

Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

El contenido sigue a la forma. En el arte y, en especial, en la literatura. Si aplicamos tal axioma que propone Ramon Jakobson, es posible definir las líneas generales de las más diversas literaturas y preguntarse hasta qué punto existe una literatura latinoamericana y mexicana. Pregunta en la que la obra de Rulfo nos reserva una peculiar respuesta.

Palabras clave: Jakobson, literalidad, forma y contenido, literatura mexicana, Juan Rulfo.

Abstract

The content follows the form. In art and, especially, in literature. If we apply such an axiom that Ramon Jakobson proposes, it is possible to define the general lines of the most diverse literatures and to ask to what extent there is a Latin American and Mexican literature. Question in which the novel of Rulfo reserves a peculiar response to us.

Keywords: Jakobson, literality, form and content, Mexican literature, Juan Rulfo.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Los privilegios de la forma. Las instantáneas perdurables de Juan Rulfo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 50, semestre I de 2018, UAM-Azcapotzalco, pp. 89-97.

Roman Jakobson, uno de los fundadores del formalismo ruso, reconocía lo literario en aquellos textos que toman a la forma como su objeto fundamental de trabajo. El Gabo, quizá refrendando esta idea sin ser ésta su motivación, aseguraba que los escritores, él en lo particular, eran una especie extraña de lectores, pues antes que fijarse en la historia contada, en lo que se interesaban principalmente era en la forma cómo estaba construido el relato. Alguien más daría la lección iniciática de todo escritor: leer como escritor y escribir como lector. De modo que lo literario lo reconocemos antes en la forma de la escritura que en su contenido.

De ahí podríamos advertir a la historia literaria como la sucesión de formas y de estilos (asunto en el que indagaba la estilística pregonada por Alfonso Reyes) que ha adquirido la literatura con el paso del tiempo y dentro de ámbitos culturales definidos, más allá de las historias contadas. Habría una literatura italiana, digamos, sólo si ésta corresponde a un conjunto de formas que la definen como tal, más que por sus temas. Al desarrollar Boccaccio, por ejemplo, una obra como *El Decamerón* (1353), lo hizo bajo ciertos parámetros formales. Concibe un conjunto de relatos que se justifican como un conjuro en contra de una severa epidemia de peste —ya que las plegarias parecen no tener efecto y la resignación no todos están dispuestos a aceptarla— que ha costado ya la vida de innumerables personajes, ilustres o no, de la ciudad de Florencia (nos encontramos en la Baja Edad Media). Muchos de esos relatos marcados por un decidido tinte erótico. Lo erótico bajo un con-

texto religioso de severas restricciones morales, improbable bajo otras circunstancias. Una epidemia que no ha dado tregua ni a ricos ni a pobres. A creyentes o a impíos. A fieles o descarriados. ¿De qué sirve la fe si la guadaña de todos modos espera a todos por igual? La circunstancia crea un principio formal, al menos en lo literario, en donde lo erótico es resultado de la dualidad entre agonía y éxtasis: su síntesis. La una con la otra. El erotismo como la sublimación de la agonía. De qué sirve la vida piadosa, parecen preguntarse sus personajes, si de cualquier modo morimos sin el goce de los placeres mundanos. Si hemos de morir que sea en el goce. ¿No será, acaso, la falta de disfrute lo que ocasiona la ira divina o la secuencia fatal del destino? Tal dualidad, caracterizará, desde entonces, la épica erótica en el corpus de la literatura de Occidente. Aunque aún no se esboce, sino hasta el siglo xx, como sumario filosófico, las relaciones intrínsecas entre erotismo y conocimiento.

La concepción de *El Quijote* (1605, 1615), la fundamental obra de Cervantes, se hará a partir de la construcción de otra paradoja formal. Muy distinta al envoltorio que solían tener las novelas de caballería, de las cuales partía. Por un lado (la más estudiada), la que se produce entre las aspiraciones de perseverancia idílica de su personaje central y su contraste con el realismo innato de Sancho, realidad y fantasía; y por otro, de mayor sustancia estructural, la dualidad que surge en el nacimiento del ser íntimo del personaje: la de ser Alonso Quijano y también el Caballero de la Triste Figura. Un hombre que es dos hombres —como todos lo seremos después—, que opta por el que rompe con su

