

propósito inicial: tendríamos que aplicar el estudio estructuralista genético con vistas a una *explicación*, posibilitada tan sólo por la inserción que hicieramos de la estructura de la obra de Rulfo en una *estructura global* que debería abarcar la biografía de Rulfo y el grupo social al que pertenece su obra. Es, sobre todo, esta última inserción, la sociológica, la que nos llama poderosamente a su resolución. Quede ahora señalada como una tarea que nos imponemos realizar en trabajo próximo.

UNA PRIMERA LECTURA DE «NO OYES LADRAR LOS PERROS» DE JUAN RULFO*

Ángel Rama

Los animales salvajes

Los animales salvajes saben no dejar huellas. Sus actos son reabsorbidos por su propio deseo, pulcramente, sin abundancia ni pérdidas, recordados sobre un medio en que se apoyan y al que toman enigmático. Porque no están en él. Dentro de él emergen, posiblemente se construyen con su materia, pero en un pase mágico ella se trasmuta en pura forma significativa. Y vuelven a no estar.

Tal sabiduría no es propia de los humanos. Menos aún de los escritores, desde que se resignan a manipular palabras profanadas, descecidadas de su primigenia sacralidad, que reciben desamparadas de medida, rigor, significación única, capacidad encantatoria, de esa su energía-realidad-energía. El lento crecimiento de la burguesía se duplica, fantasmáticamente, con la progresiva profanación de otro bien que se torna bien mueble: la palabra. Desquiciada de sus matrices rítmicas, segregada del reino melódico compartido con la música, acumulada indistintamente para cualquier tráfico, sirviendo de piedra al heteroclitico edificio de la novela moderna, desprendida de su inestabilidad en las cosas para devenir representación, derramándose en la profanación de los géneros que desencadena la onda revolucionaria burguesa al arrebatar el poder, la palabra pierde su naturaleza sacra. Sólo podía asegurarse una sociedad tradicional con sistemas cognoscitivos que reposaban sobre estructuras míticas.

Esa profanación que las vulgariza, que disuelve los significados únicos, que reconvierte en materia (en grafismo) su preciso tejido sonoro, se cumple también en el *dicente*, el emisor de la palabra que por el mismo movimiento es conducido a la extraversión subjetivista y exhibicionista. El hombre deja de ser sagrado: cede su enigmático, ceremonial puesto dentro del orden universal de lo sacro. Se trasmuta en innumerales palabras públicas; queriendo revelarse se esconde entre ellas y se disuelve con ellas. Cuando Walter Benjamin lee, al nivel del Baudelaire de mediados del siglo XIX la emergencia de una antropología manejada por las coordenadas del mercado económico burgués, está registrando la disolución del hombre-escritor, el punto más alto de una profanación que funciona coherentemente a todos los niveles de la vida social: desde la elaboración industrial de las materias primas que descomponen el orden natural, hasta la insaturación del género novela como el único válido para el *preparismo social*.

A partir de ese grado máximo comienza la progresiva y terca recuperación de la sacralidad primigenia, lo cual postulará negar las aparentes conquistas de la arrogante sociedad burguesa,

* *Revista de la Universidad de México* 29, 12 (agosto de 1975), pp. 1-8.

operando siempre en contra de sus tendencias. La línea creativa de ese arte será entonces lacónica: el escritor retirará su vida del comercio público a imagen de los clásicos; un aura enigmática se instalará en esos actos, en esas escrituras fugaces donde se volverá a insaturar la poeta, ahora por encima de los criterios del verso y la prosa que antes la circunscribían. En pleno delirio de un egotismo verborroso cuya resaca inunda una época de la historia, unos pocos poetas retornarán al vocablo exacto. Ese acto preciso se recordará, como esnaltado, sobre un campo enigmático: será apenas un diseño invisible uniendo ciertas figuras de ese campo, que las denota, las connota y las entrega, indennas, a la lectura descifrada. Los animales salvajes de la literatura contemporánea. Rimbaud viene siempre como una obligación, a datar la ceremonial apertura del proceso de recuperación, gracias a la pulcritud precisa de sus *iluminaciones*, a su ausencia de literatura, a su precisa visión de lo real: «La moral y el idioma están reducidos a su expresión más simple.»

De este linaje de lacónicos y enigmáticos

De este linaje de lacónicos y enigmáticos, de pulcros, delicados y salvajes, de antiquitadores de los dioramas palabrerros para reencontrar tras ellos un resplandor sagrado, un solo gran nombre dentro de la narrativa de América Latina: Juan Rulfo. Otros nombres podrían señalarse en la poesía, pero en el manejo de la prosa narrativa (situada en los límites de esa nueva concepción de lo poético que debió forjar la cosmovisión recuperadora, propia de la modernidad) ningún nombre es más justo, pleno y magnífico que el de Juan Rulfo.

Tantas veces se ha hablado de su abandono de la literatura luego de esa «iluminación» llamada *Pedro Páramo*, un abandono vergonzante primero y luego franco y jubiloso, que parece haberse olvidado otro abandono previo: el de sus años iniciales que naufragaron íntegros, salvo raras páginas, sólo rescatadas — se diría — para dar testimonio de que sí hubo un continente entero, que estuvo, que fue voluntariamente sumergido.

