

La función de la voz popular en la obra de Rulfo

La obra de Juan Rulfo constituye un caso excepcional incluso respecto a la literatura universal. Nacido en 1918, Rulfo comenzó a publicar hacia 1942. Diez años después aparece una colección de quince cuentos suyos, *El Llano en llamas* (1953), más de la mitad de los cuales habían sido publicados previamente en revistas, y dos años después una novela breve, *Pedro Páramo*¹. Aparte de esas dos obras, Rulfo no ha publicado más que otros tres cuentos, dos de ellos recogidos en ediciones posteriores de *El Llano*², un fragmento de novela, y tres guiones cinematográficos³. No obstante la brevedad de esa obra (unas cuatrocientas páginas en total), el reconocimiento crítico que ha recibido ha valido a su autor una posición privilegiada no sólo en la literatura hispanoamericana, sino entre los escritores del mundo hispánico; de hecho, la posición de un clásico, es decir, de un escritor la admiración por cuya obra nos parece que las variaciones de gusto lo mismo que la transformación de los enfoques críticos no podrá afectar sino muy marginalmente.

Ofrecer algunas claves para explicarse el fenómeno Rulfo es la intención de las notas que siguen. Parto de la intuición que las igualmente extraordinarias brevedad y calidad artística u originalidad de esa obra son la una función de la otra, de modo que no pueden explicarse sino dialécticamente.

Disponemos respecto a Rulfo de un número considerable, quizá mayor que el existente en el caso de otros escritores, de testimonios de tipo biográfico, casi todos provenientes del propio Rulfo a través de entrevistas o de relaciones por otros escritores de conversaciones con él⁴. Esos testimonios iluminan las implicaciones

¹ *El Llano en llamas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1953; *Pedro Páramo*, *ibid.*, 1955. Cito por las ediciones de 1964 y 1975, respectivamente. Para la bibliografía de y sobre Rulfo, ver NILA GUTIÉRREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*, New York: Bilingual Press, 1978, y ARTHUR RAMÍREZ: «Hacia una bibliografía de y sobre...», *Revista Iberoamericana*, XL, 86 (1974), 135-71.

² «El día del derrumbe» (1955) y «La herencia [origen. "La presencia"] de Matilde Arcángel» (1955) fueron incorporados a *El Llano* en 1969; «La vida no es muy seria en sus cosas» apareció en *Pan* (Guadalajara), en 1945.

³ «Un pedazo de noche», *Revista Mexicana de Literatura*, 3 (1959), 7-14, fue incorporado a *El Llano* en la ed. 1969, pero desaparece de la de 1970 y posteriores. Los fragmentos «Los murmullos» y «Una estrella junto a la luna» corresponden a versiones de *Pedro Páramo* con esos títulos, publicadas en 1954. *El gallo de oro y otros textos para cine*, México: Era, 1980, contiene el argumento de «El despojo» (1960), dos comentarios para «La fórmula secreta» (1964), y lo que es realmente una novela corta, «El gallo de oro», la elaboración de un argumento o guión cinematográfico para una película que no llegó a hacerse (ver LUIS LEAL: «El gallo de oro...», *Inti*, núms. 13-14 (1981), 103-10).

⁴ Ver al respecto REINA ROFFÉ: *Autobiografía armada*, Buenos Aires: Corregidor, 1973, grupo de testimonios en primera persona de Rulfo tomados de varios libros y reportajes (pág. 89); «Juan Rulfo

sociales y políticas de la obra de Rulfo, resultado del interés del autor en el pueblo campesino cuya voz recrea. Los signos que caracterizan la vida de aquél han sido definidos por el propio Rulfo como tendencia a la violencia, indiferencia respecto a la muerte, hermetismo, tristeza ⁵; pero sean los que fueren, Rulfo no ha dudado jamás respecto a la condición histórica de ese pueblo, que es la de víctima de una al parecer interminable opresión. El segundo cuento publicado por Rulfo y primero en fecha de publicación de los que constituyen *El Llano en llamas*, «Nos han dado la tierra» (*Pan*, Guadalajara, 1945), donde varios campesinos recorren el llano absolutamente estéril que el gobierno «revolucionario» les ha concedido tras quitarles los caballos y las carabinas con los que lucharon por el triunfo de la Revolución, constituye quizá la acusación más contundente de la traición por parte de ésta de la necesidad de una reforma agraria que fue su motor. Aunque ningún otro de los cuentos de *El Llano* resulte tan directamente político como «Nos han dado la tierra», todos ellos revelan una conciencia muy lúcida de las condiciones sociales (cuyo efecto en las vidas de los personajes es especialmente dramático en «Es que somos muy pobres» —según Rulfo el segundo cuento que publicó: *Autobiografía*, pág. 56— y afirman el contexto social e histórico en que tienen lugar ⁶. *Pedro Páramo* trata de muertos, pero esas voces de ultratumba se hallan perfectamente ubicadas dentro de determinada sociedad, en tanto que el protagonista de la novela es un terrateniente que sobrevive los efectos de la Revolución y aun prospera durante ella, de modo que su función ha sido interpretada desde una perspectiva sociológica ⁷.

Abundan en las entrevistas a Rulfo los comentarios por parte de éste de carácter sociológico (sobre el efecto de la emigración a Estados Unidos, sobre el de la pequeña propiedad y el matriarcado en las relaciones sociales, sobre la miseria, sobre cómo ha sido hecha la distribución de la tierra), así como los que demuestran el gran interés de Rulfo en la historia de su país, que conoce muy bien y cuyo período colonial ha estudiado en archivos locales y nacionales ⁸. En la entrevista de 1974 publicada en

examina su narrativa», *Escritura*, I, 2 (1976), págs. 305-17; *Inframundo*. «El México de Juan Rulfo», Hanover: Ediciones del Norte, 1983 (origin. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980). La bibliografía de Ramírez (ver núm. 1) incluye una sección de entrevistas y material biográfico.

⁵ *Autobiografía armada*, págs. 31, 77-78.

⁶ «La noche que lo dejaron solo» trata de la guerra de los cristeros; en «Luvina» se menciona al gobierno negativamente, y «Paso del Norte», cuyo protagonista es un «bracero» «espalda-mojada» o emigrante a Estados Unidos, fue retirado de *El Llano* a partir de la edición de 1969 (Gutiérrez Marrone, bibliografía), lo cual Rulfo dice que no siente, pues es un cuento «muy malo»: «Por eso es que yo no insistí en que lo volvieran a poner. Me hubiera gustado poder escribir ese cuento, trabajarlo un poco más y concretarlo, sí, porque es el único cuento antiimperialista que yo tengo, ¿no? Tengo pensado escribir unas cosas así. A ver si en las próximas si me lanzo duro contra los gringos» (*Escritura*, *op. cit.*, pág. 309).