cotidianidad; el que se ha inventado en sus afiebradas lecturas, sueños consumados como sueños, más que ser quien ha sido hasta entonces. Vivir a partir de la locura o del sueño de la locura. Vivir por lo que se aspira y no por lo que se es. En suma: tener una vida literaria. El reverso del hidalgo (figura con la que topa tantas veces su autor); el hijo de “alguien” que vive en la pasiva inercia de lo heredado. Oposición radical al lustre que te da el nombre y no tus obras. El Quijote se lanza a su aventura, muy a pesar de no tener los atributos materiales (una conveniente riqueza que sufrague sus lances) o físicos (los de un caballero andante como los de las novelas que su otro yo ha leído) para ser lo que aspira a ser. Inventa la dicotomía entre realidad y deseo. Entre realidad y sueño, más allá de que *los sueños, sueños son*. Que siglos después repetirá con otras palabras, pero bajo la misma forma, Pessoa, cuando hace decir a su otro yo, a su heterónimo Álvaro de Campos, lo que la poesía clama de un modo inefable y para siempre, y en la que bien podría haberse pertrechado el mismo Quijote al inicio de su aventura:

No soy nada.
Nunca seré nada.
No puedo querer ser nada.
Aparte de esto, tengo en mí todos los sueños
del mundo.¹

Ya sabemos, en otro sentido, que Esopo es el autor de una gran diversidad de fábu-

las, pero su verdadero origen, el de la fábula, en el sentido de emplear a animales sometidos a dilemas humanos y de ahí entresacar alguna lección positiva, a modo de moraleja, se encuentran, en realidad, en las fábulas hindúes, especialmente en las reunidas en *Del Panchatrata* (siglo II a.C.). Los griegos, tan geniales, eran muy poco dados, nos dice Gabriel Zaid, a reconocer el mérito de otras culturas. Un caso singular de asimilación formal, más allá de Esopo, de esta antiquísima manera de construir la fábula, lo tenemos en “La lechera”, una de las más reconocidas de Samaniego. No es necesario recrear su argumento. Lo interesante es que, si comparamos tal fábula con la de “El sueño del brahmán”, también perteneciente a la tradición hindú del siglo II antes de nuestra era, entenderemos por qué su contrincante de época, Tomás de Iriarte, al publicar un libro de fábulas, un año después del primer volumen de Samaniego, la apostilló, hacia 1782, con el título muy sugerente, con un dejo de ironía, dirigido a su antes camarada, como una primera colección de fábulas enteramente originales. Ya. Ahora sí que Samaniego nos dio leche por cebada. Y es que en ambos relatos, su personaje tiene en su poder un bien que sueña con multiplicar en riqueza, una fuente de cebada o una tinaja de leche, en cada caso, hasta que un accidente, propiciado por su obnubilación, los hará despertar de sus atolondrados sueños.

La narrativa de terror –más allá de la presencia de fantasmas o aparecidos–, propia de la narrativa británica, especialmente, estaría marcada por diversos ingredientes formales. En el *Frankenstein* de Shelley, digamos, el terror surge de la creación de un ser

¹ Fernando Pessoa, “Tabaquería” (1928).

que desborda las previsiones de su creador. Un símil de dios, pero incapaz de controlar a su obra. Como una alegoría de que, acaso, dios nos habría creado imperfectos –tal vez, él mismo imperfecto– y fuera incapaz de corregir su obra y sus imperfecciones (el tema lo gesta de un modo admirable Cortázar en su relato “Carta a una señorita en París”, a modo de deicidio–. De ahí que nada podamos esperar de la divinidad sino lo que de nosotros mismos podamos conseguir. Los humanos, dueños de nuestro destino, por licencia de un dios incapaz de regirnos. Nosotros, hombres y mujeres, somos ese Frankenstein que tiene que aprender todo por su cuenta, mediante el duro método de aciertos y errores. Un espejo que duplica de modo deformado a su creador.

