

## CONVERGENCIAS DE LA *SPOON RIVER ANTHOLOGY* Y PEDRO PÁRAMO\*

**Pedro Mármol Ávila**

*Universidad Autónoma de Madrid-Université de Genève*

[pedro.marmol@uam.es](mailto:pedro.marmol@uam.es)

*RESUMEN:* Este artículo propone una aproximación a una serie de elementos convergentes de la *Spoon River Anthology* (1915), de Edgar Lee Masters, y Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo. Esta se basa en cuatro cuestiones: los principios estructurales, las voces, los personajes y el tratamiento de la muerte. Desde este abordaje de orientación comparatista, una obra ayuda en la comprensión de la otra y se observan similitudes y diferencias que resultan caracterizadoras de cada una. Más que sugerir una dependencia genética de Pedro Páramo respecto a la *Spoon River Anthology*, se consideran concomitancias, coincidencias, las cuales son particularmente intensas pese a los exactos cuarenta años que distan entre la publicación de ambas.

*PALABRAS CLAVE:* *Spoon River Anthology*, Edgar Lee Masters, Pedro Páramo, Juan Rulfo, convergencias, literatura comparada.

## CONVERGENCES OF THE *SPOON RIVER ANTHOLOGY* AND PEDRO PÁRAMO

*ABSTRACT:* In this article we propose an approach to a series of convergent elements of Edgar Lee Master's *Spoon River Anthology* (1915) and Juan Rulfo's *Pedro Páramo* (1955). This approach is based on four issues: the structural principles, the voices, the characters and the treatment of death. From this comparative point of view, both works reciprocally illuminate each other and we observe significant similarities and differences. Instead of suggesting a genetic dependence of Pedro Páramo in relation to the *Spoon River Anthology*, we consider concomitances, coincidences. These are particularly intense, in spite of the exact forty years that separate their publications.

---

\* Agradezco mucho los comentarios que, relacionados con una primera versión de esta contribución, me hizo en su día Selena Millares, así como sus orientaciones.

*KEYWORDS: Spoon River Anthology, Edgar Lee Masters, Pedro Páramo, Juan Rulfo, convergences, comparative literature.*

## **CONVERGENCES DE LA SPOON RIVER ANTHOLOGY ET PEDRO PÁRAMO**

*RÉSUMÉ : Cet article propose une approche à une série de éléments convergents de la Spoon River Anthology (1915), de Edgar Lee Masters, et Pedro Páramo (1955), de Juan Rulfo. L'approche se base sur quatre questions : les principes structuraux, les voix, les personnages et le traitement de la mort. De ce point de vue comparatif, les deux œuvres s'éclairent réciproquement et on observe des significatives similitudes et différences. Au lieu de suggérer une dépendance génétique de Pedro Páramo par rapport à la Spoon River Anthology, on considère concomitances, coïncidences, qui sont particulièrement intenses malgré les exactes quarante ans qui séparent leurs publications.*

*MOTS CLÉS : Spoon River Anthology, Edgar Lee Masters, Pedro Páramo, Juan Rulfo, convergences, littérature comparée.*

Recibido: 31/10/2020. Aceptado: 07/11/2020

### **1. Introducción**

Desde el enfoque comparatista de su seminal estudio *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén afirmaba:

Si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por descubrir y congregar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: por confrontar lo uno y lo diverso. (2005: 47)

Estas palabras ponen de relieve la máxima de que los textos literarios se relacionan entre sí más allá de los rasgos lingüísticos o culturales que les son propios o inmediatos<sup>1</sup>. Sin duda, ello puede deberse a la variedad de lecturas del escritor, decisivas para la configuración de la propia obra y con las cuales este dialoga en

---

1. Para una aproximación reciente a la literatura comparada, ver Domínguez, Saussy y Villanueva (2015), que cuenta con traducción al español (Domínguez, Saussy y Villanueva 2016).

mayor o menor cercanía (Genette 1982). Pero conviene no descuidar, junto a la dimensión creadora, la receptora, de acuerdo con la capacidad del lector para hallar convergencias entre los hechos literarios (Riffaterre 1980). Una línea y otra, sobra decirlo, pueden coincidir, circunstancia que se produce cuando elementos que se encuentran en la lectura han servido previamente al escritor para la gestación de su obra. Ahora bien, además, con estas, se pueden identificar concomitancias que no comparten esta base genética y que pueden resultar particularmente abundantes en creaciones cercanas en el tiempo, que abordan temas semejantes o que se sustentan en recursos formales afines. Así, el texto literario da pie a multitud de asociaciones motivadas por la actividad descifradora que lo concierne (Iser 1978). Premisas estas que, en conjunto, se hacen extensivas a las conexiones de la literatura con fenómenos discursivos no solo textuales (Segre 1984).

No puede sorprender, a tenor de lo anterior, que Steiner señalara que “Every act of the reception of significant form, in language, in art, in music, is comparative” (1995: 3). De hecho, una labor crítica relevante consiste en poner en diálogo obras más o menos distintas entre sí, como el propio Steiner ha propugnado en varias ocasiones, incluso en relación con el terreno de la creación artística en general (ver, por ejemplo, Steiner 1989). De esta forma, queda favorecida la comprensión de las manifestaciones exploradas y, con ella, la de sus autores o el tiempo en que fueron compuestas, si bien el conocimiento de estos últimos también ilumina las propias creaciones, en un vaivén entre el hecho literario y todo lo que lo rodea.

En el presente caso me ocupo de dos hitos de la literatura estadounidense y la mexicana del siglo XX, más aún de la literatura en lengua inglesa y en lengua española durante la misma centuria: la *Spoon River Anthology* (1915), de Edgar Lee Masters, y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Ambas publicaciones están separadas por, exactamente, los cuarenta años que median entre sendas primeras ediciones, por lo cual ni las circunstancias de su producción ni de su recepción resultan equivalentes, a lo que se suman las singularidades de las coyunturas literarias en Estados Unidos y México. Se hace así necesaria una abstracción con vistas a profundizar en similitudes, y también en diferencias, que no deriven de la estricta simultaneidad espacial y temporal.

