

---

## Contigüidad de los textos: Juan Rulfo/Malcolm Lowry

---

«Leer es desear la obra, es querer ser la obra... Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje...»

ROLAND BARTHES

Poner en contacto dos escrituras excesivas —por su laconismo una, por su exuberancia la otra— parece una empresa excesiva, pero, y más allá del placer de la analogía o la redundancia, ¿no es, acaso, todo texto crítico excesivo? Producir un exceso de intercambio, seguir, proseguir la aventura del significante es el impulso primario que espolea al crítico y, dirigida por él, la crítica literaria se encuentra con la escritura.

Dos economías paralelas, dos estilos diferentes, dos lógicas del relato, se pondrán aquí en contacto: *Pedro Páramo* (1955) y *No oyes ladrar los perros* (1953), de Juan Rulfo, con *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry (*Under the Volcano*, 1947; traducción castellana, Raúl Ortiz, México, Era, 1964).

No hablaremos de influencias improbables, sí de márgenes de confluencia, y, entre estos textos, el discurso crítico actuando como metáfora de unión.

### Rulfo/Lowry: coincidencias/divergencias

En una primera aproximación, la narrativa de Rulfo impresiona por su economía, una economía basada en la contención. El efecto más inmediato que produce la lectura de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo* es el de una visión desesperanzada que ha conseguido, por su economía expresiva, un alto nivel de abstracción. El subjetivismo en Rulfo encuentra su camino en ese estilo escueto, desnudo, cuyo lirismo no menoscaba, sino acrecienta la densidad narrativa.

Por el contrario, la producción de Lowry exalta el gasto, el despilfarro. Una prosa turbulenta, en la cual la frase se expande en oleadas sucesivas, intentando plasmar la interioridad del personaje; nos referimos, fundamentalmente, a *Bajo el volcán*, porque ante su monumentalidad las otras novelas de Lowry —*Ultramarina*, *Lunar Caustic* u *Oscuro como la tumba donde yace mi amigo*— se leen como preludios y coda de esta sinfonía titánica.

Repasemos, para acercarlos, algunas referencias contextuales: *Bajo el volcán* es publicada en 1947, diez años después de su primera redacción, y simultáneamente en Jonathan Cape, de Londres, y Reynal and Hitchcock, de Nueva York. La relación del escritor británico con México se establece en 1936, cuando arriba a Cuernavaca junto con su primera mujer, Jan Gabriel, con quien compartiría, por poco tiempo, una casa en la calle Humbolt, bajo el palacio de Cortés y cercana a una grieta, «la barranca».

Una excursión a Chapultepec, relatada en *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid*, le brindaron las principales líneas argumentales de *Bajo el volcán* y, a finales de aquel año, termina una primera versión, publicada póstuma en 1964, en *Prairie Schooner*. Después de la partida de su mujer, Lowry se marcha a Oaxaca, donde es detenido varias veces por escándalo público; también es este período conoce a Juan Fernando Márquez, un indio zapoteca, al que tomará como modelo para la construcción de Juan Cerrillo y del Doctor Vigil. Sale de México en julio de 1938 rumbo a Canadá acompañado de Margerie Bonner, con quien se casa en 1940. En Canadá continúa trabajando en *Bajo el volcán*.

Regresa a México en 1945, después de que un incendio acabara con su casa canadiense, con el objetivo de encontrar a su amigo Márquez. El día de fin de año recibe una carta de su editor británico en la que se le pide una revisión de *Bajo el volcán*; luego de un intento de suicidio, Lowry escribe una respuesta en la cual analiza, capítulo por capítulo, su novela, carta que se ha transformado en un documento imprescindible de consulta para los críticos. Más tarde, en Oaxaca, le informan de la muerte de su amigo, asesinado en 1939. Este segundo viaje de Lowry a México es el tema de *Dark as the Grave...*, cuyo manuscrito completo aún no ha sido editado y del que conocemos la selección realizada por Douglas Day y Margerie Bonner, publicada póstuma en 1968. Los Lowry abandonan México en 1946, y los motivos de su partida sirvieron de base a una novela inédita e inacabada, *La mordida*, cuyo tema central es el soborno.

