

Algunas leyendas, de principio a fin

Por Víctor Jiménez

1. En 1496, con 21 años de edad, inició Miguel Ángel su primera estancia en Roma. Uno de los primeros encargos que recibió en esta ciudad fue el del grupo escultórico de la *Piedad*, ahora en San Pedro del Vaticano. Inició este trabajo en 1498, concluyéndolo el año siguiente, antes de cumplir los 25. La obra “se colocó en San Pedro, en la capilla de la Virgen María delle Febbre en el templo de Marte” (esto es, en el antiguo San Pedro; el actual se inicia hacia 1505), como escribió su discípulo, colaborador y biógrafo Giorgio Vasari, quien agrega: “Esta obra fue la única que Miguel Ángel firmó. Se decidió a hacerlo porque un día que entraba al lugar que ocupa su grupo oyó a varios milaneses elogiarla; y como uno de ellos preguntara el nombre del autor, se le respondió: ‘Es nuestro Gobbo de Milán’. Miguel Ángel guardó silencio, pero fastidiado por ver que otro gozaba el honor de sus trabajos, se introdujo por la noche en la capilla y, provisto de una pequeña vela y de sus cinceles, grabó su nombre en un cinturón que ciñe el busto de la Virgen”.¹

El Jorobado de Milán se llamaba Cristóforo Solari, y la inscripción que aparece en la cinta que cruza el pecho de María dice: *Michael Angelus Bonarotus Florentinus faciebat*. Ya el lugar elegido por el artista es un indicio de su temor por lo que pudiera ocurrir en el futuro: lo usual es firmar las esculturas en un ángulo discreto de la base (donde igualmente puede eliminarse una inscripción con facilidad).

2. Adamo Boari, arquitecto del porfiriano nuevo Teatro Nacional —desde 1934 Palacio de Bellas Artes—, decidió instalar un telón metálico para cerrar la bocaescena de la sala de espectáculos y cortar así la propagación de un posible incendio. Para embellecer esta cortina quiso que se representara en ella el paisaje del Valle de México hacia el oriente, con los volcanes nevados y el lago que aún se extendía frente a ellos. Con esta idea pidió un proyecto al húngaro Géza Maróti, quien envió una maqueta en la que el paisaje parecía verse a través de una ventana, simulando un vitral. No satisfizo a Boari, quien solicitó a la casa Louis C. Tiffany, de Nueva York, otra propuesta, que sí aceptó: el paisaje se vería también a través de un ventanal, pero ahora representado con lascas de vidrio opalescente pegadas directamente sobre el telón de acero. La cortina se exhibió exitosamente en Nueva York en 1910 y quedó instalada en México hacia 1911, recibiendo desde entonces la admiración general. Boari dejó el país en 1916 y falleció en Roma en 1928.

En algún año alrededor de estas últimas fechas, con Boari oportunamente fuera de México (e identificado con el odioso régimen porfiriano), o bien ya muerto, Gerardo Murillo, el Dr. Atl, hizo circular la “historia” de que él había sido el autor del dibujo que sirvió para el trazo del mosaico de Tiffany, y tal versión terminó por difundirse de manera muy amplia, con la credibilidad que a veces, de manera sorprendente, reciben las leyendas. Aún hay gente que cree en ésta, y circulaba desde luego con éxito en 1983-84, cuando el que esto escribe trabajaba con otros investigadores en la redacción de un libro dedicado a la historia de la construcción del Palacio de Bellas Artes (publicado en 1984 para conmemorar el 50 aniversario de la conclusión del edificio²). Un dato a precisar, entre muchos, era el de la hipotética autoría de Atl del diseño del telón de Tiffany. Ningún documento avalaba tal versión, y sí los había, en cambio, que apuntaban hacia uno de los colaboradores de Tiffany, quien igualmente propuso otras soluciones decorativas: Harry Stoner. Curiosamente, mientras nuestras pesquisas aún no terminaban me visitó Arturo Casado (ya fallecido), quien concluía por esos días una monografía sobre el Dr. Atl publicada también en 1984³. Quería saber Casado si nosotros habíamos encontrado algún dato firme sobre la famosa autoría de Atl del telón de Bellas Artes, y le expuse lo que teníamos. Se mostró aliviado, porque a él no le quedaba la menor duda, desde la perspectiva que le daba su conocimiento de la vida y obra de Atl, de que éste no podía ser el autor de tal diseño. Entre otras cosas, sabía él que Boari y Atl militaban en bandos

Giorgio Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres* (El Ateneo, Buenos Aires, 1945), tomo II, p. 401.

Víctor Jiménez et al, *La construcción del Palacio de Bellas Artes* (México, INBA, 1984).

Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl* (México, IIE, UNAM, 1984).

absolutamente antagónicos en la Academia de San Carlos, y le resultaba imposible imaginar al primero llamando al segundo a colaborar con él. Además, me dijo, Atl era un gran mitómano, y ya había encontrado una colección completa de leyendas tejidas por él mismo alrededor de su vida y obra. Yo le comenté que, por nuestro lado, la investigación mostraba igualmente, con toda claridad, que Boari nunca hubiese contratado ya no a Atl, sino a cualquier artista mexicano como colaborador: Boari se deshizo de los que le impusieron, y sólo confiaba en los extranjeros (esto podrá resultar muy poco grato para nosotros, pero así era Boari). Otro argumento tiene incluso mayor peso: el dibujo del telón es perfectamente ubicable en la tradición de la pintura paisajística norteamericana de su época, y nada tiene que ver con el estilo de Atl.