⁷ Ver al respecto JEAN FRANCO: «El viaje al país de los muertos» (*La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, ed. Joseph Sommers, México: Sep/Setentas, 1973, págs. 117-40), sobre cómo Páramo representa el anacronismo de la estructura feudal terratenientista dentro de condiciones que favorecen, en cambio, la cosificación de las relaciones sociales. Para HERNÁN VIDAL: en «Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socioliterarias» (*Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia, Hispamérica*, IV, anejo 1, 1975, págs. 57-71), la novela representa el fracaso de la aspiración del capitalismo latinoamericano por alcanzar el estado de desarrollo.

⁸ *Autobiografía*, págs., 32, 33, 37, 38, 43, 45, 74, 77; *Inframundo*, pág. 4.

Escritura, Rulfo describe así su película («la única que hice») «La fórmula secreta»: «Originalmente se llamaba “Coca-Cola en la sangre”, pero le quitaron ese título porque pensaban que nadie iba a verla. Es la historia de un hombre que le están inyectando Coca-Cola en lugar de suero, y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz y la Coca-Cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es antiyanqui, anticlerical, antigubernista, antitodo... No la han dejado exhibir» (*op. cit.*, pág. 315). El argumento de «El despojo» no podría ser más crítico de la explotación del campesino: el cacique local le quita al protagonista su tierra y su casa, e intenta también quitarle a su mujer, ocasión en la que queda lisiado su hijo, por tratar de defender a su madre. Pedro mata al cacique, pero éste lo mata antes de morir, y aquél imagina entonces la fuga que constituye la sección principal del cortometraje.

Aunque afirmando que no entiende «mucho» de política (*ibid.*, pág. 314) y que ni es intelectual ni se «roza» con ellos, Rulfo describe muy certeramente la posición del intelectual mexicano respecto a su gobierno, con el que colabora (están «política y socialmente asociados... en el sentido de que no se le oponen»), en parte al menos porque desea sinceramente «ayudar a resolver algunos problemas», pero desde una posición independiente y sin simpatizar con el gobierno. Tratando de los sucesos de 1968, «cuando nos lanzamos a la calle contra el Gobierno», dice: «se portaron [los intelectuales] muy bien, vi que era gente con la que se podía contar para luchar contra la injusticia, contra las malas leyes, contra la mala leche del Gobierno, ¿no?, contra el imperialismo, contra todas esas cosas» (*ibid.*)⁹.

El compromiso de Rulfo con la realidad histórica hace de su obra un acto político. El cual se expresa por vías muy diferentes a las empleadas en la obra comprometida al uso, pues tiene lugar, en vez de a través de la narración y el comentario autoriales, por medio de las voces de personajes que no son verdaderamente conscientes de ser víctimas y mucho menos de por qué es así.

En los últimos años han aparecido varios estudios de la obra de Rulfo con una orientación lingüística. Creo que ello refleja el reconocimiento más o menos explícito de que la tarea más útil respecto a esos textos será estudiar el lenguaje que desde un principio todos los críticos de Rulfo reconocieron como absolutamente diferente al de los demás escritores mexicanos e hispanoamericanos.

En un estudio del monólogo interior en los cuentos de Rulfo, Paul W. Borgeson nota la relación de los procedimientos característicos de Rulfo (asociación, «suspended coherence») con el modo como una palabra se relaciona con la totalidad del texto en el que se inscribe¹⁰. Por medio de esa afirmación de la unidad de la escritura, el lector aprehende el todo *instantáneamente* y desde la *misma* perspectiva del personaje que expresa sus pensamientos al parecer *según* se le van ocurriendo y sin someterlos a

⁹ CARLOS MONSIVAIS, en «Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente» (*Inframundo*, págs. 27-37) caracteriza la obra de Rulfo como intérprete de los marginados.

¹⁰ «The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIII, 2 (1979), 227-52.

escrutinio lógico. Entre el lector y la mente del personaje se establece un contacto que en apariencia no requiere la mediación del narrador que en realidad organiza ese proceso: «In the Rulfian world the only reality, being internal, is the very thoughts and sensations of the characters»¹¹, expresados con al parecer las mismísimas palabras que esos personajes, todos ellos campesinos, usarían realmente.

La presencia de un narrador externo es mucho más marcada en *Pedro Páramo* que en los cuentos de *El Llano*, de los cuales sólo una tercera parte incluye una voz autorial explícita («El Hombre», «En la madrugada», «Luvina», «La noche que lo dejaron solo», «¡Diles que no me maten!», «No oyes ladrar los perros»), mas tan discreta que se aparta en cuanto surge la voz de un personaje (lo mismo que hace el narrador de *Pedro Páramo*): son las voces de los personajes las que importan, son ellas las que el narrador desea que recordemos, y no la propia, de ahí que los cuentos más efectivos de *El Llano* sean aquellos donde desde un principio nos habla el personaje directamente, o en los que la presencia del narrador es mínima¹².

El constante empleo por parte de Rulfo de giros coloquiales y de palabras populares, del que depende más que de ningún otro elemento la efectividad de esos textos como unidades significativas, no los convierte, sin embargo, en obras regionalistas; sino que, asombrosamente, se mantienen, tanto los cuentos de *El Llano* como *Pedro Páramo*, en un plano que, aunque muy diferente del típico de la novela lírica, es esencialmente poético, mas sin dejar por ello de ser realista.

Posiblemente el estudio más riguroso del estilo de Rulfo sea el de Nila Gutiérrez Marrone¹³, el cual analiza la sintaxis y el léxico de *El Llano*, el empleo por Rulfo de ciertos elementos de la oración (como los sustantivos con fines simbólicos o deshumanizadores), su preferencia por otros, etc. También estudia Gutiérrez Marrone el diminutivo en *El Llano* y en *Pedro Páramo*, compara la estructura sintáctica típica de Rulfo a las de «Clarín» y García Márquez, y la sintaxis y el léxico de aquél a las de obras que reproducen el lenguaje popular tal y como sale de los labios de un hablante perteneciente a ese mundo¹⁴, todo ello con el propósito de clarificar las diferencias entre el lenguaje popular espontáneo y su recreación artística («como recurso estilístico») por Rulfo.

La conclusión de la crítica es que lo distintivo del arte de Rulfo es su empleo de una pluralidad de recursos (entre los que tienden a predominar la subordinación nominal y la construcción conjuntiva), todos ellos provenientes del habla popular, mas

¹¹ Art. cit., pág. 251. Ver también ARTHUR RAMÍREZ: «Spatial Form and Cinema Techniques in...». *Ibid.*, XV, 2 (1981), 233-49, sobre cómo la estructura de *Pedro Páramo* depende de la percepción de relaciones entre grupos de palabras desconectadas entre sí, las que tienen que ser percibidas simultáneamente.

