

novela, es difícil decidirse por el título. Y el título cambia la perspectiva de un libro: depende del que elijas para que caiga el acento en uno o en otro aspecto del libro. Yo quería titularlo *Los murmullos* pero al final no pude hacerlo porque García Canti estaba escribiendo un libro con ese mismo título: al final apareció como *Los falsos rumores*.

— ¿Reconoces que hay un *modelo real* para el personaje *Pedro Páramo*? ¿Que tu novela tenga una base anecdótica real?

— Mi hermano, cuando le hablaban de mí, siempre dice: «No le haga caso a ése, que es muy mentiroso. Todo lo que ha escrito no es cierto». Y es que la gente no advierte las diferencias entre novela y crónica, novela e historia. Claro está, yo no quise hacer ni historia ni crónica con *Pedro Páramo* ni con los cuentos de *El Llano en llamas*. Sí, Tuxcacueco y todos los lugares que aparecen nombrados en los cuentos y en la novela existen, no son inventados, pero tampoco he calcado la realidad de esos lugares. Por otro lado, hay gente que viene y me dice: «Vé a Pedro Páramo. Sí conocí a un hombre que tiene las mismas costumbres, que se comporta igual que Pedro Páramo». No es extraño que me lo señalen. Pero es que Pedro Páramo es un cacique y en México estamos repletos de caciques. Fíjate que todo es caciquismo, la estructura del poder es la del cacicazgo, y hay muchos tipos de caciques. Antes de la revolución, cada estado tenía un dueño, era el terrateniente, el hombre más poderoso del estado, y toda la tierra le pertenecía, pertenecía a la familia. En Sonora estaban unos, en Veracruz otros, en Chihuahua otros. Lo que hizo la revolución fue desmembrar un poco esos latifundios, de modo que nadie pudiera ser dueño de todo un estado. Pero no se eliminó el caciquismo, al contrario, se lo pulverizó. Entonces subsistieron caciques más pequeños que dominan zonas más cerradas, no tan amplias, pero que en su conjunto forman la misma situación de poder. Y eso es necesario para mantener un sistema político, fíjate que un gobernador depende de los caciques locales. Como él no puede controlar todo su estado, necesita que eso lo haga cada cacique en su región. Y el presidente, a su vez, necesita de los gobernadores porque tampoco él solo puede controlar el país.

VISTA PANORÁMICA: LA OBRA DE JUAN RULFO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Gerald Martin

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes.

Pedro Páramo

El historiador busca la vista panorámica, pero dicha vista sólo se consigue después de un viaje por el extraño laberinto de las lecturas críticas a través del tiempo y el espacio. El historiador debe tomar en cuenta que algunos críticos lo leen todo, algunos sólo una parte y otros casi nada de lo que les ha precedido. Este trabajo intentará reconstituir las diferentes reacciones ante la obra de Rulfo de 1953 al presente, con especial hincapié en las lecturas innovadoras, aquellas que cambiaron el ángulo desde el que se contemplaba el paisaje de la crítica rulfiana. No será tanto un viaje personal como una especie de itinerario crítico, una larga antología de «voces, ecos y murmullos».

A primera vista, la crítica de la obra de Rulfo es un poco monótona, en parte porque él fue un escritor parco de palabras y de obras, y en parte también porque los rasgos centrales de su producción literaria parecen obvias: es un escritor profundo pero no ancho, para decirlo de alguna manera. Este viaje panorámico hará caso omiso de libros y artículos que, por muy interesantes y profesionales que sean, no añaden nada nuevo a nuestra visión global de la obra del mexicano.

La importancia de la obra de Rulfo es evidente. Casi todos están de acuerdo en cuanto al estatus clásico de sus dos libros, y sin embargo no hay unanimidad alguna en cuanto a los elementos y cualidades que le otorgan dicho estatus. Refiriéndonos especialmente a las lecturas de *Pedro Páramo*, parecería obvio que es un libro indivisible, y sin embargo la gran mayoría de los críticos tratan de dividirlo. Es un libro que tiene no sólo una virtud sino varias; o, más bien, tiene una virtud incomparable, que es la de sintetizar todas las otras en una unidad irrompible.

Como siempre, en este caso también las primeras lecturas son más importantes de lo que generalmente se cree; incluyen una piedra angular en la que se ha construido todo el gran

edificio de la crítica rulfiana, es decir, el estudio de Carlos Blanco Aguinaga. Incluso puede afirmarse que la crítica rulfiana llegó a su punto más alto en 1955, el mismo año de la publicación de *Pedro Páramo*, con dicho estudio de Blanco Aguinaga, el que, en cierto sentido, hizo un gesto crítico preceptivo. En cuanto a la crítica formalista, hay estudios más «científicos» que el de Hugo Rodríguez-Alcalá, de 1965, pero el suyo es más humano y más lúcido que muchos sucesores. Entre esas fechas, 1955 y 1965, se establecieron los parámetros básicos de la crítica rulfiana. Aun ahora no hay más de una veintena de monografías sobre su obra, de las cuales sólo algunas merecen sobrevivir a su época, junto con los libros del mismo Rulfo.

En general, pues, las líneas básicas de la crítica rulfiana son muy claras: exploran la paradoja de un escritor que siendo tan localista también es universal; y de un escritor que utiliza el lenguaje popular pero que al mismo tiempo demuestra ser conocedor de las corrientes más audaces de la literatura cosmopolita del siglo veinte.

Nuestro estudio se divide en la forma siguiente:

- 1) Vista panorámica de la crítica rulfiana (historia y bibliografía)
- 2) Rulfo, escritor mexicano: los primeros años
- 3) Rulfo, escritor latinoamericano: a partir de los 60
- 4) Rulfo, escritor universal
 - 4.1) Lecturas globales
 - 4.2) Lecturas formalistas
 - 4.3) Lecturas temáticas
 - 4.4) Lecturas sociales

La subdivisión de nuestra cuarta sección coincide hasta cierto punto con la clasificación sugerida por Joseph Sommers en *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas*, donde dice que: «*Grosso modo* ha habido tres tendencias críticas en torno a *Pedro Páramo*.¹ Estas tendencias — también seguidas por Hugo Rodríguez-Alcalá en su posterior artículo «Rulfo y la crítica» (1984)² — serían la «formalista», la «mítica» y la «social». Las tres categorías representan, desde luego, la manera tradicional de conceptualizar la crítica literaria en general y siguen manteniendo su plena vigencia como vía de acercamiento a la crítica sobre Rulfo, como veremos.

Fuentes bibliográficas

Sin duda, las fuentes más significativas para el estudio de Rulfo son las de Arthur Ramírez y Kent Lorent en *Revista Iberoamericana* 86 y 89, 1974, y de José Carlos González Boixo en *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-3, 1985, y en *Revista Iberoamericana* 52, 1986.

¹ Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas* (México, Sep-Setentas, 1974), p. 8.

² Hugo Rodríguez-Alcalá, «Rulfo y la crítica», *Cuadernos Americanos* 43: 3 (mayo a junio de 1984), pp. 226-242. Véase especialmente la p. 229. Las siguientes fuentes son especialmente útiles por su reflexión sobre la crítica que se ha publicado sobre Rulfo: Manuel Durán, «Juan Rulfo, la máscara y la voz», *Justa* 284-285, 1970, pp. 18-19; H. Rodríguez-Alcalá, «Rulfo y la crítica», *Itai* 13-14, 1981, pp. 9-24; Luis Leal, *Juan Rulfo* (Boston, Twayne, 1983; bibliografía anotada); José Riveiro Espasandín, *Juan Rulfo: «Pedro Páramo»* (Barcelona, Lata, 1984; bibliografía anotada); William Rowe, *Juan Rulfo: «El llano en llamas»* (London, Grant and Cutler, 1987; bibliografía anotada); Gustavo C. Fares, «Juan Rulfo: crítica reciente», *Revista Iberoamericana* 148-149 (julio a diciembre de 1989, pp. 989-1003).

También son valiosos *Mexican Literature: A Bibliography of Secondary Sources* de David William Foster, 1981, y Aurora M. Ocampo et al., *Diccionario de escritores mexicanos*, 1967. Sigue una lista de las fuentes más importantes (por orden cronológico):

- 1967 Ocampo, Aurora y Prado Velázquez, Ernesto, *Diccionario de escritores mexicanos* (México, UNAM, Centro de Estudios Literarios), pp. 346-347.
- 1974 Ramírez, Arthur, «Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, no. 86 (enero-marzo), pp. 135-171.
- 1974 Lorent, Kent, «Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, no. 89 (octubre-diciembre), pp. 693-705.
- 1975 Flores, Angel, *Bibliografía de escritores hispanoamericanos. A Bibliography of Spanish American Writers, 1609-1974* (Nueva York, Gordian Press), 311 pp. [Rulfo pp. 169-171, 90 fichas].
- 1978 Gutiérrez Marrone, Nila, en su *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico* (Nueva York, Bilingual Press), 176 pp. [tiene una bibliografía sustancial].
- 1981 Foster, David William, «Juan Rulfo», in *Mexican Literature: A Bibliography of Secondary Sources* (Metuchen, NJ, Scarecrow Press, pp. 306-323 [242 fichas].
- 1983 Juzyn, Olga, «Serie bibliográfica INTI: Juan Rulfo», en *Los mundos de Juan Rulfo*, *Itai*, nos. 13-14, pp. 128-151.
- 1984 Fernández Cuesta, Marino, «Juan Rulfo: bibliografía anotada» [tesis].
- 1985 González Boixo, José C., «Bibliografía de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 421-423, pp. 469-490.
- 1986 González Boixo, José C., «Bibliografía de Juan Rulfo: nuevas aportaciones», *Revista Iberoamericana*, vol. 52, pp. 1051-1059.

Selecciones y recopilaciones de artículos

Las recopilaciones más importantes de artículos sobre Rulfo son las siguientes (por orden cronológico):

- 1969 LA HABANA: Benítez Rojo, Antonio, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo. Valoración múltiple* (Casa de las Américas), 172 pp. [abrev.: *Recopilación*].
- 1974 NUEVA YORK/MADRID: Giacomani, Helmy F., *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (Anaya/Las Américas), 394 pp. [Giacomani, *Homenaje*].
- 1974 MEXICO: Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas* (Sep-Setentas), 167 pp. [Sommers, *La narrativa*].
- 1980 MEXICO: Instituto Nacional de Bellas Artes, *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. (También con *Infamundo. El México de Juan Rulfo*, México, Ediciones del Norte, 1983) [*Homenaje nacional*].
- 1982 MEXICO: Juan Rulfo: *para cuando yo me ausente* (Grijalbo), 314 pp. [*Para cuando yo me ausente*].
- 1983 NUEVA YORK: *Itai* (Revista de Literatura Hispánica), nos. 13-14 (primavera-otoño), «Los mundos de Juan Rulfo», 152 pp. [*Itai* 13-14].
- 1985 MADRID: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 421-423 (julio-septiembre), 498 pp. [*CHA* 421-423].

- 1986 MEXICO: Merlin H. Forster y Julio Ortega, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana* (Editorial Oasis: incluye varios artículos sobre Rulfo). [Forster y Ortega, *De la crónica*].
- 1988 MILANO: *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, no. 20, *Omaggio a Juan Rulfo*, a cura di P. L. Crovetto e E. Franco (Cisalpino-Golettica), 191 pp. (número especial, con nueve contribuciones en español, cinco en italiano) [*Studi* 20].

Estas contribuciones, consolidadas por nuestras propias investigaciones, nos permiten calcular —tomando en cuenta las duplicaciones y los artículos y reseñas no registrados en ninguna bibliografía— que existe más de una veintena de monografías más o menos sustanciales sobre Rulfo, siete importantes recopilaciones de estudios sobre su obra, y un mínimo de mil reseñas y artículos sobre el escritor y su obra, de los cuales la mitad son entrevistas o estudios de carácter general, el diez por ciento versa sobre *El Llano en llamas*, y la cuarta parte sobre *Pedro Páramo*. De todos estos trabajos, una bibliografía selecta se reduciría probablemente a unas 200 fichas fundamentales.

Monografías sobre la obra de Rulfo

La siguiente es la lista cronológica de las monografías más importantes:

- 1965 MEXICO: Rodríguez-Alcalá, Hugo, *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos* (Instituto Nacional de Bellas Artes), 214 p.
- 1970 MEXICO: Freeman, George R., *Paradise and Fall in Rulfo's «Pedro Páramo»* (Cuernavaca, CIDOC), 218 p. [anteriormente tesis 1969].
- 1972 MEXICO/BARCELONA: Ferrer Chivite, Manuel, *El laborinto mexicano en/de Juan Rulfo* (Novaro), 149 p.
- 1972 FRANKFURT: Ros, Arno, *Zur Theorie literarischen Erzählens: mit einer interpretation der «cuentos» von Juan Rulfo* (Athenäum), 238 p.
- 1973 BUENOS AIRES: Roffé, Reina, *Juan Rulfo: autobiografía armada* (Corregidor), 101 p.
- 1975 BUENOS AIRES: Peralta, Violeta, y Beltramo Boschi, Liliana, *Rulfo: la soledad creadora* (García Camborio), 245 p.
- 1976 MADRID: Gorden, Donald, *Los cuentos de Juan Rulfo* (Playor), 196 p. [anteriormente tesis].
- 1978 NUEVA YORK: Gutiérrez Marrone, Nila, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico* (Bilingual Press), 176 p. [anteriormente tesis].
- 1980 LEON, ESPAÑA: González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo* (Colegio Universitario de León), 334 p. [1984, 2a ed. revisada, 281 p].
- 1980 LA PAZ, BOLIVIA: Rivadeneira Prada, Raúl, *Rulfo en llamas. Un análisis comunicacional de «El Llano en llamas» y «Pedro Páramo»*, 136 p.
- 1981 MADRID: Portal, Marta, *Análisis semiológico de «Pedro Páramo»* (Narcea), 198 p.
- 1982 MEXICO: Verdugo, Iher H., *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo* (UNAM), 380 p.
- 1982 MEXICO: Sánchez MacGregor, J., *Rulfo y Barthes* (Domés), 126 p.
- 1982 BOSTON: Leal, Luis, *Juan Rulfo* (Wayne World Authors), 132 p.

- 1983 MIAMI: Álvarez, Nicolás Emilio, *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de «Pedro Páramo»* (Ediciones Universal), 140 p.
- 1984 MADRID: Portal, Marta, *Rulfo: dinámica de la violencia* (Cultura Hispánica), 314 p.
- 1984 MADRID: Ortega Calindo, Luis, *Expresión y sentido de Juan Rulfo* (Portua Turanzas), 386 p.
- 1984 MEXICO: Veas Mercado, L.F., *Modos narrativos en los cuentos de Rulfo* (UNAM), 112 p.
- 1984 COLOMBIA: Palacios, Eduardo, *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rulfo* (Armenia, Quingráficas), 216 p.
- 1984 BARCELONA: Riveiro Espasandín, José, *«Pedro Páramo» de Juan Rulfo* (Laia), 100 p.
- 1986 PARÍS: Esquerro, Milagros, *Juan Rulfo* (L'Harmattan), 147 p.
- 1987 LONDRES: Rowe, William, *Rulfo, «El Llano en llamas»* (Grant and Cutler), 84 p.
- 1987 MADRID: Forques, R., *Rulfo: la palabra redentora* (Puvill), 144 p.
- 1988 NUEVA YORK: Peawler, Terry J., *El texto en llamas. El arte narrativo de Juan Rulfo* (Peter Lang), 190 p.
- 1988 MADRID: Lorente-Murphy, Silvia, *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana* (Pilegos), 134 p.

Es sorprendente verificar que ninguna de las monografías más conocidas es obra de un investigador mexicano residente en su país, y sólo la cuarta parte de ellas se publicaron en México, las más notables siendo la del paraguayo Rodríguez-Alcalá, y la del argentino Verdugo. Hasta ahora, si exceptuamos la edición de *Pedro Páramo* publicada por Luis Leal en 1970, ningún mexicano ha publicado una edición crítica de la obra de Rulfo, siendo las de Hugo Rodríguez-Alcalá y Ray Verrazconi (paraguayo y norteamericano, 1973: *El Llano en llamas*), Jorge Ruffinelli (uruguayo, 1977: *Obra completa*), Carlos Blanco Aguinaga (español, 1985: *El Llano en llamas*) y José Carlos González Boixo (español, 1983: *Pedro Páramo*) las más importantes.³ Quizá no sea del todo sorprendente descubrir que la industria rulfiana en las academias norteamericanas es infinitamente más vigorosa que la mexicana, pero sorprende descubrir que una gran proporción de las monografías más significativas son obra de críticos españoles. Por contraste, sólo hay una monografía publicada en Francia, la de Milagros Esquerro (1986),⁴ y sólo una en Gran Bretaña, la de William Rowe (1987).⁵

³ Véanse los artículos sobre las ediciones de *Pedro Páramo*: Mauricio de la Sota, «Asteriscos. Reseña a la 6a edición de *Pedro Páramo*», *Diograma de la Cultura*, 22 de noviembre de 1964; H. E. Rohles, «Variantes en *Pedro Páramo*», *Nuevo Revista de Filología Hispánica* 31: 1-2, 1982.

⁴ Las publicaciones francesas incluyen las siguientes contribuciones: Claude Couffon, «El arte de Juan Rulfo», *jsimprel* 714, marzo de 1967 (reproducido en *Recopilación* 145-146); F. Delery, «Juan Rulfo, le remembre des mots», *Critique* 363-364, 1977; Milagros Esquerro, «Le roman en première personne», en *L'ethnographie dans le monde hispanique*, Universidad de Aix en Provence, 1980; Roland Forques, «La técnica del suspense en "No oyas ladrar los perros"», *Letras de Distrito* 6:11 (1977), pp. 175-185; Bernard Forques, «*Pedro Páramo*, tel qu'en lui-même», *Études Méxicaines* 2, 1979, pp. 73-92; Roger Lescot, «Juan Rulfo», *Nouvelle Revue Française* 67, 1958, pp. 76-92.

⁵ Entre las principales publicaciones británicas figuran las siguientes: P. Beardsell, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», in P. Swanson, ed., *Landmarks in Modern Latin American Fiction* (London, Routledge, 1990), pp. 74-93; S. Baldy, «The use of ambiguity and the death(s) of Bartolomé San Juan in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Forum for Modern Language Studies* 19:3 (1983), pp. 224-235; S. Baldy, «Death of the father, language and others in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*», *Romance Quarterly* 33 (1986), pp. 463-475; S. Baldy, «Authority and identity in Rulfo's "El Llano en llamas"», *Modern Language Notes* 101 (1986), pp. 395-404; S. Hart, «Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and the dream of the dead fathers», *Forum for Modern Language Studies* 26:1 (1990), pp. 62-74; C. Martin,

Rulfo antes de la literatura: «hijo del desaliento y del desconsuelo»

Para comprender la obra de Juan Rulfo es imprescindible comprender la historia que vivió, especialmente la guerra de los cristeros jaliscienses (1926-28) en contra del gobierno revolucionario y nacionalista de Calles, cuando Rulfo era niño, en la que murieron su padre (1924) y su tío; poco después se le murió también la madre, 1930, y terminó en el orfanato; y después siguió el período de los años cuarenta cuando el joven Rulfo, hijo del desconsuelo en la Ciudad de México, pero asiduo lector, se hizo escritor, y escritor que, con el tiempo, se convertiría en el mayor clásico de la narrativa mexicana de este siglo. Empezó su primera novela, *El hijo del desaliento*, en 1938, mientras trabajaba en la Oficina de Migración. Rulfo destruyó el libro, y la única parte conocida es «Un pedazo de noche», publicada por primera vez en 1959.

Estudios biográficos

Rulfo defendió su vida íntima, pasado y presente, con una resistencia callada y tenaz. No estamos cerca de la posibilidad de reconstruir siquiera los datos más importantes de su vida, y es previsible que una biografía definitiva no existirá nunca. Entre los materiales biográficos más importantes se encuentran los siguientes (por orden cronológico):

- 1968 Haass, Luis, *Los nuestros* (Buenos Aires, Sudamericana), pp. 301-337 (reproducido en *Recopilación*, pp. 9-39 y *Para cuando yo me ausente*, pp. 73-104).
 1973 Roffé, Reina, *Juan Rulfo: autobiografía urnada* (Buenos Aires, Corregidor), 101 pp. (es una compilación de diversas entrevistas anteriores, publicada originalmente en *Latinoamérica* 1, 1972).
 1980 Benítez, Fernando, «Conversaciones con Juan Rulfo», INBA, *Homenaje nacional* (México), pp. 3-10.
 1980 Poniatowska, Elena, «Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, pon tu cara de disimulo», INBA, *Homenaje nacional* (México), pp. 42-52. (Es una compilación de sus entrevistas anteriores: «Charlando con Juan Rulfo», *Excelsior*, 15 de enero 1954; «En México donde todo el mundo, etc.», *México en la Cultura*, 14 diciembre 1958; «Perfiles literarios: Juan Rulfo», *Recopilación*, etc.)
 1980 Ezquerro, Milagros, «Le roman en première personne», en *L'Autobiographie dans le monde hispanique*, Universidad de Aix en Provence, 1980.
 1985 Rulfo, Juan, «*Pedro Páramo*, treinta años después», *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 421-423 (julio-septiembre 1985), pp. 5-7. [reproducido en esta edición crítica].
 1985 Cobo Borda, Juan, «Juan Rulfo y su murmullo inagotable», *Escritura* 19-20, pp. 33-43 (reproducido en *Letras de Buenos Aires* 16, 1986, pp. 23-34).
 1986 Bartholomew, Roy, «Rulfo en parpadeos», *Letras de Buenos Aires* 16, pp. 33-38.
 1986 Ruy Sánchez, Alberto, «Las muchas muertes de Juan Rulfo», *Vuelta* 112, marzo de 1986, p. 54.

* Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en *Journeys through the labyrinth* (London, Verso, 1969), pp. 179-183; W. Rowe, «La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423 (1985), pp. 243-247.

La primera década: Juan Rulfo, escritor mexicano

Ne tengo nada que reprocharles a mis críticos.

Juan Rulfo

Una polémica estéril cruza de vez en cuando la vida literaria mexicana...
 Jorge Ruffinelli

Juan Rulfo ostenta una de las leyendas literarias más extrañas de la América Latina, la de un escritor que apenas escribía antes de publicar *El Llano en llamas* en 1953, y que, después de haber publicado *Pedro Páramo* en 1955, no volvió a escribir, encerrándose en un silencio a veces absoluto. Este silencio no obstante, *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* la colección de cuentos más importante de la historia literaria de México, y *Pedro Páramo* la más célebre novela mexicana y uno de los clásicos de la literatura latinoamericana. Estos hechos —ya de por sí suficientemente dramáticos— han inducido a los críticos a exagerar un poco, alegando a veces que «*El Llano en llamas* pasó prácticamente desapercibida para la crítica» (José Carlos González Boixo, introducción a la edición crítica de *Pedro Páramo*, 1968), o que ambos libros encontraron reacciones preponderantemente negativas, lo cual dista mucho de ser la verdad. Existieron, eso sí, reseñas negativas —algunas muy negativas, si tomamos en cuenta la grandera y novedad (pero en esto reside la explicación) de aquellos libros— y, como veremos, es posible especular que esas reacciones negativas habrán tenido un impacto especialmente violento sobre una personalidad tan susceptible y vulnerable como la de Rulfo.

Sin embargo, es imprescindible y urgente matizar. El primer Rulfo no era desconocido, no se le pasaba por alto, no vino de la nada. A partir de 1942 tenía muchos amigos entre los literatos más destacados del país, y ellos se ocupaban de mencionarlo y alentarlos a través de la prensa literaria. Mucho antes de la publicación de *El Llano en llamas*, Rulfo ya estaba construyendo una reputación. Desde el comienzo se le equiparaba con su colega y amigo jalisciense, Juan José Arreola. Ya José Luis Martínez, en su conocida historia, *Literatura mexicana. Siglo XX*, los mencionó a ambos y al mismo tiempo los contrastó: «Entre los cuentistas merecen destacarse Juan José Arreola, que en *Hizo el bien mientras vivió* (1943) realizó uno de los más hábiles y perfectos cuentos costumbristas de las letras mexicanas; y Juan Rulfo, que aún no colecciona sus patéticos e irónicos cuentos de ambiente rural jalisciense, entre los que sobresale por su agudeza psicológica *Macario* (1943)».⁶

El Llano en llamas

El Llano en llamas salió en 1953. Juan Rulfo, el mayor novelista mexicana de la segunda mitad del siglo, publicó su primer libro en el año siguiente a la muerte de Mariano Azuela, el mayor novelista de la primera mitad. Max Aub ha comparado los dos novelistas en su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*.⁷

⁶ José Luis Martínez, *Literatura mexicana. Siglo XX México*, Antigua Librería Rubén, 1949, p. 85.

⁷ Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (México, FCE, 1969). Cuentos de la segunda edición de 1985.

De la obra de Azuela a la de Rulfo no hay mengua. Antes al contrario, se podría decir que los dos escriben como deben. Máximo homenaje que se puede hacer a un escritor. Algo más les une: el desconsuelo; uno y otro creen que la Revolución, la muerte, la violencia ha sido o será en vano, ambos profundamente pesimistas... A Azuela le tiene sin gran cuidado el modo de escribir; no así a Juan Rulfo, razón de su parquedad. Pero, de hecho, a cincuenta años de distancia, se da el fenómeno de que sus obras corresponden no sólo a un mismo desencanto sino a un mismo tono particular. Ambos tuvieron comienzos difíciles, los dos empezaron a publicar tarde; los dos quisieron de rehuir a la gente; los dos, innovadores. (pp. 60-61)

En los años cincuenta México empezaba a cambiar rápidamente. Carlos Monsiváis ha trazado en un importante ensayo el proceso de desnacionalización económica y social que tuvo lugar bajo el gobierno de Alemán (1946-52) y la progresiva debilitación del nacionalismo cultural de la Revolución.⁸ Los cincuentas, entonces, son «la década del pleito perdido»: «El desplazamiento de credulidades se efectuó en los cincuentas entre una aparente y vasta tranquilidad» (p. 416). Dentro de ese contexto desencañado emergieron los dos libros capitales de Juan Rulfo. Pero si las clases intelectuales iban perdiendo su fe en la Revolución, las instituciones culturales se estaban renovando y consolidando, en un proceso sintetizado por Monsiváis:

Algunas publicaciones suelen disponer de enorme influencia: *Cuadernos Americanos* dirigida por Jesús Silva Herzog a partir de 1942 para convertirse en vocero del nacionalismo latinoamericano. A las revistas literarias como *El Hijo Prodigio* y *Tierra Nueva* las sustituyen los suplementos culturales: el primero, el del periódico *El Nacional*, dirigido por Juan Rojano, al que sucede con enorme brillantez *México en la Cultura* (1949-1961), suplemento cultural de *Novedades*, dirigido por Fernando Benítez, Henrique y Pablo González Casanova, Jaime García Terrés, Gastón García Canali, Miguel Prieto y Vicente Rojo... En *México en la Cultura* se registra, se impulsa y se difunde la necesidad de cambios y la legitimidad de las vanguardias, se reexamina muy elogiosamente —en notas y entrevistas— la obra de los miembros de las generaciones del Atrio de la Juventud y los Contemporáneos (confrontar *19 protagonistas de la literatura mexicana* de Emmanuel Carballo), se organiza un periodismo cultural crítico. Un acto de censura política de la dirección de *Novedades* obliga a una renuncia masiva y el equipo se traslada, a partir de 1962 y también bajo la dirección de Benítez, al suplemento *La Cultura en México* de la revista *iSiempre!* de José Pagés Llergo.

Eficaz guardiana de la tradición cultural: la editorial Poma. Editorial indispensable: Fondo de Cultura Económica. Vehículo de consagración literaria: la serie del FCE, *Letras Mexicanas* (allí se publican *Conquistador*, *El Llano en llamas*, *Balún-Canán*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente*). Editorial de los nuevos escritores: Los Presentes, a cargo de Juan José Arreola. Publicación generacional: *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) que, dirigida en primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce, acepta la lección vocacional de Alfonso Reyes y la influencia primordial de Octavio Paz. (pp. 417-418)

Como veremos, dicho contexto le fue enteramente favorable a Juan Rulfo. Una de las primeras reseñas de *El Llano en llamas* fue la de Francisco Zendejas, «Los libros de última hora. *El Llano en llamas*, por Juan Rulfo», publicada en *México en la Cultura* el 1 de

noviembre.⁹ Empieza con una declaración muy importante, señalando una mezcla literaria en Rulfo que algún día los críticos llamarían «realismo mágico» o «transculturación»:

Juan Rulfo tiene una dualidad hasta ahora inesperada en la prosa mexicana, la dualidad del realismo y la poesía... Estos cuentos de un humor titánico, negro, fantástico, contienen sin duda los dos elementos: la realidad del campo laborable mexicano, agotado, seco, hecho polvo, y esa sombra que se erige sobre la tierra: una sombra larga, sinuosa, extemporánea, acerrima: el motivo de la poesía.

Además, declara Zendejas, también hay un nuevo punto de vista social:

Este es el primer caso literario en que leemos de los campesinos mexicanos sin recibir acerca de ellos una admonición: sin esperar que sean las palmas blancas que describen lo mismo los escritores de izquierda que los de derecha. Es el primer caso en que, frente al hombre del campo, un escritor no se hincia a rezar ni exige inmediatamente una revolución social.

Salvador Reyes Nevárez, en «Los cuentos de Juan Rulfo»,¹⁰ publicado también en *México en la Cultura* tres semanas más tarde, empieza subrayando que Rulfo es un escritor todavía no muy conocido, pero que merece serlo: «Rulfo no había publicado, antes de este tomo, ningún libro de cuentos. Era conocido sólo por algunas colaboraciones en revistas literarias, y ya tenía fama de excelente cuentista, que ahora confirma y amplía». Después señala un aspecto que impresionará a todos los críticos de Rulfo hasta el día de hoy, su capacidad de adelantarse dentro de la supuesta «realidad» y lenguaje de los campesinos mexicanos, y, al mismo tiempo, de elevar dicha realidad y dicho lenguaje al nivel literario:

El autor concibe a sus protagonistas desde adentro de ellos mismos, es decir, no conforme a su criterio (el de Rulfo) de escritor culto, sino procurando encontrar la tabla de valores propia de los protagonistas mismos, para entender sus actos tal como ellos los entienden. Rulfo se coloca, en todos los casos, en el lugar de sus criaturas... Rulfo no enjuicia a sus figuras. No las hace hablar para más tarde exponer su propia moral junto a la de ellas, y condenarlas o absolverlas.

Al mismo tiempo, Reyes Nevárez afirma que Rulfo es un gran estilista:

Rulfo consigue descripciones por entero eficaces y sobrias a base de suprimir casi completamente el adjetivo... Con líneas más que con colores, como en ciertos cuadros de Orozco, en que prevalece el trazado sobre los elementos cromáticos... La prosa de Rulfo resulta popular —ya lo dijimos— porque repite, más que el léxico de nuestro pueblo, la sintaxis del mismo, que es al fin y al cabo la expresión de una manera de pensar... Con tratarse en todos los cuentos de personajes campesinos, Rulfo no amononta palabras folklóricas, y apenas si utiliza algunas, no folklóricas sino de uso familiar... Rulfo tiene una tendencia pocas veces abandonada hacia los temas dolóricos... En esto de los asuntos dramáticos, en que aparecen pasiones y acciones desentrenadas, recuerda un poco Rulfo a Mariano Azuela...

Termina Reyes Nevárez con una afirmación inequívoca: «Hábil manejo de la palabra y sabio planteamiento de los temas. Cuentos en que hay detalles de gran artista, éstos de Rulfo que comentamos hoy.»

⁸ Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx», en El Colegio de México, *Historia general de México*, tomo 4 (México, 2a ed., 1977), pp. 303-476. Otro estudio útil como contextualización del período inmediatamente anterior al de Rulfo es la conocida historia de Adalberto Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana* (México, FCE, 1972). Dice Dessau que en la década de los cuarenta «la novela, y con ella una gran parte de la literatura, se distancia considerablemente de la vida social y se afirma en razón de procedimientos literarios. La consecuencia fue que la literatura perdió contacto con el pueblo y se convirtió en patrimonio de un público intelectual... Finalmente, con la consolidación de la Revolución, se decreta una neutralización de la novela, que se manifiesta claramente al dejarse de lado la temática de la Revolución y estudiarse, en cambio, los problemas psicológicos» (p. 450, p. 467). Es fácil ver que Rulfo encaja a la perfección dentro de este esquema, como una especie de síntesis o resolución de las dos etapas.

⁹ Francisco Zendejas, «Los libros de última hora. *El Llano en llamas*, por Juan Rulfo», *México en la Cultura* (Novedades), núm. 24, 1 de noviembre de 1953, p. 2.

¹⁰ Salvador Reyes Nevárez, «Los cuentos de Juan Rulfo», *México en la Cultura* (Novedades), núm. 244 (22 de noviembre de 1953), p. 2.

Una semana más tarde, Edmundo Valadés continuó la discusión en *México en la Cultura* con su reseña, «El libro de Juan Rulfo quemó las manos».¹¹ Valadés hace eco de las ideas de Reyes Nevárez relativas al poder de identificación de Rulfo, pero también subraya el elemento de protesta implícito en su obra:

Rulfo se instala en el interior de los hombres del campo a quienes rodean esas realidades, convertidas en estioico pero negativo fatalismo, y nos denuncia, con palabras directas, ambientes y seres que no se conocen — aunque existen — a 43 años de distancia de la Revolución Mexicana. Rulfo no habla por sí. Hablan sus personajes... Los cuentos de Rulfo... sitúan a su autor como un escritor que le inyecta savia violenta y vital a ese género en la literatura de nuestro país. Deben ser leídos por todos los mexicanos, ya que en ellos hay una brasa que les ha de quemar las manos como nos las ha quemado a nosotros —, para no olvidarse de ese México que necesita de justicia, de pan, de agua, de alabado, en síntesis, de una enérgica rehabilitación.

Y Valadés subraya que ese gran conocedor de las regiones mexicanas que fue Rulfo también es un artista impar:

Y por si ello no fuera suficiente — para quien sólo quiere leer recreándose —, los cuentos de Rulfo son una lectura que habría de sacudir al más indiferente, porque en todo ese amargo clima, en esa sombría vida de fatalistas seres, hay también la belleza que implica la revelación, chipzapos de poesía, sobria maestría descriptiva, verdades humanas, mexicanas, dichas con una literatura — que la hay — precisa, fluida y auténtica.

En aquella época, y por muchos años después, Alf Chumacero era un gran amigo de Juan Rulfo. En «Las letras mexicanas en 1953», escrito a fines de 1953,¹² Chumacero presenta a su amigo: «Desde hacía una decena de años, es decir desde que los temas del campo se habían estilizado en monótonas descripciones, no había aparecido en México un tomo de la magnitud de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo. En la penumbra de las revistas literarias, Rulfo había deslizado algunos de sus cuentos, que solamente eran conocidos por los dedicados a las letras». Sin embargo, Chumacero había un poco como el amigo que protesta demasiado, que está tratando de imitar de antemano posibles ataques que él también, íntimamente, piensa que serían ampliamente justificados:

Su expresión literaria — a veces demasiado sujeta por los vocablos populares y, en consecuencia, a un paso de lo folklórico — es conatural a la sencillez de su espíritu y a la descarnada visión que refleja cuando desemboca en conflictos plenos de miseria y ayunos de esperanzas... El fatalismo que preside las páginas de *El Llano en llamas* no obedece a capricho imaginario del escritor, sino que es imagen fielísima de una situación repelente en que se halla escurrida buena porción de algunas clases sociales mexicanas. Rulfo se solaza en la denuncia y, transfiriéndose al habla de sus personajes, resuelve anarquiamente y pobremente con el diletante masoquista de quien observa aquello en conciencia propia... Rulfo dispone de las armas suficientes para persistir con inteligencia en esas síntesis dramáticas y sabe equilibrar su nefanda literatura con un excelente tratamiento.

Sin embargo, Chumacero también añade que Rulfo tiene detractores — murmullos de tertulias, sospechamos, antes que reseñas escritas — entre los escritores establecidos y más tradicionales (cuyo criterio parece que comparte hasta cierto punto, como luego veremos).

¹¹ Edmundo Valadés, «El libro de Juan Rulfo quemó las manos», *México en la Cultura* (Novedades), núm. 245 (9 de noviembre de 1953), p. 2.