Ahora bien: *last, but not least*, unos diez años después de concluir nuestra investigación encontré en México un trabajo de Hugh F. McKean,⁴ publicado hacía algún tiempo, con una investigación exhaustiva en lo que ha sobrevivido de los archivos de Louis Comfort Tiffany. McKean establece, sin lugar a dudas, que el autor del dibujo del telón de Bellas Artes es Harry Stoner.⁵

3. Dueño de una personalidad poco afecta al ruido, Juan Rulfo inició con discreción la más brillante carrera literaria del siglo XX mexicano, y así continuó hasta el final de su vida. Su relativo silencio —sin emitir constantemente noticias sobre lo que hacía, y resistiendo con evasivas cuando alguien quería interrogarlo— era un campo propicio para que, como dice Jorge Ruffinelli (investigador que desempeña aquí un papel fundamental), comenzara muy pronto “a gestarse la leyenda de un escritor que, en vez de haberse formado, había *nacido como tal*, y cuyo talento, en vez de balbuceos lograba la ‘involuntaria’ expresión perfecta.”⁶

“De acuerdo con la leyenda de los orígenes del escritor nato, éste necesitaba la ayuda de sus amigos, al menos de aquellos que pudieran ‘interpretar’ y filosofar sobre la escritura novelesca, aunque no la hubieran practicado. Durante mucho tiempo, después de *Pedro Páramo*, corrieron en México distintas versiones sobre la escritura de la fascinante novela. Ante todo, la de que Rulfo había contado con la ayuda decisiva, casi autorial, de los editores literarios del Fondo de Cultura Económica [...]

“No se quisieron explicar de otra manera los rasgos singularísimos de estructura y estilo, ante todo el uso del tiempo que parecía provenir allí de James Joyce más que en los cuentos de *El Llano en llamas* [...]. Con excepción de «Luvina» [...], el estilo de Rulfo en los cuentos no parecía anunciar las originalísimas maneras de narrar de su novela, la sofisticación y la maestría que en ella demostró. De acuerdo con las leyendas sobre la composición de *Pedro Páramo*, la originalidad estructural no le pertenecía al escritor, sino a los amigos expertos que le habían auxiliado. Volveré sobre esta leyenda, para referir cómo se dispuso un cuarto de siglo más tarde.”⁷

Hugh F. McKean, *The “lost” treasures of Louis Comfort Tiffany* (Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1980).

Ibid., pp. 142-146.

Interrumpo aquí la cita de Ruffinelli para remitir al lector, sobre este punto, a las conclusiones de Samuel Gordon en su trabajo dedicado a la formación y los intereses literarios de Rulfo. El escritor mexicano fue, para Gordon, “Un autor que se interesaba por la diversidad dialectal en la literatura italiana frente al toscano considerado clásico. Un autor que conocía la obra de Ramuz mejor que muchos suizos y que leía y releía los cuentos y la novelística — fundamentalmente *Trampa 22*— de Joseph Heller, cuando pocos norteamericanos sabían aún quién era. En cambio, ¿cuánto le faltaba por leer a la crítica para poder leer a Rulfo?” En «Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas. Diálogos entre textos, pre-textos y para-textos», en *Juan Rulfo. Toda la obra* (Madrid, ALLCA XX, segunda edición, 1996), p. 519.

Jorge Ruffinelli, «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo», en *Juan Rulfo. Toda la obra, op. cit.*, p. 551. También en la primera edición, 1992. La mención de «Luvina» como antecedente más identificable, entre los cuentos de Rulfo, de *Pedro Páramo*,

Pero a pesar de que Ruffinelli consideraba disipada “un cuarto de siglo más tarde” (en 1980) la leyenda del auxilio de los “amigos expertos” de Rulfo en la definición de la originalidad estructural de *Pedro Páramo*, ésta renació, como era previsible, apenas fallecido su autor en 1986. Se hicieron algunos ajustes a la leyenda que ya circulaba, pero conviene detenerse ahora en 1980, cuando aparece el sólido trabajo de investigación que disipaba la leyenda (es decir, para quienes conocían ese trabajo). Cito nuevamente a Ruffinelli:

“Me referí antes a una parte de la «leyenda negra» de *Pedro Páramo*, leyenda que consiste en disminuir la autoría de la novela, remitiendo ciertas responsabilidades a quienes estuvieron cerca del proceso de publicación. Las versiones más generosas dicen, frente a una estructura originalísima, que simplemente otras manos que las del autor compusieron la estructura que le conocemos.”⁸ Y hace aquí Ruffinelli una cuidadosa cita del trabajo de Juan Manuel Galaviz⁹ sobre el manuscrito de la novela que conserva el Centro Mexicano de Escritores, que daría origen al que recibió el Fondo de Cultura Económica para imprimir *Pedro Páramo*. Consultó Galaviz igualmente los informes del avance de su trabajo rendidos por Rulfo. Remito al lector al ensayo de Ruffinelli, así como a la investigación de Galaviz, pero la continuidad de este texto me obliga a citarlos nuevamente (el segundo a través del primero) aquí. Para Ruffinelli,

“La investigación de Galaviz comprueba que la originalidad de Rulfo no le pertenece a nadie sino al mismo escritor, y que éste tenía conciencia de las dificultades de su trabajo. En sus conclusiones, dice Galaviz: ‘¿Puede ser de alguna utilidad que alguien analice las variantes que se advierten al cotejar el original de *Los murmullos* y la edición de *Pedro Páramo*? Considero que sí. Principalmente para una objetiva apreciación del arte narrativo de Juan Rulfo, tan excelente en lo que omite o suprime como en lo que dice. De paso, al hacer este fácil cotejo, se disolverán inútiles leyendas como las que hablan de un voluminoso original mutilado contra la voluntad de Rulfo, o las que pretenden que el trabajo de corrección definitiva y organización final de la novela haya sido mérito sobre todo de Alí Chumacero y Antonio Alatorre. En contra de éstos y parecidos infundios, se levanta el testimonio de las pruebas. Sin quitar mérito a las observaciones y sugerencias que pudieron proceder de Alatorre, Chumacero y otros, es indiscutible que la composición de *Pedro Páramo* hasta su redacción definitiva es mérito y responsabilidad total de Juan Rulfo.’”¹⁰

A lo anterior sigue el comentario de Ruffinelli: “¿Cuáles son las pruebas que fundamentan esta seguridad del investigador? Ante todo, el cotejo de la primera edición (que luego el autor retocó en la edición conmemorativa Tezontle de 1980) con una copia del original que Rulfo estaba escribiendo durante su beca en el Centro Mexicano. La versión del Centro, cuando aún no se pensaba en publicar la novela, es muy similar a la que luego se publicó. Hay variantes, algunas de ellas importantes, pero ninguna señala una *diferencia* en la concepción de la novela, ni en su estructura, ni en el uso del lenguaje, ni siquiera en la extensión. Las «variantes» implican el cuidado normal de un escritor ante la oportunidad de dar los últimos toques a un libro que está entrando en imprenta; no señalan participación ajena significativa alguna.”¹¹

Continúa Ruffinelli, quien sigue apoyándose en la investigación de Galaviz: “En noviembre de 1953, Rulfo escribió otro informe sobre el progreso de su novela: ‘He realizado ya los primeros dos capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminado. También tengo formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes. Lo importante en sí, es que al fin he logrado dar con el tratamiento en que se irá realizando el trabajo.’ [...] Dos años después, la novela aparecía publicada. Las leyendas del origen y de la paternidad estructural, comenzaban a tejerse.”

