



*Rulfo*

Juan Rulfo

# TODA LA OBRA

Edición Crítica  
Claude Fell  
Coordinador

17.795

COLECCIÓN ARCHIVOS



ARGENTINA



BRASIL



COLOMBIA



ESPAÑA



FRANCI



ITALIA



MEXICO



PORTUGAL

LA FICCIÓN DE JUAN RULFO:  
NUEVAS FORMAS DEL DECIR

*Norma Klahn*

Desde fines de los años treinta cuando Rulfo empieza a darle vuelo a su vocación literaria, establece la línea estética y ética que conformará su obra, hoy clásica en las letras universales. Su concepción estética del arte se opondrá al realismo tradicional, vigente en su época de formación, y su visión ética seguirá las pautas establecidas desde la colonia por Fray Bartolomé de las Casas y el Padre Sahagún, darle voz a los desvalidos. Rulfo entiende e insiste desde ese principio que la misión del escritor es la expresión artística, la recreación estética de situaciones vitales que logren captar al ser humano en su complejidad existencial, y es por eso que su obra, aunque implícitamente crítica de la opresión, no cae en literatura de denuncia.

La obra de Rulfo es representativa de una nueva manera de decir la realidad significativa de una nueva visión de mundo y de un distinto entendimiento de la función del arte que se empieza a vislumbrar a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y que las literaturas de vanguardia consolidan.

La ruptura hacia una nueva «episteme» ocurre en la narrativa a fines del siglo pasado, en el mundo novelesco de Dostoievsky, donde lo irracional predomina como fuerza secreta y motiva las acciones de los personajes. Y luego, en el de Proust donde cobra importancia una nueva percepción del tiempo subjetivo. En el siglo XX, Kafka nos presenta en *La metamorfosis* (1915) un mundo absurdo y caótico en el cual el hombre se siente solo, extraviado e impotente; y Joyce, con el *Ulises* (1922), rompe definitivamente con todas las formas narrativas tradicionales.

En Hispanoamérica se empieza a definir esta nueva actitud en autores que publican en la década de los treinta. Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Roberto Arlt, Efrén Hernández, José Revueltas y Agustín Yáñez cambian la noción de literatura. Se alejan de la novela regionalista de tendencia documental y naturalista, momento de evolución necesaria no sólo literaria sino política en Hispanoamérica. Los escritores rechazan la escritura de la generación anterior. Se constituyen como innovadores del género y portadores de otras realidades. Muchos, como Carlos Fuentes, al analizar esta ruptura, ven este periodo como un paso de la percepción ingenua a la reflexión

sofisticada: «se inicia un tránsito del simplismo épico a la complejidad dialéctica, de la seguridad de las respuestas a la impugnación de las preguntas. La nueva novela hispanoamericana actual no se resigna a ser solo documento de protesta sino que aspira a constituir una verdadera creación».<sup>1</sup> Mario Vargas Llosa, siguiendo la misma línea, comenta: «Los narradores contemporáneos, los grandes, han dejado de lado la visión simplista, unilateral del mundo que tuvo su hora hace ya años; y se ha abierto a la presencia en Latino América de una realidad heterogénea, contradictoria y compleja, que sólo puede ser expresada barajando otros niveles que los establecidos por la narrativa tradicionalmente realista.»<sup>2</sup> Dado que dentro del realismo tradicional también hubo obras de gran valor, cuya composición mostraba conciencia del autor de la complejidad humana y del quehacer artístico (José Eustacio Rivera, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Roberto G. Payro, entre otros), las observaciones de Fuentes y Vargas Llosa son significativas, más bien, por otras razones: los dos autores buscan diferenciar su propia literatura de la anterior y de mostrar una discontinuidad entre dos modos de ver, y dos modos de decir, mundos distintos.

