

VARIACIONES DE LO EXPERIMENTAL EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DEL SIGLO XX. PEDRO PÁRAMO Y COBRA VISTAS DESDE SU RECEPCIÓN**Variations of the experimental on the Hispano-American narrative of the 20th-Century. *Pedro Páramo* and *Cobra* seen from the reception's point of view.****Autora:** Carolina Pizarro Cortés¹**Filiación:** Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile.**E-mail:** pizarrocortes@gmail.com**RESUMEN**

Este trabajo reflexiona entorno a la definición de “narrativa experimental”, pensando lo “experimental” como una ruptura con ciertos modelos de representación tradicionales. Se ahondará en los problemas que existen para definir y catalogar las obras narrativas en el marco de lo experimental, analizando desde una estética de la recepción, las variaciones que este concepto sufre a lo largo del tiempo. Para ello nos enfocaremos en dos obras en particular: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Cobra* de Severo Sarduy, y en el patrón de recepción que tienen estas obras en un tiempo que abarca desde los años 50' en adelante.

Palabras clave: Juan Rulfo, Severo Sarduy, narrativa experimental, teoría de la recepción.**ABSTRACT**

This paper reflects around the definition of “experimental narrative”, thinking the “experimental” as a break with some traditional models of representation. It delves into the problems to define and catalog the works of fiction under the experimental category, analyzing from an aesthetics of reception the changes that this concept suffers over time. To do this we will focus on two works in particular: *Pedro Páramo* by Juan Rulfo and *Cobra* by Sarduy, and its reception frames starting at the 50s.

Keywords: Juan Rulfo, Severo Sarduy, Experimental Narrative, Reception Theory.

La denominación “narrativa experimental” precisa, para efectos del recorrido que a continuación propongo, un intento de definición. Aplicaré el apelativo a dos novelas hispanoamericanas publicadas en la segunda mitad del siglo XX, sosteniendo que ellas son hitos clave en el desarrollo de una estética que podríamos llamar, en principio, alternativa, por cuanto lo experimental, en términos generales (aplicado a toda forma artística) implica la ruptura con determinados modos de representación consensuadamente aceptados. Se

trata de *Pedro Páramo* de Juan Rufo y *Cobra* de Severo Sarduy. Para mostrar su carácter experimental, no pondremos el acento en las obras mismas, sino en la recepción crítica, tanto académica como periodística, que las sitúa en un lugar de “novedad”, destacando – para bien o para mal– su carácter rupturista. Con el fin de esbozar una mirada mínimamente diacrónica, en tanto dos puntos permiten trazar una línea, he escogido estas novelas cuyas fechas de publicación abarcan desde los años 50 a los 70, para mostrar cómo el concepto de lo experimental va sufriendo variaciones a lo largo del tiempo. Las he escogido también por el radio de influencia que ellas generan, pues son, vistas desde el presente, verdaderas puntas de lanza que, con un objetivo delante, desgarran las estéticas que las preceden. De allí quizás los sentimientos ambivalentes que provocan: desde la profunda admiración al rechazo, pasando, evidentemente, por la indiferencia.

El concepto de narrativa experimental es el primer escollo, en tanto el apelativo ha sido usado de forma mayoritaria en referencia a la poesía, por lo que su aplicación a otras manifestaciones literarias puede producir algunos roces propios de la adaptación. Si bien los diccionarios de literatura señalan que se aplica a “los tres géneros” (Moreno 144), reduciendo arbitrariamente el espectro a narrativa, dramaturgia y poesía, y haciendo caso omiso del ensayo, la bibliografía se concentra mayoritariamente en torno a lo poético. Por otra parte, atendiendo al contexto latinoamericano (incluyo en este punto a Brasil) se dice que la renovación de las vanguardias, principal impulsora de lo experimental en tierras americanas, influyó principalmente en la poesía, quedándose la narrativa, especialmente la novela, durante varias décadas “estancada” en patrones o modelos de representación realista. Sabemos que no es así (Emar y Huidobro seguramente se revuelcan en sus tumbas), pero los lugares comunes de la historia nos juegan en contra a la hora de intentar definiciones. Vamos a retroceder al siglo XIX para desestabilizar estos fundamentos.