Con este planteamiento no estoy postulando una inspiración directa de Juan Rulfo en Edgar Lee Masters, pues es esa una clase de conexión que no puedo probar, sino que muestro y subrayo convergencias que surgen de la confrontación de la *Spoon River Anthology* y *Pedro Páramo*. Cabe precisar que algunas sugerencias en este sentido nos las proporcionan aportaciones anteriores a la presente (ver, por ejemplo, Millares 2008: 44-45; Castany Prado 2017: 156), pero

faltan otras de conjunto a propósito del tema. Con ello, claro está, no pretendo agotar las líneas de contacto de un texto y otro, sino sacar a colación cuestiones que admitirían en sí mismas un abordaje individualizado o ser complementadas con otras. Aquí cuatro llamarán mi atención: los principios estructurales, las voces, los personajes y el tratamiento de la muerte.

## 2. Principios estructurales

Las expresiones literarias que representan la *Spoon River Anthology* y *Pedro Páramo* descansan, entre otras, en una clave compositiva compartida: la fragmentariedad. Esta característica se deduce de los aspectos de forma y contenido más generales de los dos textos. El primero se compone, principalmente, de los epitafios que, a modo de intervenciones de muy diversos personajes desde su propia voz, se suceden página tras página. Estas inscripciones mortuorias trazan un recorrido por la propia vida de los personajes que toman la palabra y de los demás habitantes de “a fictitious, small town, where everyone knows everyone” (en Masters 2007: 7). Se trata de Spoon River, localidad que guarda similitudes con Comala, y ambas esenciales en la estructura y el sentido de los libros de Masters y de Rulfo<sup>2</sup>. Epitafios como “Hod Putt”:

Here I lie close to the grave  
 Of Old Bill Piersol,  
 Who grew rich trading with the Indians, and who  
 Afterwards took the Bankrupt Law  
 And emerged from it richer than ever  
 Myself grown tired of toil and poverty  
 And beholding how Old Bill and other grew in wealth  
 Robbed a traveler one Night near Proctor’s Grove,  
 Killing him unwittingly while doing so,  
 For which I was tried and hanged.  
 That was my way of going into bankruptcy.  
 Now we who took the bankrupt law in our respective ways  
 Sleep peacefully side by side (Masters 2012: 21-22)<sup>3</sup>

---

2. También se ha señalado, respecto a Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*, que Spoon River es “el Macondo particular de Masters” (Sáenz de Zaitegui 2012: s. p.).

3. Cito los poemas de Masters de esta forma, pese a que en la edición de la que los tomo, bilingüe, figuran los versos en inglés separados por barras, lo que no ocurre con las traducciones al español.

o “Mabel Osborne”:

Your red blossoms amid green leaves  
Are drooping, beautiful geranium!  
But you do not ask for water.  
You cannot speak!  
You do not need to speak—  
Everyone knows that you are dying of thirst,  
Yet they do not bring water!  
They pass on, saying:  
“The geranium wants water.”  
And I, who had happiness to share  
And longed to share your happiness;  
I who loved you, Spoon River,  
And craved your love,  
Withered before your eyes, Spoon River—  
Thirsting, thirsting,  
Voiceless from chasteness of soul to ask you for love,  
You who knew and saw me perish before you,  
Like this geranium which someone has planted over me,  
And left to die (Masters 2012: 260)

siguen a un primer poema que otorga un cierto marco al conjunto de epitafios y al libro entero, llamado “The Hill”<sup>4</sup>:

Where are Elmer, Herman, Bert, Tom and Charley,  
The weak of will, the strong of arm, the clown, the boozier, the fighter?  
*All, all are sleeping on the hill.*  
One passed in a fever,  
One was burned in a mine,  
One was killed in a brawl,  
One died in a jail,  
One fell from a bridge toiling for children and wife—<sup>5</sup>

---

4. “*Spoon River Anthology* comienza con un plano general de ‘La colina’ y continúa con un *travelling* de primeros planos resueltos en forma de *flash-back [sic]*” (Priede 2012: 11).

5. En la edición que sigo (Masters 2012) aquí, en vez de una raya, se emplea un guion. Haga una modificación, por tanto, en este detalle.

*All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*  
Where are Ella, Kate, Mag, Lizzie and Edith,  
The tender heart, the simple soul, the loud, the proud, the happy one?–  
*All, all are sleeping on the hill.*  
One died in shameful child-birth,  
One of a thwarted love,  
One at the hands of a brute in a brothel,  
One of a broken pride, in the search for heart's desire;  
One after life in far-away London and Paris  
Was brought to her little space by Ella and Kate and Mag–  
*All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*  
Where are Uncle Isaac and Aunt Emily,  
And old Towny Kincaid and Sevine Houghton,  
And Major Walker who had talked  
With venerable men of the revolution?–  
*All, all are sleeping on the hill.*  
They brought them dead sons from the war,  
And daughters whom life had crushed,  
And their children fatherless, crying–  
*All, all are sleeping, sleeping, sleeping on the hill.*  
Where is Old Fiddler Jones  
Who played with life all his ninety years,  
Braving the sleet with bared breast,  
Drinking, rioting, thinking neither of wife nor kin,  
Nor gold, nor love, nor heaven?  
*Lo! he babbles of the fish-frys of long ago,*  
*Of the horse-races of long ago at Clary's Grove,*  
*Of what Abe Lincoln said*  
*One time at Springfield. (Masters 2012: 19-21)*

Tras esta entrada y los epitafios, siguen dos apartados más: “The Spooniad” y el “Epilogue”. El primero es un poema acompañado de una breve introducción en prosa que atribuye su origen a un hecho cifrado en una ingeniosa fabulación:

The late Mr. Jonathan Swift Somers, laureate of Spoon River planned The Spooniad as an epic in twenty-four books, but unfortunately did not live to complete even the first book. The fragment was found among his papers by William Marion Reedy and

was for the first time published in Reedy's Mirror of December 18th, 1914, (Masters 2012: 319)<sup>6</sup>

mientras que para el final aguarda un pasaje de carácter teatral donde diversos personajes toman la palabra en el cementerio de Spoon River. De manera parecida al caso anterior, un pasaje en prosa sirve de introducción, contextualizando aquí las intervenciones que se encadenarán, entre otros posteriores a modo de acotaciones:

*(The graveyard of Spoon River. Two voices are heard behind a screen decorated with diabolical and angelic figures in various allegorical relations. A faint light shows dimly through the screen as if it were woven of leaves, branches and shadows.)* (Masters 2012: 337)

Por tanto, se suceden “The Hill”, los epitafios, “The Spooniad” y el “Epilogue”, y lo hacen con la yuxtaposición y la diseminación como ingredientes estructurantes fundamentales. Se requiere así la colaboración del lector para reunir lo que se le presenta múltiple y segmentado. En este detalle se detuvo un escritor que se interesó por el libro de Masters, como fue Jorge Luis Borges: “... no sé si el lector puede seguir aquello” (Borges y Ferrari 2005, II: 140). El esfuerzo receptor se verá recompensado por el acceso a una imagen global de la obra, alcanzando una visión de Spoon River como un espacio de relieves propios, del que se ha dicho que constituye “un microcosmos que congela la historia de un país en un instante” (Cohen 2010: 6).

