y el verso. Sin que esto suponga afirmar que la obra de Rulfo entronca con el género de la sátira menipea, sí cabe destacar que *Pedro Páramo* ha sido leído, en muchas ocasiones, como un poema en verso. Tal sería el caso, por ejemplo, de Nicanor Parra, quien, en el discurso de recepción del Premio Juan Rulfo, titulado «*Mai mai peñi*. Discurso de Guadalajara» (1991),

⁹ Sobre la «parquedad estilística» de Juan Rulfo, véase Hugo Rodríguez Alcalá: 1965: 207.

¹⁰ Cabe recordar que el propio Rulfo negó la influencia de Faulkner: «Otros encontraban páginas ‘muy faulknerianas’, pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner» (1985: 6). La remisión a la milenaria tradición del diálogo de los muertos o la imaginación de la muerte explicaría, en parte, sus afinidades.

considera que una de las principales virtudes de dicho autor fue oponer el «habla» a la dicotomía prosa/verso.

El caso de Menipo es, ciertamente, curioso, pues, aun sin conservarse ninguna de sus obras, se trata de uno de los autores más influyentes de toda la historia de la literatura occidental. Luciano, Erasmo, Cervantes, Quevedo o Swift, entre muchos otros, son algunos de sus seguidores. La importancia de la sátira menipea en la literatura española¹¹ es un dato fundamental para el tema que nos ocupa, pues en varias ocasiones Rulfo confiesa haber sido un lector asiduo de los clásicos españoles. Por otra parte, sólo he encontrado un estudio acerca de las relaciones entre la sátira menipea y la obra de Rulfo, si bien éste confunde la sátira menipea con el subgénero del diálogo de los muertos, de la que sólo es una parte, y reduce su comparación a afirmar que, en ambos casos, el texto se hace presente a través de la memoria y que el estilo se caracteriza por el uso de la *parresía* o franqueza cínicas (Bong-Seo Yoon, 2008). Cabe, en todo caso, recordar las teorías de Bajtín acerca de la sátira menipea, en general, y el diálogo de los muertos, en particular, como uno de los géneros de los que nace la novela moderna, ya sea porque su polifonía es radical, pues «en un plano dialógico se enfrentan hombres e ideas separados por siglos» (Bajtín, 1986: 158), ya sea por el carácter rompedor de su discurso, «un discurso fuera de lugar bien por su sinceridad cínica, por una profanación de lo sagrado, por una brusca violación de la etiqueta» (Bajtín, 1986: 166).

Antes de pasar adelante en nuestra breve historia de los diálogos de los muertos, mencionaremos someramente el género medieval de las danzas de la muerte o danzas macabras.¹² Dicho género, muy presente en la tradición hispano-portuguesa, encontrará en el teatro «su apogeo literario»,¹³ como puede comprobarse en la *Trilogía das Barcas*, de Gil Vicente –*Barca do inferno* (1517), *Barca do Purgatorio* (1518) y *Barca da Gloria* (1519)– o las *Cortes de la muerte* (1557), de Miguel de Carvajal. Lo que nos interesa de esta conexión con el teatro, independientemente de que los textos sean o no representables,¹⁴ es la ausencia del narrador y la yuxtaposición de escenas y diálogos que, en su discontinuidad, constituyen una obra orgánica, pues la obra de

¹¹ Sobre la importancia de Luciano en la literatura española de los siglos XVI a XVIII, véase Vives Coll, 1959. Sobre la pervivencia de la sátira menipea en la literatura española, a través de las teorías que Bajtín expuso en *Problemas de la poética de Dostoievski*, en Jiménez León (2000: 311-337).

¹² Resulta interesante la hipótesis de algunos historiadores, que consideran que en los orígenes del género de las danzas de la muerte podría hallarse un germen oriental, particularmente budista, que podría haber sido importado por los franciscanos que viajaron a la corte de Kublai Khan durante el siglo XIII. Véase al respecto Massip (2011: 137-161).

¹³ Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pág. 331.

¹⁴ Sobre el carácter teatral de las danzas de la muerte, véase Infantes (1997: 117-130).

Rulfo se articula de una forma semejante, pudiéndose leer o representar, como una especie de danza de la muerte en prosa.

