

Que la vida no es muy seria en sus cosas según reza el título del primero de los cuentos publicados por Rulfo, es algo que parece extenderse a toda su narrativa como una suerte de lema subterráneo (a la vez que reflexión existencial, movida por la compasión hacia los seres humildes y pequeños; una compasión teñida de ironía y en algunas ocasiones de humorismo):

El humor de Rulfo, de ordinario ligero pero al fin humor, no ha sido hasta ahora objeto de estudio y, sin embargo, es preciso subrayar su presencia. Dejemos a un lado los dos cuentos de *El Llano en llamas* que tienen una intención abiertamente humorística: «El día del derrumbe» y «Anacleto Morones». Aclaremos, además, que el humorismo de Rulfo no busca simplemente provocar una sonrisa en el lector: es un recurso que le permite arrojar luz sobre otras regiones de la condición humana, examinar la vida desde otra perspectiva, equilibrar la tensión de sus relatos. Visto de esta manera comprendemos el humorismo de Rulfo como esa supremacía de compasión hacia los hombres que permite advertir, incluso en los momentos de tragedia y desolación, de violencia y crueldad, ese aliento de profunda ironía con que la vida suele envolvernos.

El humorismo de Rulfo puede residir en el de sus personajes: narradores, con sus retuercas cargados de intención, como cuando al caer la tarde un grupo de peones comenta la muerte de Miguel Páramo:

—A mí me dolió mucho ese muerto —dijo Terencio Lubián—. Todavía traigo adoloridos los hombros.

—Y a mí —dijo su hermano Ubaldo—. Hasta se me agrandaron los juanetes. Con eso de que el patón quisó que todos fuéramos de zapatos. Ni que hubiera sido día de fiesta. ¿Verdad Toribio?

O en la irreverencia, que puede ser casi ingenua, como ocurre en el mismo pasaje, una línea adelante:

—Dicen que por allá anda el ánima. Lo han visto tocando la ventana de Tulantia. Igualito a él. De chaparreras y todo.

—¿Y usted cree que don Pedro, con el genio que se carga, iba a permitir que su hijo siga traficando viejas? Ya me lo imagino si lo supiera: «Bueno —le diría—. Tú ya estás muerto. Estáte quieto en tu sepultura. Déjanos el negocio a nosotros.» Y de verito por ahí casi me las apuesto que lo mandaría de nuevo al campusano.

Y a veces adolorida, como en «Luvina»:

—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?

Les dije que sí.

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molinques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.

O también en la monstruosa ironía de la acción misma, por ejemplo cuando, en «La noche que lo dejaron solos», Feliciano Ruelas, abandonado por sus dos tíos en la retirada, con los tres ríles terciados a la espalda, gracias al abandono en que lo dejaron consigue salvar la vida, mientras los dos mayores, que corrían para ponerse a salvo, caen en marcos de unos soldados que los cueclgan de un mezuquite.

En su conjunto, la obra de Rulfo es la visión de una realidad mexicana trágica, írica, subjetiva y parcial: la visión de un poeta acerca de lo que es el hombre, en esta tierra o en cualquier otra, ahora y siempre. Y en esta visión hay también zonas luminosas; no es sólo un canto de angustia, desdicha y violencia; es también un canto al amor más poderoso que la muerte. Sobre todo, es un canto a la tenaz

lucha de los oprimidos, una lucha que por sí misma, en su redoblada insistencia, constituye un cántico de sorda esperanza. Según dijo Rulfo en su poema para cine «La fórmula secreta»:

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que orinos,
alguien y algunos más.

Aunque les revienten o reboten
nuestras grietas.

No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la
luna.

Ni está en nuestro camino buscar de prisa la
covacha,
o arrancar p' al monte
cada vez que nos cuechlean los perros.
Alguien tendrá que orinos.

Cuando dejemos de gruñir como avispas en
enjambres,
o nos volvanos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrimos sobre la
tierra
como un relámpago de muertos,
entonces
tal vez
nos llegue a todos
el remedio.

EL VIAJE AL PAÍS DE LOS MUERTOS*

Jean Franco

Los héroes culturales de la antigüedad —Iteaso, Heracles, Orfeo— bajan al mundo de los muertos para conversar con las sombras. Esta reunión de los muertos con los vivos se destaca por el patetismo que llega a su culminación en aquellos episodios épicos —Dido y Eneas, Ulises— en los cuales las sombras todavía se atormentan por las culpas y los sufrimientos padecidos durante la vida. En el mundo medieval, el *topos* no pierde nada de su significado. La estructura de la *Comedia* de Dante sugiere la inmutabilidad del destino del muerto, en contraste con la perspectiva de cambio y de

* Cf. *La casa encantada*. Ed. Monte Avila, Caracas, de próxima publicación. Publicado in J. Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, op. cit., pp. 117-140.

salvación todavía factibles para los vivos.¹ Los muertos están separados de los vivos por un abismo insalvable, un abismo señalado por Caronte cuando aparta bruscamente a Dante que quiere subir al barco:

«E tu che se costi, anima viva
partiti da coltate que son morti.»²
Ma poi che vide ch'io non mi partiva
disse: «Per alta via, per altri porti
verrai a piaggia, non qui, per pasare
piu leve legno convien che ti porti.»³

La misma topografía del infierno de Dante —las ciudades amuralladas, los barrancos profundos y las llanuras, se llaman— refleja la rigidez del destino de los condenados y la diversidad de los pecados castigados. Aunque Dante siempre se refiere a grandes masas y categorías de pecadores, las voces que interpellan al viajero pertenecen a individuos específicos condenados por pecados *específicos*. El infierno de Dante es un infierno de individuos.