El Juan Rulfo de sus veinte años es lo poco que él ha contado de ese tiempo, en esas entrevistas fantasmales donde «el otro», como en el texto borgiano, ocupa su lugar en un sitio convencional (una pieza de hotel en *Los maestros* de Luis Haars, una sala de conferencias en *Los narradores ante el público*, un café en los diálogos con Elena Poniatowska) y musita algunas cosas alusivas sobre sus antepasados, el pueblo de Comala, la vida en Jalisco, sus primeros trabajos burocráticos, todo insustancial y marginal a la creación artística, todo situado en ese lado de acá que es el de la sociedad con su pequeña historia, todo rápidamente convencionalizado en textos posteriores donde se repite como un sistema defensivo. Fuera de esas informaciones, sólo quedan escasos materiales de ese gran naufragio o escamoteo de presidiólogo: corresponden a los cuentos de la revista *Pan* (que en 1942 dirigiera y financiara en Cuadajajara junto con Juan José Areola y Antonio Alatorre) como el chejoviano «La vida no es muy seria en sus cosas» y algún superviviente fragmento («Un pedazo de noche») de la novela que escribiera hacia 1940, materiales no significativos que nada dicen de él salvo un estremecimiento ante la esencial dislocación con que se le define lo real, el que volverá a ser recuperado en sus posteriores cuentos (que desde «Nos han dado la tierra» comienzan a conformar su inicial libro *El Llano en llamas*) aunque ya en las tesituras estilísticas que lo singularizarán de un modo definitivo.

Entre las huellas borradas de sus primeros pasos y cuando no enteramente borradas, si enturbadas, y las huellas borradas ya drástica y sabiamente de sus pasos últimos (son las correspondientes a su muy anunciada novela *La cordillera* o a los cuentos en que se habría resuelto ese volumen) se sitúan los cuentos que desde 1945 va escribiendo y publicando en insólitas revistas a su alcance. Tiene 27 años cuando publica «Nos han dado la tierra» y 35 años (está exactamente a la mitad del camino de la vida danésca) cuando recoge la producción ininterrompida de esos años en el volumen *El Llano en llamas* (1953). Entre los primeros cuentos de esta serie se sitúa «No oyes ladrar los perros», aparecido, según información de Rulfo, en una revista profesional de la época, poco después de «Nos han dado la tierra» y «Margarito». Dentro del mismo impulso creativo habrá de situarse la

novela, *Pedro Páramo*, que publica dos años después, en 1935. Y luego ese silencio, esa disolución de las huellas que ya dura veinte años. Entre el inicial y el posterior silencio, esos dos actos, dos diseños: *dos iluminaciones, fugazmente encendidas sobre un enigmático campo.*

Un brevísimo cuento

Un brevísimo cuento. Siendo, indudablemente, una narración y cumpliendo, rigurosamente, con esas no escritas leyes del género que se impone en la modernidad normativizando planteadas, informaciones, elaboración de la intriga, diseño de personajes, ritmos de evolución del asunto, progresiva develación de los significados, acometida del desenlace y disparo del remate, siendo todo eso, responde sin embargo a un funcionamiento del imaginario que viene directamente de la poesía.

No, no es un poema. No pretende serlo. Tampoco es otra víctima de la ornamentación poética que androginizó el llamado «realismo mágico». Es una narración: austera, casi ascética, concentrada como un dibujo sobre la cabeza de un álfiler, un puro y casi esencializado ejercicio del *epos*. Pero brota impetuosamente del funcionamiento poético del imaginario. Como una corriente eléctrica la recorren sus rítmicas operaciones constitutivas. Esta singularidad, que sitúa a casi todos los cuentos de Rulfo en un lugar aparte de la tradición narrativa vigente, dentro y fuera de ella, es realzada aquí por la brevedad, la violencia y la precisión con que se aplican las matrices tópicas a la construcción de un cuento. Podría letárselo todo sobre el trasfondo crítico que ofrece «La filosofía de la composición» poeana, o sobre la serie de textos que redefinieron lo poético ya profetizado por Rimbaud y Lautreamont, para constituir en nuestro siglo la teoría que sostiene la creación artística que acuñó el nombre de «vanguardia».

Una imagen rige íntegramente

Una imagen rige, íntegramente, todo el cuento y no es aventurado proponer que de ella se desprende, que le da nacimiento la previa invención de la imagen. Ella le contiene un cuerpo literario y simultáneamente lo circunda de atmósfera; sobre todo instauro su exclusiva unicidad, como de bloque, haciendo que el texto todo responda a un impulso único que desde la primera hasta la última línea lo pone en tensión.

Tal imagen, como teorizaron los escritores vanguardistas, debe ser una creación. Nada de trasladar la rosa e injertarla, aunque ya sólo palabra, en el texto, sino inventarla, como pidió Huidobro inventando a su vez a un poeta indígena de Sudamérica que le habría dicho en lengua ayмара: «El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover.» Que esa imagen inventada asocie los elementos más lejanos y dispares de modo que trumpe una chispa entre ellos, tal como pedía Reverdy, en cuyos textos aprendió Breton la operación que etiquetó de surrealista. Que de algún subreptivo modo pareciera nacida dentro del jardín de las flores del mal, que brote de la extrañeza, de la perplejidad y del enigma, que aparezca sobre el borde oscuro que oculta lo real como un indicio que lo alude y lo elude, que lo convoca a nuestra percepción y lo rehúsa a muestras previas categorías de conocimiento, exigiéndonos que se sometan al mandato soberano de la imagen.