Así, la *Spoon River Anthology* hace de la disposición fragmentaria una seña de identidad, al igual que ocurre con *Pedro Páramo* a partir del viaje de Juan Preciado a Comala, con el que se inicia la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (Rulfo 2010: 65). Este trayecto enlaza los dos niveles narrativos que conforman el relato en su totalidad, como ha estudiado González Boixo, que ha llegado a formularlos como sigue:

Nivel A: fragmentos que presentan el diálogo de Juan Preciado y Dorotea.

Nivel B: fragmentos en que aparecen escenas que se corresponden con el tiempo de Pedro Páramo. (2010: 20)

---

6. Prescindo de las barras que la edición que sigo (Masters 2012) muestra en estas líneas.

En otras palabras, solo la confluencia de los dos niveles genera, en términos narrativos, el singular universo de Comala, su fusión en una única realidad con dos estratos. De esta manera, acciones y personajes de, en principio, tiempos diferentes entran en contacto alrededor de las figuras centrales de Juan Preciado y Pedro Páramo, con Comala como una de las claves del engranaje narrativo (ver, por ejemplo, González Boixo 1983: 122). En efecto, tal como ocurría con *Spoon River*, el espacio funciona como aglutinante de la diversidad de personajes y acciones que se dan cita en el texto y, como el otro, adquiere una significación propia que trasciende su papel como lugar en que ocurren los acontecimientos denotados<sup>7</sup>. Adquiere así una fisonomía y una personalidad inconfundibles que conducen simbólicamente al infierno o al cementerio, dos imágenes aptas para la definición de Comala y que se funden en ella, resultando la segunda especialmente afín a la *Spoon River Anthology*, como más abajo abordaré. En cuanto a Comala y su aspecto infernal, ha señalado Rodríguez-Alcalá, apuntando a los elementos anteriores: “Comala, el cementerio de Comala, se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo (*Inferno* X) en que Dante tropieza con las tumbas de los heréticos...” (1996: 775)<sup>8</sup>. Podemos aprehender, por tanto, *Pedro Páramo* como una suerte de traslación del infierno dantesco al contexto mexicano, aunque no por ello su alcance literario queda unido en exclusiva a este ámbito geográfico y cultural. Antes bien, logra una trascendencia universal, rasgo que se extiende a la *Spoon River Anthology*.

### 3. Voces

Ambas obras bien podrían estudiarse como poliedros literarios, en virtud de la diversidad de miradas a sendos mundos de ficción con las que se designan y se elaboran sus coordenadas. Se activa así una polifonía<sup>9</sup> que dimana de las intervenciones de múltiples personajes, de manera que los dos mundos adquieren su entidad desde la parcialidad de sus conocimientos individuales. Con Ortega y Gasset podríamos decir que “La perspectiva es uno de los componentes de la realidad” (1923: 149), y ello se aprovecha literariamente para que el interés lírico de la *Spoon River Anthology* se complemente con el narrativo. Al respecto, ha sostenido con acierto López Pacheco:

---

7. Sobre espacio y novela, ver, entre otras, la sugestiva aproximación que hizo al tema Ricardo Gullón (1980), a fin de ahondar en los roles que puede asumir el primero en relación con el funcionamiento y el significado de las obras adscritas al género en cuestión.

8. También la conexión entre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia* ha recibido atención por parte de Iriarte (1996) o Jara (2010).

9. Para la noción de *polifonía*, parto, como cabe esperar, de Bajtín (2012).



Al igual que otros grandes libros de poesía, *Antología de Spoon River* se puede leer –también– como una novela; una novela de casi doscientos cincuenta personajes, todos –gracias a la poesía– *principales*, y con una trama donde hasta lo más trivial –a veces, sobre todo lo más trivial– suele resultar profundamente significativo y hasta apasionante. (2014: 9)<sup>10</sup>

No por casualidad la crítica ha puesto el acento en el recurso técnico del monólogo dramático (Aggarwal 2010) –heredado de Robert Browning– como constante y signo distintivo de la obra. Se trata de transferir a la palabra de los personajes los problemas que el escritor desea plantear, dejando que estos los enuncien desde su perspectiva, con las consiguientes divergencias o contradicciones en que incurrirán. Baste pensar en un matrimonio; los dos cónyuges se expresan en cuanto a su relación. Primero, el marido, “Roscoe Purkpile”:

She loved me.  
 Oh! how she loved me I never had a chance to escape  
 From the day she first saw me.  
 But then after we were married I thought  
 She might prove her mortality and let me out,  
 Or she might divorce me. But few die, none resign.  
 Then I ran away and was gone a year on a lark.  
 But she never complained. She said all would be well  
 That I would return. And I did return.  
 I told her that while taking a row in a boat  
 I had been captured near Van Buren Street  
 By pirates on Lake Michigan,  
 And kept in chains, so I could not write her.  
 She cried and kissed me, and said it was cruel,  
 Outrageous, inhuman! I then concluded our marriage  
 Was a divine dispensation  
 And could not be dissolved,

---

10. Añado a este comentario una apreciación de Borges: “... la intención de él [de Masters] era que esa antología fuera leída como una novela, ya que los personajes de los epitafios tienen una relación entre ellos...” (Borges y Ferrari 2005, II: 140). Y otra de Pavese, que, a propósito de la *Spoon River Anthology*, señaló: “... un bellissimo libro che non è poi di *liriche*, ma di *personnagi*; un libro che, a detta degli Americani stessi, contiene tutta l’America attuale...” (1966: 353). Sobre las ideas de Pavese acerca de Masters, ver Muñoz Rivas (2014) y Castaño (2019).

Except by death.

I was right; (Masters 2012: 170-171)

después, “Mrs. Purkapile”, la que fue su esposa:

He ran away and was gone for a year.  
When he came home he told me the silly story  
Of being kidnapped by pirates on Lake Michigan  
And kept in chains so he could not write me.  
I pretended to believe it, thought I knew very well  
What he was doing, and that he met  
The milliner, Mrs. William, now and then  
When she went to the city to buy goods, as she said.  
But a promise is a promise  
And marriage is marriage,  
And out of respect for my own character  
I refused to be drawn into a divorce  
By the scheme of a husband who had merely grown tired  
Of his marital vow and duty. (Masters 2012: 171-172)

Dos discursos, que podrían constituir sendos parlamentos de un texto teatral, en los cuales se entrecruzan puntos de vista enfrentados sobre la misma realidad. Cada uno la ve de manera personal y distinta.