Nos parece una paradoja que la Edad Media, época, pensamos, de categorías y de estados, produzca un poema tan preocupado por el destino humano individual: mientras que en el siglo XVII, en el momento de la incitación del individualismo burgués, el infierno de Quevedo sea un infierno de masas, deshumanizado y burocrático. En *Las Zahúrdas de Plutón*⁴ los matices y el patetismo que acompañan el destino individual desaparecen. Catalogados por díablos funcionarios en la boca del infierno, los pecadores entran por centenares, condenados no individualmente sino como miembros de ciertas clases sociales. Es un cambio considerable desde el tiempo de Dante. Ahora los condenados pertenecen a ciertos grupos profesionales o al artesanado (médicos, abogados, boticarios) que no se parecen en nada a los miembros de los estados feudales y cuyo trabajo se valoriza por el dinero. Quevedo aclara que *Las Zahúrdas de Plutón* se inspira en un sueño que tuvo después de leer a Dante, pero su *Suena* es una parodia grotesca del original. La salvación y el pecado no parecen como elecciones conscientes del individuo, sino que se vinculan inexplicablemente al trabajo que se vende (y vender es sinónimo de estar). Solo por implicación, podemos captar los valores positivos de honestidad, autenticidad, seriedad, en este panorama de la vanidad humana y estos valores positivos ya se consideran rasgos de feudalismo. Son valores y actitudes a punto de desaparecer de una sociedad que aún conserva rasgos de feudalismo, pero que también incluye nuevos grupos sociales motivados por la necesidad del dinero. Sin embargo, el pecado sigue siendo identificable. La verdadera confusión moral sólo ocurre con la degeneración del cristianismo.

Desprovisto de la esperanza de la salvación eterna, el escritor contemporáneo contempla el viaje al mundo de los muertos con algo del patetismo elegíaco del mundo pagano. Es interesante, sin embargo, constatar que tres obras contemporáneas que tratan del tema han sido escritas por escritores de culturas aisladas o minoritarias. El autor de *The Palm Wine Drinkard* [El bebedor de vino de palmera] es un trabajador en cobre nigeriano, Amos Tutuola; *The System of Dante's Hell* [El sistema del infierno de Dante] un negro norteamericano, Leroy Jones; y *Pedro Páramo* es obra de un mexicano, Juan Rulfo.⁴

¹ E. Auerbach, «Farrnata y Cavalcante», en *Minerva*, México, 1930, pp. 166-192.

² Dante, *La Divina Comedia*, III.

Por sitios (cuelmo) meos impio
no por fatos a ti pasar te toca
ve a buscar otros puertos y navios.
(Traducción de Juan González)

³ Quevedo, *Las Suetas*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1953, I, pp. 93-187.

⁴ Las citas de página son tomadas de las ediciones siguientes: Amos Tutuola, *The Palm Wine Drinkard*, Londres, 1962; Leroy Jones, *The System of Dante's Hell*, Londres, 1966; y Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 3a. edición, 1961.

En su *History of Neo-African Literature* (Londres, 1966), Janheinz Jahn señala la deuda de Tutuola a la tradición oral yórcuba y en particular a la obra de Fagunwa.

No quiero sugerir que las tres novelas se parezcan. Son productos de tres culturas totalmente diversas: una cultura tribal que está en proceso de cambio como resultado del colonialismo; una sociedad feudal campesina igualmente en periodo de cambio, y una sociedad urbana racialmente mezclada. Sin embargo, es interesante comparar el tópico desde los tres ángulos diversos para destacar los diferentes enfrentamientos con un tema ya clásico: en cada una de las novelas encontramos una sociedad cuyos valores han sido subvertidos por el dinero o por la vida urbana hasta el punto de producir un desajuste total.

El libro de Tutuola es un producto híbrido; tiene la forma de un cuento popular cuyo protagonista es un héroe cultural que entra en la ciudad de los muertos, donde recibe el don de un nuevo mágico.⁵ Pero este tema tradicional se injerta en una sociedad de África en proceso de cambio. El viaje del protagonista ocurre en un pasado mítico en el cual «las ciudades y los pueblos estaban más distantes los unos de los otros que ahora». El poder mágico de este «padre de los dioses» está en contraste con la nueva magia de la época tecnológica. La tensión entre los dos se transparenta en el lenguaje, sobre todo en una serie de metáforas tecnológicas. Así el protagonista se convierte en un pájaro enorme «como un avión», engendra un niño que tiene la voz baja «como un teléfono». La gente se ríe «como bombas explotando». Este lenguaje, mitad mítico, mitad tecnológico, se traduce al nivel de mito en una mezcla de situaciones propias al cuento popular y otras que se derivan del ambiente moderno. El narrador, el «bebedor de vino de palmera» es un personaje de leyenda, que consume cantidades enormes de vino de palmera, y que no necesita trabajar, sólo *tomar* (un héroe por lo tanto, que corresponde al ideal de una sociedad primitiva que trabaja para lograr la abundancia y no el excedente). Cuando muere el hombre que extrae el vino de la palmera, el bebedor emprende el viaje a la ciudad de los muertos, y en el camino realiza algunas hazañas mágicas. Salva a una dama del poder de un «caballero completo», un monstruo que ha prestado todas las partes de su cuerpo (y por tanto su propia persona consiste únicamente de una calavera andante). El bebedor se casa con la dama y engendra un niño monstruo que tienen que quemar vivo. El viaje en busca del muerto los lleva a «la isla del fantasma», al «puerto del cielo irrecuperable», a un árbol habitado por «la madre fiel» y al «puerto rojo» al que salvan de un hechizo. La selva, por la cual caminan, está habitada por criaturas maravillosas y sobrenaturales —como por ejemplo el tambor, la canción y el batir que tienen el poder de levantar a los muertos. Pero una fuerza extraña ha invadido el mundo mágico —la fuerza del dinero. El protagonista tiene que vender su trabajo; vende también su «muerte» y su «mitido». A su turno, compra el trabajo de otros; tiene un peón, por ejemplo, que trabaja para llegar a entender la palabra «pobre» y a quien alquila por dos mil *cowries* (o sea seis peniques en moneda inglesa). La venta del trabajo no sólo produce la pobreza sino que demuestra la disparidad entre los valores nativos (los *cowries*) y los valores del país colonizador. El mundo mágico se encuentra transformado por este nuevo fetiche.

La meta del viaje en *The Palm Wine Drinkard* es una ciudad de los muertos en la cual éstos caminan al revés. Esta ciudad es la inversión de la vida real, es multinacial y sujeta a otras leyes: Porque todo lo que se hacía allí era incorrecto para los vivos y todo lo que hacían los vivos era incorrecto para los muertos.