¹² Alf Chumacero, «Las letras mexicanas en 1953», *Las Letras Parias*, núm. 1 (enero a marzo de 1954), pp. 117-118.

Emmanuel Cartballo, en su artículo «Arreola y Rulfo» publicado en la *Revista de la Universidad de México* en marzo de 1954,¹³ hizo la primera comparación entre los dos escritores jaliscienses, estableciendo entre ellos distinciones brillantes y muy sutiles, que no vienen al caso aquí pero siguen siendo convincentes. Al enfocar la obra de Rulfo, dice:

Entro ahora en la llana orografía del mundo de Rulfo. Digo su mundo porque al entrar en él se olvida el propio, convirtiéndose el lector, como quiere Ortega y Gasset, en provinciano transitorio... Rulfo rompe con la tradición docente, percatándose que la misión del escritor consiste en mostrar y no en remediar... Lo que llaman los maniqueísmos de Rulfo actitud negativa, válida en sí misma como cualquier otra postura, viene a ser únicamente el reflejo fiel de su mundo narrativo: el campo mexicano... Otros, que no acusan a Rulfo de pesimismo, lo acusan de algo más grave, de que no sabe escribir. El argumento es falso. El lenguaje y su construcción sintáctica varían de acuerdo con la intención y el tema. Rulfo no alcanzará los efectos que logra con otro idioma: éste responde al carácter de sus personajes, a la atmósfera en que se mueven... Están presentes las técnicas que han orientado la novela y el cuento por nuevos caminos... es imposible que un escritor que ha dominado la técnica, que dispone del interés de los lectores a su antojo, no sepa escribir...

Rulfo es un cuentista monocrónico que expresa un mundo angosto en el que todos los lugares — los escenarios — son más o menos iguales. Por esta razón está obligado a repetirse: suple la prisión a la que lo reduce el espacio con una profundidad inmensurable.

Un poco después, Arturo Souto Albarce, en «Juan Rulfo, *El Llano en llamas* y otros cuentos»,¹⁴ declara que «El cuento ha sido siempre uno de los más sólidos baluartes de la literatura mexicana. Así como la novela no acaba de cuajar, no ha llegado aún a dar obras maestras, como si todavía pesara sobre el género la maldición que anatemizó los libros de caballerías, el cuento alcanza cumbres más altas de día en día. No sería aventurado decir que los mejores cuentos que se escriben actualmente en español, se escriben en México». Souto recuerda la comparación que hizo José Luis Martínez en su *Literatura mexicana. Siglo XX* entre Rulfo y Arreola, y comenta: «Y sin embargo, pocas cosas comunes tienen estos dos cuentistas... En ellos se cristalizan las dos grandes corrientes de las letras hispánicas: una, purista, de ambición estética y juego literario... otra, popular, de ambición ética, dramáticamente humana.» Indudablemente hay un contraste interesante entre Arreola y Rulfo, pero no es el que afirma Souto. Insinuar que Rulfo es menos «purista» o que tiene menos «ambición literaria» que Arreola fue un error crítico básico, pero típica los binarismos característicos de una literatura condenada al maniqueísmo por la trágica historia del continente.

Como otros críticos, Souto ve un paralelo entre Rulfo y Orozco:

Su terreno ha dado grandes artistas; y en vez de germinarlos eficientes, policromos, sensuales, tiende a formatos invertebrados, patéticos, como figuras en claroscuro de un aguafuerte. Así son los personajes de Rulfo: tan intensos, tan acusados sus trazos, que más parecen grabados que hombres. Es

¹³ Emmanuel Cartballo, «Arreola y Rulfo», *Revista de la Universidad de México*, VIII:7 (marzo de 1954), pp. 28, 29, 32. En 1984, el veterano Hugo Rodríguez-Alcalá, en su artículo retrospectivo en *Cuadernos Americanos*, 43:3, «Rulfo y la crítica», citó lo siguiente: «Muy al principio de su carrera, cuando algunos envíos de sus artículos a la crítica, un crítico salió en defensa de nuestro autor. Me refiero a Emmanuel Cartballo y a su elogio de *El Llano en llamas*. Recuérdese que Cartballo refutó a los detractores en 1954, esto es, al año siguiente de *El Llano en llamas*.» (p. 230). En general, el propósito de Rodríguez-Alcalá en este artículo retrospectivo fue demostrar que Rulfo no ha sufrido los mismos ataques permanentes que Cuatrecasas — otra especialidad crítica de HRA — en Argentina, después de los primeros años.

¹⁴ Arturo Souto Albarce, «Juan Rulfo, *El Llano en llamas* y otros cuentos», *Ideas de México*, IV:4 (marzo-abril 1954), pp. 182-184.

indudable que entre Orozco y Rulfo hay una relación estrechísima; también aquel tiende al agualiente, a la sombra que define. Y a veces, ambos llegan a la caricatura, extremando las líneas de tal manera que se pierde todo realismo.

Pero donde acierta más Souto es en su comprensión de la falacia de la idea de un Rulfo de lenguaje «sencillo» y «llano»:

Se ha dicho de Juan Rulfo que su idioma es sencillo, fácil su estilo... Al revés: esos estilos "fáciles" son los más difíciles, porque tienen que irse haciendo a fuerza de síntesis, de sacrificios, de paciencia. No hay en los cuentos de Rulfo una oración cojitranca, una oración débil o desahuciada, todas ellas son prosa apretada, sintética, intensa. Cuando emplea locuciones populares, grosos costumbristas, cualquier localismo, hacerlo de manera magistral; da a la frase todo el sabor necesario y no cae en galimatías vernáculos, accidente harto frecuente entre los escritores de su tendencia.

Finalmente, viene el juicio:

Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México, y uno de los escritores más originales y vigorosos que hemos conocido. Con *El Llano en llamas*, ha sabido expresar toda una humanidad en quince cuentos, género difícil y apretado, piedra de toque para lorones y relucidos.

Sergio Fernández, en «*El Llano en llamas de Juan Rulfo*»,¹⁵ contribuyó uno de los primeros artículos serios sobre Rulfo, y subrayó, ya desde un principio, la orientación antropológica del jalisciense. Dice Fernández:

Quince son los cuentos que forman *El Llano en llamas*, título de uno de ellos. Su lectura, en cierto sentido, no es accesible. No es el lenguaje sutil, agudo, de un Arreda o la fácil descripción de un Rojas González. Por lo contrario su idioma es lento, fatigoso, pesado. Tal parece como si se moviera uno en tierras pantanosas, difíciles de atravesar; como si se tuviera una gran losa sobre el pecho que dificultara la respiración. Sin embargo su lenguaje es poético, combinación magnífica de opacidad y de luz. (pp. 113-114)

Termina Fernández:

El empieza ahora. Esto indica que nada definitivo puede decirse de su literatura. Tiene en sus manos un inaudito material que puede seguir explotando sin que jamás se agote. Su aportación, en este sentido, es importante. Lo que nos diga será siempre nuevo. El es quien ahora tiene la palabra: nosotros estamos dispuestos a escucharlo. (p. 141)

Casi dos años más tarde, Luis Leal, en su trabajo pionero *Breve historia del cuento mexicano*,¹⁶ incluyó a Rulfo, pero sin dar indicio alguno de que aquí había el mayor cuentista mexicano de todos los tiempos. Lo que sí vio Leal era que «los personajes por lo general son seres desolados que dudan de sus propios actos y se entregan, con característica resignación, a lo que el destino les depara» (p. 141).

¹⁵ Sergio Fernández, «*El Llano en llamas de Juan Rulfo*, *Filología y Letras* 27, nos. 53-54 (México, enero a junio de 1954), pp. 259-269. También, como «El mundo paralítico de Juan Rulfo», en *Cinco escritores hispanoamericanos* (México, UNAM, 1958), pp. 113-141.

¹⁶ Luis Leal, *Breve historia del cuento mexicano* (México, Ediciones de Andrea, 1956). En años posteriores, Leal publicó toda una serie de artículos y libros sobre Rulfo.

En 1964 Seymour Menton incluyó «¡Diles que no me maten!» en el tomo II de su conocido antología *El cuento hispanamericano* publicado por el Fondo de Cultura Económica,¹⁷ bajo el rubro «El Cosmopolitismo» (surrealismo, cubismo, realismo mágico, existencialismo). En su comentario dice Menton:

“¡Diles que no me maten!” parece a primera vista una manifestación rezagada del criollismo. El protagonista es el mismo campesino trágico de Jorge Ferretis y de tantos otros autores de la Revolución Mexicana. Abunda el diálogo con un lenguaje muy mexicano. En realidad, no es un cuento criollista, pero sí representa una reacción contra el existismo de los cosmopolitas sin dejar de pertenecer a este grupo a causa del sentido cósmico del protagonista más *individualizado* y su técnica experimental. (pp. 199-200)

La inclusión de Rulfo en esta antología representa sin duda un momento importante, pues desde entonces a nuestros días ha sido imposible *no* incluir a Rulfo entre los cuentistas clásicos del continente.¹⁸

Pedro Páramo

Como se ha visto, *El Llano en llamas*, contra lo que han afirmado algunos críticos, no encontró una recepción negativa cuando se publicó a fines de 1953. Como ha dicho Jorge Ruffinelli:

Los cuentos de *El Llano en llamas* se ubicaron rápida y equivocadamente en el “regionalismo” de la literatura mexicana, pero pronto se advirtió que Rulfo manejaba con soltura y hasta con maestría nuevas estructuras de narración que nada tenían que ver con las del regionalismo, ni con el indigenismo..., ni con la novela de la Revolución Mexicana.¹⁹

¹⁷ S. Menton, *El cuento hispanamericano*, 2 tomos (México, FCE, 1964).

¹⁸ Ha habido una cantidad considerable de artículos que se dedican a analizar uno o más cuentos de *El Llano en llamas*. Entre los más interesantes: —M. A. Arango, «Aspectos sociales en tres cuentos de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 375 (1981), pp. 627-634 [«Macaco», «Nos han dado la tierra», «E3 que somos muy pobres»]; S. Baldy, «Authority and identity in Rulfo's “El Llano en llamas”», *Modern Language Notes* 101 (1986), pp. 395-404; G. Brower, «“Diles que no me maten”: aproximación a su estructura y significado», *Nuevo Narrativo Hispanoamericano* 3.2 (1973), pp. 231-236; S. T. Clinton, «Form and meaning in Rulfo's “Tajape”», *Romance Notes* 16 (1975), pp. 520-525; R. Echavarrén, «Contexto y puesta en escena de “Luvina” de Juan Rulfo», *Dispositivo* 15-16 (1980-1981), pp. 155-177; K. Ellis, «La función de la dualidad en “Nos han dado la tierra” de Rulfo», *Cuadernos Americanos* 137 (1983), pp. 40-45; R. Forgiues, «La técnica del suspense en “No oyes latir las pernos”», *Letras del Distrito* 6:11 (1977), pp. 175-185; D. W. Foster, «Rulfo's “Luvina”: and structuring figures of fiction», en su *Studies in the Contemporary Spanish American Short Story* (Columbia, Univ. Missouri, 1979), pp. 31-38; I. Gontina, «“Macaco” de Juan Rulfo», *Radio y Ficción* 29 (1972), pp. 38-58; D. K. Gordon, «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo», en Gascaman, *Homenaje*, pp. 347-360 [«Macario», «Nos han dado la tierra», «No oyes latir las pernos»]; N. Jink, «El ojo concenitante en “La cuesta de las comadres” de Rulfo», en Foster y Ortega, *De la crónica* (1986), pp. 305-317; W. H. Kaira, «“No oyes latir las pernos”: la excepcionalidad y el fracaso», *Cuadernos Americanos*, n.s., 146 (1987), pp. 138-154; J. Korer, «Relaciones entre el hombre y la naturaleza en Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 274 (1973), pp. 147-155 [«E3 que somos muy pobres»]; D. Lagmanovich, «Voz y verbo en “E3 que somos muy pobres”», *Hispanística* 41 (1986), pp. 3-15; L. Leal, «El cuento de ambiente: “Luvina” de Juan Rulfo», *Méx* 38 (25 febrero 1962), p. 4 [también en Gascaman, *Homenaje*, pp. 93-98]; S. Lorente-Murphy, «“Nos han dado la tierra” de Juan Rulfo: síntesis de una frustración», *Confluencia* 3:1 (1987), pp. 95-100; S. Molloy, «Desentramiento y sacramental en “Áncelito Moctes” de Juan Rulfo», *Escritura* 11 (1981), pp. 163-171 [también en Foster y Ortega, *De la crónica* pp. 319-328]; J. Prieto Diaz, «“Nos han dado la tierra” y el problema de las vanguardias», *Letras* (Caracas, julio a septiembre de 1976); A. Rana, «Una primera lectura de “No oyes latir las pernos”», *Revista de la Universidad de México* 29:12 (agosto de 1975), pp. 1-8; M. A. Serna Maytorena, «El hombre y el paisaje en “La cuesta de las comadres” de Juan Rulfo», *Cuadernos Americanos* 30:4 (1971), pp. 208-216, y «Integración de hombre y paisaje en “Nos han dado la tierra”», *El Cauce*, 2a época, 6:21 (Ciudad Juarez 1971), pp. 13-22.

¹⁹ Jorge Ruffinelli, *Prologo a Juan Rulfo, Obra completa* (Caracas, Ayacucho, 1977), p. xiv.

Pero *Pedro Páramo* era diferente. Sigue Ruffinelli:

Una polémica estéril cruzó de vez en cuando la vida literaria mexicana: ¿es mejor Rulfo como cuentista o como novelista?... Cuando en 1955 apareció *Pedro Páramo*, el reconocimiento de su valor no fue tan inmediato como habría sucedido dos años antes con los cuentos de *El Llano en llamas*... Interesa recordar entonces se mencionaba que la novela era una mezcla híbrida de realismo e imaginación no perfectamente disueltos uno en otro; que los personajes estaban visos en una dimensión inusual, como paisajes, y el paisaje como personaje, antinómicamente. Y, también, que *Pedro Páramo* era una novela demasiado sintética, sin respiración, constreñida y apretada en un lenguaje en exceso escueto. Habría que revisar hoy esas anotaciones y, en parte, reconocer su crédito, porque de todos modos la novela ha movido a tan incipientes, apasionadas y divergentes interpretaciones en veinte años de lectura, que eso sólo hasta para admirarla y ubicar con justicia a su autor entre los máximos exponentes de la literatura de nuestro siglo. (pp. XXXVI-XXXVII)

Es forzoso reconocer la justicia de estos comentarios de Ruffinelli, aunque, él también tiende a exagerar ligeramente la negatividad de las primeras reseñas, como veremos.

José Carlos González Boixó, a su turno, exagera por el otro lado: «Así como la publicación de *El Llano en llamas* pasó prácticamente desapercibida para la crítica, con *Pedro Páramo* ocurre todo lo contrario: numerosas reseñas aparecerán en periódicos y revistas de México ese mismo año, pudiéndose decir que todas ellas acogen la novela favorablemente, aunque sin comprometerse con un juicio definitivo.»²⁰

Fue entre abril y agosto de 1954 cuando Juan Rulfo llevó a cabo la composición de *Pedro Páramo*, unos escasos meses después de la publicación de *El Llano en llamas*. Rulfo tuvo recuerdos muy precisos de esa época:

Amalbo Orfila me urgía a entregarme el libro. Yo estaba confuso e indeciso... Arreda, Chumacero, la señora Sherel y Xirau me decían: "¡Yas muy bien!". Miguel Guardia encontraba en el manuscrito sólo un montón de escenas desahivadas. Ricardo Garibay, siempre vehemente, golpeaba la mesa para insistir que mi libro era una porquería... Otto Raúl González me aconsejó leer novelas antes de sentarme a escribir una... Al fin, en septiembre de 1954, fue entregado al FCE, y se tituló *Pedro Páramo*. En marzo de 1955 apareció en una edición de 2 000 ejemplares. Archibaldo Burns hizo la primera reseña negativa... con el título de "*Pedro Páramo* o la unión y la gallina", que jamás supe qué diantres significaba. En la *Revista de la Universidad* el propio Alf Chumacero comentó que le faltaba un núcleo al que concuertran todas las escenas. Pensé que era algo injusto, pues lo primero que trabajé fue la estructura, y le dije a mi querido amigo Alf: "Eres el jefe de producción del Fondo y escribas que el libro no es bueno". Alf me contestó: "No te preocupes, de todos modos no se venderá". Y así fue: unos 1 500 ejemplares tardaron en venderse cuatro años. El resto se agotó, regalándolos a quienes me los pedían.²¹

Es de especial interés el caso de Alf Chumacero, pues como buen amigo había acogido con cierto entusiasmo la aparición de *El Llano en llamas*, e incluso había defendido a Rulfo de los ataques de los incomprensivos:

Los desmedidos diltirambos a que ha dado motivo, el natural recelo que habrá suscitado en escritores de mayor edad, la fruición con que aforonía escenas archaisadas en la literatura moderna han puesto a su autor en un compromiso al que no dudó sabrá responder. Por de pronto, cifremos nuestras esperanzas en que el inicial acierto contribuya a que ensaye obras de mayor amplitud escénica y mayor complejidad.²²

²⁰ José Carlos González Boixó, edición crítica de *Pedro Páramo* (Madrid, Cátedra, 1988), introducción, p. 12.

²¹ Juan Rulfo, «*Pedro Páramo*, treinta años después», *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 421-423 (1985), pp. 6-7.

²² Alf Chumacero, «Las letras mexicanas en 1953», *Las Letras Patrias* I (enero a marzo de 1954), pp. 117-118.

Sin embargo, si en esta cita se transparenta cierta ambigüedad, el mismo Chumacero reaccionó en forma todavía más ambivalente a la novela de su amigo, en el artículo que publicó en la *Revista de la Universidad* en abril de 1955.²³ Aunque subraya las cualidades positivas del libro, el balance final es negativo (como acabamos de ver en la reminiscencia citada de Rulfo):

En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falta principal. Primordialmente, *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde la realidad aún no termina... Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que, ante tantos ejemplos que la novelística moderna nos proporciona, se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concuerpan los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hilvanadas solamente por el valor aislado de cada una.

Según el viejo refrán, con amigos así, qué falta hacen los enemigos.

Francisco Zendejas, en su artículo «Donde los sollozos hablan», publicado en *México en la Cultura* el 24 de abril de 1955,²⁴ discrepaba de las conclusiones de Chumacero:

Pedro Páramo... es la primera novela de Juan Rulfo y, tal vez por eso, las reacciones iniciales frente a ella han sido incongruentes. Se esperaba hacia tiempo. El éxito inmediato y rotundo de sus cuentos, publicados en esa misma colección, auguraba la consolidación de un escritor que tenía, sobre temas de la más honda raíz gremio mexicana, un estilo enteramente de hoy, moderno; de acuerdo con la manera de pensar de la literatura desarrollada en otros idiomas. Esas dos virtudes esenciales del buen escritor están patentes en esta primera novela. Sin embargo, las breves notas y las alusiones marginales respecto a ella que han sido publicadas hasta hoy, muestran una inexplicable inquina hacia la obra... Yo no veo en Rulfo otra intención más clara y precisa que la de hacer literatura. Literatura de hoy, en castellano; literatura para el ojo y el oído modernos, en el mismo sentido en que los novelistas norteamericanos, ingleses y franceses lo hacen desde hace más de veinte años. Con parecido, más no igual, intención que un Hemingway o un Malraux. Porque hay que diferenciar lo mismo en el fondo que en la superficie de este estilo novelístico que aparece hoy, en mi opinión, por primera vez en castellano de manera original.

Después, con mucha acuidad, Zendejas compara la novela con *Absolón*, *Absolón!* de Faulkner, con *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, y con obras de Katharine Mansfield y Elizabeth Bowen, y sigue afirmando:

Lo anterior no implica que, a cambio de modernidad, Juan Rulfo sacrifique el idioma. Por el

²³ Alf Chumacero, «El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Revista de la Universidad de México*, 9:8 (abril de 1955), pp. 25-27. (Reproducido en *Recopilación*, La Habana, 1969, pp. 106-109). Muchos años más tarde, en 1977, Jorge Ruffinelli, en su prólogo a la

Obra completa, se refirió a las primeras reseñas de *Pedro Páramo*: «En una reseña de 1955, Alf Chumacero reprochaba a Rulfo la "desordenada composición" de la novela y el "vaderoso encuentro entre un estilo predominantemente realista y una imaginación dada a lo irreal". Estas observaciones son características del primer momento, de la primera consideración de la narrativa de Rulfo: defectos de la "desordenada composición" fue descubriéndose, con el tiempo, una equilibrada estructura, una sutil composición, un orden interno del desorden, que hacen precisamente uno de sus mayores atractivos. A cuatro años de publicado, *Pedro Páramo* ya había desistido de la su originalidad y llamado la atención de los críticos más notables. De ahí la agitada anotación que en 1959 hizo Alfonso Reyes de la manera Rulfiiana, de su particular estilo, ese estilo y esa manera que lo singularizan en la historia de la literatura.» (p. 25)

En 1984 diría Hugo Rodríguez-Alcalá: «Respecto a la estructura de *Pedro Páramo* Rulfo tuvo más de un detractor... En 1955 —sólo a un mes de la aparición de *Pedro Páramo*— Alf Chumacero vió en esta obra una "falta principal". Esta consistía en una "confusión" debida a una estructura caótica. "Sin núcleo, sin un pasaje central en que concuerpan los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hilvanadas solamente por el valor aislado de cada una", Alf Chumacero, sin embargo —el poeta de *Páramo de sueños* (1934)— trató de aliviar el reproche de esta "falta" en *Pedro Páramo* subrayando que ésta es la primera novela de nuestro joven escritor y que en ella hay "momentos impresionantes" donde se afirman "las cualidades de su prosa"» («Abolir y la crítica», 1984, p. 230).

²⁴ Francisco Zendejas, «Donde los sollozos hablan», *México en la Cultura (Novedades)*, no. 318 (24 de abril de 1955), pp. 2 y 5.

contrario, no acierto a contar con más de cinco dedos los escritores mexicanos del presente que escriban tan bien como él, y todavía menos los que puedan hacer ascender el neologismo mexicano a la calidad de verbo de entera castellana... El diálogo de Rufo es único por su economía, por su calidad, por la nobleza de los términos en los que se disuelve el habla costumbrista y aparece un español mexicano de rotunda originalidad.

Por contraste, Archibaldo Burns, en su curioso y ambiguo artículo titulado «*Pedro Páramo* o la unción y la gallina», publicado en *México en la Cultura* el 15 de mayo de 1955²⁵ reitera el veredicto más matizado de Chumacero:

Pedro Páramo es un conjunto de fragmentos alucinados. Para haber sido una obra maestra, han fallido el planteamiento y el desenvolvimiento propios de la trama, pero están en juego todo el tiempo la Ucción y la Gallina, realidad y fantasía, en esta narración apasionante y más viva que el agua. Rufo hace lo que hizo Lorca: extraer directamente su veneno del pueblo y de la tierra. En el converge y culmina este género tradicional de la vida del campo que descansa en su lenguaje personal. Entroncado a la mejor tradición literaria, clásica y moderna, la recoge, y la utiliza sin recatos. Espero que no se me interprete mequinamente si digo que Rufo ha sabido aprovechar lecciones — aparte de las aquí recibidas por los que le anteceden — de Faulkner, Miguel Hernández, Juan Giono, Lord Dunsany, Joyce y Tomás Wolfe. Pero ahora él siempre, en todo momento. ¿Quién sospecharía que todos ellos, en su medida, han contribuido a esta creación auténticamente mexicana que es *Pedro Páramo*? Espíritu magnífico el de Rufo, no contaminado por nacionalismos sofocantes, y quién más mexicano!

Hasta aquí, básicamente positivo, aun si la novela no llega a «obra maestra», y sigue Burns:

El paisaje es un personaje que a veces resalta demasiado en relación con el todo, pero cuando lo interpreta Rufo, hace palidecer cuanta imagen cinematográfica lo ha reproducido, y no pocos lienzos... Se ha dicho que todo es demasiado cotidiano y realista entre las ánimas de Rufo. Se ha dicho en su elogio, que sus personajes hablan como habla uno. Como son y hablan las ánimas no lo sabemos, pero lo cierto es que nadie habla del modo como hablan los personajes de Rufo, y que en arte, la máxima ficción suele transmitiros una sensación mayor de la realidad que la realidad misma... *Pedro Páramo* se sustenta en la miseria de toda carne...

Por otro lado, asevera Burns que Rufo

hace una revuelta de elementos que produce confusión. Los personajes nos parecen desdibujados, están tratados como paisaje, y el paisaje está concebido como personaje... Sin embargo, a cambio de estas deficiencias, Rufo nos brinda un lenguaje que bien vale un viaje a Comala y sus murmullos... El lenguaje emotivo, imaginario, vivido, surge de su lirismo sombrío. Todo lo que nos cuenta ha acontecido en su interior. Por eso, lo sentimos el más moderno de nuestros escritores aunque hable de mundos soterrados en esta hora bárbara de civilización. Indigenista sin folklore, poeta del pueblo fantasmagórico y apesadumbrado, vive una muerte mágica, infinita y terrible... El humor en el paisaje son como una válvula de escape por la que ríe y sueña exaltando lo terreno hasta convertirlo en lo maravilloso... La sombra de *Pedro Páramo*, perfila la de todo cacique. Es una sombra hecha de lujuria, de poder y de cierto sentimentalismo que sospechamos tiene una afinidad con el autor... Recuerda remotamente a un Heathcliff dulzón y calenturiento, allí melido en los cerros borrascosos de la Media Luna...

La solución dramática del final, y la cuerda sentimental a la que se entrega el autor, se salvan porque sostiene su lenguaje milagrosamente. Por otra parte, nos quedamos con la sensación de que aquello podía

Como se ve, incluso Burns, recordado por Rufo con cierta amargura en 1985, le tribuó toda una serie de superlativos. Poco después, Salvador de la Cruz, con una reseña en *Metáfora*,²⁶ demostró ser otro defensor robusto:

La aparición de esta novela ha suscitado muy diversos comentarios entre escritores y críticos. En tanto que para unos se trata del más serio y mejor esfuerzo por dar forma definitiva a lo que debe ser la novela mexicana, para otros es una acumulación de relatos inconexos que naufragan por la falta de unidad. Lo que ocurre, a nuestro modo de ver, es que Juan Rufo acaba de despertar con esta obra el marasmo en que se halla sumida la novela mexicana que hace muchos años, con rarísimas excepciones, se ha angustiado en la repetición de los mismos temas considerados desde un mismo ángulo de percepción sin decidirse a explorar nuevos campos de ficción literaria más acordes con la sensibilidad estética de nuestro tiempo. Así se explica que esta novela, cuya estructura interna se mantiene con un solo ritmo unitario y cuya expresión formal es uno de los más logrados aciertos de la moderna literatura mexicana, haya producido confusión entre quienes están acostumbrados a considerar como novelas solamente las narraciones de género novelístico cuya trama es la vulgar repetición de temas manidos y cuya forma literaria se reduce a un fácil manejo del lenguaje culto.

Con *Pedro Páramo* Juan Rufo ha superado los estrechos límites en que hasta ahora se hallaba encerrada la mayor parte de la novelística mexicana, tan pagada de su mediocre inspiración indigenista y rural, tan emperrada en volver y revolver los temas de la Revolución mexicana que si dieron aliento a algunas obras épicas, su alejamiento e ineficacia en relación con las actuales exigencias de la creación literaria sólo producen ahora relatos de carácter histórico y documental... En *Pedro Páramo* el lector es conducido dentro de un ámbito rotundo, que al mismo tiempo es realidad y sueño, donde se dan la mano con una naturalidad que asombra el más intenso realismo y la ficción más depurada para expresar uno de los estilos de vida más conaturales al pueblo de México.

Carlos Elizondo, cuya reseña «*Pedro Páramo*» fue publicada el 23 de julio de 1955,²⁷ es igualmente enfático. Empieza notando que «Los anales de la literatura mexicana registrarán, durante el año de 1955, cuando menos dos hechos importantes: la celebración del cincuentenario de Alfonso Reyes como escritor, y la aparición de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rufo. Dos hechos que, si los relacionamos entre sí, cobran un carácter por demás simbólico y significativo...»

De *Pedro Páramo* dice Elizondo que:

La prosa está llena de vigor en todo momento, y el diálogo es increíblemente breve y efectivo... El resultado es un estilo que hará de esta novela una obra perdurable... La novela mexicana está enferma de sensibilidad, pero *Pedro Páramo* escapa por completo a esa enfermedad... Los personajes están perfectamente trazados, y siempre vistos por dentro, en su íntima definición. Las pasiones y los sentimientos llenan el libro sin saturarlo nunca. Es, para resumir, una gran novela, una de las pocas obras maestras de nuestra literatura en prosa.

Otra evaluación entusiasta fue la de Renato Molina Enríquez, «Un libro de México. *Pedro Páramo* por Juan Rufo», publicada el 15 de agosto de 1955,²⁸ enfocando la novela,

²⁶ Salvador de la Cruz, «*Pedro Páramo*», *Metáfora*, no. 2 (mayo a junio de 1955), pp. 35-36.

²⁷ Carlos Elizondo, «*Pedro Páramo*», *Hor.*, 23 de julio de 1955, p. 46.

²⁸ Renato Molina Enríquez, «Un libro de México. *Pedro Páramo* por Juan Rufo», *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda*, no. 41 (15 de agosto de 1955), pp. 2 y 5.

desde una tribuna oficialista, como una recreación poética de las amargas realidades prerevolucionarias:

Pintura del agro mexicano, realizada a la manera "surrealista", con cabal dominio de los recursos de la novela moderna, e indudable maestría de escritor. Prosa tersa, ágil, concisa y plena de vigor, hilvana una serie de cuadros de la población rural del país... La fina sensibilidad artística del escritor, con sobriedad descriptiva y ayuda del diálogo conciso y preñado de dramática intensidad, reanima y vivifica a estos fantasmas, hasta dotarlos de una densa corporeidad humana; resurrección lograda con los recursos del estilo... Se diseña asimismo con trazos finamente destacados, Juan Preciado, cuyo relato inicia la motivación de la novela, para perderse en el laberinto de sus sueños, aunque reaparezca a trechos, en papel de testigo, como hilo conductor que une su trama...

Aunque carece de hilos cronológicos, la acción transcurre en el lapso comprendido en las postimerías de la dictadura, hasta la rebelión "cristera" en los finales del Callesismo, antes de que la revolución lograra transformar los últimos vestigios de nuestro semi-feudalismo agrario.

Requisitoria involuntaria contra el atraso social y la miseria económica del campesino mexicano, Comala ejemplifica el caso de los miles de poblados desaparecidos, antes de la revolución, estrangulados por un cerco de hierro en un fundo legal, que disminuía inexorablemente, rodeado de las grandes haciendas que crecían a su costa. Privados de comunicaciones; produciendo menos cada vez sus cultivos, por agotamiento de la tierra, talas, sequías, plagas, falta de riego y erosión como factores físicos; ignorancia, miseria, despojo, violencia y opresiones, bajo la dura mano de hacendados, caciques y curas como causas económicas y políticas, los condenó a su ineluctable extinción, sepultados en polvo blühico.

Molina Enríquez asegura que en Rulfo México ha encontrado uno de sus más grandes novelistas:

Ni en *La parcela*, de López Portillo y Rojas, ni en las novelas de Rahasa y Camboas, levemente en *Al filo del agua*, de Yáñez se encuentra un relieve tan extraordinario de costumbres de la vida rural del país, como en esta novela de Juan Rulfo... Parece justo saludar en el escritor Juan Rulfo, al novelista mexicano, que por derecho propio ocupará el lugar que en nuestra literatura ha dejado vacío don Mariano Azuela!

Es semejante la concepción de Claudio Esteva Fabregat, «Rulfo en la novela mexicana», en septiembre de 1955:

La aldea de Comala, en el Occidente de México, bajo el mando literario de Rulfo revive todo un mundo que va yendo al pasado. La vida rural, el caciquismo, el destino y la angustia del hombre bajo la proyección del trascirir estivo y adverso de una existencia sin albedío, quedan situados en el marco de las relaciones humanas con una fuerza y un vigor que no desmayan jamás a lo largo de los acontecimientos que se relatan... La sociedad rural que Rulfo nos narra, agobiada por el peso de una vida dura, de pocas dichas y muchos temores, tiene todo el sentido del viejo mundo autoritario, de patricaridad incondicional, donde la ley masculina escogió el camino de la proyección terrorista, de la cual el caeque es su expresión acabada... Estos y otros conceptos, siempre amargos y dolientes, viviendo dentro de la desesperanza del hombre en la situación de este tiempo rural, están preñados en magníficas coyunturas líricas que destacan la alta calidad poética de Rulfo.

Alfonso Toral Moreno, en «Juan Rulfo, *Pedro Páramo*»,³⁰ comentó:

Después de la serie de cuentos que encierra *El llano en llamas*, para la cual no basta en elogio un adjetivo —por más superlativo que sea— Juan Rulfo brinda una novela a la literatura nacional. Y

²⁹ Claudio Esteva Fabregat, «Rulfo en la novela mexicana», *Armas y Letras*, XII:9 (septiembre de 1955), pp. 1-7.

³⁰ Alfonso Toral Moreno, «Juan Rulfo, *Pedro Páramo*», *El Cadeneta*, V: 17-18 (1955), pp. 111-112.

sinceramente no se puede decir que el cuentista se haya sorprendido, o que el novelista haya desvirtuado al cuentista. Hay dos Rulfos incompatibles en ambas obras. Ambas obras auténticas en su especie: auténticos cuentos y novela auténtica.

Pedro Páramo es una novela donde la realidad y la fantasía, los tiempos y los escenarios se funden... Así el escenario de lo muerto se colorea con lo vivo, sin tener que recurrir a tiempos anteriores. La vida y la muerte están jugando como dos amigos... Como en el buen teatro, en la novela los personajes actúan sin necesidad de que se nos plíquese cómo son ellos... Que poco sucede en cuanto a argumento durante las ciento cincuenta y seis páginas y no obstante, ¡cuánto se vive, cuánto se piensa, cuánto se ve!

Poniendo fin a su reseña, Toral Moreno reclama para este libro el lauro de la universalidad:

Pedro Páramo, podemos declararlo sin escrupulo, es el oro de una era de la novela mexicana, que sin perder su indigenismo, podrá trascender fronteras. Fuera color y folklorismos decorativos. Temperamentos, caracteres mexicanos, pero que se sienten y comprenden, tanto en nuestro país como en las antipodas.

A fines de año, un joven escritor llamado Carlos Fuentes publicó una reseña, en francés,³¹ primero de una serie de ensayos sobre su gran compatriota: «Con *Pedro Páramo*... el escritor joven Juan Rulfo renueva y fecunda la novela mexicana.» Como otros críticos, afirma Fuentes que Rulfo ha puesto fin al «carácter naturalista y superficial» de las «obras de tesis», como *Los de abajo* y *El águila y la serpiente*.

Rulfo ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonalidades del paisaje del México interior... Su lenguaje, por primera vez en nuestras novelas, es el que el pueblo siente y piensa, y no una reproducción de lo que se habla. El éxito de Rulfo, en esta área marca, en la literatura mexicana, una revolución semejante a la de García Lorca en las letras españolas. Ambas llegan a una forma artística en que el lenguaje popular expresa los conflictos que una reproducción fiel y sin discernimiento hubiera pasado por alto. Ambos, por medio de la imaginación poética, hacen al lenguaje popular transmisible y por eso utilizable y perdurable en la literatura... Rulfo les ha aportado [a sus personajes] esta humildad, los ha despertado para que, por sus sueños vigilantes y sus muertes vivas nos hablen de los aspectos mágicos y áspers de la realidad mexicana.

Un poco más tarde, un artículo anónimo, «Las dos mejores novelas de 1955» [fueron *La malición*, de Mariano Azuela, publicada póstumamente, y *Pedro Páramo*], apareció en *México en la Cultura* el 15 de enero de 1956, comentando:

El Juan Rulfo de *El llano en llamas* se nos presenta ahora en *Pedro Páramo* más dueño de sus recursos expresivos... Rulfo consigue animar, con su poderosa fuerza lírica, hasta los muertos. Además de ser un excelente cuentista y novelista, es, en la misma proporción, un poeta.