¹² De los cuentos añadidos a *El Llano* en 1969, «El día del derrumbe» es en forma de diálogo, y «La herencia de Matilde Arcángel» tiene un narrador que cuenta, como conversando, en el estilo típico de Rulfo, lo sucedido.

¹³ Ver núm. 1.

¹⁴ Son esas obras *Juán Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*, del antropólogo RICARDO POZAS, y *Pedro Martínez y Los hijos de Sánchez*, del también antropólogo OSCAR LEWIS, pero la autora decidió descartar la primera y la última por reproducir una la lengua de un campesino cuyo idioma materno no es el castellano, y la otra el lenguaje de la ciudad (*El estilo de Juan Rulfo*, pág. 9).

recreados o manipulados por Rulfo de modo de producir, dentro de una prosa artística, una impresión de sencillez y brevedad, a la que contribuyen también la escasez de adjetivos, la relativa independencia de las oraciones unas de otras y la frecuencia del diminutivo, característica del lenguaje popular. De la comparación del fragmento «Luchando con Zapata», de *Pedro Martínez*, y el cuento titular de *El Llano*, se concluye que aunque el léxico de ambos textos tiende a coincidir en cuanto se compone en gran medida de voces que se desvían de la norma culta, el empleo por Rulfo de la lengua popular mexicana está logrado a través de una gran variedad de estructuras sintácticas y de un meticuloso proceso de selección y depuración lingüísticas. No cabe duda que es la recreación artística del lenguaje popular lo que constituye la esencia —en lugar de meramente el vehículo— de la originalidad de Rulfo ¹⁵.

Lo que lo conduce a tal recreación no es un propósito semejante al que caracteriza los esfuerzos del escritor regionalista por reproducir cierta habla: de ser así podría reducirse la voz popular creada por Rulfo a un vocabulario, algo que los estudios citados revelan que es imposible hacer. Porque en el caso de Rulfo no se trata de apropiarse, sin abandonar en tanto el escritor su propia esfera, una voz popular, sino de identificación total con cierta conciencia y con la mentalidad y visión del mundo que ésta representa. Es sólo a partir de ahí, y por obra no de un proyecto deliberado, sino de las necesidades espirituales del escritor, que tiene lugar la elaboración literaria de esa conciencia.

Pero dejemos a Rulfo describir sus intenciones artísticas y su captación del lenguaje popular: «La verdadera misión del escritor moderno es recoger en lenguaje fácil y sencillo trozos de la vida diaria, los grandes y pequeños acontecimientos que a todos nos pueden ocurrir; no es [el suyo] un lenguaje escrito —es el auténtico de los provincianos, de los jaliscienses, por ejemplo» ¹⁶; «lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera darles tratamiento más simple. Ese de “Nos han dado la tierra”. Llegar al tratamiento que me he asignado. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. Sobran un “que” o un “cuando”, está un “de” o un “más” de más, o algo así. Pero los cuentos son casi espontáneos o naturales. Si no están desarrollados como están imaginados —cosa difícil, siempre—, más o menos se puede decir de la versión final que eso era lo que yo quería decir. No hay ambigüedad en ninguna de las historias» ¹⁷.

Pedro Páramo la define Rulfo en términos de «un lenguaje hablado... Ahí ya fue simplemente el lenguaje que hablaba la gente». Para dejar la novela «como quedó», sin embargo, tuvo que desechar «más de 150 páginas». Rulfo aclara que la lengua de su novela «no es un lenguaje captado, no es que uno vaya allá con una grabadora a

¹⁵ MARÍA LUISA BASTOS: «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo*», *Revista Iberoamericana*, XLIV, 102-103, 1978, 31-44, explica cómo Rulfo altera en su novela la lengua popular sutilmente, evitando lo mecánico y lo rutinario, el desgaste de sentido tan corriente en aquélla.

¹⁶ Citado por GUTIÉRREZ MARRONE, pág. 92, de DONALD K. GORDON: «Juan Rulfo», *Cuadernos Americanos*, 26 (1967).

¹⁷ *Autobiografía*, págs. 54-55.

captar lo que dice esa gente, es decir, a observar, 'A ver cómo hablan. Voy a aprehender su forma de hablar'. Aquí no hay eso. Así oí hablar desde que nací en mi casa, y así hablan las gentes de esos lugares. Entonces quien escribe así no está influenciado por *Pedro Páramo*, sino simplemente ha visto que él habla ese idioma, ese lenguaje, pero nunca lo había aprovechado»¹⁸. Esto se aplica también a *El Llano*: «Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura. Tal vez la de un pobre viejo que está a la orilla del fuego volteando las tortillas: 'Te acuerdas de cuando mataron a la Perra [personaje de "El llano en llamas"]'. Y aun cuando usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria»¹⁹. Finalmente, y sobre el sentido general de su obra, dice: «Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. Decir: 'Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo'... Simplemente conozco una realidad que quisiera que otros conozcan. 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»²⁰.

Rulfo no alcanzó de súbito, como es natural, la identificación de la propia conciencia con la voz del personaje popular que provee la base para la «trasposición literaria» que resulta en los cuentos de *El Llano* y en *Pedro Páramo*. Esa iluminación artística debió tomar forma paulatinamente en el curso de un aprendizaje literario cuyos primeros productos son, por las dos muestras que tenemos de ellos, más lo que sobre sus comienzos como escritor ha contado Rulfo, obras de ambiente urbano y sugestivas del existencialismo que se pondría en boga hacia los años cincuenta, pero también de la novela lírica y hasta del surrealismo. Así describe Rulfo la novela a la que pertenece el fragmento «Un pedazo de noche» (el cual lleva la fecha «1940»):²¹

«[la] escribí muy joven, recién llegado a la ciudad de México..., trataba de la soledad y esas cosas, estaba escrita en tercera persona, después fueron hechos biográficos sucedidos y tomados de la realidad y aplicados a otro individuo [esto debe referirse a los cuentos que empezó a escribir y publicar poco después]... Bueno, pero la novela no me gustó, no creo haber rescatado nada de eso. Parece que una revista, hace muchos años, publicó un fragmento, como un cuentecito de todo eso. Pero lo demás lo tiré. Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. Quizá por eso tenía esa cosa de hipersensibilidad. No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía, precisamente, a eso: parece que quería desahogarme por medio de la soledad.»

Rulfo describe entonces cómo no conocía a nadie en la Ciudad de México, así que escribir era dialogar consigo mismo, charlar «con la soledad», pues el escritor «no

¹⁸ *Ibid.*, pág. 69.

