Lectores de Rulfo

Una de las figuras señeras de la modernidad literaria hispanoamericana es, sin duda, la del escritor mexicano al que dedicamos nuestro comentario. La obra y la figura de Juan Rulfo son celebrados y sus lectores han crecido en estas tres últimas décadas, las de la mayor difusión de la literatura escrita en la América de habla española.

Dos libros —una novela, un libro de cuentos— y algunos textos, han bastado. Así nos lo refieren las numerosas tentativas de acercamiento y procesamiento crítico, que nunca dejan de acusar el asombro. La exigua e intensa obra de Rulfo motiva nuevas lecturas que advierten su complejidad, su elaboración decantada, sus logros lingüísticos, su tono poético, su aptitud simbólica, su resonancia mítica. Su antigüedad y modernidad en extraña y estrecha amalgama.

Casi diríamos que Rulfo tiende a convertirse en mito. Regionalismo y modernidad, tradicionalismo y novedad, antiguos materiales literarios y evocación de ámbitos primitivos recreados con las modalidades narrativas del siglo.

Más de novecientas fichas bibliográficas [1], un sinfín de entrevistas, testimonios de peregrinaciones de críticos y profesores en busca del secreto del hombre modesto y sencillo que había condensado en admirables páginas un universo singularísimo, dan alguna idea acerca de la dimensión alcanzada por su difusión. Recupero para los lectores el fervoroso comentario del reciente Nobel de nuestras letras:

> «... Alvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa:
>
> —¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!
>
> Era *Pedro Páramo.*
>
> Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá —casi diez años atrás— había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El Llano en llamas,* y el asombro permaneció intacto. Mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada. *La herencia de Matilde Arcángel.* El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores.
>
> No había acabado de escapar al deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo.* La verdad iba más lejos: podía recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué pagina de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter del personaje que no conociera a fondo. (... ...)» [2].

---

[1] V. CARLOS GONZÁLEZ BOIXO: *Claves narrativas de Juan Rulfo,* Universidad de León, 1983, nota número 3, pág. 74.

[2] GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», en *Inframundo,* pág. 24. V. más adelante, nota 8.

Este entusiasmo, esta exaltación, verdadero ditirambo en honor de la creación de Rulfo contribuye, claro está, a la sustentación de una mitología. Surgida en la década del 50, ella constituye uno de los puntales de lo que habría de llamarse «nueva novela», categoría literaria que convendría relacionar con otras formas de lo nuevo, para situar el momento histórico de Rulfo y de los otros «grandes» del presente siglo. Así, nueva novela, hombre nuevo, novedad, renovación, etcétera, son los signos característicos de un discurso crítico que hizo época. Carlos Fuentes, Jorge Lafforgue, Luis Harss, Emir Rodríguez Monegal, César Fernández Moreno, Mario Benedetti, entre muchos otros, albergan y propagan, si no apelan directamente a estas denominaciones, la concepción que las alienta. La de una creación referida prácticamente a la totalidad de la vida, de índole pujante, joven, entusiasta, original hasta cierto punto, inédita, americana, vital. El optimismo que se desprende de estas caracterizaciones es sólo equiparable a las expectativas generadas por diversos síntomas —la revolución cubana es uno de los más claros y esperanzados— que auspician el ingreso en la gran rueda de la historia occidental y el abandono, tal vez próximo, de la condición periférica. Y parece oportuno anunciarlo desde la conquista de un espacio importante en la literatura universal. Había llegado el momento de pasar de la etapa de la formulación de los sueños a la de la realización de los deseos. De abandonar, efectivamente, la periferia cultural.

Si dirigimos la mirada hacia la región específica que constituye en el interior de la literatura hispanoamericana la de México, pueden delimitarse los principales condicionamientos estéticos y sociológicos que rodean la obra de Juan Rulfo. Es lo que lleva a cabo Jorge Ruffinelli [3], algunas de cuyas precisiones nos parece útil retener:

1. El narrador mexicano reitera, en alguna medida, el modelo de Rimbaud, por su intenso, breve y fulgurante paso por la literatura.

2. La autonomía de la obra literaria es siempre relativa. Ella reconoce siempre un contexto histórico original. Para leer a Rulfo es necesario tener presentes los últimos años de la revolución mexicana, incluida la rebelión de los cristeros. La época de su afianzamiento (Obregón), los períodos presidenciales de Alemán y Ruiz Cortínez. La infancia de Rulfo está asignada por la generalización de la violencia y la devastación y, como se sabe, la destrucción del ámbito familiar. Hacia los años 50 produce su obra el despoblamiento del campo jalisciente y el consiguiente éxodo campesino hacia las ciudades y fronteras se suma a la violencia originaria, signando la experiencia del escritor por un suceder en el que el despojo, la muerte, el exilio y la erosión de las formas sociales, informan el contexto social en el cual se inscribe.

3. La Secretaría de Estado e Instrucción Pública, creada por José Vasconcelos en 1921, desarrolla una importante tarea cultural: edita los clásicos de la literatura universal y valora y difunda las artes y la música nacionales, como también la literatura que se escribe en este período. Ella conforma el ciclo de la que se ha llamado novela de la revolución mexicana —Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, José Mancisidor, etcétera—, desarrollándose a lo largo de dos décadas el impulso nacional

[3] JORGE RUFFINELLI: *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, México, Universidad Veracruzana, 1980.

y popular que la conforma y sostiene. Este aparece como una de las coordenadas internas de la obra de Rulfo.

4. El período desarrollista de Alemán (aliento a la inversión extranjera y favorecimiento de la centralización estatal) coexiste con la internalización de la cultura. La *Revista Mexicana de Literatura* fundada por Carlos Fuentes y Enmanuel Carballo cumple en estos años análogo papel al de *Sur* en el Río de la Plata, insertando la literatura europea y norteamericana en la tradición nacionalista.

Si los cuentos de *El llano en llamas* rendían tributo al regionalismo y al indigenismo (ciclo de Chiapas, con Rosario Castellanos como principal figura), pudo advertirse en ellos una organización diferente. Desde 1942, y en especial desde 1945, en que publicó algunos en la revista *Pan* dirigida por él y por Arreola y Alatorre en Guadalajara, despierta admiración creciente por el cuidado de la forma y el pulimento del lenguaje. Hay diferentes versiones de varios cuentos: «Nos han dado la tierra» sufrió un sinfín de modificaciones que a veces suprimen frases enteras, y buscan popularizar la expresión sin alteración de su estructura. Por esta abundancia de expresiones populares, sigue las huellas del regionalismo —que exige la lengua hablada y la inscripción del habla campesina en particular—, pero no persigue con ello un propósito de verosimilitud que lo inscribiera en las coordenadas del realismo, sino que lo convierte en uno de los soportes de una creación que lo supera y trasciende ampliamente. (Estas valoraciones críticas se fundamentan en las de Arreola y Emmanuel Carballo: «Rulfo ha dado los más grandes palos de ciego de nuestra literatura», *La Cultura en México,* número 187, 15/9/1965, XIII-XIV, págs. 359-451, entre otras.)