El hombre que sacaba el vino de la palmera no sólo pertenece a la ciudad de los muertos, sino que, como símbolo de la abundancia primitiva, su presencia es anacrónica en el mundo de los vivos, en el cual predominan valores de cambio. De la ciudad de los muertos, el bebedor regresa a su pueblo llevando un nuevo mágico que, de nuevo, trae la abundancia; es una abundancia que resulta desastrosa puesto que introduce la discordia. Al final de la novela, se rompe el huevo, el cielo se reconcilia con la

⁵ Roman Jacobson, «On Russian Fairy Tales», en *Structuralism a Reader* (Capri, Londres, 1970), pp. 184-201) declara: «El cuento de hadas cumple el papel de utopía social. Es un sueño sobre la conquista de la naturaleza, sobre un mundo mágico donde "con un golpe de varita, por mi propia decisión" todos los culpas subrían solos la montaña», y añade el caso en el que se introducen en la historia innovaciones técnicas y sociales. A este respecto, la novela de Tutuola está próxima a un cuento de hadas.

tierra pero con la subordinación de la última, los fantasmas y los monstruos desaparecen ante un nuevo orden que impone miedo al cielo, en vez del poder mágico del hombre... A diferencia de Macondo en la cual una tormenta de lluvia antecede al desastre, la tormenta de lluvia que termina la novela nigriana impuesta desde arriba (en otras palabras en la vida del hombre, en la que tiene que conformarse a lo impuesto).

En *El sistema del infierno del Dante*, nos encontramos con una civilización avanzada, la de los Estados Unidos. Sin embargo, la novela se concentra en la tensión entre «lo que existe en realidad» y los valores muertos que el hombre sigue recordando. Aunque la novela se estructura alrededor de las mismas categorías de pecado que en la obra de Dante (los Incontinentes, los Violentos, los Fraudulentos y los Traicioneros, los Lascivos, los Goliones, los Conclucivos y los Violentos contra los otros, contra sí mismo y contra Dios, la naturaleza y el arte), aquí son meras etiquetas, signos arbitrarios en un ambiente que niega al hombre y le niega también relaciones permanentes (y por lo tanto la posibilidad del pecado y de la elección). Las etiquetas que señalan los actos de los hombres no tienen una relación necesaria con el tipo de vida que llevan.

El sistema del infierno de Dante es una novela sin centro. Hay un narrador cuyo punto de vista se confunde con el de otros hombres o con su propio pasado. El viaje al país de los muertos es una visita al pasado, a Nueva York y otros lugares y, en todo caso, a una ciudad poblada de hombres muertos y de memorias:

Está lleno de sombras... fantasmas. Y las manos enormes y feas de fantasmas actuales. Parados en el bar, volcando el vino en sus camisas grasientas.

El presente es tan efímero, olvidado tan rápidamente, que resulta fantasmal. La movilidad de la vida urbana borra la identidad. Así se explican las impresionantes palabras iniciales «Pero el infierno de Dante es el paraíso» — un paraíso porque es fijo, eterno, intercambiable. En contraste, las calles y las casas de *El sistema*... representan un escenario que el hombre puede borrar de un momento a otro. Así, dos hombres numerados 45 y 54 conversan (son probablemente dos aspectos del mismo narrador) pero no comunican entre sí porque nunca han vivido en el mismo escenario:

Podía salir de tu vida tan fácilmente, exactamente de la misma manera que se echan periódicos en las alcantarillas. Era la calle Nassau por lo general; más tarde, la calle donde vivía Skippy. Y Johny Holmes. Pero todo esto ocurría al otro lado de la ciudad. Y no sé si tú lo conoces. Yo vivía en el edificio de Seguros, al otro lado de la fábrica de conservas de los Tricliniskis. Dos veces estuve a punto de suicidarme allí. Pero después nos mudamos un par de veces. También aquí. Ahora vivo en la calle Day y controló los Siete en Secreto.

Las mudanzas introducen un cambio total en las relaciones humanas: «Dos veces estuve a punto de suicidarme allí. Pero después nos mudamos un par de veces.» Las mudanzas borran las personalidades anteriores o las convierten en fantasmas. El otro lado de la ciudad implica diferencias tan grandes que producen incomunicación. Se puede echar a una mujer de un coche que viaja a toda velocidad, dejándola atrás tan rápidamente como para no darse cuenta de las consecuencias de la acción. Del mismo modo, se puede parar en la cárcel por llevar una camisa arremangada. El mundo de Leroi Jones es arbitrario, sin identidad; es el mundo del negro norteamericano en el cual el hombre se ha convertido en objeto y no en sujeto, donde es manipulado por un destino en el que no puede influir. Los hombres tienen el infierno dentro de la imaginación, y sólo regresando al país de los muertos, a través de las identidades fragmentadas, puede el hombre llegar a la conciencia de su negritud, a acordarse «con amor de aquellas cosas que se bañan en una luz suave y negra».

Aun siendo tan diferentes, Tutuola y Leroi Jones, crean situaciones en las cuales el orden moral y el sistema de creencias desentonan con «lo que se siente». Esta dicotomía es también la característica

de *Pedro Paramo* que, como estas novelas, tiene una estructura basada en la búsqueda.⁶ En esta obra, el narrador se llama Juan Preciado; visita a Comala en busca de su padre, Pedro Paramo, pero pronto se encuentra arriacornado por los muertos que han invadido los espacios de este mundo. Los infiernos de Dante o Quevedo estaban separados geográficamente del mundo de los vivos; en el Nueva York de Leroi Jones y la Comala de Rulfo, los límites ya se borran y los muertos invaden el territorio de los vivos para absorberlos.⁷ La misma topografía sirve de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real. Así Comala es «la mera boca del infierno» y al mismo tiempo «una llanura verde; es una tierra de miel y de leche» que la madre de Juan Preciado recuerda con ternura, y «un horizonte gris»; un lugar en el cual «todo parecía estar como en espera de algo» y al mismo tiempo un lugar de abundancia o un oasis de luz «blanqueando la tierra iluminándola, durante la noche». Sin embargo se ve vacío, abandonado.

Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas corrosas de la yerba. Bardas descarnadas que ensachaban sus adobes reventados. (p. 54)

Comala, que se identifica con el paraíso, se percibe por los oídos. Juan Preciado lo oye, descrito por la voz de la madre (por lo tanto pertenece al pasado, no al futuro como el paraíso cristiano). Lo que se ve es la aldea arruinada por el padre. Los ojos y los oídos no perciben la misma calidad.

A diferencia de Dante, que sólo logra entrar al infierno por obra de la gracia divina, Juan Preciado intenta golpear la puerta pero su mano «se sacudió en el aire como si el aire hubiera abierto» (p. 14). Las puertas no impiden su tránsito por la casa y duerme en un aposento que (como más tarde sabrá) ha sido sellado, porque allí tuvo lugar el asesinato de Toribio Aldece. Su tercer guía, Damiana (el primero es el arriero, Abundio; la segunda Eduviges) se asombra de que haya podido pasar por la puerta cerrada.

No sé cómo has podido entrar cuando no existe llave para abrir esta puerta.

Pero Juan Preciado nunca tiene dificultad en transitar entre la vida y la muerte. Además los muertos invaden los lugares donde está, le chupan la sustancia, dejándolo vacío. No se sorprende de que el umbral de la tierra de los muertos, o sea la «casa del puente», esté llena de bullos, «tilichess» que la gente ha dejado y que ahora parecen llenar el ambiente del cual los verdaderos hombres han desaparecido.

Vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bullos.

—¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté.

Tiliches, me dijo ella. Tengo la casa toda entilichada, la escogieron para guardar sus muebles los que se fueron y nadie ha regresado por ellos. (p. 15)

Este desplazamiento de los vivos por los bullos anticipa la historia de Comala, un lugar donde las relaciones humanas se cosifican. Entre los bullos sólo existe «un angosto pasillo» por el cual entran Eduviges y Juan Preciado; ya no hay lugar para los seres vivos. No solamente los bullos sino también los fantasmas llenan el ambiente, respiran el aire hasta que Juan Preciado muere sofocado. La culpabilidad acumulada de estas sombras es tan grande que los rezos de los vivos no bastan para la intercesión:

⁶ Véase por ejemplo Julio Ortega, «Pedro Paramo», en *La contemplación y la fiesta* (Caracas, 1969), pp. 17-30. Otras trabajos críticos son: «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en Luis Hars, *Los Nuevros* (Buenos Aires, 1968), pp. 301-337. La estructura de la novela es discutida por Mariana Frank en «Pedro Paramo», ensayo incluido en la antología crítica *Juan Rulfo, Hacerse múltiple* (La Habana, 1969), pp. 84-96. Véase también John Sommers, *After the Storm* (University of New Mexico Press, 1968), pp. 69-94 y Carlos Blanco Aguirre, «Realidad y estado de Juan Rulfo», en J. Laforgue, *Nueva novela latinoamericana* (Buenos Aires, 1969).

⁷ El énfasis de este artículo no excluye un uso considerable del folclore mexicano, uso que ha sido frecuentemente anotado por los críticos. Ver por ejemplo John Sommers, *op. cit.* ■

...son tantas y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos por rezar porque salgán de sus penas. No aguantan nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrernestino. Y eso un les puede servir de nada. (p. 65)

Las calles del pueblo se llenan de muertos que piden silenciosamente la intercesión y sus murmullos matan por fin a Juan Preciado.

Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel hibisco apretado, como un enjambe, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: «Llegó a Dios por nosotros». Eso es lo que me decía. Entonces se me heló el alma. (p. 74)

Esa invasión de los muertos señala una ruptura entre el orden moral y social del pasado (de las sombras) y el del presente. El orden social muerto era paternalista, basado en relaciones de consanguinidad y en la pirámide feudal que investía al cacique con su supremo poder. El orden moral del catolicismo corresponde a este orden social porque se centra en el poder del padre y la obediencia de los creyentes. Juan Preciado busca un padre, pero el padre que encuentra a través de las voces de los muertos es muy distinto del padre con quien se puede establecer una relación humana, lo que era la meta original de Juan Preciado. A quien encuentra es al *cacique*, un hombre que ha subvertido los valores que Juan Preciado busca. Por eso dice a la madre:

Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al «dónde es esto y dónde es aquello». A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe. (pp. 13-14)

En vez de encontrar las raíces, encuentra solamente la confusión moral —el «dónde es esto y dónde es aquello».

El orden social y moral ya muerto está totalmente divorciado de la conducta y de la búsqueda de felicidad y de plenitud. El paraíso, el cielo (tradicionalmente y dentro de la novela) es el premio de la buena conducta sobre la tierra, pero los hombres sueñan con un paraíso terrestre que no tiene nada que ver con la conducta. En la novela, este paraíso se asocia con la imagen de la madre y con la plenitud materna. La confusión surge porque el paraíso terrestre ha existido solamente en el recuerdo, en el pasado y por lo tanto es fantasmal.

Hay una sección que sirve de micro-modelo de la relación entre pasado/paraíso y presente. Juan Preciado está en la calle viendo pasar las carretas de bueyes en un viaje que se parece a la vida misma:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vieran dormidos. (p. 58)

El lector percibe únicamente los *sonidos* del tránsito como si el tiempo se *oyera*. El tiempo/sonido parece haber reducido al hombre en el presente a un estado sonámbulo. Inmediatamente después se oye la voz de la madre que se refiere a las carretas como si fueran cornucopias; lo que en el presente es un transcurso vacío cobra significado en el pasado:

Todas las madrigadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus medas haciendo vibrar las ventanas, despiertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién hornado. Y de pronto puede tonar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los «detrepantes» mi hijo. (pp. 58-59)

Las carretas que crujen sobre las piedras *despiertan* a la gente. Están llenas de comida, de fertilizantes y llegan a la hora del horno, de la fabricación del pan. La monotonía del tiempo vacío da lugar a sugerencias de primavera, de lluvia, de cambio, de transformación. Pero lo que Juan Preciado *oye* es muy diferente de lo que *ve*:

Carretas vacías, remolando el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras. (p. 59)

Aquí el hueco, la negación (las sombras), la repetición, una repetición subrayada por el participio «remolando». Las carretas llenas de trigo no existen; sólo existe el moler de las sombras. Pero el lector percibe el vacío del presente por comparación con la plenitud del pasado.