¹⁹ *Ibid.*, págs. 62-63.

²⁰ *Ibid.*, pág. 72.

²¹ Ver núm. 3. Incluida también, junto con «La vida no es muy seria en sus cosas» en *Antología personal*, México: Nueva Imagen, 1978.

desea comunicarse, sino que quiere explicarse a sí mismo»²². Lo cual le parece ahora un procedimiento erróneo, pues continúa diciendo:

«De eso se trataba en esa novela que yo destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas, sin ningún atractivo más que el estetizado y lo declamatorio, en un lenguaje del cual me daba exactamente cuenta. Creo que me estaba llenando de retórica por andar en la burocracia [debido a su empleo]. Me estaba empapando de ese modo de tratar todas las cosas. No era lo propio como yo quería decir las cosas. Entonces, ejercitándome, para liberarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en forma más simple, con personajes más sencillos. Claro que fui a dar al otro lado, hasta la simpleza total. Pero es que usé personajes como el campesino de Jalisco, que habla un lenguaje castellano del siglo XVI. Su vocabulario es muy escueto. Casi no habla, más bien» (*ibid.* págs. 53-54).

En otra entrevista, Rulfo describe la misma obra de modo muy parecido: «Fue la primera novela que yo empecé a escribir. Era una novela de ésas que escribe uno cuando empieza a escribir: muy retórica, muy llena de cosas. Esa era una novela urbana. El personaje central era la soledad». Rulfo agrega que le dio un capítulo de la novela a Juan Larrea para una revista que publicaban «los refugiados españoles al llegar a México» lo cual confirma la fecha de 1940 que lleva el texto, publicado finalmente en 1959 (pese al ruego del escritor a Larrea de «que lo rompiera») como cuento, aunque «formaba parte de una novela que se llamaba algo así como *La soledad del padre casado*, creo. Tenía un título muy raro y trataba de eso, de los barrios de prostitución, de la soledad que vive una persona en una ciudad. Tenía como cuatrocientas páginas, pero era muy mala»²³.

La lectura de ese texto confirma sólo parcialmente el desprecio que siente por él Rulfo, pues su lengua es en realidad ya casi la misma de los cuentos de *El Llano* en cuanto a la certera imitación del habla popular, lo efectivo de las metáforas, la fluidez. «Un pedazo de noche» está narrado por su protagonista, una prostituta, quien cuenta cómo viene en su busca un hombre que lleva con él un niño de pocos meses y cómo vagan luego los tres por la ciudad. El hombre es enterrador y odia a la humanidad. En un breve epílogo, la narradora nos informa que se casó con él para que la dejara descansar: «De otra manera acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres...». Probablemente las otras 380 páginas de *La soledad del padre casado* abundarían en acusaciones a la humanidad y en descripciones de una soledad que era, en realidad, según explica el propio Rulfo, la que padecía él mismo en aquellos momentos.

Menos logrado es el texto «La vida no es muy seria en sus cosas», publicado en 1942²⁴, donde un narrador externo describe en tonos líricos los acontecimientos que conducen a la muerte de un niño por la caída accidental de la madre que aún lo lleva dentro de sí, y cuyo esposo y otro niño, del mismo nombre ambos, han muerto antes. La soledad en que quedará la mujer subraya la relación de «La vida» con «Un pedazo», e invita de paso a la comparación del propósito de ese Rulfo *prehistórico* de recrear

²² *Autobiografía*, págs. 52-53.

²³ *Escritura*, pág. 316.

²⁴ En *Pan* (Guadalajara) y de nuevo en *América* (México), 40, 1945.

literariamente la propia soledad, con la pintura de ésta en la novela mayor de García Márquez, un escritor con el que Rulfo presenta cierta afinidad —en el uso del «realismo mágico» en *Pedro Páramo*, en la perspectiva social de la obra de ambos—, y cuyas primeras narraciones, de los cuentos de *Ojos de perro azul* y *El negro que hizo esperar a los ángeles* a *La Hojarasca* (1947 a 1955, aproximadamente), tratan más o menos elípticamente, con tonos a veces líricos, a veces melodramáticos, a veces surrealistas, de la soledad, principalmente. Esa soledad proviene directamente en las primeras narraciones de ambos escritores del estado anímico del personaje, como un sentimiento fuera de su control, bien que a través de la presencia de una ciudad fantasmal, Rulfo apunta, más definitivamente que lo hacía García Márquez, a cierta conexión del sentimiento de soledad con su circunstancia. Si ambos escritores hubiesen persistido en la pintura de la soledad por esas mismas vías, la lima de lo que había de defectuoso en sus primeras obras no habría conseguido textos mejores que los de Onetti, por ejemplo, los cuales, no obstante su excelencia, distan bastante de la extraordinaria originalidad de *Pedro Páramo* y de *Cien años de soledad*, e invitan constantemente a la comparación con los narradores europeos y norteamericanos que pusieron en boga el monólogo interior, el análisis introspectivo de tendencia existencialista, la descripción de la alienación y la amargura del hombre contemporáneo ²⁵.

García Márquez empieza a romper el cerco que la soledad le ponía a su talento creador con *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* (1961), y en *Cien años* (1967) escapa de ella a través de por lo menos trescientas páginas (de un total de 350), para crear por medio de un extraordinario acto de imaginación que consigue apropiarse y convertir en instrumento artístico el punto de vista típico de la mente infantil, un vasto mundo a cuyo través vive la sociedad latinoamericana de provincia. Hecho lo cual, el novelista retorna, en las últimas páginas de esa novela, a la propia soledad de la que había nacido el proyecto de escribir *Cien años*, e impone en los Buendía y en Macondo, de un plumazo, la alienación y el pesimismo característicos del intelectual de izquierda en el mundo presente, por decreto de un poder exterior (el autor del libro de Melquiades), y tal y como si esa soledad o alienación no fuese en realidad resultado de las mismas fuerzas sociales evocadas, por otra parte, tan efectivamente, en la novela ²⁶.

En la entrevista de 1974 Rulfo afirma, quizá irónicamente, que García Márquez no había escrito de *El otoño del patriarca* (1975), sino el final que «todos» conocían entonces, pero que la novela misma no existía en realidad, sino que «El Gabo [el apodo como es conocido García Márquez] inventaba que estaba escribiendo» para que dejasen de fastidiarlo preguntándole qué novela tenía en preparación. Lo mismo que él, también para aplacar a los preguntones, hablaba de la novela *La cordillera* como si la tuviese casi concluida, cuando «En realidad no es nada... Yo sí tenía escritas muchas páginas de eso que se iba a llamar así, pero me dio una atascada de pronto que ya no me permitió seguir adelante, y entonces la tiré» (*op. cit.*, pág. 316) ²⁷.