El espejo en la narrativa gótica tiene, por supuesto, muchos seguidores dentro de esa tradición inglesa. No reflejarse en él es una sugerencia muy atractiva, en términos dramáticos, como se experimenta en *Drácula* (1897) de Bram Stoker. Su singular horror surge, más allá de los espejos, de una cuidada adaptación al escenario del horror británico, de la mitología española de la redención de la barbarie a través del cristianismo. ¿Qué mayor horror para un inglés que el contemplar que su sociedad que el mar había protegido de innumerables invasiones, que verse sometida y seducida por un ser milenar que encarna los más horrendos vicios bíblicos? En lugar de ocuparse de la conversión de seres frágiles (como se les veía entonces en el mundo europeo), al cristianismo como un acto de suma piedad providencial, como concebía su tarea evangelizadora la sociedad española del imperio español, por

qué no enfrentarse a un auténtico demonio, inmortal y astuto. Eso es Drácula.

Goya sería, en este caso, uno de los mayores ejemplos de pintura gótica. Su *Saturno devorando a su hijo*, nos lleva a un extraño éxtasis, no mayor al de los personajes de *El Decamerón*, quienes contemplan a dios devorando a sus hijos, especialmente cuando suponemos que el semidios no obedece más que a leyes de su destino al devorar a su criatura. Digamos que el dios no puede obrar de otro modo. Ni nosotros tampoco. Somos el alimento, inevitable, de los dioses. Como la fábula del escorpión y la rana –que Monsiváis fechaba en una época reciente–, donde el primero convence a la rana de ayudarlo a cruzar un río. A la mitad del camino, el escorpión, sabemos, la pica. La rana, asombrada, inquiere a su pasajero al hundirse los dos en las aguas, por qué lo ha hecho, y aquél responderá: “es mi naturaleza”. El escorpión siempre picará a la rana, del mismo modo que el anfibio (elemento, quizás, de mayor relevancia estructural) siempre será seducido por su tirano hasta dejarse la piel; como el esclavo se dejará sojuzgar, irremediablemente, por el amo. Como la bella sucumbirá ante la bestia, porque en todos los casos es su destino quien los define. Un destino o una forma que se impondrá muy a pesar suyo. La forma supedita el sentido.

¿Habría, en este sentido, alguna peculiaridad narrativa en la literatura mexicana o latinoamericana que respondiera a una forma propia inventada por nosotros que nos diera identidad? Sabemos que Jorge Cuesta respondía que no. Lo decía, claro, en sus términos: carecemos de una tradición, pen-

saba; es decir, de una forma propia. Literatura mexicana porque aquí se hace, no por expresar una sensibilidad diferenciada. Copistas, como en tantos otros casos, de tradiciones creadas en otros ámbitos. O, en este caso, espejos deformados que reflejan formas que se alejan de lo que sus creadores alguna vez quisieron. Una literatura subsidiaria de otras literaturas. En sus casos mayores no habría más que una adaptación, en ocasiones afortunada, de formas gestadas en ámbitos ajenos. Por decirlo de un modo llano, la literatura latinoamericana –y mexicana, por consiguiente–, no sería más que una rama dependiente de la literatura de Occidente.

El modernismo, digamos por caso, de tanto vigor creativo, sería la manera literaria de acercarse a las sutilezas creadas, especialmente, por el simbolismo francés (por no hablar de nuestro “romanticismo”) que, en los casos de Darío, Martí o Nájera, no obstante, adquiriría un preciosismo sublime:

No tiene alhajas mi duquesita,
pero es tan guapa, y es tan bonita,
y tiene un perro tan v'lan, tan pschutt;
de tal manera trasciende a Francia,
que no la igualan en elegancia
ni las clientes de Hélene Kossut.

Desde las puertas de la Sorpresa
hasta la esquina del Jockey Club,
no hay española, yanqui o francesa,
ni más bonita ni más traviesa
que la duquesa del duque Job.²

² M. Gutiérrez Nájera, “La duquesa Job” (1884).

Los “ísmos” latinoamericanos no serían, por consiguiente, más que un remedo de las vanguardias europeas o norteamericanas. Acaso, adecuaciones del Oriente, como el haikú que tan afortunados ejemplos nos dejará José Juan Tablada, y poco más (sus “caligramas” son previos a los de Apollinaire, admitamos):

Los sapos
Trozos de barro,
Por la senda en penumbra
Saltan los sapos.

