

POSDATA

Recientemente nos hemos aventurado a preguntarle a don Germán Arciniegas cuándo y dónde conoció por primera vez a don Alfonso Reyes, y nos contesta con su característico buen humor, en carta del 31 de agosto de 1982:

[...] Me pregunta usted cuándo y dónde conocí personalmente a don Alfonso. No tengo la menor idea. Posiblemente fue en México la primera vez que estuve en ese país. Lo vi luego en varios viajes y recuerdo la sorpresa que me dio con la instalación de su biblioteca. También me encontré con él en París y en la Habana. Pero vaya usted a averiguar las fechas, y quien puede tener sorpresas soy yo.

Como don Alfonso conversaba en las cartas, andando el tiempo uno pensaba que había sido encuentro personal el puramente epistolar, y cuando lo encontraba cara a cara me parecía que vivía en posdatas de las cartas. En estas condiciones todo se vuelve un enredo para quien no lleva apuntes [...].

JAMES WILLIS ROBB

The George Washington University.

ELECCIÓN Y EXPRESIVIDAD
EN LA POESÍA DE QUEVEDO
ALGUNAS VARIANTES BURLESCAS

Es indudable el sumo interés que tendría estudiar la evolución de la poesía quevediana según una cronología segura, de la que, desgraciadamente, no disponemos todavía en la medida necesaria¹.

Otra posibilidad de examinar ciertos aspectos del proceso creativo la proporcionan las distintas variantes o versiones de un mismo poema, sean coetáneas o revisiones más tardías. La íntima conexión entre elección y expresividad, y el papel vital que desempeña en la pro-

¹ José Manuel Blecua en su edición *Poesía original* de Quevedo, Barcelona, Planeta, 1963 (manejaré la ed. de 1971, y me referiré siempre a la numeración de los poemas en esta edición), fija la fecha de bastante poemas. J. O. CROSBY, *Cronología de unos trescientos poemas*, en *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, págs. 95-174, aporta nuevos datos. R. MOORE ha estudiado en *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Fredericton, 1977, la del ciclo *Canta sola a Lisi*. Pero todavía no se ha podido establecer una cronología suficiente para estudiar la poesía quevediana en su desarrollo.

ducción del estilo², hace que el repaso de los cambios textuales pueda resultar a veces bastante productivo.

La incertidumbre de la cronología y circunstancias de la transmisión textual puede provocar el círculo vicioso de "la variante posterior perfecta", contra el que pone en guardia, por ejemplo, Riffaterre³. En algún texto las diferencias parecen indicar diversos estadios perfectivos en la redacción de un poema: Blecua, aun siendo consciente de las dificultades de tal fijación, da a menudo como versión definitiva y posterior el texto que considera estilísticamente más logrado⁴. Pero el concepto de perfección estilística no es absoluto; y si a priori se considera un texto más conseguido, y por ende posterior a otro, parecería redundante hablar de "proceso perfeccionador" — que se da por supuesto — y analizarlo en su desarrollo⁵.

Así, pues, más que de procesos evolutivos o prelacones cronológicas me ocuparé de diferencias textuales en general y de los valores estilísticos que comportan⁶.

ALGUNOS TEXTOS QUEVEDIANOS

De las cuatro versiones del soneto 513 de la edición de Blecua (que usaré aquí), parecen claves la que ofrece González de Salas en *El Parnaso Español*, defendida como definitiva por Emilio Carilla,

² Cfr. S. ULLMANN, *Elección y expresividad en el estilo*, en *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, 158-182 (pasaje parafraseado en la pág. 158). Para ejemplos aplicados a las literaturas románicas cfr. la reseña de H. HATZFELD, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 64-71. Alguna observación al respecto sobre el soneto de Quevedo, *Miré los muros de la patria mía*, en R. M. PRICE, *Sobre fuentes y estructura de «Miré los muros de la patria mía»*, en *Francisco de Quevedo* (editado por G. Sobejano, Madrid, Taurus, serie El Escritor y la Crítica, 1978), págs. 319-325, y R. RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, *Observaciones sobre la poesía de Quevedo desde el soneto «Miré los muros de la patria mía»*, en *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres), II (1979), págs. 239-249.