Como señala G. Wayne Gunn, los sentimientos de Lowry hacia México eran sutiles y contradictorios, una mezcla de pavor y fascinación. Este crítico cita dos textos de Lowry bastante expresivos al respecto: en una carta a su editor británico dice: «El escenario es México, lugar de encuentro del género humano mismo, pira de Bierce y trampolín de Hart Crane, arena secular de conflictos raciales y políticos de toda índole y donde un pueblo indígena genial profesa una religión que podemos definir como la de la muerte, así es que es un buen lugar para situar nuestro drama, el de la lucha de un hombre contra los poderes de la oscuridad y de la luz... Es paradisíaco, es indiscutiblemente infernal. Es México el lugar del pulque y de las chinches.» En 1950, en su ensayo *Garden of Etna*, expresaría así su ambivalencia: «El sentido de su pasado, de dolor, de muerte; éstos son los factores intrínsecos de México. Sin embargo, los mexicanos son la gente más alegre, que convierte todas las ocasiones, incluso el Día de Difuntos, en una fiesta... Es, quizá, sólo mediante la posesión de un sentido de la vida tan trágico como el suyo que la alegría y el regocijo encuentran su lugar, es una actitud que testimonia la dignidad del hombre. La muerte vencida por la resurrección es trágica y cómica a la vez...»

Como vemos, la elección de México como escenario trasciende, en Lowry, una interpretación pintoresquista del espacio novelesco, está en íntima consonancia con la problemática existencial del propio autor transferida al mundo narrativo. Las razones que Lowry expresa, sus reflexiones sobre el tema de la muerte, lo trágico y lo ritual en la cultura mexicana, lo distancia de las posiciones más superficiales de otros autores británicos y norteamericanos que encontraron en la vida mexicana una fuente de inspiración.

Pero no solamente una aguda percepción de su cultura acerca a Lowry a México, también la comprensión del proceso histórico que vive: el México que Lowry percibe en 1936 es el de la renovación cardenista; Gunn señala que la elección del año 1938 como referente cronológico de *Bajo el volcán* es importante, ya que el autor prefiere esta fecha para hacer coincidir la cesantía del cónsul Firmin con el momento álgido de la nacionalización del petróleo y del bloqueo organizado por la Standard Oil y la Shell, con el clima de agitación social y el resurgimiento de movimientos reaccionarios —el conservadurismo de los cristeros de la década del 20 se prolonga en los sinarquistas del 30—. «Esta fricción entre el programa oficial del gobierno y los frenéticos esfuerzos de los sinarquistas para crear un estado fascista cobró gran importancia en la novela de Lowry», señala Gunn. Por otra parte, Juan Fernández Márquez era mensajero del Banco Nacional de Crédito Ejidal, y Lowry lo acompañó en sus cabalgatas entregando dinero a los campesinos pobres; a través de esta relación, Lowry conocería el programa agrario de la Revolución.

Es, justamente, esa sensibilidad de Lowry que tamiza lo histórico y cultural mexicano y lo armoniza con sus preocupaciones existenciales lo que nos permite acercarlo a Rulfo, quien, luego de padecer en su familia los efectos de la revolución cristera y de vivir su infancia y adolescencia en un orfanato de Guadalajara, se traslada a México en 1933, un año antes de la sustitución de Calles por Lázaro Cárdenas. «Lo que habrán sido los primeros tiempos en la estrepitosa capital para un jovencito pobre sin amigos ni relaciones es algo de lo que Rulfo no habla. Pero le dejaron su cicatriz», dice Luis Harss.

En 1938, mientras trabaja para el Departamento de Inmigración, en un período burocrático como archivero que Rulfo recuerda con cariño, comienza a escribir una novela, *El hijo del desconsuelo*, que nunca se editará y de la que se conserva sólo un fragmento: *Un pedazo de la noche*, aparecido en 1959 en la «Revista Mexicana de Literatura». «Una novela un poco convencional, un tanto hipersensible —dice Rulfo en su entrevista con Harss—, pero que más bien trataba de expresar una cierta soledad... No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por ese medio de la soledad en que había vivido, no en la ciudad de México, sino desde hacía muchos años, desde que estuve en el orfanatorio.» Para librarse de un lenguaje «retórico, un poco ampuloso», Rulfo ejercita un estilo más simple, cuyo resultado es su primer cuento, *La vida no es muy seria en sus casas*, publicado en 1942 por la revista «Pan». Lo que continúa es conocido: la recopilación de sus relatos cortos en 1953, *El Llano en llamas*, y la redacción, entre 1953 y 1954, con una beca de la Fundación Rockefeller, de *Pedro Páramo*, publicado en 1955.