Pasemos, a continuación, a estudiar la posteridad de Luciano, en general, y del subgénero de los diálogos de los muertos, en particular.¹⁵ Tras haber sido prácticamente olvidada durante toda la Edad Media, la obra de Luciano pasará, en el siglo XIV, desde Bizancio, donde fue muy admirado por autores como Focio, Tzetzes y Magistar, a Italia, donde hacia 1420 ya circulan diversos manuscritos con sus obras completas. En el siglo XV, sus obras pasan a ser una lectura obligatoria para aquellos que estudian griego, pero su principal difusor será Erasmo de Rotterdam, quien lo traducirá –con ayuda de Thomas More–, lo citará con profusión en sus *Adagios* y *Apotegmas*, y lo imitará en obras como *Queja de la paz* o *Elogio de la locura*.

Por influencia de Erasmo, Luciano se va a convertir en un autor fundamental para la literatura europea moderna, desde el *Gargantúa* de Rabelais, que presenta numerosos elementos lucianescos, como la resurrección de Epistemón, que narra su visita al mundo de los muertos, o los diálogos absurdos entre Panurgo y Tronillo, hasta Jonathan Swift, Thomas de Quincey o G. K. Chesterton, que lo siguen en sus numerosas adoxografías, pasando por Juan Luis Vives, que utilizará en sus obras a personajes «lucianescos» como Minos, Tiresias o Caronte. No debemos desatender la importancia de Thomas More, quien, además de colaborar con Erasmo en la traducción de diversos opúsculos de Luciano, escribió una obra, *Utopía* (1516), fuertemente conectada con la tradición utópica y revolucionaria, tan arraigada en América, y tan importante para Rulfo, quien escribe a la sombra de una revolución fallida. En efecto, la *Utopía* puede ser leída como contrapunto de una novela como *Pedro Páramo*, que no deja de ser una distopía, pues todos los personajes que aparecen recrean una sociedad totalmente pervertida, en la que predominan la sumisión y el miedo. Cabe señalar que en la tradición cínica, en general, y en la sátira menipea y lucianesca, en particular, el género de la utopía festiva era muy practicado, seguramente como crítica o burla de la utopía platónica.¹⁶

Con todo, el uso polémico que se realizó de Luciano le valdrá ser incluido, en 1549, en el índice de libros prohibidos y, al mismo tiempo, rechazado en todo el ámbito protestante. En todo caso, la influencia de Erasmo y Luciano va a ser funda-

¹⁵ Seguimos en nuestra exposición el clásico de Christopher Robinson, titulado *Lucian an his Influence in Europe* (1979), de Christopher Robinson, así como el excelente estudio de Zaragoza Botella (2005: 17-26).

¹⁶ En varios de los poemas de Crates citados por Laercio, se evocan ciudades e islas imaginarias: «Es noble la ciudad *Zurrón* llamada, / fastosa, aunque mugrienta, / bella, amena, fecunda, y nada tiene.» (VI, vi, § 1, pág. 154); «Que él tenía por patria / el propio menosprecio y la pobreza, / a quienes la fortuna no consume»; (VI, v, § 6, pág. 156); «Que de Diógenes era ciudadano, / a quien nunca la envidia lazos puso.» (VI, v, § 6, pág. 157). Véase al respecto Castany Prado, 2015: 221-251.

mental en toda la literatura española. Recordemos de nuevo el *Diálogo de Mercurio y Carón* (1528), de Alfonso de Valdés; el *Crotalón* (1552), atribuido a Cristóbal de Villalón, que se basa en la historia de reencarnaciones narrada en *El gallo* de Luciano; la segunda parte del *Lazarillo*, que también juega con las reencarnaciones; el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, considerado por Gracián como «el otro Luciano»; *El coloquio de los perros* y *El licenciado vidriera* de Cervantes; o los *Sueños* de Quevedo, especialmente el *Sueño de las calaveras*, *Las zahúrdas de Plutón* y *La visita de los chistes*, que suceden en el mundo de los muertos. Por todas estas vías indirectas, Rulfo, que confesó ser un gran lector de la literatura española clásica, pudo haberse familiarizado con el imaginario lucianesco.

Sin embargo, durante el Renacimiento, la influencia de Luciano se limita a obras como el *Icaromenipo* o el *Caronte*, mientras que el *Diálogo de los muertos* no va a ser tan atendido. Será hacia el siglo XVII y, progresivamente a lo largo del siglo XVIII, cuando dicha obra adquirirá popularidad (2005: 23).