³ Cfr. *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, págs. 109. Un texto que se considera "más perfecto" tiende a considerarse posterior a la versión más "imperfecta" y corrección de esta.

⁴ Cfr. *Poesía original* cit., págs. LXVI-LXXXIV.

⁵ En otras palabras: si se fija la anterioridad o posterioridad de un texto con bases estilísticas es redundante analizar luego la evolución estilística basándose en esa cronología: tal evolución y los rasgos de la misma se han dado por evidentes a priori. Lo que sucede es que no son evidentes: véase el comentario al soneto 513 y las posiciones de Blecua y Carilla mencionadas allí, para esta cuestión.

⁶ Comento solo algunos casos significativos de los sonetos burlescos. El estudio exhaustivo de este aspecto en la poesía de Quevedo podría ser muy interesante. Para los textos manejo la gran edición de Blecua, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1970 (tomo II, que contiene los sonetos burlescos). Remito allí para todos los datos y localizaciones de los textos y variantes que analizo.

y la del manuscrito 3795 de la Biblioteca Nacional de Madrid, elegida por Bleuca como la mejor de todas las existentes⁷. El terceto final, donde ocurren los cambios más significativos⁸, presenta las siguientes lecturas:

Edición de González de Salas en *El Parnaso*:

Érase un naricísimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera,
que en la cara de Anás fuera delito.

Versión del ms. 3795 de la Biblioteca Nacional:

Érase un naricísimo infinito,
frisón archinariz, caratulera,
sabañón garrafal, morado y frito.

Ambas, en cuanto al estilo o idiolecto artístico quevediano me parecen igualmente aceptables: la mención de Anás (connotadora de 'judío', con todo el potencial insultante que encierra además el personaje concreto) no es extemporánea: un motivo más de la tópica asociación de narices largas con el hecho de ser judío⁹, que se integra en la serie de menciones antisemitas del resto del soneto. Carilla, que lo interpreta como alegato racial, no quiere renunciar a esta mención cuya supresión debilita a su juicio la unidad temática y la intensidad satírica de todo el poema. Bleuca aduce razones estilísticas para preferir la versión del ms. 3795: el chiste con *Anás* le parece poco original; el cambio de *muchísimo nariz* por *frisón archinariz* respondería al intento de eliminar dos *ísimos* cercanos que suenan mal, a la

⁷ Cfr. BLECUA, *Poesía original*, LXX-LXXI, y E. CARILLA, *Defensa de textos quevedescos*, en *Actas del sexto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, págs. 154-56, y *Un soneto de Quevedo*, en *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, 1982, págs. 273-280.

⁸ Cfr. BLECUA, *Poesía original*, pág. LXX.

⁹ Cfr., por ejemplo, GLASER, *Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro*, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII (1954), págs. 39-62. El chiste con Anás, que señalan muchos comentaristas, no es demasiado claro: *vid.* las discrepancias en su interpretación y valoración en los trabajos de LÁZARO CARRETER, *La dificultad conceptista*, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Anaya, 1966, pág. 48 especialmente; ALBERTO SÁNCHEZ, *Explicación de un soneto de Quevedo para alumnos de bachillerato*, en *Revista de Educación*, XV, núm. 45, 1956, págs. 4-5; y de Bleuca y Carilla citados en la nota. 7.

vez que resulta perfectamente congruente con las tendencias del vocabulario y estilo de Quevedo¹⁰.