Parece claro que este artículo fue escrito por Alf Chumacero, modificando hasta cierto punto lo que él mismo había escrito nueve meses antes.³²

¿Cómo es posible que la crítica retrospectiva declare que las reacciones iniciales fueron

³¹ Carlos Fuentes, *L'Esprit des Lettres*, Rhône, 6 (noviembre-diciembre de 1955), pp. 74-76. (Reproducido en Sommer, *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 57-59, que es de donde citamos nosotros).

³² Adánino [Alf Chumacero], «Las dos mejores novelas de 1955», *México en la Cultura* (Novedades), núm. 356 (15 de enero de 1956), p. 2.

adversas a la primera y única novela de Rulfo? Las reseñas que hemos presentado aquí — citadas *in extenso*, dada la importancia del tema — demuestran sin lugar a dudas que la novela fue celebrada en los términos más generosos por la mayoría de los primeros críticos. Naturalmente, no tenemos datos sobre los «ecos y murmullos» de la recepción oral allá en 1955, pero el balance crítico impreso es obviamente positiva.

Además, pocos escritores relativamente desconocidos han recibido una evaluación tan positiva, duradera e incluso clásica como recibió Rulfo del joven español desterrado Carlos Blanco Aguinaga, en el mismo año de la publicación de *Pedro Páramo*, bajo el inocuo título de «Realidad y estilo de Juan Rulfo»,³³ como después veremos. Fue como si Blanco Aguinaga, que incluye los cuentos de *El llano en llamas* en su análisis, hubiera estado esperando la aparición de *Pedro Páramo* para dar una lectura definitiva de la obra de Rulfo. Dicho estudio apareció en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* en septiembre de 1955, y aplazamos su consideración en vista de su importancia trascendental. Sin embargo, vale la pena de recordar aquí el significado de dicha *Revista*, sintetizado por Carlos Monsiváis en la forma siguiente:

Publicación generacional: *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) que, dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Cartballo, en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce, acepta la lección vocacional de Alfonso Reyes y la influencia primordial de Octavio Paz. Se combate el insularismo introduciendo textos de autores latinoamericanos como José Lezama Lima, Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares, se insiste en la experimentación, se polemiza con el nacionalismo y el realismo socialista. En política, algo similar a la entonces proclamada Tercera Posición: ni capitalismo ni estalinismo.³⁴

Como acabamos de ver, Carlos Fuentes contribuyó a la internacionalización de Rulfo y la literatura mexicana con una de las primeras reseñas de *Pedro Páramo*, publicada en Francia, por otra parte, Blanco Aguinaga, exiliado español que se había refugiado en México, ya estaba trabajando en Estados Unidos. Ya desde el comienzo se estaban abriendo los caminos para que Rulfo y su novela pudieran llegar, poco a poco, a un público latinoamericano y universal.

Dos años después de la publicación de *Pedro Páramo*, cuando el libro hacía su camino, aunque lentamente, Eduardo Lugoín proporcionó, con «La novelística mexicana y una novela», un balde de agua fría mezclada con su pequeña dosis de veneno. En mayo de 1957, lanzó un contraataque reaccionario:

A diferencia de los primerizos, los escritores endurecidos en la pelea recogemos los libros de ellos no sólo con curiosidad, sino con alegría. Para ellos, nosotros representamos generalmente lo caduco y gastado. Nosotros, en cambio, saludamos en sus obras al brote que se entreda al tronco de la herencia pero no para estrangularlo en una especie de desquite semejante al de las plantas parasitarias, sino como una promesa de verdor, como una continuación del impulso que tiene a conservar el patrimonio formado por todos aquellos que hemos trabajado en el surco en que ellos trabajan. Tal es mi actitud respecto de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.³⁵

³³ Carlos Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, 1 (1955), pp. 59-65. (Publicado también en J. Lullier, ed., *Nueva novela latinoamericana* I, Buenos Aires, Paidós, 1969, en J. Sommer, *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 86-116, y en Juan Rulfo, *Para cuando yo me ausento*, 1983, pp. 175-202. Blanco Aguinaga también editó y prologó la edición crítica de *El llano en llamas* publicada en Madrid por Cátedra en 1985).

³⁴ Carlos Monsiváis, «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», *op. cit.*, pp. 417-418.

³⁵ Eduardo Lugoín, «La novelística mexicana y una novela», *Revista Mexicana de Cultura (El Nacional)*, 26 de mayo de 1957.

Sin embargo, al examinar en detalle la novela de ese «primerizo», Lugoín encuentra solamente «personas que aparecen y desaparecen como por escotillon. Tan pronto como brota cualquiera de ellos, se desvanece para ceder su sitio a otro de quien no se tenía ninguna noticia. Tal es la razón de que frecuentemente no se sepa quién habla, y de que el lector se entreda.»

Peor todavía es el manejo del lenguaje popular:

La exhibición de *gentes* que vive en el campo permite a Rulfo emplear el vocabulario de ellos, y ese modo directo de expresión, que ignora el circunloquio, la frase elíptica, la insinuación: por lo que *Pedro Páramo* se caracteriza por la pobreza de lenguaje. Yo entiendo que el deber primordial del escritor de castellano consiste en escribir buen castellano, en contribuir si no al enriquecimiento del idioma, por lo menos a preservarlo de contaminaciones que lo deformen y degraden. La reproducción de la manera de hablar de las gentes del campo corresponde al fonógrafo, pero no al novelista.

A Lugoín le había disgustado bastante el éxito que Rulfo se había granjeado con *Pedro Páramo*:

Los amigos de Xavier Villaurrutia resolvieron otorgar a Rulfo el premio anual que han creado para la mejor obra de arte. Por poco que lo conozcan, los escritores jóvenes no pueden dejar de advertir que Xavier representa dentro del grupo de Contemporáneos al que perteneció, la preocupación por la forma, por la propiedad en la expresión, preocupación que lo llevó a cultivar una especie de esteticismo verbal. Para José Goytisolo, para Jaime Torres Bodet, que también pertenecen a la generación de Contemporáneos, escribir significó y continúa significando una lucha con el idioma.

Es decir, que Juan Rulfo no era digno de sus antepasados, no había sabido respetar las tradiciones de sus mayores y mejores. Dijo Lugoín con soberbia patriarcal:

Yo no invito a Rulfo a escribir novelas de exquisitos verbales, sino a pensar en que el escritor auténtico no puede ni debe sacrificar la calidad artística a ninguna exigencia anecdótica, aunque haya en la anécdota la fuerza y el vigor de lo primigenio. Yo veo en Rulfo la madura del buen novelista. Posee el secreto de descubrir la sustancia novelable. Si aplicara su inteligencia a la elaboración de una obra de gran aliento lograría escribir novelas capaces de resistir la acción demolidora de los años.

Este veredicto da un significado nuevo a la frase inglesa, «famous last words».

Dos años más tarde, en 1959, José Rojas Garcidueñas, irritado por la creciente reputación de Rulfo, iba a denunciar las mismas «fallas» en forma más dura y cruel:

En el amplio coro de laudanzas irrazonadas, mi opinión sin duda desconcierta, pero es inevitable consignarla aquí: dejando aparte mi personal repugnancia por ese tipo de literatura sordida, lo que en *Pedro Páramo* juzgo más censurable es que la estructura, en puridad de lo más simple, se encuentra deliberadamente desquiciada y confusa, porque la novela es, en esencia, el relato de la vida y muestra del personaje epónimo. *Pedro Páramo*, y ese relato está compuesto sobre tres líneas: a) narración, en primera persona, puesta en boca de un hijo de Pedro Páramo, b) personajes secundarios que a veces dialogan y a veces cuentan breves episodios del relato básico, c) la vida de Pedro Páramo narrada por el autor.

Y Rojas Garcidueñas añade, con sarcasmo no disimulado, «Lo "noveloso" reside en que Rulfo tomó sus tres líneas a, b y c, las cortó en fragmentos y éstos los barajó y colocó arbitrariamente, sin plan ni esquema que organicen el todo».³⁶

³⁶ John S. Brushwood y José Rojas Garcidueñas, *Breve historia de la novela mexicana* (México, Ediciones de América, 1959), p. 140.

Sin embargo, esta batalla ya estuvo perdida. Como dice Hugo Rodríguez-Alcalá, ésta fue la última vez que a Juan Rulfo se le enderezó una tal censura.³⁷

Consagración de Juan Rulfo, novelista y leyenda de México

Hasta aquí, como se ve, la gran mayoría de las reseñas fueron no solamente positivas, sino de una clarividencia muy impresionante. Ya para 1958 y 1959, a pesar de aisladas reacciones adversas como las de Luquín y Rojas Garcidueñas, Rulfo se estaba instalando como un clásico mexicano. Aparecieron entonces los primeros retratos periodísticos, publicados especialmente por la nueva generación de escritores y periodistas, que vieron claramente que Rulfo representaba el fin de la novela de la Revolución y el comienzo de una literatura de la modernidad.

Elena Poniatowska, con su artículo «En México, donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo»,³⁸ hizo una de las primeras semblanzas literarias. La joven reportera inventó un Rulfo sorprendente, mitológico: «Rulfo ha abandonado la tradición mexicana de la mansedumbre y escribe en forma un poco salvaje, sin moralejas, sin tratar de pulir cada sílaba.» A pesar del equivocado intento de equiparar vanguardia con espontaneidad, hay que reconocer que éste fue el primer esfuerzo — triunfalmente exitoso — de retrato literario de Rulfo: «En su casa, Rulfo parece estar como de visita. Sólo se siente a gusto en su biblioteca, porque allí encuentra sus papeles, sabe donde están las cosas.»

Poniatowska termina con una visión que merece estar en cualquier antología rulfiana:

Como un peñasco a la mitad del llano, como una de esas grandes piedras que tienen algo de figura humana, y que nadie sabe por qué están allí, ni desde cuándo, Juan Rulfo se alza en medio de la joven literatura mexicana, sin compañeros aparentes. Solo, aislado, tericamente individual, escribiendo libros que justifican y elevan a un nivel artístico la vida rural mexicana... Para sacarle provecho de Rulfo hay que escuchar mucho, como para buscar la raíz del chinlayote. Rulfo no crece hacia arriba, sino hacia adentro. Más que hablar, rumia su incansable monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para impedir que salgan. Sin embargo, a veces salen (con amigos que comprenden su plenitud hermética). Y entonces, Rulfo revive entre nosotros el procedimiento de ponerse a decir ingenuamente atrocidades, como un niño que repitiera las historias de una nodriza malvada. Por algo *Pedro Páramo* se llamaba primero *Los murmullos*, porque eso es lo que se oye en toda la novela, un rumor de ánimas en pena, que vagan por las calles del pueblo abandonado. Rulfo se parece a esos hombres temerarios que aceptan la ciza del fanatismo y se ponen a hablar con él a media noche: «En nombre de Dios te digo, si eres de este mundo o del otro...», y que luego amanecen medio atarantados, todavía con el temblor del miedo sacudiéndoles el cuerpo, y sin ganas de conversar ya con los vivos. El propio Rulfo tiene mucho de ánima en pena, y sólo habla a sus horas, en esas horas de escritor serio y callado, tan distinto de todos aquellos que no dejan escapar la menor oportunidad de ser inteligentes. A Rulfo no le gusta hablar de sí mismo porque se ha dado por entero a las voces de su pueblo, a los murmullos de Comala que todos los días se abren paso en él, trabajosa y torpemente, porque Rulfo apenas les ayuda a expresarse con su talento de novelista. Los personajes tiemblan, buscan poco a poco su lenguaje de labriegos, sus duras palabras de piedra y de lobo, tradiciendo otra vez el alma humana, repitiendo sus gritos, insistiendo en la idea fija: malos y buenos en la inocencia de su indole a medias cortesana y salvaje.

Rulfo siempre tiene un aire de poseído, y a veces se percibe en él la nodriza de los médiums: anda a diario como sonambulo, cumpliendo de mala gana los mensajeros vulgares de la vida despierta. Con el oído atento, deja pasar todos los ruidos del mundo, en espera del montaje preciso, de la palabra que otra vez ha de ponerlo a escribir, como un telegrafista siempre en espera de su clave. En sus cuentos han hablado muchas almas individuales, pero en *Pedro Páramo* se puso a hablar todo un pueblo, las voces se revuelven una con otra, ya no se sabe quién es quién. Mas no importa. Las almas comunicantes han formado una sola, vivos o muertos, los hombres de Rulfo entran y salen por nuestra propia alma, como Pedro por su casa. (p. 10)

Como hemos visto, la mayoría de los primeros artículos reconocieron en *Pedro Páramo* de inmediato un libro clásico y en Rulfo un gran escritor. Existieron, eso sí, reseñas negativas — algunas muy negativas, especialmente cuando tomamos en cuenta la grandezza y novedad (pero en esto reside la explicación) de aquel libro. También es verdad que en México muchas críticas son veladas y hay más ataques verbales que escritos. De hecho, es posible especular que las aisladas reacciones negativas hayan tenido un impacto especialmente violento sobre una personalidad tan susceptible y vulnerable como la de Rulfo. Por ejemplo, en la misma entrevista con Elena Poniatowska, el pobre Rulfo se mostró muy preocupado por el pronóstico hecho por James Ihty en su después célebre tesis presentada en la Universidad de México. Pregunta el novelista al respecto:

—Oye, Elena, viste la tesis que hizo James Ihty sobre la influencia de Faulkner en lo que escribo. Dice que somos una bola de angustiados y desilusionados, una generación perdida, o podrida, no sé bien a bien, y que ya dije todo lo que tenía que decir. Y de cualquier cosa que haga de ahora en adelante no será más que una repetición de lo antes dicho. ¿Tú crees? En otras palabras, uno ya está quedado.³⁹

Quién sabe si Rulfo no vivió en esta profecía una maldición. Sin embargo, otros críticos ya habían dicho cosas mucho más desconcertantes. Escuchemos nuevamente a Archibaldo Burns comentando la muerte de Pedro Páramo:

Su muerte se nos antoja una muerte buscada de novela. No sabemos qué inducía al autor a perpetrar el asesinato, fuera del móvil romántico y su obsesión por matar que aparece ya en sus primeros cuentos.⁴⁰

A la luz de semejantes exabruptos, quizá no sea del todo sorprendente que un escritor con antecedentes familiares tan trágicos como los de Rulfo no haya podido volver a la literatura. Una década más tarde, el título de una entrevista en *Excelsior* lo dice todo: «“No tengo obligación de escribir”, dice Rulfo».⁴¹

En la época en que Poniatowska escribió su reportaje, sin embargo, nadie sabía que Rulfo no iba a escribir más. En julio de 1959 otro joven escritor de la época, José Emilio Pacheco, entrevistó al escritor y publicó su propio retrato, «Imagen de Juan Rulfo», en *México en la Cultura*.⁴² un poco pretencioso, con algunos clichés innaduros, pero también completamente acertado en su visión de lo que Rulfo representaba para la literatura mexicana y para su nueva generación de escritores. Pacheco subrayó especialmente la

³⁷ Poniatowska, op. cit., p. 10. Véase James East Ihty, «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos» (México: UNAM, tesis de la Escuela de Verano, 1957).

³⁸ Archibaldo Burns, «*Pedro Páramo* o la unión y la gallina», op. cit., p. 3.

⁴¹ Guillermo Ochoa, «“No tengo obligación de escribir”, dice Rulfo», *Excelsior*, 2 de marzo 1960.

⁴² José Emilio Pacheco, «Imagen de Juan Rulfo», *México en la Cultura*, no. 540, 19 de julio de 1959, p. 3.

³⁷ H. Rodríguez-Alcalá, «Rulfo y la crítica», op. cit., pp. 230-231.

³⁸ Elena Poniatowska, «En México donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes de Oca y Juan Rulfo», *México en la Cultura (Novedades)*, 14 de diciembre de 1958, pp. 2 y 10.

manera en que Rulfo se aparta de los estrechos nacionalismos y apunta hacia el cosmopolitismo o la universalidad:

En los últimos meses un libro mexicano ha merecido numerosas ediciones en Europa y en Norteamérica, suscitando el elogio de los críticos. Esto comprende que nuestra literatura podía, en algunos años, alcanzar la jerarquía mundial de la que por tanto tiempo ha estado privada. El libro se llama *Pedro Páramo*; su autor, Juan Rulfo, es un caso insólito en las letras nacionales. Sus libros, siendo de calidad, lograron éxito entre el público. En un medio en el que impera el menosprecio por la obra ajena, la suya ha despertado una admiración casi unánime entre todos los literatos. Rulfo no busca la notoriedad por medios bastardos; es lacónico, hondo, posee una modestia que no tienen la mayor parte de sus colegas. Su obra no es producto de la improvisación: ha madurado lentamente en años de continuo e inflexible trabajo.

De *Pedro Páramo* asegura Pacheco sin ambages que es «una novela que quizá es la mejor que se ha escrito hasta hoy en nuestro país.» Y sigue:

Rulfo es el primero que transforma el lenguaje popular en un elemento artístico. Su idioma es completamente local, pero su calidad poética la hace universal. En Rulfo no hay folklore; sus personajes tienen la misma validez que los de cualquier gran escritor representen, desde luego, una peculiar manera de ser, están situados en un estricto límite geográfico, jalisco, pero las costumbres locales se animan de sentimientos que las trascienden. Rulfo aupa un máximo de personalidad (su lenguaje) a un máximo de universalidad (sus sentimientos). No es un escritor realista en el sentido estricto de la palabra; lejos de lo fotográfico, su realismo está impregnado de un clima mágico y poético...

La crítica extranjera ha gustado de su obra precisamente por sus analogías con la manera de sentir de los europeos, no por sus diferencias. El exotismo es un revestimiento; lo que llamó la atención de los críticos fueron los hombres que alentaban bajo ese traje exótico... Ya no estamos frente al escritor «populista» que toma los giros hechos para darnos una impresión de «exotismo»; Rulfo ha dado un paso más allá; él no es un imitador, es un recreador, reelabora el lenguaje con una firme, consciente voluntad artística. Se adentra en sus fuentes semánticas para crear una expresión individual, pero no rompe sus condiciones más íntimas con el genio de la lengua y con el pueblo... La eficacia de este lenguaje se demuestra palabra por palabra. En el transcurso de la narración es imposible hallar un solo término que desentone del conjunto...

Deliberadamente no comencé este artículo situando a Rulfo dentro de la corriente novelística mexicana... Ningún escritor mexicano puede llamarse con justicia el maestro de Rulfo.

Si los jóvenes reclamaban a Rulfo para sí, también las generaciones anteriores empezaban a saludarlo. En ese mismo año de 1959 nacíme menos que Alfonso Reyes, en su artículo «Edición francesa de *Pedro Páramo*» publicado en *Vida Universitaria de México*,⁴³ ensalzó el libro del jalisciense:

Puede considerarse realista la novela de Rulfo porque describe una época histórica, pero seguramente su valor reside en la manera peculiar con la que se supo manejar esa historia, donde la narración lanzada sobre distintos planos temporales cobra un valor singular que intensifica la condición misma de los hechos. Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendió que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra en su extraña novela *Pedro Páramo*.

Llegados los años sesenta, la Revolución Cubana y los comienzos del «boom» —al que contribuyó el joven mexicano Carlos Fuentes con *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962)— siguieron otros homenajes de escritores nacionales. En

1964 Rosario Castellanos, dirigiéndose a un público norteamericano en su artículo «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial»,⁴⁴ vio en la novela de Rulfo un gesto retrospectivo, el último suspiro del viejo México:

Para Juan Rulfo —autor de una sola novela, *Pedro Páramo*, que ha sido traducida a trece idiomas y reeditada varias veces en su lengua original— la historia, por lo pronto, no existe y si existe carece de dinamismo. El tiempo transcurre, naturalmente, y su transcurso acarrea acontecimientos que, por importantes que parezcan no alteran las estructuras profundas de la realidad en que el mexicano viene viviendo desde épocas inmemoriales. (p. 225)

Añade Castellanos:

En este libro alucinado y alucinante la provincia es todavía lo más enrañable de la nación. Para otros autores, para Carlos Fuentes, las raíces hay que buscarlas en otras partes. Se desplaza a la capital, al sitio al que confluyen los mexicanos de los más diferentes rumbos de un país que es un mosaico de razas, de dialectos, de costumbres, de climas, de áreas sujetas a diferentes influencias internacionales, de niveles de cultura que oscilan entre la magia y la ciencia, de un país cuya cohesión —difícil, inestable— va lográndose al través de los siglos gracias a unos cuantos elementos: la religión y la lengua, ya traídos por los conquistadores españoles. (p. 226)

Con el tiempo que pasa viene la perspectiva histórica, y Rulfo se estaba convirtiendo paulatinamente en un clásico de las letras mexicanas. En dos ensayos publicados en aquellos años y recopilados en 1965, Julieta Campos contribuyó a insertar a Rulfo dentro del panorama de la literatura mexicana de este siglo. En «La novela mexicana después de 1940», dice:

Desde el romanticismo, los temas de la soledad y la angustia penetran en la literatura hasta llegar a la desintegración más definitiva del sujeto en la novela contemporánea. En los extremos, el rompimiento es tajante entre el hombre y el mundo, es decir, lo contrario de la concepción clásica de la vida, que suponía un equilibrio de las influencias de ambos entre sí. (p. 141)

Y en «El mundo absorto de Juan Rulfo», dice que:

Rulfo es el fenómeno más original y auténtico que ha producido la narrativa mexicana contemporánea. Su antecedente está, sin duda, en Vázquez, donde Rulfo debe haber encontrado la sugerencia de un lenguaje expresivo de la interioridad de la existencia mexicana. (p. 167)

Hay coincidencias fundamentales entre el universo poético de Octavio Paz y el mundo de Juan Rulfo... Esa poesía de la soledad, que expresa Paz y casi todos los poetas más jóvenes, resuena también en la prosa de Rulfo. Sólo habría que advertir, quizás, que en Rulfo el desaliento y la cerrazón de ese ámbito de la soledad sobre sí mismo son más definitivos e irrevocables. (pp. 169-170)

En ese mismo año de 1965 Emmanuel Carballo entrevistó a Juan José Arreola, quien dio uno de los más conocidos homenajes a su amigo y paisano:

Lo digo con toda sinceridad, Rulfo ha hecho, como Orozco (hay que ver los frescos de la Cámara de

⁴⁴ Rosario Castellanos, «La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial», *Hispania*, XLVII:2 (mayo de 1964), pp. 223-230.

⁴⁵ Julieta Campos, «La novela mexicana después de 1940», en *La imagen en el espejo* (México, UNAM, 1965). Véase también su «Realismo mágico o realismo crítico», *Universidad de México* (enero de 1961).

Diputados en Guadalajara), una estampa trágica y atroz del pueblo de México. Parece tan real, y tan curiosamente artística y dédome. Los que somos de donde proceden sus historias y sus personajes venos como todo se ha vuelto magnífico, poético y monstruoso. Para el arte eso no importa; si importa desde el punto de vista en que muchos se sitúan para juzgar sus textos: dicen que la realidad que describe, corresponde a la realidad física, y eso no es cierto. Más que realista, Rulfo es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego. Es decir, ha dado los más grandes pasos de ciego de nuestra literatura actual, porque el artista verdadero está ciego y no sabe a donde va, pero llega. Rulfo se ha apoderado de un grupo de muñecos más reales que los hombres y los mueve admirablemente. Es, también, un administrador fabuloso del rencor popular. El rencor que sienten sus personajes está tratado de una manera excelente. En él se subliman procedimientos que vienen de Azuleja, Guzmán, Muñoz, Magallano y Cipriano Campos Alatorre. Al deslizarlos, logra productos cristalizados y esenciales. A partir del siglo pasado, hay en México dos clases de escritores: los que se apoyan en la realidad y los que han hecho del no apoyarse en ella una vocación. Rulfo pertenece a los que se apoyan en el color local, en la índole.⁴⁶

Es interesante —y un poco irónico— notar que Arreola establece la misma distinción —completamente errónea— entre su obra y la de Rulfo apuntada por críticos anteriores. Las evidentes contradicciones en la visión que tiene Arreola de Rulfo son, precisamente, fruto de las tensiones —perfectamente resueltas por el arte de Rulfo— que lo hacen un escritor clásico mexicano y latinoamericano a la vez. Pero Arreola, con toda su generosidad, se encuentra cegado por la idea de que, finalmente, «realidad» y «color local» significan «impureza», lo contrario de «literatura». Según esta concepción, Rulfo es un artista consumado, pero habría sido aun mejor de haber rechazado todo vínculo con la realidad histórica y social.

Si forzar mucho las cosas, podemos decir que éste fue el momento en que Rulfo dejó de ser escritor mexicano para convertirse —es decir, para ser convertido— en un escritor latinoamericano, uniéndose en forma más o menos definitiva con una treintena de otros novelistas y poetas arquetípicos que cualquier estudioso podría enumerar. Jorge Ayman, en su reportaje «*Pedro Páramo en La Habana*» publicado en enero de 1965, informó que Rulfo había sido objeto de un coloquio especial en La Habana:

El tema escogido para ser desmenuzado, la novela *Pedro Páramo*, se desbordó por la dimensión y profundidad de la obra de Rulfo que, fincada en la mejor tradición mexicana y amparada por una rica cultura nacional, ha rebasado lo estrictamente folklórico para incorporarse a la literatura universal.⁴⁷

Así como el artículo de Ayman registra la latinoamericanización de Rulfo, el de Antonio Acevedo Escobedo en marzo de 1966,⁴⁸ señala el conflicto entre algunas reacciones mexicanas y las de otras regiones, en este caso la de un paraguayo, Hugo Rodríguez-Alcalá, residente en Estados Unidos. (Hay paralelos más que evidentes entre esta polémica y la que lanzaría Enrique Krauze y el equipo *Vuelta* contra Carlos Fuentes en 1989):

⁴⁶ Emmanuel Carballal, «Rulfo ha dado los más grandes pasos de ciego de nuestra literatura», dice Juan José Arreola», *Cultura en México* (Simpel), núm. 187 (15 de septiembre de 1965), pp. XIII-XIV. Curiosamente Rulfo no figura en la obra seminal de Carballal, *Descubrimiento poético de la literatura mexicana del siglo XX* (México, Empresas Editoriales, 1965).

⁴⁷ Jorge Ayman, «*Pedro Páramo en La Habana*», *El Día*, 15 de enero de 1965, p. 9.

⁴⁸ Antonio Acevedo Escobedo, «En torno a Rulfo», *El Nacional*, 6 de marzo de 1966, p. 3. Vale notar que Acevedo Escobedo, desde su cargo de director de Literatura para el Instituto Nacional de Bellas Artes (cuyo director general en aquel entonces era José Luis Martorell), fue quien impulsó la serie de conferencias tituladas «Los narradores ante el público» en 1965, en la que participó Rulfo y que constituyó un paso más en la construcción de la imagen legendario del escritor calado. Las entrevistas fueron publicadas en forma de libro por Joaquín Morúa en 1966.

A propósito del libro *El arte de Juan Rulfo: historias de visiones y dibujos*, por Hugo Rodríguez-Alcalá... un conocido resenador bibliográfico expresó en términos de casi personal agravio su disgusto a causa de la por él considerada «deflación» de Rulfo conseguida por el autor al analizar la técnica, el estilo y las aparentes complejidades del creador de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

Entiendo Rodríguez-Alcalá de esa y otras manifestaciones de contrariedad entre algunos de nuestros críticos por el calor y penetración que él desplegó en la tarea, acaba de decirnos en una carta:

«Yo viaje bastante: Sudamérica, Europa y Estados Unidos, de costa a costa. Y dondequiera, la admiración exaltada hacia Rulfo es algo que nadie pone en tela de juicio. Nadie discute el hecho estableciendo, con carácter de verdad irrefutable, de que Rulfo es una prodigiosa figura no ya de las letras mexicanas sino de las universales.»

(Cuando venga la ocasión de estrechar la mano al amigo Rodríguez-Alcalá, tendremos la oportunidad de enterarlo acerca de cierta predisposición cambiasca del mexicano hacia sus valores legítimos).

Los comentarios no mexicanos del libro —nada menos que Américo Castro entre los primeros— emiten opiniones muy opuestas a las de los dos o tres resenadores que aquí se molestaron ante el entusiasmo enjuiciamiento de Rulfo... [siguen opiniones positivas de Francisco Ayala, José Ferrater Mora, Arturo Torres-Riosco y Manuel Durán].

Y hasta de Rulfo por hoy, para no encolerizar a los envidiosos.

Realmente, este momento, en que algunos críticos mexicanos se ofendieron por la creciente popularidad y reputación de Rulfo entre la crítica internacional, marca el último momento en que fue posible oponerse a la figura del escritor jalisciense sin caer en el ridículo. Para ser alguien en la literatura mexicana, hace tres décadas que ha sido importante ser reconocido por Octavio Paz. Vino ese momento para el propio Rulfo en el artículo del poeta, «Paisaje y novela en México», publicado en 1967:

Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patrilocal de Pedro Páramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título: Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso, ha muerto. Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cubierto de sobras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Páramo de Pedro. *Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje*. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pito. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo.⁴⁹

En 1969 Max Aub, el gran novelista español exiliado en México, dio a conocer su *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*.⁵⁰ De Rulfo dijo:

Rulfo es el mejor escritor de su estirpe: no imita, crea... Esta estilización le da a Rulfo una inmediata resonancia internacional. Con él se cierra cierta manera de considerar el campo mexicano todavía no herido por la maquinaria. De él en adelante, la novelística mexicana, aun la campesina, es otra... Como es natural, el propio Rulfo no se tiene como un narrador de la Revolución, pero lo es. (p. 59)

También en 1969 se vieron otros dos fenómenos igualmente significativos. Carlos Fuentes dio a Rulfo un lugar privilegiado en su *La nueva novela latinoamericana*, elevándolo a la universalidad y eternidad del mito,⁵¹ y Antonio Benítez Rojo coordinó una *Reapropiación*

⁴⁹ Octavio Paz, «Paisaje y novela en México», en *Corriente alterna* (Siglo XXI, México, 1967), pp. 17-18. Subrayado nuestro.

⁵⁰ Max Aub, *Guía de narradores de la Revolución Mexicana* (México, FCE, 2a ed., 1985), p. 59.

⁵¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana* (México, Joaquín Morúa, 1969), pp. 15-17.

de textos sobre Juan Rulfo, publicada en La Habana, que fue al mismo tiempo un homenaje latinoamericano y un esfuerzo de apropiación de Rulfo para la Revolución Cubana y la historia moderna del continente. De ahora en adelante la figura literaria de Rulfo se vería crucificada entre estas dos visiones, que no son incompatibles entre sí, pero que han sido interpretadas en esa forma adversaria por la crítica latinoamericana en sus momentos maniqueos. En todo caso, Rulfo ha llegado ahora a una identidad múltiple y una unanimidad envidiable. Último novelista de la Revolución, renovador del regionalismo, cosmopolita, precursor de la nueva novela — nada le sería negado de ahora en adelante dentro del ámbito latinoamericano.

Después de esa fecha, pasaron dos cosas, o, más bien, no pasaron dos cosas. Rulfo no volvió a escribir, después de *Pédro Paramo*, y poco a poco la crítica y el público empezaba a reconocer que nunca escribiría más; y, eso aparte, los críticos mexicanos poco a poco dejaron de escribir sobre la obra del que ya era clásico de las letras nacionales, como si únicamente los escritores cuya fama no había trascendido las fronteras de México podían ser objeto del escrutinio nacional. Era cuestión de aguardar los homenajes.

En 1970 otorgaron a Rulfo el Premio Nacional de Literatura. En 1976 ingresó como miembro a la Academia Mexicana de la Lengua. Y en 1980 el Instituto Nacional de Bellas Artes organizó un «homenaje nacional» al gran novelista sigiloso y silencioso, y se publicó un hermoso libro con fotografías sacadas por el propio Rulfo en sus viajes por el país, y con una serie de excelentes ensayos.⁵²

El primer artículo fue una serie de recuerdos cariñosos de Fernando Benítez titulada «Conversaciones con Juan Rulfo». Benítez señaló que Rulfo era «tal vez más conocido en España y en Sudamérica que en México», y añadió:

Rulfo ha resumido en pocas páginas el misterio, la poesía y el lenguaje de sus pueblos con la maestría de los clásicos... No escribe desde hace veinte años pero es el único cuyas obras se publican en ediciones de cien mil ejemplares y merecen cada año más notas y estudios críticos de los que suscitan generaciones de escritores.⁵³

Después siguió un artículo de Carlos Fuentes, «Rulfo, el tiempo del mito», que estudiaremos en la sección de lecturas míticas.⁵⁴

Carlos Monsiváis, siempre tan escéptico, habló de Rulfo como de uno de los grandes clásicos de la tierra mexicana en su ensayo «Sí, lampoco los muertos reñían, desgraciadamente»:

1953: *El Llano en llamas*. 1955: *Pédro Paramo*. A tan escasa distancia cronológica, los dos libros de Juan Rulfo son, inequívocamente, clásicos de una cultura y una lengua; clásicos porque representan el esplendor —sin rigidez posible— de un canon que lo es por el consenso de cada nueva generación de lectores; clásicos porque les permiten a sus frecuentadores delimitarse, reflexionar, y sentirse allí expresados, en variedad de reacciones a las que unifican el hervor y el asombro agradecido.

A un clásico le corresponden las efusiones interminables... La obra de Rulfo resiste admirablemente

⁵² Instituto Nacional de Bellas Artes, *Juan Rulfo: Homenaje nacional* (México, 1980). Volvió a publicarse después en 1983 como *Infamando. El México de Juan Rulfo* (México, Ediciones del Norte).

⁵³ Fernando Benítez, «Conversaciones con Juan Rulfo», *Infamando*, pp. 3-9.

⁵⁴ Carlos Fuentes, «Rulfo, el tiempo del mito», en *Infamando*, pp. 11-21. Reproducido como «Migú, muerte y misterio: el mito de Juan Rulfo», en *Revista Iberoamericana* nos. 116-117 (1981).

tan continua y justa apoteosis, mantiene intactos y crecientes sus hallazgos y estímulos y, al no consentir ninguna Interpretación Definitiva, obliga a la renovación democrática de las constancias de lectura. De modo mínimo, ésta es una de ellas.⁵⁵

Jose Emilio Pacheco, «¿Qué tierra es ésta? Homenaje a Juan Rulfo, con sus palabras», fue una destilación de citas impactantes reordenadas para dejar traslucir la filosofía rulfiana.⁵⁶ Elena Poniatowska, con «¡Ay vida, no me mereces!», presentó, básicamente, una revisión y actualización de su primer y ya clásico artículo de 1958.⁵⁷ Hablando en otro foro, aun José Agustín, joven iconoclasta de la «Onda» mexicana de los sesenta, reconoce en Rulfo a un maestro. De *Pédro Paramo* ha dicho:

Es la expresión coloquial pero llevada a su grado más alto de perfeccionamiento y de precisión y, en un sentido, automáticamente lo convierte en las dos cosas, porque el lenguaje al mismo tiempo es muy popular y el más literario y avanzado que hay.⁵⁸

En el número de *Cuadernos Hispanoamericanos* que salió en 1985 como homenaje a Rulfo, el novelista Arturo Azuela, hizo su propio juicio, titulado «Perfiles de Juan Rulfo», ya con cierta perspectiva histórica:

Hay que recordar que *Pédro Paramo* y *El Llano en llamas* representan un largo camino de la literatura mexicana. Sin las obras de Mariano Azuela, de Agustín Yáñez o de Juan José Arreola, entre otras, no se podría explicar esa trayectoria extraordinaria de la narrativa jaliscoense que llega a su cima con Juan Rulfo. Y además de los antecedentes más propios y naturales están las voces de Knut Hamsun, Selma Lagerlöf o William Faulkner. Y todavía, para no olvidarnos de otras influencias esenciales, se podrían señalar algunas crónicas de conquistadores o evangelizadores...

A lo largo de estos últimos treinta años, *Pédro Paramo* renace con más intensidad todos los días. Es un caso único en la literatura universal: es como si Rulfo tuviera más éxitos, año tras año, al no volver a publicar otra novela. *Pédro Paramo* no conoce el descenso; va de un continente a otro, lo discuten en varios idiomas y las interpretaciones en torno a sus delirios no tienen límites. Y otro aspecto singular es que sólo ha tenido discípulos fallidos. Los seguidores jamás superaron al maestro y buscaron otras vías literarias. Es decir, *Pédro Paramo* es el punto final de un largo camino.⁵⁹

El boom: La canonización de Rulfo, escritor clásico latinoamericano

Hugo Rodríguez-Alcalá, en su conocido estudio *El arte de Juan Rulfo*, publicado en 1965 en medio del boom, hizo un aserto que sería repetido innumerables veces en la crítica latinoamericana de aquella época:

Hace unos cuarenta, unos cincuenta años el americanismo literario asumía el carácter de un americanismo regionalista. Hoy se podría decir que el americanismo es universalista... Los personajes de

⁵⁵ Carlos Monsiváis, «Sí, lampoco los muertos reñían, desgraciadamente», *Infamando*, pp. 35-44 (y en *Pura cuando yo me acuerde*, pp. 295-311). Monsiváis se había ocupado anteriormente de la obra de Rulfo en «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», *op. cit.*, pp. 408-409.