Muy importante, y complementaria de la de Galaviz, es la investigación realizada por

puede complementarse con la del cuento «El hombre», con su complejo manejo del tiempo y la identidad de los personajes.

. *Ibid.*, p. 553.

. Juan Manuel Galaviz, «De *Los murmullos* a *Pedro Páramo*», en *Texto Crítico* No. 16-17, ene-jun 1980, pp. 40-73.

. *Ibid.*, p. 554.

. *Id.*

Samuel Gordon y Sergio López Mena¹² sobre la aparición de fragmentos de la novela en tres revistas fechadas en 1954: en *Las Letras Patrias*, número 1, enero-marzo,¹³ aparecieron los que en noviembre anterior llamaba Rulfo los “primeros dos capítulos” de la novela: sus dos primeros fragmentos. En la *Revista de la Universidad de México*, volumen VIII, número 10, del mes de junio, aparecieron dos fragmentos de la parte central de la obra, que responderían al avance que Rulfo menciona en el citado informe: “tengo formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes”. En *Dintel* número 6, de septiembre, se publicaron finalmente las tres últimas secuencias de *Pedro Páramo*. Hay, de manera lógica, una relación en el orden que siguió la publicación de las partes de la novela en las revistas con el avance de Rulfo en su trabajo, que probablemente estaba acabado en lo general a más tardar hacia julio o agosto de 1954 (pudiendo entregar su parte final a *Dintel* entonces, y aparecer impresa ésta en el número de septiembre). No se debe olvidar, por otra parte, que las promociones de becarios del Centro Mexicano de Escritores tenían un calendario que iba del otoño de un año al verano del siguiente, y esta periodización coincide con la conclusión, aún en el Centro, de los mencionados capítulos finales. Por otra parte, Samuel Gordon afirma que “a fines de septiembre de 1954 se comenzó a procesar el manuscrito en la editorial.”¹⁴

También señala López Mena, en la línea de las observaciones de Galaviz, las diferencias existentes entre tres versiones de la novela: los textos aparecidos en las revistas mencionadas, el manuscrito del Centro Mexicano de Escritores y el entregado al Fondo de Cultura Económica, lo que permite calibrar el avance del texto de Rulfo en diferentes momentos. Claude Fell lo advierte al presentar la edición de *Juan Rulfo. Toda la obra*: “El propósito principal de la presente edición responde a un triple objetivo [cito sólo el inicial]: primero, comparar los manuscritos de Rulfo con las distintas y múltiples ediciones de sus textos, para demostrar de manera rotunda y definitiva que las obras publicadas de Rulfo no les deben nada a supuestos asesores que hubieran ‘arreglado’ o ‘mejorado’ los textos en el momento de editarlos...”¹⁵

A lo anterior puede agregarse lo que tantos estudiosos han dicho sobre la estructura de la novela (me remito a José Riveiro Espasandín, quien recoge una parte importante de estos trabajos, que cita parcialmente, además de proponer su propio análisis, notable, de esta estructura¹⁶), relacionándola con los hallazgos de la vanguardia literaria de la primera mitad del siglo XX. Pero si una lectura cuidadosa de *Pedro Páramo* permite ver la sólida trabazón de sus partes, algunos de sus primeros lectores, sin embargo, no estaban en disposición de advertirla, calificando su estructura como arbitraria o caótica. Esto aún tiene importancia, ya que la más reciente versión de la leyenda de la coautoría de la estructura de *Pedro Páramo* se sustenta, de manera implícita, en la supuesta deficiencia o carencia de esa estructura. La legendaria intervención exige, según las diferentes versiones de la misma, un manejo desenfadado de las

12. Sergio López Mena, «Nota filológica preliminar», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, op. cit., pp. xli-xlv.

13. López Mena consigna que en nota de pie de página se señala que el texto formaba parte de la novela en preparación *Una estrella junto a la luna*. Jorge Ruffinelli, en *El lugar de Rulfo* (Universidad Veracruzana, México, 1980), anota que este número de la revista apareció en 1955, anotando en la bibliografía del autor, además de *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo*: es más que probable, por lo que enseña la experiencia mexicana en materia de avatares económicos de las revistas literarias, que el texto haya sido entregado por Rulfo hacia las fechas que lleva la revista, y su larga demora hiciera posible la aparición, en la información complementaria, del nombre definitivo de la novela, ya para entonces establecido. La versión de *Las Letras Patrias* contiene diferencias de tal índole que avalan su origen en los meses más próximos a la fecha nominal de la revista.

14. Gordon, op. cit., p. 515.

15. Op. cit., p. xxiii.

16. José Riveiro Espasandín, *Pedro Páramo. Juan Rulfo* (Editorial Laia, Barcelona, 1984).

partes de la novela, como si se tratase de un rompecabezas que pudiera armarse de distintas maneras. La paradoja no es irrelevante: como veremos, el pretendido coautor de la “estructura” de *Pedro Páramo*, obtenida de manera muy sencilla (cambiando unas cuartillas de lugar, o impidiendo casi por azar que pasaran al cesto de los papeles algunas hojas), reclama parte del mérito de la misma, pero no deja por ello de concebir la novela como un “caos”, o como algo cuyo resultado pudo ser, si la casualidad hubiese querido otra cosa, por completo diferente.