Así, como indica Millares, “La configuración inicial de cada poema como un epitafio se va difuminando, y el conjunto se convierte en una red de monólogos y vidas cruzadas” (2008: 45). No cabe duda: la concatenación de los monólogos encierra un complejo sistema de interacciones entre los muertos, al referir el entramado de vínculos que los unieron en vida. En estos términos se esboza una imagen global de *Spoon River*, que se contempla a la luz de la heterogeneidad de sus vecinos, y se articula el clima que el escritor nos da escindido. Lo ha advertido Muriel Rukeyser: “Masters took the town as seen through separate, unconnected personalities, and tried to build up a picture through those” (*apud* Dayton 2003: 145).

Ahora bien, la caracterización de las voces del texto no puede sostenerse únicamente en los elementos y los principios anteriores. Eso se debe a que en la *Spoon River Anthology* encontramos pasajes de diferente cariz, tales como los

que representan “The Hill”, esa especie de prólogo que más arriba citaba, o el “Epilogue”, que, de igual forma, ya he mencionado. Ambos presentan voces de alcance distintos, singularidad formal relevante de estas dos composiciones tan elocuentes dentro del sentido global de la obra. En “The Hill” se expresa una voz de orientación general que se detiene en numerosos vecinos de Spoon River, así como aporta una notable diversidad de acciones ligadas a sus fallecimientos. Hace una especie de aproximación panorámica, la cual denota un conocimiento más amplio del habitual en el texto, donde, como ya he dicho, las voces suelen quedar sujetas a las limitaciones de la percepción de cada personaje. Por ejemplo, los tres primeros versos de “The Hill”, presentes más arriba, sirven para ilustrar esto último. Y el “Epilogue” alberga un final donde varios personajes toman la palabra, a lo que se suman elementos descriptivos en prosa. De nuevo, entonces, se cede el protagonismo a los discursos y las acciones de los seres de ficción, reduciendo las mediaciones o los comentarios externos a ellos a lo indispensable:

*[The screen vanishes and Beelzebub steps forward carrying a trumpet, which he blows faintly. Immediately Loki and Yogarindra start up from the shadows of night.]*

Beelzebub:—Good evening, Loki!

Loki:—The same to you!

Beelzebub:—And Yogarindra!

Yogarindra:—My greetings, too.

Loki:—Whence came you, comrade?

Beelzebub:—From yonder screen.

Yogarindra:—And what where you doing?

Beelzebub:—Stirring His spleen.

Loki:—How did you do it!

Beelzebub:—I made it rough. In a game of checkers.

Loki:—Good enough!

Yogarindra:—I thought I heard the sounds of a battle.

Beelzebub:—No doubt! I made the checkers rattle,

Turning the table over and strewing

The bits of wood like an army pursuing.

Yogarindra:—I have a game! Let us make a man. (Masters 2012: 343-345)<sup>11</sup>

---

11. Prescindo de las barras de la edición que sigo (Masters 2012) en este pasaje y en uno de los parlamentos de Beelzebub dispongo los versos uno debajo del otro. Aparte, no presento el resto de estos parlamentos de ninguna manera especial para realzar las demás rimas que se producen en la interacción de unos y otros, como se hace en ocasiones.

Enlazando con esto último, en *Pedro Páramo*, junto a la mirada caleidoscópica que caracteriza su modo de acceder a la realidad ficticia –que comparte con la *Spoon River Anthology*–, también intervienen algunas voces que, como en el caso de “The Hill”, resultan más difíciles de singularizar a tenor del criterio de la subjetividad. Más bien, manifiestan una cierta objetividad –al menos, un conato– dentro del mosaico polifónico. Se aprecia en extractos como este:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”.

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén”. Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban, encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz. (Rulfo 2010: 77)

El asunto, que no puede recibir aquí un tratamiento más amplio, ha sido estudiado, entre otros, por Stanton (1988: 588-589), que ejemplifica también con este último pasaje<sup>12</sup>. En él, si bien la narración denota una cierta objetividad, un punto de vista que se nos presenta en un primer momento omnisciente y externo al relato, irrumpe una expresión que altera esta percepción: “acá adentro”. Es decir, quien cuenta los acontecimientos habría sentido con los demás personajes, *in situ*, el final del rezo del rosario por parte de las monjas, con lo cual no se mantiene ajeno a ellos. Entonces, al igual que en la *Spoon River Anthology*, la objetividad aparece por momentos, aun en atisbos, combinándose con la subjetividad como dos tendencias propias de las voces del texto, pero se impone, en general, la segunda. Circunstancia esta que ha de trasladarse al resultado formal del conjunto y el valor semántico que le subyace. De este modo, salen beneficiadas la polifonía y la constitución fragmentaria de los mundos de ficción.

---

12. Stanton (1988: 588) disiente de una consideración de González Boixo (1983: 161) en torno al mismo pasaje, el octavo de la novela, como emanado de una voz omnisciente, ya que según el primero la presencia de la fórmula “acá adentro” arrebata este grado de conocimiento al narrador, toda vez que se ubica dentro del relato. Su mirada se situaría, por tanto, en la parcialidad del resto de los seres del mundo de ficción: “Con mucha frecuencia lo que parece ser un narrador extradiegético, situado fuera de la historia relatada, resulta ser un narrador que asume el punto de vista de alguno de los personajes, relativizándose de esta manera su supuesta objetividad” (Stanton 1988: 588).

#### 4. Personajes

No mucho llegamos a saber de cada uno de los personajes de la *Spoon River Anthology*. En ello influye su elevado número, que impide llevar a cabo exhaustivas descripciones de cada uno. Sobresalen, en su lugar, las pinceladas parciales y con frecuencia atingentes a rasgos cotidianos, mediante las cuales se busca lo distintivo en cuestiones que, en muchos casos, podríamos tachar de intrascendentes para lo esperable de solo unos pocos versos. Estos principios caracterizadores quedan plasmados, no raras veces, en acciones concretas. Ejemplifico con “Schroeder the Fisherman”, donde, en lugar de comenzar con una explicación de por qué este personaje es pescador, por ejemplo, o aludir a sus hitos en esta actividad, se sugiere una circunstancia, ciertamente, anodina:

I sat on the bank above Bernadotte  
And dropped crumbs in the water,  
Just to see the minnows bump each other,  
Until the strongest got the prize. (Masters 2012: 211)

Proliferan los datos anecdóticos de los personajes, singularizándolos de esta forma, aunque no solo. Unas veces desde el decir del propio individuo que es objeto de la atención descriptiva, otras desde la palabra puesta en boca de los demás<sup>13</sup>. Estas dos últimas posibilidades convergen, pongo por caso, en el señor y la señora Purkapile, de conformidad con los versos citados más arriba: hablan de sí mismos y del otro.