Es pertinente recordar que los primeros textos de Rulfo no rinden tributo a la temática rural (hay incluso una novela —perdida— en la cual el protagonista, un desarraigado de Jalisco, se enfrentaba a su soledad en la ciudad de México). La temática y el ambiente urbanos, abandonados por Rulfo, serán retomados por otros narradores. El caso de Fuentes en *La región más transparente* (1958) encuentra eco, sustento y en fenómenos similares que se producen en otros puntos de América. Un ejemplo es el del Perú, donde la generación de 1950 funda, con Sebastián Salazar Bondy a la cabeza, la moderna narrativa urbana. Otro el de Uruguay, una de cuyas novelas señeras, *La vida breve* de Onetti, que inicia el ciclo de Santa María, es de 1950. Pero en Rulfo hay la incorporación del modo de novelar característico de esta generación, que es la suya, tributario de lecturas múltiples de autores localizables en diferentes ámbitos, el europeo y el norteamericano esencialmente. Desde el perspectivismo de Faulkner en *Absalón Absalón* o incluso algún modelo de personaje —Macario, deudor del Benjy de *El sonido y la furia*— hasta la lectura de autores nórdicos y rusos de los siglos XIX y XX (larga lista: en el caso de Rulfo puede acotarse el terreno señalando a Andreiev, Korolenko, Lagerloff, Byornson, Hamsum, Sillampa, Laxness, Ramuz, Giono).

Ruffinelli nos recuerda que, en la historia de la recepción de la obra de Rulfo, algunos críticos se han preocupado, un tanto inútilmente, de establecer la mayor o menor bondad del cuentista o el novelista. Más importante y curioso resulta el hecho de la sorpresa y la incomodidad que ocasionó *Pedro Páramo* a una buena parte de la

crítica. Así, Alí Chumacero advertía su «composición desordenada», el «adverso encuentro de un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal» (Cfr. Chumacero, Alí: *El Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Univ. de México,* IX, 8/4/55, págs. 25-26). Vale la pena trascribir el siguiente párrafo:

> «En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina. Desde el comienzo, ya el personaje que nos lleva a la relación se topa con un arriero que no existe y que le habla de personas que murieron hace mucho tiempo. Después la llegada del muchacho al pueblo de Comala, desaparecido también, y las subsiguientes peripecias —concebidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren— tornan en confusión lo que debió haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverso encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal. Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurran los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una. Mas no olvidemos, en cambio, que se trata de la primera novela de nuestro joven escritor y, dicho sea en su desquite, esos diversos elementos reafirman, con varios momentos impresionantes, las calidades únicas de su prosa.»

Hasta 1959, con el pronunciamiento de Alfonso Reyes, no se admite, en verdad, la singularidad del estilo de Rulfo como tal:

> «Puede considerarse realista la novela de Rulfo porque describe una época histórica, pero seguramente su valor reside en la manera peculiar con la que se supo manejar esa historia, donde la narración lanzada sobre distintos planos temporales cobra un valor singular que intensifica la condición misma de los hechos. Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra, en su extraña novela *Pedro Páramo.*» (*Vida Universitaria,* Monterrey, Nuevo León, IX, número 429, 10/6/1959, pág. 5.)

Así que, la novela de Juan Rulfo, la que lo universaliza y rodea de un aura de leyenda, no fue reconocida como tal en un primer momento. Fueron los cuentos del escritor mexicano los que le granjearon el respeto inmediato de sus coetáneos y labraron su fama inicial. Dice Ruffinelli:

> «No sé si la crítica latinoamericana ha venido abandonando su lucidez *crítica,* su independencia de valoración, o si una obra, a medida que la fama crece en torno suyo, empieza a transformarse en intocable y perfecta. Por eso interesa recordar que en 1955 diversos eran los "defectos" señalados en *Pedro Páramo* aunque hoy nadie los recuerde. Entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban vistos en una dimensión inusual, como paisaje, y el paisaje como personaje, anímicamente. Y, también, que *Pedro Páramo* era una novela demasiado sintética, sin respiración, constreñida y apretada en un lenguaje en exceso escueto.» (*Ob. cit.,* pág. 40.)

Esta valoración de las valoraciones, recientemente formulada, nos parece fecunda en la medida en que hace hincapié en lo que frecuentemente se soslaya: el sitio que ocupa un texto en el conjunto de textos que conforman la cultura, sus condicionamientos, modelos, adecuación o transgresión a los cánones y el gusto imperantes, su

capacidad para conmover dada la convergencia de diversos materiales y el afinamiento de una visión determinada.

En un libro de inexcusable lectura en el itinerario de la crítica en estos últimos años, *América Latina en su literatura,* compilado por César Fernández Moreno y auspiciado por la UNESCO [4], se contienen varias menciones a la obra y figura de Rulfo. Una de ellas es la tesis de Barreiro Saguier: *Encuentro de culturas* (págs. 21-40), quien lo visualiza como pieza esencial del gran proceso de síntesis que impulsa la literatura hispanoamericana. Advierte en el escritor la presencia de ciertos elementos hallables de igual modo en Fuentes, Arreola, Yáñez, en la literatura mexicana, y en otros escritores como Arguedas y Roa Bastos, cuya cifra común estaría dada por la utilización de símbolos mitológicos indígenas; símbolos que aparecerían transformados literariamente. Barreiro Saguier precisa la «adaptación contemporánea —en función del relato— del elemento legendario» (pág. 40).

Esta pervivencia de antiguos elementos culturales es ensalzada también por Antonio Cándido en *Literatura y subdesarrollo* (págs. 335-353), quien sitúa la obra de Rulfo junto a la de otros creadores, como Guimaraes Rosa, Vargas Llosa, Cortázar, quienes instauran la superación del naturalismo en el ámbito hispanoamericano. Pero cuya «literatura todavía se articula de manera transfiguradora con el propio material del nativismo», puesto que «El hecho de haberse superado lo pintoresco y lo documental no hace menos viva la presencia de la región en obras como las de Juan Rulfo, sea en la realidad fragmentaria y obsesiva de *El llano en llamas,* sea en la sobriedad fantasmal de *Pedro Páramo»* (pág. 353).