A mi juicio es difícil oponer ambas lecturas por sus grados de perfección. Las dos suponen posibilidades estilísticas distintas, pero válidas. La cercanía de dos *ísimos* que indica Blecua no me parece suficiente motivo para eliminar uno: el superlativo en *ísimo* era potencialmente cómico y su acumulación es un recurso explotado por Quevedo en otras ocasiones¹¹; por lo demás resulta arriesgado basar en la eufonía una elección textual en esta literatura esencialmente cacofónica¹². Ahora bien; es cierto que el *muchísimo* del verso 13 supone una caída estilística respecto al *naricísimo* del verso 12, mucho más ingenioso (neologismo; derivación chistosa sobre un sustantivo, que implica ruptura de la norma lingüística; situación en la cima acentual de la sexta sílaba): pudo haberse evitado este descenso expresivo, contrario a la tendencia del cierre rotundo¹³, sustituyéndolo por *frisón* (*archinariz*), rasgo léxico idiolectal favorito de Quevedo, muy representativo de su estética hiperbólica burlesca, y que ofrece, además, la ventaja de integrarse en la isotopía fónica en *on* (con *sayón*, *Nasón*, *espolón*, *sabañón* de los otros versos) que constituye una verdadera estructura subliminal de sentido grotesco¹⁴. El superlativo formal recae entonces sobre la palabra clave, *nariz*, mediante otra formación neológica prefija, de fuerte impronta quevediana también. La eliminación de *Anás*, por su lado, rebaja la concentración de motivos antijudaicos. Los dos textos tienen distinto potencial satírico y burlesco: si se entiende el soneto como acusación racial y ataque a Olivares, la referencia a Anás sería mucho más insultante; interpre-

¹⁰ *Poesía original*, pág. LXXI. Ciertamente *frisón* y *archinariz* no pueden ser más quevedianos. La argumentación de CARILLA (*Defensa de textos...*, cit.) que considera estos rasgos fácilmente imitables y atribuibles a Quevedo o cualquier imitador, no parece basarse en razones suficientes para discutir la autenticidad de la versión manuscrita.

¹¹ Cfr. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980, págs. 396-397; y ejemplos de Quevedo en los números 547, vv. 8-9; 621, v. 31; 696, v. 20; 705, v. 1; 709, v. 52; 721, v. 4; 745, v. 52; 756, v. 26; 760, v. 6; 768, v. 29.

¹² *Vid.* a modo de ejemplo las rimas de los sonetos núms. 519, 529, 535, 549, 550, 551, 572, 583, 596, etc.

¹³ Cfr. la observación de CROSBY, *Quevedo, la antología griega y Horacio*, en el libro de Sobejano, *Francisco de Quevedo*, cit., pág. 274. Es usual en Quevedo el refuerzo del verso final, por diversos medios: núms. 535, 576, 580, 610, 615...

¹⁴ Cfr., para la cuestión de las estructuras subliminales, R. JAKOBSON, *Structures linguistiques subliminales en poésie*, en *Questions de poétique*, Paris, du Seuil, 1973, págs. 280-292.

tándolo desde la perspectiva burlesca (no satírica), la versión de Blecua resulta más expresiva

Distinta situación es la del soneto 519, que presenta cambios importantes sobre todo del primer cuarteto, en los textos impreso y manuscrito¹⁵:

Impreso:

Mejor me sabe en un cantón la sopa,
y el tinto con la mosca y la zurrapa
que al rico que se engulle todo el mapa
muchos años de vino en ancha copa.

Manuscrito:

Mejor me sabe en la Merced la sopa
y el tinto con la mosca y la zurrapa
que el holandés brindando contra el Papa
muchos años de vino en honda copa.

En el verso 1 la única diferencia de sentido podría venir de las sugerencias connotadas por *cantón*, *cantonero* (vid. el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias); más interesante, como apunta Blecua, es el verso 3. El esquema que sustenta todo el soneto es la antítesis rico/pobre que se observa a través de distintos motivos de igual isotopía semémica en los versos 8 (*seda/estopa*), 9 (*llenar/enriquecer*), 10 (*caro/bien me sepa*), 12 (*mira/trepa*), 14 (*Fortuna/cepa*). La presencia del "rico que se engulle todo el mapa" resulta mucho más coherente en el desarrollo total del poema que el motivo del hereje que brinda contra el Papa, menos integrado, en la versión manuscrita. En el v. 4 *ancha* frente a *honda*, constituye con *muchos* una aliteración enfatizadora de palatales africadas, sonido que se configura como uno de los rasgos fundamentales en la expresión cacofónica burlesca de Quevedo¹⁶.

Gran significación estilística tienen las variantes de los tercetos en el soneto 533:

¹⁵ Vid. los datos pertinentes en Obra poética cit.

