

## Juan Rulfo: la narración desde la periferia

---

JOSÉ LUIS DE LA FUENTE  
*Universidad de Valladolid*

La obra de Juan Rulfo, como es bien conocido, consta del conjunto de cuentos que bajo el título de *El llano en llamas* editó en 1953, la novela *Pedro Páramo*, de 1955, y los guiones recogidos en *El gallo de oro* (1980). Parece que destruyó en 1974 la novela aún inconclusa *La cordillera* y en México han aparecido en 1994 *Los cuadernos de Juan Rulfo*<sup>1</sup>. Además, los relatos “Un pedazo de noche”, de 1940, y “La vida no es muy seria en sus cosas”, ya aparecidos en revistas mexicanas<sup>2</sup> e incluidos en *Obras completas*<sup>3</sup>, junto a algún texto para cine, como “La fórmula secreta” y “El despojo”, que reaparecerán con la novela corta que titula el volumen *El gallo de oro*<sup>4</sup>. Una obra tan exigua, sin embargo, es capaz de mostrar un mundo acabado artísticamente en lo que se refiere

<sup>1</sup> México, Era, 1994. Ed. de Y. Jiménez de Báez, con presentación de Clara Aparicio de Rulfo. José Carlos González Boixo señalaba que tenía tres novelas inéditas: *La cordillera*, *Los días sin flores* y *En esa tierra no se ha muerto nadie*. En *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983, p. 23, atendiendo a las manifestaciones del escritor mexicano que se incluyen en el estudio de Alba Omil, “*Pedro Páramo*: el trasmundo y su expresión artística”, *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, Antofagasta, Universidad del Norte, 1969, p. 145.

<sup>2</sup> El primero, en *Revista Mexicana de Literatura*, 3, septiembre de 1959, y en *Pedro Páramo. El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1969; el segundo, en *Pan* y después en *América*, 40, 30 de junio de 1945. Según Jorge Ruffinelli, éste se editó en América en 1940; véase su obra *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Univ. Veracruzana, 1980, p. 16. Para Luis Harss, se publicó primeramente en *Pan*, en 1942; en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., 1968, p. 314.

<sup>3</sup> Caracas, Ayacucho, 1977; ed. de Jorge Ruffinelli. También se han editado sus *Obras* en México, F. C. E., 1987, y *Toda la obra*, Madrid, C. S. I. C.-Archivos, 1992, coord. de Claude Fell.

<sup>4</sup> También editó en revistas “Un cuento, fragmento de la novela en preparación *Una estrella junto a la luna*”, *Las Letras Patrias*, 1, 1954, pp. 104-108, y “Fragmento de la novela *Los murmullos*”, *Universidad de México*, 10, 1954, pp. 6-7, que se corresponderían con *Pedro Páramo*.

a la auténtica realidad mexicana, que había comenzado a perfilarse con la narrativa de la Revolución y que sufre su vuelta de tuerca con *Al filo del agua* de Agustín Yáñez en 1947. Con *El llano en llamas* y, sobre todo, con *Pedro Páramo*, se continúa en esa línea de marginalización del individuo mexicano<sup>5</sup> hasta convertirlo definitivamente en víctima del proceso histórico, sometido a otra violencia no menos cruda y a la soledad de los campos sobre los que se abate el silencio y un conjunto disforme de ruidos<sup>6</sup>.

El relato inaugural de *El llano en llamas*, "Nos han dado la tierra", determina el carácter del mundo rulfiano, no sólo de su geografía sino también de sus personajes<sup>7</sup>. Cuatro campesinos llegan a la tierra dura, seca, difícil que les ha concedido el gobierno por la reforma agraria. Se conforman todos a excepción del personaje que narra, quien sigue de largo porque "la tierra que nos han dado está allá arriba"<sup>8</sup>. La sentencia contiene un valor simbólico que alcanza un significado especial al contemplar de manera panorámica la obra de Juan Rulfo, porque, efectivamente, sus personajes van a ser los desheredados de la tierra, cuya única esperanza está más allá de esta vida, en las alturas prometidas tras la muerte. Sin embargo, como se constata en *Pedro Páramo*, ni siquiera queda esa tímida esperanza, porque los muertos quedan anclados en este mundo que los había rechazado en vida. *Pedro Páramo* advierte a posteriori del drama de esas tierras, habitadas por individuos ya indiferentes ante las fronteras de la vida y la muerte, porque habitar en ésta y aquélla es sólo un recuerdo, un espejismo, como señala Ariel Dorfman<sup>9</sup>, o un espejo que refleja las penurias de la vida anterior.

Los personajes de *Pedro Páramo* representan el grado máximo de marginación —más que por el incesto, la pobreza, su sometimiento al poder, la incomunicación<sup>10</sup>— al ser muertos, motivo de amplia tradición europea y mexicana<sup>11</sup>. Además, la perspectiva narrativa adoptada crea objetividad pero

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis dice que Rulfo es el intérprete de los marginados, en "Sí, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente", *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, Hanover, Del Norte, 1983, pp. 23-27.