Esa imagen, como es frecuente en la narrativa rulfiana, es monstruosa. Tal rasgo cumple una función *«différencielle»* de los plurales ingredientes constitutivos de la imagen, exactamente en las anti-podas de la racionalizada concepción horaciana del arte poética, y más bien dentro de esa búsqueda del aglutinante que recorre el barroco, se extravió por el romántico y arrolladamente corre por el moderno vanguardista. Esa monstruosidad tiene tal imperio, tal toque inquietante y absorbente, que puede existir de manera autónoma, sosteniendo a la imagen en su propia virtualidad sin descender a las explicaciones racionales, reductivas, que destruirían su extrañeza e ineditiz fragmentándola. Pues ellas funcionan sobre los criterios del análisis: sus primeras operaciones implicarían demostrar la unicidad postulada por la imagen, con lo cual reducirían la energía derivada de su monstruosidad.

De las cuatro secuencias que se suceden en «No oyes ladrar los perros», toda la primera, que se abre con la insólita e inexplicable invocación («Tú que vas allá arriba, Ignacio») y se cierra con la temporalitaria renuncia al enigma, o sea con una parcial explicación que comienza a demostrar la inicidad de la imagen («Bájame»), esa secuencia primera maneja la imagen en su estado poético puro, se rehúsa resonantemente a sustraerla de su atmósfera enigmática, prolonga todo lo posible el claroscuro que le permite funcionar dentro de las condensadas lógicas gramaticales. Es «*la sombra larga y negra de los hambres*» (cuya ambigüedad responde a la oscilación entre el singular y el plural de los artículos determinantes que, al nivel gramatical, introducen en las significaciones), es «*una sola sombra tambaleante*», como habrá de precisar luego, la cual tiene un solo arriba y un solo abajo, unas solas «*orejas de fuerza*» pero dos voces dialogantes y por lo tanto dos bocas que se oponen (lo que vuelve a reiterar ese disturbio por la oscilación entre lo uno y lo doble que, en las imágenes concretas iniciales, instauro ya la problemática profunda del relato, emparentable con el tema de la descendencia por derivación y duplicación de un elemento único de la realidad).

Si la segunda secuencia del cuento nos revelara que se trata de la imagen de un animal mitológico, en la apertura narrativa de la primera secuencia sólo es un monstruo que avanza dentro de lo oscuro y dentro de lo silencioso, o sea en la opacidad generalizada del campo neutro sobre el cual se dibuja, siendo ese monstruo meramente, únicamente, una imagen. La imprecisión acerca de la escala de valores que la determina, aludida a una nítida referencia a su presuntiva naturaleza humana, genera el aura enigmática de la imagen y ese matiz de horror que siempre acarrea el entrecruzamiento del orden de lo humano con cualquier otro posible orden que se defina como in-humano. Es una experiencia que la literatura estableció mediante un cuento que decía «Never more», con un bosque repleto de objetos artificiales, pero que impetuosamente creció y se democratizó mediante monstruos interplanetarios, animales desafiados de sus proporciones naturales y la parafemalia del bazar surrealista con sus maniquíes y sus objetos congelados.

La imprecisión inicial es tal, sólo respecto a las aclaraciones que introduce la segunda secuencia, pero la imagen en sí es absolutamente precisa y continuará siéndolo como un bajo fondo que sigue circulando por el cuento, ya no como dominante sino como elemento recesivo, como una imagen contrapuesta y anegada que desde debajo de las aguas sigue rigiendo las agitaciones de la superficie del relato: de tal modo que la relación «padre-hijo» que nos muestra la segunda secuencia en la atmósfera iluminada que corresponde a la racionalización (por introducirse de lleno en la entidad) siempre quedará contrastada con aquella inicial aproximación monstruosa a «*los hambres*» acoplados, a la que seguirá refiriéndose el texto, conciliando rasgos de una imagen que se hunde en aguas emocionales, oscuras, ambigüas.

Por la obligada diacronía del relato, lo que después de su apertura se diga, se sumará a la imagen inicial: la trasmutará, quizás, pero no la cancelará. El conflicto ético que habrá de plantearse, descansará sobre la inicial percepción de lo monstruoso y con él se asociará de algún modo. Cuando esta imagen pierda su confusión tornándose clara y no sea ya una incomprensible forma amasada con seres humanos, sino un hombre viejo que lleva a horcajadas a otro hombre, más joven y herido, quien es su hijo, la inicial imagen poética no hará sino trasladar su naturaleza aberrante del universo de las formas, en que radicó primeramente, al de las significaciones. En este segundo, que implica otro plano narrativo, se proseguirá elaborando una imagen planteadas como inexplicable forma y como inexplicable situación. ¿Quiere decir que la segunda secuencia aporta una comprensión racional, que funciona como la develación del anagrama anterior? Nada de eso: como siempre, el bosque ideal complica lo real en vez de simplificarlo.