Esta nueva narrativa rompe con la escritura tradicional, aquélla cuyo narrador omnisciente contaba una anécdota en forma lineal reflejando un orden fundado en la teocracia y el racionalismo, creencias que presuponían la estabilidad del universo y prolongaban el antropomorfismo. A los nuevos escritores se les impone la tarea de buscar nuevas formas para decir una realidad que perciben como compleja, irracional y arbitraria. Se les complica la tarea al comprender que las pautas de la novela tradicional han dejado de ser rutas viables para el conocimiento. La ruptura con la generación anterior se articula y repite de manera clara y rotunda. Según Umberto Eco, lo primero que dice una obra lo dice a través del modo de configuración: «Toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica, es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja en sentido lato, a guisa de semejanza, de metaforización, precisamente, resolución del concepto en figura-el modo como la ciencia o sin más, la cultura de la época ven la realidad.»<sup>3</sup> La novela realista sólo se podía dar en un mundo explicable. Después de Freud, Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Einstein, Fraser y dos guerras mundiales, el mundo se configura como conflictualidad. La visión de un mundo en crisis que los nuevos narradores buscaban aprehender, se manifiesta a través de la composición fragmentada de la obra y la desintegración del lenguaje tradicional.

Si en el resto de Hispanoamérica, dice Fuentes, «hay una superposición de las estructuras semif feudales por una fachada capitalista derivada de las relaciones entre las viejas oligarquías agrarias y las nuevas empresas financieras norteamericanas. El caso de México viene a ser diferente».<sup>4</sup> México experimenta un cambio a partir de su movimiento social revolucionario que destruye el orden social y cultural y con eso el equilibrio de la época porfirista. Con la Revolución, el mexicano inicia un periodo de autoacuestionamiento. «Por la Revolución, observa Octavio Paz, el pueblo mexicano se adentra en sí mismo, en su pasado y en su sustancia para extraer de su intimidad, de sus entrañas su filiación.»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Cuadernos Joaquín Mortiz, 1969), p. 13.

<sup>2</sup> Mario Vargas Llosa, *La novela* (Perú: Fundación de Cultura Universitaria, 1971), p. 22. Véase también «Novela primitiva y novela de creación en América Latina», *Revista de la Universidad de México* 23, 10 (junio de 1969), pp. 29-36.

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Editorial Seix Baral, 1965), p. 43.

<sup>4</sup> Fuentes, p. 13.

<sup>5</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970 ([1950]), p. 133.

Con la Revolución, la novela, que anteriormente se limitaba a ser imitación de modelos europeos empieza a ser auténticamente mexicana, no sólo en sus temas, sino en su estructura. Para la mayoría de los escritores la novela de la Revolución mexicana es la primera en la que se puede observar un cambio de actitud. Según Fuentes, se introduce la ambigüedad como nota original en la novela hispanoamericana.<sup>6</sup> Esta actitud señala sólo el principio de una ruptura en la forma de novelar, dado que la narrativa de la revolución se elabora aún a partir de una estética realista. Se verá claramente la ruptura con tal estética en la narrativa experimental del grupo «Los contemporáneos» y más tarde en las obras de Efrén Hernández, José Revueltas y Agustín Yáñez.

La búsqueda hacia lo profundo que marca esta nueva literatura, se inicia en México en la poesía de Ramón López Velarde y especialmente en la obra poética de «Los contemporáneos», cuya técnica experimental y exploración de lo que se esconde bajo la superficie influye y marca la novela posterior. Rulfo cuenta cómo en las reuniones en el café Mascarones con José Luis Martínez, Alí Chumacero, y González Durán comentaban a «Los contemporáneos», y los veían como sus «gurús».<sup>7</sup>

Rulfo logra fundir dos impulsos creativos en vigencia: encuentra el equilibrio preciso para expresar la visión de un mundo subjetivo, interior e imaginativo (poesía de «Los contemporáneos») con la penetración de un mundo objetivo, exterior y recreado (Novela de la Revolución). En la obra de Rulfo la visión poética se une a la búsqueda de lo mexicano. Crea un discurso literario que, como dice Manuel Durán, se constituye como eje central, como parteaguas en la literatura mexicana. Afirma Durán: «Creo muy probable que los futuros historiadores de la narrativa mexicana de nuestro siglo se verán obligados, si quieren alcanzar claridad y precisión en su panorama histórico, a dividir la producción de cuentos y novelas publicados en México en el siglo XX en dos grandes etapas. La primera podría denominarse A.J.R., y la segunda D.J.R., es decir, Antes de Juan Rulfo y Después de Juan Rulfo.»<sup>8</sup>