El viaje de las carretas de los bueyes prelude uno de los incidentes claves de la novela, un incidente que demuestra la ruptura entre el orden muerto y el presente vacío. Juan Preciado está a punto de abandonar Comala:

Entonces alguien me tocó los hombros.

—¿Qué hace usted aquí?

—Vine a buscar... —Ya iba a decir a quién, cuando me detuve—. vine a buscar a mi padre.

—¿Y por qué no entró?

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la

otra mitad un hombre y una mujer.

—¿No están ustedes muertos? —les pregunté.

La mujer sonrió. El hombre me miró seriamente.

—Está borracho —dijo el hombre. (p. 59)

Esa pareja enigmática, en la que Juan Preciado busca asilo, se encuentra en estado vulnerable, desnuda. Se creen vivos, pero describen su existencia como un «desvivir»; parecen casados pero son hermano y hermana. Su casa tiene el techo roto —símbolo de la identidad fragmentada, de la ruptura radical en la visión del mundo. Saben vagamente que hay un camino que pasa por el techo roto, pero no tienen idea a dónde pueda conducir; tampoco conocen la dirección de los otros caminos.

Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Comala; otro que viene de allá. Otro más que enlaza derecho a la sierra. Ése que mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señala con su dedo el hueco del tejado allí donde el techo estaba roto—. Y este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más que atraviesa la tierra y es el que va más lejos. (p. 63)

Los Confines (así se llama el lugar) parece una meta, pero es únicamente un camino hacia un destino desconocido y aunque la pareja tiene alguna función o tarea vinculada con la salvación y la intercesión por las almas, han olvidado su propósito y lo cumplen sin entusiasmo. El crítico Julio Ortega los ve como «los primeros padres condenados a lamentar su culpa en el infierno» y el camino le sugiere «el espacio del infierno», pero esta pareja son Adán y Eva al revés. Adán y Eva fueron expulsados del paraíso y se vistieron, mientras que este hombre y esta mujer se han quitado la ropa y esperan desnudos:

Había un quinqué de petróleo. Había una cama de olate y un equipal en que estaban las ropas de ella.

Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también. (p. 59)

Incluso la lógica del episodio está al revés. Las ropas han sido apartadas *porque* están desnudos. Hay una sugerencia casi de renuncia a los bienes terrenales. Su desnudez no es la desnudez del recién nacido y el inocente, sino la del hombre y mujer en el umbral de la muerte, listos para entrar en el otro mundo. *Pero no hay adónde ir*. El camino a través del techo no lleva a ninguna parte. Lo que había sido mundo. *Pero no hay adónde ir*. El camino a través del techo es estéril, incestuosa. La pareja *debería* producir por el deterioro de la casa. Además su relación es estéril, incestuosa. La pareja *debería* engendrar niños, *debería* representar armonía y plenitud. En lugar de eso está desnuda porque el marido sólo quiere dormir, mientras la mujer se mantiene despierta por el recordamiento. Sin embargo, estos dos seres que no pueden cargar consigo mismos deben brindar refugio y ayuda a los demás, aunque se sienten incómodos y llenos de sospechas ante Juan Preciado, por quien muestran poca

simpatía; deben alimentar al hambriento, pero no tienen nada con qué alimentarlo, y cuando el hombre sale en busca de «un becerro cimarrón» la esposa cree que ha huido, en vez de considerarle un «Buen Pastor». Los dos son demasiado humanos para salvar a los otros:

Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos sin enseñada sentidos sucios de vergüenza y la vergüenza no cura. (p. 65)

Los preceptos morales parecen estar fuera del alcance de la humanidad. Hay un abismo infranqueable entre el ideal moral y el comportamiento.

Y ésa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundo de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros. (p. 66)

Esto significa, de acuerdo con la lógica directa e infantil de la novela, que el número de almas culpables aumenta y pronto supera al número de vivos. La culpa acumulada en el pasado sofoca cualquier otro sentimiento.

Los principios morales que la pareja encuentra imposible observar son abstractos, totalmente ajenos a la condición humana. El obispo, por ejemplo, ha ordenado a la pareja que se separe, cuando la inclinación natural de la gente es juntarse en su soledad. La condición humana está hecha de aislamiento y soledad; los cuales sólo pueden ser vencidos por el amor. Por eso la mujer trata de explicar al obispo:

Yo le quisiera decir que la vida nos había juntado, acercándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. (p. 65)

Lo que la vida exige es muy diferente de lo que el obispo espera que hagan. Y no sólo los preceptos morales están en desajuste. El paraíso celestial prometido por el cristianismo, el que el padre Rentería trata de comunicar a Susana San Juan («el gozo de los querubines y el canto de los serafines») no tiene nada que ver con el paraíso terrenal que llena la imaginación de la gente. La madre de Juan Preciado, Pedro Páramo, Susana, Dorotea, sueñan con paraísos privados de plenitud personal, divorciados de su conducta en el presente y no vinculados a ella por ningún sistema de recompensas y castigos. En Comala no hay ninguna conexión entre la visión que el hombre tiene de la buena vida y sus acciones, entre los preceptos morales aceptados y su comportamiento social.

La enigmática pareja de la casa en ruinas representa el *status* completo. Están encerrados en un círculo incestuoso pero representan la esterilidad y no la plenitud, la reducción de la experiencia al nivel de empujamiento.

Y nosotros aquí tan solos. Desvividos por conocer aunque sea tantito de la vida. (p. 64)

Viven en el limbo del «desvivir», sin vivir de todo corazón, lo que implicaría salir al mundo, y sin dedicarse enteramente a la vida del más allá. Para Juan Preciado son el presagio de una muerte sin paz. De la cama de la mujer, que ella le ofrece, piensa que es un lugar sofocante, sin aire:

Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. (p. 71)

El nombre del hermano/esposo es Donis, lo que sugiere el «*Dona nobis pacem*» del *Agnus Dei*, pero en lugar de paz hay insomnio. En lugar de pureza hay el mismo aire viciado respirado una y otra vez, una viciada repetición sin salvación. Contrástese con el viaje de Dante que abre la posibilidad no sólo de salvación en el cielo sino de la transformación de la vida en la tierra:

sino porque mi vista se agrandaba al contemplar no más que una apariencia y ésa, al cambiarme yo, se me acendaba.⁸

En *Pedro Páramo* no sólo esta pareja estéril sino el cura mismo son incapaces de operar la salvación, pues han perdido toda noción de lo que pueden significar cielo e infierno:

¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. (p. 41)

Mientras recita los nombres de los santos, piensa en las cabras que cuenta antes de dormir. El cielo y el infierno que promete a Susana son meros cuentos de hadas, increíbles:

El tuétano de nuestros huesos convertidos en hambre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor.