Si lo real es la impresión del ojo que no ha tenido tiempo, ni fuerzas, ni suficiente información, para reinstalar la sensación dentro de un estable sistema cognoscitivo, podríamos definir esa imagen inicial del cuento como lo real en su estado puro, al menos tal como puede detectarlo una situación circunstancialmente histórica de la cultura. Pero cuando se desprende de la pura sensación porque un conjunto de datos permitan situarla en un plano conceptual, lejos de simplificarse adquiere más alta temperatura enigmática: el elemento insólito que sostenía la imagen da paso a otro elemento,

igualmente insólito, pero que autoriza una curiosa estructura de la significación. Son las coordenadas culturales las que nos abren la puerta a un plano en que la pura imagen (con su plural carga simbólica que corresponde a «esa reserva de sentido de los símbolos primarios» que para Ricoeur es «mucho más rica que la de los símbolos míticos» y con más razón que la de las mitologías racionalizantes») se introduce en el campo de las significaciones.

Un animal mitológico

Un animal mitológico es evocado por la segunda secuencia: el pastor que transporta sobre sus hombros a la oveja perdida, reconduciéndola al retil. De inmediato disminuyen las cargas emocionales, se empobrece la imagen; ganan terreno en cambio la seguridad y el entendimiento. Del símbolo primario hemos pasado al símbolo mítico, según la lúcida clasificación de Paul Ricoeur (*Le conflit des interprétations*). Tal imagen simbólica, que fuera consolidada en el período arcaico por las culturas agrarias primitivas (y es desde allí que viene para reaparecer en la escultura del Picasso del siglo XX), fue objeto de posterior transposición por la religión, elaborando racionalizadamente uno de los mitos tenaces de las sociedades cristianizadas de Europa, donde algunas de las originarias connotaciones del símbolo primario prácticamente se disuelven o se disfrazan bajo explicaciones lógicas, éticas o religiosas. Pero como «el mito no agota de ninguna modo la constitución semántica del símbolo», lo que le permitió a Breughel su inquietante reconstrucción del mito del hijo pródigo a pesar del tan racionalizado estadio de que parte representado por el texto del Nuevo Testamento, del mismo modo la imagen mitológica del pastor y su oveja, que acunó la religión, no puede ajustarse a la radical ajenezidad que muestran los textos de Juan Rulfo respecto a los patrones culturales europeos. Por eso creo que resultan desajustadas sobre el texto del cuento las explicaciones críticas (Mario Benedetti, Hugo Rodríguez-Alcalá) que han puesto el acento sobre el amor del padre, la emotividad del sacrificio, en definitiva, la eticidad.

«Oveja perdida, ven sobre mis hombros» será la versión retórica que ofrecerá la poética renacentista del lugar común mitologizante. Si se cotejan esas versiones con las que ofrece la historia contada por Rulfo, se podrá ver cómo en éste todos los elementos funcionan en discordancia con el modelo mitológico tradicional. No hay arrepentimiento explícito; ni tampoco, tanto de una parte como de la otra, certeza de redención, la cual se dejará expresamente como improbada en el relato; ni hay nunca la menor aceptación del magisterio (padre) y del discípulo (hijo) que es lo que vincula a las dos partes de la imagen cristianizada, sino, al contrario, explícita y reiterada afirmación de la semejanza (que es rivalidad) entre ambas partes. Ello se patentiza en su designación genérica e imparcial como «hombres», lo que acrecienta la monstruosidad del hombre (que ya no hijo, ni menos oveja) a horcajadas sobre otro hombre y aun a del hombre más joven descansando sobre el más viejo. «*Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros*», dice, y es esa la sensibilidad peculiar del cuento.

Pero además debe repararse en que la invención de una imagen no es valorable sino en relación a los parámetros artísticos o significativos de su creador, o de la estética a que pertenece o, en todo caso, de la cultura dentro de la cual se construye. Estos dos hombres superpuestos son los protagonistas de la más difícil y obscura relación que pueda percibirse en el arte de Rulfo: padre e hijo. Los modelos de ese vínculo que nos proponen los diversos cuentos están bien lejos de simbolizar el amor o la piedad, ni pueden reanudar el mito del hijo pródigo que regresa y es recibido por su padre. En Rulfo, la relación entre ellos es directa, con drástica elisión de la mediadora femenina: padre e hijo se sitúan frente a frente en un campo solitario del que ha sido eliminada la presencia de la madre-mediadora (es una primitiva sociedad viril donde la maternidad pertenece a un orbe sagrado y secreto) y donde, por lo mismo, la relación alcanza un aire arcaico y a veces una despiadada ferocidad.

Padre e hijo

Padre e hijo son, a veces, figuras desviadas entre sí, cuyos caminos no se cruzan nunca (es el desconocimiento sobre el cual se edifica *Pedro Páramo* y que se contraponen a la relación con Susana San Juan) aunque entre ellos se teje una distante historia de rencor, de desprecio, de fiero olvido: «el olvidado

en que nos tuvo, cobrazelo caro». Pero más frecuentemente son figuras enemigas que hiscan destruírse: son los protagonistas de un combate que se manifiesta como muy antiguo, como continuo, como inextinguible. El esquema de esta rivalidad puede seguirse en el cuento «La herencia de Matilde Arcángel»: hay un padre que odia lesoneramente a su hijo, que procura destruirlo, en el origen de este macerado rencor está la muerte de la madre que atribuye al hijo, quien habría cumplido una típica operación sustitutiva desplazando a la madre de la relación «padre-madre», con lo cual ésta modificaría compensativamente su signo, sustituyendo amor por odio; pero no obstante el odio paterno y el poder adulto del padre, al fin de un largo combate será el quien reciba la muerte a manos de su descendiente.