Cuenta Rulfo que fue en las clases que dictaba Carlos González Peña donde empezó su rebeldía estética. «En la materia de literatura contábamos con el maestro González Peña; el utilizaba en sus clases a muchos autores españoles, entre ellos a Pereda y Valera. ¡Era una literatura odiosa! Yo en lugar de estar leyendo a quien quería, estaba leyendo a Dostoievsky. Eso dio lugar para que me expulsaran de la clase porque no atendía a lo que el deseaba.»<sup>9</sup> Dice en otro momento «Sabía que ese era el retraso de la literatura latinoamericana: el que estábamos absorbiendo una literatura que era ajena a nuestro carácter, a nuestro modo de ser.»<sup>10</sup> Descubre que en la literatura española decimonónica «el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones... y pensé que lo que contaban era los hechos y no las intervenciones del autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos...»<sup>11</sup> Su eliminación del narrador omnisciente para adentrarse en la psique de sus personajes y la búsqueda experimental de formas de decir la realidad que eso significaba resultó en una literatura original e innovadora.

<sup>6</sup> Fuentes, p. 13.

<sup>7</sup> Benítez, *Juan Rulfo: Homenaje Nacional* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980), p. 12.

<sup>8</sup> Manuel Durán, «La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade», *Inti* 13, 14 (primavera-otoño 1981), p. 25.

<sup>9</sup> Entrevista de Rafael Lemus Olvera, *La cultura al día de Excelsior* (3 sept. 1987), p. 1.

<sup>10</sup> Reina Roffé, *Juan Rulfo: Autobiografía Armada* (Argentina: Ediciones Corregidor, 1972), p. 48.

<sup>11</sup> Fernando Benítez, p. 14.

En su libro sobre la literatura mexicana del siglo XX José Luis Martínez incluye un ensayo de 1947 que trata sobre un concurso de novela que se hizo en 1946. El jurado compuesto por José Vasconcelos, Francisco Rojas González y el mismo José Luis Martínez divide el Premio Ciudad de México entre Jesús Goytortúa Santos por *La lluvia roja*, y Juan R. Campuzano por *La Sombra Intima*. Nos interesa el resumen que hace Martínez del contenido y composición de las 70 novelas que se presentaron para concursar porque nos ofrece el panorama general de las corrientes literarias de la época. Me parece importante citar extensamente de ese ensayo para entender mejor el ambiente literario específico del cual surge la narrativa de Rulfo.

[...] En ningún caso encontré una novela fantástica o siquiera imaginativa; lo común a todas, por el contrario, es la tendencia a registrar, con la mayor fidelidad posible... una realidad presente o pasada rural o citadina... Los móviles de todas las acciones novelescas, el contenido de su pensamiento y aún la perspectiva de los novelistas mismos, radican siempre en los sentidos, en las pasiones, en la emoción y en el sentimiento. La inteligencia o la razón sólo participan en estas creaciones en sus formas primitivas: la astucia, la experiencia, la malicia, acaso porque cualquier otra aptitud resultaría inútil en estos dramas, también primitivos, en que se lucha contra la naturaleza o la barbarie o a favor de modestos ideales sentimentales o sociales. Don José Vasconcelos... hacía notar otra característica que encontraba notable; la independencia de criterio que todos los autores manifestaban, su libertad para juzgar llanamente nuestra historia o nuestro tiempo, nuestras instituciones sociales o las obras de nuestros gobiernos... Los temas frecuentados... no ofrecen novedad para el lector corriente de nuestra novelística contemporánea. Las narraciones de la vida rural optan entre la exaltación lírica de las virtudes campesinas o el relato de tesis social que cuenta, por ejemplo, las luchas y penalidades de un pueblo minero o la vida ejemplar de un maestro rural que se convierte en guía y protector de la pequeña comunidad a que ha sido destinado... La novela de aventuras, uno de los géneros preferidos, busca sus personajes entre hombres del trópico, brutales y apasionados, que entre el alcohol y los trabajos inhumanos se asesinan por mujeres... A causa de su anti-intelectualismo y de las formas primitivas de sentimientos que les caracteriza, es frecuente el recargo episódico, la truculencia con que... deben ganar la atención del lector. Nunca parece bastante una sola acción sino que se rodea a la principal de muchas peripecias accidentales o decorativas... El lenguaje frecuentemente es desproporcionado, casi siempre desviado hacia el tono oratorio... Un campesino habla con parábolas y alegorías, no siempre discernibles... No conocen otros recursos literarios que la descripción, la narración y el diálogo presentados siempre desde la misma perspectiva... Las ideas que bullen a lo largo de la obra son las mismas... que ya han leído en todas nuestras novelas. Y la acción misma se desarrolla de su principio a su fin... sin que el autor haya operado sobre ella ninguna reestructuración que la realce, ninguna organización más profunda y funcional...<sup>12</sup>