¹⁶ Vid. el núm. 529, ejemplo fundamental, Otros cambios, más leves, pero de cierta importancia en su acumulación, son las diferencias de los versos 11 y 13: las del 11 afectan al relieve acentual: en el impreso la cima de la sexta sílaba recae en el sonido /i/ de *Tisbe*, lo que resalta la isotopía fonética de *tes*, menos enfatizada en la versión manuscrita. En el v. 13 solo se advierte la oposición *privado/dichoso*, con mayor generalización moralizante en *dichoso* y la presencia de la africada de nuevo.

Manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo:

Si vivas estas carnes y estas pieles
son bodegón del comedor rascado,
que al pescuezo y al hombro convidado,
hace de mi camisa sus manteles;

si emboscada en jergón y en arameles
no hay chinche que no alcance algún bocado,
refitorio de sarna dedicado
a boticario y médicos crueles,

hijo de puta, dame acá esa bota:
beberéme los ojos con las manos
y túllanse mis pies de bien de gota.

Fríeme retacillos de marranos;
venga la puta y tárdesse la flota:
y sorba yo, y ayunen los gusanos.

Texto del Parnaso, de González de Salas (primer cuarteto igual):

Si acostado en andrajos y arameles,
tan bien enfermo como mal curado,
he de ser un tributo recetado
del boticario y médicos crueles,

hija del güeso, dame acá la bota:
beberéme los ojos con las manos,
y túllanse mis pies de bien de gota.

Fríeme listoncillos de marranos;
venga el jigote y húndase la flota:
coma yo, y más: que ayunen los gusanos.

Esta versión parece retocada por el editor González de Salas. En la de Quevedo el verso 9 resulta sin duda mucho más expresivo: el cambio principal es *puta/güeso*: la alusión conceptista a la costilla de Adán (hueso del cual es hija la mujer) parece menos lograda que la paronomasia *puta/bota*, reforzada por la posición de los términos (final del apóstrofe y de la petición, respectivamente), la acentuación y la repetición, de nuevo, en el verso 13, con otra paronomasia, desaparecida también en el texto de González de Salas, retocado sin duda para eliminar algunas expresiones malsonantes. El verso 12 del manuscrito es obviamente superior: la aliteración de vibrantes ("Fríeme retacillos de marranos") es mucho más expresiva que la debilitada versión del *Parnaso*: el mismo Quevedo orienta en otro lugar sobre la expresividad de la vibrante, "letra de borrachos porque se pronun-

cia trémula, que es propio de los que están [...] poseídos por el vino" ¹⁷.

Haya sido retocada o no por González de Salas, la lectura que imprime éste resulta menos coherente e intensa: los cambios en los tercetos son significativos; en el segundo cuarteto hay que resaltar también la eliminación del motivo de los parásitos (chinche, sarna), que es uno de los más importantes campos léxicos de la poesía satírico-burlesca de Quevedo y desempeña fundamentales funciones de ambientación ¹⁸.

Tampoco ofrece dudas la elección de Blecua en el caso del soneto 537: las correcciones parecen muy claras y provocan un cambio general en la organización temática del soneto que es muy ilustrativo. Reproduzco los dos textos del *Parnaso* (versión definitiva) y del manuscrito de Evora (versión primitiva) ¹⁹:

Texto del *Parnaso*:

"Tras vos un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais del Sol y de la luz huyendo.

"Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

"Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
cargado de bochornos y cometas".

Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

Texto manuscrito:

"Tras vos un boquirrubio va corriendo,
Dafne, que llaman Sol ¿y vos, tan cruda?
Morciégalo os queréis volver sin duda,
pues vais del Sol tan sin cesar huyendo.

¹⁷ *España defendida*, en *Obras completas* de Quevedo, Prosa, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, págs. 581-582.

¹⁸ Cfr. núms. 519, 532, 620, 623, 628, 644, 656, 667, 668, 680, 693, 698, 701, 704, 718, 736, 745, 750, etc.

¹⁹ Detalles en *Obra Poética*.

"Él empuñaros quiere, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda;
Júpiter, el cachondo, le da ayuda,
y el dios maestro de esgrima el brazo horrendo.

"Si sus flechas teméis con tantas tretas,
con carne os lo ha de hacer: que son locuras
pensar que os lo ha de hacer con las saetas".