Esa historia será contada de diversas maneras, según las leves variantes básicas de que se parla, las que exigen modificaciones compensatorias dentro de una estructura prototípica, pero será siempre la misma subterránea historia del partícido: en «Anacleto Morones», en «La noche que lo dejaron solo» o en «Dices que no me maten», reencuentramos siempre, franco o embosado, el mismo combate de los dos hombres de la misma sangre y el mismo linaje y también un idéntico desenlace. Entre las contribuciones más sabias de Claude Lévi-Strauss en *Anthropologie structurale* se cuenta la recomposición de «definir cada mito por el contenido de todas sus versiones», lo que en literatura nos lleva a examinar globalmente toda una creación artística para poder descubrir, a través de los plurales sistemas de regulación que acarrean las distintas variantes, la constitución original y dinámica del proyecto que se propone el creador, el que va edificando a través de la multiplicidad de proposiciones correctas o meras variantes adicionales, cada una de las cuales implica una reordenación de la totalidad estructural, cada una de las cuales tiende a presentarse como un cuento o un poema o una novela distintas.)

Es dentro de la serie de combates que debe ubicarse «No oyes ladrar los perros» para poder medir cabalmente su aparente extemporaneidad, visto que aquí el padre parece cumplir un acto de piedad. Su excepcionalidad dentro del conjunto es más importante que su afirmación intrínseca y nos impone preguntarnos ¿por qué, en qué grado, con qué limitaciones, respondiendo a cuáles impulsos? Dijamos que también aquí existió el conflicto: aunque el hijo alcanzó resonantes triunfos, a él se debe la muerte del «segundo padre» o «padre sustitutivo» que es el padrino de bautismo, del mismo modo que se le atribuye la muerte de la madre (como en «La herencia de Matilde Arcángel») a través de la acción del «segundo hermano» o «hermano sustitutivo» y él se reconoce en capacidad de matarla «otra vez si ella estuviera viva a estas alturas». Si bien el cuento pone en funcionamiento el mismo modelo de combate entre los integrantes más cercanos de una obra de reemplazo y sustitución, esta vez Rulfo lo elucida con una variante que disuena respecto a su desenlace prototípico: aquí ofrece al hijo derrotado. No es el hijo pródigo, no es la oveja perdida del mito cristianizado, aunque aparentemente pueda confundirse, sino que es el vencido. No vuelve arrepentido, vuelve derrotado.

Por este aspecto, sólo por este aspecto, el cuento habría podido titularse con su frase más patética, la que enarbola este reproche al padre: «¿A quién darle nuestra lástima». Porque el proliana (y el gran tema) que en este cuento se nos expone no es el del hijo, sino el del padre, cuyo universo piadoso habría bloqueado por el compartimiento de su descendiente. A causa de la escala de valores que éste habría puesto en funcionamiento, se provoca el aislamiento paterno, la refluencia de toda su cosmovisión. Es el padre quien se encuentra imposibilitado de dar a nadie su «lástima» (a pesar de que él lo infiera del hijo y de sus compinches muertos) porque ella ha dejado de ser un valor dentro del sistema de los intercambios humanos. Sólo podrá vencer en su pugna con el hijo y por lo tanto sólo podrá salvarse él, si demuestra nuevamente la efectividad de la «lástima», si logra su aceptación. La tercera y más larga secuencia del cuento (que comienza con «Todo esto que hago no lo hago por usted» y concluye con la pregunta clave: «No tenemos a quien darle nuestra lástima. ¿Pero usted, Ignacio?») está representada por un sermón doctrinal donde se exalta el trunfo del padre, donde el padre mismo procede a su autoglorificación, sin obtener más que el impávido (o doliente) silencio del hijo, el pedido de que lo baje y lo abandone, unas gotas (lágrimas o sangre?), en todo caso nunca el reconocimiento expreso de la cosmovisión piadosa. En la mejor de las interpretaciones, la ambigüedad del silencio.

Contra la fuerza de otros cuentos, en éste parecería postularse la recuperación y la afirmación de un universo cristianizado, a partir de esa inicial invocación a la pretérita figura de la madre-mediadora («Lo hago por su difunta madre»); a la testitura de otros cuentos más salvajes, éste opone, en el sermón paterno, los valores morales de la catolicidad que vino a América en las tres carabelas y junto con ellos evoca el respeto y veneración de la mujer, la aseración de «la lastima» como un valor, el emocionalismo del recuerdo y de las lágrimas, en fin, la instauración de una ética que resultó en Occidente una formulación compensatoria para un orden social geométrico.

