

***Bobok y Pedro Páramo*, dos narraciones sobre muertos**

José Luis NOGALES-BAENA
Universidad de Sevilla
joseluisnogales@gmail.com

RESUMEN

El presente estudio realiza un análisis comparativo entre la novela del mexicano Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955), y un cuento del escritor ruso Dostoievski que trata también el tema del Más allá, titulado *Bobok* (1873). Paralelamente, se trabaja con la posibilidad de que el relato ruso hubiese podido ser una más de las fuentes literarias de la novela mexicana, y se trata de determinar las posibles conexiones -directas o indirectas- entre las dos obras. Ambas son puestas en común por su género literario, y a partir de ahí se estudian los elementos constitutivos que tienen en común, sus afinidades y divergencias más llamativas.

Palabras clave: literatura comparada, intertextualidad, géneros literarios, estrategias narrativas, sátira menipea, diálogos de los muertos.

Bobok and Pedro Páramo, Two Stories about the Dead

ABSTRACT

This discussion provides a comparative analysis between the novel *Pedro Páramo* (1955), by the Mexican writer Juan Rulfo, and one of the short stories by the Russian author Dostoevsky, entitled *Bobok* (1873), which also deals with the subject of the afterlife. At the same time, the hypothesis is put forward that the Russian short story might well have been one of the Mexican novel's literary sources, while the endeavor is made to pinpoint the connections, whether direct or indirect, between both works. What they have in common is also derived from the literary genre to which they belong, this serving as a starting point for an examination of the features they share, together with the similarities and differences that exist between them.

Key words: comparative literature, intertextuality, literary genres, narrative strategies, Menippean satire, dialogues of the dead.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. Las lecturas de Rulfo. 3. *Bobok*, diálogos en el cementerio. 4. *Bobok y Pedro Páramo*: ecos, afinidades y divergencias. 5. Conclusiones.

Introducción*

La obra de Juan Rulfo ha sido y sigue siendo objeto de una inmensa cantidad de trabajos. Entre las muchas perspectivas adoptadas no han faltado los estudios de las fuentes y los de literatura comparada. A este último campo, el de la literatura comparada, pertenece principalmente este artículo, que se acerca a *Pedro Páramo* a través de la comparación con un cuento de Dostoievski, *Bobok*. El objetivo es poner de relieve la gran transformación que la novela de Rulfo supone en cuanto a su género literario y sus estrategias narrativas, así como manifestar, desde otra perspectiva, el modo en que se conjugan en ella lo local y lo universal.

Paralelamente, se investiga también la posibilidad de que *Bobok* haya podido ser una más de las fuentes literarias de *Pedro Páramo*. El que utilicemos esta hipótesis de trabajo, en nuestra opinión, no invalida la comparación, sino que, muy por el contrario, la enriquece. De ahí que sólo manejemos para nuestro estudio las traducciones en español anteriores a 1955, año de publicación de *Pedro Páramo*¹.

La recepción e influencia de la literatura rusa en México, así como en toda Hispanoamérica, es algo poco estudiado. No obstante, en 1972 el hispanista George O. Schanzer sacó a la luz una obra que sigue siendo fundamental en su campo: *La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*. Para el estudioso, el análisis de los datos dejaba claras varias cuestiones: que la literatura rusa estaba llegando a Hispanoamérica desde mediados del siglo XIX; que lo hacía a través de España y no de Francia, como se había pensado anteriormente, y tenía sus centros de difusión en Santiago de Chile, Buenos Aires y México; que no sólo las editoriales mediaron en el proceso de difusión, sino una gran cantidad de revistas no estrictamente literarias; y por último, entre otras cosas que podrían destacarse, que una acogida especial tuvieron los escritos de menor extensión: el teatro, por ejemplo, pero aún más el cuento². Así, Schanzer señalaba nuevas vías de investigación, como el de la

* Mis más sinceros agradecimientos a la profesora Carmen de Mora Valcárcel, que me ha ayudado con su maestría y experiencia a corregir y redactar estas páginas. La idea inicial de este artículo fue utilizada para el trabajo personal de la asignatura “Literatura y sociedad en Hispanoamérica” que impartió Carmen de Mora en la Universidad de Sevilla durante el curso 2011-2012. Muchas de las sugerencias, enseñanzas y reflexiones de esas clases, que fueron la motivación inicial de este trabajo y son parte esencial del mismo, están recogidas en su texto “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*” (2006).

¹ Mucho se ha escrito sobre las lecturas de Rulfo, pero muy poco se sigue sabiendo con seguridad sobre las lenguas en que leía o pudo haber leído. Yvette Jiménez de Báez, una de las grandes estudiosas de Rulfo y de su obra, la cual ha visitado varias veces su biblioteca, se inclina a pensar que probablemente leía francés y algo de inglés, ‘aunque casi todas las novelas las leyó en traducción’ (23).

² ‘El hecho más interesante, sin embargo, es el triunfo del cuento ruso en el mundo hispánico’ (Schanzer XXV).

influencia de la narrativa breve rusa, a la que, en parte, también pretende sumarse este trabajo.

Como es sabido, la originalidad de Rulfo consiste, en gran medida, en haber sabido fundir en una sola voz, autónoma y nueva, una gran cantidad de elementos interculturales e interdiscursivos de las más diversas procedencias: culta, oral, mitológica, local, internacional... (cf. Chanady 255; Jiménez 278-279; Mora 2006; Vital 120). En este estudio, además de tener en cuenta esos elementos ya estudiados y conocidos, se trata de profundizar en alguno de ellos y en otros nuevos a través de la comparación.

Las lecturas de Rulfo

Hacia 1936 Juan Rulfo, que tenía entonces diecinueve años y acababa de desplazarse a la ciudad de México, comenzó a asistir como oyente a algunas clases de literatura en la Universidad de Mascarones y, con ello, a frecuentar también las reuniones del café de la misma, donde por aquel entonces se juntaba el grupo de escritores conocido por el nombre de los ‘Contemporáneos’. Allí se leía y comentaba a Dostoievski con asiduidad: ‘la literatura rusa está en boca de todos ellos -escribe Nuria Amat- y Rulfo ya empieza a destacar en su manera diferente de ser lector y escritor. [...] Si por ejemplo sus colegas se llenan la boca con los nombres de los más sonados (Tolstoi, Dostoievski...), Rulfo defenderá a Andreiev, Giono, Laxness...’ (Amat 95); y es cierto, él quiso destacar como lector a su manera, y parece que se empleó a fondo con los autores de la periferia europea, a los que además de los ya citados habría que añadir los siguientes: otro ruso, Korolenko; el danés Jacobsen; los noruegos Ibsen y Knut Hansum; el islandés Halldor Laxness y la sueca Lagerlöf³ entre otros. Todo lo cual no implica que Rulfo, que se preció por encima de todo de ser ‘lector casi patológico’ (Rulfo, 1984: 9)⁴, no leyese a Dostoievski y no lo hiciese en cantidad. Sobre aquellos años ha dicho él mismo:

Entonces usaban mucho la literatura española o, como se llamaba, «letras españolas» y, claro, nos hacían leer a los autores españoles, entre ellos a Pereda y Valera, y otra gente que era fastidiosa. En lugar de eso leía a Dostoievski y a veces me expulsaban de clase porque en lugar de estar atendiendo me ocupaba de otra cosa (*Ibid.*).