Esta presencia de personajes ligados al ámbito rural, cuya cosmogonía reconoce invariablemente la huella cultural de antiguas civilizaciones prehispánicas, llama poderosamente la atención de una buena parte de la crítica. Mario Benedetti ve de este modo su comportamiento *Temas y problemas* (págs. 354-371):

> «En los cuentos de *El llano en llamas* o en la novela *Los ríos profundos,* el indio o el mestizo no son marionetas, sino seres humanos. El maniqueísmo cede paso a la hondura psicológica. El problema social, políticamente decisivo, sale del manual, se desprende de su esquematismo, se introduce como el aire en los pulmones del personaje, y así pasa a la sangre, se funde con su pasión individual. (...)» (pág. 358).
>
> «En Rulfo, el paisaje es presencia fantasmal; el lector tiene noción de que existe aunque no se lo mencione, pero pocas veces tiene ocasión de imaginar un contorno tan despojado, y, sin embargo, tan imprescindible» (pág. 361).

Más preocupado por la dimensión universal de la obra rulfiana, Ramón Xirau y Noé Jitrik se detienen en importantes planteamientos relativos a su estética. Así, para Xirau en *Crisis del realismo* (págs. 185-203), Rulfo y Lezama Lima son los dos autores en quienes se plantea más agudamente el problema de las relaciones entre realidad y fantasía. La reunión de un lenguaje popular y un lenguaje poético hace que ambos niveles sean indiscernibles. Xirau halla en los cuentos escritos en primera persona un tono confesional, que da la sensación de que los personajes quisieran huir de su soledad para comunicarla a sus lectores (págs. 199-200), la negación de la temporalidad

---

[4] *América Latina en su literatura,* México, Siglo XXI ed., 1972.

futura, lo que les otorga la pátina de hondísima tristreza y el fatalismo esencial. Esta negación radical del tiempo convierte a Pedro Páramo en una «maravillosa novela real e imaginaria», antecedente de otras novelas, entre ellas «acaso la de García Márquez»; «es la novela de una memoria fantástica, mágica y real. La apariencia de la novela —y de los cuentos de Rulfo— es realista; su verdadera sustancia onírica». (pág. 200).

Jitrik, en *Destrucción y formas en las narraciones* (págs. 216-242), se expresa en parecidos términos, al inscribir en la tradición de la novela rural y social, pero cuyos «contenidos explícitos» son presentados por procedimientos que no tienen por objeto disminuirlos, sino trascenderlos aunque asumiéndolos:

> «... el tema es aquí fundamental, pero es como una base, una trama sobre la que los procedimientos van tejiendo las significaciones» (...).
>
> «... el retrato de Pedro Páramo, la descripción ambiental y la prolija revisión del mito mexicano de la muerte, van tomando forma a partir de todas estas maneras de narrar que no procuran enfoques diferentes de una misma realidad, sino simplemente complementaciones, datos que se acumulan y que como provienen de distintas perspectivas atomizan una mirada y reagrupan, como en la pintura puntillista, el objeto en un instante. El tema y los personajes obligan a pensar en el muralismo mexicano, pero la gama de procedimientos aplicados nos lleva al puntillismo: el cruce es enriquecedor, la adopción de ciertas técnicas permite dar un salto e imaginar que detrás del contenido tradicional, más eficazmente presentado, hay también un pensamiento que está en todos los niveles de la realidad y no sólo depositado en la denuncia, de por sí valiosa...» (pág. 233).
>
> «... en la narración, al avanzar mediante un sistema muy complejo de retrocesos, rompe la linealidad temporal (...). El resultado es una malla de líneas que no diluyen una acción llena de sentido desde un punto de vista histórico, pero que proponen sobre todo una experiencia del tiempo tratado como un objeto de conciencia, incrustado en una memoria, fijo como una estampa o como un traumatismo cuyas raíces se están investigando. El retroceso, el raconto y la fragmentación son formas de la recuperación de esa memoria, tratamiento similar al del psicoanálisis, y, como el psicoanálisis, en la medida en que configuran un objeto, crean un espacio, el lugar novelístico donde transcurre todo el intento recuperativo.» (...) (págs. 234-235).

Por su parte, Carlos Fuentes afirmaba también, en *La nueva novela hispanoamericana* [5], que con la mitificación de situaciones, tipos y lenguaje del campo mexicano, Rulfo pone fin a la temática documental de la revolución. Puede hacerlo merced a la utilización sutil de grandes mitos universales, como el de Telémaco, al que encarna Juan Preciado en esa contra-odisea en busca de su padre perdido (pág. 16). Esta es la manera hallada por el escritor para otorgar universalidad a su creación, según Fuentes:

> «... todo ese trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanas a un contexto universal» (pág. 16).

Fuentes, como tantos otros críticos, opina que la novela de Rulfo es la máxima expresión de la novela mexicana, al proyectarse decididamente hacia la modernidad literaria:

> «... a través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela» (págs. 16-17).

---

[5] CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*. México, ed. Joaquín Mortiz, 1972.

Afirmaciones que tienen sentido al tratar de precisar la evolución del género novelístico. Frente a las de Alberto Moravia a propósito de la muerte de la novela, cuya clausura se habría producido por Flaubert (novela de costumbres) y Proust y Joyce (novela psicológica), Fuentes cree que sólo se ha agotado la forma burguesa de la novela y con ella la estética realista, que le es propia y consustancial. El realismo burgués deja paso a «una realidad literaria mucho más poderosa». El desafío para el escritor de nuestros días está en hallar el lenguaje que exprese los mitos y profecías de una época signada por la transformación de la vida, ahora enteramente regida por la sociedad industrial. Es así como debe operarse un «tránsito desde la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua». Este proceso, que encarna Rulfo en México, ya fue iniciado por Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, a quienes Carlos Fuentes otorga el rango de fundadores de la modernidad literaria en Hispanoamérica (pág. 24).

Al respecto, opina Luis Harss [6]: «No es propiamente un renovador, sino el más sutil de los tradicionalistas» (pág. 314). Y, en este sentido, ve en *Pedro Páramo* su convencionalismo junto a la renovación:

> «Hay una figura de Madre, con mayúscula, típicamente mexicana, que languidece en el fondo con lagrimones en los ojos. Siempre que se evoca su imagen nos balanceamos al borde de la sensiblería. Además, la misma figura de Pedro Páramo está cortada a la medida de un viejo molde. El estilo austero, el enfoque oblicuo, no alteran el hecho de que fundamentalmente andamos por terreno conocido. La caracterización es demasiado tenue y convencional para que agregue algo nuevo al tema del déspota local. Los instintos carnívoros de Pedro Páramo, su oportunismo y ambición, y hasta su nostalgia algo fatua por un amor de juventud que simboliza la inocencia perdida, son todos materias primas literarias. Pero aquí son sólo puntos de partida para la visión poética. Rulfo no cuenta una historia: capta la esencia de una experiencia. *Pedro Páramo* no es épica, sino elegía.» (pág. 331.)