En consecuencia, la obra persigue, en su multitud de personajes, la variedad y la colectividad, sin que ninguno descuelle dentro del conjunto. Todos integran una suerte de coro arraigado en un espacio que los iguala tras la muerte, más allá de la vida de cada cual. Ese espacio está representado por el cementerio de Spoon River, lugar prominente dentro del poblado tal como el texto lo perfila. Tanto que todos los demás sitios de Spoon River están puestos en relación, y en tensión, con este, el lugar de la evocación; aquellos, los lugares de lo evocado. Por tanto, pese a que todo en la localidad acaba significando la muerte, es en el cementerio donde

---

13. Observa Cesare Pavese: “Sono rarissime le caricature polemiche in Lee Masters. L’ardore di ognuna delle centinaia di anime sepolte in Spoon River si è fatto il suo ardore, e veramente il poeta ci parla per la bocca di ognuna. Ha una tal serietà e sincerità, questa ricerca sempre rinnovata del valore dell’esistenza *in articulo mortis*, che, anche per Lee Masters, vien da ripetere quello che è ormai un luogo comune nella storia della cultura nordamericana: all’opposizione contro il puritanesimo ci sono sempre stati i più grandi puritani” (1931: 882).

esta se muestra más intensa, y los demás espacios, gracias a las evocaciones, recobran una cierta dimensión de vida, por cuanto albergan acontecimientos específicos de tiempos más y menos remotos. El contraste resulta elocuente de la mirada retrospectiva de los difuntos como vía hacia momentos pretéritos, los cuales desembocan en su actualidad como enunciadores. Los muertos vivían entonces, y solo quedan recuerdos de aquello, una memoria indeleble de su existencia que es, a la vez, de *Spoon River*.

De los personajes de *Pedro Páramo*, situados, como los de la *Spoon River Anthology*, entre la vida y la muerte, se ofrecen mayores detalles, al menos respecto a los más importantes (Pedro Páramo, Juan Preciado, Susana San Juan, Abundio, etc.). Este mayor detenimiento viene favorecido por la menor cantidad de estos y unas descripciones que, por tanto, ganan en amplitud, pese al carácter fragmentario que preside el modo en que se presentan, como pasa con la *Spoon River Anthology*. Y, en consonancia con esta obra, la caracterización, en lugar de apoyarse en una descripción directa, no es raro que provenga de los comportamientos de los personajes, de suerte que se definen actuando. Baste tomar en consideración a Juan Preciado y su viaje para hacerse una idea de su inconformismo o las órdenes de Pedro Páramo como muestras de su autoritarismo. Todo ello, desde una expresión que propende a lo esencial, particularmente proclive a la concisión y que rehúye las digresiones<sup>14</sup>, unas tendencias estilísticas no ajenas al libro de Masters (ver, por ejemplo, Pavese 1931: 887). En el de Rulfo el personaje que recibe una mayor atención no es otro que Pedro Páramo:

Pedro Páramo es el personaje que cobra la máxima caracterización de la novela siendo el único cuya trayectoria se traza puntualmente desde la niñez hasta su fallecimiento: abuelo, abuela, madre, esposa, hijos, amantes y patriarcado. (Álvarez 1983: 69)<sup>15</sup>

Dada su importancia en el total del relato, tampoco podemos desdeñar a Juan Preciado, que engarza su tiempo con el de Pedro Páramo gracias a su viaje a Comala con una finalidad concreta: “Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión” (2010: 119). De los niveles estructurales que más arriba mostraba por medio de la enunciación de González

---

14. En cuanto al estilo de Juan Rulfo, ver, entre otras, una temprana aportación de Blanco Aguinaga (1996), publicada originalmente en 1955.

15. Algo similar sugiere Sommers: “Pedro Páramo es el centro de la novela, la figura que da forma y define a las otras, porque es una abstracción, una esencia” (1974a: 53).

Boixo (2010: 20), Juan Preciado tendrá un papel central en A, mientras que Pedro Páramo lo tendrá en B. Ello es así pese a que Pedro Páramo también goza de relevancia en A, puesto que motiva el trayecto de Juan Preciado y está presente en sus anhelos. Resulta definitivo lo que este último establece junto a su madre, Dolores Preciado:

Y yo le [a la madre] prometí que vendría a verlo [a Pedro Páramo] en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. (Rulfo 2010: 65)

Comala condensa un notable valor significativo, como *Spoon River*. Dos espacios que adquieren dimensiones de personaje, de entidades con un carácter propio que se distinguen dentro de sendos textos. Quedan en un primer plano dentro de las dos ficciones. Pasan, por todo, a la lista de los memorables lugares literarios de todos los tiempos, junto al Yoknapatawpha de Faulkner, el Macondo de Gabriel García Márquez, la Santa María de Juan Carlos Onetti o la Región de Juan Benet. Y es que *Spoon River* y *Comala*, partiendo del mundo circundante de Rulfo y Masters, alcanzan una dimensión propia que los distancia de cualquier emplazamiento real y efectivo, al menos en un sentido directo.

Así, López Pacheco afirma a propósito de la *Spoon River Anthology* y su autor:

Siempre que le preguntaban que dónde estaba *Spoon River*, Masters tenía que contestar que no existía (y no existe, en efecto) un pueblo con ese nombre, y que sólo había un río llamado así, el río Spoon, afluente del Illinois, y cercano a los pueblos donde pasó su infancia y juventud. (2014: 11)

Es de interés para la percepción del hecho literario cómo los lectores pueden suponer un correlato cierto a *Spoon River*, como si necesariamente hubiera de existir una localidad en Estados Unidos con ese nombre o se tratase de una real con otra denominación. Pero no: surge de espacios conocidos por Masters que serán procesados a través de su actividad creadora hasta originar una entidad de relieves singulares.