³ Las referencias de Rulfo a sus diversas lecturas se encuentran diseminadas a lo largo de muchas entrevistas y varias biografías. Para la citación de estos autores en concreto puede verse: Sommers 1973: 103; Benítez 544; Amat 94-97.

⁴ ‘Pero más que ninguna otra cosa he sido lector casi patológico, he llegado al extremo de leer hasta dos libros por noche’ (Rulfo 1984: 9).

Por eso Nuria Amat –unas líneas más abajo de lo ya citado- concluye: ‘pero, sin duda, Rulfo lo lee todo junto con sus amigos Los Contemporáneos’ (96), y por eso Reina Roffé, otra de sus biógrafas, al referirse a otros años posteriores del autor - 1944/45- también escribe:

A su habitación la llamaban «el avión», porque estaba en la parte alta de la residencia y era independiente. Allí Juan volaba hasta altas horas de la madrugada administrándose fuertes dosis de café que bebía sin parar, mientras leía a los clásicos –Goethe, Tolstoi, Cervantes, *también a Dostoievski*, Hermann Hesse, a Knut Hamsun, y a los norteamericanos Steinbeck, John Dos Passos, Faulkner, Willa Cather- y escuchaba música. Era una habitación en la que tenía, según recuerda su hermana, muchos libros, fotografías y reproducciones de cuadros famosos que recortaba de las revistas de arte (80-81, énfasis mío).

Y es que se ha escrito mucho sobre las diversas y posibles influencias que ha habido en la obra de Rulfo -desde las grandes obras de la antigüedad clásica, pasando por las crónicas de indias y la cultura precolombina, hasta los mismos novelistas del siglo XX-, pero poco –casi nada- se ha escrito en torno a la posible influencia –directa o indirecta- de Dostoievski sobre él. Y sin embargo esta posibilidad no parece en absoluto descartable. Zarina Martínez-Børresen, que ha dedicado su tesis doctoral a investigar la influencia de Knut Hamsun en Juan Rulfo, ya especulaba en su artículo ‘Juan Rulfo: ecos de Knut Hamsun’ con la posible influencia de Dostoievski a través de las lecturas del escritor noruego: ‘¿podría entonces pensarse, por ejemplo, en una interpretación «Hamsunesca» de temas «Dostoyevskianos» en la obra de Rulfo?’ (442). Idea esta que, de hecho, ya estaba contenida en un artículo de Rodríguez Monegal de los años 70, donde este afirmaba que *Pedro Páramo* procedía de varias tradiciones de la novela de este siglo, entre ellas, ‘y, sobre todo, la tradición de ciertos narradores rusos y escandinavos (Andréiev, Knut Hamsun, Sillanpää) que derivan de Dostoievski pero prolongan hacia zonas aún más modernas la exploración de ciertas realidades humanas’ (121-122).

Vamos pues a tratar de hallar las conexiones entre *Pedro Páramo* y *Bobok*, retomando así otra idea de Martínez-Børresen, que en el citado artículo apuntó también la posible intertextualidad entre estas dos obras cuando al referirse a cómo los muertos se comunican en sus tumbas en la novela añadió una nota a pie de página que decía: ‘En este rasgo podría haber ecos del cuento «Bobok» de Dostoyevsky’ (448)⁵. El que nos vayamos a limitar aquí a un sólo texto de

⁵También Raymundo Ramos parece señalar esa posible intertextualidad cuando, tras analizar brevemente el contenido de *Bobok* -en un artículo sobre el escritor ruso-, se pregunta: ‘¿No están ya en Dostoievski autores como Edgar Allan Poe y Juan Rulfo, por lo menos?’ (263).

Dostoievski no implica forzosamente el que estas especulaciones no sean ampliables a otros del mismo autor; pero es que *Bobok*, aun con lo desconocido y poco leído que sigue siendo, representa tal vez, como escribió el gran estudioso e intelectual ruso, Mijail M. Bajtín, una de las menipeas más grandes de la literatura mundial y casi un microcosmos de toda la obra dostoievskiana (201, 211).

***Bobok*, diálogos en el cementerio**

Como se sabe, *Bobok* es un relato corto del escritor ruso Fiódor Mijáilovich Dostoievski. Se publicó por primera vez en 1873 en *El ciudadano* (*Graždanin*) con el subtítulo ‘Notas de un individuo’ (‘Zapiski odnogo litsa’), aunque pertenece propiamente a *El diario de un escritor* (*Dnevnik pisatelia*), miscelánea en que su autor se propuso escribir de ‘todo lo que me llame la atención y me haga reflexionar’ (Dostoievski 2007: 34), y que fue apareciendo por entregas en diferentes revistas desde ese mismo año de 1873 hasta 1877.

Existen varias traducciones al español anteriores a 1955. La firmada por J. García Mercadal, editada en 1923 dentro del *Diario de un escritor (selección)*⁶; la de Alfonso Nadal, que seguramente desconocía la existencia de la anterior, pues afirmó ser el primero en publicar el cuento, en 1930, junto a otros cuatro relatos; una de 1943, de Pedro Ribes Albes, acompañada de *Corazón débil*; y otra de 1944 - con otros tres relatos-, de H. C. Granch (seudónimo de Enrique Cuenca Granch). Por último, en 1935 había aparecido en la editorial Aguilar la traducción de Rafael Cansinos Assens de las *Obras completas*, en cuya introducción, el polivalente escritor aseguró haber realizado la primera versión completa de *El diario de un escritor* a otro idioma (Dostoievski 1982: 603)⁷. Esta traducción tuvo un éxito

⁶ Esta versión es la misma que publicara Espasa-Calpe en 1960, de nuevo firmada por el mismo traductor.

⁷ Tras los años 50, y hasta nuestros días, son muchas las traducciones que se han seguido realizando. Aunque no es el objeto de nuestro estudio, es de notar que las traducciones son considerablemente diferentes. Aun comparando de forma no exhaustiva las diferentes versiones del texto en castellano, el significado es, en algunas ocasiones, excesivamente diverso; en especial, las traducciones de Cansinos Assens y H. C. Granch -las cuales guardan entre sí tales semejanzas que cuesta creer que sean casuales-, las más alejadas en todos los casos del significado de los otros textos, llegando incluso a omitirse el último fragmento del relato en la versión de la editorial Aguilar. Con respecto a esta edición ha escrito Víctor Gallego lo siguiente: ‘Existe en castellano una versión completa del *Diario de un escritor*, preparada por Rafael Cansinos Assens para la editorial Aguilar. Es una versión meritoria, aunque faltan algunas líneas e incluso párrafos enteros y, en general, adolece de errores de comprensión que a veces alteran y cambian por completo el sentido del original’ (Dostoievski 2007: 27).

A modo de ejemplo de todo lo anterior, compárense, si se quiere, las distintas versiones de una misma línea nada más comenzar el relato, ‘-- Да будешь ли ты, Иван Иванович, когда-

fulgurante: apareció primero en dos volúmenes, y en su cuarta edición, en 1949, se amplió a tres con material inédito; gozando posteriormente de muchas ediciones y reimpressiones⁸.