Pero esta descripción de los horrores del infierno es literaria, abstracta y pálida frente a la agonía real de Susana. Para el padre Rentería el cielo y el infierno cristianos son meras fórmulas porque sus acciones están basadas en un código muy diferente, un código vinculado en realidad a la estratificación social de la comunidad en que vive. Las recompensas y castigos que promete no guardan relación con la conducta moral sino que están dictados por la riqueza y el prestigio social del pecador. La «buena» suicida Edviges no puede salvarse y el hijo malvado de Pedro Páramo, Miguel, sí. La Divina Providencia se puede convertir en dinero en efectivo. Las recompensas del padre Rentería simplemente vienen a coronar las desigualdades del sistema social e intentan prolongarlas en la eternidad.

Después de su muerte, Juan Preciado comparte una tumba con Dorotea, una de las habitantes de Comala que sufrió la mayor frustración, ya que ni siquiera fue capaz de dar a luz un niño. La visión que ella tiene del cielo (no del paraíso terrenal) revela la naturaleza insípida de ese lugar, la monótona uniformidad de los ángeles, entre los cuales no puede reconocer a su hijo. Un santo le demuestra que no puede tener un hijo, cuando saca una cáscara de nuez en vez de un niño de su vientre.

Las quisiera decir que aquello era sólo mi estómago engarnado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: «Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo.»

No sólo el cielo no compensa las frustraciones de la tierra sino que también es un lugar ajeno, y el vago precepto «procura ser buena» —sólo le proporciona un purgatorio más breve en lugar de algo más positivo. Frustrada en este mundo, Dorotea sólo encuentra en el otro la confirmación de sus injusticias, ya que la pobreza que ha sufrido no es pasaporte para una dicha futura. Para gente así quedan sólo los paraísos privados que son proyecciones de las frustraciones, y estos paraísos privados —el recuerdo de Comala para Dolores Preciado, para Pedro Páramo el de Susana San Juan, y el recuerdo que guarda Susana de su esposo Florencio— existen únicamente en el pasado.

Mientras tanto las verdaderas relaciones humanas se rigen por una norma de explotación e interés según el cual los más débiles son aplastados por los más fuertes. La crueldad e injusticia se encuentran, sin embargo, mitificadas o disculpadas porque la gente percibe su situación de acuerdo con una moralidad inhumana. Un incidente extraño y aislado ilustra este punto. Se oyen dos voces que conversan, la de un hombre y la de una muchacha. El hombre pide a la muchacha que se escape con él, a lo que ella responde que tiene que quedarse para cuidar de su padre anciano. El hombre es demasiado impaciente para seguir esperando y anuncia que si ella no se va con él, transferirá sus amores a Juliána «que se desvive por mí». Sin embargo hace un último intento para persuadirla con las siguientes palabras: «No faltará cualquier vieja que venga a cuidarlo. Aquí sobran almas caritativas.» Esta última frase, «aquí sobran almas caritativas», no corresponde a la experiencia que el lector tiene de Comala. Es pura retórica. La muchacha tiene que elegir entre quedarse con su padre, y en ese caso no se realizará como mujer pero habrá cumplido con su deber, o escaparse con un hombre que no le ofrece nada más que la oportunidad de escapar de su padre. Las alternativas son seguridad o riesgo y probablemente en ambos casos la muchacha sufrirá. Las verdaderas situaciones morales son de este

⁸ Dante, *La Divina Comedia*, XXXIII, traducción de Juan González.

tipo, aunque su naturaleza real está normalmente oculta por una retórica ligada a un orden social y moral muerto.

Pedro Páramo puede ser consignada como una novela que no reproduce una visión coherente del mundo, sino la fragmentación y ruina de un orden social y moral, la supervivencia de códigos previos dentro de un nuevo orden social, y los conflictos y confusiones que surgen de la mezcla de lo nuevo y lo viejo. La intensa soledad de los personajes, señalada a menudo por los críticos, las escenas intensas pero aisladas que integran la novela son funcionales, vinculadas a la fragmentación de un orden, la ruptura de la tribu y su remplazo por un código individualista. En lugar de la visión universal del catolicismo, hay pequeños cielos e infiernos privados habitados por gente que ya no puede hacerse oír. Los personajes gritan continuamente sin que nadie los oiga, hablando sin recibir respuesta:

—Pedro —le gritaron—, Pedro.
Pero él ya no oyó. Iba muy lejos.

Juan Preciado llama a Damiana y se encuentra «solo en aquellas calles vacías», teniendo como única respuesta el eco. El sonar de campanas ensordece a la gente cuando muere Susana San Juan. Abundio finge sorrida, en parte porque las palabras le parecen inútiles:

Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tromó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetes que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces amudeció, aunque no era mudo.

Aunque se da una explicación física para la «mudez» de Abundio, él no es realmente mudo. Su silencio es más bien el fruto de una agresión física: el ruido hecho para espantar las culebras. Hay aquí tal vez un paralelo entre el habla y las palabras que, como los cohetes, ahuyentan ineffectivamente los temores. La reacción de Abundio es negar el habla.