Poe inventó la literatura policial, afirmaba Borges. Una literatura que toma como apariencia la indagación de un crimen, sin otro recurso para su resolución que el razonamiento puro. Esa es su estructura formal. En “El escarabajo de oro” (más allá de los otros relatos clásicos sobre el tema de Poe), sabemos, el escritor norteamericano lleva el procedimiento hasta sus últimas consecuencias. El resultado es uno de los relatos más extraordinarios de la literatura universal. Pensamiento puro para discernir un dilema lógico, el descubrimiento de un tesoro. Ya Stevenson tomará nota después y prohibirá su fantástica novela *La isla del tesoro* (1883), con esos ingredientes, que suman ambiciones, fidelidades e indicios, junto con los que hereda de la tradición inglesa. La invención del indicio en el relato policial, como elemento estructural del relato policial que la realidad no tardará en copiar. Otro exacto aprendizaje de la lección de Poe lo tenemos en “La muerte y la brújula” (1942), del propio Borges. Indaga y aplica el método de investigación inventado por el escritor

estadounidense aplicado a sus recursos literarios. En este relato observamos las pesquisas que sigue el investigador Erik Lönnrot para descubrir la trama que encubre el asesinato de un rabino en las márgenes nebulosas de un falso hotel parisino. Su indagatoria metafísica lo lleva, al final del cuento, a una quinta al otro extremo de la ciudad luz. Una tarde de un tres de marzo, donde habría de descubrir, según sus cálculos y su infalible y probado método, al asesino. Su sorpresa final, en los pasajes de un edificio de impecable simetría (que enfatiza los efectos ya aludidos) la compartimos sus lectores. El caso es que no sólo es la lección de Poe, también la reconstrucción emocional y racional del relato a partir de su final como precisaba el sudamericano como forma definitiva del género cuento. Comenzar el relato por su final (paradójico por necesidad) y desde ahí construir el resto del texto será su axioma; un final que el autor intenta escamotearle al lector hasta sus últimas líneas, pero que, simultáneamente, tendrá que ser absolutamente consecuente con sus premisas. Esquema que aplicarán, después, otros escritores latinoamericanos: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Volpi, Chavarría. Un sello latinoamericano, pues. ¿Qué más?

Conocemos la anécdota del Gabo (es el 61, época en la cual el escritor ya residía en México), cuando su amigo Álvaro Mutis le llevó un par de libros y le espetó: "Ahí tiene: para que aprenda". Eran las dos únicas obras publicadas por Juan Rulfo (aparte del guion cinematográfico, de extraordinaria factura, "El gallo de oro"), *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Especialmente la novela, el colombiano la leerá ocho veces seguidas sin

sentirse capaz de leer otra cosa durante un largo periodo, pues lo demás le parecía muy menor. Sin saberlo del todo, como hemos de reflexionar, se hallaba ante una obra que no sólo contaba una historia, o dos: la del viaje de Juan Preciado a los dominios de su padre, Pedro Páramo, cuando éste ya está muerto, y la de ese pueblo arrasado por la historia, en donde su amo, Pedro Páramo, es el poder absoluto. Una metáfora de la Revolución, habrían dicho algunos, o del infierno, otros.

Lo que se le aparecía como una interrogante extraordinaria a García Márquez no era en sí la historia —formidable, sin duda—, sino el modo de contarla. Su estructura binaria, aunque nunca consiguiera adivinarla del todo, suponemos. El modo que emplea Rulfo para fijar en el lector una historia de odio, de resentimiento, de olvido e incesito. De sometimiento consentido. Pequeñas estampas que van formando el gran álbum novelado, a pesar de su breve extensión, no más de 150 cuartillas, en las que el autor se ha dedicado a borrar todo lo que a la novela sobra, según su propia y severa estimación, y dejado lo esencial de la historia. Cuadros de un enorme lirismo, de carácter elíptico que exigen del lector su continua participación.

La novedad formal eran esas pequeñas estampas que forman el libro, y que podían ser recorridas bajo diversos enfoques y que enfatizaban la polifonía con la que está concebida la obra. Las voces del pueblo de Comala que era lo que Rulfo pretendía retratar, aun si esas voces eran las de sus difuntos. Esa novela, casi secreta en un principio, tardó en ser reconocida como una de las obras mayo-

res de la literatura latinoamericana del siglo xx. Federico Campbell recordaba que en un número Babelia, suplemento del periódico El País, de finales de 1999, se le preguntó a un distinguido grupo de críticos acerca de las obras mayores escritas en castellano durante el siglo xx, en los dos lados del Atlántico. El libro que mayores menciones tuvo fue Pedro Páramo.³