Si bien es cierto que el correlato histórico en la narrativa de Rulfo es más difuso que en la de Lowry, y abarca un período más extenso que engloba diferentes momentos del proceso de la Revolución mexicana, es, a nuestro juicio, significativo que, tanto las novelas mexicanas de Lowry como los comienzos de la trayectoria de Rulfo, coincidan con el período renovador de Cárdenas. Es obvio, también, que el tono de ambos autores es no sólo diferente, sino opuesto; la parquedad de Rulfo, de

su obra, quizá no sea ajena a su reflexión sobre el proceso posterior a 1940 y el estancamiento de la Revolución.

La velocidad de la prosa de Lowry, su «ritmo fisiológico», tiende a la épica, aunque se percibe la tensión que la conduce: la expresión del desgarramiento de un individuo. La tersura de la prosa de Rulfo, aunque guarde la intensidad del tumulto y «ríos profundos» la agiten, tiende a la elegía.

### *Bajo el volcán*/*Pedro Páramo*: «De sólo un mal no escapa: de la muerte»

En *Oscuro como la tumba...*, Lowry explicita la génesis de *Bajo el volcán*: «Toda la historia surgió de ese incidente (el viaje a Chapultepec). La empecé como una historia corta. Entonces se me ocurrió que nadie había escrito un libro sobre la embriaguez, cosa sobre la que yo era entonces una autoridad considerable, y así, mientras la versión más breve del libro estaba siendo devuelta por un editor tras otro, empecé a elaborar ese tema de la bebida, en mi vida y en mi libro también...»; la novela para Lowry es, pues, un campo privilegiado de desplazamiento de la propia biografía.

En sentido opuesto va esta afirmación de Rulfo: «Nunca he usado, ni en los cuentos, ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito y que me dan los personajes imaginados.» Por ello, Rulfo trabajará con un material sedimentado, transformado, por la memoria: los recuerdos de su infancia y adolescencia le darán la atmósfera, no la sustancia de sus historias.

Rulfo parte de la subjetividad para lograr, en la novela, ese objetivismo lacónico del que ha hablado Blanco Aguinaga: sus personajes, voces sin cuerpo, deambulan en un espacio y un tiempo congelados, son voces que recuerdan. Lowry arranca del mismo punto, pero su objetivo es hacer fluir la interioridad, expresarla en el fluido de la conciencia de su personaje. Y es que en ambos autores opera un diferente concepto de lo individual: en Lowry, el sujeto, histórico y pulsional, busca autodefinirse desde el interior de su conciencia; la empresa del cónsul Firmin será su autoanálisis y la novela se transforma en el espectáculo de una conciencia desgarrada en su límite. En *Pedro Páramo*, una identidad colectiva se manifiesta alrededor de un individuo, el cacique, y éste no busca definirse, sino afirmarse contra los otros. Páramo no se analiza, solamente recuerda, monologa para dejarse perfilar por su pasado. Lo colectivo, en *Pedro Páramo*, conduce al anonimato de lo individual.

Tanto *Pedro Páramo* como *Bajo el volcán* se organizan a partir de la construcción de un personaje «centro», núcleo del cosmos narrativo; alrededor de las figuras de Firmin y Páramo giran los otros personajes, y tanto Rulfo como Lowry lo van introduciendo gradualmente hasta ocupar el eje de la historia; desde un comienzo, en ambas novelas, el lector sabe que ese personaje central ha muerto. La novela se instaura, pues, a partir de un agujero: la muerte, a partir de la cual se edifica la historia.

El primer capítulo de *Bajo el volcán*, contado en tercera persona pero desde la perspectiva de Laruelle, se ubica, cronológicamente, un año después de la muerte del

cónsul. Laruelle se despide de Cuernavaca y evoca los sucesos que condujeron a la muerte de Firmin e Yvonne. Por medio de la subjetivización del punto de vista —mechado de monólogos interiores—, se mantiene una cierta ambigüedad del desenlace, lo que justifica el largo retroceso que se produce en el siguiente capítulo. A partir del segundo capítulo, en el que se narra el regreso de Yvonne, se va introduciendo la figura de Firmin, cuya voz interior comienza a sobresalir hasta ocupar el centro de la historia en el capítulo quinto. Desde ese momento la poderosa figura de Geoffrey Firmin opaca al resto de los personajes, cuya identidad se configura en relación a él.