En su trabajo, que es ya un clásico dentro de la bibliografía rulfiana y, probablemente, la piedra de fundación de este nutrido *corpus* crítico, Carlos Blanco Aguinaga examina la obra de Rulfo con mayor detenimiento, llegando a la siguiente formulación: Rulfo es a la vez que universal y moderno, tradicional y mexicano [7].

El escritor mexicano abre nuevos derroteros para la narrativa por su plasmación estética de la subjetividad angustiada del hombre contemporáneo, angustia que aparece sin solución. Por el registro de la «agonía contemplativa» del solitario sin fe, para quien las cosas que lo rodean no son, sino, «símbolos mudos». Rulfo permite inferir que la pérdida total de la fe entraña la vigencia de la «violencia sorda» del fatalismo. Introduce en la cultura mexicana la pura angustia interior frente al realismo y costumbrismo de los novelistas de la revolución. Trata el tiempo y los personajes en la vivencia de la propia interioridad, acentuando la temporalidad subjetiva y recreándola estéticamente, operándose la «penetración lírica del tema y el lenguaje». Esto es visible en los cuentos, cuya marca más ostensible es su laconismo monótono

---

[6] LUIS HARSS: «Juan Rulfo, o la pena sin nombre», en *Los nuestros,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1966.

[7] CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura,* I, 1, sept.-oct. 1955. Citamos por Jorge Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana,* Buenos Aires, Ed. Paidós, 1969 (compilación).

y descriptivo, sin acción; son casi oníricos, como *Luvina;* dialogados, dramáticos, como *Diles que no me maten.* Y en aquellos en los que se narran acontecimientos externos, como *Talpa,* se detiene el suceder temporal, se borran las apariencias exteriores de los personajes, para dejar que aflore entonces su vivencia interior trágica. Blanco Aguinaga advierte que el soporte espacial de estas narraciones no es sino una «engañosa geografía inconcreta», que acentúa la indefinición de realidades interiores, en el que se sucede el «meditar obstinado» de personajes que hablan, seres de ficción que muchas veces carecen de nombre, de apariencia externa. Los diálogos son también aparentes: en realidad son monólogos interiores, verdadera construcción imaginativa que exalta la dimensión ensimismada de sus personajes, su narrativa «sin persona, espacio ni tiempo». La ausencia de situaciones concretas, los colores que tienden a diluirse en un generalizado gris parduzco, las repeticiones frecuentes de palabras, frases, ideas, operan hacia el aislamiento del mundo narrado, que queda en suspenso, fantasmáticamente, y da origen, claro está, al de la novela.

Entre otras precisiones, Blanco Aguinaga nos recuerda la vigencia de un nuevo idealismo que recorre el siglo XIX para estallar en el irracionalismo finisecular, nuevo idealismo que se convierte en apoyo ideológico de la angustia del hombre moderno que erige su subjetividad en medida de todas las cosas. Origen del nacimiento del impresionismo, espiritualismo y simbolismo, cuaja también en un nuevo y angustiado realismo, que procura la destrucción de los límites espacio-temporales, de la exterioridad-interioridad, de la pesadilla y el mundo concreto. Esta tendencia enlaza a los antinaturalistas y neorrealistas con los subjetivistas y los abstraccionistas (Cfr. pág. 85 y siguientes), cuya medida común en literatura la hallamos en la destrucción de las relaciones clásicas entre el narrador y la realidad, lo narrado y el espacio y el tiempo. En esa vasta corriente universal contemporánea es situable la narrativa de Juan Rulfo:

> «Frente a la escuela realista analítica que trata la realidad desde fuera del sujeto (narrador) hacia el dentro del objeto, Rulfo (como el primer Joyce, como S. Anderson, como Hemingway) trata la realidad desde el dentro del sujeto hacia el fuera del objeto. Así, aparece éste teñido de la sensibilidad del narrador, pero sin que se le imponga ningún significado conceptual a través del análisis. (...) Rulfo no trata de explicar los mecanismos internos de la realidad objetiva: ésta se le da y lo único que cabe hacer es darla para que se explique a sí misma. De ahí la curiosa objetividad aparente de estos cuentos. Frente a la prosa mexicana anterior, ideológica, dogmática a veces, prosa que subrayaba, analizaba y explicaba, Rulfo incorpora al cuento mexicano la forma objetiva de narrar característica de los escritores subjetivistas modernos.» (págs. 97-98.)

Pedro Páramo absorbe esta matriz de rasgos, y así nos presenta básicamente construida por una atmósfera en la que cada personaje narrador «vive su verdad más honda aislado de los demás, en total ensimismamiento» y parecieran, todos ellos, transcurrir una existencia independiente del acaecer externo. Aparecen sin descripciones físicas ni morales, durante un buen tiempo algunos permanecen en una deliberada anomia, son verdaderos fantasmas de un mundo sin tiempo, muerto, en un espacio que se diluye en la inespecificidad, puesto que Comala carece de situación geográfica precisa. Fuera de la historia, aludiendo vagamente a sucesos acaecidos desde 1910 a 1920-30, Comala «... carcomido por dentro (...) como un montón de tierra se desbarata

imperceptiblemente por fuera y por dentro, al paso imperceptible del tiempo...» (pág. 101).

En relación a la historia, surge la dimensión interiorizada sobre la que se ejerce la violencia exterior de un cacique, en un ámbito marginal a la revolución, donde sólo llegaron algunos ecos. El orden cronológico de la narración pierde toda razón de ser en un mundo de fantasmas y rumores, y otro tanto cabe decir de la organización en capítulos, convención simbólica de un orden aquí ausente. Hay en la novela, por tanto, fragmentos de tiempos diversos y una organización narrativa basada en la ordenación de la confusión, caos de voces y rumores atemporales. En sus dos partes y su remanso pueden precisarse las grandes articulaciones que subsumen otras menores, como también el mayor relieve de Pedro Páramo, estructurador del mundo de los personajes de la novela. Construido en base a planos alusivos, accedemos a su conocimiento por su presencia en los demás «... es el único personaje porque para crearse a sí mismo en la historia ha aplastado a los demás, los ha reducido a rumores, a ecos de su presencia que, como un símbolo del destino ineluctable hacia la muerte, se levanta desde las primeras páginas» (pág. 107). Lejos de todo naturalismo y de todo realismo, *Pedro Páramo* es una novela paradigmática de su época. Blanco Aguinaga nos remite a Lukács y su visión de la angustia contemporánea como constitutiva de la modernidad novelística:

> «Los cuentos y la novela de Rulfo corresponden a una angustia contemporánea bien definida por Lukács y ejemplificada en múltiples escritores. Pero se dan en una tierra concreta donde la situación de los personajes adquiere un muy particular cariz porque sobre ella pesa una muy particular condición histórica. De ahí que, por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana» (pág. 113).