Esto la dije yo en las espesuras,
y al punto en lauro convirtió las tetas,
y, arrecho, el pobre Sol se quedó a oscuras.

Entre otras divergencias menos apreciables, resaltan las dos líneas centrales de ambos textos. El manuscrito se caracteriza por intensificar el motivo de la violencia sexual, con abundancia de términos avulgarados y obscenos (*empuñaros*, *cachondo*, la imagen fálica de las saetas, la alusión a la cópula mediante el neutro *os lo ha de hacer*, *tetas*, *arrecho*, especializado para designar la erección²⁰); Dafne se convierte en laurel, según esta versión, para escapar a la violencia sexual de Apolo. El texto del *Parnaso*, corregido sin duda por el propio Quevedo, elimina los motivos obscenos en su mayor parte y los sustituye por los de la venalidad femenina, de gran abolengo quevediano. La mención de Júpiter y Marte de los versos 7-8 (que resultaba bastante extemporánea y gratuita en relación con el caso mitológico descrito) ha sido sustituida por un juego de gran intensidad conceptista sobre la frase hecha "dar perro muerto"²¹, que sitúa el suceso en una atmósfera de lupanar e identifica a Dafne con una ramera. Toda la alusión al coito que fundamenta el primer terceto del manuscrito se convierte en una caricatura de Apolo fuertemente ridiculizadora; en el segundo terceto se retoma el motivo de la venalidad de Dafne: ahora, coherentemente con la nueva orientación, la ninfa se convierte en laurel porque Apolo no tiene dinero. Lo característico de la versión del *Parnaso* es, pues, la reducción costumbrista de ambiente prostibulario que incide en el motivo de la buscona interesada, con gran refuerzo de los elementos conceptistas en la expresión, debilitadas las menciones directamente obscenas. Que el cambio obedece a tendencias indiscutiblemente quevedianas puede comprobarse sin más que repasar su poesía burlesca, donde es obsesivo el motivo de

²⁰ Vid. ALONSO HERNÁNDEZ. *Léxico del marginalismo del siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1977.

²¹ La frase *dar perro muerto* indicaba el engaño hecho a una prostituta a la que no se le pagaba: cfr. los números 563, v. 12; 609, vv. 13-14; 633, vv. 27-30; 679, v. 48; 680, vv. 55-56; 681, vv. 21-24; 682, v. 197; 738, vv. 103-104, y otros muchos textos de Quevedo.

la pedigüeña²². La comparación con el soneto 536 que forma pareja con este es interesante: se produce en "Bermejazo platero de las cumbres" la misma reducción costumbrista, igual asimilación de Dafne a una ramera, la misma presencia de la venalidad, etc.²³

Podría aducirse en apoyo de esta corrección el soneto 586, "Diálogo entre galán y dama desdeñosa", que ofrece paralelismos importantes: el texto B²⁴ ignora los motivos de la codicia de la mujer, que se convierten en el núcleo del texto A (del *Parnaso*): algunos versos lo prueban claramente:

Texto A:

Galán: ¿Qué quieres más de un hombre?

Dama: Más dinero
y el oro en bolsa, y no en cabellos rojos
(vv. 7-8)

Galán: Róbame el pecho.

Dama: Más valdrá una tienda.
(v. 11)

Galán: Muérome, pues.

Dama: Pues mándame tu hacienda.
(v. 14)

Texto B:

Galán: ¿Quién te mueve?

Dama: Mis pies donde yo quiero.

Galán: Cómeme el pecho.

Dama: Cómanle tus piojos.
(vv. 7-8)

Galán: Dolor me das.

Dama: ¿Soy golpe o soy herida?
(v. 11)

Galán: Di que me ayude Dios.

Dama: Pues estornuda.
(v. 14)

²² Cfr. A. MAS, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, París, 1957, pág. 150.

²³ Las correspondencias entre los dos sonetos (muy marcadas por los epígrafes de ambos: "A Apolo siguiendo a Dafne", "A Dafne, huyendo de Apolo") se hacen mucho más significativas en la versión corregida.

²⁴ Su localización y denominación precisa en *Obra poética*.