Algo parecido cabe aducir de Juan Rulfo, en cuyas propias palabras se desvelan las raíces reales de *Comala*:

Pero *Pedro Páramo* venía desde antes. Estaba ya, casi se puede decir, planeado. Pues, como unos diez años antes. No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas a la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir, para desenhebrar ese hilo aún enlano. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado [...]. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la sierra madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aullan [*sic*]. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. El nombre no existe, no. [...] Pero la derivación de comal –comal es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas–, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas. (Roffé 1992: 26-27)

En suma, la suficiencia referencial de Comala y Spoon River solo puede concebirse desde las vivencias y el conocimiento que ambos escritores tuvieron de la realidad de su tiempo, en la que profundizan a través de sendos textos. Pero a la vez se distancian de ella para constituir espacios estrictamente literarios, que no por ello ajenos al tiempo histórico. Antes bien, denotan el compromiso de Masters<sup>16</sup> y Rulfo<sup>17</sup> con sus contextos.

## 5. Tratamiento de la muerte

La muerte se ubica entre los asuntos centrales de la *Spoon River Anthology* y *Pedro Páramo*. Pero no solo funciona como contenido de los dos textos, sino

16. Apunta Manuel Rico: “Edgar Lee Masters participó en el movimiento literario ‘Renacimiento de Chicago’ y asumió una concepción de la poesía acorde con dos grandes obsesiones: enfrentarse al belicismo imperial de Norteamérica –fue un crítico implacable, a finales del siglo xix, de la guerra contra España en sus últimas colonias– y dar testimonio de una sociedad despiadadamente clasista. La primera obsesión, compartida por algunos de sus coetáneos, derivó en una visión de su propio país muy parecida, en la voluntad de regenerarlo, a la de los noventayochistas españoles menos conservadores. La segunda enlazaba con buena parte de las obsesiones de algunos de los novelistas que como Upton Sinclair o Theodor Dreiser (al que dedica uno de los poemas/epitafio de su *Antología*), afrontaron, con realismo, un Chicago sórdido, construido sobre la miseria y la explotación, y anticiparía la acerada crónica de una pequeña ciudad que ofreció, en *Calle Mayor*, Sinclair Lewis, y algunos de los vectores que guiaron las narraciones más duras de la generación perdida, singularmente del Steinbeck de *Las uvas de la ira*, pero también con el núcleo de insatisfacción frente a la realidad de un William Faulkner o, más allá, del Dos Passos de *Manhattan Transfer*” (2005: s. p.). Y Primeau: “Masters celebrates the land and its people, and he sketches in miniature his disillusion with ‘progress’ that has no regard for nature...” (1981: 190).

17. En palabras de González Boixo, “Protesta implícita hay en toda la obra de Rulfo, su mundo es trágico siempre, y en el fondo, los personajes al contarnos sus desdichas están clamando contra un mundo injusto. [...] ¿Es, pues, Rulfo un autor comprometido? Indudablemente, sí. No hay una página en toda su obra que no revele el dramatismo del hombre. Rulfo capta su profundo sentir en una zona de México y consigue la universalización de esos sentimientos, comunes a la humanidad” (1983: 46).



también como clave configuradora de muchos de sus personajes. Un nuevo comentario de Rulfo arroja luz en esta dirección: “[Comala] Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto” (Sommers 1974b: 19). Estas palabras encajan bien, asimismo, con el planteamiento de Masters en la *Spoon River Anthology*, como antes he puesto de relieve, entrecruzándose la vida y la muerte en las experiencias a las que aluden los epitafios.

Ahora bien, la práctica de las muertes cambia de un texto al otro. Está claro que en la novela de Rulfo cuentan no pocas veces con un denominador común: la intervención, más directa o menos, de Pedro Páramo. Asimismo, suelen poseer un cariz trágico y una trascendencia, especialmente visibles en el desenlace del terrateniente. Este acaba siendo asesinado, parece, a manos de Abundio según se sugiere mediante elipsis narrativa, un recurso que maneja con maestría el escritor mexicano (ver, por ejemplo, Campbell 2003: 15):

–¿No le ha pasado nada a usted, patrón? –preguntaron.  
 Apareció la cara de Pedro Páramo, que sólo movió la cabeza.  
 Desarmaron a Abundio, que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano:  
 –Vente con nosotros –le dijeron–. En buen lío te has metido.  
 Y él los siguió. (Rulfo 2010: 176-177)

La *Spoon River Anthology*, en cambio, revela numerosas muertes inspiradas en motivos cotidianos, en consonancia con una cierta tendencia hacia lo intrascendente que ya he tenido la oportunidad de señalar. Ejemplifico con las muestras en las que, en el mismo sentido, se detiene Millares: “Roger Heston muere corneado por una vaca, Peleg Poague pierde la vida por culpa de un caballo desbocado, y Harry Wilmans, que ha partido con veintiún años a la guerra para defender la bandera, muere de un balazo y es enterrado debajo de ella” (2008: 45). Y son con frecuencia los mismos personajes los que, en un acto no poco significativo, detallan sus propios desenlaces, mediante una mirada que parte de la muerte para apuntar a la vida.

*Pedro Páramo* en esto manifiesta mayor variedad. De los niveles antes indicados, las acciones pueden situarse tanto en A como en B y ser narradas tanto desde A como desde B, con continuas interferencias entre los dos dominios referenciales. Baste pensar que en el A podemos hallar un pasaje que remite a tiempos pasados:

–Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

–Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta (Rulfo 2010: 94)

y que se complementa, si tomamos como referencia el extracto anterior, con la evocación del pasado desde el pasado que tiene lugar en B –es decir, un presente–, por medio de la voz de los propios personajes:

–Pasa, Fulgor. ¿Está arreglado el asunto de Toribio Aldrete?

–Está liquidado, patrón.