⁵⁶ José Emilio Pacheco, «¿Qué tierra es ésta? Homenaje a Juan Rulfo, con sus palabras», *Infamando*, pp. 39-40.

⁵⁷ Elena Poniatowska, «¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo, tu pon la cara de disimulo», *Infamando*, pp. 41-52.

⁵⁸ S. Hadley, «José Agustín y el lenguaje coloquial literario: una entrevista», *Chacqui* 17:2 (1988), pp. 75-82.

⁵⁹ Arturo Azuela, «Perfiles de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* no. 21-424 (1985), pp. 45-50.

Rulfo inmerso en su región pero siempre visto como seres humanos concretos en su situación concreta, y privadas de todo pintoresquismo inútil, constituyen expresiones del hombre universal que ama y odia, vive y muere en Jalisco como se ama y se odia, vive y muere en circunstancias parejas en cualquier lugar del planeta, en cualquier espacio del tiempo.⁶⁰

Sin embargo, quien se lleva la palma en cuanto al reconocimiento continental de la importancia de Rulfo es el uruguayo Mario Benedetti, cuyo artículo «Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo» apareció en *Marcha* en noviembre de 1955;⁶¹ es decir, fue contemporáneo del ensayo de Carlos Blanco Aguinaga. Benedetti considera que Rulfo es un renovador de la corriente regionalista, o «criollista», como la llamaban en el Cono Sur:

Entre los últimos escritores aparecidos en México, Juan Rulfo ha buscado evidentemente otra salida para el criollismo. Su tratamiento del cuento en *El Llano en llamas* (1953) y de la novela en *Pedro Páramo* (1955), lo colocan entre los mas ambiciosos y equilibrados narradores de América Latina. Por debajo de sus modismos regionales, de la anécdota directa y penetrante, aparece el propósito, casi una obsesión, de asentar el relato en una base minuciosamente construida y en la que poco o nada se deje al azar. *Pedro Páramo* testimonio ejemplarmente esa actitud. (p. 133)

“No oyes ladrar los perros” es, sencillamente, una obra muestra de sobriedad, de efecto, de inteligencia de lo humano. Uno de esos cuentos que no es preciso anotar en la ficha para recordarlos de por vida. En verdad, Rulfo desenvuelve su materia (trágica, opimente) en tan reducido espacio y en estilo tan desprovisto de estridencias, que en una primera lectura es difícil acostumbrarse a la idea de su perfección. No obstante, es posible advertir con que economía plantea el autor desde el comienzo una situación casi shakespeariana. (p. 137)

En cuanto a *Pedro Páramo*, Benedetti fue de los primeros en mencionar el paralelo con el Faulkner de *Absolón, Absolón!*:

Comala, algo así como un Yohnapatowepha mexicano, es una aldea, más bien un esqueleto de aldea, cuya sola vida la constituyen rumores, imágenes estancadas del pasado, frases que gozaron de una precaria memorabilidad, y, sobre todo, nombres, paralizados nombres y sus ecos. (p. 138)

Concluye Benedetti:

Es de confiar que la aparición de Rulfo abra nuevos rumbos a la narrativa hispanoamericana. Por lo menos, esos dos primeros libros alcanzan para demostrar que el relato en línea recta, que la portada simplicidad, no son las únicas salidas posibles para el enfoque de tema campesino... Es satisfactorio comprobar que, después de este alarde, el tema criollo no queda agostado sino enriquecido, y su esencia, sus mitos y sus criaturas, se convierten en una provocativa disponibilidad para nuevas empresas, con destino a más avidos lectores. (pp. 141-142)

Años más tarde, otro uruguayo, Jorge Ruffinelli, preparó el Prólogo a la *Obra completa de Juan Rulfo* en 1977, con la mejor síntesis crítica de su contribución a las letras mexicanas y americanas.

Sin embargo, a pesar de la clarividencia de Benedetti, el pleno reconocimiento de la importancia del narrador mexicano se aplazó hasta la década de los sesenta. Recordando el

⁶⁰ Hugo Rodríguez-Alcalá, *El arte de Juan Rulfo: historia de usos y difusores* (México, INBA, 1965), p. 209.

⁶¹ Mario Benedetti, «Juan Rulfo y las posibilidades del criollismo», *Marcha*, 2 de noviembre de 1955; reproducido en su *Luzes del conchupia mexicana* (Montevideo, Arca, 1967; 2a ed., 1970) con el título «Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo». Citamos de esta última edición (pp. 132-150).

reportaje antes citado de Jorge Aymami, vale la pena citar dos párrafos más para ver cómo se empezaba a definir el logro de Rulfo y perfilar su imagen dentro de la nueva literatura latinoamericana:

El coloquio convino en que la poca prolifera obra literaria de Rulfo, que ha optado conscientemente sacrificar la extensión en aras de la profundidad, ha trascendido sin disquisiciones sociológicas a las letras latinoamericanas con un lenguaje nuevo, con el idioma en que habían y piensan los hombres sencillos, los de abajo, del continente; idioma que de una u otra forma matiza y da personalidad a la nueva novelística latinoamericana... Si, como dice Carballido, la muerte de Pedro Páramo simboliza el fin del cacicazgo en el campo mexicano con el advenimiento de la revolución de 1910, la nueva literatura latinoamericana es presagio de sustanciales cambios en la vida de nuestros pueblos, propia de un desarrollo cada vez más independiente del habla de América Latina, y de su razón de ser.⁶²

Es notable que Rulfo tardó muchos años en recibir su debida atención en las célebres historias de la literatura latinoamericana. No aparece en el *Índice crítico* de Alberto Zum Felde (1959), y Luis Alberto Sánchez menciona su nombre sólo dos veces, sin hablar de sus libros, en su *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1953; 2a ed. revisada, 1968). Enrique Anderson Imbert le dio un lugar más serio en *La literatura hispanoamericana*, tomo II (1954, 1957, 1961, 1964, 1966, 1970 etc.), pero sin indicar que éste era uno de los mayores clásicos de la narrativa latinoamericana; y Fernando Alegria en su *Historia de la novela hispanoamericana* (1959, 1965, 1966, etc.) admira *Pedro Páramo* hasta cierto punto, pero comenta que «el peligro evidente de una obra como *Pedro Páramo* es que llegue a sucumbir bajo su propio artificio» (p. 258, 3a ed.). Hoy en día todos reconocen su lugar en el canon crítico de la narrativa del continente, pero no siempre fue así.

Sin embargo, el crítico más identificado con el auge de la literatura latinoamericana en la época del boom, Emir Rodríguez Monegal, sí reconoció que en Rulfo México tenía uno de los grandes predecesores de los nuevos novelistas:

Rulfo manipulates time and space, legends and people, catching in strikingly terse and vivid images the complex reality of contemporary Mexico. He communicates, with a virtuosity that may not at once be apparent, a truly terrifying experience—that of a people abandoned in a hostile and barbarous environment... By virtue of its sobriety, its quiet mastery, Rulfo's work occupies a position of great importance in present-day Latin American literature. In his works, as in that of Onetti, the subterranean workings of the American mind are brought to light: that tragic sense of existence; that nightmare vision of the world seen through eyes at once fevered and wide open to reality.⁶³

En 1966 la consagración definitiva como escritor latinoamericano llegó por medio de la entrevista y biografía literaria publicada por Luis Hars en *Los nuestros*, aquel clásico del período del boom.⁶⁴ Titledo «Juan Rulfo o la pena sin nombre», el ensayo da la semblanza más completa y convincente del escritor y también le hace justicia al tiempo de fomentar su leyenda:

Los muertos persiguen a Rulfo. Tal vez porque, como tanta otra gente de su comarca antediluviana, al desatarse los ha desenterrado y lo acompañan por donde vaya. (p. 305)

⁶² Jorge Aymami, «*Pedro Páramo* en La Habana», op. cit.

⁶³ Emir Rodríguez Monegal, «The new novelists», *Encounter* XXV, 3 (London, septiembre de 1965), pp. 97-109 (108-109).

⁶⁴ Luis Hars, «Juan Rulfo o la pena sin nombre», *Los nuestros* (Buenos Aires, Sudamericana 1966), pp. 301-337.

La breve y brillante carrera de Rulfo ha sido uno de los milagros de nuestra literatura. No es propiamente un renovador, sino al contrario el más sutil de los tradicionalistas. Pero justamente en eso está su fuerza. Escribe sobre lo que conoce y siente, con la sencilla pasión del hombre de la tierra en contacto inmediato y profundo con las cosas elementales: el amor, la muerte, la esperanza, el hambre, la violencia. Con él la literatura regional pierde su militancia parietaria, su folklore. Rulfo no filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados. La muestra directamente, al desnudo... Es un estético que no vituperla la tracción y la injusticia sino que las sufre en silencio como parte de la epitelia de la vida misma. Es un necrólogo de pluma afilada que talla en la piedra y el mármol. Por eso su obra brilla con un fulgor lapidario. Está escrita con sangre. (pp. 315-316)

Once años han pasado desde *Pedro Paramo* y Rulfo, siempre atareado y atanso, ha guardado un extraño silencio. Se muestra poco dispuesto a hablar de lo que ha publicado entretanto, y cuándo. Se angustia de pronto cuando le hacemos la pregunta. (p. 336)

En 1968 una investigadora argentina, Clara Passafiumi, publicó un libro sobre la narrativa mexicana, en que tituló su capítulo sobre Rulfo, «El realismo mágico en Juan Rulfo»,⁶⁵ inaugurando así un tema que sería de máximo interés en las futuras discusiones de éste y otros autores a la vez modernistas y regionales (los llamados «transculturadores»).

Rulfo no veía las cosas como sus admiradores. Se consideraba obviamente un miembro de la anterior generación, no de la nueva. Preguntado si Mario Vargas Llosa merecía el premio Rómulo Gallegos en 1966 por su novela *La Casa Verde*, Rulfo contestó que «fue una imposición del grupo latinoamericano de París», y que habría sido mejor otorgarlo a Onetti, Carpenter o Asturias. Este último, para él, era «uno de los más grandes novelistas de América Latina... un hombre íntegro que ha dedicado toda su existencia a luchar por las clases desvalidas».⁶⁶

Otro novelista semejante, José María Argüedas, escribió en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969), toda una diatriba en contra de la nueva novela latinoamericana, pero consideró a Rulfo como uno de los suyos: «¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padecer, de conciencia, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?»⁶⁷ Más tarde, como veremos, otro de los llamados «transculturadores», Augusto Roa Bastos, vería también en Rulfo a un escritor «hermano», y escribiría dos excelentes ensayos sobre él.

Mario Vargas Llosa, quien más tarde estudiaría las supuestas limitaciones de la visión narrativa de Argüedas, vio en Rulfo, por el contrario, una importante figura transicional entre la vieja novela y la nueva:

Aparentemente toda la novela primitiva está allí: color local, fauna regional, ambiente campesino. En realidad, todo ha cambiado: el paisaje de Comala, ciudad de los muertos o alegoría del infierno, no es un decorado sino un estado de ánimo, una clave en el diseño interior de los personajes, algo que emana de ellos y los define, una proyección de su espíritu. En la novela primitiva, la naturaleza no sólo amagaba al hombre; también lo generaba. Ahora es al revés: el eje de la ficción ha rotado de la naturaleza al hombre, y son los tormentos de éste, de cuando en cuando sus alegrías, lo que Rulfo encarna en sus bandoleros harapientos y sus mujeres pasivas e indollegables.⁶⁸

⁶⁵ Clara Passafiumi, «Juan Rulfo y el realismo mágico», en *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947* (Rosario, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1968).

⁶⁶ Arturo Mejía, *Parlatonal*, «Algunos juicios de Rulfo», *El Cuerno* no. 28 (México, 1968), reproducido en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 40-41.

⁶⁷ José María Argüedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, Lasala, 1971; 5a ed., 1969), pp. 14-15.

⁶⁸ Mario Vargas Llosa (1969), citado por J. C. Cobo Borda, «Juan Rulfo y su mundo inabarcable», *Escritura* no. 19-20 (Caracas, 1985), pp. 33-43 y *Letras de Buenos Aires* 16 (1986), pp. 23-34.

Carlos Fuentes comentó en su libro sobre la nueva novela que:

La obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana; a través de ella podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y su relación con los problemas que plantea la llamada "crisis internacional".⁶⁹

El joven novelista cubano Reinaldo Arenas, en un artículo titulado, «El páramo en llamas» en 1968,⁷⁰ afirmó que «*Pedro Paramo* y *El Llano en llamas* son dos obras fundamentales de la narrativa americana de todos los tiempos» (p. 60). De *Pedro Paramo* especifica:

No un "realismo mágico". No una "novela fantástica". Es una obra que trasciende los límites de los esquemas establecidos por los críticos (siempre rezagados), y que no permite ser encasillada dentro de los amplios marcos ya existentes en nuestro siglo... Literatura de fundación que surge de la desconocida tradición americana (del misterio) para abrir un ciclo que se vuelve a cerrar, inmediatamente, ante nuestros ojos deslumbrados. (p. 61)

Más todavía:

Novela que trasciende los límites de la literatura para convertirse en una leyenda del pueblo mexicano. Es uno de los ejemplos más eficaces de lo que debe ser una novela americana. Porque *Pedro Paramo* ha logrado el raro privilegio con que cuentan muy pocos libros en el mundo: la dimensión de sus personajes trasciende su concepción literaria, saliendo de las páginas de la obra para convertirse en un mito, en alguien que todos conocen (como ha ocurrido en Cuba, con menos justificación, con *Cecilia Valdez*). En México se habla de *Pedro Paramo* sin saber quién es Juan Rulfo, sin conocer la novela. *Pedro Paramo* es más popular que su autor y que el libro de donde surge. Y eso, quizás, sea la mejor recompensa a que puede aspirar un escritor. (pp. 62-63)

En la misma *Recopilación de textos* en que apareció el ensayo de Arenas hubo artículos de otros escritores cubanos como Antonio Benítez Rojo y Belkis Cua Malé, así como del guatemalteco Ricardo Estrada.⁷¹

En el homenaje nacional publicado en 1980, Gabriel García Márquez, quien llegó a México como un escritor medio fracasado y desconocido a principios de los sesenta, rindió un generoso homenaje personal al mexicano titulado «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo».⁷² «El descubrimiento de Juan Rulfo — como el de Franz Kafka — será sin duda un capítulo esencial de mis memorias» (p. 23). Cuenta García Márquez como su amigo Alvaro Muñiz le prestó un libro con su recomendación personal:

Era *Pedro Paramo*. Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka... había sufrido una conmoción semejante...

⁶⁹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op. cit. pp. 16-17.

⁷⁰ Reinaldo Arenas, «El páramo en llamas», *El Mundo* (La Habana, 7 de julio de 1968) y *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, pp. 60-63.

⁷¹ Antonio Benítez Rojo, «Rulfo, duerno y vela», prólogo a *El Llano en llamas* y *Pedro Paramo* (Casa de las Américas, 1968), aumentado y reproducido en *Recopilación de textos*, pp. 64-71; Belkis Cua Malé, «Juan Rulfo, realismo por medio», *Unión IV-2* (La Habana, abril a junio de 1965), pp. 165-166, *Recopilación*, pp. 57-59; Ricardo Estrada, «Los índices de *Pedro Paramo*», *Universidad de San Carlos LXV* (Guatemala, enero a abril de 1965), pp. 67-85, *Recopilación*, pp. 110-132.

⁷² Gabriel García Márquez, «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», *Informante*, pp. 23-25.

El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores... Podía recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo. (p. 24)

En realidad, el drama me parecía más grande, más terrible y hermoso, si se precipitaba por el despenadero de una pasión sentil sin alivio... Sembrante granjeza poética era impensable en el cine. En las salas oscuras, los amores de ancianos no conmueven a nadie. (p. 25)

El gran exponente del hipébole que siempre fue García Márquez termina dándole a Rulfo la más absoluta de las recomendaciones:

He querido decir todo esto para terminar diciendo que el escrutinio a fondo de la obra de Juan Rulfo me dio por fin el camino que buscaba para continuar mis libros, y que por eso me era imposible escribir sobre él sin que todo esto pareciera sobre mí mismo. Ahora quiero decir también que he vuelto a releerlo completo para escribir estas breves nostalgias, y que he vuelto a ser la víctima inocente del mismo asombro de la primera vez. No son más de 300 páginas, pero son casi tantas, y creo que tan perdurables, como las que conocemos de Sóloes. (p. 25)

El importante número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), publicado en 1985, incluía cálidos homenajes de Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Gonzalo Rojas, Eduardo Galeano y Jorge Enrique Adoum, entre otros. En 1986, al conocerse la muerte de Rulfo, el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda escribió su propio homenaje, «Juan Rulfo y su murmullo inagotable», en el que cita a Jorge Luis Borges, en su Prólogo a cierta edición de *Pedro Páramo*:

Desde el momento en que el narrador, que busca a Pedro Páramo, su padre, se cruza con un desconocido que le declara que son hermanos y que toda la gente del pueblo se llama Páramo, el lector ya sabe que ha entrado en un texto fantástico, cuyas indefinidas ramificaciones no le es dado prever, pero cuya gravitación ya lo atrapa.

Rulfo: ¿Será algún día un escritor universal?

Y sin embargo...

En 1980 José Carlos González Boixo reiteró una opinión ya formulada por varios críticos distinguidos en las citas ya citadas:

Rulfo ha realizado una verdadera abstracción de la realidad y ha logrado llegar a crear un mundo que a pesar de sus características regionalistas posee un sentido profundamente universalista.⁷³

Sin embargo, no hay evidencia todavía de que Rulfo ha podido saltar la barrera ya saltada por Borges y García Márquez, por no decir Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa y Puig, entre otros casos más discutibles. A veces se han apreciado las traducciones extranjeras de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, pero nunca han vendido mucho ni han tenido un éxito de crítica comparable al de otros escritores que en América Latina se

consideran inferiores a Rulfo. A pesar de todo, parece que Rulfo no viaja —un poco como los autores nórdicos que él tanto admiraba. Si es un transculturador, se ha quedado claramente, como su amigo Arguedas, del lado americano. Es decir —y lo mismo puede decirse del Miguel Angel Asturias de *Hombres de maíz*— para apreciar plenamente el logro de Rulfo, hay que conocer México y América Latina. Sólo puede admitir sus soluciones quien antes conoce los problemas de orden histórico y cultural, por un lado, y té cnico y literario, por otro, que el supo confrontar.

Estudios globales

La gran mayoría de los críticos académicos han intentado penetrar la narrativa de Rulfo desde un solo punto de vista, como después veremos. Pero el estudio de Carlos Blanco Aguinaga, mencionado arriba⁷⁴, representó un esfuerzo pionero por presentar una visión general del escritor y de sus obras. Desde el comienzo Blanco Aguinaga identifica un Rulfo en el cruce de todas las corrientes modernas, «viviendo y creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional y mexicana» (p. 86). Y sigue:

A la curiosidad objetiva de los realistas y de los novelistas de la Revolución, curiosidad un tanto científica y moralizante, a su preocupación por la realidad histórica, a los novelistas de clara intención social de los años 30 y 40, sucede así en la prosa narrativa mexicana la pura angustia interior, sin tesis obvia, de Rulfo, angustia que lo tiene todo de su propio color; al costumbrismo sucede la penetración lírica del tema y del lenguaje. (p. 87)

Todos los rasgos esenciales de la visión del mundo y del estilo de los cuentos de Rulfo reaparecen en *Pedro Páramo*, su primera y excelente novela: el mismo fatalismo frente al brutal y al parecer mecánico acontecer exterior; el mismo ensimismamiento y laconismo de los personajes, la misma objetividad narrativa. (p. 98)

También Blanco Aguinaga defiende la novela, en ese primer momento, de las críticas de quienes, como Chumacero, no alcanzaron a detectar la coherencia de su estructura:

Desde luego, la novela tiene una estructura general muy estricta, aunque no aparente en ninguna separación de partes que rompería la unidad de un momento de tiempo que es toda la narración. Se podría decir que está dividida en dos partes y un "remanso" que sirve a la vez de explicación a la primera parte y

⁷³ Carlos Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, 1 (1985), pp. 59-85 (publicado también en J. Laforgue, ed., *Nueva novela latinoamericana I*, Buenos Aires, Páidos, 1989; en J. Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, México, SEP, 1974, pp. 85-116; y en Juan Rulfo, *Para cuando yo me ausente*, [México, Cónjalo, 1983, pp. 175-202]. En 1984 dijo H. Rodríguez-Alcalá: «Tocante a la crítica que, con las debidas reservas, he llamado "filosofía", ya cuenta ella, desde 1935, con un estudio difícil de superar por su hondura y lucidez. Me refiero al ensayo de Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo". Su análisis ha sido utilizado con provecho por casi todos los críticos posteriores. Sus ideas son por eso patrimonio común de la buena crítica en torno al escritor jaliscoense».

⁷⁴ El ensayo de Blanco tiene además el mérito de haber sido escrito en 1985, como se ha subrayado, y de iniciar así, el mismo año de *Pedro Páramo*, una interpretación "canónica", o, digamos, del libro. Muy poco se ha podido rectificar, en efecto, a este texto de 1985: sólo algunos detalles respecto a incidentes de la obra y a la significación de algún personaje menor. Blanco sitúa a Rulfo no sólo en un momento bien determinado de la literatura universal sino en la vida y cultura del México contemporáneo. En este país vivió Blanco varios años y completó su formación universitaria. Gracias a esta circunstancia favorable, pudo él operar como un mexicano de la promoción inmediata a la de Rulfo y, además, como un extranjero, a una distancia en el tiempo y en el espacio —escribió su ensayo en los Estados Unidos— que le permitió colocarse en una perspectiva propia. (p. 241).

de transición para la segunda... Dentro de esta estructura general, Rulfo maneja a la perfección el entrelazo de realidades en diferentes planos. (pp. 104-105)

Blanco Aguinaga declara que la de Rulfo es una adaptación funcional de varias técnicas innovadas en la literatura moderna por James Joyce.

También fue novedosa la manera en que Rulfo trató sus personajes:

Ecce todos estos hombres y mujeres de Gomala cuya individualidad depende de la presencia activa de Pedro Paramo, porque de él depende —y ello es claro en la narración— su supervivencia. Son ellos la "masa" natural de la que emerge la historia... Entre todo este mundo de personajes-eco, Pedro Paramo es el único que tiene bien marcada la doble dimensión del personaje: vida propia hacia fuera, individualidad, vida de ensueño interior, personalidad. (pp. 106-107)

Y sin embargo,

Bajo el caeque violento, atemorado con él vive el niño que, en silencio, lleva un sueño hasta su muerte... Susana San Juan, lo inconquistable, el sueño, lo que hace de Pedro Paramo un personaje-eco de algo, y no creación de sí mismo... Por Susana San Juan tiene Pedro Paramo la doble vertiente del personaje total que no tienen los otros en la novela. Y es esta doble vertiente la tensión que en él crean los dos planos opuestos de vida (violencia exterior, lentitud interior del sueño), lo que hace de Pedro Paramo un personaje de dimensión trágica. Toda su violencia y fría crueldad exteriores resultan ser un esfuerzo inútil por conquistar el intocable castillo de su sueño y su dolor interiores. (pp. 110-111)

Es verdad que esta percepción de los personajes adolece de cierto idealismo «unanimano» que sería característico del enfoque de Blanco de aquí en adelante, pero no se puede negar la fuerza y el sintetismo de su análisis:

Cabe sin embargo pensar que si estos hombres y mujeres se ven reducidos a vivir por dentro, sin tiempo, es decir, como al margen de la Historia o bajo ella, y que si cuando *adén* a la Historia (es decir, a la acción que es vivir en el Tiempo), lo hacen siempre con violencia, ello se debe a que, a su entender no analítico, cargado de ideología de siglos, la Historia es el enemigo, lo que les ha obligado a encerrarse. Desde la Colonia hasta la actual miseria, la trayectoria es clara. (p. 112)

Después concluye reiterando que lo mexicano aquí se convierte en universalidad y vice versa:

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

Este artículo de Blanco Aguinaga sigue siendo no solamente uno de los dos o tres estudios imprescindibles de la obra de Rulfo, sino un hito en la crítica literaria latinoamericana, un artículo que aún puede iluminar la concepción de novelas como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *La Casa Verde* de Mario Vargas Llosa o *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Es curioso, entonces, que Blanco no haya podido apreciar el logro de uno de los sucesores más obvios de Rulfo, Gabriel García Márquez.⁷⁵

⁷⁵ Carlos Blanco Aguinaga, «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», en su *De mitólogos y novelistas* (Madrid, 1975).

En 1961 Mariana Frenk escribió un artículo titulado «*Pedro Paramo*» para la *Revista de la Universidad de México*, en que estudia brevemente los personajes, la estructura y el lenguaje de la novela. Concluye:

Pedro Paramo es una novela, una novela de fuerte y auténtica originalidad. Una novela que acusa una nueva sensibilidad y, para expresarla, echa mano de los más audaces recursos de la novela moderna. Aгреguemos que gracias a la estructura de la obra, gracias a su enfoque subjetivo y su concepción poética, el tema que trata —que es un tema tomado de la realidad humana en lo general, mexicana en lo particular— cobra un aspecto fantástico, de alicianante irrealidad. Una novela hecha de la materia de que están hechos los sueños.⁷⁶

En 1970 Marcelo Coddou produjo una de las lecturas más importantes de la obra del escritor mexicano, titulado «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo».⁷⁷ Coddou se propuso «una valoración de los procedimientos expresivos utilizados por Rulfo en la plasmación estética de su especial modo de ver el mundo» (p. 139), o, para decirlo con palabras ya caídas en desuso, una reconciliación de forma y contenido. (Muchos críticos parecen haber concluido que para los propósitos de dicho ejercicio crítico, «como Rulfo no hay dos»). Resume su análisis global —la mejor después de Blanco Aguinaga— en la forma siguiente:

De la realidad infinitamente variada, Rulfo ha *seleccionado y organizado* ciertos elementos: a esos elementos les dio determinada estructura: los *elementos seleccionados* son *significativos* (expresan un sentido de la realidad); con ello creó un *objeto material*, el cuento, obra de arte concreta, que ha de pervivir en tanto que realidad estética objetiva, cristalizada, en la cual está incluida la actividad humana estética respecto al mundo circundante aprendido en la obra. A través de sus modalidades específicas, ésta plantea problemas candentes del México postrevolucionario, reflejando así verdaderamente la vida real de su época y su espacio.

El contenido es dicho en y por la forma y de ahí que la forma esté en función de aquél, plena de validez al cumplir su papel. Este uso de los medios expresivos conforme a una finalidad legitiman la experimentación y la búsqueda, que así deviene labor técnica. Los factores técnicos, considerados como medio de expresión, valen como auténticos por ser los únicos que ofrecen una correspondencia necesaria con las condiciones particulares de existencia de una época definida y responden, en este sentido, a la actitud particular de entender y valorar el mundo que tiene el hombre de esa época. Ninguna obra de arte, ninguna de las producciones de Rulfo, es nunca totalmente individual; participa ella del *Zeitgeist* y será ese «espíritu de época» el que señale el rumbo que ha de tomar. Estas reflexiones nos permiten acercarnos comprensivamente a la obra de Rulfo y así aquilatar justiciamente los cauces formales de su producción, que tanta extrañeza provocan al lector no acostumbrado a las técnicas actuales del relato. (p. 145)

Coddou termina integrando su estudio dentro de la perspectiva establecida por Lukács y Goldmann. Afirma que el «cosmos rulfiano» manifiesta «la *disgregación entronizada en la sociedad mexicana del período posterior a la Revolución*». De ahí «la concepción de la muerte como algo fatal, irremediable, fruto de venganza y de violencia» (p. 157). «La

⁷⁶ Mariana Frenk, «*Pedro Paramo*», *Revista de la Universidad de México*, 15:11 (julio de 1961), pp. 18-21 (republicado en A. Benítez Rojo, ed., *Recolección de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, serie «Valoración múltiple», 1969, 172 pp.), pp. 84-95; y en Sommer, *La narración*, pp. 31-43. Citamos de esta última versión, p. 43.

⁷⁷ Marcelo Coddou, *Valoración de la obra de Juan Rulfo* (Universidad de Concepción, Chile, 1970, 40 pp., republicado como «Fundamentos para la valoración de Juan Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 12, 1971, pp. 139-158; y en Helmy F. Giacaman, *Homenaje a Juan Rulfo*, Nueva York, Las Américas, 1974, pp. 61-90).

creación rulfiana, por ser altamente *creadora*, no reproduce la realidad con un mínimo de transposición fácilmente identificable, sino que esa correspondencia se da a nivel de las estructuras que estructuran la obra y la conciencia social a nivel de su coherencia» (p. 157).

En 1971 Manuel Durán escribió un ensayo sobre «Juan Rulfo cuentista: la verdad casi sospechosa», un análisis general de los logros de Rulfo cuentista y las opiniones de la crítica.⁷⁸ Es interesante y sorprendente constatar cuántos exiliados o hijos de exiliados españoles —Max Aub, Federico Álvarez, Jorge Aymari, Carlos Blanco Aguinaga, José de la Colina, Arturo Souto Alabarce y el mismo Durán— se interesaron por la obra de Rulfo, y sin ninguna de las insinuaciones negativas de la crítica mexicana. Es más: tuvieron un efecto muy dramático en el éxito de la obra de Rulfo, y sería interesante investigar el porqué de este fenómeno. ¿Es Rulfo, a pesar de todo, un escritor hispánico o hispanizante —como lo sugeriría la gran cantidad de estudios estilísticos producidos por estudiosos peninsulares en los 70 y 80? ¿O hay otras explicaciones que puedan iluminar el fenómeno?

En 1977 la Biblioteca Ayacucho de Caracas publicó la *Obra completa de Juan Rulfo*, editado por el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli, que en aquella época vivía en México y producía importantes estudios sobre Azuela, Revueltas y otros escritores mexicanos. Su prólogo al libro es un punto de referencia imprescindible para cualquier lectura de la obra de Rulfo. Una de sus conclusiones más convincentes es la siguiente:

Si nos preguntamos cuál es el rasgo distintivo de *Pedro Páramo*, su originalidad mayor, aquel cimiento que la distingue incluso de los cuentos de *El Llano en llamas*, no cabe duda que ese elemento es la instauración de una atmósfera, en la que cooperan el tiempo reversible y anulable, la noción de las ánimas en pena que habitan la tierra igual que los vivos, o la muerte que en vez de ser el resultado de la violencia de los hombres, es aquí el alago y la asfixia producida por los "murmillos" de los muertos, es decir por el *relato mismo*.⁷⁹

En 1980 José Carlos González Boixo, quién llegaría a ser uno de los más asiduos e importantes estudiantes de la obra de Rulfo, publicó su libro titulado *Claves narrativas de Juan Rulfo*.⁸⁰ Es un estudio que nos explica la relación entre forma y contenido en dicha obra:

Nuestra aspiración fue conciliar diferentes posturas presentadas por la crítica, a menudo, como irreconciliables: por una parte, la actividad crítica actual en su línea estructuralista (formalismo ruso-nouvelle critique-semiólogía) y, por otra parte, aprovechar aquellos materiales de la crítica tradicional que consideramos dan una visión más humanística de la obra literaria: en general, las relaciones realidad-ficción (filanés biografía del autor, aspectos históricos y socio-culturales), pero siempre partiendo de que dichos estudios los ejija la propia obra. Según esto, dividimos el trabajo en dos

⁷⁸ Manuel Durán, «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* [2, 1971, pp. 167-174, reproducido en su libro *Tríplice nacimiento: Rulfo, Fuentes, Elizondo* (México, SEP, 1973, 175 pp.); en Giacomini, *Historia*, pp. 109-120; en E. Piye-Walker, ed., *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (Madrid, Castalia, 1973, pp. 195-214), bajo el título «Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendental»; y en *Para cuando yo me ausente*, pp. 267-278). Previamente Durán había publicado «Juan Rulfo, la máscara y la voz», en *Insula* 284-285, Madrid 1970, pp. 18-19. Véase también «Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿sucesión o superación?», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, 1985, pp. 215-222.

⁷⁹ Jorge Ruffinelli, op. cit., pp. xxv-xvii.

⁸⁰ José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Colegio Universitario de León, 1980, 334 pp. (2ª ed. revisada, 1984). Véase también su «Juan Rulfo, cuentista», *Cuadernos Americanos* 155, 1967, pp. 198-205; y su edición crítica de *Pedro Páramo* publicada por Cátedra de Madrid, 1983 (introducción, pp. 9-60).

grandes apartados: forma del contenido y forma de la expresión, con lo cual pretendemos superar la dicotomía de fondo y forma, asegurando que todo nuestro estudio se realiza a partir del propio texto literario. (p. 314)

González Boixo nos explica primero la situación de Rulfo en la narrativa de su época, el marco exterior, la forma del contenido (el mundo de Juan Rulfo, análisis de *Pedro Páramo* bajo varias claves: vida-muerte, universalismo-mexicanidad, escenas y personajes, la ilusión y la temporalidad); aquí presenta «un mundo rural, fácilmente identificable por el lector como un reflejo de esa realidad jalisciense que tanto impresionó a Rulfo, en el que el hombre se encuentra solo, desamparado. Es un mundo, en definitiva, fracasado en el que apenas queda una esperanza» (pp. 314-315); después, estudia la forma de la expresión (presencia del narrador en tercera y primera persona, las funciones estructurales, el tiempo como técnica narrativa, y finalmente, algunas notas estilísticas sobre el lenguaje rulfiano). En general, el catedrático de la Universidad de León, España, nos ha dado un estudio que, si bien no es pretencioso, sigue siendo una de las monografías más útiles para el que quiera abordar el conjunto de los problemas literarios que nos presenta la obra rulfiana.

En 1984 un especialista cubano residente en Estados Unidos, Julio Rodríguez-Luis, produjo un denso artículo que no solamente examinó los principales enfoques críticos empleados por sus predecesores sino que dio su propia interpretación de *Pedro Páramo* desde el punto de vista de la «mentalidad afectiva» y la «moralidad». ⁸¹ Dice que:

La lectura crítica más frecuente de *Pedro Páramo* ha sido la que se concentra en su estructura con la intención de clarificar el aparente caos de vivos y muertos, voces y sucesos en constante trasiego... Una primera apariencia caótica resulta en segunda modificada y a la postre anulada cuando el análisis crítico descubre que puede organizarse las voces respecto a su relación con Preciado, con Pedro Páramo y con el deterioro del pueblo, desde el Comala anterior a la usurpación del poder por el cacique que recuerdan Dolores y el cura, hasta la aldea fantasma infernal donde muere Páramo. (p. 233)

Para Rodríguez-Luis *Pedro Páramo* es, sencillamente, «la primera novela hispanoamericana moderna» (p. 233), es decir, una novela escrita dentro de la esfera de influencia de los grandes narradores de los años 20 y 30 del siglo veinte:

Aunque la acción de *Pedro Páramo* no sigue un orden lineal, sí es siempre previsible, de modo que no se trata, como quisieron algunos, de una novela-fantasma, de una novela lírica o subjetiva al estilo de las de Virginia Woolf o, entre nosotros, las de María Luisa Bombal, ni tampoco una novela post-modernista o nueva, donde se prescinde de la descripción de sentimientos, se aspira a borrar posibilidades narrativas y puntos de vista, o al puro juego lingüístico. Sería posible suponer a *Pedro Páramo* como perteneciente al realismo mágico, en la medida en que la novela se basa en una imposibilidad racional —la comunicación de los muertos entre sí, y con los vivos—, desarrollada sin embargo, dentro de un argumento realista y psicológico, hasta cierto punto. Excepcionalmente a lo que sucede en las obras de ese género, *Pedro Páramo* (al igual que *Cien años* y otras obras de García Márquez) sucede en un plano real, como si esas voces de muertos fuesen reales; es decir, que la obra no posee en modo alguno la vaguedad semántica que se suele identificar con esa provincia de lo fantástico. (p. 234)

Rodríguez-Luis procede después a examinar la obra desde el punto de vista de las teorías de Lévy-Bruhl sobre la mentalidad «primitiva», «pre-lógica» o «mística».