Para efectos del desciframiento de su enigmática *forma*, en su "Introducción" a *La novela de la Revolución mexicana*, Antonio Castro Leal⁴ hace un apunte significativo que poco ha sido atendido con posterioridad. Señala que la novela pionera de la narrativa de la Revolución mexicana —de lo cual existe un amplio consenso— fue *Los de abajo* de Mariano Azuela (1914). No sólo lo es por abordar como tema central al movimiento armado surgido en el México de la segunda década del siglo xx, sino por el modo de hacerlo: a través de una serie de instantáneas (*snapshots*) que procuran recoger del mejor modo posible los imprevistos y novedades de la lucha armada que se suceden de manera imprevista y en donde el escritor debe capturar su singularidad en el momento mismo que ésta surge. Modelo que es semejante al que se conseguía por medio de las llamadas instantáneas tomadas por una Kodak. Una novela, *Los de abajo*, concebida a partir de instantáneas, de cuadros que sugieren visiones episódicas, enlazadas de manera elíptica, sugerida, y que requieren de la ayuda

del lector para su plena comprensión. Y no sólo del lector, sino también de la Historia (la novela de Azuela tendría un reconocimiento tardío hasta mediados de la siguiente década). La preeminencia del lector será una pauta de la literatura de Occidente a partir de la segunda mitad del siglo xx, destacaría después Umberto Eco (*Obra abierta*, 1960). Esto ya es necesario en la obra de Azuela y Rulfo. Hasta Martín Luis Guzmán, escritor de espléndidos recursos literarios, en *El águila y la serpiente* se ve inmerso en el empleo de este procedimiento, advierte Castro Leal, por no hablar del resto de la narrativa revolucionaria que sigue tal procedimiento casi sin excepciones. Revolucionaria por su tema y por su método.

Es lo que descubre de golpe el Gabo, una literatura hasta cierto punto marginada de lo que se escribía en el resto del subcontinente —y de Occidente mismo—, por abordar un tema distante, casi incomprendido, con un método de escritura peculiar, la instantánea, distinto a otros surgidos en el seno mismo de Occidente y del resto del mundo. El caso es que este método es el que emplea Rulfo para la concepción de su novela. Sólo que, a diferencia de la narrativa revolucionaria y la de Azuela en particular, lo que procura desarrollar Rulfo son *instantáneas perdurables*. Cuadros o estampas, alrededor de 70, que tuvieran cierta autonomía narrativa, autosuficientes (como la imagen de un dios devorando a su hijo), que pudieran ser o no engarzados de manera consecuente con el resto de los cuadros narrados. El lector, en este caso, podrá engendrar diversas secuencias. De modo que Rulfo lleva, hasta sus últimas consecuencias, el método

³ Véase Federico Campbell, "Prólogo", *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, p. 11.

⁴ Antonio Castro Leal, "Introducción". *La novela de la Revolución mexicana*, pp. 26-27.

formal inventado por Azuela y es lo que, sin tener plena conciencia de su secuencia, es lo que anonada a sus lectores.

De modo que es de este procedimiento poco referido, la instantánea perdurable, de donde nace la novela de Juan Rulfo.⁵ Instantáneas que, por lo mismo, pueden definir un álbum de estampas organizado de modos distintos a modo de figuras del tarot, lo que bien supo advertir Cortázar en la concepción de su magistral *Rayuela* (1962).

Muchos inventos, sabemos, surgieron por accidentes felices. Los rayos x, la penicilina, la plastilina, las papas fritas. Puede decirse que la urgencia de retratar los episodios de una lucha que no se sabía, bien a bien, hacia dónde derivaría, es lo que impulsó a Azuela a inventar la instantánea narrativa. Ya hemos señalado que Rulfo lleva el procedimiento hasta sus últimas consecuencias; sin dejar de señalar que tal técnica la perfeccionan una generación entera de escritores, los de la Revolución Mexicana.