La “novela experimental”, paradójicamente, es un invento de los naturalistas franceses, específicamente de Emile Zolá. Su principal objetivo es el conocimiento de lo real a través del texto literario. Se trata de la primera declaración abierta de la función epistemológica de la literatura, la que a través del método experimental de las ciencias exactas habría de alcanzar una cierta verdad acerca del mundo social representado. En primera instancia podríamos pensar que se trata solo de un “alcance de nombres”, porque es precisamente contra el concepto realista de representación artística que lo experimental se rebela. Tendría que hacer referencia en este trabajo, entonces, a la “otra” novela experimental, no la de los franceses decimonónicos, sino a la de... ¿a la de quién? ¿A la de los ingleses de los años 20, los así llamados “modernistas”? ¿A la de Faulkner *et al*? ¿A la nuestra, post *Rayuela*? ¿A la de los españoles de los 60 y 70? Todos estos ejemplos han sido rotulados con la misma etiqueta, lo que hace necesario superar una cierta miopía histórica que empaña el concepto.

Sostendré, provisionalmente, que el carácter experimental de una obra literaria no se juega en su pertenencia a un corpus determinado, sino que obedece más bien a un problema de perspectivas. Coincido con Saurio –escritor argentino de ciencia ficción– en que tan experimentales como las novelas del siglo XX son el *Tristram Shandy*, *Gargantúa y Pantagruel* y *El Quijote*. Dice el autor a propósito de estos clásicos:

hay caligramas y poesía concreta, hay extensas listas de palabras, hay digresiones caprichosas, hay un constante ir y venir entre la realidad de la ficción y la realidad del lector, hay cambios de tonos que hacen que luego de un pasaje en lenguaje sublime pueda venir

otro más basto, etc. Es como si los autores hubieran dicho “Tenemos esta nueva máquina de narrar llamada ‘novela’, veamos qué puede hacer y hasta dónde aguanta”. Y en sus manos la novela aguantó, brilló, sacó chispas [e] hizo firuletes en el piso. (párr. 4)

Algo similar podríamos decir de una serie de obras producidas en nuestro contexto, que se anticipan a las innovaciones formales que después causarían furor en el mercado editorial de los años sesenta. Pienso en novelas como *La vorágine* de José Eustasio Rivera, ejemplo paradigmático del mundonovismo, apegado a una tradición realista, que sin embargo se permite en un prólogo y un epílogo pseudo-ficcionales conectar lo real con lo imaginario, a través de cartas o telegramas recibidos o enviados por el propio autor. De allí que plantear con exactitud un punto de inicio de la narrativa experimental en nuestra América sea, hasta cierto punto, un ejercicio arbitrario.

La estética de la recepción permite generar un marco plausible para entender el fenómeno. Más importante que lo rupturista que una obra sea en términos estéticos –resulta pretencioso sostener que tal tipo de narrador es propio de lo experimental mientras que tal otro no lo es–, interesa observar como es percibida por sus receptores inmediatos y como esa recepción va cambiando a lo largo del tiempo. Referiré lo experimental al efecto de “desconcierto” que la estructura formal de una novela produce en su público lector (expresado, como decíamos al comienzo, en términos de rechazo, admiración o indiferencia), en tanto es en principio un buen indicador del grado de desviación de esta respecto de las convenciones narrativas de su tiempo. Me interesa abordar el aspecto de las opiniones, no de las lecturas analíticas fundadas en marcos teóricos específicos. En torno a la literatura, atendiendo a su carácter de producto social en permanente circulación, a su carácter de objeto de consumo, no toda interpretación se resuelve en el ámbito académico (el mínimo porcentaje, probablemente). Considero entonces que la experimentalidad, aplicada a nuestro contexto sociocultural, viene dada en grado importante por factores externos a la obra literaria.

Probablemente *Rayuela* de Julio Cortázar sea la novela con mayores repercusiones en este sentido. Objeto de culto de una generación, ha sido sacralizada también por la crítica, apelando fundamentalmente a su carácter de estructura abierta. Algo similar sucedió con la recepción de la obra temprana de Mario Vargas Llosa, empezando con *La ciudad y los perros* y la interesante polémica que generó en su momento. Antes que ellos, sin embargo, un oscuro escritor mexicano, inocente todavía respecto de los influjos del boom, se aventura en la publicación de una obra que desafía los parámetros narrativos aún en boga en el mundo hispanoamericano. Así lo señala José Carlos Gonzáles en la Introducción a la edición anotada de *Pedro Páramo* que publica la editorial Cátedra en el año 2007:

Rulfo se encontraba en su momento más creativo y entre los años 1953-1954 escribe *Pedro Páramo*, novela a la que la crítica saludó con numerosas reseñas que, sin comprometerse en un juicio definitivo, valoraron las novedades que aportaba y la perfección de su estilo; no faltaron, sin embargo, algunas recriminaciones a la estructura de la obra, incomprensiones lógicas ante uno de los elementos de la novela que resultaba más innovador en aquellos momentos. *Pedro Páramo* marcaría el inicio de una nueva etapa en la narrativa hispanoamericana, incorporando las últimas tendencias novelísticas y clausurando los modelos tradicionales basados en el realismo (11-12).