Pero esta apariencia está lejos de resultar convalidada por el creador en la escritura del cuento. La radical ambigüedad de la narrativa rulfiana resultaría subvertida si se lo pretendiera. El escritor que ha inventado, dentro del narrar contemporáneo, la técnica del discurso sin respuesta, ese discurso ante el oyente silencioso («Luivina») que remite todo el texto al terreno de la hipótesis; y el escritor que ha inventado el desenlace marginal («Es que somos muy pobres», «La cuesta de las comadres») que elude la resolución del planteo central y lo deja oscilando en su plural ambivalencia, mal podría aquí, ante un tema capital de su creación artística, proponer mecánicas soluciones clarificadoras. No se trata sólo del silencio sin explicación de Ignacio («¿sufimiento, piedad, odio?») que vuelve a encerrar al padre dentro de su incommunicable cosmovisión, sino de la dualidad misma que ésta comporta. Porque el padre ha maldecido al hijo, porque se mueve sobre una tensa y ambigua cuerda de rencor, porque los materiales literarios puestos en juego movilizan extrañas resonancias simbólicas a las que podríamos interrogar por un momento.

Es necesario desconfiar de las lecturas simbólicas que en la narrativa rulfiana son desbordantemente convocadas por el laconismo enigmático del texto y por las poderosas cargas que transportan sus imágenes. Sin cesar (en cualquiera de sus críticos se lo comprueba) la lectura de Rulfo desencadena juegos analógicos que son especialmente esquivos porque están hechos de alusiones y elusiones, de furtivos razonamientos con grandes y estereotipados mitos dentro de los cuales es posible sospechar la soterrada pervivencia de esos símbolos primarios de poderosa impregnación y de vastos y contornos territorios. Utilizando ese sistema analógico, recordemos la frase del famoso texto: «¿O hay acaso alguno entre vosotros que al hijo que le pide pan le da una piedra o si le pide un pescado le da una culebra?». Luego repararemos en que aquí hay un hijo que pide «agua» y a quien se le contesta: «Aquí no hay agua. No hay más que piedras», de tal modo que los dos términos se constituyen en una pareja de opuestos que para ser tales deben tener puntos de contacto comunes (como «pan / piedra» o «pescado / culebra») y por lo mismo pasan a referir a la otra pareja de términos, «hijo / padre» proponiendo las sustituciones respectivas: hijo = agua, padre = piedra y por lo tanto la relectura del conflicto a partir de esas transposiciones metafóricas que hubieran avivado la pasión del imaginario libre que ejercitaba Bachelard. Eventualmente esta lectura acarrearía resoluciones no previstas en la poética bachelardiana al permitir la recuperación de los símbolos y los mitos dentro del mundo histórico y no sólo, como la corriente mitológica contemporánea ha desarrollado, en un exclusivo universo esencial, primigenio, pre y anti-histórico. Para eso deberíamos retornar a la consideración de Juan Rulfo como un escritor de América. Más exactamente, como un escritor de México, como el descendiente de un cataclismo cultural de proporciones casi cosmogónicas como lo fue el ocasionado por el choque de las dos culturas a partir del descubrimiento europeo y la conquista.

Las interpretaciones míticas

Las interpretaciones míticas han sido evocadas en varias ocasiones por la crítica a propósito de estos textos, hasta el punto de haber generado una resistencia del propio autor, sobre todo ante ese tipo de conversión por equivalencias que concluye haciendo de *Pedro Páramo* una versión reducida y desmejorada de *La Divina Comedia* o de la *Telenovela*. Carlos Fuentes ya anotó, sin embargo, que en Rulfo la transposición de los grandes mitos universales no es tal: «la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio». No obstante, el propio Fuentes sólo evoca

mitos griegos dentro de esa forzada tributación americana: si los mitos son estructuras universales de significación, valdría lo mismo sustituir los mitos prestigiosamente helénicos con los pretéritos mitos autóctonos americanos, sin contar que éstos agregarían al universalismo la contingencia de su instalación circunstanciada. El peso del pasado, el peso de la historia, el peso del arte, el peso de la dependencia, siguen haciéndonos ver a Hércules en las estrellas.

Pero ya Lévi-Strauss, a pesar de su anti-historicismo, no dejó reconocer la «doble estructura, a la vez histórica y a-histórica» del mito, que él superpuso, analógicamente, a la estructura saussureana de «paralelo lenguaje». De tal modo que podemos postular dos niveles de lectura mítica (histórica y a-histórica), donde la primera se acrecentaría por tratarse de una pieza literaria de autor individual. Estamos examinando un cuento, una elaboración literaria. Quizás fuera imprudente situarla entre los mitos, máxime cuando es posible sospechar que la creación rulfiana se sitúa a ese nivel intermedio de lo que llama Ricoeur los «símbolos míticos», o sea antes de las estructuras míticas propiamente dichas. Quizás en cambio sería productivo cojear la elaboración del tema «padre-hijo» operada por un escritor europeo clásico, con la de un narrador mexicano actual.

Cuando el mito cede, en el mundo latino, descendiendo al marco histórico y a la demanda de una sociedad constituida que aspira a ser representada especulativamente en la literatura, la imagen inicial que nos ofrece el *epos* romano para explicar sus orígenes es justamente la del hijo que transporta sobre sus espaldas al padre. Eneas salva al viejo Anquises de la muerte en la Troya incendiada, transportándolo sobre sus hombros en una demostración fehaciente del amor filial. Cuando la imagen tradicional del pastor y su oveja perdida (simbolizadora del paternalismo esencial de las culturas primitivas, agrarias, que la engendraron y del fijismo de la muerte) se refiere al padre y nunca al hijo) abandona esta cosmovisión estática que es la de una historia también estática y se incorpora a una historia que deviene dinámica, presa, creativa, proyectada al futuro, asistimos a su reemplazo, que llega hasta la inversión de los términos: es el hijo quien transporta al padre, lo que implica la obvia revalorización del papel del hijo, quien ha devenido el factor del cambio histórico.