²⁵ Ver al respecto, JAMES EAST IRBY: «La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos». (Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.)

²⁶ Ver al respecto, CARLOS BLANCO-AGUINAGA: «Sobre la lluvia y la historia en las ficciones de García Márquez», *De mitólogos y novelistas*, Madrid: Turner, 1975.

²⁷ Rulfo ha descrito el argumento de «La Cordillera» en gran detalle (*Autobiografía*, págs. 70-86),

Muchos lectores de García Márquez estarán de acuerdo en que *El otoño* es, básicamente, una elaborada repetición de los temas de *Cien años*, los que el novelista trata de revivir por medio de variaciones de los procedimientos, incluso de los verbales, que eran ya la marca de su estilo, en la novela siguiente. Quizá si *El otoño* no sea sino la extensión del cuento cuyo final describe Rulfo en la entrevista recién citada («Un señor que gobierna una isla del Caribe durante doscientos años y al final se sienta en una silla de esas playeras a contemplar el mar y ve venir las carabelas de Colón»: *op. cit.*, pág. 316) en un texto diez veces más largo. El, en cambio, ha aceptado para 1974 su agotamiento como artista.

Cuando Rulfo pasa de la escritura de esas primeras narraciones («La vida», «Un pedazo») a la de los cuentos que compondrían *El Llano*, no está por ello abandonando el tema de la soledad como expresivo de su pesimismo respecto a la posibilidad de comunicación entre los hombres; lo que sí logra el primer cuento publicado del futuro libro es colocar esa soledad o incomunicabilidad básica de la condición humana fuera de la experiencia estrictamente personal del escritor de origen provinciano que se encuentra solo, sin amigos, en la capital²⁸, y ve la existencia urbana como enemiga, de modo que sólo tipos marginales tales como el enterrador y la prostituta le parecen posibles mediadores entre su alienación y el mundo en que se ve forzado a vivir. Los cuentos de *El Llano*, por el contrario, tienen lugar en un mundo que no es el odiado del presente del escritor, sino el campesino de su recuerdo. El modo como los hablantes que constituyen la narrativa de Rulfo no dialogan, aun y cuando parezca que lo hacen, sino que hablan para sí mismos, expresa también la soledad, pero desde un plano —el característico de la mentalidad campesina— que Rulfo va a hallar mucho más afín a su temperamento que el del personaje urbano, lo que facilita la identificación total con la voz que recrea. De ese modo, la imaginación creadora al igual que las herramientas estilísticas del escritor se renuevan y crecen en fuerza —entre 1945 y 1955— o la década entre «Nos han dado la tierra» y *Pedro Páramo*.

Pero hay otro factor más que considerar respecto al paso de la soledad descrita en «Un pedazo» y la que ese primer cuento logra transmitirnos, y es que «Nos han dado la tierra» se sitúa definitivamente en un plano social. Los personajes de este cuento no sólo son incapaces de comunicarse mutuamente su frustración, desaliento, fatalismo, sino que han sido abandonados por el movimiento político al que dieron su esfuerzo. Su soledad es, por tanto, doble, pues además de individual es histórica, con lo que su efecto en el lector es también más duradero que el de la del enterrador de «Un pedazo», también porque no se limita a reproducir, según hace tanta literatura contemporánea, la soledad igual alienación que todos padecemos, poniéndonosla delante en un acto narcisista, sino que nos ayuda de hecho a superarla al proponer

explicando que trata de la última descendiente de una antigua familia. (Por cierto, que en una parte, Rulfo aprovecha para atacar a Estados Unidos. «Originalmente yo querría haberme apropiado de esta frase: “Al norte de nuestro país vive un pueblo que se llama Comechingones”, porque nosotros tenemos aquí al norte de México a los comechingones más grandes de la tierra, del universo. Y para nosotros comechingones es una palabra muy fuerte»: pág. 80). También ha hablado Rulfo de cuentos en tercera persona y de ambiente urbano que quiere escribir (*ibid.*, pág. 52) con el título *Días sin floresta* (pág. 70).

²⁸ *Autobiografía*, pág. 53.

—claro que indirectamente— la acción política. En «Nos han dado la tierra», la perfecta —por viva, por sentida— recreación de la voz popular ilumina cierta realidad social con mayor fuerza que varios ensayos y artículos.

Los personajes de *El Llano* y de *Pedro Páramo* parecen expresar cierta inseguridad básica ante la realidad, como anota Gutiérrez Marrone (pág. 109), pero para su creador, quien conoce tan a fondo esa realidad lo mismo que la historia mexicana, nada hay de ambiguo en las situaciones que evoca en narraciones que sin ser realistas (ya que no se proponen la reproducción de cierta realidad social y de las relaciones humanas enfocadas desde una perspectiva de verosimilitud psicológica) nos transmiten el mundo rural en toda su verdad, tanto social como psicológica. La inseguridad que demuestran los personajes de Rulfo no proviene de que la realidad en la que actúan esté concebida por aquél como incierta, sino de la situación de marginados que caracteriza a esos personajes dentro de un mundo que otros definen y manejan, de modo que no les queda sino comportarse cautelosa, elusivamente, tanteando las posibilidades sin decidirse por ninguna; actitud y conducta expresivas de una mentalidad —de la que se tratará en seguida— que escapa a las normas occidentales de razonar, y que ante éstas, representativas, a la larga, de una sociedad en la que no parece tener cabida, se siente desconcertada y tratará de pasar inadvertida. La denuncia implícita en la obra de Rulfo no se ha articulado aún en las mentes de sus personajes, los cuales viven fuera de la historia.

Hablando (en la entrevista de 1974) de sus cuentos, dice Rulfo que se los debe todos a un tío suyo, borracho, quien «siempre que íbamos del pueblo a su casa o de su casa al rancho que tenía él, me iba platicando historias». Así que al morirse el tío Celerino dejó de escribir, pues era él quien le «platicaba todo»; «puras mentiras», además, sin relación «con la vida real», no obstante que algunos de los cuentos trataban de «la guerra de los cristeros, el bandolerismo, la miseria que él [Celerino] había vivido» (*op. cit.*, pág. 305). Empleando el humor socarrón que lo caracteriza, Rulfo alude aquí, atribuyéndosela toda al «tío Celerino», a la adquisición de una voz narrativa verdaderamente suya que tiene lugar entre «Un pedazo» y «Nos han dado», hecho íntimamente ligado al regreso espiritual, desde la ciudad en la que se siente a disgusto, a la provincia donde habían transcurrido su infancia y su adolescencia. Es por haber vivido allí que Rulfo es capaz de *escuchar* las voces de sus personajes, pues obviamente sus cuentos son mucho más que meras historias; es decir, que aun y cuando fuese cierto (como sin duda no lo es) que todos ellos proviniesen de las andanzas o de la imaginación del tío Celerino, su poder, su originalidad, no se explican por los argumentos, sino por la capacidad de su autor para darles vida, a través, esencialmente de la voz, a ciertos personajes cuya presencia depende enteramente de la voz que habla por un rato, bien consigo misma, bien con otras igualmente extrañadas. De ahí que Rulfo le atribuya todos los cuentos de *El Llano* al tío Celerino, equivalente de la voz de *otro* narrador que actúa como el mediador indispensable entre el argumento y su concreción literaria. Hay que insistir que no se trata simplemente en Rulfo de la recreación de una voz popular —según hacen, más o menos ocasionalmente, prácticamente todos los novelistas contemporáneos—, sino de que *sólo* a través de la voz que lo cuenta —para sí misma en realidad— cobra vida el