El argumento de *Bobok* no es complejo: un escritor, Iván Ivánich, con ciertos síntomas de locura incipiente, se dirige al cementerio para el entierro de un lejano familiar suyo. Una vez que la ceremonia ha concluido decide pasear por allí, se sienta sobre una lápida, reflexiona durante un tiempo y, finalmente, ante su asombro, oye a los muertos dialogando en sus tumbas.

En ese diálogo que el protagonista escucha los muertos se dicen los unos a los otros que apestan, y alguno responde que ese olor es de orden moral, se habla de banalidades, se perpetúan las categorías y los tratos sociales como si de la vida real se tratase, e incluso se preguntan y reflexionan sobre por qué pueden hablar estando muertos, a lo que uno contesta:

Cuando vivimos en la superficie, creemos equivocadamente que los que mueren dejan de vivir para siempre. [...] No sé cómo explicarlo, mas, según parece, la vida continúa como por inercia. [...] todo se concentra en una u otra parte de una manera consciente y sigue viviendo dos o tres meses... a veces medio año... Por aquí hay uno que casi está completamente descompuesto y, no obstante, cada seis semanas pronuncia unas silabas, sin sentido, desde luego, que vienen a decir bobok, «Bobok, Bobok», pero que al menos indican que aún alienta en él un soplo de vida (1930: 231).

Y he ahí la palabra que da nombre al relato, *Bobok*, la misma que el protagonista, que al principio de la historia afirmaba estar escuchando voces, decía oír: ‘... se me antoja que alguien está a mi lado murmurando: «¡bobok, bobok, bobok!»’ (1930: 211). Lo cual no deja de parecer una pequeña broma de Dostoievski, pues ‘bobok’ en castellano vendría a significar algo así como ‘habichuela’ (Dostoievski 1930: 231), ‘pequeña alubia, o algo igualmente insignificante’ (Dostoievski 2010: 107), y puede interpretarse a su vez, tanto en ruso como en español, como una ‘onomatopeya sin significación, que trata, tal vez,

нибудь трезв, скажи на милость?’ (Struve 124) es traducido por: ‘-Ivan Ivanovitch, ¿no te emborrachas nunca?’ (1923: 21); ‘-¿Pero siempre serás cuerdo, Ivan Ivanovitch? Dime, hombre’ (1930: 207); ‘-Oye, mira, Iván Ivánich: ¿Has sentido tú miedo alguna vez?’ (1935: 727); ‘-Por favor, Iván Ivanovitch, dime: ¿podrá ser que algún día no te encuentres beodo?’ (1943: 13); ‘-Escucha, Iván Ivanovich, dime: ¿has tenido miedo alguna vez?’ (1944); ‘-Haz el favor de decirme, Iván Ivánich, ¿vas a sentar la cabeza alguna vez?’ (2007: 83).

⁸ Al parecer, debido a problemas de Cansinos con el Régimen, la segunda edición (1943) fue retirada por la censura, y al editor se le ordenó suprimir su nombre en la portada y los prólogos. La tercera edición salió en 1946 (Juez 290-291). Véase, si se tiene acceso, la tesis doctoral de Francisco Fuentes Florido: *Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico ensayista y traductor)* (1979).

de reproducir el ruido que hace una burbuja de aire cuando se abre en la superficie de un agua quieta' (Dostoievski 1943: 16)⁹; aunque no dejaremos de señalar aquí la profundidad simbólica que algunos estudiosos han creído encontrar en el término, partiendo del que, según Roger W. Phillips, es el significado literal de esta 'derived word', esto es, 'single bean in a pod', viniendo a ser así 'not only a symbol of death, representing the corpses in their coffins, but also of burgeoning life, a bean growing in its pod as a seed which will insure the next cycle of life' (139).

Finalmente, uno de los muertos, el que más apesta, decide que han de pasar sus últimos momentos de conciencia divirtiéndose, y afirma:

[...] en la superficie no se puede vivir sin embustes, pues la mentira y la vida son sinónimas; pero aquí nos divertiremos no mintiendo. ¡Al diablo todo! ¡al fin y al cabo, de algo ha de servir la tumba! [...] hagamos jirones nuestras mortajas y desnudémonos (1930: 233-234).

Así pues, terminan atacando las categorías sociales y, en concreto, a uno de los finados: un general que se niega a abdicar de la suya, pues la empresa le parece vergonzosa. A él le gritan: 'aquí es basura como todos' (1930: 235). Llegados a este punto a Iván Ivánich se le escapa un estornudo, en respuesta al cual todos los muertos se callan y él queda indignado por haber sido testigo de cómo los difuntos desperdician inútilmente sus últimos momentos de conciencia. Decide entonces que llevará la historia al diario para que se la publiquen, pero que seguirá escuchando por diversos cementerios a fin de ver si oye algo nuevo que lo tranquilice.

El texto pues, parece adoptar, en principio, la misma función que la gran mayoría de los artículos de Dostoievski por aquellos años, esto es, la de crítica de la sociedad de su época y expresión, al mismo tiempo, de su propio ideario¹⁰. Sin embargo, es de notar la diversidad de opiniones valorativas e interpretativas que ha recibido por parte de la crítica, un buen resumen de las cuales puede encontrarse en el artículo de Roger W. Phillips titulado 'Dostoevskij's «Bobok»: Dream of a Timid Man' (1974: 132), las cuales van desde la mera actitud despreciativa hacia el cuento -algunos críticos, según Phillips, ni siquiera reconocen *Bobok* como 'genuine short story in its own right'-, hasta la máxima apreciación del mismo, ya que para Bajtín, por ejemplo, '*Bobock*, uno de los relatos más breves de Dostoievski, representa casi un microcosmos de toda su obra. Muchas de las ideas, temas e imágenes de ésta (en realidad las más importantes), tanto de los trabajos precedentes como de los posteriores, se manifiestan en el relato en una forma extremadamente aguda y descubierta' (Bajtín 211).

⁹ Las tres últimas citas en nota de los traductores a pie de página.

¹⁰ 'Dostoievski da a su «Diario» un carácter eminentemente ideológico y polémico' (Vidal 235).

En cuanto a la crítica española, no hay mucho que se pueda encontrar escrito sobre *Bobok*. Augusto Vidal le dedica algunas palabras en su libro *Dostoievski*, donde lo resume como ‘visión de ultratumba a través de la alucinación de un funcionario’, y lo define, junto a otros, como relato corto de modélica composición (126, 260). Más recientemente, Isabel Martínez Fernández, que ha dedicado una monografía a analizar el *espíritu del funcionario* en la obra del escritor ruso, ha observado como en este relato el tono ambivalente “indica la presencia de un sarcasmo infernal del lenguaje burocrático en el que sus rígidas categorías administrativas se convierten en eternas y lapidarias” (103).

Bobok y Pedro Páramo: ecos, afinidades y divergencias

El principal elemento en común de estas dos obras –es casi una perogrullada escribirlo– es el de la presentación de unos muertos que siguen hablando y recordando después de haber fallecido, si bien el enfoque, así como la forma de su relato, estilo, profundidad literaria, etcétera, no dejan de ser radicalmente distintos.