Salvar al padre es lo mismo que salvar a los dioses que presiden el pasado y, electivamente, Eneas transportará junto con su padre a los dioses penates. Es ésta la operación que en el nivel del espíritu permite arrancar las raíces de tierra natal para poder emigrar. Pero es también el reconocimiento y la aceptación de la legítima sustitución de las generaciones, la aplicación del orden racional de la vida que implica afirmación de la continuidad creadora de la especie, pero ahora mediante el cambio y no por la simple continuación de lo ya existido. Eneas salva su pasado, se lo apropia pero lo disuelve dentro de sí. Se define en ese vía crucis como el héroe piadoso, pero será premiado con la oportuna muerte de Anquises, que le aportará la libertad para devenir, sin culpa, padre a su vez, y por esa calidad convertirse en fundador de una estirpe, de una ciudad, de un imperio, de una civilización que lo sobrevivirá y que también servirá para transportarlo hasta sus descendientes como él hiciera con su padre. Continuidad y variación se combinan aquí. Gracias a este orden será posible que una cultura emergente otra cultura, similar y distinta a la vez: el pasaje del Anquises troyano al Eneas romano prefigura otros posteriores y sucesivos pasajes que se cumplan en Europa y que por último, desbordándose de ese continente, procurarán reiterarse sobre los demás, empezando por nuestro continente americano.

El cuento de Rulfo, en cambio, nos propone una imagen sinéctica y opuesta en cada uno de sus términos, a la virgíliana. Volvemos a corroborar la constante heterogeneidad de Rulfo respecto al universo europeo de las significaciones (aunque no respecto a la lengua y al arte, por obvias razones de especificidad), y a la vez podríamos establecer una similar distancia respecto a la concepción cultural norteamericana, que en sus mayores creaciones aceptará la norma europea y la prolongará, aunque en un grado de erizamiento casi primitivo (*Moby Dick*). En Rulfo volvemos aparentemente atrás: el padre conduce al hijo, pero agregamos otro modo de relacionar las partes: el odio entre ellas, la oposición que sólo podrá resolverse con la destrucción de uno de los términos de la ecuación. Si en la cosmovisión romana la sociedad viril que engendra el mito provoca también la elisión de la madre, ella al menos no cesará de ser la amparadora, vigilante custodista del hijo desde lejos, desde su inmortalidad divina; por

rátigas descenderá hasta la presencia del hijo que la invoca amorosamente y mediante este comportamiento le permitirá a su descendiente que practique tanto el amor-pasión como el amor-conyugal. En Rulfo, en cambio, la madre muere por obra del hijo y nada queda en éste de su presencia amparadora, salvo que por su ausencia invierte la relación de padre e hijo transformándola en un vínculo de rencor desbordado. Pero hay algo más: mientras en Virgilio la imagen del fuerte Enneas salvador robusto de la débil ancianidad de Anquises es armoniosa, cumple con los preceptos del canon artístico clásico, en Rulfo la imagen del padre viejo con el hijo a horcajadas es monstruosa, rebate todo equilibrio y armonía, se ofrece como testimonio de la discordancia.

El ciclo de la vida con su cadena de sustituciones e inversiones no es aquí aceptado, ni por lo tanto es conocido como norma natural que del padre surja el «semejante / diferente» que es el hijo, por la mediación femenina, sino que el padre engendra solo, en el jardín de las flores del mal, como por superfección vegetal, un homólogo que crece sobre él para poder destruirlo y al que sólo podrá recubrir de la piedad si ha conseguido destruirlo. La imagen que da nacimiento a Roma es rebajada por esta imagen en la que es posible encontrar algo más que el juego libre de la imaginación o al menos los mayores riesgos de ella.

Lévi-Strauss ha teorizado libremente la sistemática inversión de los mitos entre Europa y América. Dentro de nuestra América sólo un mexicano, Octavio Paz, lo ha seguido con presteza, desarrollando jocosamente las posibilidades de esa tesis. El coitejo que hemos trazado entre dos elaboraciones literarias de una misma imagen primigenia, a ambos lados del Océano, parecería proporcionar otra prueba, no tanto a la tesis de Lévi-Strauss como a su manejo por el imaginario mexicano.

La imagen americana que proporciona Rulfo se opone término a término a la que engendraría, en su apogeo, Roma, esa que Arnold Toynbee ha llamado la primera civilización *ritual* de la historia humana, aquella donde se produce el traslado de un legado (griego), su paciente elaboración con nuevas aportaciones (latinas) y su transmisión al futuro (europeo). La imagen americana, en cambio, nacida en una de las áreas de profunda mestización, testimonia a quinientos años de su inicial conflagración el conflicto que opuso a las civilizaciones. Pone en evidencia el cataclismo que ha subvertido el orden de la sucesión natural y que continúa irresoluto: unas veces mata el hijo, otras veces es vencido, pero en ninguno de los casos llega a convalidar los valores dúplices (la piedad, la piedra) con que es enfrentado por el padre: ni cuando lo golpea el odio ni cuando trata de sobornarlo la piedad. Podría complementarse diciendo que en este último caso muere, mientras que en el primero es capaz de matar, lo que permitiría constituir un esquema de resoluciones alternas según los diversos trances del planeo inicial.