Las palabras de José Luis Martínez señalan la decadencia en la que se encontraba la narrativa mexicana de ese momento. La novela que seguía suscrita al realismo tradicional había convertido el reflejo objetivo de la realidad en discurso inverosímil. Los personajes estereotipados se constituían en figuras unidimensionales que servían el propósito de denunciar los males de la sociedad desde un discurso ingenuo. Queda explícito en el ensayo que el autor/narrador enjuiciaba la realidad desde arriba y presentaba al pueblo a veces como primitivo y pasional, otras como virtuoso y sentimental. Escritores como Efrén Hernández, José Revueltas y Agustín Yáñez eran una minoría; la mayoría, como vemos por el concurso del 46, se aferraba a una estética desgastada.

La novela de la Revolución mexicana había innovado el género narrativo al expresar una realidad nueva. Los escritores dejaron de imitar la novela europea. La temática nueva que

<sup>12</sup> José Luis Martínez, «Experiencias de un concurso novelístico» en *Literatura Mexicana Siglo XX (1910-1949) Primera Parte* (México: Antigua Librería Robredo, 1949), pp. 251-257.

impuso la recreación literaria de la revolución alteró la estructura de la obra, la composición de los personajes y su habla. Empieza a desaparecer el narrador omnisciente dado que el género del testimonio o la crónica exigían necesariamente el uso de la primera persona. Como exige el género de la crónica, las novelas terminaban en el presente, sin resolución final, abiertas, más bien, hacia un futuro incierto.

Es interesante notar que en varias ocasiones Rulfo reiteró su admiración por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán y por ciertas obras como *Campamento* de López y Fuentes y *Se llevaron el cañon para Bachimba*, de Rafael M. Muñoz. De *Campamento*, pensamos que admiró la perspectiva múltiple que presenta la novela al recoger las narraciones, en primera persona de los soldados sentados alrededor del fuego. Al hacer memoria de lo que les ha ocurrido, estos revolucionarios hacen desaparecer al narrador omnisciente para constituirse en un coro de voces, cada una individual y única, y con un habla oral que se diferencia de la voz del narrador omnisciente. De la obra de Muñoz admiró, pensamos, la narración en primera persona de un protagonista juvenil que no sólo cuenta lo que ve y vive sino lo que siente y sueña, y que logra, en consecuencia, alternar una voz testimonial con una voz lírica. Más tarde Rulfo eliminará la visión desde arriba y desde afuera. No abandonará lo regional sino el folklore y los estereotipos. Ahondará en la psique del individuo que habita el campo y le dará voz propia para articular su mundo.

Para Rulfo la ficción debe surgir de la imaginación. Dice «Soy una persona que no puede escribir sobre lo que veo. No soy reportero... sólo puedo escribir sobre cosas que imagino. Soy un escritor intuitivo. Aparentemente son cosas reales, pero no están basadas en la realidad. Ni siquiera hay situaciones paralelas. Por los menos, en mi caso, lo que funciona es la imaginación. Recreaciones de la realidad que se alimenta de una realidad imaginada.»<sup>13</sup> Rulfo rechaza la literatura mexicana que le antecede y busca superarla. Rechaza cualquier forma que explícitamente apunta a un referente. «En realidad nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que sí me dan los personajes imaginados.»<sup>14</sup> Rulfo rechaza desde temprano el realismo documental, la literatura como propaganda, la aventura como principio organizativo del texto, al narrador enjuiciador y la retórica que no cumple una función estética. Para Rulfo el acercamiento documental limita la creación artística y por ende la profundización en el ser, clave para entender al hombre y la sociedad y cultura en la que vive. Según Rulfo había leído mucho a autores que le gustaban pero dice que «quería leer algo diferente, algo que no estaba escrito y no lo encontraba. Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí sólo existía esa obra inexistente y pensé que tal vez la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera.»<sup>15</sup>

Rulfo sabía lo que no le interesaba escribir. En una entrevista con Fernando Benítez dice:

<sup>13</sup> Entrevista con Eric Nepomuceno, *Sábado de Uno más uno* 17 de junio de 1982, p. 1.