Al centro de este derrumbamiento está, por supuesto, el propio Pedro Páramo. Señor feudal, jefe de la tribu, padre de la aldea y único propietario de las tierras de la Media Luna es, como el orden moral cristiano, un anacronismo. La naturaleza de una sociedad feudal o tribal consiste en que los hombres prestan servicio a cambio de protección. El jefe tiene deberes y obligaciones para con su parentela y servidumbre. Pero aquí aparece nuevamente un desajuste entre el ideal y la realidad. Aldamos y empleados ofrecen a Pedro Páramo la obediencia, el respeto y la devoción debidos a un jefe feudal. Lo buscan cuando se ven en aprietos, le piden dinero. Pero al igual que el cielo cristiano que ya no existe como premio o compensación de una vida buena, el jefe feudal ha abdicado de sus obligaciones. La fuerza y el dinero son las bases de su poder; las relaciones económicas determinan todas las demás relaciones —el casamiento con Dolores, el robo de las tierras de Toribio y su asesinato, el soborno de los revolucionarios. El dinero es la gran fuerza corruptora que subvierte tanto el orden social como el moral:

¿Cuánto le hubiera costado don Pedro si las cosas hubieran ido hasta allá, hasta lo legal? Y lo de las violaciones, qué. Cuántas veces él tuvo que sacar de su misma bolsa el dinero para que ellas le echaran tierra al asunto.

Estas son palabras de Gerardo Trujillo cuya fidelidad a Pedro Páramo nunca se recompensará porque el nuevo orden dominado por el dinero ha inutilizado los compromisos personales. Como ha señalado Marx, el dinero es el elemento fetichista que introduce un nuevo tipo de relación entre el hombre y la sociedad.⁹ En *Pedro Páramo* el dinero libera al amo de toda confrontación personal, lo absuelve de las

consecuencias morales de sus acciones. Y —como ha señalado Blanco Aguinaga—, la razón es porque Pedro Páramo es una «presencia histórica, hacia adentro» porque «domina el mundo de Comala en vida y en los rumores de la muerte. Todo hace de él, todos viven (y mueren) de él y bajo él». Por esta razón también, el cambio de valores que introduce afecta las vidas de todos los habitantes.¹⁰ Pero precisamente debido a que el viejo código moral aún persiste, hay también un conflicto perpetuo entre las esperanzas de la gente y su satisfacción. Fulgencio, Gerardo Trujillo, Abundio, cada uno a su vez, van en busca de Pedro Páramo esperando recompensa o caridad, y en cada oportunidad son rechazados. La estructura social del feudalismo está aparentemente conservada en *Pedro Páramo* pero ha sido destruida desde dentro por el dinero que impone un nuevo tipo de relaciones basadas en el valor utilitario. Pedro Páramo no se siente obligado a pagarle a Gerardo Trujillo cuando sus servicios ya no le son útiles. Pero el sufrimiento humano no puede ser compensado por el dinero. El mayor domo Fulgencio, descubre que la pena no tiene precio:

Yo sé medir el desconcierto, don Pedro. Y esa mujer lo cargaba por kilos. Le ofrecí cincuenta hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no los quiso.

El cura con quien va a confesarse el padre Rentería lo explica: «Ese hombre de quien no quieres mencionar su nombre ha despedazado tu iglesia y tú se lo has consentido.» Pedro, la piedra sobre la cual se debe construir la iglesia, es la fuerza demoníaca de la destrucción.

Susana San Juan, última esposa de Pedro Páramo, se acuerda en su lecho de muerte del pasado lejano cuando su padre Bartolomé la hizo bajar a una mina en busca de oro.

Había entrado por un pequeño agujero abierto entre las tablas. Había caminado sobre tablones podridos, viejos, astillados y llenos de tierra pegajosa.
—Baja más abajo, Susana y encontrarás lo que te digo.
Y ella bajó y bajó en columna, merendándose en la profundidad, con sus pies bamboleando «en el no encuentro donde poner los pies».

El descenso de Susana es otra visita al país de los muertos, pero muy diferente a la de Juan Preciado. Su padre, como Pedro Páramo, ha abdicado de su función de padre y prefiere el oro a la seguridad de su hija. Susana se bambolea en la oscuridad sin un lugar donde poner los pies, hasta que finalmente toca un esqueleto:

El cadáver se deslizo en canchales; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deslizo entre sus manos.
—Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Bisacratas, Susana.

En este viaje al país de los muertos Susana no encuentra espectros sólo la calavera como un *momento mori* que se hace pedazos como si fuera de azúcar. En el orden moral católico, el *momento mori* recordaba a los hombres y a las mujeres el hecho de que eran seres-para-la-muerte y los obligaba así a darse cuenta de los verdaderos valores, pero en este mundo nuevo y desolado el esqueleto no puede recordar a Bartolomé sus errores. Todo lo que ve es oro.

Miguel, Pedro, San Juan son santos del panteón católico, convertidos por Juan Rulfo en fuerzas demoníacas de un orden nuevo que ha destruido al viejo sin crear un nuevo código moral. Los estériles sueños personales que han remplazado a la visión universal, colectiva, se convierten en un orden social y económico estéril. Las tierras se agotan y los habitantes abandonan Comala.

El mundo de *Pedro Páramo* no es diferente al de Europa en el siglo XVII, en donde existían

⁹ «El dinero como símbolo de alienación en la sociedad capitalista», en Marx, *Grundrisse* (Londres, 1971, pp. 59-64).

¹⁰ Carlos Blanco Aguinaga, *op. cit.*, p. 196.

elementos de la sociedad feudal intentos en el orden social nuevo puesto que el cacique, el terrateniente y el cura estaban todavía en posiciones de autoridad, aunque sus funciones se habían transformado. Pero en la sociedad europea había un nuevo elemento, la burguesía que transformaba la sociedad mediante el trabajo y la empresa y que quería apoderarse del poder. En contraste, en la sociedad mexicana de *Pedro Páramo* existe la estructura feudal y tribal mediatizada por el dinero y sin la presencia de una burguesía. Esto significa que el trabajo y el esfuerzo, los motores de la sociedad puritana se encuentran ausentes en Comala. El fecho de la sociedad burguesa (el dinero) existe pero sin la base productiva. Por eso, Comala es tanasmal, porque sus habitantes muertos están atormentados por un orden moral que ya no se puede aplicar y que invade las formas vacías de la vida de la comunidad. Separados del cielo, encerrados en los sueños privados, los hombres viven (o fingien vivir) en el pasado cuando había plenitud y abundancia. Pero los sueños de este tipo no transforman la sociedad, la destruyen. Al final de su vida, Pedro Páramo mira hacia el camino al cementerio frente a las tierras vacías: «La tierra en ruinas estaba frente a él vacía.»