Si fijamos el punto de recepción en el presente es entonces posible otorgar a la única novela publicada por Rulfo un carácter directamente precursor. Si atendemos, sin embargo, a la recepción crítica del momento, el énfasis está puesto más bien en la confusión. Al aparecer, *Pedro Páramo* provoca en la crítica reacciones encontradas. Esta es la percepción de Salvador de la Cruz, aparecida en la revista *Metáfora* en el preciso año de 1955:

La aparición de esta novela ha suscitado muy diversos comentarios entre escritores y críticos. En tanto que para unos se trata del más serio y mejor esfuerzo para dar forma definitiva a lo que debe ser la novela mexicana, para otros es una acumulación de relatos inconexos que naufragan por la falta de unidad. Lo que ocurre . . . es que Juan Rulfo acaba de despertar (sic) con esta obra el marasmo en que se ha sumido la novela mexicana que desde hace muchos años . . . se ha anquilosado en la repetición de los mismos temas . . . sin decidirse a explorar nuevos campos de ficción literaria más acordes con la sensibilidad estética de nuestro tiempo (en Gras 278).

Nótese que el crítico pone el énfasis en la novedad temática de la obra –lo que la distinguiría de las novelas mexicanas anteriores–, a pesar de que ha hecho referencia a los problemas formales que acarrea su lectura. Este es, probablemente, un signo palmario de la confusión a la que nos referíamos antes.

Es sabido que el propio Rulfo se quejó en su momento por las críticas negativas que recibió su novela. Sin ir más lejos, la publicación no tuvo mayor éxito editorial; a pesar de haber ganado un importante premio, la venta de ejemplares fue exigua. Señala Dunia Gras, destacando las opiniones elogiosas, pero matizándolas al mismo tiempo con la otra cara de la moneda: “No obstante, a pesar del éxito de la crítica, que se hace patente con la concesión del Premio Xavier Villaurrutia de ese año, se vendieron muy pocos de los primeros dos mil ejemplares de *Pedro Páramo*, muchos fueron regalados por el propio autor, y no fue hasta su reconocimiento en el exterior que alcanzó el éxito en México” (279).

¿Dónde están las causas de la –al menos parcial– recepción negativa y del evidente desinterés del grueso público lector? Si se hace un análisis del discurso crítico que desapruueba la novela, la culpa la tienen los quiebres en la estructura formal clásica del género. Una buena síntesis es la que propone Federico Campbell: “El “fragmentarismo” en la organización de los materiales narrativos sembró el desconcierto. Rojas Garcidueñas afirmó que no existía “plan ni esquema que organicen el todo” y Joseph Sommers consideró –igual que Chumacero– que la obra carecía de estructura” (346).

Según una perspectiva contemporánea, hay también otros factores que alteran el producto. Dunia Gras hace hincapié en un detalle no menor de *Pedro Páramo*, que pone en jaque su filiación a la estética que inmediatamente la precede: “El título . . . parece remitirse a la novela tradicional, de sabor decimonónico y realista . . . ; sin embargo, con ello se logra, precisamente, subvertir las expectativas del lector, que se encuentra con algo totalmente distinto a lo esperado” (276).

Carlos Fuentes, para quien “‘Pedro Páramo’ es la mejor novela que se haya escrito jamás en México” (El Universal, párr. 2), se sitúa a sí mismo como uno de los primeros lectores atentos y justos en su valoración frente a la obra de Rulfo. Consultada su opinión en una entrevista el año 2005, declara: “Hoy existe una consagración unánime de la obra en todo el mundo, de manera que sería vergonzoso que saliera alguien a criticar a ‘Pedro Páramo’,

como se hizo entonces, cuando decían que no había trama, ni personajes, que no era una novela, sino un poema lírico, y que no se entendían los tiempos; en fin, se le echaron encima todas las frutas imaginables” (párr. 12). El punto que aquí interesa es el hecho de que se le haya negado incluso su pertenencia a un estanco genérico. Según indica Fuentes, la crítica habría sostenido que la obra estaba “mal clasificada”, perteneciendo a un tipo textual distinto del que le atribuye su autor.