contenido de las historias de *El Llano* y las de los muertos de Comala, pues parece como si ese contenido no pudiese existir independientemente de las voces que lo expresan; es decir, que éstas son mucho más que el medio por el que se materializan en determinadas circunstancias textuales ciertos asuntos, los cuales no podemos concebir sin alterar su esencia en la voz de un narrador externo.

El modo como penetran a Rulfo sus relatos de modo de tocar la fibra que pondrá en movimiento la escritura es siempre a través del oído. En la entrevista tantas veces citada, Rulfo insiste en la oralidad básica de *Pedro Páramo*: «Entonces ella [Susana] cuando muere, empieza a recordar la vida, y hay algunos monólogos: sí, ella nunca conversa con los demás muertos; en cambio, los demás muertos platican unos entre otros, se cuentan sus cosas, sus penas, sus alegrías, todo» (pág. 307). Conversaciones cuyo curso parece provenir, sin mediación autorial, del flujo de cierta conciencia atrapado en el instante mismo en que se hace palabra; flujo incontrolable al que tan sólo puede seguirse.

No será difícil para el lector de Rulfo aceptar la interpretación que él mismo sugiere de su obra como esencialmente oral, condición que explica también su inmenso poder y qué la distingue tan profundamente de otros textos contemporáneos que reproducen el habla popular, mas sin identificarse con, sin emanar de ella. Continúa sin explicarse, no obstante, el que una vez alcanzado el dominio de la técnica (por llamarla de algún modo) más afín a su temperamento artístico y la cual debería haberle facilitado el continuar reproduciendo la voz campesina, una materia que resulta, por definición, inagotable, y la cual ya vimos que provee, en lugar de sus argumentos, la esencia vital de los relatos de Rulfo, éste haya dejado de escribir tan temprano en su carrera, tal y como si aquellas voces que se materializan para él a partir de «Nos han dado» hubiesen callado para siempre.

La naturaleza ontológica de esas voces ayuda a entender el silencio de nuestro autor a través de la actitud característica de aquéllas ante la realidad, la cual facilitará una justificación tanto filosófica como ideológica de la interrupción de la producción de Rulfo.

Los cuentos de *El Llano* y los recuerdos de los habitantes de Comala están repletos de lagunas; las reacciones de todos esos personajes nos chocan, a menudo; los desenlaces de sus historias sorprenden, faltan las explicaciones sobre cómo sucedió esto o lo otro o del porqué de determinada reacción²⁹; todo lo cual no es resultado de artificio, ni tampoco de la experimentación con el punto de vista, sino de cierta falta de consistencia lógica típica de la mentalidad «pre-lógica», según la terminología de Lucien Lévy-Bruhl³⁰.

²⁹ Ejemplos de todo ello son el crimen del narrador de «La cuesta de las comadres», o el del «En la madrugada»; el modo como el asesino de «El hombre» se disculpa y pide excusas a la misma gente que está matando; cómo responde a la solicitud de ayuda de su padre el hijo en «¡Diles que no me maten!»; las reacciones del emigrante en «Paso del Norte» respecto al camarada muerto, o a su padre; la conducta de Pancha en «Anacleto Morones»; cómo Doloritas Preciado acepta gozosamente casarse con Pedro Páramo, quien nunca la ha pretendido, para un par de días después, se lo agradece a Dios, «aunque después me aborrezca», le pide a una amiga que la sustituya en el tálamo nupcial, pues está menstruando, y abandona a Pedro cuando éste se lo sugiere, contra su voluntad, mas sin protestar.

³⁰ Para un resumen de las teorías de éste, ver JEAN CAZENEUVE: *Lucien Lévy-Bruhl*, New York: Harper,

En sus estudios de la mentalidad del hombre primitivo, este antropólogo y pensador llegó a varias conclusiones revolucionarias: el hombre primitivo piensa o razona de modo diferente a como lo hace el civilizado; tampoco de acuerdo con una lógica propia, según lo demuestra el que ambas mentalidades no son en modo alguno ininteligibles la una para la otra, sino que las funciones mentales del no-civilizado no obedecen exclusivamente las leyes de nuestra lógica, ya que no se basan, como sucede en ésta, en la estricta causalidad, con la consecuencia de que aquél no entiende la necesidad, tal y como la percibimos nosotros, de evitar las contradicciones. Para la mentalidad anterior a la aparición o afianzamiento del pensamiento lógico, las cosas pueden ser al mismo tiempo ellas y algo más, ellas y las otras, dependiendo de conexiones extrañas a nuestro modo de pensar. Juan Preciado y Abundio pueden estar vivos y muertos al mismo tiempo sin que ello entrañe una contradicción para quienes se comunican con ellos, y en consecuencia la trama de *Pedro Páramo* no necesita, para aceptar esa contradicción, pasar al plano lírico o al fantástico, sino que continúa siendo básicamente realista. Los personajes de Rulfo no actúan o dejan de hacerlo siguiendo razonamientos que tengamos que entender racionalmente, movidos en su conducta por causas y motivaciones perfectamente precisables.

La conducta de esos personajes responde a una lógica sólo parcialmente comprensible fuera de sus propios cánones, y dominada por lo afectivo, pues en ella los sentimientos sustituyen al razonamiento (los cuales, en la etapa de su desarrollo que corresponde al de las culturas que solemos llamar primitivas, sirven para una comunicación de tipo místico con los espíritus de la naturaleza). Es el papel del sentimiento lo que a la postre subrayará Lévy-Bruhl en esa mentalidad, donde lo sobrenatural confirma la unidad con la naturaleza.