<sup>6</sup> Yvette Jiménez de Báez ya ha advertido que esta serie de desmitificaciones que opera Juan Rulfo en su obra conducen a una marginalidad de caracteres infrahumanos. En "Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo", *La Torre*, NE, II, 5, enero-marzo, 1988, pág. 149. Semejante opinión sustenta Saúl Sosnowski, "Pedro Páramo: clausura de un proceso histórico", *Inti*, 13-14, primavera-otoño, 1981, p. 61. También Malva E. Filer, "Sumisión y rebeldía en los personajes de *Pedro Páramo*", *ibidem*, p. 70.

<sup>7</sup> Eso opina Felipe Garrido, quien señala que por esa razón, el libro comenzó a abrirse con ese relato. Véase Ramiro Villaseñor y Villaseñor, *Biobibliografía. Juan Rulfo*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Secretaría General, 1986, p. 26.

<sup>8</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, 5ª ed., 1990; ed. de Carlos Blanco Aguinaga, p. 44.

<sup>9</sup> *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 205.

<sup>10</sup> Raúl Dorra advierte en "Acuérdate" esa falta de comunicación en los personajes, su necesidad de comunicar, lo que viene asociado a una marginación del espacio. En "Espacio y memoria en un cuento de Juan Rulfo", *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio, 1980, pp. 88-89 y 91.

<sup>11</sup> Sergio Fernández vincula ese mundo de los muertos a la identidad mexicana, en "Pedro Páramo: una sesión espiritista", *Revista Iberoamericana*, LV, 146-147, enero-junio, 1989, pp. 953-963.

separa a los personajes de su autor<sup>12</sup>, los deja en el mismo abandono, en la misma soledad que sufren sobre la tierra.

El paso de la vida a la muerte no es traumático; es decir, cualquier motivo, por nimio que sea, puede desencadenar la tragedia<sup>13</sup>. La vida carece de valor para estos personajes. Esto significa que viven en la periferia de la vida, a un paso sólo de la muerte. La mejor muestra es *Pedro Páramo* –según Dorfman, “una alegoría sobre la omnipresencia de la muerte”<sup>14</sup>–, pero puede advertirse en toda la obra de Juan Rulfo. Parafraseando a Julio Ramón Ribeyro, podría decirse que “la piel del pueblo mexicano no cuesta cara”. La violencia, en consecuencia, arrastra a todos los personajes y ante cualquier excusa sienten el impulso de perpetrar el crimen: el protagonista de “La cuesta de las comadres” mata a Remigio porque éste le acusa de haber asesinado a Odilón, aunque los criminales fueran los Alcaraces, borrachos en las fiestas de Zapotlán. “El hombre”, “En la madrugada”, “¡Diles que no me maten!”, “Acuérdate”, “El día del derrumbe” presentan también casos de crímenes prácticamente gratuitos que habría que poner en conexión con toda una tradición que viene de época prehispánica, de la conquista y la colonia, y que se desarrolla por igual en la narrativa contemporánea mexicana, desde la obra de los narradores de la Revolución -y los decepcionados, desde Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o José Revueltas, hasta Agustín Yáñez, Carlos Fuentes o Elena Poniatowska, por ejemplo- hasta la novela policiaca<sup>15</sup>, donde son igualmente arbitrarios, cuando no inexplicables, en Rodolfo Usigli<sup>16</sup>, Jorge Ibargüengoitia<sup>17</sup> o Vicente Leñero<sup>18</sup>, por ejemplo, sin olvidar la aportación documental de Max Aub<sup>19</sup>. Pueden, a este respecto, recordarse las palabras de Octavio Paz:

Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida. Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde

<sup>12</sup> Joseph Sommers, “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, en Juan Loveluck, ed., *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Madrid, Taurus, 1976, p. 157; reproducido de su libro *Yáñez, Rulfo, Fuentes: la novela mexicana moderna*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

<sup>13</sup> William H. Katra incide en la tragedia popular que representa el relato al que dedica su trabajo “No oyes ladrar los perros: La excepcionalidad y el fracaso”, *Revista Iberoamericana*, LVI, 150, enero-marzo, 1990, p. 187. Lo mismo podría decirse de la mayor parte de la obra rulfiana.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>15</sup> Ilán Stavans sugiere la conexión de algún relato de Juan Rulfo con la narrativa policial por el elemento de suspenso, en *Pedro Páramo*, “No oyes ladrar los perros” y “¡Diles que no me maten!”. En *Antibéroses. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993, p. 88.

<sup>16</sup> *Ensayo de un crimen* [1944], México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

<sup>17</sup> *Las muertas* [1977], México, Joaquín Mortiz, 1985, y *Dos crímenes* [1979], México, Joaquín Mortiz, 1987.