<sup>14</sup> Felip Garrido. *Para cuando yo me ausente*. México: m Grijalbo, 1982, p. 18.

<sup>15</sup> Benítez, p. 15.

Debo decirte que mi primera novela estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de pronto se desencadena una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante. Yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados, rompiendo el tiempo y el espacio. Había leído mucha literatura española y descubrí que el escritor llenaba los espacios desiertos con divagaciones y elucubraciones. Yo antes había hecho lo mismo y pensé que lo que contaban eran los hechos y no las intervenciones de autor, sus ensayos, su forma de pensar, y me reduje a eliminar el ensayo y a limitarme a los hechos, y para eso busqué a personajes muertos que no están dentro del tiempo y el espacio. Suprimí las ideas con que el autor llenaba los vacíos y evité la adjetivación entonces de moda. Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir lo sustantivo... La práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver la necesidad de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente, lo que provocó, en apariencia, una falta de estructura. Sí hay una estructura en Pedro Páramo pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, donde todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos.<sup>16</sup>

En su búsqueda por llegar a lo más hondo del ser, Rulfo encontró en la poesía y el mito un camino nuevo. Hay que notar que cuando México, cobra con la Revolución conciencia de sí mismo, como país mestizo, aparecen los movimientos de vanguardia como el surrealismo y el expresionismo, cuya estética no sólo permite sino anima la incorporación del espacio mágico-mítico a la literatura.

La narrativa de Rulfo muestra adherencia a la estética del surrealismo, estética que impulsará las mejores novelas latinoamericanas en lo que va del siglo, y dentro de la cual se definirá la narrativa como mitopoética, o sea como productora de mitos. El surrealismo privilegia, desde un discurso irracional, espacios ignorados o censurados del ser humano y su inconsciente. La narrativa de Rulfo subvierte los supuestos lógico-racionalistas del positivismo. Rulfo profundiza en el yo individual, abre paso hacia espacios existenciales insólitos del ser humano y desde allí toca el tema de la angustia frente a la soledad y la muerte. Sus estrategias textuales privilegian lo irracional, el inconsciente, los sueños y la imaginación y, por ende, crea textos donde sobresalen la anti-linearidad, la ruptura de los nexos narrativos, la yuxtaposición de planos espaciales y temporales y la ambigüedad.

México vive en esa época un momento de autocuestionamiento hipercrítico. El movimiento hacia una autodefinición, que se había iniciado en los distintos países hispanoamericanos a principios de siglo, se acompaña de un nuevo ánimo americanista que impulsa una búsqueda profunda de raíces y de esencias nacionales. En México, con la Revolución de 1910, este movimiento adquirió mayor fuerza. Escritores como Justo Sierra, Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña buscan una vindicación de lo nativo desde distintos procesos estéticos e ideológicos. Las teorías psicologistas de Alfred Adler sobre los complejos, y el análisis del trauma y nacimiento del héroe que popularizó Otto Rank motivan a escritores como Samuel Ramos y Jorge Carrión a analizar la psique del mexicano. La preocupación por definir lo mexicano se hace patente en la serie de «México y lo Mexicano» en cuyos textos autores como Alfonso Reyes (*La x en la frente*), Leopoldo Zea (*Conciencia y posibilidad del mexicano*), Emilio Uranga (*Análisis del ser del mexicano*) indagan sobre la naturaleza del mexicano. Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* (1950) expone de manera integradora su análisis del mexicano. Al proponer vínculos entre la búsqueda óptica del ser contemporáneo a nivel individual y la búsqueda

<sup>16</sup> Benítez, p. 14.

arquetípica del inconsciente mexicano a nivel colectivo, Paz construye un texto central cuyas ideas se verán expresadas, de manera consciente e inconsciente, en la novelística de esos años.