Paradoja aparente claramente anunciada que nos pone frente a una de las dificultades habituales de la crítica de hoy: ¿Cómo explicar que el realismo no es idóneo para plasmar la angustiada realidad contemporánea? La irrealidad y la lejanía, la oblicuidad y el subjetivismo, devienen ejemplares y se convierten en una vía de entrada a la realidad histórica más real que la realista. Aseveración enteramente digna de tenerse en cuenta para el debate en profundidad a propósito de la modernidad literaria y artística.

Pero la historia de la crítica sobre Rulfo sólo ha comenzado con el lúcido ensayo de Blanco Aguinaga. A partir de este momento, una abundante bibliografía se consagra a elucidar los aspectos formales, temáticos, sociológicos, de la obra del escritor mexicano, y especialmente de su novela *Pedro Páramo* [8].

---

[8] Cfr. ARTHUR RAMÍREZ: «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* XL, 86, enero-marzo de 1974, págs. 135-171, y E. KENT LIORET: «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana,* 89, octubre-diciembre 1974, págs. 693-705. Parece oportuno citar aquí los volúmenes colectivos, que contienen numerosos artículos dedicados al estudio de la obra de Rulfo: *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo,* La Habana, Casa de las Américas, serie «Valoración múltiple», 1966; *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas,* México, Sep/Setentas, 1974; *Homenaje a Juan Rulfo,* Madrid, Anaya-Las Américas, 1975; *Los mundos de Juan Rulfo,* INTI, *Revista de Literatura Hispánica,* número 13-14,

En una adecuada síntesis a la que remito al lector, Joseph Sommers puntualiza las principales tendencias seguidas por los críticos. Sólo retengo de ella lo esencial; hay tres orientaciones básicas; la formalista, que indaga las relaciones internas que guardan entre sí los diversos módulos expresivos de la novela, como es el caso de Hugo Rodríguez Alcalá, Luis Leal, Mariana Frenk. En la segunda se sitúan los trabajos de Carlos Fuentes, Julio Ortega, G. R. Freeman, quienes encuentran en ella patrones modélicos, fijados por la tradición cultural griega y judeocristiana. De este modo, nos remiten a experiencias vertebradas en mitos o arquetipos de antigua data. La tercera enfatiza la relación de la obra con su contexto histórico, preocupándose por la inserción del texto en su cultura, procurando extraer de ella el sistema de valores que orienta la conciencia histórica y delata las relaciones sociales. Blanco Aguinaga, el propio Sommers, Jean Franco, Ariel Dorfman son, entre otros, los representantes de este tercer abordaje a la obra rulfiana.

Es la primera orientación la que ha suscitado el mayor número de comentarios. Ello se debe, sin duda, a la complejidad formal de la novela y el acicate que supone para el crítico explicar cómo puede transcurrir en un tiempo y espacio que suponen la negación de todo tiempo y la evanescencia del espacio. Esta aparente paradoja de la novela pone, sin duda, el acento, en el carácter *sui generis* del espacio novelesco y, claro está, en la autonomía de la ficción, no ligada sino estéticamente al marco de referencia al que alude. Y resulta sumamente atractivo, a la vez que funcionalmente operativo, desentrañar las claves que permiten armar el *puzzle* y ofrecerlo a los lectores especializados. Por otra parte, los cuentos también son sometidos a diferentes análisis, en los que tienen cabida las indagaciones acerca de su organización. Todos ellos suelen poner de manifiesto el eclecticismo metodológico imperante en las universidades en estos últimos años.

Así, Mariana Frenk analizaba *Pedro Páramo* a la luz de las técnicas narrativas propias de la novela moderna, es decir, la que difiere de la decimonónica en sus variantes realista, naturalista y psicológica. De todos los aspectos específicos —eliminación o reducción del papel del narrador, punto de vista múltiple, incorporación de lo documental, eliminación de nexos que alteran la sintaxis narrativa, predominio de lo alusivo y elusivo en la conformación del discurso, transgresiones provocadas por la irrupción de elementos fantásticos, etcétera. Mariana Frenk destaca el deliberado desorden en la cronología de las acciones, desorden que halla su sentido en una unidad espiritual o mental que dicta su organización [10].

Algunos de estos ensayos han motivado controversias. Dorfman reprochaba a Rodríguez Alcalá, su «pedagogismo fácil que no captura plenamente el objeto, sino que lo simplifica», por ejemplo. Pero también reconocía aciertos, como «... la seriedad con la que se ha dedicado al estudio intrínseco de la obra», la «... forma con la que ha descubierto paso a paso el cosmos estético que anima Rulfo», llegando a

---

primavera-otoño de 1981; *Inframundo, el México de Juan Rulfo,* México, Ediciones del Norte, 1983 (2.ª edición: la primera es de 1980, publicada por el Instituto de Bellas Artes de la Ciudad de México, *Homenaje Nacional a Juan Rulfo).*

[9] JOSEPH SOMMERS: «Introducción» a *La narrativa de Juan Rulfo,* pág. 8.

[10] MARIANA FRENK: «Pedro Páramo», *Revista Universidad de México,* XV, 11 (julio de 1961), págs. 18-21.

considerarlo como «el mejor y más completo estudio de Rulfo de que disponemos» [11]. Es decir, si bien Hugo Rodríguez Alcalá está, fundamentalmente, orientado por una concepción formalista del estudio de la obra literaria, no deja de observar que este tipo de análisis rinde sus frutos. Y le permite, por otra parte, profundizar algunos de sus asertos, enriqueciendo su propia percepción de la obra y estimulando sus intuiciones y reflexiones críticas. En este sentido, ha existido, en relación a la obra de Rulfo, un verdadero chisporroteo de la crítica en torno a cuestiones interpretativas, un verdadero diálogo registrado en los múltiples ensayos, muchas veces ejerciendo la controversia en torno a aspectos organizativos o temáticos de la novela. También es necesario señalar que este tipo de crítica fue erigida en contestación a las afirmaciones de quienes, como es el caso de Alí Chumacero y Rojas Garcidueñas, no encontraron sino el caos y la confusión en la organización de la novela.