Entre las numerosas revisitaciones modernas del género, destacan los *Dialogues des morts pour l'éducation de Mgr. Le Duc de Bourgogne* (1692-1696), de François Fénelon y, sobre todo, los *Nuevos diálogos de los muertos* (1683), de Fontenelle. Esta última obra tendrá muchos imitadores, en toda Europa, como, por ejemplo, Voltaire, quien publicará una *Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs Élysées* (1765) y un *Dialogue entre Marc-Aurèle et un récollet* (1751); Wieland, que publicará unas *Gespräche im Elysium* (1780); o el mismo Nietzsche, quien afirmó, en *La gaya ciencia*, que «esas breves y atrevidas palabras sobre cuestiones morales» que Fontenelle incluyó «en sus inmortales *Diálogos de los muertos*», aunque «eran consideradas en su tiempo como paradojas y juegos de una gracia no apreciada», «ahora ocurre algo increíble: ¡estos pensamientos se convierten en verdades! ¡Hasta la ciencia los demuestra! El juego se convierte en algo serio.» (2009: I, § 94, 656-657).

Vale la pena que nos detengamos brevemente en comparar los *Nuevos diálogos de los muertos* de Fontenelle con la obra de Juan Rulfo, no porque creamos que hayan ejercido una influencia directa, sino porque en dicha obra podemos encontrar claves de lectura interesantes para profundizar nuestra lectura de *Pedro Páramo*. Para empezar, en la epístola introductoria, dirigida «A Luciano, en los Campos Elíseos», (2010: 43- 45) Fontenelle realiza algunas consideraciones de corte estilístico que pueden servirnos para comprender mejor el estilo descarnado de Rulfo. En dicha epístola, el autor nota que los diálogos que componen tanto su obra como la del samosatense son muy breves —«diría que no habéis creído que [los muertos] fuesen grandes hablantes»—, cosa que justifica apelando a la mirada liberada y esencial de

los muertos, que también hallamos en Rulfo: «Como los muertos tienen mucho espíritu, deben de ver con rapidez la meta de todas las materias» (2010: 45).

En lo que respecta al aspecto formal, es interesante ver cómo Fontenelle trata de dotar de una cierta trabazón narrativa a ese conjunto de diálogos deslabazados haciendo referencia a los diversos proyectos frustrados de matrimonio de la reina Isabel. De este modo, aunque sea de forma muy embrionaria, vemos la potencialidad narrativa de este género, que luego Rulfo sabrá llevar a su máxima expresión.

Por otra parte, en los *Nuevos diálogos de los muertos*, Fontenelle niega la existencia de cualquier tipo de progreso: «los muertos antiguos y los muertos modernos eran igual de estúpidos los unos que los otros, y se percibe el mundo como la rueda que gira y que parece que poco, o nada, cambia» (2010: 45). Así, en el diálogo que mantienen Sócrates y Montaigne, el autor de los *Ensayos* llegará a afirmar que los hombres:

Están hechos como los pájaros que se dejan caer en las mismas redes que han atrapado ya cien mil pajaros de su especie. (...) Los hombres de todas las épocas tienen las mismas inclinaciones y, sobre ellos, la razón no tiene ningún poder. Así que allá donde hay hombres hay tonterías y las mismas tonterías (2010: 80-81).

Lo mismo sucede en el diálogo que mantendrán Cortés y Moctezuma, donde el emperador azteca llegará a retar al conquistador en los siguientes términos: «no podríais reprocharme una tontería de nuestros pueblos de América sin que os señalase una de las más grandes de vuestras regiones e incluso me comprometo a recordaros las tonterías de los griegos o romanos» (2010: 199).

También en la obra de Rulfo se niega todo tipo de progreso, no sólo desde un punto de vista político —Comala representa «el mundo fallido de la revolución»— (González Boixo, 1983: 43)—, sino también ético —los personajes «son siempre héroes pasivos sojuzgados por un peso insoslayable» (Chávarri, 1974: 250)—. Ciertamente, en Comala no parece haber «una segunda posibilidad para el hombre», como tampoco la hay en *Los pasos perdidos*, de Carpentier, o en *Cien años de soledad*, de García Márquez. (Ortega Galindo, 1984: 172). Esta negación de todo progreso puede relacionarse tanto con la concepción circular del tiempo propia de las culturas prehispánicas y el mundo grecolatino, en general, y el antiprogresismo lucianesco, en particular, como con la doctrina schopenhaueriana, que luego será tan influyente en Borges, de que el destino de un hombre es, en lo esencial, idéntico al de cualquier otro hombre, y con las decepciones revolucionarias que marcarán la segunda mitad del siglo XX y la crisis de los metarrelatos histórico-políticos que sentarán las bases de una incipiente posmodernidad. En todo caso, tanto en la tradición lucianesca,

donde domina el culto cínico a la libertad como *magna virtus*, como en Juan Rulfo, nos encontramos con un único camino de salvación individual: «continuar una lucha heroica e interminable contra la futilidad, la memoria, la oscuridad» (Lyon, 1975: 312).