–Nos queda la cuestión de los Fregosos. Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi “luna de miel”. (Rulfo 2010: 101)

Se produce así, en torno al desdichado final de Toribio Aldrete, una especie de variación sobre el mismo tema que no se extiende a la *Spoon River Anthology*, donde, insisto, la mirada retrospectiva de los personajes hacia la vida reconstruye las circunstancias de la muerte, personal o de otros. Por ejemplo, en “Barry Holden” el personaje epónimo, que asesina a su esposa, relata los hechos, con una expresión particularmente seca, cortante, en sintonía con la frialdad con que se condujo:

The very fall my sister Nancy Knapp  
Set fire to the house  
They were trying Dr. Duval  
For the murder of Zora Clemens,  
And I sat in the court two weeks  
Listening to every witness.  
It was clear he had got her in a family  
And to let the child be born  
Would not do.  
Well, how about me with eight children,  
And one coming, and the farm  
Mortgaged to Thomas Rhodes?  
And when I got home that night,

(After listening to the story of the buggy ride,  
 And the finding of Zora in the ditch,)  
 The first thing I saw, right there by the steps,  
 Where the boys had hacked for angle worms,  
 Was the hatchet!  
 And just as I entered there was my wife,  
 Standing before me, big with child.  
 She started the talk of the mortgaged farm,  
 And I killed her. (Masters 2012: 103-104)

Una muerte esta última que se alinea con otras muchas, como ocurre con la de Toribio Aldrete en *Pedro Páramo*. Representa la muerte, a fin de cuentas, un *leitmotiv* dentro de los dos textos. En el caso de la novela de Rulfo conduce a la mentada imagen de Comala como infierno (ver, por ejemplo, Freeman 1970; Sabugo Abril 1985; Iriarte 1996; Miralles Maciá 2004), donde, ha señalado González-Allende, “los muertos [...] están purgando sus penas” (2006: 23). Así pues, Juan Preciado, en su viaje, se sumerge en una catábasis que referencialmente, sobre el diseño formal del texto, tiene un correlato en el descenso real que este experimenta hacia el poblado, al lado de Abundio:

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: “*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*”

—¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

—Comala, señor.

—¿Está seguro de que ya es Comala?

—Seguro, señor. (Rulfo 2010: 66)

Abundio en este proceso funciona como Caronte, el barquero de Hades, al acompañar a Preciado hasta Comala<sup>18</sup>.

---

18. “*Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, se presenta ritualmente con un elemento clásico del mito: la búsqueda del padre. Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala” (Fuentes 2003: 253). De igual forma, Jean Franco, en una sugestiva contribución, alude varias veces al “viaje al país de los muertos” (1996).

En cambio, *Spoon River*, más que con la imagen del infierno, se vincula con el cementerio, pero por la sencilla razón de que este constituye el espacio central de la obra: “The graveyard of Spoon River” (Masters 2012: 337). En este los personajes rinden cuentas de su pasado mediante el relato de momentos puntuales de sus vidas, con el cual se ofrecen una justificación a sí mismos de cómo fueron y de lo que hicieron. Para ello, su memoria se transfigura en palabra que queda plasmada en los epitafios (ver, por ejemplo, Herron 1959: 358; Perloff 1999: 67-68; Auslander 2005: 692; Parlak 2014). Todo ello se observa en los poemas ya aducidos, de modo que evito agregar nuevos aquí. Pensemos, sin ir más lejos, en el modo en que el señor y la señora Purkapile profundizan en el pasado personal y compartido, a la zaga de una cierta formulación expresiva que convierta su explicación en la más plausible a propósito de su matrimonio. Buscan la razón, principalmente, ante ellos mismos; una especie de ajuste de cuentas con el propio sujeto que filtra, desde dentro, su experiencia al lector.

En consecuencia, en la *Spoon River Anthology* aprecio un movimiento principalmente interior: del individuo que revela su pasado hacia sí mismo, a través de su propia conciencia. En *Pedro Páramo* la acción se apoya en un movimiento, en primera instancia, exterior, como es el viaje hasta Comala, por medio de una estructura de viaje que, entre otros, ha estudiado Arcas Ruano (1990: 75-102). Ello no quiere decir que se descuide el discurrir mental de los personajes, como he señalado, a los que se les da la voz de continuo para que puedan comunicar sus ideas, o que su propio pensamiento no resulte determinante para el discurrir de los hechos. Es el de Juan Preciado un viaje que se enraíza en multitud de referencias culturales, máxima extensiva al resto de la breve, pero densa, producción literaria de Rulfo y no solo la literaria (ver, por ejemplo, Gacinska 2018). Y es que el escritor mexicano también se interesó, desde la vertiente creativa, por el cine o la fotografía (ver, por ejemplo, González Boixo 2018).

## 6. Conclusiones

En vista del recorrido, parece claro que la *Spoon River Anthology* y *Pedro Páramo* presentan, con sus diferencias, significativas similitudes, a tenor de los aspectos estudiados. Tanto la configuración estructural fragmentaria como la multiplicidad de voces que albergan resultan elocuentes en este sentido, a lo que cabe sumar la variedad de personajes que se sitúan entre la vida y la muerte y unos espacios que desempeñan importantes funciones dentro de las obras y gozan de personales relieves. En fin, la muerte, como motivo temático integrado

entre sus problemas fundamentales, forma parte de esta serie de convergencias. Con estas, que pongo de relieve, no aspiro a diluir las singularidades de las creaciones de Masters y Rulfo. Al contrario, esta serie de tendencias comunes facilita la aprehensión de cada una, toda vez que apuntan en las dos direcciones: de la *Spoon River Anthology* a *Pedro Páramo* y de *Pedro Páramo* a la *Spoon River Anthology*.

## Bibliografía

- AGGARWAL, N. (2010). “Edgar Lee Masters and the Dramatic Monologue: Innovations and New Dimensions”. *International Journal of Arts and Sciences* 3 (10): 176-206. <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.301.9576&rep=rep1&type=pdf>>. (Acceso 18 octubre 2020).
- ÁLVAREZ, N. E. (1983). *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*. Miami: Ediciones Universal.
- ARCAS RUANO, C. (1990). “*Pedro Páramo*” de Juan Rulfo: análisis de su estructura. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- AUSLANDER, M. (2005). “Saying Something Now: Documentary Work and the Voices of the Dead”. *Michigan Quarterly Review* 44 (4): 685-703.
- BAJTÍN, M. M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. de Tatiana Bubnova, introd., biblio., cronol. y rev. de Tatiana Bubnova y Jorge Alcázar). México: Fondo de Cultura Económica (3.ª ed.).
- BLANCO AGUINAGA, C. (1996). “Realidad y estilo de Juan Rulfo” en J. Rulfo, *Toda la obra*. (Ed. de Claude Fell [coord.]). Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima: ALLCA XX (2.ª ed.): 806-820.
- BORGES, J. L. y FERRARI, O. (2005). *En diálogo* (2 vols.). México: Siglo XXI.
- CAMPBELL, F. (2003). “Prólogo” en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. (Sel. de Federico Campbell). México: Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México: 11-16.
- CASTANY PRADO, B. (2017). “*Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos”. *Monteagudo* 22: 141-160.
- CASTAÑO, H. S. (2019). “De poetas y poéticas: Edgar Lee Masters y Cesare Pavese”. *Ágora UNLaR* 4 (9): 73-79.
- COHEN, S. (2010). “Prólogo” a E. L. Masters, *Antología de la “Antología de Spoon River”*. (Trad. de Sandro Cohen). México: Universidad Nacional Autónoma de México: 4-7. <<http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/edgar-lee-masters-79.pdf>>. (Acceso 18 octubre 2020).