⁸¹ Julio Rodríguez-Luis, «Juan Rulfo: la mentalidad afectiva», en su *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento* (Madrid, Fundamentos, 1984), pp. 233-252. Las notas son especialmente útiles. Véase también de Rodríguez-Luis «La función de la voz popular en la obra de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423 (1985), pp. 135-150.

En Francia la obra de Rulfo no parece haber llamado la atención de los estudiosos. Sin embargo, en 1986 apareció un valioso libro de Mtlagros Ezquerro⁸², colega en Toulouse del novelista Augusto Roa Bastos, el mismo gran admirador del mexicano, como ya veremos. Ezquerro insiste en que es muy difícil teorizar la narrativa de Rulfo:

La fascinación si particular que ejerce esta escritura, es que j'ai essayé de transmettre sinon d'expliquer, ne tiens pas à tel ou tel élément (le fantasme, le rendu du parler paysan) mais à un ensemble fort complexe de caractères. C'est pourquoi je me suis efforcée de ne pas schématiser l'œuvre de Rulfo, mais au contraire d'en déployer les richesses pour faciliter la lecture, qui reste un acte éminemment personnel. (p. 144)

No obstante, hay algunas percepciones muy interesantes, como ésta:

Si ce qui est raconté dans *Pedro Páramo* c'est bien toutes ces aventures symboliques qui nous sont apparentes : quête du père, quête de l'identité, naissance du sujet d'écriture, le lecteur est partie prenante dans cette initiation. C'est pourquoi dans une image symbolique d'une remarquable densité, personnage-narrateur et personnage narrataire — le JE et le TU — sont entretés ensemble dans la même sépulture. (p. 135)

Pero quizá su percepción más llamativa sea la siguiente:

Strange destin, en vérité, que celui de Juan Rulfo... Quelqu'un écrivait vers 1970, peut-être un peu sarcastiquement, que la gloire de Rulfo augmentait avec chaque livre qu'il ne publiait pas... C'est que l'œuvre rulfienne — et sans doute est-ce seulement maintenant qu'on peut l'apercevoir — s'est construite selon une double modalité qui fait d'elle un iceberg ou encore, dans une température plus proche de celle du paysage nullein, un volcan: il y a ce que l'on voit, et il y a ce que l'on ne voit pas, qui explique ce que l'on voit. Cette manière d'écrire, en déformant une partie de plus en plus considérable de ce que l'on écrit, devait fatalement conduire Rulfo au silence. Car la destruction n'était pas seulement matérielle — des pages que l'on déchire — mais aussi intérieure. (pp. 143-144)

Y, para finalizar, una afirmación tajante:

Juan Rulfo a laissé derrière lui l'opposition entre "régionalisme" et "universalisme": il a pris tout ce qu'il y avait de plus régional, de plus folklorique et de plus spécifique : un coin perdu du fin fond du Mexique..., et il confère à tout cela une quatrième dimension pour en faire le monde fictionnel le plus étrange, le plus fascinant de la littérature de langue espagnole. (p. 142)⁸³

⁸² Mtlagros Ezquerro, *Juan Rulfo* (Paris, L'Harmattan, 1986). Véase también su «Le roman en première personne», en *L'ethnographie dans le monde hispanique* (Aix en Provence, 1990).

⁸³ Otros estudios generales son: John Brinkwood, *México in its Novel* (Austin, Universidad de Texas, 1966), pp. 18, 28, 30-34, publicado en México por FCE como *México en su novela*, 1973, pp. 57-59 y 62-63; Walter Langford, «Juan Rulfo, novelist of the dead», en su *The Mexican Novel Comes of Age* (Universidad de Notre Dame, 1971), pp. 88-102; Luis Leal, *Juan Rulfo* (Boston, Twayne, 1983, 132 pp.); Emir Rodríguez Monegal, «Reflexiones de Pedro Páramo», en su *Narradores de esta América 2* (Alfa, Montevideo, 1974), pp. 174-191; y Peter Beardsell, «Juan Rulfo: *Pedro Páramo*», in P. Swanson (ed.), *Landscape in Modern Latin American Fiction* (London, Routledge, 1990), pp. 74-95.

Una de las pequeñas industrias académicas agrietadas alrededor de la obra de Rulfo es la comparativa. Sigue una breve lista de los estudios comparatistas más interesantes: Lilia Aronow Amesley, *Utopía, parodia e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar* (Benjamin, Universidad de Purdue, 1986); Keith H. Brower, «*Pedro Páramo* and *Grande Sertão: Veredas*: the realization of the New Novel in Latin American literatures» (tesis, 1985); Juan Bruce Novoa, «Rulfo y Arellano: dos vías hacia lo mismo», *Monographic Review* 4, 1983, pp. 25-32 («Luviana» y *Pedro Páramo* comparados con «El guardapiés» y *La feria*); Emanuel Carballo, «Arellano y Rulfo, cineastas», *Revista de la Universidad de México* 8:7, marzo de 1984, pp. 28-29, 32 (reproducido en recopilación pp. 133-144; y en Sommer, *La narrativa*, pp. 23-30); Agustín Cortés Gavino y Antonio Landá Cueva, «Notas sobre *El luto humano* y *Pedro Páramo*», *Revista de Bellas Artes*, n.º 9, 1973, pp. 65-72; Luis A. Díez, «Carpenter y Rulfo: dos largas sucesorias», *Cuadernos Hispanoamericanos* 272, 1973, pp. 338-348; Paul Dixon, *Reverse Reading: Ambiguity in Four Latin American Novels* (Universidad de Alabama, 1985) [Machado de Assis, *Dom Casmurro*; Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*; García Márquez, *Cien años de soledad*; Manuel Puig, «Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿sucesión o superación?»]; *Cuadernos Hispanoamericanos* 42, 1985, pp. 215-222; Victor Fuentes, «Sobre Rulfo y Galdós: de Obisajua a Comala», *Insula* 496, 1988, p. 19; Alfonso González, «Cajigüismo a través de la onomástica en *Doña Bárbara* y *Pedro Páramo*», *La Palabra y el Hombre* 8, 1973, pp. 13-16; Germán Guillón, «Similitudes ambientales: Rulfo y Valle-Inclán», *Sin Nombre* 1, 4, 1971, pp. 68-76; James E. Ivey,

Estudios formalistas, lingüísticos y semiológicos

Rulfo siempre ha atraído la atención de un grupo de críticos cuyo interés se dirige sobre todo hacia el aspecto técnico o formal de la obra literaria. Este fenómeno se ha notado especialmente en España, donde los efectos del régimen franquista en la crítica literaria son de sobra conocidos, produciéndose un énfasis abrumador sobre estudios del «estilo» narrativo. Joseph Sommers, en su prólogo a *La narrativa de Juan Rulfo*, declara que la crítica formalista

se concentra en la técnica narrativa y en lo intrínseco: las relaciones internas entre los medios expresivos cuya totalidad comprende la novela... Estos críticos buscan describir y analizar elementos de la manera de narrar, del lenguaje y de la estructura, para así llegar a precisiones temáticas y juicios valorativos. Es más: si se extienden para tomar en cuenta relaciones "verticales" (antecedentes literarios, influencias) y "horizontales" (afiliación con la novela moderna universal), se limitan a relaciones de índole literaria.⁸⁴

En 1964 Luis Leal, gran estudioso de la literatura mexicana, escribió un breve análisis, sencillo pero útil, de «La estructura de *Pedro Páramo*». Sugiere que «dentro de esa aparente confusión, hay una ingeniosa estructura, bien organizada y con una rígida lógica interna». Casi veinte años más tarde (1983), Leal publicó un libro monográfico, *Juan Rulfo*, para la conocida serie de Twayne World Authors, también muy útil sobre contenido y estructura en la ficción en Rulfo, aunque no consigue iluminar la técnica que los une.⁸⁵

«Juan Rulfo» en su «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos», México, UNAM, 1957, pp. 132-163; Yvete Jiménez de Báez, «Ección y unidad: *Pedro Páramo*, Susana San Juan y Lora Dunsany», *Caravela*, 53, 1989, pp. 81-92; E. A. Laguerre, «Dos visiones del infierno: *Vidas secas* y *Pedro Páramo*», *Boletín de la Academia Puertorriqueña* 3:7, 1975 (reproducido en Giacoman, *Homage*, pp. 361-372; Suzanne Jill Levine, «*Pedro Páramo*, *Cien años de soledad*: un paralelo», *Revista de la Universidad de México* 25:6, 1971, pp. 17-23 (reproducido en *Books Abroad* 47, 1974, pp. 490-495 y en Giacoman, *Homage*, pp. 173-188); Silvia Lomte Murphy, «Rulfo, lector de Hamann», *Revista Iberoamericana* 14, 1967, pp. 913-924; Sharon Magrrell, «Voices from beyond: women, death and sacrifice in the works of Carlos Fuentes and Juan Rulfo», en su *The Last Rib: Female Characters in the Spanish American Novel* (Lewisburg, 1985), pp. 80-101; Sonia Matilla, «Complejidad de los textos: Juan Rulfo, Malcolm Lowry», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, 1985, pp. 205-214; Rose E. Mine, *Los fundados y lo real en la narrativa de Juan Rulfo y Guadalupe Dueñas*, Montclair, N.J., Senda Nueva, 1979 (basado en su tesis de 1976); Enrique Pupo Walker, «La transposición de valores poéticos en la narrativa de Fuentes y Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 1:1, 1971, pp. 95-103; Hugo Rodríguez-Alcalá, «Sobre Elio Vittorini y Juan Rulfo», *La Palabra y el Hombre* 16, 1975; H. Rodríguez y Jean-Frère Barceli, «Dante and Rulfo: time through eternity», *Hispanic Journal* 5:1, 1983, pp. 7-27; Pilar Rodríguez Alonso, «Rulfo y Durrell: dos intrépidos no tan distintos», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, 1985, pp. 187-204; Jorge Ruffinelli, «Rulfo y Ranzuz: realidad fantástica y discurso social», en su *El lugar de Rulfo y otros ensayos* (Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980), pp. 41-54; Jorge Ruffinelli, «Atrocidades y Rulfo: dos narrativas que se encuentran», *Revista Iberoamericana* 122, 1983, pp. 171-179; Nijole Marija Rukus, «A Comparison of Faulkner's and Rulfo's Treatment of the Interplay between Reality and Illusion in *Melmoth*, *Abaddon*, and *Pedro Páramo*» (tesis, 1982); J. Sánchez McCrory, *Rulfo y Barthes*, México, Durrón, 1982, 126 pp. (análisis semiológico de «Nos han dado la tierra»; J. P. Shapiro, «Une histoire contée par un tilla...» (William Faulkner et Rulfo), *Revue de littérature comparée*, 53, 1979, pp. 335-347; Raymond W. Sousa, «The father-figure in the world of *Pedro Páramo* and *Pascoso felice*» (J. Rodríguez Magaña), *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 1977, pp. 29-39 (interpretación junguiana); Arturo Soule Alahuerce, «El luto en *lunares*», *Ídolos de México*, IV, 4, marzo-abril 1984, pp. 182-184 (compara el supuesto «truenismo» de Rulfo con el de Gela, a quien critica duramente); K. M. Teggart, *Yates, Rulfo y Fuentes*, Madrid, Playor, 1983, 235 pp.; Eliana de Ventura, «El inventor: una actitud en Macondo, otra en Rulfo», *Lagos*, 10, 1974, pp. 49-59.

⁸⁴ Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, op. cit., p. 9. Véase también Julio Rodríguez-Luis, «Juan Rulfo: la mentalidad afectiva», op. cit., pp. 236-238.

⁸⁵ Luis Leal, «La estructura de *Pedro Páramo*», *Anuario de Letras* IV (UNAM, 1964), pp. 287-94; reproducido en Benítez Rígo, *Recopilación*, pp. 96-105, en Giacoman, *Homage*, pp. 13-22, y en *Pera cuando yo me acuerda*. Véase también «Juan Rulfo» en Joaquín Roy, ed., *Narrativa y crítica de nuestra América* (Madrid, Castalia, 1978), pp. 258-286; Juan Rulfo (Boston, Twayne, 1983, 132 pp.).

En la década de los sesenta, precisamente, la obra de Rulfo comenzó a formar parte de la materia prima para la industria académica. Aun si no logró crear un amplio mercado de lectores no especialistas en Europa y Estados Unidos, siempre tuvo admiradores entre los estudiosos de la literatura hispanoamericana. No es ocioso repetir que el punto de partida de toda la crítica rulfiana lo constituye el ensayo de Blanco Aguinaga escrito en 1955, cuyo objetivo fundamental es establecer una lectura global de los dos primeros libros de Rulfo. El hecho de que también resultaron ser los dos últimos libros del jaliscoense ha ayudado a darle a Blanco Aguinaga la misma aura clásica que pronto asumió el propio Rulfo.

En 1965, precisamente cuando la obra de Rulfo empezó a alcanzar ese limitado pero estratégico perfil internacional ya mencionado, Hugo Rodríguez-Alcalá, un investigador paraguayo radicado en Estados Unidos, publicó *El arte de Juan Rulfo*, la primera monografía sobre la obra de Rulfo y un libro que sigue siendo punto de referencia imprescindible entre la ya abundante bibliografía rulfiana.⁸⁶ Es más: como en el caso de Blanco Aguinaga en la esfera de la crítica histórico-social, diez años antes, sorprende descubrir, a esta distancia, cuántos puntos básicos se establecieron en esa obra de 1965 que ahora han llegado a ser lugares comunes. Al mismo tiempo, es importante destacar que, si bien Rodríguez-Alcalá se propone elaborar una interpretación global de la narrativa de Rulfo, su concepto modelador es, sin lugar a dudas, una visión esencialmente formalista de la obra literaria. Rodríguez-Alcalá se dio la tarea sugerida por Alfonso Reyes —estudiar el «estilo» de Juan Rulfo— siguiendo el criterio más general establecido por Damaso Alonso: «la unidad de una obra es el único objeto de la indagación literaria» (p. 87). Para ello hizo un análisis de cuatro cuentos de *El Llano en llamas*, «En la madrugada», «No oyes ladrar los perros», «Luvina», y, «El Llano en llamas», antes de emprender un estudio extenso de *Pedro Páramo*.

En su análisis de «En la madrugada», estudia el argumento del cuento, su estructura, su técnica de enfoques repetidos, y la dislocación de la secuencia temporal, y concluye: «entre dos luces, comienza el cuento; entre dos luces, se desarrolla; y, entre dos luces, termina. La penumbra se insinúa por doquiera: en el mundo exterior y en la intimidad desmemoriada del protagonista.» (p. 27).

Al abordar «No oyes ladrar los perros», declara que «es acaso el cuento más perfecto de cuantos ha escrito Juan Rulfo». Estudia los personajes y el mundo exterior, y concluye: «Rulfo economiza al máximo lo descriptivo y lo analítico... El resultado de esta técnica es, por una parte, una visión poderosa, inolvidable, de las escenas que presenta; y por otra, una penumbrosidad, una ambigüedad, un misterio que potencian nuestro interés estético.» (p. 42).

Su estudio de «Luvina» establece el paralelo ya consabido con Comala: «Ahora bien, si Comala es un pueblo de muertos, de fantasmas, Luvina es un pueblo de vivos que apenas

⁸⁶ Hugo Rodríguez-Alcalá, *El arte de Juan Rulfo: historias de vivos y difuntos* (México, INBA, 1965, 214 pp.). Después ha publicado varios artículos sobre cuentos individuales de *El Llano en llamas*, y además «Juan Rulfo: mosaico del paraiso», *Nuevos Narrativa Hispanoamericana* 22, 1972, pp. 65-75; *Narrativa hispanoamericana: Guadalupe, Copacabana, Río Basilio, Rulfo* (Madrid, Círculo, 1973) (Rulfo, pp. 85-172); y «Rulfo y la crítica», *Cuadernos Americanos* 43.3, 1984, pp. 226-242, una especie de autojustificación polémica en que vuelve sus antiguos pasos de crítico no solamente de Rulfo sino de la obra de Ricardo Güiraldes. Véase también Ariel Dorfman, «En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo», en su *Imaginación y violencia en América*, Santiago, Universidad de Chile, 1970 y Barcelona, Anagrama, 1972, pp. 192-212, republicado en *Claconan, Homenaje*, pp. 147-158. Es, sobre todo, una revisión crítica del libro de Rodríguez-Alcalá, cuestionando su orientación formalista, y Rodríguez-Alcalá contrarresta en «Rulfo y la crítica», *op. cit.*

viven... Si en Comala hay sólo fantasmas, los hombres y las mujeres de Luvina parecen fantasmas» (p. 48). Después analiza las semejanzas y diferencias entre Luvina y Comala, y afirma que el primero es el Purgatorio y el segundo es el Infierno; finalmente, señala cómo, en el pueblo de los «hijos del desconsuelo», asoma la protesta social cuando alguien menciona la palabra «Patria» (p. 59).

En su análisis de «El Llano en llamas», Rodríguez-Alcalá llega a una conclusión ya clásica, si bien un poco tautológica, pues forma el punto de partida de casi todos los estudios formales de las obras de Rulfo:

Una virtud esencial entre las que confieren a este cuento categoría de obra maestra consiste en la creación de un lenguaje y en la adopción de un tono maravillosamente ceñidos a los propósitos artísticos en mira. En «El Llano en llamas» como en otros relatos, Rulfo atribuye con exquisita sagacidad este lenguaje y su tono congruente a su narrador-protagonista. Este se nos revela psicológicamente, gracias a tal artificio, con la espontaneidad y naturalidad más perfectamente adecuadas al tipo de personaje que Rulfo se ha propuesto crear —un criminal empedernido— y a la clase social a que pertenece: el proletariado rural de Jalisco... De aquí que las comparaciones y metáforas del protagonista asocien siempre similitudes entre seres y cosas adivinados al universo que le es atribuido. (p. 63)

Hasta aquí Rodríguez-Alcalá habla como el gran admirador de Ricardo Güiraldes que también es. Pero después aventura hipótesis que lo acercan —irónicamente— al punto de vista de numerosos críticos sociológicos y de izquierda que generalmente se suponen —y él supone— diametralmente opuestos a su tipo de posición crítica, como Angel Rama o William Rowe:

El tono que emplea es el propio de quien concibiera la realidad de la vida colectiva e individual con una absoluta carencia de sentido moral. Esto último es, entre paréntesis, de radical importancia en su caracterización, pues el narrador cuenta las cosas más atroces como quien viera flotar mientras evocara sucesos normales, comunes y corrientes. Nada parece conturbarle, indignarle o dolerle en sus evocaciones de crímenes propios o ajenos. (p. 63)

Vale anotar que éste, precisamente, es uno de los trucos técnicos más importantes empleados por García Márquez en *Cien años de soledad*, libro clásico de manipulación del punto de vista de los personajes y del lector.

En cuanto al lenguaje de Rulfo, Rodríguez-Alcalá confirma la misma perspectiva, aunque con un tono que incluso en 1965 chocaba por sus epítetos de clase terrateniente:

Rulfo es consumado maestro en la reproducción del léxico, sintaxis y giros del habla campesina de su jalisco natal. Trabaja con esa materia bruta como una ceramista con arcilla, y la transforma a la alta temperatura de su arte de modo tal que, sin desvirtuarla, sin privarla de su autenticidad viviente, hace que esa habla espontánea, inculta, adquiera extraordinaria plasticidad y expresividad. Se advierte que su maestría, sin embargo, consiste más que en un conocimiento insólito del idioma coloquial, en una comprensión profunda de la mentalidad de quienes lo emplean... Por otra parte la estilización que él habla campesina sufre en la prosa de Rulfo constituye el más sutil de los procesos literarios. Porque el resultado —la claridad, la sencillez— finge una facilidad y espontaneidad debidas a un seguro poder de transmutación espiritual y de adaptación idiomática y a una cierta visión artística. Es muy posible por ello que una rápida lectura pueda despistar al lector corriente y no corriente porque las evocaciones del narrador de «El Llano en llamas» parecen salidas directamente de la boca de un paludario ignorante y brutal. (p. 65)

Finalmente, el estudioso paraguayo analiza el argumento y la imaginaria del cuento y concluye:

La técnica literaria empleada por Rulfo resulta entonces en lo que llamaremos un "regionalismo a ultranza". Un regionalismo que, al revés del tradicional, prescinde de lo que en el mundo exterior pueda destacarse como pitoresco o típico: "interesante y carga el acento sobre lo que pasa en las almas de una región dada... la nota resultante es la de universalidad." (pp. 87-88)

Este relato es el único con un desenlace que entaña, además de una evolución radical del carácter del protagonista, una suerte de esperanza en un mundo mejor. (p. 88)

Cuando procede al estudio de *Pedro Páramo*, algunas debilidades y limitaciones del enfoque de Rodríguez-Alcalá se hacen sentir. Estudia, en general, el escenario (infierno y paraíso), la estructura y la «escatología», los temas (murmillos, aire, lluvia), la experiencia de los sentidos (dolores, sensaciones técnicas, internas, del gusto, sinestesia y tacto), y los personajes. No parece comprender la visión moral, amarga e irónica de Rulfo —esbozada ya por Blanco Aguinaga, con diez años de anterioridad— y no se atreve a hablar de temas importantes como el incesto; es decir, a pesar de sus virtudes, no quiere llegar al meollo de la novela y asume posiciones sentimentales y moralizantes frente a los personajes:

La novela es una novela de amor. El trágico desencuentro de dos seres con absorbente vocación de amor es, en el fondo, el tema soportado del más triste y más poético de los relatos mexicanos. (p. 169)

El amor existe, trágico, desesperado y sin posibilidad de feliz realización. Pero existe. Y existe, sobre todo, el mal. Existe el pecado, existe el odio, existe el rencor, existe la culpa. Existe, en suma, el dolor y, especialmente, el dolor de la culpa, el remordimiento... *El mal y el remordimiento se elevan*. De este modo, la visión pesimista de la vida humana en *Pedro Páramo* asume el máximo dramatismo posible. (p. 209)

Vemos así que Rodríguez-Alcalá no percibe lo que Blanco Aguinaga intuyó, es decir, que la «universalidad» que él identifica no es tal «universalidad», sino la universalización —posiblemente falsa— de la visión católica del mundo. Rulfo también es muy específico: da una visión del mundo en que el campesino mexicano no acepta la visión del mundo impuesta primero por la conquista, la religión católica y la ley romana, y después por la revolución mexicana que prometió pero no siempre cumplió. En suma, Rodríguez-Alcalá sabe muy bien cómo se operan los recursos formales, pero no sabe identificar con precisión los significados o contenidos sociales y morales así comunicados. Huelga decir que ésta es, en general, la debilidad de cualquier enfoque formalista o estructuralista, y confirma que a pesar de su evidente pretensión de producir una lectura general, la de Rodríguez-Alcalá pertenece realmente al orden técnico.

En 1978 Níla Gutiérrez Marrone, de la Universidad de Connecticut, con su libro *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*, adoptó una posición más «profesional», típica de los años setenta.⁸⁷ Opiniéndose a «la crítica impresionista del estilo», utilizó la teoría de la gramática transformacional generativa para analizar primero los «índices estilísticos y sintácticos de la oración rulfiana», comparándolo estadísticamente con el estilo de Clarín y de García Márquez, y demostrando que el estilo de García Márquez es más cercano al de Clarín que al mexicano.

Esto indica que la agrupación de escritores en movimientos literarios tales como el "realismo" o el "realismo mágico" debe basarse en otras áreas de producción literaria, y no en el estilo de la prosa. (p. 14)

⁸⁷ Níla Gutiérrez Marrone, *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico* (Nueva York, Bilingual Press, 1978, 176 p.).

Sigue con un «análisis sintáctico de *El Llano en llamas*», tanto cuantitativo como cualitativo; y después con un análisis estilístico del léxico y la morfotaxis de *El Llano en llamas*. Demuestra que la estructura sintáctica más usada por Rulfo es la construcción conjuntiva, típica del lenguaje popular, aunque naturalmente Rulfo utiliza una gran variedad de estructuras sintácticas. Investiga también el tipo de léxico que emplea Rulfo y como éste refleja el mundo campesino que él presenta, incluyendo un glosario de términos provenientes del náhuatl. También estudia la autora el diminutivo como recurso estilístico en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo*.

Finalmente, Gutiérrez Marrone hace un análisis del lenguaje popular como recurso estilístico, contrastando la prosa de Rulfo con las grabaciones que hizo Oscar Lewis de los campesinos de Morelos en la preparación de su libro *Pedro Martínez*. Demuestra así como Rulfo consigue dar la impresión del lenguaje popular, pero pone en evidencia

la marcada diferencia entre el lenguaje oral campesino, que tiene abundante uso de verbos, sin descripción de personajes o escenarios, y una creación artística como la de Rulfo, que tiene una gran variedad de estructuras, la observación de la naturaleza y el uso frecuente de símiles. El estudio de la obra de Rulfo revela que su aparente sencillez ha sido forjada a base de meticuloso cuidado por la forma, de laboriosa consideración de cada término utilizado, con el fin de lograse aprisionar una compleja realidad campesina en un lenguaje auténticamente popular. Detrás de los personajes campesinos de habla sencilla, se oculta el poeta Rulfo, que, conociendo profundamente el alma de su gente, sabe interpretarlos acertadamente y puede hacer, en forma verosímil, que éstos compartan su alta sensibilidad artística, su rica imaginación, sus dotes de poeta. Rulfo prueba que el lenguaje del pueblo puede ser, en manos del poeta, un instrumento tan dúctil para la expresión poética como es el lenguaje culto. (p. 117)

Seis años más tarde, Hugo Rodríguez-Alcalá, en su artículo «Rulfo y la crítica», examinó la obra de Gutiérrez Marrone, en parte para reivindicar su propia obra anterior:

Su estudio lingüístico de la obra de Rulfo aspira al máximo rigor científico... El método logra resultados de interés y revela aspectos estilísticos con un rigor admirable. Claro está que la autora, en más de una ocasión, tras implidos esfuerzos, demuestra el acierto de aseveraciones críticas anteriores [p. ej. de Haras y del mismo HRA], después de haberlas descalificado por falta de fundamento científico y por ser opiniones puramente «impresionistas»... Ya en la introducción de su estudio, Níla Gutiérrez anuncia que va a probar, comparando textos del libro de Oscar Lewis y de Rulfo, que aunque éste parece utilizar un lenguaje estrictamente popular y rural —como han creído no sólo el público general «sino también algunos críticos cándidos»— en rigor maneja «un lenguaje muy trabajado y altamente estilizado de habla campesina». (pp. 233-235)

Sintiéndose aludido, Rodríguez-Alcalá protesta que «esta misma opinión se sustenta en *El arte de Juan Rulfo* con diversas pruebas, especialmente en el capítulo IV» (p. 235).

En 1981 la novelista y profesora española Marta Portal, con su libro *Análisis semiológico de Pedro Páramo*,⁸⁸ ofreció posiblemente el análisis más escueto y sintético de la novela, examinando el juego de relaciones entre el autor y el lector, y entre el narrador y sus personajes. La escritora intenta revelar «las profundas motivaciones presentes en el sujeto creador, que dan lugar al entramado de signos que constituye toda obra literaria.» Analiza cada uno de los 66 fragmentos que componen la novela, y concluye:

⁸⁸ Marta Portal, *Análisis semiológico de Pedro Páramo* (Madrid, Narcea, 1981, 198 pp.). Véase también otro importante estudio de Portal, *Rulfo: dinámica de la novela*, Madrid, Cultura Hispánica 1984, 341 pp.; su *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 207-222; y su tesis doctoral, «Procesos comunicativos en la narrativa de Juan Rulfo», Madrid, Universidad Complutense, 1982.

En el espacio-espejismo, Comala, la ilusión y la nostalgia de un pasado de concordia se curan con una visión del infierno. Esta visión del infierno comporta la nificación de un castrazo —la idea extrema de la relación despiada— que se perpetúa en la tradición aberrante de una fe anacrónica y —también— despiada. A mi modo de ver, esta visión eminentemente inferior, noológica y escatológica del problema, está apelando fuertemente al mundo exterior, a la dimensión social y cultural del universo en que se inserta el microuniverso representado, a los tres ejes o estamentos que regulan las relaciones colectivas, la justicia, la política y la religión para que la encarnación de la imagen representada nunca llegue a ser posible.

Finalmente, la estudiosa española deduce que toda la complicada red de símbolos, metáforas y emociones tiene su raíz en la biografía de Rufo, y especialmente en la trauma del asesinato de su padre:

La muerte violenta del padre de Rufo cuando el escritor era niño, recordada como la imagen de un cadáver cruzado sobre un caballo, puede suponer la crisis original del sujeto de la enunciación. (p. 192)

Un año más tarde, el argentino Iber Verdugo, lanzó *Un estudio de la narrativa de Juan Rufo*.⁸⁹ Es un libro extenso de 28 capítulos, de los cuales 17 son lecturas individuales de los cuentos de *El Llano en llamas*. Pero antes de esto, Verdugo nos explica el proyecto del trabajo, sus presupuestos, fundamentos y principios, los objetivos del estudio, las modalidades y campos del análisis, los niveles de análisis, el método analítico-inductivo en el estudio literario, y el aparato conceptual y teórico básico para este estudio. Después de los análisis de los cuentos, hay un estudio extendido (68 páginas) de *Pedro Paramo*, su significación y recursos técnicos, y después unas reflexiones generales sobre el estilo en la narrativa de Rufo.

Finalmente, Verdugo expone sus conclusiones, según las cuales el denominador común de la narrativa de Rufo es

la presentación conflictual del hombre y su circunstancia, del individuo con la sociedad que lo determina, o con el medio en que tiene que vivir. En las competiciones, el individuo se transforma en función de la incidencia de su englobante, sin producir la transformación de éste, por lo que se muestra como víctima de las circunstancias. Cuando cree poder transformarlo —caso de *Pedro Paramo*— fracasa siempre, hasta el fracaso final con la muerte. Una fatalidad pesa sobre los destinos humanos... Al perder cada uno su identidad frente a la negatividad del mundo, pierde su autenticidad, la sociedad que componen, la cual no puede restituirse mediante transformaciones operables bajo la acción de individuos alienados o prostituidos. La negatividad se consolida y la inautenticidad intrasformable es la identidad de dicha sociedad. De ahí que la narrativa de Rufo sea una revelación de la degradación social, crítica, pero a la vez fatalista. No sólo en el mundo del fiso mexicano que integra la obra, sino, al mismo tiempo, merced a la expansividad significativa, en todo el hombre y sociedad de nuestro tiempo. Por último, el plano de la comunicación profunda que establecen las funciones estilísticas, representa una apertura, una posibilidad de revelación y reconocimiento de la identidad, y de restablecer el diálogo desde un renacimiento del lenguaje. (pp. 350-351)

En 1984 apareció el libro de Luis Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rufo*.⁹⁰ Es un estudio lingüístico-estilístico, aunque el aspecto lingüístico es realmente muy impresionista. Es una fuente utilísima de citas ajenas, pues tiene todo un repertorio de ellos:

es más, casi se reduce a un eco — muy ruiliano en esto — de críticas anteriores. Dividido en cinco partes, el libro examina «El esquema biográfico», «El espacio» (un lugar en donde; atmósfera; hombre-naturaleza; paisaje), «La insegura realidad» (la comparación en Rufo; la ambigüedad narrativa; las fórmulas de inseguridad; la ambivalencia léxica); «El tiempo» (la estructura y los narradores de los cuentos y de *Pedro Paramo*; el tiempo lento; los procedimientos retardatorios; la simultaneidad de tiempos verticales), y «Otros aspectos del cosmos ruiliano» (los personajes; el tema religioso; los vasos comunicantes).

Para Ortega Galindo Rufo es «uno de los grandes escritores de la narrativa universal contemporánea» y «el último eslabón de la novelística mexicana tradicional» (olvida decir que también es el primero de la novelística mexicana universal). Su conclusión:

Tres son los pilares sobre los que se asienta fundamentalmente la obra de Rufo: espacio, tiempo y ambigüedad. Si por el espacio Rufo asienta a sus personajes en la tierra de México, por el tiempo los saca del acontecer futuro, paralizándolos en un pasado quieto, muerto, y por la ambigüedad los hombres se mueven siempre en esa insegura realidad, que refleja la angustia del hombre de hoy, logrando que lo que se entienda en los campos de México extienda su sombra pesimista sobre toda la tierra. (pp. 381-382)

El lector se pregunta, con cierta decepción — pues hay muchos elementos valiosos en el trabajo de Ortega Galindo — si ésta no es, precisamente, la conclusión que hay que evitar. A ella conducen casi todos los estudios míticos y arquetípicos, la gran mayoría de los estudios temáticos y simbólicos, y gran parte de los estudios lingüísticos y estilísticos. Es de ella que se ocupa, en gran parte, el debate sobre el «universalismo» de Rufo, plagado de malentendidos. En general, la «universalidad» no debe considerarse una abstracción, sino un punto de vista, una capacidad para contemplar cualquier cultura en su materialidad concreta, desde un ángulo de igualdad; es decir que es en parte una cuestión de tiempo, de desarrollo histórico. Es posible argumentar que Rufo tenía la visión del mundo que tenía porque nunca se escapó de las terribles experiencias de sus primeros años, y así nunca logró escapar del subdesarrollo — digamos emocional en su caso — de los campesinos indígenas de Jalisco.

También en 1984, Eduardo Palacios publicó *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rufo*,⁹¹ basado, en parte, sobre la conocida teoría de la novela lírica de Ralph Freedman. Sugiere que

en la mayoría de las ocasiones, los ensayistas se han ocupado de una dimensión trascendental en Rufo: los símbolos. Pero sin detenerse lo suficiente en las categorías de la imagen, o más simplemente, en el comportamiento de todo un eje modular de imágenes que de inmediato van a constatar el proceso simbólico. Nuestra tarea mayor es ocuparnos de este problema de la imagen en Rufo, pero en esencia la imagen que conjuga lirismo-naturaleza.

A grandes rasgos, su estudio se divide en «La concepción lírica de la creatividad en el proceso poético-narrativo», «Las claves técnicas en la elaboración de las imágenes», «El paisaje en la poética de Rufo», los «Efectos del amor-erotismo en las imágenes poéticas», y «El reflejo psíquico. La Soledad y la Muerte» (sentimientos de orfandad y correspondencias biográficas). Palacios concluye:

Es el tono poético el que unifica toda la estructura aparentemente caótica y el fondo de la organización mágica o irreal... para cuyo interés estético se desplaza hacia la multiplicación de la ambigüedad, en

⁸⁹ Iber Verdugo, *Un estudio de la narrativa de Juan Rufo* (México, UNAM, 1982, 351 p.).

⁹⁰ Luis Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rufo* (Madrid, Porrua Turanzas, 1984, 386 p.).

⁹¹ Eduardo Palacios, *La imagen poética en la obra narrativa de Juan Rufo* (Amenia, Colombia, Quiméricas, 1984, 216 p.).

detrimento o economía de lo descriptivo o analítico... Una fuerza creadora que radica en el trabajo sobre el lenguaje emocional-expresivo, mucho más que sobre el lógico-comunicativo. El resultado es, como lo hemos examinado, una especificidad artística que se mueve dentro de los principios genéticos de la ambigüedad. (p. 208)

En los cincuenta y los sesenta hubo una gran influencia de los exiliados españoles en México. En los setenta y los ochenta México acogió una ola de refugiados de otros países latinoamericanos, especialmente de Centroamérica y el Cono Sur. El caso de Jorge Ruffinelli es de sobra conocido, pero también el influyente crítico argentino Noé Jitrik ha estudiado la obra de Juan Rulfo. Su artículo «El ojo concomitante en "La cuesta de las comadres", de Rulfo»,⁹² publicado en 1986, reivindica la propuesta global de Marcelo Coddou, pero también insiste en que, irónicamente, otros estudiosos formalistas buscan en el texto lo que corresponde a sus propios deseos inconscientes; es decir, la visión que ofrece Jitrik de Rulfo va mucho más allá de Rulfo y examina las raíces oscuras del proceso que llamamos lectura:

Desde el interior de un relato voy a tratar de ver, si puedo, cómo se produce la escritura, si por escritura se entiende el conjunto de operaciones necesarias como para que un texto llegue a articularse como significativo, y cómo se produce mi propio trabajo, si acercarse a un texto constituir un trabajo con leyes y exigencias propias. (pp. 305-306)

Si la resolución final —la muerte que hay que narrar— tiene en el "ojo" su lugar significativo ("el susto se le asomaba por el ojo"), que descubrimos como tal a partir de asociaciones que el texto declara y veía al mismo tiempo, las asociaciones que descubren una cierta acción inconsciente tienen que ver también con el relato en la medida en que la propiedad del punto de vista, que garantiza la realidad discursiva, parece constituir el sentido de la historia. El inconsciente, se dice, no tiene nada organizado pero organiza y provee, alimenta, toda organización que percibimos como tal tiene sus raíces hundidas en el inconsciente; el texto sería, por lo tanto, perceptible en su tensión entre la estructura externa, que podemos reconocer y casi describir, y su proceso de producción al que nos asomamos mediante hipótesis elaboradas según nuestros puntos de vista. La coherencia, que nuestras hipótesis tratan de dibujar, no se define por una lógica compositiva sino por algo anterior cuyas resonancias reescapamos y mediante las cuales trazamos una suerte de cartografía significativa. (pp. 316-317)

Sin duda, este trabajo de Jitrik, con su impulso relativizador y su agudo sentimiento de la inevitable ironía de todo esfuerzo crítico, constituye un punto apropiado para terminar esta sección.⁹³

⁹² Noé Jitrik, «El ojo concomitante en "La cuesta de las comadres", de Rulfo», en Foster y Ortega, *De la crítica a la nueva narrativa mexicana*, op. cit., pp. 305-317. Luis Vias Mercedes, autor de *Modos narrativos en las cuencas de Rulfo*, op. cit., también fue exiliado (chileno).