Otras similitudes son evidentes: en ambas historias tenemos a un personaje que llega a un espacio simbólico en que los muertos –por decirlo de alguna manera– siguen vivos después de muertos, y estos personajes asisten, e incluso participan en el caso de Juan Preciado, a los diálogos de estos fantasmas, espíritus, o como se les quiera denominar, que están enterrados en sus tumbas. Ambas obras, por tanto, se inscriben en el tema del Viaje al Más Allá que, como es sabido, tiene sus precedentes más antiguos en los inicios mismo de la literatura: la epopeya de *Gilgamés*, el canto XI de la *Odisea*, la parte final del *Fedón* –que se completa con el mito de Er en el último libro de la *República*–, y muchos otros. A su vez, y dentro de este viaje mítico, se habla de *Descensus ad inferos* o *Catábasis*¹¹, que implica ya la ‘concepción cosmográfica vertical estricta, con un Más Allá o infierno subterráneo’ (Brioso 26), en el que habría que incluir otros hitos de la literatura clásica, a saber: el libro VI de la *Eneida* o los primeros treinta y cuatro cantos de la *Divina Comedia*. En relación directa con ambos tópicos, tenemos que situar los ‘diálogos de los muertos’, género específico, ‘donde tiene una gran importancia la representación del *infierno*’, y ‘difundido ampliamente en la literatura europea del

¹¹ Creemos que es necesario –y así lo hacemos– hacer la diferencia entre Viaje al Más Allá y *Descensus ad inferos* o *Catábasis* propiamente dichos, en tanto que en los textos más arcaicos, este Más Allá no se sitúa exactamente en un mundo subterráneo, ni hay referencias a un ‘descenso’ como tal, sino que más bien se relaciona ese lugar geográficamente con el oeste, ‘con el ocaso, es decir el lugar donde muere cotidianamente el Sol’ [sic] (Brioso 28). Para una introducción más detallada y completa del Más Allá en las diferentes culturas y religiones véase el libro de Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, con apéndice de María Rosa Lida de Malkiel en la versión castellana sobre el tema en las literaturas hispánicas (1956).

Renacimiento y de los siglos XVII y XVIII' (Bajtín 170), ejemplo del cual, en el mundo latino, serían los famosos *Diálogos de los muertos* de Luciano de Samosata.

Estos 'diálogos de los muertos' son asimismo, según Bajtín, un derivado de uno de los grandes géneros clásicos, la menipea, que en relación con la literatura moderna se utiliza para 'designar la *esencia del género* y no un canon genérico determinado', ya que el término, a diferencia de los de *epopeya*, *tragedia* o *idilio*, ha caído en desuso (200). Para Bajtín, la importancia de este último género es fundamental, puesto que la 'sátira menipea', junto con el 'diálogo socrático', está en el origen de la novela carnavalizada, dentro de la cual incluye la obra de Dostoievski, en la que pueden encontrarse todas las peculiaridades de la menipea: 'efectivamente, se trata del mismo mundo genérico, pero en las menipeas este mundo se presenta en el inicio de su desarrollo, mientras que en Dostoievski logra su *cúspide*' (177).

Todo ello nos interesa especialmente porque es obvio que la relación directa y esencial entre *Pedro Páramo* y *Bobok* es su género literario, ya que no sólo recogen el tema del Más Allá, sino que pueden inscribirse en los 'diálogos de los muertos'. En ambas se puede hallar el motivo esencial del *descensus ad inferos* y si, como ha escrito Bajtín, 'el género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado' (156), podemos, no sólo incluir *Pedro Páramo* en el subgénero de los 'diálogos de los muertos', sino al mismo tiempo considerarlo otra *cúspide* –remedando las palabras del crítico ruso– en el desarrollo del mismo. Ambas obras constarían, además, de unas fuentes comunes, aunque lejanas, tales como los ya citados *Diálogos de los muertos* de Luciano¹².

Pero las similitudes entre el cuento ruso y la novela mexicana no son tan solo genéricas, sino que se extienden también al *relato* y a varios de sus elementos fundamentales, como el espacio y los personajes principales.

¹² Queremos señalar aquí, al menos, la diferencia radical que existe en cuanto al género literario entre las dos obras que estamos comparando y *La amortajada*, novela de la chilena María Luisa Bombal que, cada vez más, ha sido indicada como fuente de inspiración de Juan Rulfo (cf. Guerra 1996: 7; Amat 221, 223; González 2011). Si bien el personaje principal de la novela, Ana María, sigue en su lecho recordando después de muerta los acontecimientos que marcaron su vida, ella no tiene interlocutores, sino que dialoga en silencio consigo misma en forma de soliloquio. El espacio cambia, por tanto, y se desplaza al ámbito del velorio o velatorio, tema bastante frecuentado por los escritores del siglo XX (Fernández 80-82). En dicho espacio no puede descubrirse un valor simbólico mítico o religioso similar al de *Bobok* o *Pedro Páramo*, ni siquiera al final de la novela cuando Ana María es sepultada (Bombal 1969: 114-116). Frente a las nociones de Infierno o Purgatorio que aparecen en estos relatos, nada parecido se desprende de la cripta en la que es enterrada Ana María, alejada del mundo de ultratumba de las otras dos obras y distanciada del género o subgénero literario al que las hemos afiliado.

En el caso de Rulfo, las características propias del *Descensus ad inferos* van encadenadas en el texto: el camino en bajada, la necesidad de un guía debido a la complejidad del camino y sus bifurcaciones¹³, el calor sofocante –‘puro calor sin aire’ (Rulfo 2002: 67)-, las ánimas en pena y, una vez allí, la dificultad o imposibilidad total de salida. Por todo lo cual se ha entendido, generalmente, que Comala es un espacio simbólico que representa el Infierno, y se ha puesto, de hecho, muy en relación con la *Divina Commedia* (Rodríguez-Alcalá 1992), aunque también con las culturas pre-hispánicas (Lienhard 1992) e incluso con la propia tradición mexicana tan arraigada de las ánimas en pena, a la que el propio Rulfo se ha referido alguna vez: ‘Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas –las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado’ (Sommers 1973: 105).

Por su parte, José Miguel Oviedo ha afirmado que esta visión de Comala, donde ‘las dicotomías vida/muerte y mundo concreto/ultratumba se disuelven en una dimensión ambigua que contradice las evidencias racionales’, tiene ‘su base en el pensamiento náhuatl’:

Según este, la muerte era irreversible pero no acarrea la aniquilación total del individuo y contenía, en cierto sentido, una forma de «vida»: los cuerpos enterrados conservaban una «energía», una potencia regeneradora que se activaba si se cumplía con los rigores de una larga jornada por el mundo subterráneo (72-73).

Oviedo recupera así una de las nociones que Octavio Paz puso de manifiesto en *El laberinto de la soledad*: la creencia de los antiguos mexicanos en la continuidad, sin oposición, entre la vida y la muerte, según la cual una se prolongaba en la otra y viceversa (Paz 190).