La opinión de un experto en la recepción crítica de *Pedro Páramo* arroja nuevas luces sobre el caso. Jorge Zepeda no hace hincapié tanto en el rechazo crítico a la obra, que para él se reduce a ejemplos, aunque escandalosos, puntuales, sino en una significativa indiferencia. Consultado acerca de las reacciones que la novela produjo en Sudamérica al momento de su aparición –pues se cuenta que autores de la talla de Borges y García Márquez la celebraron–, responde el estudioso:

No podríamos decir que “defendieron” a Rulfo, porque uno de los rasgos más llamativos del discurso crítico en torno a *Pedro Páramo* en sus primeros años es que el debate se produce muy pocas veces, y cuando ocurre se da por alusiones. Son raros los casos en que un crítico decide responder a las opiniones de un colega porque le parece que es preciso actuar así. Es lo que en México llamamos el ninguneo . . . Los nombres que recuerdas son más bien de escritores que dieron a conocer sus opiniones en la década de los ochenta. (Casasús 2)

Según Zepeda, la recepción de *Pedro Páramo* evoluciona del ninguneo a la alabanza, pero después de un recorrido que abarca treinta años. Esto tiene que ver, posiblemente, con que una vez pasado el umbral de cierta aceptación, conseguido el apoyo de lo que podríamos denominar una autoridad literaria, los aspectos experimentales de una obra se vuelven parte de un código aceptable, en tanto la novedad pasa de ser un rasgo que interrumpe la lectura a ser un aspecto “deseado”. La intervención a favor de Carlos Fuentes, escritor que gana prestigio progresivamente durante los sesenta y setenta, bien podría ser un factor que contribuye a esta consagración.

Interesante es la opinión crítica de Juan Villoro, expresada en un ensayo publicado ya el año 2000. A esas alturas del partido, el mexicano se queja de la excesiva sacralización tanto de la obra como de su autor:

El mundo rulfiano ha producido un curioso efecto secundario: avalado por un espectro, el autor recibe un trato de figura legendaria, cuyos méritos son indiscutibles y, por lo tanto, no necesariamente demostrables. La mitificación de Rulfo, el énfasis en la obra lograda como de milagro, al margen de las arduas preocupaciones técnicas del novelista, ha impedido, entre otras cosas, que *Pedro Páramo* sea entendida como un caso de literatura fantástica. En esta oficiosa lectura, el autor es separado de sus invenciones; se difumina como subproducto de una tradición tan rica que no requiere de explicación. Comala y sus muertos se imponen como un triunfo telúrico: deciden ser escritos. (párr. 4)

Villoro declara la necesidad de desmitificar ciertas lecturas de la obra, anquilosada ya, debido precisamente a su consagración. Lo experimental dejó de serlo para pasar a formar parte del canon. Aplicamos aquí este concepto –lo canónico– tanto al corpus de las así llamadas “grandes obras” como a las lecturas estereotipadas que se hacen de ellas.

El siguiente paso en esta brevísima historia de nuestra narrativa experimental se produce a comienzos de la década de los 70, en el periodo en que los autores y autoras latinoamericanos abandonan los mega-proyectos, momento en que dejan de escribirse las grandes máquinas de novelar que consagraron la utilización de nuevas técnicas narrativas. Después de Rulfo se produjo una “normalización” de determinados procedimientos considerados como rupturistas, apareciendo en la escena literaria los lectores informados, participativos, capaces de descifrar las intrincadas estructuras de los textos que llegan periódicamente a sus manos. Parecía incluso que las vías de lo experimental habían sido demasiado transitadas, pero todavía faltaba camino por recorrer. El surgimiento del neobarroco, que tiene en Severo Sarduy uno de sus máximos exponentes, así lo demuestra.