En *Pedro Páramo*, desde el encuentro de Juan Preciado con Abundio, la figura del cacique se conforma a partir de las voces de los que lo rodearon. En la segunda parte, marcada por el cambio en la perspectiva narrativa, como señalara Blanco Aguinaga, la historia de Páramo y su amor por Susana San Juan se convierte en el eje fundamental de la novela. En ella los monólogos de Páramo lo adensan al revelar un mundo interior torturado por lo único que no ha podido poseer: el amor de Susana.

La estructura fragmentaria de *Pedro Páramo* se opone a la estructura en progreso de *Bajo el volcán*, pero ambas se cimentan en la concentración temporal. El reencuentro con Yvonne, el viaje a Tomalín, la lucha interior del cónsul contra y a favor de su compulsión por la bebida, su muerte, se concentran en doce horas del 2 de diciembre de 1938, Día de Difuntos. Y en esa concentración se narra, por medio de sucesivos «raccontos», las vidas de Hugh, Yvonne, Laruelle y Firmin. El vertiginoso ritmo de la historia y la concentración temporal se unen a la conjunción entre espacio interior y exterior.

El método se lo proporcionó a Lowry, sin duda, el *Ulyses* de Joyce, pero mientras Joyce busca en la escritura el equilibrio en la densidad del lenguaje, la de Lowry anhela plasmar el caos, la densidad de las vivencias. «La diferencia de Lowry con los demás se establece a partir de su enfoque autobiográfico, personal, subjetivo, de la novela. El propósito de Joyce, Pound, Eliot —a los que Lowry admiraba y hasta imitaba—, era diametralmente opuesto: la creación de una literatura «moderna» y objetiva que fuera purgada de cualquier elemento autobiográfico»; estos autores, dice Zaya, «son los últimos clásicos, se asoman a un mundo fragmentado y entienden la importancia de la novela en la creación del orden dentro del caos. Tratan de romper las coordenadas del tiempo y del espacio para realizar, en una época sin confianza en la coherencia, un trabajo unificador de valor universal».

El propósito de Lowry, en cambio, es exaltar tal incoherencia; por ello, el proceso de Firmin conduce a la barranca. El fatalismo que impregna la novela signa la conciencia del cónsul, una conciencia que exaspera el autoanálisis sin poder modificar ni modificarse en vida. La muerte como corolario; con ella, una cierta lucidez, pero una lucidez inútil, un saber no funcional.

En contigüidad a *Bajo el volcán*, *Pedro Páramo* parte de ese final para trascenderlo: Rulfo subvierte la lógica narrativa de la muerte como desenlace al transformarla en la situación de base de su novela. Después de muertos los vivos siguen preguntándose, recordando, determinando lo que de vida queda: a Juan Preciado lo «mataron los murmullos». La concentración temporal produce en *Pedro Páramo* una parálisis del

tiempo, acorde con la fragmentariedad de su estructura narrativa. En esa parálisis, pasado, presente y futuro se funden, un tiempo inmóvil en un espacio estático preñado de voces de muertos. Textos solidarios: *Bajo el volcán*, una visión subjetiva de la agonía; *Pedro Páramo*, una visión subjetiva de la muerte.

Un eje las unifica: la culpa, una culpa con nombre. «No se puede vivir sin amar», exclama, tópicamente, Geoffrey Firmin, y la frase podría repetirla Pedro Páramo. Amores impotentes: en el cónsul, la impotencia es física y moral, es la imposibilidad de recobrar lo perdido porque se está en el camino de la muerte, no sólo en el amor de Yvonne, sino las claves del sí mismo. Páramo ama lo que no pudo poseer, la interioridad de Susana; la lenta aceptación de su fracaso lo lleva a morir desmoronándose «como si fuera un montón de piedras», «suplicando por dentro».

La evocación del amor perdido y de la mujer, convertida en su símbolo emblemático, marca los instantes finales del Cónsul y del Cacique. Sin embargo, mientras Firmin pide perdón «por haber juzgado con tanta dureza al mundo, cuando el auxilio estuvo al alcance de la mano todo el tiempo» y su evocación se tiñe de arrepentimiento —«¡Ah! Ivonne, amor mío, perdóname!»—; en *Pedro Páramo* el final no es reflexivo para el personaje. La evocación de Páramo es lírica, no filosófica: «No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana. Susana San Juan.»