Existe una manera de abordar esa irremediable contradicción, encerrada en el corazón mismo de la leyenda. Podemos recurrir a Pierre Bourdieu en el terreno del análisis de la producción de la obra de arte:

“Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda. Más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas, es decir aceptadas y reconocidas como ‘razonables’, por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas.”¹⁷

En el México de 1955, como ha sido cabalmente documentado, hubo ya críticos que evidenciaron no pertenecer al “reducido número de personas” capaces de reconocer como “razonables” las innovaciones estructurales de *Pedro Páramo*, pero no deja de ser curioso que el protagonista de la última versión de la leyenda de la coautoría tampoco demuestre estar entre los que podían apreciar la complejidad de la novela de Rulfo. La conclusión obligada es que es muy dudoso que tal protagonista pueda existir. Es como si Cristóforo Solari (frente a Miguel Angel) y el Dr. Atl (frente a Harry Stoner) hubiesen reclamado la autoría de unas obras que, en otras declaraciones, demostrasen comprender y apreciar muy poco.

Entre las leyendas que ocupaban en 1992 a Ruffinelli están las recogidas en 1980 por Galaviz, que atribuyeron en un primer momento a Chumacero y Alatorre el papel de supuestos “asesores” de Rulfo en la definición de la estructura de la novela. Pero al conocer Alatorre tal atribución, muchos años después, se apresuró a desmarcarse de ella.¹⁸ En cuanto a Chumacero, primero en poner reparos a *Pedro Páramo*, no tiene que decirse más.

4. A las dos semanas de la muerte de Juan Rulfo aparecía el último “protagonista” de la leyenda, a propuesta propia: Juan José Arreola. No es para nada seguro que Arreola conociese entonces el trabajo de Galaviz, ya que Arreola declara, para empezar, no haber leído la novela misma ya impresa, sino el manuscrito en que habría tenido lugar su legendaria participación. No es probable tampoco que tuviese noticia de la existencia del manuscrito del Centro Mexicano, o de la relación de éste con el entregado al Fondo de Cultura Económica, ni de la publicación de partes de la novela en las tres revistas. De hecho, todos estos indicios debieran sugerir a quienes insisten en mantener viva la leyenda de una coautoría “estructural” de *Pedro Páramo* mayor prudencia, aunque en el caso de Arreola esta prudencia terminó, al menos en una ocasión, por imponerse. Y no son éstas las únicas dificultades que deberían superarse: pueden reunirse igualmente las diferentes declaraciones de Juan Rulfo sobre la forma en que abordó la estructura de *Pedro Páramo*, y para el crítico serio no sería tampoco imposible encontrar las influencias literarias —y extraliterarias— reales que, con muchas probabilidades, sugirieron a Rulfo su aproximación definitiva a la determinación de esta estructura.

De manera ambigua, Arreola declaraba “dos semanas después de la muerte de Juan Rulfo”, y respondiendo a las preguntas de algunos periodistas reunidos con él, que “lo más importante en mi vida con respecto a Juan fue hacerle deci[di]r que publicara *Pedro Páramo* en su aspecto fragmentario, que ya no intentara hacer una unidad y una sucesión cronológica aristotélica. Eso es lo que yo no me atribuyo: es lo que me corresponde, porque un sábado en

· Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Anagrama, Barcelona, 1995), p. 349.

· Antonio Alatorre, «La persona de Juan Rulfo», en *Literatura Mexicana*, Vol. X, núms. 1-2, 1999 (IIF, UNAM, México, 2000), p.245, nota. Este texto contiene el texto leído el 31 de octubre de 1996 en Ottawa, dentro del “Seminario Internacional Juan Rulfo”, y se publicó previamente dos veces.

la tarde lo hice decidir a Juan, y el domingo se terminó el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo* y el lunes se fue a la imprenta en el Fondo de Cultura Económica. Los dos solos, en la calle de Nazas, a cuadra y media del Fondo. De sábado a lunes salió *Pedro Páramo* por fin porque de otra manera no iba a salir nunca. Lo que yo me atribuyo, y es la historia verdadera, es que logré hacerle decidir a Juan que *Pedro Páramo* se publicara como era, fragmentariamente. Y sobre una mesa enorme entre los dos nos pusimos a acomodar los montones de cuartillas.”¹⁹

No es difícil plantear algunas preguntas que este relato impide responder sin contradicciones irresolubles: ¿qué debemos entender cuando Arreola consigue “hacer decidir” a Rulfo algo sobre el estado fragmentario de la estructura de la novela, convenciéndolo de no modificar dicho estado (y que la obra “se publicara como era, fragmentariamente”)? Hasta esta parte de su dicho Arreola parece adoptar una postura prudente: aconseja a Rulfo que deje la novela tal cual está. Pero a partir de este punto no duda en presentar una versión más radical de la historia: ¿qué quiere decir, por ejemplo, con “el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo*”, o con “acomodar los montones de cuartillas”? Como si el peculiar original de la novela, del que me ocuparé en el siguiente apartado, tuviese alguna relación, así sea remota, con lo que sugieren estas palabras. ¿Cómo imaginaba Arreola el manuscrito que supuestamente habría visto en manos de Rulfo al narrar esta historia? ¿Como un juego de cartas, con un fragmento por cuartilla, que permitiría pasar cualquiera de sus componentes de una parte a otra de la novela? Esta fantasía responde sólo a una necesidad de hacer creíble una intervención suya en la estructura de *Pedro Páramo*. En este punto tampoco es difícil asociar la leyenda construida por Arreola con el posible modelo al que habría recurrido — conscientemente o no— como guión para la misma: la historia de la relación de Ezra Pound con T.S. Eliot en la revisión del texto de *The Waste Land*, con el primero desechando partes de la versión original del poema para cambiar su intención.²⁰ Se afirma que “Pound le impuso un orden que no poseía originalmente”²¹ a *The Waste Land*, y si bien durante algún tiempo esta versión concedió a Pound un aura prestigiosa, la crítica posterior ha establecido asimismo que “visto en retrospectiva, se puede decir con toda justicia que Pound no entendió del todo bien la naturaleza esencial del genio de Eliot.”²²

La leyenda que aquí nos ocupa nació, además, con ciertas dificultades que no todos estaban en posibilidad de advertir. Así, Arreola habla de “Nazas” para referirse al departamento de los Rulfo, en la calle de Río Nazas 45-B, donde vivió Juan Rulfo con su familia de 1954 a 1959. Ahora bien, a diferencia de lo que algunos piensan, la amistad entre Arreola y Rulfo no era, al menos en esa época, tan íntima como él ha querido hacer creer. En absoluto: tuvieron dificultades muy serias a finales de los años cuarenta, que no es el caso referir aquí, y Clara Rulfo, por ejemplo, no vio jamás a Juan José Arreola en su casa de Nazas. Porque Arreola nunca estuvo ahí.