Considerando la importancia del tema de las busconas pedigüeñas en el mundo satírico de Quevedo, me parece mucho más razonable pensar, con Blecua, en una corrección del propio poeta, antes que en una "injerencia de González de Salas", como aventura Astrana Marín²⁵.

La extrema sutileza de algunos recursos estilísticos no hace que pasen desapercibidos al análisis: el soneto 584 se ha conservado a través de dos textos: el de González de Salas en el *Parnaso*, y el de un manuscrito de la Biblioteca Menéndez Pelayo. Blecua piensa que la versión impresa ha sido retocada por el editor González de Salas para eliminar nombres conocidos y alguna expresión demasiado violenta. El análisis de los dos últimos versos apoya esta sugerencia. Todo el soneto, desde el verso primero hasta el verso 12, observa acentuación constante en la sexta sílaba (salvo el v. 9, que es, sin embargo, un sáfico de acentuación regular). Este esquema, usual, queda roto perceptiblemente en los versos 13-14 que constituyen un epifonema en el que el locutor satírico enjuicia la situación descrita en los versos precedentes. Los dos son estrictamente paralelos en su acentuación (me refiero al texto manuscrito, original de Quevedo con gran probabilidad) y presentan un acento, completamente anormal dentro de los esquemas acostumbrados del endecasílabo, en la quinta sílaba:

Si esto se ve el día del Ángel bueno,
¿qué se verá el día del Ángel malo?

Esta acentuación irregular en 1, 4, 5, 8 y 10 sílabas delimita rítmicamente al epifonema del resto del soneto. La variante introducida por González de Salas,

Mas si eso el día se ve del Ángel bueno,
¿qué el día se verá del Ángel malo?

regulariza el esquema acentual, pero suprime la expresividad del cambio rítmico y deshace el efecto conclusivo del mismo.

Mucho más perceptible es el valor de la alternativa en el soneto 611, sobre todo en su verso 7: la lectura "vivió bajo el poder de su cuñado" es mucho menos efectiva que "padeció so el poder de su cuñado"²⁶, donde la parodia de la frase del Credo es mucho más ceñida.

• • •

Del examen de estos ejemplos se desprende la conclusión de que puede apreciarse, en general, mayor coherencia y unidad en una de las

²⁵ Cfr. *Obra poética*.

²⁶ Cfr. *Obra poética*, para los textos.

varias versiones existentes (como hecho textual completo en sí mismo y como parte de un sistema literario más amplio, el de la poesía satírica de Quevedo), que responde a dominantes expresivas quevedianas. En otras ocasiones, menos frecuentes, las variantes suponen distintas opciones estéticas de semejante potencial expresivo. El análisis de las diferencias textuales muestra con claridad algunas de las tendencias quevedianas y revela la extraordinaria precisión de su maquinaria estilística.

IGNACIO ARELLANO

Universidad de Navarra,
Pamplona, España.

EL CONTRAPUNTO, ELEMENTO ESTRUCTURAL EN «PEDRO PÁRAMO»

PROPÓSITO

En este trabajo trataremos de aplicar el método analítico expuesto por Edmon Cros¹. Analizaremos el paralelismo contrapuntístico aplicado al contexto, desde el punto de vista socioeconómico e histórico y desde una perspectiva lexicográfica, lingüística.

LA OBRA DE JUAN RULFO

Juan Rulfo nació en México en 1918. Publicó su primer libro de cuentos, *El llano en llamas*, en 1953. Posteriormente, en 1955, publicó su obra maestra, la novela *Pedro Páramo*, que cuenta con más de 15 ediciones en español y que se halla traducida al inglés, al francés, al italiano, al holandés, al noruego, al danés y al alemán².

¹ EDMOND CROS, *Fundamentos de una sociocrítica: presupuestos metodológicos y aplicaciones*, en *Ideologies & Literature*, University of Minnesota, vol. I, núm. 3, mayo-junio de 1977, págs. 60-68.

² Los textos de Rulfo serán citados según la edición realizada por la Biblioteca Ayacucho (JUAN RULFO, *Obra completa: El llano en llamas, Pedro Páramo, otros textos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, vol. XIII, 1977).