Cabe señalar que el género de los diálogos de los muertos no sólo fue practicado en Europa, sino también en América. Tal será el caso de Pedro Peralta y Barnuevo (1664-1743), conocido como «el Sigüenza y Góngora peruano, quien publicó de forma anónima un *Diálogo de los muertos* (1725) en el que los personajes de Menipo y Caronte satirizaban el lenguaje anquilosado de las academias y los poetas.¹⁷ La influencia lucianesca es evidente, pero, sin duda, Peralta y Barnuevo, quien mantuvo una estrecha relación con la cultura francesa, llegando a ser miembro de la Académie des Sciences de París, también se inspiró en los *Nuevos diálogos de los muertos* de Fontenelle.

Asimismo, la primera obra importante de Eugenio de Santa Cruz y Espejo (1747-1795), titulada *El nuevo Luciano de Quito* (1779), es una sátira de la corrupción y la mediocridad cultural de su región, la Real Audiencia de Quito, después Ecuador, que, inspirada en la forma lucianesca del diálogo de los muertos, acusa también la influencia de Fontenelle y Peralta y Barnuevo.¹⁸

En 1825, el mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827) publicó unos «Diálogos de los muertos. Hidalgo e Iturbide» (1995: 553-581), donde el militar y político Agustín de Iturbide y el sacerdote y revolucionario independentista Miguel Hidalgo discutían sobre quién cumplió un papel más relevante en la independencia de México. Lo cierto es que, fuera del título y del planteamiento general de dicha obra, que Juan Rulfo debió conocer, el diálogo de Hidalgo e Iturbide no conserva muchos elementos de la tradición lucianesca del diálogo de los muertos. En todo caso, resulta especialmente interesante el hecho de que Fernández de Lizardi utilice dicho género para reflexionar acerca de la significación política de la primera de las revoluciones mexicanas, pues Rulfo adoptará un género semejante para reflexionar acerca de la significación política de las dos siguientes: la revolución mexicana de 1911 y la revolución cristera.

Aunque no sea, propiamente hablando, un diálogo de muertos, no podemos dejar de mencionar en este punto la «Introducción» del *Facundo* (1845), de Sarmiento, donde se invoca al espíritu del fallecido caudillo gaucho Facundo Quiroga:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas

¹⁷ Puede consultarse el facsímil en la parte III del estudio que Williams le dedicó a dicha obra (1994).

¹⁸ Dicha obra puede consultarse en el volumen *Obra educativa* (1981: 253-436).

que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (2015: 36-38).

Nuevamente, la invocación de los muertos se inserta en un contexto de decepción política, como fue la decadencia del sueño independentista y republicano en el infierno de las guerras civiles, los caudillismos y las dictaduras decimonónicas. Como en el caso de Rulfo, el diálogo de/con los muertos tiene el doble objetivo de realizar una teodicea nacional o política y de escenificar a posteriori una cierta reconciliación entre los protagonistas de un conflicto.

Algo semejante trata de hacer Jorge Luis Borges en su «Diálogo de muertos», incluido en *El Hacedor* (2001: 2, 169-170). En este breve relato los espíritus de Juan Manuel Rosas y Facundo Quiroga dialogan en el más allá acerca de sus existencias políticas.¹⁹ Pero el interés fundamental de Borges, en lo que respecta a esta tradición, es su capacidad para adoptar la perspectiva de la eternidad, que la tradición, en general, y Rulfo, en particular, identificarán con la perspectiva de los muertos. Eso es lo que sucede, por ejemplo, en «Diálogo sobre un diálogo», incluido en *El Hacedor* (2001: 2, 162) y, sobre todo, en el relato titulado «Los teólogos», incluido en *El Aleph* (2001: 1, 550-556), al término del cual se evoca la conversación que Dios mantuvo con Aureliano, quien comprendió que aquél lo confundía con Juan de Pannonia, pues, a sus ojos «el ortodoxo y el hereje» formaban «una sola persona» (2001: 1, 550-556). Piénsese también en el relato «El Aleph» (2001: 1, 617-627), cuyo final es una de las evocaciones más perfectas de la perspectiva eterna, cuyo cronotopos no es tan diferente de la Comala rulfiana: «el Aleph no es solo un meta-espacio, sino también un meta-tiempo, que refuta la idea de la cronología convencional, sucesiva» (Roas, 2015: 106).