Un crítico de la envergadura de Emir Rodríguez Monegal se encarga de situar tempranamente al autor cubano en el sitio de los precursores. Dice en el encabezado a una célebre entrevista que le hizo a Sarduy en 1970, antes de la publicación de *Cobra*:

Dos novelas . . . y un libro de ensayos . . . han bastado para situar a Severo Sarduy entre los más audaces experimentadores de la nueva narrativa latinoamericana. Como teórico, o como practicante, Sarduy ha buscado destruir las viejas estructuras de la novela tradicional para fundar en su lugar una escritura que se quiere libre de las habituales supersticiones “artísticas” y que busca definir, con rigor y lucidez, el territorio específico de lo literario. Su empresa casi no tiene equivalente en nuestra lengua, aunque sea posible vincularla con la de escritores mayores como Borges, Lezama Lima, Julio Cortázar. (párr. 1)

A diferencia de lo que sucede con la obra de Rulfo, la de Sarduy cuenta, antes de ser publicada, con el espaldarazo del crítico uruguayo, para quien la experimentalidad de *Cobra* es ya un aspecto deseable (mucho agua ha corrido debajo del puente). Por otra parte, llama la atención en esta entrevista el nivel de reflexión conceptual de su propia obra que es capaz de elaborar Severo Sarduy. Al laconismo de Rulfo le sigue una autoconciencia creativa que maneja a cabalidad la noción de proyecto. La sola explicación del título de *Cobra*, que abarca varios párrafos de la entrevista, resulta barroca. Un escorzo de esta es importante para los fines que aquí nos hemos propuesto. Dice Sarduy a propósito del carácter anagramático del título:

En *Cobra* podríamos leer el anagrama del nombre de tres ciudades: Copenhague, que da CO; Bruselas, que da BR, y Amsterdam, que da la A final. En estas tres ciudades se constituyó un grupo de pintura que se llamó precisamente, a causa de ese anagrama, *Cobra*. . . . La iconografía expresionista del grupo me interesa como equivalencia plástica de un cierto tipo de deformación, de distorsión de la linearidad verbal, de la frase que podríamos llamar figurativa. (párr. 12)

En una suerte de cita intermedial, el autor cubano declara tomar prestado de cierto grupo artístico una noción de estructura “desestructurada” que le permite llevar a cabo sus propósitos creativos. No todo se juega, sin embargo, en la distorsión de la linearidad a nivel de anécdota. Yendo un paso más allá, Sarduy, con entusiasmo teórico, declara:

¿cuál es la constitución de un símbolo? En el símbolo se supone que hay un nivel accesible, visible, explícito, físico –sería su nivel signifiante–, y otro escondido, subyacente, etc. –sería su nivel significado–. En lo que yo hago no hay dos niveles, uno de los cuales, descifrado, arrojaría el otro, sino múltiples texturas que coexisten en una misma superficie.

Quizá se podría formular toda una teoría de la lectura no simbólica, una lectura que partiera de un modelo dinámico de la estructura, del lenguaje, considerado –como propone la gramática generativa– como un sistema móvil de relaciones. (párr. 8)

Estas claves de lectura que interpretan algunos de los aspectos experimentales de *Cobra* bien podrían iluminar a un receptor versado en lingüística y semiótica, pero no precisamente al lector común, menos todavía en la década del 70. Este aspecto aparece en la reflexión crítica de Iván Schulman, quien señala en 1978, rescatando la vinculación que hay en Sarduy entre reflexión ensayística y producción estética, la marcada diferencia entre el concepto de novela del cubano y el de la generación literaria que lo antecede:

El análisis de ambos géneros permite trazar la génesis, metamorfosis y praxis de una novelística cuyos elementos constituyen una aproximación al concepto de novelar dentro de la variante “somática” de los estructuralistas franceses. Pero, el lector desprevenido, frente a esta novedosa forma de narrar, quizás termine suscribiéndose al criterio de Cela de que “Novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela”.

Sarduy diría cuerpo en lugar de libro, sin compartir ésta u otras de las observaciones de Cela –sobre todo porque el primer principio de su crítica heterodoxa y de su autarquía creadora es el rechazo del concepto tradicional de la novela como imagen o espejo de la realidad exterior, noción repetida por Cela en sus palabras liminares a Mrs. Caldwell habla con su hijo. Para Sarduy la novela es la realidad, y se caracteriza por la autonomía lingüística. (388-389)

Nótese que el crítico pone el acento en el “lector desprevenido” y en la sensación de novedad que pueda producir en este la obra. Así como veíamos a propósito de Rulfo, la narrativa de Sarduy, entonces, pone en jaque un paradigma, un concepto de novela (en este caso no se habla ya del contexto latinoamericano, sino que la comparación se establece con el pensamiento de un Nobel europeo). La operación experimental se cumple entonces según las mismas premisas básicas: hay una alteración formal que es o puede ser percibida –y he aquí lo central– como radical y desconcertante por el público lector.