- DAYTON, T. (2003). *Muriel Rukeyser's "The Book of the Dead"*. Columbia: University of Missouri Press.
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. y VILLANUEVA, D. (2015). *Introducing Comparative Literature. New Trends and Applications*. Abingdon-Nueva York: Routledge.
- DOMÍNGUEZ, C., SAUSSY, H. y VILLANUEVA, D. (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. (Trad. de David Mejía). Barcelona: Taurus.
- FRANCO, J. (1996). "El viaje al país de los muertos" en J. Rulfo, *Toda la obra*. (Ed. de Claude Fell [coord.]). Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima: ALLCA XX (2.ª ed.): 865-876.
- FREEMAN, G. R. (1970). *Paradise and Fall in Rulfo's "Pedro Páramo"*. *Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca: CIDOC.
- FUENTES, C. (2003). "Juan Rulfo: el tiempo del mito" en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. (Sel. de Federico Campbell). México: Ediciones Era-Universidad Nacional Autónoma de México: 252-271.
- GACINSKA, W. (2018). *Las manifestaciones culturales de la muerte en México. La obra de Juan Rulfo*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (1983). *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León (2.ª ed.).
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (2010). "Introducción" a J. Rulfo, *Pedro Páramo*. (Ed. de José Carlos González Boixo). Madrid: Cátedra: 9-62 (22.ª ed.).
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. (2018). *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, I. (2006). "Rulfo en Donoso: Comala y El Olivo como espacios infernales". *Hispanófila* 148: 13-30.
- GUILLÉN, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- HERRON, I. H. (1959). *The Small Town in American Literature*. Nueva York: Pageant Books.
- IRIARTE, P. (1996). "Macondo y Comala, dos formas del infierno en la narrativa latinoamericana". *Folios* 6: 50-61.
- ISER, W. (1978). *Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- JARA, V. (2010). "'Dejad toda esperanza, los que aquí entráis': La Divina Comedia, un Intertexto de Pedro Páramo". *Gramma* 47, <<https://p3.usal>>.

- edu.ar/index.php/gramma/article/view/66/134>. (Acceso 18 octubre 2020).
- LÓPEZ PACHECO, J. (2014). “Introducción” a E. L. Masters, *Antología de Spoon River*. (Ed. de Jesús López Pacheco, trad. de Jesús López Pacheco y Fabio L. Lázaro). Madrid: Cátedra: 7-55 (4.ª ed.).
- MASTERS, E. L. (2007). *Spoon River Anthology*. Clayton: Prestwick House.
- MASTERS, E. L. (2012). *Antología de Spoon River (Edición completa)*. (Trad. de Jaime Priede). Madrid: Bartleby.
- MILLARES, S. (2008). *Neruda: el fuego y la fragua. Ensayo de literatura comparada*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MIRALLES MACIÁ, L. (2004). “Realismo mágico y literatura rabínica. La presencia del Infierno y de la Muerte en el mundo de los vivos”. *Ilu* 9: 101-126.
- MUÑOZ RIVAS, J. (2014). “Edgar Lee Masters en la teorización poética e intelectual de Cesare Pavese” en “*Deste artife*”. *Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV Centenario de las “Novelas ejemplares”*. (Ed. de Guillermo Carrascón y Daniela Capra, con la colab. de Maria Consolata Pangallo y Iole Scamuzzi). Alessandria: Dell’Orso: 387-403.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1923). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Calpe.
- PARLAK, Z. (2014). “Spoon River Anthology: Lies and Epitaphs”. *Procedia* 158: 402-409, <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042814062004>>. (Acceso 18 octubre 2020).
- PAVESE, C. (1931). “L’Antología di Spoon River”. *La Cultura* 10 (11): 881-892.
- PAVESE, C. (1966). *Lettere 1924-1944*. (Ed. de Lorenzo Mondo). Turín: Einaudi (3.ª ed.).
- PERLOFF, M. (1999). *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press.
- PRIEDE, J. (2012). “Prólogo” a E. L. Masters, *Antología de Spoon River (Edición completa)*. (Trad. de Jaime Priede). Madrid: Bartleby: 7-15.
- PRIMEAU, R. (1981). *Beyond “Spoon River”*. *The Legacy of Edgar Lee Masters*. Austin: University of Texas Press.
- RICO, M. (2005). “Cuando los muertos narran”. *Babelia*, 30 de julio, <[http://elpais.com/diario/2005/07/30/babelia/1122681024\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/07/30/babelia/1122681024_850215.html)>. (Acceso 18 octubre 2020).
- RIFFATERRE, M. (1980). “La trace de l’intertexte”. *La Pensée* 215: 4-18.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, H. (1996). “Miradas sobre Pedro Páramo y la Divina Commedia” en Juan Rulfo, *Toda la obra*. (Ed. de Claude Fell [coord.]). Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima: ALLCA XX (2.ª ed.): 773-784.

- ROFFÉ, R. (1992). *Juan Rulfo. Autobiografía armada*. Barcelona: Montesinos.
- RULFO, J. (2010). *Pedro Páramo*. (Ed. de José Carlos González Boixo). Madrid: Cátedra (22.ª ed.).
- SABUGO ABRIL, A. (1985). “Comala o una lectura en el infierno”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423: 417-432.
- SÁENZ DE ZAITEGUI, A. (2012). “Antología de Spoon River”. *El Cultural*, 9 de noviembre, <<https://elcultural.com/Antologia-de-Spoon-River>>. (Acceso 18 octubre 2020).
- SEGRE, C. (1984). “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia” en *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Turín: Einaudi: 103-118.
- SOMMERS, J. (1974a). “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo” en *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Ed. Helmy F. Giacomani). Madrid-Nueva York: Anaya-Las Américas: 39-59.
- SOMMERS, J. (1974b). “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)” en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. México: SepSetentas: 17-22.
- STANTON, A. (1988). “Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 37 (1): 567-606.
- STEINER, G. (1989). *Real Presences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Steiner, G. (1995). *What is Comparative Literature?* Oxford: Clarendon Press.