Susana San Juan, por tanto, no constituye, como ocurriría en una novela alegórica, una representación de Afrodita ni de Artemisa, ni es tampoco una combinación de ambas diosas según su valor respectivo dentro del panteón grecorromano, en el cual los atributos de los dioses han sido ordenados evitando que un dios tenga los mismos poderes que otro, sino que es ambas, además de Astarté e Isis ³¹, pues como fuerza espiritual corresponde en concepción a una etapa anterior a la griega de la actividad mítico-religiosa, dominada por la afectividad, y en la cual las contradicciones, aunque sean obvias, carecen de importancia, pues no se concibe la realidad como separada del sentimiento. Y tampoco Pedro Páramo representa, como sería el caso en obras conscientemente simbólicas, un arquetipo, sino que manifiesta espontáneamente ciertas cualidades, todas ellas presentes en el universo, y que pueden, por tanto, aparecer en varios arquetipos lo mismo que en personajes imitados de la realidad.

Esa mentalidad que Lévy-Bruhl llamará finalmente «mística» nunca desaparece del

1972. Sobre la «mentalidad afectiva» en la obra de Rulfo, ver mi *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Madrid: Fundamentos (en prensa).

³¹ Sobre el personaje de Susana y sus implicaciones mitológicas y de otro tipo, ver, por MARÍA LUISA BASTOS y SYLVIA MOLLROY: «La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna», en *Modern Language Notes*, 92 (1977), 246-68, y «El personaje de Susana San Juan: clave de enunciación y de enunciados», *Hispania*, VII, 20 (1978), 3-24, y mi artículo «Algunas observaciones sobre el simbolismo de la relación entre Susana San Juan y Pedro Páramo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 270 (1972), 584-94.

todo y como, además, la mentalidad mística no se opone, sino que simplemente ignora o es indiferente al pensamiento lógico, la coexistencia de ambos es posible aun cuando el progreso del segundo apenas deje ya espacio para el pensamiento pre-lógico, que es la situación cultural que pintan las narraciones de Rulfo. Lo que sucede allí puede ser ilógico según las leyes de la causalidad, pero lo esencial es que posee una cualidad afectiva, entrañable a la vez que no analizable por la razón, que sugiere el tipo de mentalidad estudiada por Lévy-Bruhl. Los personajes de Rulfo no son místicos poseídos por los espíritus naturales, pero parecen siempre capaces de pensar algo y su opuesto al mismo tiempo, cierto objeto y lo que lo niega sin establecer una transición de una a otra posición.

La mentalidad pre-lógica corresponde originalmente en el caso de México a las culturas indígenas no-occidentales, pero lo que refleja de ellas Rulfo es su supervivencia en una población mestiza, no sólo racialmente, lo cual puede serlo en grados muy diferentes, sino culturalmente, condición a la que contribuye poderosamente la convivencia en las áreas rurales de la población mestiza e incluso blanca con la indígena o lo que resta de ella. A la larga, de lo que se trata es de un modo de ver la realidad que no es el característicamente occidental, lógico, racional, urbano, y en el cual las motivaciones de la conducta representan respuestas a la realidad sentidas en lugar de analizadas —en lo que es parte, naturalmente, la violencia, el hermetismo, el fatalismo típicos de ese carácter que Rulfo conoce tan bien—, mas no como elementos lógicos o como causas perfectamente analizables.

Las conexiones entre mentalidad primitiva y civilizada que revela el estudio de la primera y que se evidencia en los sueños, en el modo de razonar del niño, en la poesía —hasta cierta medida—, explica con creces que Rulfo haya podido expresar formas de conducta características de la mentalidad pre-lógica aun cuando sus personajes no sean indios, pues como él mismo explica: «no, no hay indios en mi literatura» (*Escritura*, pág. 312). Esta declaración ocurre al final de unos comentarios sobre costumbres religiosas y sociales de los indígenas que demuestran ampliamente qué bien conoce nuestro autor y cuánto le interesa la mentalidad indígena, la cual, concluye, es muy difícil de penetrar incluso para quien como él vivió en íntimo contacto con ella por tanto tiempo como resultado de su labor entre los indios por más de quince años como funcionario del Instituto Indigenista: «Resulta muy difícil, muy compleja y completamente hermética. Solamente un antropólogo podría escribir sobre ellos» (pág. 310)³².

Aunque el contacto profesional de Rulfo con las culturas indígenas de México es posterior cronológicamente a la creación de su obra esencial, debe haber confirmado los descubrimientos que ya había hecho espontáneamente respecto al modo de «razonar» de sus futuros personajes proveyendo, pues, un medio ideal para el desarrollo de sus aspiraciones artísticas al mismo tiempo que —por razones que no

³² Cuando el entrevistador le pregunta si está de acuerdo en que su obra contiene «una tercera dimensión del indio, un punto de vista exploratorio de su hermética interioridad», Rulfo responde que no ha escrito jamás sobre los indios, ni tampoco los incluye en su obra, aunque sí los conoce muy bien. A esas afirmaciones siguen varios ejemplos de sincretismo religioso indígena, resultado en gran parte de la violencia de la conquista (*op. cit.*, págs. 309-12).

hace falta repasar— para el de la preocupación social tan evidente en sus dos obras principales, en sus guiones para las películas «El despojo» y «La fórmula secreta» (las imágenes de la cual que acompaña el texto de Rulfo presentan campesinos primero impasibles y luego rendidos de cansancio)³³, y las fotos tomadas por Rulfo y recogidas en *Inframundo*, cuyo sujeto principal es el campesino indígena o mestizo de Jalisco, despojado «de la tierra, de la identidad e incluso de la vida por fuerzas a las que el autor da consistencia pero sabiamente deja sin explicar» (Frank Janney, «Carta al lector», *Inframundo*).

Del repaso que precede de características temáticas y estilísticas de la producción de Rulfo se desprenden ciertas conclusiones, las que propongo organizar así:

1. Descontento con sus experimentos con cuentos y novelas de ambiente urbano que seguían las corrientes literarias en boga, Rulfo, hacia 1945, buscando dentro de sí, entra en contacto con una voz popular a la que va a dar vida artística inmediatamente. Esa voz expresa una cultura esencialmente diferente a la del propio escritor en cuanto intelectual, una cultura cuya base son percepciones afectivas que se desarrollan al margen de la lógica. El modo como se produce la brevísima obra de Rulfo —cada cuento le llevó, según su testimonio, una noche, y *Pedro Páramo*, cuatro meses³⁴ (y téngase en cuenta que la versión original de la novela era el doble de larga que la definitiva), sugiere la escritura espontánea, un proceso independiente de la consciencia. La voz que Rulfo se apropia es la de un pueblo campesino al que siglos de opresión han colocado prácticamente al margen de la historia. El convertirlo en el sujeto de su discurso no es consecuencia del compromiso político del escritor, pero ayuda a éste a definirse, pues sus personajes son víctimas de males sociales y de abusos (que el escritor ha visto, de hecho, agravados en la ciudad donde reside), los cuales declaran sus voces sin ser ellas mismas conscientes de hacerlo. El primer cuento publicado de la serie que será *El Llano*, «Nos han dado la tierra», define sin lugar a dudas ese compromiso; el segundo que publicó, «Es que somos muy pobres», lo afirma. A medida que desarrolla su arte, también la conciencia política de Rulfo ganará precisión, como lo prueban sus comentarios respecto a la política y la historia de México, y su producción en un medio artístico, el cine, que facilita la articulación de la protesta.