Firmin muere extrañado, su final es interrogativo, expiatorio, busca el sentido: «Dios —observó perplejo—, ¿qué manera de morir!» Páramo espera la muerte, la desea, va a su encuentro: «Voy para allá. Ya voy.» No hay expiación ni redención en la novela de Rulfo, la muerte y la vida son transitivas: se muere como se vive, sería su no terminante conclusión.

El fatalismo de Lowry tiene un matiz ejemplarizante, por lo que el epígrafe que cierra su novela —y que ha servido como motivo a lo largo de la historia— adquiere un efecto retroactivo y clausurante: «¿Le gusta este jardín que es suyo? ¡Evite que sus hijos lo destruyan!»

## La barranca/el páramo: lo lleno y lo vacío

*«Ogni città riceve la sua forma  
dal deserto a cui si oppone.»*

No hay pintoresquismo en Lowry, decíamos; su México es un espacio simbólico que se funde con la peripecia interior de su personaje, el ritmo de la historia y la concentración temporal crean una densa geografía novelesca en *Bajo el volcán*: la Cuernavaca de Lowry, un espacio edénico e infernal que se conjuga con el espacio interior: «En el horizonte, el Itzacuíhuatl y el Popocatépetl, aquella imagen del matrimonio perfecto, se alzaban ahora, claros y hermosos, bajo un cielo matutino de pureza casi íntegra. Lejos, por encima de su cabeza, algunas nubes blancas perseguían, ágiles, a una luna pálida y jorobada. Bebe toda la mañana, le decían, bebe todo el día. ¡Esto es vida! También, a enorme altura, advirtió que algunos zopilotes, más gráciles

que las águilas, aguardaban flotando en lo alto... La sombra de inmenso hastío le invadió... El Cónsul se sumió con estrépito en el sueño.»

Decía Barthes que el nombre propio posee un triple poder: de esencialización (no designa más que un solo referente), de citación (se puede convocar a discreción toda su esencia, profiriéndolo) y el de exploración (se desdobra como se puede hacer con un recuerdo). «Cuernavaca» es, en estos tres sentidos, un significante pleno, como *Pedro Páramo* lo será en la novela de Rulfo.

El complejo sistema de citas, alusiones y símbolos que atraviesan *Bajo el volcán* —desde el mito del Edén y la caída de Adán, el *Edipo* de Sófocles hasta Goethe o Blake— se concentran en Cuernavaca —«Quauhnáhuac», «cerca del bosque», cerca del «bosque oscuro»—. La peripecia de Firmin es un descenso al *Inferno*; el Cónsul se mueve entre dos espacios altamente simbolizados: la casa, como centro organizador, espacio de orden y armonía, paraíso perdido cuyo jardín ha sido invadido por la maleza, y la barranca, abismo y caos. Entre ellos: «dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas», los nombres de éstas ironizan el peregrinaje de Firmin, y la última, el prostibulario «El farolito» es el vestíbulo de entrada.

La muchedumbre, la Fiesta del Día de Difuntos, calles, iglesias, bares, siguen el ritmo de la lucha de Firmin, son el laberinto de la agonía. En sus descripciones, Lowry construye, por momentos, el clima de los muralistas mexicanos —cuadros de Rivera inspiran algunas de las alucinaciones del personaje—; en otros, la descripción proyecta la interioridad en el espacio exterior. Cuernavaca se transforma en un espacio simbólico cuyos signos escenifican la agonía: «Quauhnáhuac era, en ese aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina. ¡Dormitorio para zopilotes y ciudad de Moloch!»

Y en ese abismo, simbolizado por la barranca, cercana a la casa de Firmin y en la que será arrojado su cuerpo agonizante, el que absorbe al Cónsul. Al final de la novela el nombre antiguo de la ciudad, «Quauhnáhuac», «cerca del bosque», adquiere todo su poder retroactivo: Firmin se precipita en un bosque y todo el espacio se deshace con él. «Pero no había nada, ni cumbre, ni vida, ni ascenso. Ni tampoco era ésta su cúspide, una cúspide exactamente: no tenía sustancia, no tenía bases firmes. También esto, fuera lo que fuese, se desmoronaba, se desplomaba mientras que él caía... era el mundo mismo el que estallaba, estallaba en negros chorros de ciudades lanzadas al espacio, con él, que caía en medio de todo, en el incontenible estrépito de un millón de tanques, en medio de las llamas en que ardían un millón de cadáveres, caía en un bosque, caía...»