Por su parte, Francisco Ayala publicó, en el número de diciembre de 1939 de la revista *Sur*, un relato titulado «Diálogo de los muertos», que luego incluiría en el libro *Los usurpadores* (1949). Son abundantes las coincidencias de dicho relato con la novela de Rulfo. En el inicio, por ejemplo, se describe, en términos muy rulfianos, un lugar desolado y poblado de murmullos en el que llueve sin cesar:

Sin descanso, hora tras hora durante muchos días, había estado lloviendo sobre la tierra. Y ahora, el viento se llevaba a toda prisa los últimos jirones de nubes, dejando limpio el cielo, de un azul inverosímil, al mismo tiempo que arrancaba alaridos sordos, y todavía lágrimas, de los árboles sin hojas, negros, mutilados, crispados, desesperados, amenazantes (1992: 247).

¹⁹ Las relaciones entre el *Facundo* de Sarmiento y el «Diálogo de muertos» de Borges han sido analizadas por Centeno de Hoyos (1999: 115-124).

Por otra parte, Ayala describe el diálogo de los muertos como un entreverado de monodialogos que no deja de recordarnos los mimbres de *Pedro Páramo*:

Y los muertos, bajo la mudez angustiosa y como definitiva del mundo, entablaron un diálogo soterrado, sin comienzo ni final, ni acentos ni pausas; o quizá, mejor, tejieron una red de monólogos dichos en voz apagada y blanda como ruido de pasos sobre las hojas caídas en un sendero, sucias de barro y de invierno (1992: 247).

Según Valis, el «Diálogo de los muertos», de Ayala, se aparta de la tradición satírica de corte lucianesco, para adoptar un tono más siniestro y melancólico, al modo del «Día de difuntos de 1836» de Larra o de los *Campos elíseos. Un diálogo* (2006: 710-717), de Salvador de Madariaga. Dicho tono le permite elevarse líricamente hasta convertirse en una especie de poema en prosa, afín a la «Elegía española» (1937) de Luis Cernuda o al poema «Insomnio» de *Hijos de la ira* (1944). Por su parte, *Pedro Páramo* se eleva de un modo análogo sobre el modelo lucianesco para aspirar prácticamente al epilio macabro.

Por otra parte, ese mismo año de 1949, Miguel Ángel Asturias publicó la novela *Hombres de maíz*, en cuyo célebre inicio el líder indígena Gaspar Ilóm escucha la voz de los muertos de su comunidad, que lo acusan de remiso y lo incitan a la rebelión contra la compañía agrícola que quiere establecer una explotación comercial en su territorio:

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha...

—El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja...

El Gaspar Ilóm movía la cabeza de un lado a otro. Negar, moler la acusación del suelo en que estaba dormido con su petate, su sombra y su mujer y enterrado con sus muertos y su ombligo... (1949: 9).

Aunque sea dos años posterior, resulta interesante mencionar el libro de microrrelatos *Crímenes ejemplares* (1957, segunda edición ampliada de 1968), que Max Aub escribió y publicó ya en México, ayudado por «cierta droga hija de algunos hongos mexicanos, de la sierra de Oaxaca» (2005: 6). Aub, quien le dedicaría importantes elogios a Rulfo, en su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (1965), define su libro como un «murmullo» (2005: 6), asume su pesimismo de corte nihilista —«Nunca estuvimos más cerca de la tierra. Nos tragará sin rastro. No le echemos a nadie la culpa, se perdió la siembra, tal vez por el mal tiempo» (2005: 7)— y, frente

a las psicologías nacionales, como la de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz —quien llegará a presentar al mexicano, así en general, como un ser enamorado de la muerte—, afirma que los testimonios que componen su libro fueron recogidos «en España, en Francia y en México» (2005: 5), puesto que «un siciliano, un albanés mata por lo mismo que un dinamarqués, un noruego o un guatemalteco» (2005: 6).