¿Quiénes iban a la casa de los Rulfo en el lustro en que vivieron en Río Nazas? Entre otros, la pintora Elvira Gascón y su marido, Roberto Fernández Balbuena, por ejemplo. O Carlos Fuentes, unas dos veces. O Efrén Hernández y Beatriz Ponzanelli, su esposa, aunque al vivir lejos de los Rulfo —en Tacubaya— coincidían con ellos más frecuentemente en otros lugares. Iban también Elena Garro, el escritor y cineasta Archibaldo Burns, el fotógrafo y director de cine Antonio Reynoso, el también director Carlos Velo (quien vivía en el departamento C), el fotógrafo Rafael Corkidi, el actor y director Rafael Baledón, la periodista *Bambi*, el pintor Pedro Coronel (quien vivía igualmente en el mismo edificio), o los escritores guatemaltecos Carlos Illescas, Mario Monteforte y Augusto Monterroso... Pero Clara Rulfo no recibió nunca en su departamento de Nazas a Juan José Arreola. Los Rulfo, en cambio sí se aparecían por casa de los Arreola, donde tenían lugar reuniones más abiertas y amplias. Tal vez por ello otros, como Juan Villoro, han escuchado una versión alternativa de la leyenda: “Los orígenes de *Pedro Páramo* ya pertenecen a la hagiografía y una escena canónica se

. Juan José Arreola, «Cuarenta años de amistad: ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?», entrevista en *Rulfo en llamas* (Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, 1988), p. 211.

. Véase: Peter Ackroyd, *T.S. Eliot* (México, F.C.E., 1992, traducción de Tedi López Mills. Primera edición en inglés: 1984).

. *Ibid.*, p. 122.

. *Ibid.*, p.121.

repite entre los feligreses. En una mesa de ping-pong hecha por Juan José Arreola (con la famosa laca china que garantizaba el bote de 17 centímetros), Juan Rulfo desplegó las cuartillas que había escrito en desorden. Su idea original consistía en escribir una trama lineal y en las discusiones con Arreola decidió integrar un todo fragmentario, urdido con yuxtaposiciones y escenas contrastadas como los vidrios rotos de un caleidoscopio. Escenario donde mana un tiempo detenido, un pasado siempre actual, *Pedro Páramo* sólo podía concebirse como un continuo de prosa interrumpida.²³

En esta lúdica versión subyace la misma hipótesis que en la anterior: que la estructura de una compleja obra literaria puede obtenerse mediante la manipulación física de unos papeles. Hay, sin embargo una importante diferencia: la mesa de ping-pong, que agrega color a esta versión de la historia, no pertenecía al mobiliario de la casa de Juan Rulfo, sino al de la de Arreola. En la siguiente versión de la leyenda que citaremos el escenario vuelve a ser la casa de Rulfo: algo necesario en su relato, ya que Arreola habría sorprendido a Rulfo trabajando en la novela, y no olvida precisar que esto sucedía en la mesa del comedor de los Rulfo.

Por otra parte, considera Clara, Juan Rulfo podría haber mostrado a Efrén Hernández, si acaso —y sólo a él (“El ídolo de Juan era Efrén Hernández. Juan es completamente un hijo natural de Efrén Hernández”, dice Arreola²⁴)—, su manuscrito. Con reservas: si acaso. Hernández y Rulfo se frecuentaban y se tenían gran confianza (Hernández dio su firma como aval para que los Rulfo rentasen el departamento de Nazas): a pesar de todo, dice Clara, Juan Rulfo no consentía que alguien pudiera convertirse en su consejero.

La otra versión de la leyenda ha sido transmitida por Antonio Alatorre.²⁵ Él conocía la publicación, en la *Revista de la Universidad* de junio de 1954, de los fragmentos intermedios de *Pedro Páramo*, pero se enteró de la publicación de los fragmentos iniciales en *Las Letras Patrias* sólo “muchos años después”²⁶, y no menciona la publicación de los fragmentos finales de la novela en el número de *Dintel* de septiembre de 1954. Conocería Alatorre sólo de manera indirecta el trabajo de Galaviz, y no parece familiarizado con los de Ruffinelli y López Mena. No sabe, seguramente, que Clara Rulfo no recuerda haber visto nunca a Arreola en su departamento de Nazas ni, probablemente, que otros escucharon de Arreola que la escena habría ocurrido en la mesa de ping-pong de la casa de éste. Pero veamos qué dice Alatorre: “Una vez, pocos meses antes de que saliera *Pedro Páramo* a la luz, me contó Arreola, en esencia, lo siguiente: ‘El otro día estuve en casa de Rulfo porque me pidió ayuda. Estaba en un atolladero, realmente angustiado por el plazo de entrega de su novela, y quería que le ayudara a hilvanar los pasajes que tiene escritos. Yo le dije: «Mira, tu novela es como es, hecha de fragmentos, y así funciona muy bien. El orden es lo de menos». Entonces puse en la mesa del comedor los distintos montoncitos de cuartillas, y comenzamos a acomodarlos mientras yo le decía esto aquí, esto quizá después, esto mejor hacia el comienzo. Tardamos varias horas,

Juan Villoro, «Rulfo: Lección de arena», en *Nexos* 260 (México, agosto de 1999), p. 84. Una versión de este texto (posiblemente la misma) fue leída por su autor el 5 de junio de 1997, dentro del coloquio *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, que tuvo lugar en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Al comentar yo con Villoro la parte aquí citada de su texto, apenas terminada su lectura, otros asistentes al coloquio recordaron una versión similar del relato, escuchada por ellos también directamente de los labios de Arreola en reuniones académicas que habían tenido lugar en los años entonces recientes. Seguramente son muy numerosas las personas que han oído, narrada por el mismo Arreola, alguna versión de su historia. En cuanto a lo de la “hagiografía”, la “escena canónica” y los “feligreses”, cabe suponer que son referencias, por parte de Villoro, a la reputación de “leyenda” del relato de Arreola. No obstante esta especie de distancia crítica, parece avalar Villoro el contenido de la versión legendaria.

. *Op. cit.*, p. 210.

. *Op. cit.*, pp. 244-246.