Ya nos hemos referido a las interpretaciones de Carlos Fuentes, producidas en uno de los libros más leídos a propósito de la modernidad novelística en Hispanoamérica. Agregaremos sólo algunas observaciones que lo amplían. En un artículo reciente [12] dice:

> «Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El 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. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice: no son esta sucesión de mujeres que suplantan a la madre y que más bien parecen virgilios con faldas (...)» (pág. 11).

Jung, Mircea Elíade, Levi Strauss, guían esta lectura de Fuentes que quiere hallar en la novela de Rulfo un lenguaje anterior al de la épica y la tragedia, «un esfuerzo gigantesco y prolongado para llegar a identificar mito y palabra y, en su encuentro, mantener al recuerdo, la psique original de la tribu (...)»[17].

También Donald Freeman [13], orientado por Mircea Eliade *(Cosmos e historia)*, ve en la novela la presencia del mito del eterno retorno: la historia no es progresiva; ella repite cíclicamente un modelo arquetípico original. Refiere la caída desde la idealidad hacia la muerte y la desintegración. Los distintos elementos constitutivos de la Comala paradisíaca —«cercos, árboles, cuerpos físicos»— pierden su solidez y se desintegran. El tiempo es el agente erosionador. De tal manera que las imágenes, tales como las estrellas cayendo del cielo, y las palabras —expresiones oráculas de Eduviges, el padre Rentería y la abuela— deterioran el mundo físico y precipitan su caída. La destrucción última se produce con la muerte de Pedro, suerte de apocalipsis que consagra el fin de los tiempos.

---

[11] ARIEL DORFMAN: «En torno a *Pedro Páramo* de J. Rulfo», en *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Ed. Anagrama, págs. 199-212.

[12] CARLOS FUENTES: «Rulfo, el tiempo del mito», en *Inframundo*, págs. 11-21.

[13] FREEMAN, DONALD: «La escatología de *Pedro Páramo*», en *Homenaje a Juan Rulfo*, compilado por Helmy F. Giacoman, Madrid, Anaya-Las Américas, 1975, págs. 255-281.

En este sentido, hay un determinismo que pesa sobre los habitantes del pueblo y los torna impotentes para modificar sus destinos:

> «El tema central, por tanto, no es la atracción de los personajes por el pecado y el subsiguiente sentido de culpa, sino la corrección de un sistema que crea dentro del individuo ciertos modelos de respuesta innatos y, sin embargo, los castiga por responder de esta manera.» (pág. 268).

En tanto hay una tranquila aceptación de la muerte, lo perturbador es la condena religiosa que pende sobre los personajes. Durante la vida —sólo un aspecto de la existencia total— «descienden hacia abajo (...) viendo desmoronarse sus esperanzas e ilusiones», se desencantan y comprueban "que la vida no vale un puro carajo"» (pág. 269), desilusión que facilita la aceptación de la muerte. Esta aparecería, entonces, como liberadora no tanto porque implique esperanza de salvación, sino porque significa la detención de la caída, el descanso y sueño compensador de las frustraciones de la vida. Pero puesto que el sufrimiento (la culpa) no cesa y no se obtiene el alivio, se frustra la esperanza de descanso, del fin del descenso guiado por la caída (estructura arquetípica de la novela). Así, ella rechaza, irónicamente, el eterno retorno que retrotraería a los pecadores al paraíso original (pág. 274). Los cuerpos en la muerte viven su existencia de «cadáveres animados», estado de suspensión en el que los sueños, monólogos y diálogos, transcurren acentuando las diferentes perspectivas de los personajes.

Esta interpretación supera la contraposición optimismo/pesimismo, que divide a la crítica. Así, Julieta Campos, Rodríguez Alcalá, Joseph Sommers, cuya visión es negativa: «pesadilla eterna» (Campos), «suplicio» (Rodríguez Alcalá), «infierno» (Sommers). Para Sergio Fernández y Raúl Chávarri ella es, contrariamente, positiva: tranquilidad, calma (Fernández); permanencia del amor (Frenk); «inusitadamente esperanzada», de «bello e ilusionado acento» (Chávarri). Freeman advierte la condición diferente de las «ánimas de pena» que arrastran sus culpas en la muerte y claman por el descanso que no logran obtener, y la de los cuerpos, cuya vida en la tumba no los corrompe ni los muestra atribulados, sino existiendo en el suspenso, en una suerte de ensoñación.

Esta lectura de la novela de Rulfo destaca sus configuraciones estéticas haciendo hincapié en el hecho de que no sólo atañen a la organización de la novela; pues muestran una de sus significaciones primordiales: la renuncia a la religión —entiéndase: a la cristiana—, ineficaz para proporcionar la gracia final que salva y redime. Ella condena a la caída perpetua, acentuando los rigores de la vida y de la muerte, intensificando en ésta el «vicio de los remordimientos», como dice Dorotea. El consuelo, el descanso, sólo opera fuera del marco de las creencias religiosas, en las tumbas convertidas en ámbito donde son posibles las experiencias sensoriales y adquieren relieve las acciones y los objetos considerados insignificantes en la vida diaria.

Las lecturas simbólicas de la novela han permitido la formulación de un discurso crítico que procura especificar las constelaciones significativas que nutren su trama, especialmente. Así, Violeta Peralta [14] procura hallar en ellas las claves de la existencia

[14] VIOLETA PERALTA y LILIANA BEFUMO BOSCHI: *Rulfo. La soledad creadora*, Buenos Aires, Ed. F.

humana, atendiendo a los signos recurrentes y centrales de los cuentos y de la novela de Rulfo. En los cuentos aparece el sometimiento «... a un orden cósmico predeterminado e invariable», cuya ineluctabilidad actúa coaccionando a los personajes, doblegados por la naturaleza y sus propios instintos. En este sentido, opera la visión desesperanzada del autor, condicionado por sus frustraciones individuales y sociales. Por ello, la presencia de conciencias semilúcidas, los monólogos que se traducen en «una memoria que convierte el tiempo en objeto de conciencia». Aparecen la precariedad y la finitud, la ausencia de futuro, una trágica tensión entre el desaliento y la esperanza. Las apariencias de lo real resultan destacadas como tales, lo engañoso sensorial enfatizado. La vida como sucesión de gestos mecánicos, la instalación en una atmósfera de ensueño cuando no en lo francamente onírico. El individuo queda preso de «... la esterilidad de su clausura individual», de rasgos vagos indicadores más que de su índole de personajes literarios, de «una antropología» (pág. 22), ya que en cada uno de los cuentos de *El llano en llamas* se muestra un aspecto esencial del mexicano; en cada uno de ellos emerge un pasado casi siempre culpable.