⁹³ Hay una gran cantidad de otros estudiosos formalistas, estructuralistas y técnicos, muchos de ellos excelentes, que no hemos podido mencionar, por temor a mundar nuestros lectores. Sigue una lista de las más útiles e importantes:

Octavio Armand, «Sobre las comparaciones de Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 22 (1972), pp. 113-17; reproducido en Giacomani, *Homage*, pp. 335-346 [sobre el empleo de símiles y la presencia y función de la metatextualidad]; María Luisa Bastos, «Clínicas lingüísticas y ambigüedad en *Pedro Páramo*», *Revista Iberoamericana* 102-103, 1978, pp. 31-44; «El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada», *Iru* 13-14, 1981, pp. 34-43; «Tópicos y núcleos narrativos en *Pedro Páramo*», en Foster y Ortega, *De la crítica a la nueva narrativa mexicana*, pp. 267-276; Steven Boidy, «The use of ambiguity and the death(s) of Bartolomé San Juan in Rulfo's *Pedro Páramo*», *Forum for Modern Language Studies* 19-3, 1983, pp. 224-235 [sobre el uso de la paradoja]; «Death of the father, language and others in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*», *Romance Quarterly*, 33, 1986, pp. 463-475 [enfoque lingüístico sobre los personajes]; Paul Borgeson, «The turbulent flow: stream of consciousness techniques in the short stories of Juan Rulfo», *Revista de Estudios Hispánicos* 13, 1979, pp. 227-252;

Narciso Casas Ros, «El mundo novelado de *Pedro Páramo*», *Revista Chilena de Literatura* 11, abril de 1978, p. 36 [estudia la estructura temporal de la novela y ofrece una cronología pectis]; en 1978 también publicó un libro, *El mundo novelado de «Pedro Páramo»*, en Santiago de Chile;

Paul B. Dixon, *Reversible readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*, Universidad de Alabama, 1985, xvi +

Estudios temáticos

Entre la categoría de las lecturas temáticas incluímos los estudios «simbólicos», «arquetípicos» y «filosóficos», y también, un poco aparte, los estudios «míticos». La «mítica» es la segunda tendencia identificada por Joseph Sommers en *La narrativa de Juan Rulfo*:

185 pp. [Don Camurro, *Pedro Páramo*, *Grande sería: seriedad, cien años de sociedad*];

R. Echarazaren, «Contexto y puesta en escena de "Luvina" de Juan Rulfo», *Dispositivo* 15-16, 1980-1981, pp. 155-177; y «*Pedro Páramo*: la muerte del narrador», *Iru* 13-14, 1981, pp. 111-125;

María J. Embetia, «Tema y estructura de *Pedro Páramo*», *Cuadernos Americanos* 151-2, 1967, pp. 218-223 [sobre simbolismo y perspectivismo];

Roland Forges, «La técnica del suspense en "No oyes hablar las pernos", *Leuras de Dussio* 6:11, 1977, pp. 175-185 [véase también su *Rulfo: la palabra redueña*, Madrid, Puvill, 1987, 144 pp.]

D. W. Foster, «Rulfo's "Luvina" and structuring figures of rhetoric», en su *Studies in the Contemporary Spanish American Short Story*, Columbia, Universidad de Missouri, 1979, pp. 31-38 [enfoque estructuralista de la relación entre el que habla y el que escucha];

Alfonso González, «Camuquismo a través de la onomástica en *Dona Bárbara y Pedro Páramo*», en *La Palabra y el Hombre* 8, 1973, pp. 13-16; reproducido como «Onomastics and creativity in *Dona Bárbara and Pedro Páramo*», *Nemra*, 21, 1974, pp. 40-45 [cf. M. V. Ekstrom, «Introduction to Rulfo's naming Techniques in *Pedro Páramo*», *Literary Onomastic Studies* 6, 1979, pp. 27-42; and A. Meza, «Names in the works of Juan Rulfo», in L. E. Seals, *What's in a Name*, Sugar Grove, Winthrop Community College, 1980, pp. 95-100];

Donald K. Gordon, *Las cuencas de Juan Rulfo*, Madrid, Playor, 1976, 196 pp. [es un estudio del punto de vista o «forma narrativa»; 1. Narración de tercera persona; 2. Monólogo absoluto; 3. Monólogo con diálogo recordado por el narrador; 4. Diálogo; 5. Narrativas irremediables; 6. Cuentos en planos diferentes pero simultáneos; originalmente tesis «The Short Stories of Juan Rulfo», Universidad de Toronto 1969; previamente había publicado un artículo «Juan Rulfo, cuentista», en *Cuadernos Americanos* 151-6, 1967, pp. 198-205; y después publicó otro, «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo», en Giacomani, *Homage*, pp. 317-360]; Stephen Hart, «Juan Rulfo's *Pedro Páramo* and the dream of the dead father», *Forum for Modern Language Studies*, 26:1, 1980, pp. 62-74;

Diane E. Hill, «Integración, desintegración e intensificación en las cuencas de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana* 66, 1968, pp. 331-338; reproducido en Giacomani, *Homage*, pp. 99-108;

Diedric T. Jahn, «La estructura lírica de *Pedro Páramo*», *Revista Hispánica Moderna* 33, 1967, pp. 224-231; reproducido en Giacomani, *Homage*, pp. 189-206; como «El sentido lírico de la evocación del pasado en *Pedro Páramo*» [sobre engaño y desengaño, subrayando la estructura espacio-temporal de la novela; cf. su «Realidad lírica y antiagógica en *Pedro Páramo*», *Sin Nombre* 5:1, 1974];

Thomas E. Koreman, «Estructura y realidad en *El Llano en llamas*», *Revista Iberoamericana* 79, 1972, pp. 301-305 [propone cuatro categorías estructurales];

Davíd Legmanovich, «Voz y verbo en "Es que somos muy pobres"», *Hispánica* 41, 1986, pp. 3-15;

Dante Llano, «El diseño de *Pedro Páramo*», *Revista de la Universidad de San Carlos* 6, Guatemala, 1975, pp. 209-219 [sobre la estructura];

E. K. Loret, «A matter of life and death in *Pedro Páramo*», *Romance Notes* 17, 1976, pp. 99-102 [sobre la presentación ambigua de la muerte de Juan Preciado];

Ileé Adriana Luraschi, «Introducción a Juan Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 5, 1975, pp. 109-126; y «Narradores en la obra de Juan Rulfo: estudio de sus funciones y efectos», *Cuadernos Hispanoamericanos* 308, 1976, pp. 5-29 [esto análisis de la importancia del punto de vista en la creación de los efectos rulfianos; véase también su tesis, «Algunos recursos en la obra de Juan Rulfo», Universidad de Pittsburgh, 1972];

H. Manning, «The art of literary allusion in Juan Rulfo», *Modern Fiction Studies* 23, 1977, pp. 242-244 [compara «Días que no me maten» con *Lezaillo de Torcel*];

Floyd Mitchell, «Towards a new model of narrative structure applied to Rulfo's "La cuesta de las comadres"», en M. A. Beck et al., *The Analysis of Hispanic Texts: Current trends in Methodology*, Nueva York, Bilingual Press, 1976, pp. 150-169 [concepción una profunda]; «Multiple images of death in the final scenes of *Pedro Páramo*», *Chauquis* 6:1, 1976, pp. 31-41; «Some considerations of bird imagery in *Pedro Páramo*», *Romance Notes* 17-3, 1977; «Patterns of exchange in *Pedro Páramo*», *Romance Notes* 21, 1980, pp. 132-137 [véase también su tesis, «Sacred-Secular Complementarity in *Al filo del agua* and *Pedro Páramo*: An Inquiry into Myth-Making», 1972];

Samuel O'Neill, «*Pedro Páramo*», en Giacomani, *Homage*, pp. 283-322; reproducido en *Para cuando yo me ausente*, pp. 105-149 [véase también su tesis «Psychological-Literary Techniques in Representative Contemporary Novels of Mexico», Universidad de Maryland, 1965; *Pedro Páramo* pp. 265-233];

José Ortega, «Estructura temporal y temporalidad en *Pedro Páramo*», *La Palabra y el Hombre* 16, 1975, pp. 19-26; reproducido en *Letras Hispanoamericanas de Nuestro Tiempo*, Madrid, Poma Trazadas, 1976, pp. 9-23 [véase también su «Una lectura de "La herencia de Matilde Arceángel"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, 1985, pp. 277-282];

De una manera o de otra, [estos escritores] perciben, debajo de la superficie narrativa, patrones o temas "arquetípicos", es decir, conflictos o modelos de conducta consistentes. De ahí que establezcan analogías o paralelos entre la trayectoria de Pedro Páramo y su hijo, Juan Preciado, y las experiencias emblemáticas de figuras consagradas de la literatura clásica griega (Telamaco, Odiso) o la hebraica-cristiana (Adán y Eva). O buscan explicar el dilema del hombre de acuerdo con su condición atemporal de soledad orgánica y de imperfección moral. El denominador común de estas aproximaciones es la visión estática de la conducta y las experiencias humanas, las cuales se pueden medir de acuerdo con una serie de patrones universales (tales como la búsqueda del padre o la caída de la gracia). La lógica implícita de este modo crítico tiende a subordinar la problemática moderna, el contexto socio-cultural, y la relación entre la literatura y el proceso histórico. Más bien se orienta hacia el pasado remoto cultural, desde donde llegan estos temas centrales, ya estructurados y vertebrados. Dicho de otro modo, en los estudios agrupados dentro de esta segunda tendencia se dan cita la crítica arquetípica, el énfasis sobre lo abstracto y lo universal en la obra literaria, y la conciencia existencial de la angustia y la soledad.⁹⁴

Como es natural, diferentes críticos enfocan estas definiciones desde ángulos diferentes. Por ejemplo, para Hugo Rodríguez-Alcalá, el ensayo de Blanco Aguinaga es el primero y mejor de los estudios filosóficos:

Tocante a la crítica que, con las debidas reservas, he llamado "filosófica", ya cuenta ella, desde 1955, con un estudio difícil de superar por su hondura y lucidez. Me refiero al ensayo de Carlos Blanco Aguinaga, "Realidad y estilo de Juan Rulfo."⁹⁵

Una década después del estudio de Blanco Aguinaga, en 1966, Alan S. Bell, con «Rulfo's *Pedro Páramo*: a vision of hope»,⁹⁶ publicó un ensayo que ha provocado risas entre

Terry J. Pawler, «Textual problems in *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos* 19, 1985, pp. 91-100; «Perspectiva, voz y distancia en *El Llano en llamas*», *Hispania* 69, 1986, pp. 845-852; y *El texto en llamas: el arte narrativo de Juan Rulfo*, Universidad de Texas, 1988, 190 pp.

Enrique Pope-Walker, «Personajes y ambiente en *Pedro Páramo*», *Cuadernos Americanos* 167:6, 1969, pp. 194-204 [sobre la fusión de hombre y paisaje]; «Rasgos de lenguaje y estructuras en *Pedro Páramo*», *Papeles de Son Amador* 170, 1970, pp. 117-138 [sobre las antitesias, reproducción como «tonalidad, estructuras y rasgos del lenguaje en *Pedro Páramo*», en Giacomani, *Homage*, pp. 159-171]; «La creación de personajes en *Pedro Páramo*», *Análisis del Instituto Universitario Oriental*, 14, Napoles, 1971, pp. 97-105; «La transposición de valores pictóricos en la narrativa de Fereñis y Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 1:1, 1971, pp. 95-103 [sobre la influencia de los muralistas];

Arthur Ramirez, «Spatial form and cinema technique in *Pedro Páramo*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 15:2, 1981, pp. 233-249 [véase su tesis «Style and Technique in Juan Rulfo», 1973];

R. Rivadeneyra Prada, *Rulfo en llamas. Un análisis comunicacional de «El Llano en llamas» y «Pedro Páramo»* (La Paz, Bolivia, 1980, 136 pp.) [1 Juan Rulfo, 2 Aproximación a la narrativa de Rulfo; 3 El mensaje de Rulfo: verde, negro, perros, muerte; 4 Oposiciones binarias: todofronda, siempre/nunca; 5 Espacio y tiempo; 6 Amor y erotismo];

Stephanie M. Robbins, «Yuxtaposición como técnica en un cuento de Juan Rulfo», *Insula* 286, 1970, p. 10 [sobre circularidad y ambigüedad en «Macario»];

Antonio Sacconi Salamea, «Las técnicas narrativas», en Giacomani, *Homage*, pp. 385-394;

Porfirio Sánchez, «Relación entre la negación del tiempo y el espacio en *Pedro Páramo*», *Cuadernos Americanos* 34:6, 1975, pp. 212-225 [véase también su «La dimensión estético-técnica de Juan Rulfo y Tomás Mojano», *Cuadernos Americanos*, 30:2, 1971, pp. 197-216];

Edelmira Serra, «Estructura de *Pedro Páramo*», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 3:2, 1973, pp. 211-229 [discute la organización metonímica de las microrelatos haciendo caso omiso del contenido social];

Mirna Solovtsova, «A oposición dominador/dominado en obra de Rulfo», *Revista de Letras*, 25, 1976, pp. 251-292 [examina la crítica social desde un enfoque estructuralista]; «Una aproximación estructural a "El" hombre de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 38:3, 1982, pp. 335-364 [sobre el punto de vista];

L. F. Vea Mercado, «Macario», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 4, 1974, pp. 275-282; «Fundamentos lingüísticos y psicológicos del mundo interior en «Macario» de Juan Rulfo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1:3, 1977, pp. 272-281; *Modelos narrativos en los cuentos de Rulfo*, México, UNAM, 1984, 112 pp. [sobre la narración en primera persona];

⁹⁴ Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, op.cit., pp. 9-10. Véase también Julio Rodríguez-Luis, «Juan Rulfo: la mentalidad afectiva», op.cit., pp. 235-238.

⁹⁵ H. Rodríguez-Alcalá, «Rulfo y la crítica», op.cit., p. 241.

⁹⁶ Alan S. Bell, «Rulfo's *Pedro Páramo*: a vision of hope», *Modern Language Notes* 81 (1966), pp. 238-245.

la crítica posterior por haber identificado una aspiración optimista en *Pedro Páramo*. Sin embargo, la interpretación no es tan absurda como algunos han afirmado (y tampoco fue la última versión positiva de la intención de Rulfo):

One's sense of static time, or absence of time, is reinforced until the climax when Pedro Páramo, the petrifical symbol of the *cacique*, is finally won over by Susana San Juan (Saint John, the voice that cried in the wilderness announcing hope for the future). She begins the process of *desmoronamiento*, a word that implies a slow, but sure, change... The crumbling of Páramo, after having been dominated by one of God's creatures, is tangible evidence that the paralysis caused by the *cacique* is finally coming to its termination. Therefore the exalted death of Susana San Juan and the disintegrating image of Pedro Páramo represent forward progress in time and new hope for Mexico. (p. 229)

En 1970 otro norteamericano, el mismo Joseph Sommers, dio una interpretación mucho más sombría con su ensayo «A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo»,⁹⁷ en que estudió la manera en que el tema de la muerte, y el enfoque poético de Rulfo, consiguen estructurar toda la narración:

Mientras que las dos mitades de la novela cambian su perspectiva, como si la narración fuera proyectada por lentes invertidos, el elemento dominante en ambas es la muerte, encuéntrase el enfoque en el sujeto o en el objeto. En la primera mitad es Juan el narrador-sujeto de cuya desventilación somos testigos, contra el trasfondo de la fantasmal Comala que él encuentra. En la segunda mitad son Susana y Pedro Páramo, y con ellos Comala —los objetivos de interés narrativo— los que se desplazan inexorablemente hacia su absorción en la intemporalidad, mientras el estado del narrador permanece en suspenso. (p. 152)

Sin embargo, Sommers insiste en que la novela tiene una dimensión muy concreta:

El aura mítica de *Pedro Páramo* brota naturalmente de una fuente identificable: la cultura popular. Aquí insistimos en diferenciarnos del término "folclore", con su connotación de superficialidad descriptiva de sentido exótico. El acento en Rulfo destaca aspectos de la cultura popular dotados de una referencia simbólica tan amplia como para entroncar con las vetas principales de la cultura universal. La atmósfera mítica de *Pedro Páramo* la constituye el concepto, corriente en las creencias populares del México rural, de las "ánimas en pena" condenadas a errar por la tierra, separadas de sus antiguos cuerpos... Sembradas creencias populares son una parte tan grande de la estructura y son tan importantes para las concepciones de Rulfo respecto a la existencia, que ellas constituyen la realidad viviente de *Pedro Páramo*, sobrepasando elementos mágicos al proceso narrativo. (pp. 160-161)

Semejante al enfoque de Sommers, aunque mucho menos interesante, es el estudio de Walter Langford, «Juan Rulfo, novelista de la muerte», en su conocida historia de *La novela mexicana* (1971).⁹⁸

En 1972 el crítico español, Rafael Conte, terminó su breve sección sobre «Juan Rulfo o la violencia» en su libro *Lenguaje y violencia*, diciendo que: «El mundo de fantasmas está ya cerrado sobre sí mismo. Esta es la potencia de esta obra, meláncola sangrienta de un pueblo y de unos hombres, y de toda una literatura».⁹⁹

⁹⁷ Sommers, op.cit.

⁹⁸ Walter Langford, «Juan Rulfo, novelista de la muerte», *The Mexican Novel Comes of Age* (Universidad de Notre Dame, 1971).

⁹⁹ Rafael Conte, «Juan Rulfo o la violencia», en su *Lenguaje y violencia*, (Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 115-119. La cita viene de la p. 119.

También en 1972 estrenó Manuel Ferrer Chivite una de las monografías más entretenedas — aunque de dudosa validez interpretativa — sobre Rulfo, con el título de *El laberinto mexicano ende Juan Rulfo*.¹⁰⁰ Chivite promete a sus lectores que «se presentará aquí, por lo menos, una constante básica de la obra y pensamiento de Rulfo todavía no vista o estudiada por otros críticos: la mexicanidad y su problemática como venebradora de su única novela *Pedro Páramo*» (pp. 15-16). Con ingenuidad a veces alucinante, Ferrer Chivite demuestra que Comala representa la ciudad de México; Juan Preciado es homónimo de Juan Rulfo, y al mismo tiempo el prototipo del mexicano; Abundio simboliza el pueblo mexicano; Damiana es imagen de la patria esencial; Dolores es el concepto ideal de la patria; Edviges, la patria que pudo ser auténtica; Bartolomé San Juan, la conquistadora española; Susana, la patria mexicana de la época colonial, producto mestizo de lo español y lo mexicano; y Pedro Páramo es el Estado mexicano que ha poseído materialmente a la patria sin penetrar a su centro espiritual. El mérito de semejante interpretación es que es igualmente difícil demostrar su error que su acierto.

En 1974 el gran portastandarte del boom latinoamericano, Emir Rodríguez Monegal, hizo una «Relectura de *Pedro Páramo*», repasando en forma resumida las perspectivas de la crítica anterior.¹⁰¹ Tras analizar el contexto y la estructura de la novela, consideró el problema de su tema central y examinó el motivo de la búsqueda:

La búsqueda no es arbitraria. Hay un sentido profundo que guía a estas almas en pena. Ese sentido está revelado, como en una parábola, por el motivo que constituye la encuesta esencial de Juan Preciado: la búsqueda del padre, o del lugar de origen... El tema de la búsqueda del padre se convierte en el tema del asesinato del padre. La búsqueda culmina en pariticio... Esta obsesión con la paternidad es típicamente mexicana y se vincula, en la fundación misma de México, con la violación de la madre indígena por el conquistador español. (pp. 251-252)

Rodríguez Monegal reclama para sí el mérito de haber sido el primero en aislar este tema central, pero la verdad es que Luis Leal lo había identificado en 1964, en un artículo ya citado: «La novela tiene un marco estructural arquetípico: el hijo en busca del padre. Difiere de la estructura del hijo prófugo en que Juan Preciado busca a su padre para vengarse de lo que hizo con su madre, y no para reconciliarse con él». ¹⁰² Sin embargo, el artículo del gran estudioso uruguayo remata el tema con innegable dramatismo:

Hijos que se vuelven contra sus padres, hijos que enloquecen a la vista de sus padres, padres que contemplan a sus hijos o les dan muerte, o son asesinados brutalmente por ellos, madres que claman venganza desde sus lechos de muerte: tal es el trasfondo simbólico del mundo de Juan Rulfo. Esos temas son eternos, y están en la épica y en la tragedia griegas, como en las narraciones primarias de toda religión... Por eso, todo lo que publica Rulfo, lo poco que hasta ahora ha publicado, que es mucho en su calidad, está marcado por ese signo de una búsqueda de lo esencial, de las raíces, búsqueda que lo lleva a través del laberinto del tiempo al lugar central donde el espacio y la eternidad de la muerte son una sola cosa, y donde está el origen pero también el fin de todo. (pp. 255-256)

En 1975 dos argentinas Violeta Peralta y Liliana Belúmno Boschí dieron a la luz pública

su obra conjunta *Rulfo: la soledad creadora*,¹⁰³ que también explora el concepto de la búsqueda.

En la primera sección, Peralta estudia «El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo», con secciones sobre *El llano en llamas* como narrativa de situaciones límites y *Pedro Páramo* como conjugación de tiempo y eternidad:

Pedro Páramo, el caricue de Comala, traspasó todos los límites, menos el infranqueable laberinto de la soledad. Juan Preciado, en su regreso a la tierra de la que fue arrancado, vislumbra una salida hacia la trascendencia que la novela opaca con el lenguaje cifrado de los símbolos... Bien puede ser Comala un símbolo de América y Juan, la promesa del hombre nuevo que ha de llegar enunciando la superación del pariticio y la devastación. (pp. 82-83)

Después, Liliana Belúmno Boschí estudia «*Pedro Páramo* o el regreso al hombre». En su primera parte examina la función de las interpolaciones en la economía general del relato (el espacio del recuerdo: zona de Juan y Dolores, zona de Pedro y Susana; el tiempo del aire: el tiempo de la libertad individual, el tiempo del reencuentro ancestral); en la segunda, «la búsqueda del centro»: la ruptura de los niveles, el encuentro del Camino, el segundo nacimiento, las dos vías para alcanzar el Centro; en la tercera, «la búsqueda de la palabra»: el lenguaje, su función: símbolo poético, símbolo mítico; y el poder nominador de la palabra; y en la cuarta parte, «la mujer, entre la vida y la muerte»: la madre y el surgimiento del nuevo hombre («sólo si el hombre es capaz de aceptar todos sus fantasmas podrá pasar a otro estado», p. 242).

En general, las dos escritoras presentan una visión general de la novela como obra simbólica, basada en la obra de pensadores como Jung y Eliade. Es, en última instancia, una visión optimista, pues se trata de la búsqueda iniciática del centro cósmico, de un nuevo estado donde puede nacer un nuevo hombre quien conseguirá simultáneamente la propia individuación e identificación y la apertura hacia lo otro y lo absoluto.

En 1983 Kenneth M. Taggart, estudioso norteamericano, hizo conocer *El tema de la muerte en tres novelas mexicanas*.¹⁰⁴ Las novelas aludidas fueron *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *Aura*, y Taggart se limitó a enumerar temas y acontecimientos relacionados con la fatalidad y la muerte.

En 1984 Bertie Acker, otra investigadora norteamericana, publicó *El cuento mexicano contemporáneo en la misma serie de Playor*, sobre Arreola, Fuentes y Rulfo.¹⁰⁵ Fue un estudio de temas como lo real y lo irreal, lo físico y lo espiritual, el hombre como sufrimiento, y el misterio de la vida.

Dos años más tarde, otras dos críticas, María Luisa Bastos y Sylvia Molloy, publicaron un artículo importante, «La estrella junto a la luna», en que analizaron las figuras femeninas en *Pedro Páramo*, y en especial la imagen materna; y en 1978 profundizaron en el tema al estudiar «El personaje de Susana San Juan, clave de enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*».¹⁰⁶

¹⁰⁰ Violeta Peralta y Liliana Belúmno Boschí, *Rulfo: la soledad creadora* (Buenos Aires, García Camblino, 1975, 245 pp.); véase también Liliana Belúmno Boschí, «La locura de Susana San Juan», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, 1985, pp. 433-447.

¹⁰¹ Kenneth M. Taggart, *El tema de la muerte en tres novelas mexicanas* (Madrid, Playor, 1983).

¹⁰² Bertie Acker, *El cuento mexicano contemporáneo* (Madrid, Playor, 1984).

¹⁰³ María Luisa Bastos and Sylvia Molloy, «La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*», *Modern Language Notes* 92, 1977, pp. 246-268; y «El personaje de Susana San Juan: clave de la enunciación y de enunciados en *Pedro Páramo*», *Hispanística* 20, 1978, pp. 3-24. Con referencia al personaje de Susana San Juan, cfr. José de la Colina, «Susana San Juan (El mito femenino en *Pedro Páramo*)», *Revista de la Universidad de México* 19:8, abril de 1965, pp. 19-21; reproducido en Sommers,

¹⁰⁰ Manuel Ferrer Chivite, *El laberinto mexicano ende Juan Rulfo* (México, Novaro, 1972, 149 pp.).

¹⁰¹ Emir Rodríguez Monegal, «Relectura de *Pedro Páramo*», en su *Narradores de esta América* 2 (Atlix, Monterideo, 1974), pp. 174-191; reproducido en *Pura cuando yo me acuerda*, p. 239-256.

¹⁰² Luis Leal, «La estructura de *Pedro Páramo*», op.cit., p. 53.

Si Alan Bell, Belumo Boschi y Peralta nos dieron una visión optimista basada esencialmente en la metafísica, la de Roland Forgues en *Rulfo, la palabra redentora* (sin fecha, década de los ochenta),¹⁰⁷ se funda en un voluntarismo socialista:

De los distintos acercamientos hechos con rigor en torno a la obra literaria de Juan Rulfo, muy pocos se han preocupado por resaltar su unidad estructural. Y cuando lo han hecho ha sido más a partir de la novela *Pedro Páramo* que del libro de cuentos *El llano en llamas* y, fundamentalmente, para incidir en el sombrío pesimismo o fatalismo del escritor mexicano. (p. 9)

La estructura interna coherente y significativa tal como se desprende de nuestro estudio se puede formular por la ecuación *violencia + redención = palabra* en el campo de la praxis narrativa y por la ecuación *realidad + abolición = poesía* en el campo de la práctica escritural. Mientas la *palabra* del que asume la narración va redimiendo al mundo de la violencia, la *poesía* que emana de la prosa rulfiana tiende a abolir las contradicciones de la realidad concreta. Por la magia de la *palabra* y de la *poesía* renuncia la redención individual se torna liberación colectiva. Hablando, los personajes de Rulfo crean su propia realidad y también la realidad del otro; y creando esta realidad van cumpliendo un acto genésico, individual y colectivo a la vez, esto es: un acto de poesía. (p. 10)

Forgues hace una lectura sociológica muy convincente basada en las teorías de Lukács y Goldmann, y advierte:

Dos peligros acechan permanentemente al estudioso de la obra rulfiana: quedarse en el primer nivel concreto de lectura o saltar directamente al nivel simbólico. Sólo sorteando estos dos peligros, tan graves el uno como el otro, pues corren el riesgo de conducir a una tergiversación de los significados globales de los textos, se pueden deslindar el contenido y coherencia de la visión del mundo que estructura el universo narrativo del escritor mexicano. Una visión del mundo, pese a lo comúnmente sostenido, siempre atenta al porvenir del hombre... Rulfo, como su amigo peruano José María Arguedas, no puede ni quiere creer en la maldad original del hombre, pero sí cree en el peso de las circunstancias en su comportamiento social. (pp. 135-136)

Desgraciadamente, Forgues incurre en seguida en un idealismo característico de sus antagonistas críticos. Intenta confirmar su análisis a base de citas sacadas de una carta, «Apocalipsis y renacimiento», publicada por Rulfo en *La República*, de Lima, en 1935, después del terremoto que asoló la ciudad de México, es decir, en un momento de crisis nacional y treinta años después de la composición de *Pedro Páramo*. No sólo no tiene lógica cronológica hacer así, sino que Forgues olvida que incluso el mensaje implícito de cualquier texto literario puede tener otro subtexto también implícito e incluso invisible pero estructurante.

Estudios míticos

Sin duda alguna, las interpretaciones míticas —sobre todo las de Carlos Fuentes y Julio Ortega— han suscitado las más acerbas polémicas entre los críticos de la narrativa de Rulfo. En 1984 Hugo Rodríguez-Alcalá presentó sus objeciones a esta escuela crítica con sarcasmo apenas velado:

¹⁰⁶ La narrativa, pp. 60-66; véase también su «Notas sobre Juan Rulfo», *Casa de las Américas* 26, octubre-noviembre 1964, pp. 133-138; reproducido en *Reproducción de textos*, pp. 47-56.

¹⁰⁷ Roland Forgues, *Rulfo, la palabra redentora* (Barcelona, Puvill, s.f., 144 pp.)

A Fuentes como a otros críticos del llamado boom parece animar el prurito de mostrar que nuestra literatura, emancipada de un regionalismo provincialista, ha dejado de ser "subdesarrollada" y que por fin logra un universalismo dignificador... Cabe insistir que esta tendencia crítica se ve obligada a hacer malabarismos y escamoteos para probar sus "hallazgos". Porque si para Carlos Fuentes el río que cruza Juan Preciado no es de agua sino "de polvo" y Susana es una Electra pero *al revés*, así como Pedro Páramo no es de carne y hueso sino "de piedra y lodo", Julio Ortega, brillanteísimo escritor peruano, se ve obligado a papeos malabarismos. Julio Ortega aserena, por ejemplo, que existe en la novela una dimensión religiosa; pero en seguida agrega que esta dimensión está "puesta al revés"... Eso de atribuir a personajes de ficción características al revés de figuras míticas... es un comodín que sirve para hallar milos por todas partes.¹⁰⁸

Para Rodríguez-Alcalá es muy superior el acercamiento de George Ronald Freeman, en su tesis «Archetype and Structural Units: the Fall-from-Grace in Rulfo's *Pedro Páramo*» (1969) y su libro *Paradise and Fall in Rulfo's «Pedro Páramo»* (1970).¹⁰⁹

Según Freeman, la matriz arquetípica de Pedro Páramo consiste en la caída de la gracia: "the fall-from-grace". Su análisis, que aporta muchas pruebas, es menos equivocado y más ceñido al sentido discernible en la letra y el espíritu del texto rulfiano. Vale la pena, sin embargo, comentar las precisiones de Freeman en lo que mira al tiempo de la novela. Freeman distingue dos grupos de críticos que sostienen opiniones diversas respecto al tiempo: el de los que lo niegan y el de los que lo afirman. En el primero figuran Brushwood, Frenk, Anderson Imbert y Bianco Aguirreaga. (Debe incluirse a Fernando Alegria). En el segundo, Freeman cita a Rosario Castellanos. Brushwood se expresa de este modo: "There is no time. It is wrong to say that Rulfo suspends time; it doesn't exist..." Anderson Imbert sostiene que Rulfo "dehumaniza el tiempo: sus diálogos serán diálogos de muertos, en una eternidad". Rosario Castellanos, por su parte, assera: "El tiempo transcurre, naturalmente...". Freeman propone una suerte de síntesis de estas dos *schools of thought* alegando que el tiempo está *simultaneously present on several levels*. (pp. 239-240)

Rodríguez-Alcalá termina sus interesantes —aunque poco convincentes— reflexiones introduciendo un nuevo paralelismo entre *Pedro Páramo* y la obra de Dante.

Hay que decir con entera franqueza que algunos críticos han protestado demasiado. El hecho es que Fuentes y Ortega han enriquecido enormemente las lecturas críticas de la obra de Juan Rulfo, y de *Pedro Páramo* en especial. En 1969, en *La contemplación y la fiesta*,¹¹⁰ Julio Ortega había escrito uno de los primeros artículos sobre la función del mito en la novela:

El tema de la búsqueda del padre, que exige el espacio del viaje, también exige el espacio por conquistar, y si en la Odisea se trata de la Casa, en la Biblia se trata de la tierra prometida a Moisés por el Padre. Esta peregrinación en la promesa sagrada es el espacio más amplio del rito: el individuo es aquí colectivo y la casa por conquistar es el país, el territorio sagrado como paraíso... Así, la búsqueda del padre es una metáfora o una hipótesis que coniga varias posibilidades de realidad. Su esquema convoca el mito, sus pasos suponen el rito: buscando al padre, el héroe persigue y encuentra, o pierde, su puesto en esa realidad. (p. 18)

Finaliza diciendo:

me H. Rodríguez-Alcalá, «Rulfo y la crítica», *op.cit.*, pp. 236-237.

¹⁰⁸ George R. Freeman, «Archetype and Structural Units: The Fall-from-Grace in Rulfo's *Pedro Páramo*», tesis, 1969; *Paradise and Fall in Rulfo's «Pedro Páramo»* (Guatemala, CIDOC, 1970); y «La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*», en Sommers, *La narrativa*, pp. 67-75.

¹¹⁰ Julio Ortega, «*Pedro Páramo*», en *La contemplación y la fiesta* (Caracas, Monte Avila, 1969), pp. 17-30; reproducido en *Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 2, 1969, pp. 3-9; en Guzmán, *Homaje*, pp. 135-145; y también, como «La novela de Juan Rulfo: suma de arquetipos», en Sommers, *La narrativa*, pp. 76-87.

Tal vez Pedro Páramo, padre supremo y omnipotente, sea en el extremo de la hipérbole, una fusión de Dios y el Demonio, como Comala es una fusión de paraíso e infierno. Tal vez el hijo quiere asimilar a ambos para recuperarse en la perseguida inocencia. (p. 30)

También en 1969 Carlos Fuentes, en la sección «Revolución y ambigüedad», de su influyente libro *La nueva novela hispanoamericana*, escribió:

Hay una obligada carencia de perspectiva en la novela mexicana de la revolución. Los temas inmediatos quemaban las manos de los autores y los forzaban a una técnica testimonial que, en gran medida, les impidió penetrar en sus propios hallazgos. Había que esperar a que, en 1947, Agustín Yáñez escribiese la primera visión moderna del pasado inmediato de México en *Al filo del agua* y a que en 1953, al fin, Juan Rulfo procediese, en *Pedro Páramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrando para siempre — y con llave de oro — la temática documental de la revolución. No sé si se le advirtió el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telemaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Ótelo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos célebricos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas — Eduliges, Damiana, la Curra —, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal.

La obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de *Pedro Páramo*, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana y a su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela.¹¹¹

Años más tarde, en 1980, Fuentes volvió al tema en un ensayo titulado «Rulfo, el tiempo del mito»,¹¹² que debe figurar entre las más brillantes lecturas de la obra de su compatriota:

La historia de Pedro Páramo que le cuentan a Juan sus madres sucesivas es una historia política y sociológica "realista". Pedro Páramo es la versión falsificada del tirano patrimonial cuyo retrato hemos evocado en las novelas de Valle Inclán, Gállegos y Asturias: el mini-César que manipula todas las fuerzas políticas pero al mismo tiempo debe hacerles concesiones; el Príncipe agrario que, no sin grandeza, se hace eco de la hermosa frase de Maquiavelo: "Dios no lo hará todo, pues esto nos despojaría de nuestro libre albedrío y de la parcela de gloria que nos pertenece." Maquiavelo es el hermano de los conquistadores del Nuevo Mundo. *El Príncipe* es un elogio de la voluntad y una condenación de la providencia; es el manual para el hombre nuevo del Renacimiento que se propone ser el gobernante nuevo, sin herencias que dependan de la veledad. Fortuna. Descendiente de los conquistadores de la Nueva Galicia, emulo feroz de Nuño de Guzmán, Pedro Páramo acumula todas las grandes lecciones de Maquiavelo, salvo una... No basta imponer la voluntad; hay que evitar los vaivenes de la Fortuna, pues el príncipe que depende de ella, será arrojado por ella... La fortuna de Pedro Páramo es una mujer, Susana San Juan, con la que soñó de niño, encerrado en el baño. (pp. 12-13)

Novela misteriosa, mística, mustante, murmurante, mugiente y muda, *Pedro Páramo* concentra así todas las sonoridades muertas del mito. *Mito y Muerte*: ésas son las dos "veras" que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre misterioso de *México*: novela mexicana esencial, insuperada e

insuperable, *Pedro Páramo* se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte. (p. 14)

Pedro Páramo es una novela extraordinaria, entre otras cosas, porque se genera a sí misma, como novela mítica, de la misma manera que el mito se genera verbalmente: del mutismo de la nada a la identificación con la palabra, de *mu* a *mythos* dentro del proceso colectivo que es indispensable a la gestación mítica, que nunca es un desarrollo individual. El acto, explica Hegel, es la época. Pedro Páramo, el personaje, es un carácter de epopeya. Su novela, la que lleva su nombre, es un mito que despoja al personaje de su carácter épico. Cuando Juan Preciado es vencido por los murmullos, la narración deja de hablar en primera persona y asume una tercera persona colectiva: de allí en adelante, es el *nosotros* el que habla, el que reclama el *mythos* de la obra. (p. 14)

La precedencia en el tiempo — pero también la naturaleza colectiva del mito — es explicada por Carl Gustav Jung... La conciencia individual es sólo la flor y el fruto de una temporada surgida del sustrato perenne debajo de la tierra. Concluye Jung: La conciencia individual se encontraría en mejor armonía con la verdad si tomase en cuenta la existencia de este sustrato. "Pues la materia radical es la madre de todas las cosas" (p. 14). «Suprema paradoja: nacido del mugido, del mutismo, el mito se convierte en identidad de la palabra y también la primera palabra que adquiere la identidad... Para Jung, el arquetipo es el contenido del inconsciente colectivo, y se manifiesta en dos movimientos: a partir de la madre, la matriz que le da forma; y a través del padre, el portador del arquetipo, su *mitoformas*. (p. 17)

¿Hacia qué cosa nos conducen todas [las figuras de la madre] juntas con Juan Preciado? Hacia el portador del mito, el padre de la tribu, el ancestro maldito, Pedro Páramo [es el fundador del Nuevo Mundo, el violador de las madres, el padre de todos los hijos de la chingada... Susana pertenece al mito y Pedro Páramo a la época. Susana San Juan, protagonista de varios mitos entrecruzados — el incesto con su padre Barolomé, la pareja idílica con su amante Florencio — es portadora de uno que los resume todos: el del eterno presente de la muerte. (p. 19)

Ha habido una pugna neoclásica en torno a la novela de Rulfo, una dicotomía que insiste en juzgarla sólo bajo la especie poética o sólo bajo la especie política, sin entender que la tensión de la novela está entre ambos polos, el mito y la época, y entre dos duraciones: la duración de la pasión y la duración del interés... Ilancia y muerte: ¿serán éstos los dos temas verdaderos de *Pedro Páramo*? ¿se resuelven en esta cercanía las oposiciones entre mito y epopeya, el pasado idílico que recuerda Dolores y la antigua desgracia que recuerda la Curra, el mugido inarticulado de las vacas y las pesadas palabras que matan a Juan Preciado? (p. 19-20)

En 1990 Julio Ortega también volvió al tema con su artículo «*Pedro Páramo*: a metaphor for the end of the world»:¹¹³

In *Pedro Páramo* the ideological code has a powerful representational function — to manifest popular Catholicism. Juan Rulfo uses the hybrid information of the Catholic religion in its popular Mexican and Latin American version to construct the world he presents to us in the novel... Rulfo's novel is not only a critique but also a paradoxical one since its reality effect is a reduction (or simplification) to the point of absurdity. It represents reality through its negation and eventual destruction. *Pedro Páramo* is thus a metaphor for the end of the world (of the world turned upside down), produced by a dominant patriarchal and authoritarian ideology. The novel is a political and even subversive one in which myth demythifies. (p. 21)

Each reading of *Pedro Páramo* is the attempt to solve an enigma. It might seem to be an enigma that is no mystery because everything is said in the novel... On this level, the enigma of the novel is like a medieval mystery play in which the beginning and the end occur at one and the same time. And it is therefore a mystery whose purpose is to present an enigma as the absence of any explanation of the orphaned protagonist, of the subject without a pronoun, of the voice of the uprooted... If the enigma is self-identity, then the book must be the question, "who am I?" In order to know who I am, I come to know

¹¹¹ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, op.cit.

¹¹² Carlos Fuentes, «Rulfo, el tiempo del mito», *Infomundo*, pp. 11-21; también, como «Mugido, muerte y misterio: el mito de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana*, 116-117, 1981, pp. 11-22.

¹¹³ Julio Ortega, «*Pedro Páramo*: a metaphor for the end of the world», *Studies in Twentieth-Century Literature* 14.1, 1990, pp. 21-26.

why my mother died and how my father died. In these two acts of understanding, the question of identity is also the question of origins, and from the privileged standpoint of death, the subject recognises himself as a questioning sign. That is, he witnesses his true birth from the discourse of negation. (pp. 24-26)¹¹⁴

Estudios sociales (históricos, políticos y antropológicos)

Por el momento, parece que la crítica de tendencia formalista o temática ha dado lo mejor de sí, y no hay mayores signos de creatividad. Contra lo que se habría esperado, es en el dominio de la crítica social donde se han visto las innovaciones más interesantes en años recientes, por no decir las polémicas más agudas. Actualmente los mejores análisis del texto parten de presupuestos antropológicos, históricos e ideológicos. Para quien busca situar a Rulfo dentro de una historia y una literatura nacionales, el punto de partida tiene que ser el prólogo escrito por Jorge Ruffinelli en 1977. Es el estudio más concreto y materialista, porque busca situar al narrador jalisciense dentro de su propia biografía, de la historia de México, y de la época en que escribió la novela.

¹¹⁴ Sigue una lista de los estudios más interesantes sobre aspectos temáticos, filosóficos y míticos que no hemos podido mencionar en esta sección:

1) Temáticas y filosóficas

Steven Boley, «Authenticity and identity in Rulfo's *El Llano en llamas*», *Modern Language Notes* 101, 1986, pp. 395-404; Julianne Burton, «Sexuality and the mythic dimension in *Pedro Páramo*», *Symposium* 28, 1974, pp. 228-247; véase también su «A drop of rain in the desert: something and nothing in Rulfo's "Yo he nacido la tierra"», *Latin American Literary Review* 23, 1973-1974, pp. 55-62.

Graciela Coulson, «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* 12, 1971, pp. 159-166 [sobre «Talpa» y «No eres hombre los perros»; reproducido en Galeano, *Homage*, pp. 323-334];

Raúl Charvati, «Una novela en la frontera de la vida y la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos* 196, abril de 1966, pp. 174-179; reproducido en Galeano, *Homage*, pp. 247-254.

P. Goma, «Rulfo y la nada», en su *Sociedad y búsqueda* (Buenos Aires, 1976, 67 pp.);

José Carlos González Boix, «El factor religioso en la obra de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423, 1985, pp. 165-177;

Laura A. Gyuris, «Rulfo's aesthetic nihilism: narrative antecedents of *Pedro Páramo*», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 451-466 [compara los personajes de cuentos y novela, subrayando el fatalismo que los caracteriza];

Luis Haras, «Rulfo: sus orígenes», *Revista Iberoamericana* 94, 1976, pp. 87-94 [sobre la amenaza de la muerte, la función ontológica del paisaje en Rulfo];

José Kozar, «Relaciones entre el hombre y la naturaleza en Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 274, 1973, pp. 147-155 [sobre «Esa que somos muy pobres»];

Thomas E. Lyon, «Ontological motifs in the short stories of Juan Rulfo», *Journal of Spanish Studies* 13, 1973, pp. 161-168; reproducido como «Motivos ontológicos en los cuentos de Rulfo» en *Actas de la Literatura Hispanoamericana* 4, 1975, pp. 305-316; Sharon Magarielli, «Voices from beyond: women, death and sacrifice in the works of Carlos Fuentes and Juan Rulfo», en su *The Last Ride: Female Characters in the Spanish American Novel* (Lewisburg, 1985), pp. 90-101;

Emilio Miró, «Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 246, 1970, pp. 600-637 [análisis temático de todos los cuentos y de *Pedro Páramo*];

Artur Ramet, «Juan Rulfo: dialectics and the despairing optimism», *Hispania* 65:4, 1983, pp. 580-585 [sobre Rulfo optimista]; Antonio Sacro Salamea, «El personaje y las masas en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo», *Redes y Foliole* 31, 1973, pp. 91-101; reproducido en Galeano, *Homage*, pp. 373-384 [sobre mexicanidad];

2) Míticos

Nicolás E. Álvarez, *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Miami, Universal, 1983, 140 pp. [identifica tres mitos fundamentales en la novela de Rulfo: el mito del eterno retorno en su versión mesoamericana, el mito del Axis Mundi, y el mito de la diosa de la tierra, el nacimiento y la muerte]; véase también su «Structuralism and *Pedro Páramo*: a case in point», *Kennedy Romance Quarterly* 24, pp. 419-432;

Lida Aroene Anestoy, *Utopía e historia: inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar* (Universidad de Puerto Rico, 1986, xi + 167 pp.) [basado en su tesis, «Utopía, paraíso e historia: tres versiones de la búsqueda mítica en el realismo fantástico hispanoamericano», 1982];

Alfred J. MacAdam, «Juan Rulfo: the secular myth», en su *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason* (Universidad de Chicago, 1977), pp. 88-90 [íconos míticos];

Raymond W. Sousa, «The father-figure in the worlds of *Pedro Páramo* and *Pascoso Félix* [by J. Rodríguez Miguels], *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 1977, pp. 29-39 [interpretación junguiana].

Joseph Sommers, el mismo orientado hacia la crítica social, expuso en la forma siguiente los principales elementos de su problemática:

Los críticos de la tercera tendencia enfatizan la relación entre literatura y sociedad. Sus trabajos comparten varias premisas fundamentales: 1) que el mundo novelístico encierra un sistema de valores de índole filosófica, el cual abarca o implica una interpretación del proceso histórico y de las relaciones sociales; 2) que este sistema de valores no se encuentra en la superficie narrativa de la novela sino que se precisa tomando en cuenta la totalidad formal de una obra; 3) que el proceso de apreciar valores, de buscarle significación a la obra, es un proceso dialéctico: por una parte, la experiencia previa del lector sirve como base intelectual y emotiva para interpretar la literatura; por otra la literatura, recíprocamente, arroja su luz sobre la experiencia humana, como todo arte vivo, vital... *Pedro Páramo* presenta problemas difíciles para el lector de orientación social. ¿Es solamente una expresión de angustia y pesimismo? Al situar a sus personajes casi fuera del fluir histórico, impidiendo así que el lector vea el transcurso de los sucesos en el tiempo, borrando en otras palabras el proceso convencional de causa y efecto, ¿se vuelve anti-progresista Rulfo (o "modernista", para emplear la terminología de Lukács)? Por otra parte, al estilizar y poetizar de manera innovadora (y en el fondo itónica) la figura del cacique, ¿logra Rulfo infundirle una connotación social? O, para buscar otra variante que explique el aparente anti-historicismo de *Pedro Páramo*, ¿se puede interpretar la novela como contradicción del mito de una revolución triunfante?¹¹⁵

El primer acercamiento a la obra de Rulfo desde un enfoque social fue «El Llano en llamas de Juan Rulfo» por Sergio Fernández publicado en 1954.¹¹⁶ Nadie cita nunca a este crítico, pero su trabajo es muy significativo por cuanto plantea una supuesta orientación indígena de Rulfo. Sin duda alguna, Fernández confunde indígenas con campesinos, pero fue el primer crítico de la obra de Rulfo que intentó demostrar la manera en que Rulfo narra desde dentro de una cosmovisión cultural («no es, desde luego, el indio como problema social lo que importa en Rulfo. Es el indio por de dentro, como individuo»). En ese sentido anticipa muchas observaciones de Blanco Aguinaga e inaugura una línea crítica que lleva directamente a obras como la de William Rowe en 1987, como veremos.

Dice Fernández, un poco ingenuamente (como si él mismo no fuera mexicano):

Nunca me pareció más estereotipo el mundo del indio mexicano que después de la lectura de *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo. Y no es porque no haya penetrado, guiado por él, hasta su centro, sino porque, una vez dentro, se comprende que bien poco tiene que ver con nuestro mundo, el del mexicano que no es indio. Y esto es explicable porque se vive con el indio sin *comunicar* con él; porque son diferentes sus sensaciones, su pensamiento, su voluntad y su misterio. De ahí el asombro de traspasar los muros que lo circundan pues ya de regreso del viaje y aún en los oídos vibrando el relato, se comprende que las barreras siguen levantadas. Nuestra cultura hispanoamericana es rica en el cuento, en la novela, en la leyenda. Mucha parte de esta producción, obvio es decirlo, se ocupa del indio, ya que resulta difícil ignorarlo. Pero si insistimos en el azoramiento que nos causa Rulfo, ello es debido a que, de lo que recordamos haber leído, sólo él presenta al indio por de dentro, mostrando su insospechada interioridad. (pp. 113-114)

Es el indio el que habla y lo hace para sí. No le importa por tanto ser o no entendido plenamente, ni tan siquiera interpretado. Lo que intenta es salir, en parte, de su mutismo histórico que no lo ha abandonado sino por contados momentos, una vez consumadas la Conquista y la Evangelización. Nosotros hemos adivinado, intuido, su condición humana. Rulfo la tiene en sí y por ello es capaz de mostrarla, aun

¹¹⁵ Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo*, op.cit., pp. 10-11. Véase también J. Rodríguez-Luis, «Juan Rulfo: la mentalidad afectiva», pp. 234-235.

¹¹⁶ Sergio Fernández, «El Llano en llamas de Juan Rulfo», *Filosofía y Letras* 53-54, 1954, pp. 259-269; reproducido como «El mundo parafísico de Juan Rulfo» en su *Cinco secciones hispanoamericanas*, México, UNAM, 1958, pp. 113-141. Véase también su «*Pedro Páramo*: una sesión espiritista», *Revista Iberoamericana* 146-149, pp. 953-963. Sobre la manera en que Rulfo trata el problema de una cultura «pre-lógica» y «mística», véase Rodríguez-Luis, op.cit., pp. 238-248.

cumulo este enseñar una conciencia mítica, misteriosa, atemporal, sea un parto pocas veces esperado y por consiguiente aún más doloroso. Conciencia que se abre con Rulfo pero que muere también con él. (p. 115)

Después llega Fernández a un punto clave, la heterogeneidad —¿de qué significado? es una pregunta que casi nadie se hace— que preocuparía más tarde a los teóricos del «realismo mágico» o de la «transculturación»:

El Llano en llamas nos lleva a una atmósfera heterogénea. Hay allí brutales constantes y sutiles matices; costumbres, hábitos de primitividad increíble, junto a otras llenas de ternura, placidez y espera. La nota que resalta con más pertinencia es un esotismo casi fatal. Las posesiones, el sentido de la muerte, la naturaleza, no logran perturbar el ritmo de vida del indio. A pesar de los horrores frecuentemente descritos, nunca pasa nada. Los vocablos implican una forma de ser quieta, callada, negativa. La vida del indigena se eterniza en el tiempo. (pp. 115-116)

Es interesante constatar que Fernández, atendéndose sólo a «Luvina», ve anticipos de *Pedro Páramo* mucho tiempo antes de la publicación de ese libro:

Son los difuntos, fieles en su afecto por los vivos, los que los detienen. Si logran hacerlo, si tanta es su fuerza es porque, como los difuntos, los vivos también tienen su muerte... El mundo entero sólo es Luvina para Rulfo. (p. 120)

Tal parece como si el relato, dicho por *no se sabe quién*, lograría quitarte fuerza a su sentido tétrico. (p. 125)

Por otra parte, el indio vive metido en una atmósfera mítica que presupone un más allá extraño e impreciso. Los animales y la naturaleza en general son parte importante de su religiosidad. (p. 134)

La vista del indio, según Rulfo, está opacada; su memoria, polvorenta. Ello lo sumerge en esas míticas regiones de donde no intenta salir, de las cuales nunca se evadirá. Por eso la muerte, concisa, plena, categórica, lo alivia de la vida. Es ella la que en sí misma implica claridad. La vida —su vida y la ajena— nada vale. Su parietismo, su carencia de amor en el sentido en que nosotros lo entendemos, la risa que ignora, pesan más que su ternura, que su constante ingenuidad. Claramente se advierte que lo que Rulfo ve con penetración es que el indio está rodeado de cosas que no entiende, tal como nosotros las interpretamos. El asesinato, por ejemplo, aunque repugnante, no es para él una negatividad; mala para poder existir, para realizarse. Vive fuera de las leyes que implantan otros hombres, pues éstas presuponen una limitación que el indio no posee. (pp. 139-140)

Como se ve, Fernández no poseía el vocabulario sociológico necesario para seguir con sus preocupaciones, pero hay intuiciones admirables en este artículo «primitivo».

En 1969 Suzanne Jill Levine, con su «*Pedro Páramo y Cien años de soledad*: un paralelo»,¹¹⁷ estudió la continuidad conceptual entre el Asturias de *Hombres de maíz*, el Rulfo de *Pedro Páramo* y el García Márquez de *Cien años de soledad*; y entre todos ellos y William Faulkner. Es uno de los primeros artículos que advina la base social e histórica de lo que después se llamaría «realismo mágico».¹¹⁸

A partir de este momento, 1969, toda una serie de críticos utilizan como punto de

¹¹⁷ Suzanne Jill Levine, «*Pedro Páramo y Cien años de soledad*: un paralelo», *Imagen* núm. 50 (1-15 junio 1969), 6-8.

¹¹⁸ Sobre Rulfo como exponente del llamado «realismo mágico», véase Giuseppe Bellini, *Il laboratorio mágico. Studi sul nuovo romanzo sudamericano* (Milano, Collana de, 1973); María Gallo, 1975, «Realismo mágico en *Pedro Páramo*», en D.A. Yates, ed., *Otros mundos y otros jueces: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, pp. 100-111 [basado en historia y magia produce la forma narrativa mítica]; Monica Mansour, «Rulfo y el realismo mágico», *Canadensis Americanus*, 126, 1981, pp. 40-47.

referencia — aunque sólo para rechazarlo — la perspectiva mítica de Carlos Fuentes y Julio Ortega. El más importante de ellos, sin lugar a dudas, es Angel Rama, quien llevó a cabo una revolución en la percepción crítica de la literatura latinoamericana enfocada desde un ángulo histórico y social. La línea analítica que él siguió fue la de la antropología cultural antes protagonizada por el cubano Fernando Ortiz, en su importante estudio «Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba», en *Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar* (1940) y del brasileño Antonio Candido, por ejemplo en su ensayo «Literatura y subdesarrollo», que apareció en 1972 en el influente tomo *América Latina en su literatura* (en el que, curiosamente, no participó Angel Rama). Candido habló allí del concepto de un «superregionalismo», cuyos paradigmas serían Rulfo y Guimarães Rosa.¹¹⁹

En 1975, en «Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros"»,¹²⁰ Rama — como Augusto Roa Bastos, Martin Lienhard, Hugo Rodríguez-Alcalá y Anthony Stanton tras él — critica severamente la orientación arquetípica de Carlos Fuentes, tratando de investirle una base más concreta, es decir, antropológica en vez de mitológica. Dice Rama que, a diferencia de los animales salvajes, que no dejan huellas, los humanos, y especialmente los escritores, dejan huellas muy visibles, las palabras, «desde que se resignaron a manipular palabras profanadas, desaccedas de su primigenia sacralidad» (p. 1). Según Rama,

el lento crecimiento de la burguesía se duplica, fantasmáticamente, con la progresiva profanación de otro bien que se torna bien mueble: la palabra... El hombre deja de ser sagrado; cede su enigmático, ceremonial puesto dentro del orden universal de lo sacro. Se trasnuda en innumerables palabras públicas; queriendo revelarse se esconde entre ellas y se disuelve con ellas. (p. 1)

Sin embargo, los «animales salvajes de la literatura moderna» han emprendido

la progresiva y lenta recuperación de la sacralidad primigenia... De este linaje de lacónicos y enigmáticos, delicados y salvajes, de aniquiladores de los diórnas palabras para reencuentrar tras ellos un resplandor sagrado, un solo gran nombre dentro de la narrativa de América Latina: Juan Rulfo. (p. 1)

De «No oyes ladrar los perros» dice Rama:

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 alfiler, un puro y casi esencializado ejercicio del epos. Pero brota impetuosamente del funcionamiento poético del imaginario. Como una corriente eléctrica la recorren sus típicas 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 realizada aquí por la brevedad, la violencia y la precisión con que se aplican las matrices tópicas a la construcción de un cuento. Podría leerse todo sobre el trasfondo crítico que ofrece "La filosofía de la composición" poética, o sobre la serie de textos que redifinieron lo poético ya proletizado por Rimbaud y Lautréamont, para constituir en nuestro siglo la teoría que sostiene la creación artística que acuñó el nombre de "vanguardia". (p. 1)

No todo el artículo de Rama tiene la misma fuerza de convicción, pero su concepción fundamental es, sin duda, iluminadora:

¹¹⁹ Antonio Candido, «Literatura y subdesarrollo», en C. Fernández Moreno, ed., *América Latina en su literatura* (México, Siglo XXI, 1972).

¹²⁰ Angel Rama, «Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros"», *Revista de la Universidad de México* 29, 12 (agosto de 1975), pp. 1-8.

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... No obstante, el propio Fuentes sólo evoca mitos griegos dentro de esa forzada tribulación americana: si los mitos son estructuras universales de significación, valdría lo mismo sustituir los mitos prestigiosamente helénicos con los pretendidos 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 de la dependencia, siguen haciéndonos ver a Hércules en las estrellas. (p. 7)

Termina Rama:

La imagen americana que proporciona Rulfo se opone término a término a la que engendrara, en su apogeo, Roma, ésa que Arnold Toynbee ha llamado la primera civilización *fiada* 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 ninguno de los casos llega a convalidar los valores dúplices. (p. 8)

En 1978 el estudioso británico Gordon Brotherston, en su libro *The Emergence of the Latin American Novel*,¹²¹ dio una lectura esencialmente histórica y social de *Pedro Páramo*:

Con su atmósfera de sofocación y abandono, Comala se yergue como la herencia de campesinos mexicanos que Rulfo ha conocido y con los cuales permaneció muchos años de su vida. El regalo paterno que es para Juan Pedro Páramo fue hecho primero con la llegada de Cortés y los conquistadores, quienes trajeron el título de "Don" en el cual tanto insiste Páramo, y el bravo semecnal que monta Miguel, su hijo patológico. Fueron éstos los hombres que talaron los bosques y mataron los pájaros de México, para formar un desierto, un páramo, que les hiciera recordar el paisaje yermo de su tierra natal; los que devastaron el habitat de las mujeres que se repartían con la misma dureza con que Pedro Páramo toma sus "puñaladas de carne". Han estado allí demasiado tiempo como para que se les resentia simplemente como intrusos (como sí lo son, por ejemplo, los maternos y ladinos de *Hombres de maíz* de Asturias), o aun para ser conceptualizados como tales. Ésta es parte del problema de Juan como "vengador" de su madre Dolores, una de las víctimas de Páramo. (pp. 207-208)

El aspecto más novedoso del análisis de Brotherston fue, sin duda, la glosa que dio a la breve aparición de los indígenas en la novela:

Los únicos aparentes sobrevivientes de esta catástrofe histórica son los indios, que más tarde descienden de las colinas con manojos de yerbas bajo la lluvia, contando chistes y riendo. La *fosforesca* que los rodea puede hacer recordar las memorias de Dolores, de la lluvia de primavera y las gruesas mazorcas que, a su turno, recuerda Juan. Pero Rulfo ciertamente no nos estimula a asociar a Dolores con los indios, a politizamos de esta manera. Los indios de *Pedro Páramo* están intactos, por definición, se mantienen lejos del alcance y por tanto no son cómplices de las intenciones de Dolores acerca de un paraiso perdido mexicano. En rasgo bastante significativo, las memorias de Dolores se desvanecen por completo del texto tan pronto como su hijo "muere" y encuentra su herencia verdadera en Comala. (p. 208)

En 1981 Augusto Roa Bastos, autor de *Yo el Supremo* (1974), novela con ideas muy

semejantes a las teorías críticas de Angel Rama, publicó «Los trasterrados de Comala»,¹²² e hizo eco de la percepción de Antonio Candido de la conexión entre Rulfo y Guimarães Rosa. Hablando de Rulfo, se refirió al «otro Juan, el del Sertón», y se autoincluyó también:

Animales y hombres son en Comala, en los Sertones o en los yerbales del Paraguay los hijos del *desaliento*. Un poder inhumano los arrojó al lugar de la pérdida. (p. 106)
En la desesperación tranquila de una voz, de una escritura, en el espacio de la voluntad inexorable que generan, radica a mi juicio la virtud revolucionaria del texto. (p. 108)

Según Roa, lo que ha ocurrido con gran parte de los trabajos de interpretación del texto rulfiano es que,

contaminadas por el pensamiento etnocéntrico de las culturas centrales, estas tentativas de encontrar la clave mítica de Comala y sus moradores han coincidido con razón o sin ella en recomendar sobre el modelo del Edipo. Juan Preciado asimilado al tristísimo trasterrado de Tebas. (p. 109)

Después, más irónicamente, Roa habla de «la odisea comparatista», y declara:

El pensamiento etnocéntrico, es decir la versión excéntrica —o periférica— de este pensamiento colonizado culturalmente en nuestras sociedades latinoamericanas, no ha tomado en cuenta, por lo general, la inversión o reversion del mito edípico nacido de su experiencia simbólica particular —lo que es decir de su experiencia histórica y social—: la imagen del padre ausente o su presencia opresora. Multiladora en ambos casos. El mito que reconcilia en el contexto de una realidad cultural mestiza (no autóctona puesto que ella ya no existe hoy) su unidad e identidad histórica. El mito endógeno engendrado por el conflicto de sus dos mitades que no acaban de juntarse desde el tajo imperial de la conquista. (p. 111)

Bien, pero ¿a qué la mención excluyente de ciertos mitos célebres? ¿Por qué Edipo, Caronte, la Estigia solamente? ¿Por qué no también el lugar expiatorio de Miclan en tierra azteca: el inframundo de la cosmogonía náhuatl donde cruje el viento negro de los cuchillos de obsidiana del que hablan los códices? (p. 112)

Sería fácil contestar esta pregunta de Roa. La verdad es que Rulfo no ha hablado nunca de eso; su propia educación fue occidental-católica: sus personajes, aunque ignorantes, también participan de ese mundo; y la mayoría de sus lectores no han oído nunca hablar de Miclan. Es decir, como máximo se puede hablar de una reconciliación del Infierno y Miclan. Sin embargo, Roa insiste:

La obra de Rulfo, en general, pero el mundo nocturno de *Pedro Páramo*, en particular, están traspasados por estas esleas del pensamiento mítico y mágico de la cultura ancestral. (p. 113)
"Lo que hago —advirtió Rulfo— es una transposición de los hechos de mi propia conciencia". Y esa conciencia puede emerger de los subterfugios de una memoria mítica raijal. (p. 114)
Sólo cuando un autor ha sabido entregarse hasta ese punto es como deja allí, en la esencia del lenguaje —social por naturaleza— la esencia de la vida en la vida de las formas simbólicas. (p. 115)

Algunos años más tarde, en 1985, Roa escribió otro artículo, «La lección de Rulfo»,¹²³ en que dice que los dos libros de Rulfo son «la obra más breve y densa y acaso la más

121

Gordon Brotherston, «Provincia de almas muertas», en *Para cuando yo me ausente*, pp. 203-213 (originalmente apareció como «Province of ideal souls» en su *The Emergence of the Latin American Novel*, (Cambridge University Press, 1977), pp. 71-80).

122

Augusto Roa Bastos, «Los trasterrados de Comala», *Cuadernos Americanos* 126 (1981), pp. 105-115 (también se publicó en *Uno más Uno*, México, 22 de agosto de 1981, pp. 2-3, y en *Cavallette* 37, Toulouse, 1981, pp. 105-115).

123

Augusto Roa Bastos, «La lección de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 421-423 (1985), pp. 12-18.

importante e imperecedera de la literatura hispanoamericana» (p. 15). Más todavía, para Roa, Borges y Rulfo son

los dos mayores narradores de la literatura hispanoamericana; ambas de obras extremadamente condensadas, las más despojadas, antihéroicas por excelencia; el uno de origen y formación europeos, que escribía en Buenos Aires o en la Biblioteca de Babel; el otro, de raíz gremio mestiza, que escribía en México con la enonación oral y coloquial de la gente del campo traspuesta a una escritura de asombroso refinamiento. (p. 16)

Pedro Páramo, en fin, es una

obra impar. Una obra que gira en su propia órbita entre las constelaciones de nuestra literatura narrativa. Una obra que continúa hablando en su silencio. Su sonido más puro es precisamente esa "omisión de sí", que afirma, por contraste, la perennidad de su presencia. (Obra múltiple y única cuya riqueza es la del anillo por su vuelta. (p. 18)

Entre el primer artículo de Roa y el segundo apareció un ensayo de Martín Lienhard titulado «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc» (1983).¹²⁴ Lienhard, autor de importantes estudios sobre Asturias, Arguedas y otros «transculturadores», no menciona ni Rama (1975) ni Roa Bastos (1981), pero trabaja la misma vena histórico-antropológica y profundiza mucho más en el tema, en el sentido de que precisa cuáles podrían ser los rasgos y fenómenos indígenas presentes en los textos de Rulfo. Sus conclusiones son:

- 1) se puede rastrear la presencia más o menos disfrazada de un substrato arcaico de origen no hispánico, sino fundamentalmente indígena (el viaje de Quetzalcóatl, la analogía entre Comala y Michlan, la analogía entre el pasado de Comala y Tlalocan, la identidad entre Pedro y Tláloc, y la irrupción de un tiempo mítico);
- 2) no se trata simplemente de reminiscencias de relatos prehispánicos, leídos por el autor, sino (también) del impacto de la presencia contemporánea, en las zonas arcaicas del mundo rural mexicano, de cosmologías, mitologías y prácticas similares a las de los campesinos prehispánicos;
- 3) el substrato arcaico, por el parentesco que supone con la narración oral, anónima y colectiva, tiende a desecumascar los condicionamientos de la escritura novelística en un país, del Tercer Mundo;
- 4) nos obliga a dudar de la afiliación autonómica y exclusiva de Rulfo a la tradición literaria occidental. En realidad, sería más pertinente relacionar los textos "mestizos" de Rulfo con otros textos "mestizos" que se han compuesto en México, sobre todo con las primeras crónicas que algunos escritores arraigados en las culturas recién conquistadas redactaron, casi siempre a pedido de la administración colonial, en español y siguiendo aparentemente modelos occidentales importados. (pp. 489-490)

A veces, quizás, como en el caso de Roa Bastos, Lienhard «protesta demasiado», pero no cabe duda que este estudio merece figurar en cualquier antología de crítica acerca de la obra rulfiana.

Cuando Angel Rama publicó *La transculturación narrativa en América Latina* en 1983,¹²⁵ marcó un hito en el desarrollo de la crítica literaria latinoamericana. A partir de aquí Rulfo, Arguedas, Guimarães Rosa y García Márquez se vinculan —con la notable

ausencia del Miguel Angel Asturias de *Hombres de maíz*— en las nuevas interpretaciones antropológicas de los críticos culturalistas. Dice Rama que lo que él denomina «el nuevo regionalismo de América Latina» tiene la particularidad de que «corresponde a una instancia histórica en que son conmovidos los valores y comportamientos tradicionales» (p. 97). Y sigue:

En la novela de Juan Rulfo la bipolaridad es constitutiva de la estructura narrativa, desde el momento que tenemos dos narradores fundamentales, vinculados y opuestos: el narrador personal que es Juan Preciado contando desde su sepultura la historia de su regreso a Comala y el narrador impersonal que se concentra sobre la historia de Pedro Páramo y sus amores con Susana San Juan. (p. 111)

Para Rama, Rulfo es

un escritor mexicano nacido en Jalisco en 1918 y sometido al proceso de adaptación urbana (primero Guadalajara, luego México) en los cuarenta y los cincuenta, mientras construía su personalidad literaria y su obra narrativa, una adaptación comparada con enormes poblaciones rurales. (p. 110)

Rulfo ha imitado a escritores escandinavos como Hamsun:

son asuntos fundamentalmente de la vida rural en insignificantes pueblos y regiones desamparadas donde sin embargo surge una intensa vida espiritual a base de «tensas personalidades puestas en situaciones límite». (p. 109)

Rama cita a Jean Meyer, *La Cristiada* (México, 1974), sobre los Cristeros, para examinar hasta qué punto Rulfo reproduce el habla de los campesinos jaliscienses:

Juan Rulfo ha pasado a integrar una categoría a la que son ajenas las jóvenes generaciones: el escritor a-intelectual, aquel ajeno al comercio crítico y analítico, aquel trasladado en voz espontánea del pueblo primario. Este gran mito romántico es, obviamente, falso, y no hace sino detectar, en sentido exactamente contrario, el avarado artificio de la composición artística rulfiana. (p. 112)

El hecho es, prosigue Rama, que la descripción que da Meyer del lenguaje de los campesinos «es bastante diferente de la que los críticos ofrecen de la lengua popular de Rulfo, y es además bastante persuasiva» (pp. 114-115).

La de Rulfo, sin embargo, afirma Rama, en pleno acto de recuperación y reivindicación,

no responde, como el propio Rulfo dice, "a un lenguaje captado con una grabadora", sino a un perspectivismo interpretativo, a ese punto focal de la cosmovisión que es de nítida cualidad ideológica, el cual impone, con una concepción ya enteramente modernizada, la unificación de todos los elementos componentes de la obra... Selecciones y rechazos responden a una precisa y nueva concepción de lo *verbal*, y a una determinada e igualmente nueva concepción de la *mitosía*, ambas marcadas por una modernización que sólo cobra fundamento gracias a una perspectiva arcaizante, a un retorno a las fuentes, soñadas por una concepción antropológica del primitivismo... Es una operación que se asemeja a la desconexión de elementos, propia de la escritura surrealista, que aunque extraña de la heteroclitia yuxtaposición del mundo urbano, deviene transmisión de significados y por lo tanto sirve para evidenciar una cosmovisión. (pp. 115-116)

Termina Rama:

¹²⁴ Martín Lienhard, «El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc», en José Manuel López de Aldeaniza, *Homenaje a Gustavo Siskind* (Munich, Wilhelm Fink, 1983), tomo I, pp. 473-490.

¹²⁵ Angel Rama, *La transculturación narrativa en América Latina* (México, Siglo XXI, 1983).

ejemplificar dos cosas: la presencia activa en una literatura, no sólo de asuntos sino de formas culturales específicas de una determinada región cultural americana y al mismo tiempo la tarea descubridora, inventiva y original del escritor situado en el conflicto modernizador. Edifica una neoculturación que no es la mera adición de elementos contrapuestos, sino una construcción nueva que asume los desgarramientos y problemas de la colisión cultural. Quizás no deberíamos olvidar nunca que el escritor es, ante todo, un productor. (p. 116)

En 1987 el estudioso inglés William Rowe publicó un pequeño libro, *Rulfo: «El Llano en llamas»*,¹²⁶ que representa una de las aportaciones más iluminadoras y útiles sobre los cuentos de Rulfo. El análisis de Rowe, en resúmenes cuentas, es un estudio formal del punto de vista, pero informado por la conciencia antropológica propuesta por Rama, Roa Bastos y Lienhard. Su análisis tiene una precisión y una lucidez admirables, aunque no resuelve el problema aludido arriba, es decir, no demuestra que Rulfo consiguiera ir más allá de la técnica de Joyce, Woolf o Faulkner para alcanzar la fútil yuxtaposición de culturas diferentes y aun antagónicas.