En cualquier caso, es un hecho que, como escribiese Carlos Fuentes, ‘la tierra de los muertos [...] es el mito de Juan Rulfo y en él este autor crea y encuentra su arquetipo narrativo’ (831), bien sea este mito derivado de la cultura occidental, la prehispánica o ambas mutuamente. En el mundo fantasmal de Comala se unen tanto

¹³ En el segundo fragmento de la novela Juan Preciado dice: ‘Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre’; y en el fragmento treinta, cuando pregunta por el camino de salida, la hermana de Donis le contesta: ‘Hay multitud de caminos’ (67, 110), todo lo cual enlaza con un antiquísimo tópico ya recogido, por ejemplo, en el *Fedón*: ‘Afirma éste [Esquilo, en el *Télefo*] que es simple el camino que conduce al Hades, pero el tal camino no se me muestra a mí ni simple, ni único, que en tal caso no habría necesidad de guías, pues no lo erraría nadie en ninguna dirección, por no haber más que uno. Antes bien, parece que tiene bifurcaciones y encrucijadas en gran número’ (108a).

la visión literaria y mítica del infierno, como las creencias culturales, actuales y prehispánicas, de México¹⁴.

Algo parecido ocurre en el caso de Dostoievski, donde el cementerio ruso de *Bobok* puede entenderse como una representación del Purgatorio en la que los muertos están disfrutando de sus últimos días de conciencia para reflexionar sobre sus vidas antes de pasar al otro mundo, dado que en un punto de la historia uno de los muertos le dice a otro que sea ‘bien venido a este Valle de Josafat’ (1930: 222), haciendo así referencia al lugar bíblico donde se sitúa el juicio de los gentiles de Yaveh (Jl 4:1-12). Bajtín, por su parte, y en tanto que analiza el relato en relación con sus aspectos de género literario, encuentra en este espacio la representación del ‘típico infierno carnavalizado de las menipeas’ (205). Paralelamente, existe en Rusia, al igual que en México, una tradición folclórica que explica el relato dostoiévskiano -tradición muy arraigada, por cierto, en los tiempos en que escribía el autor-, según la cual el alma permanece cuarenta días junto al cuerpo después de que este haya sido enterrado (Warner 2000). De modo que se unen de nuevo creencias culturales y tópicos literarios. Es fácil observar también que, así como los muertos de Comala son almas en pena por haber muerto en pecado, tampoco los de *Bobok* carecían de los suyos.

Por otra parte, la introducción de los dos personajes narradores en sus respectivos espacios míticos se lleva a cabo de una forma muy similar: a través de las voces o murmullos que uno u otro van escuchando ante su asombro y en una situación de locura transitoria. Así, en *Bobok*, Iván Ivánich afirma: ‘Empiezo a ver y oír cosas extrañas, que no son voces precisamente; pero se me antoja que alguien está a mi lado murmurando: «¡bobok, bobok, bobok!»’ (1930: 210-211).

Aunque el texto cambia según la traducción, el significado en estos casos es idéntico. Cansinos, por ejemplo, escribe para el mismo fragmento: ‘... me parece estar oyendo siempre algo o a alguien que junto a mí murmura: Bobock, Bobock, Bobock!’ (1935: 728)¹⁵. Y más adelante, ya en el cementerio, el narrador personaje añade:

¹⁴ También Joseph Sommers ha escrito: ‘Semejantes creencias populares son una parte tan grande de la estructura y son tan importantes para las concepciones de Rulfo respecto a la existencia, que ellas constituyen la realidad viviente de *Pedro Páramo*, sobre-imponiendo elementos mágicos al proceso narrativo «realista»’ (1992: 738).

¹⁵ Las otras versiones anteriores a 1955 traducen: ‘... es como si alguien colocado detrás de mí, repitiese a menudo: «¡Bobok! ¡bobok! ¡bobok!»’ (1923: 23); ‘... es como si alguien muy de cerca, me rumoreara: «Bobok, bobok, bobok...»’ (1943: 16); ‘... sino que me parece estar oyendo siempre algo o alguien que junto a mí murmura: «¡Bobok! ¡Bobok! ¡Bobok!»’ (1944: 178).

Pero el murmullo de la conversación no cesaba y me llegaban las voces embozadas, como si una almohada tapase la boca de los que hablaban, y al poco tiempo sonaban claras y muy cercanas (1930: 215).

Pronto empecé a oír muchas cosas [...] aguzo el oído: sonidos apagados, cual si les hubieran tapado las bocas con almohadas; pero, a pesar de todo, fueron paulatinamente haciéndose más perceptibles aquellas voces, cual si sonasen encimita de mí (1935: 730).

Si bien en un contexto distinto, hay una gran similitud con los momentos en que Juan Preciado comienza definitivamente a volverse loco por el miedo fantasmal que le produce Comala. Obsérvese además, en ambas traducciones, el uso del verbo ‘murmurar’, que se encuentra también en la versión de 1944 (v. n. 15), y no se olvide que la novela de Rulfo iba a titularse originariamente *Los murmullos*. Ya avanzada la historia, poco antes de morir, y de que el lector descubra que está asistiendo a una conversación entre dos muertos, la de Dorotea con Juan Preciado, este último personaje vivirá una situación muy parecida a la de Iván Ivánich en el cementerio:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas... (106. Frag. 28).¹⁶

Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños (107. Frag. 30).

Una vez introducidos en este espacio sepulcral tenemos, por fin, unos muertos que dialogan entre sí los unos con los otros, aun estando en sus tumbas. De modo que, mientras Dorotea conversa con Juan Preciado y le dice que preste atención a lo que dice Susana San Juan, a la que puede oír porque está enterrada en la tumba de al lado, los muertos del cementerio ruso también se escuchan entre sí por la proximidad de sus sepulturas:

-¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (135. Frag. 42).

-¡Apostaría a que ya ha olido a Katiche Beresto!

-¡Cómo! ¿Qué Katiche?- preguntó el viejo con voz que temblaba de rapacidad.

-¿Que qué Katiche? Pues la que está a cinco pasos de mí y a diez de usted (1930: 229).

Similitud esta última que ya señaló Zarina Martínez-Børresen, como hemos mencionado anteriormente.

¹⁶ Con respecto a *Pedro Páramo* citamos también, ahora y en lo sucesivo, el número de fragmento [Frag.] al que corresponde la página.

Además, al igual que las tumbas de Comala están húmedas por la incesante lluvia, también en el cementerio ruso nos dice el narrador que las fosas estaban llenas de agua, elemento que, desde los textos más remotos del tema del Más Allá, se relaciona con la frontera simbólica entre el mundo de los muertos y el de los vivos (Brioso 16; Patch 16-35 *passim*): ‘Miré lo hondo... y era horrible. Había agua, y ¡Dios, qué agua! Verde a más no poder, y... ¡Pero más vale no hablar! El sepulturero estaba achicando el fondo incesantemente’ (1930: 212).

Nótese, por último, otra de las afinidades entre *Bobok* y *Pedro Páramo*, pues si bien la gran originalidad de esta última obra es desvelarnos a mitad de la historia que el narrador está muerto y, por lo tanto, que no narra, sino dialoga con otro muerto; también Iván Ivánich está, en cierta medida, tan muerto como aquellos que dialogan en sus tumbas: ya antes de llegar al cementerio puede oír el mismo ‘bobok’ que los propios cadáveres; se tumba y se duerme sobre una lápida, lo que simbólicamente sería como enterrarse él mismo con los otros cuerpos; los escucha hablar y, finalmente, lo único que le falta es participar en sus conversaciones, lo que no parece del todo imposible tal y como se nos plantea en el cuento, pues estos pueden oírle y por eso se callan al escucharle estornudar (cf. Phillips 139¹⁷).