La obsesiva conciencia de culpa es uno de los ejes vertebradores de la narrativa de Rulfo, culpa que aparece ambivalente en su doble capacidad de justificar «... una visión pesimista de la existencia y, a la vez, permitir el acceso a la esperanza». En esta dualidad existiría la posibilidad de hallar un camino hacia la «salvación» que, si no aparece clara en el horizonte de los personajes, tiene la virtud de convertirlos en caminantes o peregrinos que se orientan de acuerdo a determinadas señales de su cielo particular: «Seres desgastados o aniquilados por el tiempo, pueblos abandonados en los que ha crecido la hierba, casas y altares en ruinas: esa es la imagen del hombre y del mundo que nos transmite Rulfo» (pág. 23). Y en esa búsqueda, en esos caminos, es posible trascender la circularidad y la pasividad frente a las sobredeterminaciones de la naturaleza y el ambiente social, mediante el denodado atisbo de las señales de un nuevo pacto con Dios. Esto convierte al universo narrativo rulfiano en uno esencialmente religioso e inscribe su literatura en un realismo trascendente «... que explora la sacralidad del hombre y del mundo y las relaciones del hombre con lo sagrado» (pág. 24).

Mircea Eliade, Ernst Cassirer, Octavio Paz, Paul Ricoeur orientan este enfoque crítico que no desdeña, apoyándose en ellas, formulaciones como las sustentadas por Graciela Maturo en sus *Claves simbólicas de Gabriel García Márquez*. Esta lectura aparece guiada, entonces, por el deseo de precisar el «sentido» de la creación literaria, lo que debe entenderse como lo translingüístico, lo que está en y más allá del lenguaje. La condición de caminante hacia lo sagrado es también propia de Juan Preciado, cuya búsqueda mítica se acentúa por la negación de la temporalidad al instituir la novela un mundo en el cual el tiempo y el espacio se diluyen por la omnipresencia de la muerte.

Esta lectura define la narrativa rulfiana como metáfora antropocósmica (pág. 82) y aventura la presencia de mitos provenientes de antiguas tradiciones mexicanas —como la apelación a Quetzalcoatl, ligada al viento que barre Comala para que Tlaloc

---

García Cambeiro, 1975. Contiene: Violeta Peralta: «El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo», págs. 7-86, y Liliana Befumo Boschi: «*Pedro Páramo* o el regreso al hombre», págs. 87-245.

la purifique con la lluvia (pág. 56)—. Aventura también, un especial significado trascendente de la novela en el contexto histórico hispanoamericano:

> «La tierra a la que retorna el alma de Juan y en cuyo seno renace, no es la Comala idílica de Dolores, tampoco la devastada por Pedro ni la que ha regado con sangre el parricidio de Abundio: porque el mito libera de las limitaciones del espacio y del tiempo, bien puede ser Comala un símbolo de América y Juan, la promesa del hombre nuevo que ha de llegar enunciando la superación del parricidio y la devastación» (pág. 83).

Liliana Befumo, siguiendo a Bachelard, quiere atravesar «... los mismos umbrales de la primera plasmación de la percepción en imagen», «atravesar ese valle de imágenes para arribar a la verdadera zona donde se produce la apertura: la región imaginaria, allí donde los símbolos se han empezado a generar». Consecuentemente con ello, se dirige a las latencias que se sitúan en una zona fronteriza entre la conciencia y la inconsciencia. Esta autora otorga gran importancia a la intervención del lector en la producción de la obra atendiendo, fundamentalmente, a su proceso emocional, a la inquietud, estremecimiento, desazón, angustia que conforman la emoción poética. Pese a la dificultad derivada de la vaguedad, falta de precisión, etcétera, del discurso rulfiano, esta autora puede aislar aspectos que considera fundamentales: el lenguaje, la búsqueda de un espacio, la simbología. En esto, como en otros aspectos, coincide con las frecuentes apreciaciones de la crítica. Como nota específica se destaca la metodología utilizada para la determinación de las funciones y la formalización de un amplio cuadro descriptivo de la estructura de la novela, con especificación de los núcleos narrativos, las catálisis, interpolaciones, como así también las relaciones y correlaciones que se establecen entre las diferentes unidades sintagmáticas del relato. En la segunda parte de su trabajo procura hallar, asimismo, las correlaciones simbólicas con el esquema estructural desarrollado en la primera. Bachelard, Guenon, permiten este tipo de lectura (a través de su poética del espacio, el primero; por su indagación en torno al espacio sagrado, el segundo). Paul Ricoeur, Mircea Eliade, Luis Sencillo, tambiên se constituyen en modelos orientadores.

Liliana Befumo nos insta a leer *Pedro Páramo* como un «encadenamiento simbólico» de signos convergentes:

> «... En el espacio-tiempo en el que se produce nuevamente la primera Caída y la inclusión en el estado de la soledad básica. Allí se superponen múltiples planos de manera tal que es sincrónicamente nuestra Caída y la de todos los hombres, y a la vez la predicción de nuestro porvenir. Se alcanza así, por consiguiente, la constitución de una verdadera hierofanía» (pág. 214).

Hay en *Pedro Páramo* un sentido segundo que resulta de su regreso a lo primordial, a lo caótico e indiferenciado. El Génesis, la confrontación primera del sujeto con el mundo, surgen de esta lectura que quiere ver el itinerario de la novela como trayectoria desde el caos al cosmos. El lenguaje como constituyente de otra realidad, la textual, adquiere con su poder «nominador» una apertura que, al reorganizar el caos, redunda en «un mayor acercamiento al mundo»;

> «El regreso al origen le permite al escritor ejercer la función nominadora y por medio de ella lograr la constitución de un orden nuevo que abarca toda la realidad. Pero ese retorno al punto inicial, obtenido por el encadenamiento mítico simbólico no hubiera sido suficiente si, además,

la palabra no se hubiera convertido en el lugar del encuentro, en la posibilidad fundamental para la organización del hombre. Es por eso que la palabra cobra su valor máximo, su punto culminante, en los momentos en que simultáneamente se produce el encuentro del *yo* y del *tú,* y es justamente el amor, en sus dos manifestaciones más importantes, que admite la utilización de *la palabra como encuentro:* amor maternal y amor de pareja» (págs. 217-18).

Si los estudios de orientación simbólica se apoyan, como en este caso, en análisis formales, la combinatoria de tipo ecléctico de que hablábamos más arriba encuentra otra expresión en el libro de Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia,* donde a la acertada —a nuestro juicio— localización de los textos de nuestro autor en el contexto de la novela mexicana, partiendo de *El periquillo sarniento,* se sigue el análisis formalista de los relatos de *El llano en llamas,* en los que hace hincapié especialmente. En el mismo sentido, *Un estudio de la narrativa de Rulfo* de Iber H. Verdugo [15] es un examen minucioso de las unidades formales que integran la narrativa del escritor mexicano, especialmente útil para la práctica del análisis literario, concebido desde el ángulo de la semiología.