El procedimiento lo intenta ejecutar Juan José Arreola en *La feria* (1963), acaso sin la fortuna que logró su cercano amigo Rulfo, según considera Evodio Escalante. El procedimiento lo desarrolla Julio Cortázar, decíamos, en *Rayuela* (1962) y consigue una de las obras mayores de la literatura de nuestra América. Pequeños fragmentos que en su conjunto conciben una historia inolvidable. Modelo para armar. Podemos aventurar que las instantáneas de Rulfo y Cortázar, específicamente, tienen una poderosa carga poética y que esto es estimulado, de manera

notoria, por la forma corta que supone el modelo aquí advertido. La novela típica, digamos, se construye a partir de capítulos de varia extensión en los que se corre el peligro de perderse. Un reto formidable, sin duda, que forma parte de las delicias de su forma, sin duda. Con la instantánea no es indispensable la continuidad narrativa (puede trastocarse, incluso), pero se propicia el momento epifánico, concentrado, por necesidad. Esto es, facilita la prosa poética. Se trata de estampas poéticas que nos cuentan una historia. Una novela.

Una novela como *Los recuerdos del porvenir*, si algo es evidente, es su gran carga poética. Publicada en 1960, la obra de Elena Garro se sirve del método de Rulfo y de los hallazgos formales que inventa la literatura contemporánea que implica la experimentación con el tiempo. Es decir, en donde el tiempo es una variable más de la ficción, y Garro desarrolla una obra concentrada en la que el tiempo futuro hay que encontrarlo en los recuerdos convertidos en instantáneas:

Él sabía que el porvenir era un retroceder veloz hacia la muerte y la muerte el estado perfecto, el momento precioso en que el hombre recupera su otra memoria.⁶

El modelo, ahora, se desplaza feliz en los ámbitos literarios de la América al sur del río Bravo. Método aprendido más de modo ostensible que por su meditada exposición. Una novela del escritor cubano-uruguayo, Daniel Chavarría, *Adiós muchachos* (1995),

⁵ Véase C. Gómez Carro, *Elpreciado páramo de Rulfo*, México, Cisnegro / Casa Max, 2018.

⁶ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 33.

por ejemplo, desarrolla el mecanismo y nos deleita con una historia con su carga política, su intriga política y con los avatares de la Cuba revolucionaria que se desgaja en sus contradicciones, y consigue una novela ágil y deliciosa. Resulta elocuente que sea una obra distinguida por uno de los premios más relevantes del ámbito norteamericano; el premio Edgar Allan Poe, otorgado por la *Mystery Writers of America* en el 2001. Por supuesto, el talento importa y su autor conoce las claves de cómo construir el suspenso de una historia. Y lo hace bajo los parámetros, casi por ósmosis, recreados por Rulfo en su obra. Pequeños episodios que van recreando un rompecabezas. Una obra en donde el autor decide abordar un tema de difícil digestión, en esos días, para el régimen cubano: la presencia de las llamadas jineteras, prostitutas que embaucan, preferentemente, a turistas extranjeros. La improvisación lo lleva al método de la instantánea, lo que le facilita ensamblar dos historias que terminan por coincidir: la de una hermosa prostituta y un empresario, de pasado tenebroso, bisexual, que viene de una larga temporada en una cárcel mexicana que le aporta un innegable acento mexicano al personaje. A la crítica no le queda sino indagar las andanzas locuaces que, como un Quijote narrativo, tal mecánica narrativa de la instantánea desface entuertos literarios.

Bibliografía referida

- Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, México, Tomo, 2004.
- Borges, Jorge Luis, "Edgar Allan Poe. Cuentos". *Miscelánea*, Barcelona, Random House Mondadori, 2011.
- Campbell, Federico, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998.
- Chavarría, D., *Adiós muchachos*, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- Del *Panchatantra. Fábulas hindúes*, Buenos Aires, Retórica Ediciones, 1998.
- Gómez Carro, Carlos, *El preciado páramo de Rulfo*, México, Cisnegro / Casa Max, 2018.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Poesías completas*, México, Porrúa, 1953.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de poética*, México, FCE, 1977.
- Pessoa, Fernando, *Antología*, selección, traducción y prólogo de O. Paz, México, UNAM, 1962.
- Samaniego, Félix María, *Fábulas de Samaniego*, Bogotá, IDARTES, 2013.
- Shelley, Mary, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Madrid, Valdemar, 2013.
- Stoker, Bram, *Drácula*, México, Porrúa, 2006.
- Tablada, José Juan, *Li-Po y otros poemas*, México, CONACULTA, 2005.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, México, Planeta, 1988.
- Garro, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Planeta, 1977