A diferencia de Dante, Juan Preciado no sobrevive el viaje al país de los muertos. Se sofoca sin ser transformado. Los guías — Abundio, Dorotea y Eduviges — adquieren actitudes más humanas pero nunca dejan de ser fantasmás. También pertenecen a un mundo muerto. El orden feudal que tenía su vigencia en una época anterior se ha convertido en Comala en una serie de formas vacías; el dinero, la fuerza nueva, convierte las relaciones humanas en relaciones de dueño y esclavo. Y sin relaciones plenamente humanas, la comunidad muere. Abundio mata porque Pedro Páramo le niega la caridad para enterrar a su mujer; Eduviges, el segundo guía, ve claramente las verdaderas relaciones entre Pedro Páramo y Dolores; Dorotea ha llegado al desencanto y a la creencia de que «mi querencia es la tierra». Pero la conciencia de la verdad les ha llegado tarde cuando la tierra ya está en ruinas. En *El bebedor de vino de palmera*, el héroe reconoce al final la superioridad del cielo; en la *Comedia de Dante* la conciencia del infierno y del purgatorio es antecedente a la visión del cielo que transforma la vida del hombre por la revelación de la gracia. Sólo los muertos ya no pueden cambiar. En Quevedo el *momento mort* lleva al hombre pecador a la toma de conciencia de la verdad. *Pedro Páramo*, por el contrario, nos muestra un estado que ya no es remediable. El dinero introduce un elemento de ruptura en las relaciones sociales y en la moralidad. Hay individualismo sin un estado burgués que mediatice los distintos intereses. Lo que sobrevive del feudalismo (la estructura piramidal) asegura un máximo de injusticia sin el sentido de deber que idealmente tenía el doble feudal. He aquí la tragedia que representa la novela — un pasado que invade el presente, que persiste tanasmalmente, que seca la actualidad, que manda a Juan Preciado en una búsqueda ilusoria del padre que le conduce a la muerte esteril de Los Confines. El logro máximo es la reproducción de un mundo en el cual la conducta moral, el orden social, las relaciones de consanguinidad, la creencia religiosa se han separado los unos de los otros, dejando un centro vacío.

Pero el dinero es solamente el símbolo de una quebra aún más grave. En estas novelas contemporáneas el factor adicional que queda fuera del universo de Quevedo es el factor del colonialismo y esclavitud. Son ellos los que introducen una economía del dinero; pero ellos son los que cambian las relaciones sociales, quebrando las estructuras familiares y tribales. Precisamente porque las gentes no pueden establecer relaciones nuevas y significativas, debido precisamente a la mediación del dinero, se encuentran privadas de un futuro, desterradas de la Utopía y por eso se sienten obsesionadas por los recuerdos de un pasado más perfecto antes de la caída.

FUNDAMENTOS PARA LA VALORACIÓN
DE LA OBRA DE JUAN RULFO
(PROPOSICIONES PARA LA INTERPRETACIÓN Y ANÁLISIS DEL CUENTO
«EL HOMBRE»)*

Marcelo Coddou

A Hugo Rodríguez-Arcala

La mayor parte de los cuentos de Rulfo configuran un tipo de narración donde los elementos de la situación narrativa (narrador, narración, lector y mundo) entablan un sistema orgánico de relaciones interdependientes que hace de ellos verdaderos orbes cerrados de difícil técnica que sólo el análisis cuidadoso permite esclarecer.

Adoptar una actitud valorativa frente a la particular estructura formal que ofrece uno de esos cuentos es el propósito central del presente trabajo. Nos parece posible conseguir también, en el proceso mismo en que logremos nuestro intento, una delimitación, relativamente precisa, de la funcionalidad estricta que posee cada elemento de forma, de modo que pueda apreciarse esa interdependencia orgánica entre los planos del código y del mensaje, la relación profunda y electiva entre los elementos del significado y los significantes. En definitiva, aspiramos a una valoración de los procedimientos expresivos utilizados por Rulfo en la plasmación estética de su especial modo de ver el mundo.

Los aspectos dominantes de la narración mundonovista, considerada desde la perspectiva de su estructura, sufren mutaciones notables en la obra de Rulfo y su generación. Estos cambios, frente a la prolongada vigencia del período naturalista, denotan las variaciones de la sensibilidad creadora que rechaza así los aspectos predominantes de una concepción de la literatura que no se ofrece como la más eficaz para expresar una nueva sensibilidad.

De todos esos aspectos que significan una variación de la estructura del cuento quizá el más evidentemente alterado sea el del modo narrativo. En los relatos de Rulfo encontramos una notable limitación del poder del narrador frente a los otros elementos que constituyen la situación narrativa. Muy lejos estamos en sus cuentos de ese narrador personal omniscente que domina sin contrapeso tanto a las figuras, el marco escénico y la acción de los personajes como al propio lector — que se veía así conducido por el narrador sin posibilidad casi de participar en la gestación y configuración de lo narrado, que recibía todo el cuento como algo ya perfectamente acabado y donde su actitud era necesariamente pasiva, receptiva—. Ya tendemos ocasión de observar cómo y cuán magistralmente supera esta modalidad expresiva la cuantitativa nulfiana.

Como una derivación de lo anterior puede también subrayarse otro fenómeno digno de ser considerado con detención: la complicidad que del lector exige el cuento así realizado, hace de él un participante efectivo del mundo que se despliega a su receptividad, de modo tal que, al necesitar integrarse activamente al proceso creativo, va asumiendo también con mayor propiedad los valores de contenido que el relato posee. Esto es, aprehende con mayor eficacia las dimensiones ideológicas propuestas a su sensibilidad. Es clara la conexión de este fenómeno con otro aspecto del acto de lectura: la hermeticidad del mundo deviene hermetidad en el sentido orteguiano, en tanto que el lector queda «capturado» por el relato, hasta el extremo de hacer abandono de toda perturbación externa que le impida integrarse al mundo plasmado por la obra, puede así comprometerse libremente en un drama que es sentido también como suyo¹ y llegar de este modo a una más plena comprensión

* Nueva Narrativa Hispanoamericana 1 (2), Sep., 1971, pp. 139-158.

¹ Cf. la «teoría del lector» inmersa y explícita en las páginas de Rayuela, de Cortázar, sobre todo la concepción del lector hambra, p. 500.