. *Ibid.*, p. 244, nota.

pero al final Juan estaba ya tranquilizado'.²⁷

En esta versión los "montoncitos de cuartillas", debemos suponer, corresponden, cada uno, a un fragmento diferente, y sus posiciones también pueden intercambiarse, como ocurre en las versiones antes citadas. Dice igualmente Alatorre: "A fines de 1988, al recordar Arreola y yo este episodio en un diálogo público [...] él dijo que fueron dos las sesiones, y añadió algo que yo no recordaba. Lo cito: 'Mira, en realidad no nomás estaba hecho todo *Pedro Páramo*, sino que hubo *Pedro Páramo* de más, que no conocimos nunca. Cuando yo llegué, esa tarde, ya había un cesto con muchas cuartillas rotas y él estaba en trance de seguir rompiendo'. Arreola no lo dice expresamente, pero da a entender que él moderó esa furia destructora, tan de Rulfo. Y, como para quitarle trascendencia a su intervención, añade esto: 'Yo creo que cualquiera que fuera el orden que se diera a los fragmentos, existiría *Pedro Páramo* igual, dejando sólo la parte final exacta como está.' (O sea que allí no hubo problema alguno: el final fue siempre el final)."²⁸

Como se puede ver, en 1988 Arreola incorporaba a la leyenda algo que en su versión de 1986, o en la recogida por Juan Villoro, no aparecía: la destrucción por Rulfo, en un breve lapso, de una parte importante de las cuartillas que componían la novela.

Integrada *Pedro Páramo* por partes de no importa qué número y extensión, como piezas que mudan de lugar o se suprimen con facilidad (es decir, con un simple manejo físico, como piezas de papel y no como partes de una compleja obra literaria), para Arreola y Alatorre, y quienes los repiten sin reservas, estas operaciones no producen cambio alguno de importancia en la novela. Lo más notable es advertir qué nivel de lectura de *Pedro Páramo* encierra esta concepción, tan contrastante con el adoptado por muchos otros lectores que no asumirían tan fácilmente la misma conclusión sobre la supuesta "plasticidad" (para llamarla de alguna manera) de la novela.

5. Los que urdieron las diferentes versiones de la leyenda que venimos analizando no contaron con lo que podemos llamar la peculiaridad del original de *Pedro Páramo*: Rulfo mecanografió en una sola operación tanto el texto que llegaría al Centro Mexicano de Escritores como el que entregó al Fondo de Cultura Económica. Es decir, hizo un "doble original" (que citaremos entre comillas), una de cuyas partes es la que podemos llamar original mecanográfico (que llevó al Fondo), y la otra una copia al carbón (que había entregado previamente al Centro). Como es común en estos casos, este "doble original" tiene correcciones hechas todavía en la máquina misma, antes de retirar las hojas correspondientes del carro, y aparecen tanto en el original como en la copia al carbón. Ya fuera de la máquina hizo Rulfo correcciones a mano, con tinta oscura (como la que utiliza en algunas de sus cartas a partir de 1950), no muy numerosas y probablemente de manera simultánea, tanto en la copia al carbón como en el original. En unos tres o cuatro casos las correcciones que aparecen en la copia al carbón no están en el original del Fondo y éste tiene, además, numerosas correcciones adicionales, hechas también a mano por el mismo Rulfo con tinta oscura: la suma de unas y otras correcciones, presente sólo en el original entregado al Fondo, llegó, como es lógico, a la primera edición de la novela (con unas pocas adicionales, que se incorporaron seguramente en las galeras). Otras correcciones —más bien observaciones—, que no llegan a la media docena, aparecen con lápiz rojo y podrían ser de algún empleado de la editorial, e implican el cambio de alguna letra o algo parecido.

Que Rulfo no haya trasladado unas correcciones a mano de la copia al carbón al original entregado al Fondo sólo tiene una explicación: que necesitase más tiempo, en estos contados casos, para tomar la decisión definitiva (hay incluso ocasiones en que corrige dos veces una palabra para regresar a la versión inicial). Y es este mayor tiempo el que le permitió hacer las correcciones más numerosas que incorporó al original entregado al Fondo. La necesidad de presentar un texto al Centro Mexicano, al finalizar su beca, le habría obligado a mecanografiar el "doble original" con la intención de corregir en poco tiempo y con alcances más limitados la copia al carbón que ahí entregaría, todavía con el título de *Los Murmullos* en la primera página, antes del texto mismo (escrito con una máquina de letra más grande que la que Rulfo usó —y tenía en su casa— en la elaboración del "doble original"), consciente de que esta copia no sería llevada a la imprenta. Luego, en los días o semanas siguientes, procedió a efectuar en el original mecanográfico las más abundantes correcciones del segundo momento. Al entregar al Fondo este original la novela llevaba ya el título de *Pedro Páramo*, escrito

. *Id.*

. *Ibid.*, pp. 244-245.

igualmente con otra máquina de tipo más grande en una hoja previa al texto.

Es preciso insistir en una cosa, aunque parezca obvio y redundante: mecanográficamente hablando —es decir, antes de las correcciones a mano del primer o segundo momentos—, el original que llegó al Fondo y la copia al carbón del Centro son idénticos. Ambos manuscritos tienen —desde luego— el mismo número de páginas: 127, numeradas en la parte superior izquierda por Rulfo luego de introducir las hojas y antes de iniciar la escritura. Pero esta numeración se interrumpe —seguimos hablando del “original doble”— después de la 111, recuperándose en la 119. Las páginas que llevaron en un primer momento los números 112 a 118 escritos a máquina fueron reemplazadas. En las “nuevas” (original mecanográfico y copia al carbón) los números de las páginas aparecen a máquina (excepto en la primera, que no tiene el número “1” que debería, según el criterio elegido por Rulfo al repetir estas páginas; pero las restantes sí: del 2 al 7), escritos en un primer tiempo, así como a mano, en un segundo momento: en este caso los números van del 112 al 118, tanto en el original entregado al Fondo como en la copia al carbón del Centro. No es todo: en el original entregado al Fondo se numeraron, en un tercer tiempo, de manera redundante, estas siete páginas —y sólo éstas—, con un foliador, repitiendo los números 112 a 118. (Algo similar ocurre con el original entregado al Fondo de *El Llano en llamas*, ya que las páginas de los cuentos tienen numeraciones independientes, lo que obligó a imponerles una numeración corrida con foliador para evitar errores.) Es importante mencionar que en la página 118 del “doble original” de *Pedro Páramo* el texto ocupa sólo el tercio superior de la misma, con el resto en blanco; en el original entregado al Fondo una flecha trazada a mano cruza el espacio vacío e indica que se debe ir, después del último punto y aparte, a la página 119 (sólo aquí aparece una indicación de esta clase).