En Rulfo la búsqueda de lo mexicano lo lleva a un cuestionamiento crítico de la historia. Al mitificar, al recrear desde la imaginación situaciones y personajes concretos, edifica símbolos y al darles ese realce desmitifica los estereotipos nacionales y los triunfos de la revolución. Con Rulfo se pierde la visión épica de la Revolución.<sup>17</sup> En su narrativa se demitifica y se destruye la glorificación de la fuerza bruta. Para Felipe Garrido sus cuentos y su novela son la respuesta a la época después de 1938 cuando había acabado la etapa de fervor nacionalista. Felipe Garrido, observa: «Desvanecido el sueño que había generado la efervescencia regeneradora que siguió a la Revolución, sobrevino el desengaño: el país quedó sujeto a un nuevo equilibrio de fuerzas, una nueva modalidad de servidumbre, una nueva burguesía (mientras el mundo se veía envuelto en una crisis sin precedente). Para un espíritu sensible, como el de Rulfo, esto no podía quedar disfrazado por los oropeles desarrollistas desplegados durante los regímenes presidenciales de Manuel Avila Camacho (1940-1945) y de Miguel Alemán Valdes (1946-1951). Sobre el carácter de su obra pesa tanto o más la circunstancia de este momento que la de sus años infantiles.»<sup>18</sup>

Si bien la narrativa de Rulfo responde a la realidad socio-histórica y cultural que le tocó vivir, y a la visión de mundo forjada por sus vivencias personales, es importante subrayar que también responde a una tradición literaria que lo formó. Sus lecturas innumerables abarcan desde los cronistas de Indias hasta la literatura de pos-guerra. Es difícil hablar de influencias en Rulfo porque, como dice él, al referirse a los escritores hispanoamericanos actuales, «no se pueden fijar influencias pues son gente que leen mucho».<sup>19</sup> Sin embargo, es significativo que los autores extranjeros que admira como Andreiv, Korolenko, Hamsun, Laxness, Ramuz, Giono, y Faulkner, entre otros, son escritores, como dice Angel Rama, periféricos: «El escritor que para muchos inicia la escritura de vanguardia en la narrativa mexicana, no se ha dirigido a las figuras centrales de la vanguardia europea que han respaldado la gran producción cosmopolita latinoamericana (Joyce, Woolf, Kafka, Musil) sino a los representantes de una periferia europea que, medio siglo antes que los hispanoamericanos, hicieran la experiencia de una modernidad que les venía de los grandes centros metropolitanos.»<sup>20</sup>

Los escritores en su mayoría elaboran ambientes rurales donde se mantienen jerarquías arcaicas y donde el hombre lucha contra formas rígidas de opresión. Rulfo asimila ciertas técnicas de esas lecturas: el manejo que hacen estos escritores del punto de vista, del ambiente, de algunos personajes y de situaciones culturales semejantes a las del México

<sup>17</sup> Es interesante notar que la poética de Rulfo se vincula con las ideas estéticas del pintor Rufino Tamayo, su coetáneo, quien se rebeló en contra de la pintura muralista de Rivera, Siqueiros y Orozco. Dice en una entrevista «Yo creo que el arte es invención. No es copia de la naturaleza. Estamos inventando si somos artistas. Así es que a partir de estos principios yo estuve contra esa pintura, el muralismo, siempre. ¿Por qué? Porque se refería única y exclusivamente, a la Revolución Mexicana. Y era demagógica. Y digo demagógica porque se suponía que estaba en defensa del proletario, del campesino y vemos que el campesinado sigue igual... Yo no pretendo guiar, de ninguna manera, a nadie. Yo propugno por la libertad, particularmente en el arte.» (Manuel García, *Sábado de Uno más uno* (10 de octubre 1987), p. 1).

<sup>18</sup> Felipe Garrido, p. 19.

<sup>19</sup> Silvia Durand Gasta, «Lo que pasa es que no me conocen bien: Juan Rulfo» en *Los murmullos* (México: Delegación Cuauhtémoc, 1986), p. 81.