Por lo demás, la continuación de la vida en la muerte sirve a ambos autores para hacer una intensa crítica socio-histórica, aunque por medios muy distintos de expresión. En *Bobok* encontramos un cementerio satírico-cómico en el que predomina un tono intensamente humorístico, sarcástico y carnavalesco. Rulfo evita la sátira, y en la atmósfera espectral de Comala prevalece la seriedad de un lenguaje pulido, seco y de extraordinario lirismo, pero éste no deja de recurrir a la ironía e incluso al humor negro¹⁸. La ironía es, de hecho, uno más de los medios con que Rulfo subvierte la narrativa del siglo XIX (Thakkar 128) a la que no deja de pertenecer *Bobok*¹⁹. En el “desmoronamiento” final del cacique encuentra Amit Thakkar la mayor ironía de la novela: su fallecimiento no significa categóricamente su muerte, pues el caciquismo continúa en el otro mundo debido a que los lazos que unen a los habitantes de Comala con Pedro Páramo son tan fuertes que éste dirige sus destinos tanto en la vida como en la muerte (*Id.* 125). Si en *Bobok* se perpetúan

¹⁷ ‘Our narrator too perhaps is in a way just as dead as those in their graves’ (Phillips 139).

¹⁸ Una muestra del humor rulfiano, de carácter hiperbólico, es aquello que le cuenta Abundio a Juan Preciado para referirse al calor de Comala: ‘con decirle que muchos de los que allí mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija’ (67. Fragm. 2).

¹⁹ “Like Azuela and Rabassa, Rulfo attacks the institution of *caciquismo*; unlike them, he does so not with «high indignation» or «satire» but with *irony*. It is through irony that Rulfo’s *Pedro Páramo* subverts nineteenth-century narratives which contain what González Boixo terms «personal testimonial, a direct means of denouncing reality, with visible signs of Manichaeism, and very much in the tradition of what is known as “thesis” literature»’ (Thakkar 128).

los valores de la tabla y el espíritu del funcionario ruso en el *más allá* (Martínez 104), en *Pedro Páramo* es el espíritu del caciquismo hispanoamericano el que se perpetúa. Dostoevski usa la sátira carnavalesca; Rulfo, como muy bien ha sabido ver Amit Thakkar (2012), una ironía que hace referencia tanto al texto, como a la realidad socio-histórica a la que pertenece²⁰.

Otro punto en el que las obras divergen también significativamente es en sus estrategias narrativas. En cuanto a sus categorías en relación con los niveles de realidad e irrealidad, la conexión de la novela de Rulfo con la tendencia mágico-realista está –para nosotros- fuera de dudas²¹, ya que la cosmovisión de *Pedro Páramo* se aleja completamente de lo racional; el autor no trata de explicarle al lector el universo fantasmal de Comala, sino que a través de la lectura lo sumerge en este mundo que le presenta desde dentro y sin cuestionar su realidad (cf. Llarena 124).

Por supuesto a finales del siglo XIX aún no se insinuaban siquiera tales estrategias, por eso Dostoevski se mueve en unos parámetros mucho más clásicos. *Bobok* se presenta al lector a modo de anotaciones escritas por un individuo y difundidas a la prensa; esto se remarca tanto al principio como al final del relato, lo

²⁰ En términos de Amit Thakkar: ironía centrípeta (*centripetal irony*), que depende de la información ya dada en el texto; e ironía centrífuga (*centrifugal irony*), en oposición a la anterior, ‘that works towards the «outside», using the text as its centre, and thus relies on foreknowledge to an extent’ (21-22).

²¹ El término *Realismo mágico* lo aplicamos aquí con ‘el criterio asumido por muchos otros críticos, con más o menos matices’, el del punto de vista del narrador, que refiere ‘desde dentro’, ‘a través de un enfoque que anula la distancia entre el narrador y el objeto que narra’ (Pedraza 32), esto es, ‘en vez de presentar la magia como si fuera real, el narrador nos presenta la realidad como si fuera mágica’ (Camacho 20), ante la presencia de dos visiones de la realidad en conflicto, acepta ambas con naturalidad sin producir ningún juicio sobre la veracidad de los sucesos sobrenaturales (Chiampi 72-73). Además, entendemos también que ‘todo esto se encuentra relacionado con las creencias, las tradiciones y las mitologías de los pueblos de Hispanoamérica, y con su mestizaje cultural, desde las civilizaciones precolombinas hasta nuestro tiempo’ (Herrero 77). [V. también n. 14].

Existen, sin embargo, opiniones muy diferentes a todo lo dicho. Así Seymour Menton escribe su libro *Historia verdadera del realismo mágico* para ‘comprobar’ que el *realismo mágico* ‘es una tendencia artística con límites cronológicos específicos, que tiene sus orígenes en la pintura alemana pos-expresionista a partir de 1918, pero que ha alcanzado mayor fama internacional a través de la narrativa de Jorge Luis Borges y de Gabriel García Márquez’, con lo que sigue otros criterios distintos de caracterización del mismo y afirma que, ‘pese a la fuerte base realista de *Pedro Páramo*, el hecho de que los muertos hablen y actúen coloca a la novela dentro de la literatura fantástica’ y no del realismo mágico, donde sí estaría –con excepción de todos los demás cuentos de Rulfo- ‘Luvina’, pues ‘los habitantes de ese pueblo *parecen* muertos o fantasmas, pero no lo son, como los de *Pedro Páramo*’ (12, 206).

que nos sitúa ante una variante del tópico del ‘manuscrito encontrado’. El hecho de que la narración esté a cargo de un narrador en primera persona contribuye a darle verosimilitud a la historia, algo que el autor pretende desde el comienzo. Este narrador duda, a su vez, de su propia coherencia y nos ofrece indicios de su locura tanto a través de los comentarios de los demás como de sus propias observaciones: ‘Se altera mi carácter y me duele la cabeza. Empiezo a ver y oír cosas extrañas, que no son voces precisamente...’ (1930: 210-211).

Con todos estos datos, que el narrador se siente a reflexionar sobre la losa funeraria y comience a escuchar las voces de los finados en sus fosas parece un recurso fácil, y donde dice ‘fácil’ léase si se quiere ‘verosímil dentro de la ficción narrativa’. Se trata de literatura fantástica, pues se obliga ‘al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados’ (Todorov 30). Además, esta vacilación se extiende al propio narrador - ‘¡Y qué raro y sorprendente resultaba aquello!’ (1930: 215)- y hasta a los propios muertos - ‘Dígame, pues, cómo es que podemos hablar. Esto me quita el sueño desde ayer’ (*Id.* 230)-, que se maravillan de que aquello esté ocurriendo. *Bobok* pertenece, de hecho, a ‘lo fantástico puro’, pues aunque lo fantástico, según Todorov, es ‘un género siempre evanescente’, este relato conserva la ambigüedad hasta el final, de manera que, una vez terminada la lectura, el texto no permite al lector decidir si se trata de un sueño o alucinación, o de una auténtica y ‘sobrenatural’ conversación de ultratumba (cf. Todorov 38-39).