Lo cierto es que, aunque el libro no sea una novela, sino una recopilación de micro-relatos, el efecto que producen muchas de sus páginas no es muy diferente del que produce la lectura de *Pedro Páramo*. Organizadas en apartados temáticos, las voces de suicidas —«No tengo ninguna razón para hacerlo, pero tampoco para no hacerlo» (2005: 81). «Me suicido por gusto de hacerlo» (2005: 81)—; de criminales —«La hendí de abajo a arriba, como si fuese una res, porque miraba indiferente al techo mientras hacía el amor» (2005: 16). «De mí no se ríe nadie. Por lo menos ése ya no» (2005: 60)—. y de hombres muertos que hablan a través de sus epitafios (2005: 89-95), no dejan de recordarnos las intervenciones lacónicas, absurdas e, incluso, cómicas de los personajes rulfianos.

En 1979, el mexicano José Emilio Pacheco publicará un «Diálogo de los muertos» en el que imagina a José Vasconcelos y a Alfonso Reyes dialogando en la esquina de México D.F. que forman las dos calles que llevan sus nombres. El diálogo opone a José Vasconcelos, en tanto que filósofo y hombre de acción política, y a Alfonso Reyes, en tanto que hombre de letras y hombre de reflexión y lectura. Nuevamente, el diálogo de los muertos es utilizado como un modo de reflexión y evaluación de las diferentes actitudes que los hombres mantienen respecto del poder.

Aunque en *Los pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill, no hablan muertos, sí hablan hombres muertos en vida, pues son jóvenes conscriptos argentinos de la Guerra de las Malvinas, destinados a morir en condiciones precarias por una causa que no comprenden ni comparten. Efectivamente, al final de la novela, todos esos jóvenes soldados morirán, con la única excepción del narrador, debido a una fuga de la precaria estufa de gas con la que se calentaban (2010: 89-95). Los diálogos desesperados entre esos seres agonizantes («Te mando que no te murás! Y si seguís jodiendo con morirte, te voy a matar yo de un tiro») (2010: 57), llenos de malentendidos («—¿Y cuántos somos? —preguntó. —Ahora veintiséis o veintisiete —dijo él. —¡Es mucho! —¿Mucho qué?») (2010: 16) y de soledad («¡Mamá! No hubo pichi al que no se oyera alguna vez decir “mamá” o “mamita”») (2010: 78), nos recuerdan mucho a los murmullos que pueblan la novela de Rulfo. Ciertamente, los veintitrés soldados confinados en aquel búnker congelado viven en un estado intermedio entre la vida y la muerte que muy semejante al de los seres que habitan Comala:

Y a otros, el miedo les saca el inservible de dentro. Se volvían tan inútiles que casi nadie se los acordaba. Podían pasar tres días enteros durmiendo, comiendo las sobras de los vecinos de chimenea y sin salir a mear, para no hacerse ver por los que mandan. (2010: 141).

Señalemos, a continuación, dos o tres avatares poéticos de la tradición de los diálogos de los muertos. Seguramente, uno de los hitos más improtantes de dicha tradición es la *Spoon river anthology*, de Edgar Lee Masters, publicada en 1915. Aunque dicha obra no sea una novela, sino una colección de poemas, el entrelazamiento de los monólogos de los muertos del cementerio de La Colina, que a veces entablan un lejano diálogo entre sí, nos recuerda mucho al ambiente de *Pedro Páramo*. Cabe señalar que su autor, estudioso apasionado de griego clásico, se inspiró tanto en la *Antología palatina* y en el género del epilio o epopeya en miniatura, como, verosímilmente, en las obras de Luciano, que es uno de los autores fundamentales en la introducción a los estudios de griego. Sabemos también que le influyó Spinoza, en su sugerencia panteísta según la cual el cuerpo y la mente son sólo dos de los infinitos modos en que se expresa la sustancia universal, lo cual le llevará a mostrar la voz de los muertos como un todo en el que la putrefacción es la antesala del renacimiento.²⁰

Más allá de esta fuente común, la celebridad de la *Antología de Spoon river*, considerada uno de los grandes clásicos de la poesía estadounidense contemporánea, supuso una gran influencia en autores como Faulkner o Dos Passos, quienes también muestran fuertes afinidades con Juan Rulfo. Lo cierto es que numerosos versos de todos y cada uno de los monólogos que surgen de las mismas tumbas que forman el cementerio de La Colina podría haber sido proferidos por los personajes de *Pedro Páramo*. Así, Ollie McGee, quien comienza su parlamento refiriéndose a «un hombre mustio y cabizbajo / que deambula por el pueblo» y que resulta ser su marido, «que con secreta crueldad, / nunca confesada, me robó juventud y belleza» (2012: 22); o el siguiente poema, que es la respuesta de su marido, ya muerto: «Fue ella quien me robaba la fueza a cada instante, / quien me robaba la vida hora tras hora» (2012: 23). En otras ocasiones, los muertos realizan reflexiones generales acerca de la existencia con un tono a la vez trágico y cómico bastante afín al de Rulfo. Tal es el caso del «murmullo» de Alexander Throckmorton, según el cual:

En la juventud tuve alas fuertes, infatigables,
pero no conocía las cumbres.
En la madurez entreví las cumbres,
pero mis fatigadas alas ya no respondían...
El genio es sabiduría y juventud. (2012: 154).