Tiene interés el enfoque de María Luisa Bastos en «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*» [16], quien sigue a Roman Jakobson en sus afirmaciones acerca de la duplicidad del lenguaje, categoría correlativa de la ambigüedad. Los atributos y funciones de los personajes, las situaciones que articulan su accionar, son observados a la luz de los presupuestos saussurianos: aparecen como unidades cuyo relevo es constante. María Luisa Bastos dirige su atención hacia las diferentes unidades lingüísticas que conforman el discurso rulfiano, advirtiendo la abundante aparición de clichés, la notoria presencia de frases hechas o giros idiomáticos, formas fijas que parecerían unir unívocamente significantes y significados, y la utilización mimética de las mismas. En efecto, la fijeza de tales sintagmas no puede ser sino aparente. La tarea del escritor ha consistido en buena medida en «socavarlos», evidenciando su estabilidad, su condición aparentemente consolidada, en verdad contingente y connotativa. Su remisión a verdades pretendidamente universales, pero en verdad aptas para recibir otras atribuciones. Resumo algunas de las conclusiones: No hay duplicaciones simétricas de situaciones o atributos de los personajes, pues los diversos signos reciben un tratamiento diferente en las diferentes secuencias. «Estas repeticiones en lo diverso dan su carácter paradigmático a la escritura de *Pedro Páramo*» (pág. 36.) Aun cuando no faltan sintagmas de tono sentencioso, no hay en la novela un solo refrán («el sueño es muy buen colchón para el cansancio», replica Eduviges a Juan Preciado, quien advierte la inexistencia de una cama en la habitación que se le ha destinado.) Las frases hechas aparecen como indicios temáticos, porque las sinécdoques corrientes y estereotipadas, se literalizan (como ocurre con «rencor vivo»); los fáciles juegos de palabras sirven para reflejar metafóricamente otros malentendidos propios del habla. Por otra parte, hay un flagrante contraste entre las fórmulas utilizadas y sus connotaciones textuales. Tal vez el párrafo final de este interesante artículo sintetice adecuadamente la excelencia de la creación rulfiana:

---

[15] MARTA PORTAL: *Rulfo: Dinámica de la violencia,* Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1984. Iber Verdugo: *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo,* México, UNAM, 1982.

[16] Artículo incluido en *Revista Iberoamericana,* número 102-103, enero-junio de 1978, págs. 31-44.

«Parece redundante —y hasta escolar— insistir en que la novela de Rulfo posee una combinación de logros sobresalientes. Pero acaso, a 22 años de su publicación valga la pena resumir la calidad de esos logros: reactivación y reducción de mitos universales, no por simple adaptación, sino por síntesis, y superposición de funciones arquetípicas, tratamiento lírico de la materia narrativa; *huecos* narrativos que son funcionales, pues remiten a transformaciones o analogías del contexto; lúcido e implacable control, que somete los referentes extratextuales a las necesidades anecdóticas. Resulta pertinente subrayar como uno de los sustentos principales de esos valores la utilización no paródica, no documental sino marcadamente irónica, *dúplice,* de los aspectos más imitables y tipificadores del habla popular. Esa utilización ha dado como resultado una de las obras más anticonvencionales de una literatura —la de lengua española— que viene luchando con despareja fortuna en los últimos cincuenta años por liberarse del mimetismo y del amaneramiento» (págs. 40-41).

Un estudio lingüístico que se detiene en el examen de la prosa, sobre todo la de *El llano en llamas,* es el de Nila Gutiérrez Marrone [17]. Apelando a la teoría de la gramática transformacional generativa, indaga la sintaxis de la oración rulfiana, y la compara con la de García Márquez y Leopoldo Alas. Toma un *corpus* de oraciones, cuya situación en el discurso es también tratada en relación con el tema. Concluye advirtiendo la construcción predominantemente conjuntiva, típica del lenguaje popular, pero también la inclusión de otras estructuras sintácticas, como las de repetición y las negativas. La tercera parte de este trabajo examina el léxico, observando que una buena parte del mismo procede del mundo campesino, la omisión de términos cultos, la escasez de los pertenecientes al campo de la tecnología, que denotan el aislamiento del área rural mexicana con respecto al desarrollo industrial de la capital.

Entre nosotros, José Carlos González Boixo [18] lleva a cabo una minuciosa indagación de las referencias contextuales y de la organización de los cuentos y de la novela. Las claves que sustentan el mundo narrativo rulfiano —«el código vida-muerte», «universalismo-mexicanismo», la «funcionalidad de escenas y personajes», «la ilusión», «la temporalidad»— quieren ser una síntesis de sus principales aspectos. Ellas orientan esta lectura que tiene el mérito de reunir las modalidades informativa, analítica y didáctica del discurso crítico.

En la extensa bibliografía rulfiana brillan por su ausencia los enfoques psicoanalíticos [19]. Lo cual no deja de parecer curioso, sobre todo porque el cuestionamiento de la relación vida/muerte, la desolación, el laconismo, la presencia/ausencia de algunos personajes, la culpa, el deseo amoroso compensatorio de las frustraciones, el incesto, la conflictividad de la relación padre/hijo, etcétera, nos parecen lo suficientemente ricos en su complejidad como para estimular lecturas de esta índole. Esperamos que las futuras indagaciones, que no dudamos habrán de producirse, remedien esta carencia y completen en relación a la obra de Juan Rulfo, la fecunda hermenéutica de sus textos en esta aventura de saber que se lleva a cabo con la construcción crítica del objeto literario.

---

[17] NILA GUTIÉRREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico,* Nueva York, Bilingual Press, 1978.

[18] *Ob. cit.,* en nota 1.

[19] Quizá el estudio de SAMUEL J. O'NEILL, JR.: «Psychological-Literary Techniques in Representative Contemporary Novels of Mexico», College Park, Maryland (tesis doctoral inédita) sea una excepción a esta carencia. La referencia aparece en la *Bibliografía* de Arthur Ramírez, antes citada.

En lo que respecta a los estudios comparativos, merece nuestra mención el inteligente ensayo de Suzanne Jill Levine: *«Pedro Páramo, Cien años de soledad:* un paralelo», incluido en el *Homenaje* de Helmy Giacoman. Un buen ejemplo de crítica analítica y creativa que no es siempre dable hallar en el incesante estudio de la obra literaria.

ENRIQUETA MORILLAS VENTURA
San Gerardo, 2, 7.º C
28035 MADRID