El esquema, si se observa bien, es exactamente el mismo que el del *Coloquio de los perros*, novela ejemplar de Cervantes introducida por *El casamiento engañoso*, donde el alférez Campuzano aseguraba a su amigo Peralta que, estando enfermo, desvelado y sumido en sus pensamientos, en la noche y en la cama de un hospital, oyó, y casi vio, a dos perros que conversaban, Cipión y Berganza:

... que yo oí y casi vi con mis ojos a estos dos perros, que el uno se llamaba Cipión y el otro Berganza, estar una noche, que fue la última que acabé de sudar, [...] estando a oscuras y desvelado, pensando en mis pasados sucesos y presentes desgracias (1980: 293).

Más adelante, y ya en *El coloquio*, los mismos perros se preguntarán a sí mismos cómo es posible que puedan hablarse, y se maravillarán de ello: ‘Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de la naturaleza’ (*Id.* 299).

El parecido, a nuestro entender, no es ni mucho menos casual, pues sabido es que Dostoiévski fue un ferviente lector y admirador de Cervantes, y que incluso en una de sus obras de mayor calibre, *El idiota*, son fáciles de encontrar las semejanzas

con *El Quijote*, reconocidas en parte por el propio autor, y aceptadas a su vez por gran parte de la crítica²². Además, tal y como se ha puesto de manifiesto, el *Diálogo de los perros* está ligado no sólo al coloquio clásico y al diálogo del quinientos, sino también al universo lucianesco, que impregna toda la obra, y a *El asno de oro* de Apuleyo –‘expresamente citado en el episodio de la bruja Cañizares’ (García 2001: 541)–, otra sátira menipea que ofrece ‘una noción más completa del género’ (Bajtín 165)²³. De hecho, Bajtín incluye las *Novelas ejemplares* como una de las diferentes formas en que se desarrolla la menipea clásica durante el Renacimiento (Bajtín 199); por lo que esta obra enlaza también en su filiación genérica con *Bobok*. Por último, es destacable también el espacio en que se desarrolla el *Coloquio*, que podría ser un lugar simbólico –recuérdese el nombre del hospital en que se encuentran los dos perros: *de la Resurrección*–, y que Cipión le repita una y otra vez a Berganza que deje de *murmurar*²⁴. Aunque por supuesto, casuales o no estas últimas semejanzas, lo importante aquí es demostrar, al menos, que los esquemas ficticios del escritor ruso cuentan con precedentes lejanos en el tiempo.

Siguiendo con lo anterior, y como puede desprenderse de las últimas observaciones, tanto la figura del narrador como el universo introducido por este son distintos en las dos obras: en el juego de verosimilitud que se plantea en la ficción del cuento ruso el narrador personaje es imprescindible, pues funciona como nexo pleno entre el *nivel 1* de dicha ficción, aquel en que Iván Ivánich nos habla de sí mismo; y el *nivel 2*, el diálogo entre los muertos dentro del *nivel 1*. El contrapunto a este tipo de *relato* es *Pedro Páramo*, donde se prescinde del *nivel 1* y se instala toda la narración en un único nivel de irrealidad en el que el lector es introducido desde el primer momento por la voz del narrador personaje, que eclipsa

²² Por ejemplo, al príncipe Mishkin lo denomina Augusto Vidal ‘el Quijote ruso’ en varias ocasiones, y en diversos lugares pone ambas figuras en relación (111-114, 181-192). Son muchos los estudios que han profundizado en el impacto que tuvo *El Quijote* tanto en Dostoievski como en la literatura y cultura rusa en general. No obstante, como recordara Margaret Tejerizo hace apenas unos años, sigue sin existir un estudio completo que trate de examinar y analizar la posición clave que las *Novelas ejemplares* han podido ocupar en la literatura rusa desde comienzos del siglo XIX (43). Recuérdese que la primera traducción de *El Quijote* al ruso (a través del francés, por supuesto) apareció en 1769. Algunas de las *Novelas ejemplares* se publicaron por separado en la segunda mitad del siglo XVIII, pero *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* no se editaron en ruso hasta la traducción íntegra de 1805 (también a través del francés), que tendría una segunda edición en 1816 (cf. Umikián 1959).

²³ Para Quérillacq el ‘*Coloquio* se inspira «directamente» en el diálogo *Lucio o el asno* de Luciano y en *El asno de oro* de Apuleyo’ (García 2001: 977).

²⁴ En lo referente a las muchas y diversas interpretaciones literarias del *Coloquio de los perros* seguimos el sucinto pero completísimo resumen bibliográfico de Jorge García López (2001: 539-543, 973-1001).

la voz en tercera persona de presencia mínima. Se nos retrotrae así a un tiempo pretérito que pertenece a ese mismo *nivel*, pues lo que obtenemos a través de ese pasado son los recuerdos de los muertos, el caudal de información de ese universo que desconocemos y en el que nos vemos inmersos; el cual vamos completando también con las voces de Pedro Páramo o la madre de Juan Preciado, palabras que no nos transmite aquí un narrador intermediario, sino que las oímos nosotros mismos porque resuenan por el ámbito ficcional de Comala.

Por último, no quisiéramos dejar de señalar las grandes diferencias que existen en la organización del *tiempo* del relato. Si bien la estructura de *Bobok* es de una linealidad total, la de *Pedro Páramo* es una compleja arquitectura de puzle donde diferentes piezas pertenecientes a diferentes focalizaciones narrativas de la historia se van entremezclando en un tiempo no siempre lineal, sino, más bien, simultáneo (Fuentes 826), el cual tiene el objetivo principal de transmitir al lector esa evocación eterna en que ‘viven’ los muertos de Comala (Rodríguez-Alcalá 679-680) que, a diferencia de los del cementerio ruso, carecen de conciencia temporal, pues habitan el espacio del mito y lo eviterno.

Conclusiones

En resumen, tanto en *Bobok* como en *Pedro Páramo* confluyen tradiciones folclóricas, creencias populares, mitos y tópicos literarios similares; la estructura de la *historia* corre por sendas paralelas en ambos casos y hay coincidencias muy relevantes que deben ser tenidas en cuenta. Las dos narraciones se adscriben además, siguiendo a Bajtin, al subgénero de los ‘diálogos de los muertos’, derivado de la menipea que incluye la temática del Más Allá y el *Descensus ad inferos*. Entendida así, la novela del escritor mexicano es una de las últimas y más acabadas muestras de dicho género literario.

Queda manifiesta, además, la complejidad estructural de la obra de Rulfo y la distancia que dista entre su novela y, en este caso, la narrativa decimonónica, que arrastraba todavía las formas del *relato* de siglos anteriores, como hemos comprobado. Distancia, por supuesto, ya conocida, pero que es resaltada al ser comparada con una *historia* de elementos similares a los de *Pedro Páramo*.

BIBLIOGRAFÍA

AMAT, Nuria.

2003 *Juan Rulfo*. Barcelona: Omega.

BAJTIN, Mijail M.