«Hay pueblos que saben a desdicha. Se los conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana.»

«Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí, en cambio, no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Es que éste es un pueblo desdichado, untado todo de desdicha.» El espacio en *Pedro Páramo* es extensión y condición de la historia, afantasmado, adelgazado como los que la pueblan.

El nombre del Cacique, el título de la novela, se despliega, como la «Cuernavaca» de Lowry, en toda su plenitud. Por una parte, concentra en sí mismo la dialéctica

narrativa entre personaje, tiempo y espacio; por otra, actúa como cita, ya que remite a la funcionalidad del personaje centro: sobre la piedra de Pedro se edifica Comala y se organiza el cosmos narrativo y, al tiempo, contiene dentro de sí a su opuesto: el páramo.

En este sentido, el páramo es el espacio de la desolación, la esterilidad y la muerte; el páramo traga la vida, transforma lo tangible en intangible: el viento, el olor, la lluvia, la humedad, son los elementos difusos y esenciales que configuran el espacio en la novela de Rulfo. El páramo trasciende lo físico, es el espacio simbólico de la muerte: no el desierto, sino «la tierra baldía».

La oposición entre la Comala pastoril que evoca Dolores Preciado, cuyo centro generador es la Media Luna, y la Comala devastada que encuentra su hijo Juan, es semejante a la oposición entre la Cuernavaca evocada por Yvonne y la que encuentra a su regreso, en *Bajo el volcán*. La Media Luna, como foco de irradiación de actividad en el pasado de Comala, es equivalente a la casa/cosmos en la novela de Lowry. Pero mientras la casa organizaba el mundo individual de Firmin, la Media Luna es un centro que parte del Cacique para organizar el mundo de Comala, y éste depende de la fuerza expansiva o destructora de Pedro Páramo.

Las descripciones espaciales de Lowry son acumulativas, el suyo es un espacio lleno, cargado de objetos, volúmenes, colores, líneas. En la novela de Rulfo casi no hay referencias materiales, el espacio de la muerte, el que encuentra Juan Preciado, se remite a impresiones o a elementos intangibles: «Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos, hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre...»

Metáfora de lo vacío, espacio de la muerte, extensión de la esterilidad de Pedro Páramo; al igual que en la novela de Lowry, cuando el personaje centro caiga, el espacio caerá con él: «El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían, saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.»

## Una escena/Un cuento

Como final del capítulo IX de *Bajo el volcán*, leemos:

«Ahora en la plaza sus propias sombras se dirigían hacia las puertas gemelas de la taberna Todos contentos y Yo También; bajo las puertas vieron lo que parecía ser el extremo inferior de una muleta; su propietario discutía tras la puerta. Tal vez una última copa. Luego desapareció: tiraron una de las puertas y algo salió.»

Doblado en dos, gimiendo bajo el peso, un indio viejo y cojo llevaba sobre las espaldas, mediante una correa atada en la frente, a otro pobre indio aún más viejo y decrepito que él. Llevaba al anciano con las muletas, y a cada paso uno de sus miembros temblaba bajo el peso del pasado; llevaba las cargas de ambos.



Los tres permanecieron contemplando al indio que desapareció con el anciano al doblar una curva del camino, adentrándose en la noche y arrastrando en el polvo gris y blanco sus míseros guaraches.»

Esta escena formaba parte de la primera versión de *Bajo el volcán*, redactada por Lowry en 1936, y que fue publicada por «Prairie Schooner» en 1963/64. En una de sus cartas, Lowry se refiere a ella diciendo: «Es una reafirmación y universalización del tema de la humanidad luchando bajo el eterno y trágico peso.»

En *No oyes ladrar los perros*, incluido en *El Llano en llamas* en 1953, Rulfo trabaja el mismo tema: un indio viejo carga el cuerpo de su hijo agonizante, camino de Tonaya, en donde espera encontrar asistencia; a lo largo del camino hace un balance de su pasado y reprocha al hijo. Cuando percibe las luces del pueblo descarga al muchacho, ya muerto.

El objetivismo de la tercera persona, en el relato de Rulfo, describe, con un laconismo extremo, el avance de la noche, el agotamiento del viejo y la agonía del hijo. Pero este objetivismo está filtrado por el diálogo entre padre e hijo, el cual cumple una función narrativa. A través del diálogo sabemos que el muchacho ha sido herido en una trifulca, que es un ladrón, las esperanzas y decepciones de sus padres, la muerte de la madre. Con magistral economía, en tan sólo tres breves páginas, Rulfo metaforiza ese «peso del pasado» al que alude la escena de *Bajo el volcán*.