Es válido suponer que Rulfo realizó en las primeras páginas 112 a 118 correcciones mayores —incluida la supresión de dos terceras partes de una página—, con lo que estas hojas habrían resultado confusas por las tachaduras y sobreescrituras a mano, hasta un punto que hacía preferible mecanografiarlas de nuevo. La copia al carbón de estas “nuevas” siete páginas no tiene ya enmendaduras, y el original entregado al Fondo sólo muestra unas pocas. Las partes del texto involucradas en esta reescritura son las que van del inicio del fragmento que comienza con “—¿Ve usted aquella ventana, doña Fausta...?” hasta el final del que concluye con: “—Haz lo que quieras.”: es decir, la larga secuencia de la muerte de Susana San Juan y el breve fragmento del regreso del *Tilcuete*. Esta corrección, la única que podríamos llamar mayor entre las que presenta el “doble original” de *Pedro Páramo* (cuyas dos partes —original y copia al carbón—, ya con esta “corrección mayor”, y sin olvidar las menores, llegaron a sus destinatarios en los tiempos ya dichos), revela desde un ángulo adicional la extravagante naturaleza de la leyenda de Arreola, con esas hojas sueltas de la novela que pasan de un lugar a otro y unas horas después se van a la imprenta.

Conviene aquí mencionar otro detalle del peculiar “doble original” de *Pedro Páramo*: en éste los fragmentos de la novela terminan a veces, por mero azar (como en cualquier edición impresa), al final de una página, pero en la mayoría de los casos lo hacen en cualquier parte de la misma. En estas ocasiones Rulfo deja un poco más de espacio entre los párrafos pertenecientes a distintos fragmentos, como ocurre también en cualquier edición impresa. Pero tampoco este dato —ninguno, de hecho— tiene por qué preocupar a los autores y comedidos repetidores de la leyenda.

6. He dejado para el final la narración de lo ocurrido en una comida que tuvo lugar en 1993 (apenas aparecida la primera edición, en 1992, de *La leyenda de Rulfo*, de Ruffinelli). El INBA organizó un homenaje a Juan Rulfo con cuatro mesas redondas, realizadas en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes los días 22, 23 y 30 de mayo y 6 de junio de aquel año. Entre los ponentes de la última fecha se encontraban Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan José Arreola y Jorge Ruffinelli. Al finalizar el acto, y ya en la puerta de salida, nos acercamos a ellos Silvia Lemus, esposa de Fuentes, Claudia, la hija de Arreola, Luz Fernández de Alba y el que esto escribe. La mesa redonda había comenzado a mediodía, era domingo y en la pequeña reunión de despedida alguien propuso ir a comer a la Zona Rosa. Los mencionados nos fuimos allá, instalándonos en un restaurante de la calle de Hamburgo, poco concurrido ese día y a esas horas. La conversación, como puede imaginarse, giró en buena parte sobre Juan Rulfo. Arreola hizo uso de la palabra al principio, con anécdotas de sus años juveniles. Elizondo se sintió un poco molesto por esto y habló poco. Carlos Fuentes contó anécdotas de todo tipo y dijo, sobre Juan Rulfo, que no le cabía duda de que si un libro estaba publicado en español Rulfo lo había leído. Yo hablé sobre el Rulfo que había conocido en la época en que

proyecté y construí su casa de campo y sobre las últimas veces que lo vi, ya enfermo. Silvia Lemus, Luz Fernández de Alba y Claudia Arreola también participaron en la conversación, desde luego, así como Ruffinelli. A la hora del café, con las dos mesas juntas en que nos encontrábamos sentados ya despejadas, Jorge Ruffinelli, quien en su reciente texto de 1992 se había referido a la leyenda, como hemos visto, sin mencionar directamente a Arreola, aprovechó la ocasión y se dirigió a él con unas palabras muy similares a éstas: “Juan José, yo quiero preguntarle una cosa. ¿Qué hay de lo que se dice de una intervención suya, al lado de Rulfo, cuando él estaba terminando *Pedro Páramo*, de donde habría resultado la estructura de la novela? Tengo mucho interés en un testimonio suyo sobre esta cuestión.”

El restaurante casi vacío estaba en silencio (la calle, tras la ventana inmediata, también). Las miradas de todos se dirigieron a Arreola. Como yo me encontraba sentado exactamente frente a él pude ver cómo dirigió su mirada hacia el mantel, donde tenía las dos manos extendidas hacia abajo. Mientras las movía suavemente, como tratando de alisar el mantel, quitándole hasta la última arruga, dijo —sin un énfasis particular, con voz normal, grave, perfectamente audible—: “No. Yo no tuve nada que ver en eso. Nada absolutamente. Nada que ver.” No levantó, mientras hablaba, los ojos de la mesa.

Era evidente que Arreola no se quería extender más sobre el asunto. No dijo otras palabras que las que cito, una más, una menos. Tampoco me cabe duda de que Ruffinelli se dio por satisfecho con esta respuesta. Hizo algún comentario breve, del tipo “gracias, eso es lo que quería saber”, y nada más. No había nada más que decir, en realidad, y a los pocos minutos nos levantamos de la mesa, nos despedimos y salimos a las calles de una Zona Rosa casi desierta, aquel domingo por la tarde.