2. *Pedro Páramo* representa una segunda y última etapa de ese doble proceso de desarrollo de una voz artística modelada en la popular, y de toma de conciencia política. El protagonista de la novela es un terrateniente de cuya crueldad y falta de escrúpulos es víctima todo un pueblo, el cual, de antiguo edén (así lo describen Doloritas Preciado y el cura: *op. cit.*, págs. 69, 76) se ha transformado a causa de Pedro Páramo en un verdadero infierno («comal» es la rueda de barro donde se calientan las tortillas) sólo habitado por muertos que no esperan redención, pues «viven» fuera de la fe cristiana (la cual, nótese, no juega papel alguno en la visión del mundo de Rulfo). La selección del terrateniente Páramo (desierto; dueño de la «Media Luna» o luna incompleta, pues le falta Susana, evocación —entre otras cosas— de los poderes de la

³³ *El gallo de oro*, págs. 118-19.

³⁴ *Inframundo*, pág. 9.

luna-Isis: el principio femenino, el mar o Afrodita, la virginidad o Artemisa) como protagonista no es deliberada, desde luego, pues jamás se trata en la obra de Rulfo de alegoría, ni política ni de otra clase, sino de la expresión, básicamente espontánea, de una conciencia social muy crítica *a través y sólo* a través de la elaboración artística del espíritu del campesino culturalmente mestizo.

Pedro Páramo se distingue del resto de los personajes de Rulfo en que sólo pertenece marginalmente a ese grupo social, siendo también el único terrateniente en toda su obra. Lo que define a Pedro es su deseo de poseer, física pero también espiritualmente, a Susana. Es después de ida ésta que circunstancias familiares —el asesinato de su padre— provocan en él el despertar del espíritu del terrateniente, y con ello una ambición desmedida de poder, la cual, sin embargo, nos dirá que estaba dirigida toda a su amada: «Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti» (pág. 86).

Es mi impresión que en Pedro Páramo Rulfo ha representado al mismo tiempo a la clase terrateniente que es el vehículo más obvio de la explotación del campesino, y a sí mismo, en cuanto descendiente de esa misma clase (Rulfo proviene de una familia de origen español, asentada desde muy antiguo en México, y rica en otros tiempos ³⁵; la familia de Pedro, aunque al parecer de abolengo, no era rica: deben dinero en la tienda local; Pedro trabaja como aprendiz de telegrafista: págs. 17-18, 24), y también en cuanto intelectual alienado respecto a su propio medio, a la cultura que lo alimentó, a la posibilidad de transformar el presente. De ahí que Páramo no resulte un personaje odioso y que no se lo condene sino parcialmente, pues lo salvan su personalidad infantil de soñador (págs. 15-16, 24) y su pasión por Susana San Juan. Esta, a su vez, representa —también— nuevos tiempos, el cambio o los comienzos de un cambio que caracterizan el período revolucionario. Susana se rebela contra Comala (con cuyos habitantes no charla incluso después de estar todos enterrados), rechaza la religión (págs. 80-81), se marcha del pueblo, y su esposo, Florencio, parece mezclado en la Revolución, lo que causa su muerte (pág. 104). La posibilidad que Susana representaba y encandilaba a Pedro, se le escapa a éste, mas no por su culpa. La ambición de poder territorial de Pedro recuerda la de los conquistadores, pero también expresa, especialmente a través de su manipulación de los revolucionarios, nuevos tiempos, cambios drásticos en la sociedad mexicana, todo ello negativo, desde luego. Al final, Susana, la esperanza que los pedro páramos reales han apresado y hecho enloquecer y finalmente morir, se venga, tanto de quien la mantiene prisionera, pues Pedro Páramo languidece por su rechazo y más tarde por su muerte (págs. 84-85), como del pueblo que no se supo defender del caudillo. Pedro muere a manos de su hijo mudo —el arriero que condujo a Comala al otro hijo, también rechazado, el que comienza la narración de la historia— ³⁶, al igual que ha perecido ya toda Comala; conclusión que expresa el pesimismo de Rulfo respecto a la estructura social y política de México y el propio sentimiento de alienación e impotencia.

³⁵ *Autobiografía*, págs. 29-31, 38-42, 44-47.

³⁶ Ver al respecto ROBERTO ECHEVARREN: «Pedro Páramo: la muerte del narrador», *Inti.*, págs. 111-25.

3. Si aceptamos estas conclusiones, sorprenderá menos el silencio de Rulfo tras *Pedro Páramo*. Entre los cuentos de *El Llano* y su novela, Rulfo ha expresado, de modo más cabal que ningún otro narrador, la única voz a la que su espíritu deseaba dar vida, y ha conseguido también una definición de la problemática nacional que por incluirlo a él mismo en cuanto descendiente si no miembro ya de cierta clase, e intelectual al servicio del Estado (que es la situación de una mayoría de los intelectuales en Latinoamérica) revierte sobre su obra para sellarla con su oscuro, total pesimismo. La identificación del escritor con una mentalidad doblemente a-histórica —por su esencia pre-lógica y por la deliberada marginación de que es objeto— interviene entonces para confirmarlo en el abandono de su proyecto artístico. La paralización de éste expresa, al mismo tiempo, la imposibilidad para Rulfo de expresar de nuevas maneras (lo cual implica una noción de movimiento, de adelanto) una situación que ve como cerrada, y el progresivo silencio de una cultura a la que absorbe cada vez más rápidamente la de tipo urbano, cuyo modelo es la masificación de los países del capitalismo avanzado. Obviamente, la marginación del mexicano pobre no cesa con ello (recuérdese la descripción por Rulfo de «La fórmula secreta»), pero a éste, como consecuencia de su compenetración con cierta voz típicamente campesina, le faltan los medios artísticos, pero, sobre todo, el interés, para acometer la recreación de esa nueva voz —o nueva versión de la misma voz— en el México presente, ese México cuyo emblema no es ya la ardiente llanura donde el campesino mestizo prosigue su miserable existencia de siglos, sino la ciudad de crecimiento monstruoso que reúne diferencias sociales igualmente monstruosas.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS
Comparative Literature
State University of New York
at Binghamton. Binghamton
NEW YORK 13901
(U. S. A.)