Las variantes en la recepción de *Cobra* siguen desarrollándose a lo largo del tiempo. Myrna Solotorevsky, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, la clasifica en 1995 dentro de lo que ella denomina “estética de la fragmentación”. Recojo aquí una parte de sus argumentos:

Desde el punto de vista estructural, *Cobra* es, debido a sus continuos desplazamientos, la persistente violación de un centro inexistente; estos desplazamientos, que corresponden a personajes fluctuantes, sin identidad fija, a espacios que se substituyen sin solución de continuidad, a acontecimientos que se contradicen, se relacionan a la índole de mera representación de lo configurado (278)

Este gesto crítico implica, con algunas diferencias respecto de lo que pasó con *Pedro Páramo*, una estandarización de los procedimientos narrativos, que quedan fijos en un estanco taxonómico. Sarduy entonces ya no es experimental, asistemático, sino que su obra se afilia dentro de una estética determinada. Por otra parte, la influencia que ejerce sobre autores y autoras posteriores –sin ir más lejos, nuestra Diamela Eltit–, nos permite sostener que el estilo sarduyano goza de un estatus de consagración, y aunque se sigue

moviendo por los arrabales de lo alternativo, ya no lo hace, ni puede hacerlo, desde la más completa y absoluta novedad.

Del recorrido aquí propuesto, desde *Pedro Páramo* hasta *Cobra*, se desprende una serie de conclusiones. Resumiré del modo más eficiente posible dos de ellas, que me parecen las más relevantes. En primer lugar, el hecho de que la recepción de ambas obras sigue un patrón notoriamente coincidente, cuyos pasos son: el ser percibidas en principio como un quiebre en el modo de representación considerado hasta entonces tradicional, una consiguiente recepción lectora que no logra en primera instancia asimilarlas, la consagración a través de cierta crítica positiva de carácter influyente y, finalmente, la estandarización de los procedimientos narrativos en principio considerados experimentales. Los postulados de Theodor Adorno acerca del carácter revolucionario del arte se aplican entonces aquí muy consecuentemente, así como también la perspectiva de Kuhn acerca de los cambios de paradigmas científicos.

La segunda conclusión que quisiera dejar esbozada tiene que ver con una perspectiva más amplia sobre aquello que consideramos experimental. Así como hemos visto a un clásico como *Pedro Páramo* atendiendo a su carácter vanguardista cuando lo observamos desde el punto de vista de la recepción, ampliando el marco de referencias y yendo más allá de lo evidente (*Cobra* es un ejemplo paradigmático de “experimentalidad” y por lo tanto se sitúa en esta categoría), bien podríamos ocupar el rótulo de narrativa experimental referido a otras obras del pasado, a esas que, por primera vez, dijeron el mundo de un modo diferente.

Bibliografía:

- Campbell, Federico. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era-UNAM, 2003. Impreso.
- González, José Carlos. “Introducción”. *Juan Rulfo Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2007. Impreso.
- Gras, Dunia. “Así que pasen cincuenta años. Homenaje a *Pedro Páramo*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2006: 275-282. Impreso.
- Sarduy, Severo. “Conversación con Severo Sarduy”. Entr. Emir Rodríguez Monegal. *Revista de Occidente*. Dic. 1979: 315-343. Web. 10 Ag. 2009.
- Schulman, Iván. “Severo Sarduy”. *Narrativa y crítica de nuestra América*. Ed. Joaquín Roy. Madrid: Castalia, 1978. Impreso.
- Solotorevsky, Myrna. “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*. Birmingham, 1995.
- Zepeda, Jorge. “Jorge Zepeda: “En torno a Rulfo, lo mejor de su archivo personal está por venir”. Entr. Mario Casasús. *El Clarín de Chile*, 19 Mar. 2009. Web. 5 Ag. 2009 <http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=15573&Itemid=2729>
- Villoro, Juan, “Juan Rulfo: lección de arena”. Nexos. Ag. 1999. <<http://www.sololiteratura.com/vill/villartrulfo1.htm>>
- Fuentes, Carlos. “*Pedro Páramo*, la mejor novela mexicana: Fuentes”. *El Universal on line*. 2005. <http://www.edicionesdelsur.com/articulo_158.htm>

Fecha de recepción: 17/3/11
Fecha de aceptación: 4/4/11

1 Carolina Pizarro Cortés es Doctora por la Universidad de Konstanz, Alemania e investigadora del Instituto de Estudios Avanzados de la USACH. Entre sus publicaciones destacan capítulos de libros y artículos referidos principalmente a la narrativa hispanoamericana contemporánea y sus vínculos con la historia.