P.S. Las versiones de la leyenda continúan su recorrido en boca de gente vinculada al mundo de las letras mexicanas (nada refuerza mejor una leyenda que su repetición). Así, en abril de 2001, Sealtiel Alatríste, nuevo cónsul del gobierno de México en Barcelona, creyó oportuno detenerse, en un discurso sobre la fotografía de Juan Rulfo (!), en la versión que él prefiere de la leyenda: según ésta, al entregar Rulfo en el Fondo de Cultura Económica su texto, éste fue sometido a la operación de terminarlo decentemente (se coincide aquí con la primera versión recogida por Ruffinelli, ya citada: “Durante mucho tiempo, después de *Pedro Páramo*, corrieron en México distintas versiones sobre la escritura de la fascinante novela. Ante todo, la de que Rulfo había contado con la ayuda decisiva, casi autorial, de los editores literarios del Fondo de Cultura Económica [...]). No se puede pedir a todos estar actualizados en mitología. En el fondo, lo ha resumido muy bien Jorge Volpi, en su prólogo de 2001 a una edición española especial (del diario *El Mundo*) de *Pedro Páramo*. Dice de *Pedro Páramo*: “su rápida celebridad ha tenido que eludir los rumores maledicentes, sobre todo en el medio mexicano, que despreciaron el talento de Rulfo aduciendo que él nunca imaginó el resultado final del libro, reconstruido por las manos de amigos, consejeros y correctores que todavía hoy se disputan su paternidad. Son tan numerosos los lugares comunes que la crítica ha esparcido, que resulta casi imposible desprenderse de ellos.”

NOTAS:

- (1) Giorgio Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres* (El Ateneo, Buenos Aires, 1945), tomo II, p. 401.
- (2) Víctor Jiménez *et al*, *La construcción del Palacio de Bellas Artes* (México, INBA, 1984).
- (3) Arturo Casado Navarro, *Gerardo Murillo el Dr. Atl* (México, IIE, UNAM, 1984).
- (4) Hugh F. McKean, *The “lost” treasures of Louis Comfort Tiffany* (Garden City, New York, Doubleday & Company, Inc., 1980).
- (5) *Ibid.*, pp. 142-146.
- (6) Interrumpo aquí la cita de Ruffinelli para remitir al lector, sobre este punto, a las conclusiones de Samuel Gordon en su trabajo dedicado a la formación y los intereses literarios de Rulfo. El escritor mexicano fue, para Gordon, “Un autor que se interesaba por la diversidad dialectal en la literatura italiana frente al toscano considerado clásico. Un autor que conocía la obra de Ramuz mejor

que muchos suizos y que leía y releía los cuentos y la novelística — fundamentalmente *Trampa 22*— de Joseph Heller, cuando pocos norteamericanos sabían aún quién era. En cambio, ¿cuánto le faltaba por leer a la crítica para poder leer a Rulfo?” En «Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas. Diálogos entre textos, pre-textos y para-textos», en *Juan Rulfo. Toda la obra* (Madrid, ALLCA XX, segunda edición, 1996), p. 519.

(7) Jorge Ruffinelli, «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, op. cit., p. 551. También en la primera edición, 1992. La mención de «Luvina» como antecedente más identificable, entre los cuentos de Rulfo, de *Pedro Páramo*, puede complementarse con la del cuento «El hombre», con su complejo manejo del tiempo y la identidad de los personajes.

(8) *Ibid.*, p. 553.

(9) Juan Manuel Galaviz, «De Los murmullos a Pedro Páramo», en *Texto Crítico* No. 16-17, ene-jun 1980, pp. 40-73.

(10) *Ibid.*, p. 554.

(11) *Id.*

(12) Sergio López Mena, «Nota filológica preliminar», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, op. cit., pp. xli-xlv.

(13) López Mena consigna que en nota de pie de página se señala que el texto formaba parte de la novela en preparación *Una estrella junto a la luna*. Jorge Ruffinelli, en *El lugar de Rulfo* (Universidad Veracruzana, México, 1980), anota que este número de la revista apareció en 1955, anotando en la bibliografía del autor, además de *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo*: es más que probable, por lo que enseña la experiencia mexicana en materia de avatares económicos de las revistas literarias, que el texto haya sido entregado por Rulfo hacia las fechas que lleva la revista, y su larga demora hiciera posible la aparición, en la información complementaria, del nombre definitivo de la novela, ya para entonces establecido. La versión de *Las Letras Patrias* contiene diferencias de tal índole que avalan su origen en los meses más próximos a la fecha nominal de la revista.

(14) Gordon, op. cit., p. 515.

(15) *Op. cit.*, p. xxiii.

(16) José Rivero Espasandín, *Pedro Páramo. Juan Rulfo* (Editorial Laia, Barcelona, 1984).

(17) Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Anagrama, Barcelona, 1995), p. 349.

(18) Antonio Alatorre, «La persona de Juan Rulfo», en *Literatura Mexicana*, Vol. X, núms. 1-2, 1999 (IIF, UNAM, México, 2000), p.245, nota. Este texto contiene el texto leído el 31 de octubre de 1996 en Ottawa, dentro del “Seminario Internacional Juan Rulfo”, y se publicó previamente dos veces.

(19) Juan José Arreola, «Cuarenta años de amistad: ¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?», entrevista en *Rulfo en llamas* (Universidad de Guadalajara-Proceso, Naucalpan, 1988), p. 211.

(20) Véase: Peter Ackroyd, *T.S. Eliot* (México, F.C.E., 1992, traducción de Tedi López Mills. Primera edición en inglés: 1984).

(21) *Ibid.*, p. 122.

(22) *Ibid.*, p.121.

(23) Juan Villoro, «Rulfo: Lección de arena», en *Nexos* 260 (México, agosto de 1999), p. 84. Una versión de este texto (posiblemente la misma) fue leída por

su autor el 5 de junio de 1997, dentro del coloquio *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, que tuvo lugar en la Universidad de Bielefeld, Alemania. Al comentar yo con Villoro la parte aquí citada de su texto, apenas terminada su lectura, otros asistentes al coloquio recordaron una versión similar del relato, escuchada por ellos también directamente de los labios de Arreola en reuniones académicas que habían tenido lugar en los años entonces recientes. Seguramente son muy numerosas las personas que han oído, narrada por el mismo Arreola, alguna versión de su historia. En cuanto a lo de la “hagiografía”, la “escena canónica” y los “feligreses”, cabe suponer que son referencias, por parte de Villoro, a la reputación de “leyenda” del relato de Arreola. No obstante esta especie de distancia crítica, parece avalar Villoro el contenido de la versión legendaria.

(24) *Op. cit.*, p. 210.

(25) *Op. cit.*, pp. 244-246.

(26) *Ibid.*, p. 244, nota.

(27) *Id.*

(28) *Ibid.*, pp. 244-245.