<sup>20</sup> Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (México: Siglo XXI, 1982), pp. 106-107.

rural. En su obra difícilmente se pueden trazar esas influencias directas; la filiación se establece, más bien, en la visión ética y estética que comparte con estos narradores. Dice Rulfo:

Elegí la ficción porque creo que en un escritor lo importante es su poder imaginativo. La fuerza de la imaginación es tan poderosa que puede acondicionar los hechos reales. La escuela alemana y nórdica de principios de siglo —que creó una realidad, una perspectiva especial, basada en el vuelo de la imaginación— me ha brindado uno de mis deleites preferidos... Mientras la herencia nórdica tomaba otro sesgo en Inglaterra, avanzando hacia lo futuro en vez de explorar en la historia, en los Estados Unidos se formaba una generación de grandes novelistas cuya literatura no se adentraba en los sentimientos sino en la angustia del alma. En consecuencia nos enseñaron a ahondar más en el hombre: la grandeza de su literatura viene del localismo y aunque la crítica moderna suele denostar esa tendencia, los ataques se invalidan por su base. En México se está formando una literatura regional que finca poco a poco las bases de una gran literatura nacional.<sup>21</sup>

La originalidad de Rulfo radica en que supo adentrarse en el ser mexicano desde lo particular para recrear arquetipos universales. Rulfo se concentra en el hombre criollo y mestizo del sur de Jalisco, desde su propia tradición para desenmascarar las distintas formas que toma la opresión y la manera en que los seres se defienden de ella.

Muchos de los relatos le conceden primacía a la búsqueda. Sin embargo, los personajes siempre en búsqueda de la tierra prometida, de un sueño, de una ilusión, del amor, encuentran la miseria, la soledad, el terror, y la muerte. Se ve al hombre como caminante «que anda más de lo que camina,» como dice uno de los personajes en «Nos han dado la tierra». Los personajes se encuentran en espacios cerrados y tiempos estancados. Esa estructura privilegia la mirada vertical, el ahondamiento en la psique individual. Se hace posible indagar y reflexionar sobre aquéllo que motiva y paraliza sus búsquedas.

Rulfo hace clara su intención literaria: «Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran... Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo, ni de sociólogo. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad.»<sup>22</sup>

Al volver a la aseveración de Eco de que la forma estructural de una obra nos da el sentido de la misma, de que existe un vínculo entre la forma artística y la visión ideológica, nos damos cuenta de que la obra de Rulfo, que transforma radicalmente los modelos anteriores, apuntaba a una ideología distinta. Rulfo desarmó la narrativa criollista tradicional que como dice Rama: «permitía la contigüidad del autor y del personaje dentro de compartimientos lingüísticos estancos, de tal modo que el relato implicaba un constante salto de una forma expresiva a otra, de una cultura a otra, de las cuales la del autor era decretada como la superior, adecuada a la norma académica y la del personaje popular la inferior propia de un habla que se definía como corrompida.»<sup>23</sup> Rulfo encontró la forma justa para mostrar el imaginario cultural de una comunidad rural al eliminar al narrador omnisciente y darles a los personajes vida y lengua propias. Así narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden; y al confundirse se crea un lenguaje

<sup>21</sup> Véase Isabel de Armas, «Todos llevan su dolor a cuestras» en *Cuadernos Americanos* 421-423 (julio-septiembre 1985), pp. 67-69.

<sup>22</sup> Roffe, p. 72-73.

<sup>23</sup> Rama, p. 221.

literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que establece como valiosas las experiencias y la visión del que habla.<sup>24</sup>

Así, desaparece la visión de los personajes desde arriba y desde afuera, para privilegiar la visión desde adentro, el discurso individual de personajes marginados cuyo lenguaje subvierte categorías y convencionalismos establecidos.<sup>25</sup>

Visión trágica la de Rulfo, que nos muestra aspectos terribles de la existencia; visión humanista, que nos muestra los modos por los cuales se define el destino de la persona humana y el sentido de su existencia; visión crítica, que nos muestra las flaquezas del ser y su fuerza desafiante ante la opresión y la muerte.

<sup>24</sup> Véase Mixail Baxtrin, «Discourse Typology en Prose» en *Twentieth-Century Literary Theory*, ed. by Vassilis Lambropoulos y David Neal Miller (Albany: State Univ. of N.Y., 1987), pp. 285-303.

<sup>25</sup> Véase «El discurso subversivo de Rulfo o la autoridad de la palabra alienada», en *Inti* 13-4 (Primavera-otoño 1981), pp. 34-43.