2004 *Problemas de la poética de Dostoievski* [primera edición en ruso, 1979]. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- BENÍTEZ, Fernando.
 2003 “Conversaciones con Juan Rulfo” [*Juan Rulfo. Homenaje nacional*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, México, 1980], en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México D. F.: Ediciones Era, pp. 541-550.
- BOMBAL, María Luisa.
 1969 *La amortajada*. Cuba: Colección La Honda, Casa de las Américas.
- BRIOSO SÁNCHEZ, M.
 1995 “El concepto del más allá entre los griegos”, en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, pp. 13-53.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel.
 2006 *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros.
- CERVANTES, Miguel de.
 1980 *Novelas ejemplares II*. Madrid: Cátedra.
- CHANADY, Amaryll.
 1998 “La reterritorialización de los temas ‘universales’ en la narrativa de Juan Rulfo”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XXII, núm. 2, pp. 253-264.
- CHIAMPI, Irlemar.
 1983 *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor M.
 1923 *Diario de un escritor: (selección)* [trad. J. García Mercadal]. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
 1930 *La Tímida* [trad. de Alfonso Nadal] Madrid: La Nave.
 [1935] *Obras Completas* [trad. Rafael Cansinos Assens], vol. III. Madrid: Aguilar, 1982, décima edición.
 1943 *Bobok; seguido de corazón débil* [trad. Pedro Ribes Albes]. Barcelona: M. Arimany.
 1944 *El sueño de un hombre ridículo; Era mansa y tímida; Un ladrón honrado; Bobok* [trad. H. C. Granch]. Barcelona: Maucci.
 2007 *Diario de un escritor* [trad. Víctor Gallego Ballester]. Barcelona: Alba.
- FERNÁNDEZ, Magali.
 1988 *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Pliegos.

FUENTES, Carlos.

- 1992 “Rulfo, el tiempo del mito” [Inframundo. México: Ed. Del Norte, 1983, pp. 11-21], en Juan Rulfo, *Toda la obra*. Madrid: CSIC [etc.], pp. 825-833.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (ed., prólogo y notas).

- 2001 *Novelas ejemplares*. Miguel de Cervantes. Barcelona: Crítica.

GONZÁLEZ, Keri.

- 2011 “Memorias entrecruzadas: La amortajada y Pedro Páramo”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. III, núm. 137, pp. 89-111.

GUERRA, Lucía (intr. y recopilación).

- 1996 *Obras completas*. María Luisa Bombal. Barcelona: Andrés Bello.

HERRERO CECILIA, Juan.

- 2000 *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette.

- 1994 *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza: una lectura crítica de su obra*. México: FCE.

JUEZ GÁLVEZ, Francisco Javier.

- 2006 “Rafael Cansinos Assens (1883-1964), traductor de literatura rusa”, en Pedro Bádenas de la Peña y Fermín del Pino Díaz (eds.), *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: una perspectiva interdisciplinar*. Madrid: Iberoamericana.

LIENHARD, Martin.

- 1992 “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, en Juan Rulfo. *Toda la obra*. Madrid: CSIC [etc.], pp. 843-850.

LLARENA, Alicia.

- 1997 *Realismo Mágico y Lo Real Maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaithersburg: Hispamérica.

MARTÍNEZ-BORRESEN, Zarina.

- 2006 “Juan Rulfo: ecos de Knut Hamsun”, en *Tríptico para Juan Rulfo: poesía, fotografía, crítica*. México D. F.: Ediciones RM, pp. 437-456.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Isabel.

- 2003 *Dostoiévski: de la igualdad a la diferencia. Ensayo sobre la burocracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

MENTON, Seymour.

- 1999 *Historia verdadera del realismo mágico*. México D. F.: Fondo de Cultura Económico.

MORA VALCÁRCEL, Carmen de.

- 2006 “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*”, en Guadalupe Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana en el siglo XX. Historia y maravilla*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, pp. 61-83.

OVIEDO, José Miguel.

- 2001 *Historia de la literatura hispanoamericana. 4, De Borges al presente*. Madrid: Alianza.

PATCH, Howard Rollin y María Rosa LIDA DE MALKIEL.

- 1956 *El otro mundo en la literatura medieval* (Seguido de un Apéndice: *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*). México: FCE.

PAZ, Octavio.

- 1993 *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (coord.).

- 2001 *Manual de literatura hispanoamericana*, vol. IV. Berriozar (Navarra): Cénlit.

PHILLIPS, Roger W.

- 1974 “Dostoeskij’s ‘Bobok’: Dream of a Timid Man”, *The Slavic and East European Journal*, vol. XVIII, núm. 2 (Summer), pp. 132-142.

PLATÓN.

- 1998 *Fedón. Fedro* [trad. Luis Gil Fernández]. Madrid: Alianza.

RAMOS, Raymundo.

- 2007 “Dostoievski: clínica de la violencia”, en Marco Antonio Jiménez, *Subversión de la violencia*. México D. F.: UNAM.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo.

- 1992 “Miradas sobre Pedro Páramo y la Divina Commedia”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*. Madrid: CSIC [etc.], pp. 671-682.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir.

- 2003 “Relectura de Pedro Páramo” [*Narradores de esta América*, vol. II, Alfa, Montevideo, 1974], *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México D. F.: Ediciones Era, pp. 121-135.

ROFFÉ, Reina.

- 2003 *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*. Madrid: Espasa, D. L.

RULFO, Juan.

- 1984 “Entrevista con el maestro Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, imagen y obra escogida*. México D. F.: UNAM.
- 2002 *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 16ª edición ampliada.

SCHANZER, George O.

- 1972 *Russian literature in the Hispanic world: a bibliography. La literatura rusa en el mundo hispánico: bibliografía*. Toronto: University of Toronto Press.

SOMMERS, Joseph.

1973 “Juan Rulfo. Entrevista”, *Hispanamérica*, núm. 4-5 (diciembre), pp. 103-107.

1992 “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo” [cf. *Yañez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*. Caracas, Ed. Monte Ávila, 1970, pp. 93-121], en Juan Rulfo, *Toda la obra*. Madrid: CSIC [etc.], pp. 728-740.

STRUVE, Gleb.

1990 *Russian Stories: A Dual-Language Book*. New York: Dover Publications.

TEJERIZO, Margaret H.

2008 *The Influence of Russian Literature on Spanish Authors in the Nineteenth and Twentieth Centuries: Reception, Translation, Inspiration*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

THAKKAR, Amit.

2012 *The Fiction of Juan Rulfo: Irony, Revolution and Postcolonialism*. Woodbridge: Tamesis.

TODOROV, Tzvetan.

2005 *Introducción a la literatura fantástica*. México D. F.: Coyoacán.

UMIKIÁN, A. D. (comp.).

1959 *Miguel de Cervantes Saavedra: bibliografía de las obras traducidas al ruso y ensayos críticos 1763-1957*. V. N. Stefanóvich (redacción bibliográfica) y D. E. Mijalchi (ed. responsable). Moscú: Editorial de la Cámara del Libro.

VIDAL, Augusto.

1972 *Dostoievski*. Barcelona: Barral.

VITAL DÍAZ, Alberto.

2004 *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*. México: Ediciones RM.

WARNER, Elizabeth A.

2000 “Russian Peasant Beliefs and Practices Concerning Death and the Supernatural”, en *Folklore*, núm. 111. *Part I*, “The Restless Dead, Wizards and Spirit Beings”, vol. I, pp. 67-90; *Part II*, “Death in Natural Circumstances”, vol. II, pp. 255-281.