²⁰ Véase Jaime Priede, 2012: 12.

Recordemos, para acabar, el poema «A mi hermano Miguel», incluido en *Los heraldos negros* (1919), de César Vallejo. En dicha composición, el autor alterna el tiempo de la infancia con el del presente de la escritura, en el que su hermano ya está muerto, logrando fusionar ambos tiempos en los dos versos finales, en los que le pide al hermano que salga ya de su escondite para que no se preocupe su madre: «Oye, hermano, no tardes en salir. / ¿Bueno? Puede inquietarse mamá» (2005: 157). También Juan Rulfo rescata de los pueblos abandonados de la región Jalisco, desolada por la revolución cristera, donde ya «sólo vivía la muerte», toda una serie de «voces vivas que eran las que yo guardaba de mi infancia».²¹

A lo largo de estas páginas hemos mostrado cómo la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, se inscribe en la milenaria tradición filosófica-literaria del discurso de los muertos. El estudio de los diversos avatares que dicho subgénero ha ido adoptando a lo largo de la historia no sólo nos ha permitido dotar de una mayor profundidad histórica la obra de Rulfo, sino también comprender mejor algunos de sus aspectos centrales, como, por ejemplo, el estilo descarnado, el antiprogresismo o la dimensión catártica de la adopción imaginaria de la mirada de los muertos.

Bibliografía

- Asturias, Miguel Ángel, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada, 1949.
- Aub, Max, *Crímenes ejemplares*, Barcelona, Thule, 2005 [1957].
- Aub, Max, *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, México D. F., FCE, 1965.
- Ayala, Francisco, *Los usurpadores*, edición de Carolyn Richmond, Madrid, Cátedra, 1992 [1949].
- Bajtín, Mijaíl, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D. F., FCE, 1986 [1929].
- Blanco Aguinaga, Carlos, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, vol. I, n° 1, 1955, págs. 59-86.
- Blanco García, María del Pilar, «Introducción», Fontenelle, *Nuevos diálogos de los muertos*, Madrid, Cátedra, 2010, págs. 7-39.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 2001.
- Canfield, Martha, L., «Dos enfoques de *Pedro Páramo*», *Revista Iberoamericana*, n° 148-149, 1989, págs. 965-988.
- Castany Prado, Bernat, «Las funciones filosóficas de la literatura», *Necrosis de la posmodernidad. Sobre el estado actual de la interpretación de la filosofía y la literatura en España*, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo, 2016, págs. 203-216.

²¹ Citado en Alí Chumacero, 1989: 47.

Castany Prado, Bernat, «Perros en el paraíso: La influencia de la filosofía cínica en la construcción del mito del buen salvaje», *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 44, 2015, págs. 221-251.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51513/47777>

Chumacero, Alí, «Mientras perdure la lengua castellana», en *Homenaje a Rulfo*, México D. F., Ediciones de la Universidad de Guadalajara, 1989, págs. 47 y ss.

Centeno de Hoyos, Rosalía, «Sarmiento versus Borges, *Diálogo de muertos*», *Revista de Literaturas Modernas*, nº 29, 1999, págs. 115-124.

Fernández de Lizardi, José Joaquín, «Diálogos de los muertos. Hidalgo e Iturbide», en *Obras. XIII. Folletos (1824-1827)*, México D.F., UNAM, 1995, págs. 553-581.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx3536>

Fogwill, Rodolfo Enrique, *Los pichiciegos*, Cáceres, Periférica, 2010.

Fontenelle, *Nuevos diálogos de los muertos*, Madrid, Cátedra, 2010.

Frenk, Mariana. «Alemania lee *Pedro Páramo*», *Revista Mexicana de Literatura*, nº 2, 1959, págs. 181-185.

Fuentes, Carlos, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990.

García-Peña, Lilia Leticia, «La encrucijada en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Ogigia*, nº 18, 2015, págs. 129-143.

González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983.

Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

Jiménez León, Marcelino, «Amor y pedagogía como sátira menipea», en *Estudios de literatura comparada*, coord. José Enrique Martínez Fernández, León, Universidad de León, 2000, págs. 311-337.

López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. La concepción de los antiguos nahuas*, México D. F., UNAM, 1989.

Luciano, *Obras*, 4 vols., Madrid, Gredos, 1992.

Lyon, Thomas E., «Motivos ontológicos en la obra de Juan Rulfo», *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. III, nº 4, 1975, págs. 305-312.

Massip, Francesc, «Huellas de oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval. El caso catalán», *Cuadernos del CEMYR*, nº 19, págs. 137-161.

Masters, Edgar Lee, *Antología de Spoon River*, traducción de Jaime Priede, Madrid, Bartleby, 2012.

Miró, Emilio, *Juan Rulfo*, en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, edición de Helmy F. Giacomani, Madrid, Anaya, 1974, págs. 207-245.

Navarro González, José Luis, «Introducción», Luciano, *Diálogos*, en *Obras*, 4 vols., Gredos, Madrid, 1992, vol. IV, págs. 149-153.

Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial*, en *Obras selectas*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2009, vol. I, págs. 553-855.

O'Neil, Samuel, «*Pedro Páramo*», en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, edición de Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, 1974, págs. 283-321.

Ortega, Julio, «*Pedro Páramo*», en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, edición de Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, 1974, págs. 135-145.

Ortega Galindo, Luis, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1984.

Pacheco, José Emilio, «Diálogo de los muertos» (1979), en *Los retornos de Ulises. Una antología de José Vasconcelos*, estudio y edición de Christopher Domínguez, México D. F., FCE, 2010, págs. 574-577.

Parra, Nicanor, «Discurso de Guadalajara. Mai mai peñi», 1991.

http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/d/npde0013.pdf

Priede, Jaime, «Prólogo», Edgar Lee Masters, *Antología de Spoon River*, traducción de Jaime Priede, Madrid, Bartleby, 2012, págs. 7-15.

Roa Bastos, Augusto, «Lección de Rulfo», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 421-423, 1985, págs. 12-18.

Roas, David, «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en VVAA., *Vertentes teoricas e ficcionais do Insólito*, Rio do Janeiro, Editora Caetes, 2015, págs. 106-113.

Robinson, Christopher, *Lucian and his Influence in Europe*, Londres, Gerald Duckworth & Company Limited, 1979.

Rodríguez Alcalá, Hugo, *El arte de Juan Rulfo*, México D. F., INBA, 1965.

Rulfo, Juan, *El llano en llamas*, edición de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2006.

----, en Juan E. González, «Entrevista con Juan Rulfo», *Revista de Occidente*, n° 9, 1981, págs. 105-109.

----, «Los muertos no tienen tiempo ni espacio (diálogo con Joseph Sommers)», en *La narrativa de Juan Rulfo*, México D. F., SepSetentas, 1974, págs. 17-22.

----, *Pedro Páramo*, edición de José Carlo González Boixo, Madrid, Cátedra, 2000 [1955].

----, «*Pedro Páramo* treinta años después», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 421-423, 1985, págs. 5-8.

Santa Cruz y Espejo, Eugenio de, *El nuevo Luciano de Quito*, en *Obra educativa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, págs. 253-436.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización o barbarie*, Madrid, Cátedra, 2015 [1845].

Uzquiza González, José Ignacio, «Simbolismo e historia en Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, nº 159, 1992, págs. 639-655.

Valis, Noël, «When the Dead Are Always with Us: Ayala's "Diálogo de los muertos"», *Hispania*, vol. 89, nº 4, 2006, págs. 710-717.

Vallejo, César, *Poemas completos*, Lima, Copé, 2005.

Viñas, David, *Sin miedo a Borges*, Barcelona, Elba, 2015.

Vives Coll, Antonio, *Luciano de Samósata en España (1500-1799)*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

Williams, Jerry M., *Censorship and Art in Pre-Enlightenment Lima: Pedro de Peralta Barnuevo's Diálogo de los muertos: la causa academica*, Potomac M.D., Scripta Humanistica, 1994.

Yoon, Bong-Seo, «Sátira menipea y teoría carnavalesca en la obra de Juan Rulfo», *Sincronía*, n. 24, 2008, s/n.

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/yoonfall08.htm>

Zaragoza Botella, Juan, «Introducción», Luciano de Samósata, *Diálogos*, Madrid, Alianza, 2005, págs. 7-32.