Una serie de motivos coinciden en ambos: un hombre carga a otro a sus espaldas, ambos forman una sola figura tambaleante, el avance de la noche, la carga del pasado. En el cuento de Rulfo, el fantasma de la madre muerta hace presente el mítico triángulo edípico: la rivalidad padre e hijo es evocada desde el interior del discurso del padre, cuya voz se va imponiendo a medida que avanza la agonía del hijo. La intensidad del diálogo en *No oyes ladrar los perros* va creciendo porque el hijo casi no responde, el diálogo se va transformando en un monólogo del viejo ante ese representante mudo del pasado. Y aquí Rulfo exaspera aquella característica de su estilo que Blanco Aguinaga señalara en su ensayo: el misterio del mundo interior del hablante es reconstruido a partir del objetivismo lacónico de sus palabras. El lector recibe la información estrictamente necesaria, en este caso en forma de lamentación o reproche, y con ella percibe la tensión interior del personaje. La frase «No oyes ladrar los perros» funciona como una rima que puntúa el crescendo narrativo y, al tiempo, es una demanda de sentido: la negativa, la imposibilidad del hijo de satisfacer al padre aumenta el peso del pasado. La rima no se reitera mecánicamente, sino que actúa desde el título como motivo: «Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo...», «¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?» «... Pero al menos debías oír si ladran los perros. Haz por oír.» «... y al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros. —¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.» El discurso del padre se agota ante el hijo muerto: el final del relato instaura el silencio.

Recuerdo, al respecto, la aguda lectura de Deleuze sobre *Bajo el volcán*: es en el triángulo formado por el Cónsul Firmin, su mujer Yvonne y su hermanastro Hugh donde la novela de Lowry elabora el tema del Edipo. En la escena aludida, el triángulo contempla como espectador la figura de los dos viejos indios, pero ésta se carga de

sentido, pues es, justamente, el peso de su propio pasado lo que los protagonistas proyectan: en los capítulos siguientes, ellos también se adentrarán en la noche.

Rulfo/Lowry: escrituras excesivas, líneas divergentes, de las cuales algunos puntos hemos pretendido anudar, intentando conmemorar el tenso placer de la lectura.

SONIA L. MATTALÍA  
*Facultad de Filología*  
*Universidad de Valencia*  
*Avenida Blasco Ibáñez, 28*  
*46010 VALENCIA*

### Bibliografía consultada:

- DAY, DOUGLAS: *Malcolm Lowry. A Biography*. Oxford U. P. Londres, 1974.
- EPSTEIN, PERLE: *El laberinto privado de Malcolm Lowry*. Monte Avila. Caracas, 1975.
- CATAÑO, JOSÉ C.: «El jardín edénico de Malcolm Lowry», *El Viejo Topo*, núm. 6. 1977.
- : «El alcohol: aspectos de una mística de la borrachera en Lowry», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- DELEUZE, GILLES: «Porcelanas y volcán», en *Lógica del sentido*. Barral. Barcelona, 1971.
- LOWRY, MALCOLM: *El volcán, el mezcal, los comisarios...* Tusquets. Barcelona, 1971.
- WAYNE GUNN, D.: «El volcán y la barranca», en *Escritores norteamericanos y británicos en México*. F. C. E. Madrid, 1977.
- ZAYA: «Vida y escritura: Realidad y ficción. El jardín de los senderos que se confunden», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- ANTOLÍN RATO, MARIANO: «El mar: Malcolm Lowry, navegante del agua de fuego», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- MOYA, ANTONIO: «Malcolm Lowry», *El Viejo Topo*, núm. 42. 1980.
- : «El infierno: Los ejercicios espirituales del Cónsul», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- BLANCO AGUINAGA, C.: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Nueva Novela Latinoamericana 1*. Paidós. Buenos Aires, 1976.
- : *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Casa de las Américas. La Habana, 1969.
- : *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Sep/Setentas. México, 1974.
- : *Homenaje a Juan Rulfo*. Anaya/Las Américas. 1975.
- : *Los mundos de Juan Rulfo*. Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14. 1981.
- HARSS, LUIS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en *Los nuestros*. Sudamericana. Buenos Aires, 1971.