En 1988 otro inglés, Anthony Stanton, investigador en el Colegio de México, publicó un largo ensayo titulado «Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*».¹²⁷ Sin mencionar a Rama (1975), Roa Bastos (1981), Lienhard (1983), ni Rowe (1987), presenta una teoría global basada en una interpretación antropológica. Stanton afirma que *Pedro Páramo* «no me parece una novela psicológica sino más bien de arquetipos sociales y culturales» (p. 603). Dice que Rulfo consigue «totalizar las estructuras que llamamos antropológicas dentro de una determinada cultura» (p. 568) y que una lectura antropológica puede «restituir la creación cultural a su contexto más inmediato, es decir, en este caso, a una tradición cultural mexicana» (p. 569). Más específicamente, expone «un análisis de ciertos fenómenos cuyo denominador común es la idea de la transgresión de límites» (p. 569), y en particular «el incesto, el parricidio y los sistemas de parentesco» (p. 570). Apoyándose sobre todo en el ya clásico estudio de Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, demuestra Stanton que «el incesto y el parricidio son temas que atraviesan la obra de Rulfo» (p. 574), y estudia «cómo funciona en la novela de Rulfo el mecanismo de la sustitución de roles sociales, primera manifestación del tema central de la transgresión de límites» (p. 576), enfatizando especialmente la función mediadora de la mujer (p. 578). A dicho efecto demuestra cómo «predominan las figuras retóricas de semejanza y sustitución: la metáfora, el símil, el símbolo y la analogía», y también el eufemismo, la alusión y la blasfemia, «engendrados por la existencia en la psique de prohibiciones de origen religioso». Añade: «Pero existen dos figuras que me parecen centrales en Rulfo y que expresan la interpenetración de zonas separadas u opuestas: el oxímoron y la sinestesia» (p. 605). Bien dice Stanton que «pocos textos de la literatura hispanoamericana han logrado con tanta perfección esta asombrosa fusión entre tradición cultural y creación individual» (p. 507). Es justo constatar que el análisis de Stanton, sobre todo su primera mitad, consiga un brillo pocas veces logrado por los críticos de la ficción de Rulfo.

También en 1988, Martin Zerlang publicó «Juan Rulfo's lonely storytellers» en Copenhagen,¹²⁸ sobre narrativa y memoria:

¹²⁶ William Rowe, *Juan Rulfo: «El Llano en llamas»* (London, Grant and Cutler, 1987). Véase también su «La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 42:1-423, 1985, pp. 243-247.

¹²⁷ Anthony Stanton, «Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36:1 (1988), pp. 567-606.

¹²⁸ Martin Zerlang, «Juan Rulfo's lonely storytellers», *Culture and History*, 3 (Copenhagen, 1988), pp. 23-37.

If one were to concentrate the works of Rulfo into one word it would be "Remember?" All the supports of memory have disappeared in Rulfo's world: property, family, tradition. Nevertheless one storyteller after another tries to recall a coherent world through his narrative... In *Pedro Páramo* two ghosts exchange memories in a grave, and the world of the village of Comala is manifested. The difficult reconstruction of a traumatic past is the central theme. (p. 26)

Active, deliberate memory is one thing; involuntary, sudden memory another. The first kind of memory implies continuity, epic coherence, control of time and feelings. The other kind of memory has no control. Here the past dominates the present as guilt or as compulsory repetition of earlier experiences. The narratives oscillate between speech and silence, memory and oblivion. (p. 27)

Zerlang termina diciendo que el resultado de las exploraciones literarias emprendidas por Rulfo es

innovative and experimental, like modernist literature, but it never leaves the social reality of the Mexican province. Rulfo experiments with form and at the same time takes his point of departure in age-old oral tradition. He is more concerned with consciousness — and the subconscious workings of the human mind — but consciousness is manifested indirectly through action, external events. Laconism is a keyword for Rulfo's works, a laconism consisting of reduced or suppressed feelings. Metonymy is the dominant principle of his discourse, but rhythm and tone give this discourse an incantatory, metaphorical quality and thus suggest a reality different from the one phenomenal world recorded by metonymy. This combination of traditionalism and modernism, of oral culture and concern with form, metonymy and metaphor has been baptised "magical realism". (If man, as Paz puts it, is in search of his origins, then this magical realism is not the worst guide. (p. 36)

En 1989 el venezolano Carlos Pacheco, apoyándose en las teorías de Rama, publicó sobre «Trastierra y oralidad en la ficción de los tansculturadores»,¹²⁹ subrayando la estrecha relación entre Rulfo y José María Arguedas. Recuerda que en el «Primer diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas «se pone a dialogar con un pequeño grupo de escritores — Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y, con menos seguridad, Gabriel García Márquez — con quienes siente compartir una similar comprensión de la «escritura» (p. 25). Pacheco se propone explorar «la vinculación entre este grupo de escritores identificado en principio por Arguedas» y «las articulaciones entre sus textos a partir: a) del concepto de transcultura, b) de su construcción de las "trastierras", a regiones interiores como referente narrativo y c) de su apropiación ficcional de la oralidad popular, todo esto, con el objeto de comprender mejor su funcionamiento estético-ideológico en el sistema literario latinoamericano» (p. 26). Este sistema «no puede sino vincularse al legítimo y creciente reconocimiento actual de la multiplicidad y legitimidad de las racionalidades interpretadoras, sistematizadoras y valorizadoras de la realidad» (p. 27).

Se trata pues de un conjunto de textos que no sólo ficcionalizan, sino que encarnan ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos... Tanto los autores, como los relatos (y dentro de ellos numerosos personajes, variantes lingüísticas, símbolos y estrategias constructivas) cumplen así un papel de *mediadores culturales* — "mezclas de dos almas", diría Roa Bastos — entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales contrastantes. La mayor parte de esta narrativa se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas latinoamericanas a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literario, propias

¹²⁹ Carlos Pacheco, «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* no. 29 (Lima, 1989), pp. 25-38.

de la modernidad occidental. En este sentido son también, por definición, obras de carácter heterogéneo, en el sentido que da Cornejo Polar a esta expresión. (p. 31)

Otro factor valioso de diferenciación, esta vez en la diacronía del proceso literario, es el contraste con la tradición regionalista anterior. En los relatos de los "transculturadores" se ha eliminado la distancia característica que establecía el regionalismo tradicional entre la "corrección", el "buen tono" ... del narrador interno y las peculiaridades del universo regional representado. Se acepta en ellos, como premisa técnica, estética — y también ideológica — el abandono del control autorial, para ceder la preeminencia — en la ficción — al mundo otro de la "frontera", a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral. No se trata, por supuesto, de un intento de expresión "directa" o "geste adentro" de voces y perspectivas populares, tareas imposibles de hecho en la práctica literaria. Tales funciones comunicacionales sólo pueden ser ejercidas por los miembros de las comunidades rurales respectivas y efectivamente lo son, a través de sus propios recursos culturales: el discurso mítico, el relato oral tradicional, la canción, los ritos comunitarios... A partir de una honda vivencia personal de los valores de esas culturas *araz*, nutridos por una extensa documentación antropológica y luego de un laborioso trabajo de concepción y elaboración literaria, ellos han logrado una rica ficcionalización de sus respectivas regiones, llegando a hacerlas así más asquibles, literalmente más *legibles*, para una comunidad lectora que — dentro o fuera de América Latina — le es ajena. (p. 32)

El trabajo de Pacheco es importante y estimulante, aunque habría que reiterar en su caso, como en el de Rama y Rowe, que no consigue demostrar que las técnicas aplicadas tan brillantemente por Rulfo difieren radicalmente del discurso indirecto y sus «ramificaciones» cuyos pioneros fueron Joyce, Faulkner y otros modernistas.

Lecturas históricas e ideológicas

La historia no deja nunca de amontonar ironías sobre los cadáveres de las viejas creencias. El radicalismo de los enfoques antropológicos, cuyo poder de subversión fue demoledor a partir de las indagaciones de Angel Rama, ha sido seriamente cuestionado por una nueva crítica de orientación básicamente marxista que, si bien ha perdido su eficacia en el dominio de la política concreta, aún no ha completado su trayectoria en el ámbito de los estudios literarios. Esta línea crítica ha tardado mucho en llegar a la obra de Rulfo, pero sus orígenes están en los años 70.

En 1974 apareció «El viaje al país de los muertos»,¹³⁰ un ensayo por la profesora británica residente en Estados Unidos, Jean Franco. Adoptó una posición neozkizirista — marxista y goldmanniana — característica de aquella época, cuyas huellas seguirían otros críticos más tarde. Franco empieza con los paralelos míticos, pero sugiere que Rulfo emplea figuras míticas propias de una nación que emprende la transición de una sociedad feudal a una sociedad capitalista, y que ese contexto es imprescindible para interpretar la novela:

El mundo de *Pedro Paramo* no es diferente al de Europa en el siglo XVII, en donde existían elementos de la sociedad feudal injectos 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 Paramo* existe la estructura feudal y tribal mediatizados 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 fatídico de la sociedad burguesa (el dinero) existe pero sin la base productiva. Por eso, Comala es fantasmal, 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 ciclo, encerrados en los sueños privados, los hombres viven (o fingen vivir) en el pasado cuando había plenitud y abundancia. Pero los sueños de este tipo no transforman la sociedad, la destruyen. (p. 138)

En 1980 Harry L. Rosser publicó un ensayo con el título pintoresco de «Old-style bossism and the emergence of the technocrats: Rulfo, Yáñez, Benítez».¹³¹ Rosser ve muy claramente cómo dichos libros reflejan directa y precisamente un mundo social externo, pero parece no ver que es posible que cada uno de estos novelistas — burocratas de la educación y la antropología indigenista — podrían considerarse ellos también reflejos de la tecnocracia, sólo que del otro lado. Esto no obstante, es un estudio original e importante. Carlos Monsiváis, cuya visión irónica e individual de los fenómenos culturales mexicanos es harto conocida, ha dirigido su mirada también a la obra de Rulfo, con su acostumbrada originalidad. En su ensayo «Si, tampoco los muertos rebotan, desgraciadamente», publicado como parte del homenaje nacional de 1980,¹³² Monsiváis intenta una lectura demistificadora de Rulfo — o, más bien, de la imagen convencional de la obra de Rulfo — declarando:

En nuestra cultura nacional, Juan Rulfo ha sido interpretado absolutamente confiable (por lo mismo que no pretende erigirse en sistema) de la lógica íntima, los modos de ser, el sentido idiomático, la poesía secreta y pública de los pueblos y las comunidades campesinas, mantenidos en la marginalidad y en el olvido programado por la nación (sinónimo de las clases dominantes) y el poder (equilibrado entre la sobrevivencia y la explotación). Marginalidad y amnesia han sido tácticas indispensables en la estrategia de la modernización y el crecimiento capitalista que, a ese conjunto tan explotado, sólo se dirige, con oportunismo semestral, cada vez que es preciso prevenir una conflagración social o afirmar la solida integración del país. Ante la hruña dirigida que circunda al universo rural, se requieren interpretaciones desde dentro, que nos permitan vislumbrar o examinar el ámbito genuino de aquellos sentimientos por un genocidio apenas encubierto. Entre otras cosas, la obra de Rulfo es versión límite del acontecer de estos condenados de la tierra.

¿Cómo leer lo que nos es obligadamente extraño, de qué manera acercarnos sin condescendencia a esa mitad de la población que, siendo entre otras cosas nuestro pasado inmediato y nuestro proveedor ineludible, nos es tan desconocida? De modo instantáneo, la ignorancia ilustrada usa de la mistificación para entenderse con lo rural y le adjunta a una literatura (y a la realidad allí aludida, deserta, transfigurada, afirmada a contraluz) las brumas serviles del "evolucionismo" y el "primitivismo atávico". Lo ajeno deviene legendario o, de preferencia, *mítico*: el tiempo sin tiempo de los pequeños pueblos, el aislamiento cultural y la cerrazón de la moral de parroquia, la miseria y las disposiciones interminables, la extinción irremediable de una cultura por el desarrollo del país, el voraz desgaste de creencias y costumbres, las modificaciones y las persistencias del habla popular. Todo es *mítico*, que a la letra dice: incomprensible, lejano, sellado.

La incomprensión segrega definiciones que son ajustes y dispositivos ideológicos. De entrada se nos informa, esto que fue alguna vez "la esencia de México", el universo rural, ha quedado regido por la desesperanza, la tragedia, el fatalismo, el mutismo de siglos. Según algunos, la obra de Rulfo solidifica

¹³¹ Harry L. Rosser, «Old-style bossism and the emergence of the technocrats: Rulfo, Yáñez, Benítez», en su *Conflicts and Transition in Rural Mexico* (Boston: Crosswinds Press, 1980), pp. 81-117. Véase también su «Oppositions estéticas en "El hombre"», *Revista de Estudios Hispánicos* 16:3, 1982, pp. 411-418; y «El cuento "olvidado" de Juan Rulfo», *Revista Iberoamericana* 150, 1990, pp. 193-202.

¹³² Carlos Monsiváis, «Si, tampoco los muertos rebotan, desgraciadamente», en *Infomundo*, pp. 35-44; en *Para cuando yo me acuerde*, pp. 295-311.

estos prejuicios. Creo que, por lo contrario, los niega y sobreviente causas y conductas concretas donde otros han depositado los términos prestigiosos de la indolencia. Sin decirlo, sin subrayarlo jamás, Rulfo propone temas, atmósferas y personajes que, además de su vida literaria específica, explican la inutilidad de las condenaciones previas. Lo que llamamos pesimismo puede ser meta relación de los hechos constitutivos, quizá el fatalismo sea memoria histórica y en donde sólo vemos acumulación de símbolos, seguramente ocurren situaciones de todos los días. (pp. 27-28)

Después Monsiváis sitúa a Rulfo dentro de la historia de la literatura del México agrario:

Dejé de la maestría de *Pedro Páramo*, de su aguda combinación de poesía y realismo, está la descripción de una comunidad formada y deformada por un cacique, hecha a su imagen y semejanza y cuya inmemorable descripción es el relato de las acumulaciones tajantes, la posesión de tierras y cuerpos, la autoridad que se expresa por medio de violaciones, asesinatos, humillaciones... Sin pretender la denuncia social, *Pedro Páramo* muestra los procesos de injusticia y despojo, las maneras en que la posesión de tierras y dinero se traduce en soberanía sobre vidas y honras. Un eje del mundo ruralino es la religiosidad. Pero la idea determinante no es *el más allá* sino *el aquí para siempre*. La experiencia secular hace que una colectividad sólo sea capaz de concebir cielo e infierno dentro de los límites de su vida diaria, nunca como los paisajes seraficos o satánicos de la imaginaria tradicional. Los vocablos teológicos son los mismos pero el significado es muy distinto. El sustituto unificador es, sí, el pecado, pero el pecado no es algo que los personajes hayan cometido sino lo que hicieron sus padres y sus abuelos para endeudarlos con la eternidad. (p. 31)

Rulfo unifica, junta, acumula: ideología y leyenda, fe supersticiosa y superstición fideísta, explotación y candor, solidaridad destruida por el asesinato y brutalidad sustentada en el amor a la familia, vida y muerte, ánimas benditas y ánimas en pena. Sin esa totalidad, no existiría *Pedro Páramo*. De allí la inutilidad de las etiquetas literarias. ¿Como se aplican a la obra ruralina el "realismo mágico" o el "realismo fantástico" o "lo real maravilloso"? Nada *maravilloso* (concepto siempre enconchistado) puede darse en plantíos calcinados, en pueblos atáctados por la pobreza y la emigración, en almas en escorbro. ¿Qué tiene que ver aquí la "magia", término que indica deslumbramiento y azor, que sugiere maestría y júbilo, que delata entretenimiento?... Cada fragmento responde a una intención totalizadora de templeamento ascético dirige esta suerte de épica del desastre. (pp. 33-34)

En *Pedro Páramo*, el amor es la única entrada concebible a la plenitud espiritual (aquello que las palabras no pueden expresar: aquello que sólo existe a partir de las palabras)... Sólo a ellos [Pedro y Susana] les es dada la ilusión de la vida espiritual fuera de las humillaciones y las alucinaciones de una mística bajo control parroquial. (p. 34)

Ciertamente, en su admirable recreación, Rulfo le da al español hablado en México una intensidad (una exactitud entrañable) equiparable a la conseguida por Ramón López Velarde: esa reinvención de los haberes lingüísticos que es declaración de las maneras intrasferribles de nombrar, de aproximarse a seres y objetos, de advertir cómo las palabras tienen una identidad social (una tradición) que es modo hostil o cordial de asirlas, de verlas como asideros sentimentales o instrumentos de rechazo y castigo. Para los mexicanos, el idioma en Rulfo es inmediatamente denotativo: marca tonos y épocas, regiones y costumbres culturales, sistemas comparativos y cualidades para el uso creativo del habla. Sin embargo, nada más enigmático que creer en la facilidad de este lenguaje para recrear y hacer transluce la vida campesina, y allí está, para probarlo, el patético destino de los imitadores de Rulfo. (p. 35)

Expresar a una colectividad es, también, darle de modo perfecto y siempre actual las voces y escenas de lo irreconstruible y de aquello permanente dentro de lo irrecuperable... *Pedro Páramo* describe un pueblo a través de los mecanismos de una memoria aguda y borrosa; la memoria de una comunidad que se sabe tal porque tiene un solo lenguaje para unificar vivencias y sensaciones. (p. 35)

El Llano en llamas es un paisaje extraordinario de las formas de vida que la revolución llevó a la superficie para dejarlas allí muriendo, consumiéndose, vulneradas por sus propias, implacables reglas de juego. Un punto de fusión: en Rulfo la desesperanza lo es casi todo. No es muy admisible la ironía deliberada en un paisaje donde el clima acaba incluso con las ganas de conversar y apoya los derribamientos internos con calor, fresqueza, humedad, polvo. (p. 36)

Rulfo parte de un conocimiento esencial de una región, sus leyendas, hábitos mentales, costumbres, ideas del honor y de la lealtad: parte de la feroz indistinción entre subjetividad y objetividad. En su

literatura, los hombres de la provincia y el campo protagonizan una moral de vencidos, donde lo normativo no es cumplimiento de un deber abstracto sino el perfecto esquivamiento de una muy concreta normalidad que de modo muy evidente los predetermina. A ellos, los sacrificia y pospone un destino anterior a cualquier "libre albedrío", pero no anterior a la fatiga y la sequía y la humillación sexual y el crimen y la huida como rendición ambivalente. La revolución mexicana se disuelve bajo un clima despiadado, soez de un modo en que jamás lo serán —aisladamente considerados— las palabras o los actos. No hay gratitudes ni gratuidades: toda violencia extiende y detalla el proceder de la naturaleza; toda acción sintetiza a la historia, a la sociedad y al paisaje. (pp. 36-37)

En 1986 otro mexicano, Evodio Escalante, contribuyó con una «Lectura ideológica de *Pedro Páramo*» al libro editado por Foster y Ortega, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*.¹³³ A pesar de su relativa brevedad, este texto es uno de los pocos que intentan trazar una lectura sintética de *Pedro Páramo*, si bien siempre bajo la mirada controladora de la historia:

Pedro Páramo no se deja ubicar con facilidad. Y esto es así no tanto porque el texto resista la interpretación, sino porque su ambigüedad ideológica facilita todas las interpretaciones. *Pedro Páramo* es así un viaje al infierno, una recuperación de los mitos griegos, una figuración arquetípica, una recreación del mito de la caída, aunque también, en una acuciosa lectura que recuerda los procedimientos sociológicos de Lucien Goldmann, una recreación del conflicto que se plantea entre un orden feudal-tribal y el poder del dinero que ha dejado vacío este orden sin crear uno nuevo. ¿Ambigüedad ideológica? Digamos mejor precisión semiótica, articulación de un lenguaje donde la significación y el sentido, lo dicho y lo no dicho, alcanzan un equilibrio singular: ahí donde la economía de los materiales es también la irradiación más alta de una escritura. (pp. 295-296)

Sin embargo, advierte Escalante, a pesar de todas las lecturas posibles,

Pedro Páramo es y seguirá siendo la historia de un cacique y de su decadencia inevitable; la historia de un pueblo, Conala, sumido en la ignorancia y la superstición, incapaz de sacudirse los yugos espirituales y materiales del sacerdote Rentería y del cacique que todos conocen... Podrá discutirse si la visión de Rulfo es justa o no en tal o cual momento, pero no puede olvidarse que este texto es un *estadio*, quizás el más acabado, el más perfecto, desde el punto de vista formal, de una serie literaria que incluye momentos tan destacables como *Tonáchic*... *El resplandor*... y *El llano humano*. (pp. 296-297)

Si bien la revolución como acontecimiento no tiene en el texto ninguna connotación positiva, no puede perderse de vista que Rulfo asume como propio el proyecto de modernización del Estado mexicano postevolucionario (y también, como era de esperarse, algunos de los «temas» más efectivos de la ideología dominante). De aquí su violenta crítica a los poderes locales —el sacerdote y el cacique— a los que considera como últimas manifestaciones de una sociedad en trance de extinción. (p. 302)

En 1988 Silvia Lorente Murphy publicó su monografía *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana*,¹³⁴ con el siguiente propósito:

En nuestro estudio de la obra de Rulfo procederemos al análisis temático de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* seguido de un análisis de las formas narrativas empleadas en los textos y terminando con una conclusión donde, apoyándonos en lo analizado, volveremos a formular nuestro juicio sobre el autor, afirmando su real trabajo de desarticulación de un mito que hasta el presente no ha sido suficiente y claramente puntualizado por la crítica. (p. 27)

¹³³ Evodio Escalante, «Lectura ideológica de *Pedro Páramo*», en Foster y Ortega, *De la crónica a la nueva narrativa mexicana*, pp. 295-303.

¹³⁴ Silvia Lorente Murphy, *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana* (Madrid, Plegas, 1988, 134 pp.).

Sin embargo, Lorene Murphy no aporta enfoques novedosos al estudio de Rulfo, y concluye diciendo que «la autenticidad de Rulfo (Realidad) quebranta la estructura inauténtica de lo prometido y esperado (Mito) de la Revolución Mexicana» (p. 126).

En general, como hemos visto, la abrumadora mayoría de los trabajos críticos han celebrado el logro literario de Juan Rulfo y lo han exaltado como figura cénica de la literatura latinoamericana y defensor de los pobres y oprimidos de su país. En los últimos veinticinco años han sido muy pocas las intervenciones negativas. En años recientes, sin embargo, se ha modificado un poco la eufórica unanimidad, y algunos críticos, sobre todo desde una postura ideológica, han cuestionado el valor moral y político de su obra.

En 1985 el español Julio Calviño contribuyó al número especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* con un temible ensayo, «*Pedro Páramo*: texto e ideología»,¹³⁵ erizado de referencias y citas, para demostrar que «para Rulfo, la sociedad no existe como problema histórico, sino como problema moral individual» (p. 359). Identifica en Rulfo una «postura ideológicamente contrarrevolucionaria» y condena su «lectura meta/histórica del pasado mexicano como hipóstasis devaluativa a partir de un «patos» humanista leído de pesimismo por medio del cual traduce la condición humana en padecimiento y angustia» (pp. 363-4). Según esta lectura, Rulfo pertenece no a los transculturadores, sino a los traidores mistificadores: Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Kafka, Vian, Céline, Camus, Beckett, etc.

La conclusión de Calviño es tajante:

Pedro Páramo obedece a las aporías de toda metafísica del tiempo elegíaco (nostalgia de los paraísos perdidos) que sacraliza su objeto (Páramo y su infancia-fetiche: Dolores y su Comuna idílica...), al operar con un «ecoglo» sistematizado gracias a distintas sinonimias orínicas y fantasmatrices: El «somnoliento» y la «metamorfosis» son marcas inequívocas del instinto de la muerte (la tanatofobia) dominante, connotadores de una concepción catáclísmica y climática del universo en cuanto contradicción y antinomia. Rulfo se presenta, en consecuencia, como un apologeta de la filosofía de la no-significación del mundo aprisionado en una subjetividad que se devora a sí misma: los actores rulfianos aparecen desgajados de su base social e histórica, ensimismados y acusados por unos valores absolutos cuyas notaciones categoriales no pueden ser otras que las del pesimismo fatalista, el quietismo, etc. (pp. 378-379)

Cinco años más tarde, el norteamericano Neil Larsen, con su largo y denso ensayo «Juan Rulfo: Modernism as cultural agency»,¹³⁶ estudió a Rulfo desde un punto de vista común desde hace veinte años en los estudios británicos y estadounidenses de la literatura escrita en inglés, pero pocas veces dirigido al estudio de la literatura latinoamericana. La intención de Larsen es abiertamente demolidora, demisificadora. Es una voz que disiente. Declara que Rulfo ha llegado a su actual reputación mitológica gracias a los esfuerzos de «caudillos culturales» como Reyes, Paz y Fuentes, quienes han contribuido a la leyenda de «a Rulfo who penetrated by sheer force of poesis into the epical and even mythical unconscious of peasant Mexico» (p. 51).

Añade Larsen que Rulfo ha tenido igual éxito entre la crítica de izquierda, empezando

con Blanco Aguinaga, quien emplea un argumento que ha llegado a ser lugar común de la crítica literaria latinoamericana:

Local historical circumstances, it is argued, have generated the possibility of a literature that overcomes the traditional modernism/realism duality by effectively being both modernist and realist at once. (p. 52)

Larsen se muestra escéptico ante esta música romántica y revolucionaria:

When it is pointed out that the speech patterns and narrative forms of Jaliscoan countryfolk actually recorded by ethnographers do not sound particularly like a passage out of *El Llano en llamas* or *Pedro Páramo*, this simplistic claim is emended, attributing to Rulfo the less painstaking but even grander virtue of having distilled the cultural essence of Jalisco and rural Mexico itself. (p. 54)

Según Larsen, esta posición se expresa más abiertamente en el ensayo sobre Rulfo incluido por Luis Harss en *Los nuestros*.

Después Larsen comete el sacrilegio de subvertir la validez de las tesis de Angel Rama, cuestionando la idea de que los transculturadores representan un corte epistemológico con el regionalismo positivista. Tras un análisis de «La cuesta de las Comadres», Larsen asevera que la interioridad tantas veces admirada en la obra de Rulfo es «simply the result of disappointing an expectation of "direct authorial word"? Reaching "La cuesta de las Comadres", we are reminded of the way in which the aesthetic or ritual objects of a traditional, precapitalist culture are displayed in a modern museum» (p. 59).

Larsen sugiere que la idea de un regreso de la escritura a sus raíces orales bien puede representar «the final phase of domination and expropriation.» Y sigue:

To read in this supremely rationalising maneuver an emancipatory release of *lengua popular* is to mistake the effect for its cause, to read as an autonomous presence what is at base simply the absence of a particular manifestation of authority. But there are no ideological vacuums... In ceasing to be read, has not the presence of an alien, externalised *lengua culta* simply confirmed that it no longer requires a recognisably narrative configuration in order to operate as ideology? Has it not become implicit in the reading itself? The transparency of writing to its regional object, understood transculturally as a failure or at least deferral of the bourgeois episteme, perhaps tells us something we are loath to hear — that this same «cognitive structure» has now learned to represent itself exclusively in the cultural/aesthetic signs of its Other. The allegories of an embattled civilization, which have already begun their long odyssey through Latin American fiction with the tragic sentimentalities of *Lecheverría's* and *Mármol's* *unlabeled*, become superfluous in the precise degree that their real counterparts no longer require them. In their place stands an abstract, institutionalised Reason without the need for a narrative form but under continual pressure to assert authority over new and explosive counternarratives that threaten to undermine it? What better strategy than to drape itself in the legitimate pretentiousness of «culture»? (p. 62)

Larsen traza paralelos irónicos entre la escritura de Rulfo y la expresión auténticamente popular de los corridos. Según Larsen, la estética rulfiana es una expresión especialmente sutil de la política populista que ha caracterizado la gestión del Estado mexicano después de la Revolución, cuyo objetivo ha sido «one of attaining a state of modern capitalist hegemony in a setting of political "irrationality", that is, in the absence (from the point of view of capital) of rational forms of nonstate behaviour» (p. 63). Más escandaloso aún, Larsen sigue alegando que el valor político de lo transcultural es «the ideology of that very oppressive Reason it supposedly has transcended» (p. 63). En las ficciones de Rulfo, entonces, «the

¹³⁵ Julio Calviño Iglesias, «Pedro Páramo: texto e ideología», *Cuadernos Hispanoamericanos* 42:1-423, 1985, pp. 355-384. Véase también su «*El Llano en llamas* como metalingua», *Los Cuadernos del Norte*, 21, 1983, pp. 18-27.

¹³⁶ Neil Larsen, «Juan Rulfo: Modernism as cultural agency», cap. 3 de su *Modernism and Hegemony: A Materialist Critique of Aesthetic Agency* (Minneapolis, Universidad de Minnesota, 1990), pp. 49-71. Véase su tesis, «Modernism and Hegemony: Critical Notes on Adorno, Malet, Rulfo and Marx», 1986.

interest and pleasure of the reader is everywhere caught by the screen image of a brilliant, folkloric microcosm in which the state, the historical rationality of modern capitalist society, is necessarily deferred as a narrative figure, always held in abeyance, but never, as a result, made to appear in its full social and historical contingency» (p. 65). Es decir, que el arte de Rulfo es, en verdad, un arte de ilusión.

Larsen traza la coyuntura histórica en que Rulfo empezó a escribir, sobre todo en términos de «the well-known postpopulist and counterrevolutionary shifts in social and cultural policy with the onset of *alemanismo* and their effect on Rulfo but in the broader terms of the changed relationship between Mexican intellectuals generally and a new, institutionalised phase of hegemonic consolidation» (p. 65). Nace entonces una capa de «intelectuales desmovilizados» cuyo representante más característico es el Octavio Paz de *El laberinto de la soledad*:

The state has in this special sense erased itself by assuming shape as the abstract, institutional horizon within which a wayward literary talent is "free" to develop and "experiment" with representation-lites heretofore dictated by the immediacies of a still-unsettled phase in the consolidation of hegemonic power. (p. 66)

Larsen considera que la coyuntura que él describe es la que permite la adaptación del Modernismo europeo y norteamericano a la narrativa norteamericana:

Is it not this aura of cultural transcendence that marks the departure of Rulfinian narrative from a tradition of pathologising naturalism with which it is otherwise entirely continuous? So long as this cultural optic is in place, the conflicting claims of modernism and realism can themselves be kept in suspension, allowing a transculturalised Rulfo to evade what might otherwise be a line of criticism concerned with the evident estrangement of Rulfinian narrative from a *historical* subject whose portrayal — if I may be so unrepentantly Lukaseian as to say so — is fundamentally what matters in the break with naturalism and positivism... The consciousness of a "cultural" identity in which all "Mexicans" share the same quasi-genetic national traits offers a certain rationalisation of the "irrational" under conditions of postpopulist stalemata. If it is Paz who gives this conjuncture its classic philosophical expression, it is Rulfo who endows it with all the imaginative authenticity of a popular-cultural unconscious. The dominant but potentially volcanic violence of an incessant class struggle is ideologically managed and contained on the level of its "cultural" experience. (p. 167)

The principal defect of the redemptive line of interpretation of Rulfo and transcultural narrative followed by Rama, Blanco Aguinaga and others is its failure to consider whether the affirmation of the "regional" has not already become the ideology of a revised and culturally intelligent form of imperialist hegemony. Of course, to pose such a question is not to answer it; a real labor of investigation and critique is required to produce an answer that may itself vary over the historical and spatial expanse we perhaps overgeneralise with the term "Latin America". But failing to pose this question — which is also the question of nationalism — the result can only be ideology in place of criticism. (p. 68)

Larsen termina con un breve análisis de *The Cotton Pickers* de Bruno Traven, concluyendo que las obras de Traven representan una opción crítica y revolucionaria mucho más eficaz que las ambigüedades de Rulfo. En cuanto a Rulfo, «The ideological project of Rulfinian narrative is to invent "Mexico", to endow with all the authority of a human and mythological nature what increasingly becomes the abstractly postulated domain of a state in the hands of capital» (p. 70).

Hay que conceder que el análisis de Larsen es original — a veces devastador — y en gran parte convincente en el nivel ideológico. Es irónico constatar, sin embargo, que no es muy consciente de las contradicciones internas existentes aun dentro de la conciencia de los

intelectuales y artistas. Lo que sí sugiere, sin hacer el mismo este análisis biográfico, es la visión de un Rulfo que se considera heredero de la clase terrateniente, cuyos parentes fueron matados por los fanáticos y los bárbaros, que sufrió después la experiencia de la orfandad y un sentimiento de marginalización e inferioridad que rayaba en el concepto de la delincuencia, y, cuando llegó a la capital, sufrió primero el rechazo y la enajenación por ese Estado revolucionario que había matado a sus familiares, y después, la inserción dentro de ese mismo Estado. En aquel momento, desde una posición física e intelectual dentro del Instituto Nacional Indigenista, el escritor que había escrito dos obras maestras de la enajenación mexicana del siglo veinte, se habría sentido incapaz para volver a referirse a los campesinos e indígenas reales y concretos que ahora estaba mejor situado para ayudar y organizar.¹³⁷

En conclusión

El futuro nunca se puede predecir, pero el crítico que haya estudiado la mayor parte de los estudios existentes sobre Rulfo puede — quizás — aventurar una pequeña especulación. Nuestra impresión es que estamos a dos o tres años de un momento en que un primer ciclo completo de posibilidades críticas habrá terminado su trayectoria y una nueva generación podrá empezar de nuevo. Nada impedirá, sin embargo, que *El Llano en llamas* siga siendo un clásico latinoamericano ni que *Pedro Páramo* siga siendo uno de las obras literarias más perfectas de la literatura universal.

¹³⁷ Sigue una lista de otros estudios importantes escritos sobre temas sociales o desde ángulos ideológicos que no hemos podido mencionar en esta sección:

M. A. Arango, «Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en *Pedro Páramo*», *Cuadernos Hispanoamericanos* 341, 1978, pp. 401-472 [relación entre Rentería y Páramo]; «Aspectos sociales en tres cuentos de Rulfo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 375, 1981, pp. 627-634 [lectura muy literal];
A. W. Hayes, «Rulfo's counter-epic: *Pedro Páramo* and the status of history», *Journal of Spanish Studies* 7.3, 1979, pp. 279-296; Yvette Jiménez de Baez, «Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la historia?», [sobre *El Llano en llamas*], *La Torre*, 2.5, 1978, pp. 139-159; y Juan Rulfo, de la escritura al sentido», *Revista Iberoamericana* 148-149, 1989, pp. 931-952;
William H. Katta, «"No eyes ladder the pines": la excepcionalidad y el fracaso», *Cuadernos Americanos*, n.s. 1.6, 1987, pp. 138-154 [estudio contextual];
Nahum Meggel, «Fondo indígena, antisímbolo y problemática moderna en "Luzina", de Juan Rulfo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27.2, 1978, pp. 103-112;
Lucila I. Mena, «Estructura narrativa y significado social de *Pedro Páramo*», *Cuadernos Americanos* 372, 1978, pp. 165-188; Arno Ros, *Zur Theorie literarischen Erzählens: mit einer Interpretation der "Cuentos" von Juan Rulfo*, Frankfurt, Athenäum, 1972, 238 pp. [se sirve de Rulfo como trampolín para salir a su propia teoría de la literatura];
Saul Sosnowski, «*Pedro Páramo*: clausura de un proceso histórico», *Ínter*, 13-14, 1981, pp. 55-62;
Maribel Tamargo, «El poder subversivo de la escritura: una lectura de *Pedro Páramo*», en Foster y Ortega, *De la crítica a la nueva narrativa mexicana*, pp. 277-284;
Enai Volek, «*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y del género literario», *Revista Iberoamericana* 150, 1990, pp. 35-48;
Manuel Zapata Olivella, «La atmósfera psicoantropológica en la novelística de Juan Rulfo», *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 11, Bogotá, 1968, pp. 143-146.