Dibujados sobre esta transparencia

Dibujados sobre esta transparencia es evidente que los componentes del cuento resultan devorados por las racionalizaciones, y que se nutren de sus potencialidades simbólicas para reemplazarlas. Es previsible que por esta vía pasemos del cuento a una mediación libre, de tipo simbólico, que procurará una relectura del pasado americano reviviendo las heridas sólo en apariencia cicatrizadas de los grandes conflictos que han dado nacimiento a la cultura, con especial referencia al área mestiza mexicana. Si siguiéramos este proceso, estaríamos rechazando ese vaivén que, para Freud, explica la creación artística y la equitativa con el sueño: la inmediatez de una serie de escenas pertenecientes a nuestro entorno actual y en especial la poderosa inanimación de alguna imagen que las interpreta y unifica, nos transporta al pasado, a la infancia, a los orígenes, a los traumas primordiales, sumergiéndonos en las fuentes; sólo después podremos retornar a un esfuerzo que no se detendrá en el hoy sino que se proyectará al futuro, que lo construirá. Pero para entonces ya habríamos abandonado el cuento como un desecho inútil, como ese trauma del presente que es sólo anclaje de la recuperación del trauma inicial perdido, el que a su vez también deberá disolverse en el futuro, en la obra de arte. Es propio del arte de Rulfo generar estos planteos, sacudiendo de tal modo las naras recordadas del

lector. Y sin embargo este nivel todavía pervive dentro de la historia (y de la «paroxe» de Lévi-Strauss), por lo cual se ofrece como un punto de partida nuevo para abrir otra lectura, posiblemente más larga y minuciosa que la que hasta aquí hemos llevado. No la intentaremos.

Como un puntado de polvo negro arrojado a los ojos, podría servir para la nueva investigación una constatación de elementos cuyas conexiones internas y cuyo sistema regulador habría que ir poniendo en descubierto. Algunos de ellos son: la luna roja, el color azul, el agua, la sangre, la piedra, la sordera, el ladrido del perro. Y una hipótesis: preguntar si sus significaciones pueden existir fuera de la historia y en ese caso averiguar dónde.

BREVES NOSTALCIAS SOBRE JUAN RULFO*

Cabrera García Márquez

El descubrimiento de Juan Rulfo — como el de Franz Kafka — será sin duda un capítulo esencial de mis memorias. Yo había llegado a México el mismo día en que Ernest Hemingway se dio el tiro de muerte — 2 de julio de 1961 —, y no sólo no había leído los libros de Juan Rulfo, sino que ni siquiera había oído hablar de él. Era muy raro. En primer término, porque en aquella época yo me mantenía muy al corriente de la actualidad literaria, y en especial de la novela en las Américas. En segundo término, porque los primeros con quienes hice contacto en México fueron los escritores que trabajaban con Manuel Barbachano Ponce en su casillo de Dfocula de las calles de Córdoba, y con los redactores del suplemento literario de *Noxodada*, que dirigía Fernando Benítez. Todos ellos conocían muy bien a Juan Rulfo, por supuesto. Sin embargo, pasaron por lo menos seis meses sin que alguien me hablara de él. Tal vez porque Juan Rulfo, al contrario de lo que ocurre con los clásicos grandes, es un escritor que se lee mucho pero del cual se habla muy poco.

Yo vivía en un apartamento sin ascensor de la calle Renán, en la colonia Anzures, con Mercedes y Rodrigo, que entonces tenía menos de dos años. Tentamos un colchón doble en el suelo del dormitorio grande, una cuna en el otro cuarto, y una mesa de comer y escribir en el salón, con dos sillas únicas que servían para todo. Habíamos decidido quedarnos en esta ciudad que todavía conservaba un tamaño humano, con un aire diáfano y flores de colores delirantes en las avenidas, pero las autoridades de inmigración no parecían compartir nuestra dicha. La mitad de la vida se nos iba haciendo cosas inmoviles, a veces bajo la lluvia, en los patios de penitencia de la Secretaría de Gobernación. En las horas que me sobraban escribía notas sobre la literatura colombiana que transmitía de viva voz por la Radio Universidad, dirigida entonces por Max Aub. Eran unas notas tan sinceras, que el embajador de Colombia llamó un día por teléfono a la emisora para señalar una protesta formal. Según él, las mías no eran notas sobre la literatura colombiana, sino contra la literatura colombiana. Max Aub me llamó a su despacho, y yo pensé que aquél era el final del único medio de supervivencia que había logrado conseguir en seis meses. Pero ocurrió lo contrario.

—No he tenido tiempo de oír el programa —me dijo Max Aub—. Pero si es como dice tu embajador, debe ser muy bueno.

Yo tenía 32 años, había en Colombia una carrera periodística efímera, acababa de pasar tres años

* Cf. Juan Rulfo, *Homenaje nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes S.E.P., 1980, pp. 31-33.