<sup>18</sup> *Los albañiles* [1964], México, Planeta-Seix Barral, 1986, y *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz* [1985], México, Plaza y Valdés, 1988.

<sup>19</sup> *Crímenes ejemplares*, Barcelona, Lumen, 1972.

significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora<sup>20</sup>.

Ariel Dorfman señala que “la muerte en estos cuentos es siempre violenta y, lo que es más importante, es fruto de la venganza. [...] Es el destino que mata a través de una persona, que restaura el equilibrio primordial que la víctima quebró hace tantos años”<sup>21</sup>. Ese destino lo cumplen a sabiendas -como Pedro Páramo y tantos otros-, pero el caso del viejo Esteban, de “En la madrugada”, es bien diferente. Él es, más que ninguno, un mero instrumento del destino:

«Y ahora ya ve usted, me tiene detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa...»<sup>22</sup>.

La marginación de la vida de los personajes rulfianos -reducidos a la subhumanidad<sup>23</sup>- se extiende a otros aspectos<sup>24</sup>. La carencia de tierras, a pesar del reparto del gobierno en “La cuesta de las comadres”; la pobreza, vinculada al riesgo de la prostitución, que parece haberse convertido en un mal endémico en la familia de “Es que somos muy pobres”; o la emigración, en “Paso del Norte”, donde el hambre obliga al protagonista a emprender un viaje a Estados Unidos, país en el que tampoco logrará mejorar su situación, sino más bien todo lo contrario, porque después de salir del pueblo, trabaja sin ganar dinero, en la frontera es tiroteado aunque se salva milagrosamente, y acaba por regresar sin un peso al pueblo, donde se le notifica que se ha vendido su casa y que su esposa ha huido con un arriero.

Los personajes de los cuentos, como los de la novela de Rulfo, son una proyección, según George Ronald Freeman, de la condena humana, del relato de la caída de la gracia del hombre, que procede de las narraciones bíblicas<sup>25</sup>. Y, para acentuar más su marginalidad, esos personajes no están totalmente perfilados, sino que aparecen difuminados, como estando en el paso previo de la muerte; son ya casi polvo como lo es el espacio que habitan -el espacio, la tie-

<sup>20</sup> *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1993, ed. de Enrico Mario Santí, p. 194.

<sup>21</sup> Op. cit., p. 208.

<sup>22</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas*, ed. cit., p. 75.

<sup>23</sup> Myrna Solotorevsky, “Una aproximación estructural a «El hombre», de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 383, mayo, 1982, p. 364.

<sup>24</sup> Por “esa visión negativa de la realidad”, “los personajes fracasan siempre”, observa González Boixo, en *Claves narrativas de Juan Rulfo*, cit., pág. 37. Kenneth M. Taggart Hogen considera que la naturaleza, el gobierno, la religión y el propio hombre son los causantes de la opresión de los personajes de Rulfo. En “The Fiction of Juan Rulfo. A Study of Characters in Torment”, *Revista de Estudios Hispánicos*, VI, 1979, pág. 121. Amalia Inesta observa que “el hambre, la miseria, la frustración, la desesperanza, la violencia, el fatalismo duro, insensible, que componen la pobre vida del campesino mexicano, son [...] el elemento que inspira y late en la obra de Rulfo”. En “Juan Rulfo y *El llano en llamas*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 241.

<sup>25</sup> “La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*”, en J. Sommers, ed., *La narrativa de Juan Rulfo*, México, Sep-Setentas, 1974, p. 68.

rra, la vida de este mundo se les va siempre de las manos— y el tiempo que los genera —ni la Revolución los conmueve especialmente—; son ecos de personajes, determinados sólo por los murmullos fronterizos ya a la muerte o a la aniquilación como seres humanos<sup>26</sup>.

Estos personajes, sobre todo, se mueven por la necesidad pero están irremisiblemente abocados a un destino que les impide la mejora cuando vencen su pasividad y tienen el arrojo suficiente para tratar de cambiar su estatus<sup>27</sup>. Ni siquiera la fiesta significa un remanso en esas vidas desesperanzadas, pues en “El día del derrumbe” no sirve para olvidar la tragedia del terremoto y en *Pedro Páramo*, tras la muerte de Susana San Juan, lo que provocará la algarabía será la ruina de Comala por la ira del cacique, en un movimiento circular operado por Pedro Páramo que afecta trágicamente a los habitantes del pueblo, pues los preámbulos de su relación con la mujer no resultaron nada gratos para el pueblo, como recuerda Jorge Ruffinelli: “Susana San Juan pone un límite al poder inconmensurable de Pedro Páramo, el hombre que llegó a la mentira, a la corrupción, al asesinato, para conseguirla a ella”<sup>28</sup>.

La prostitución es la solución por la que optan las mujeres. Así ocurre con las hijas de “Es que somos muy pobres”, o en “Un pedazo de noche”, donde Claudio Marcos es, además, consentidor de la profesión de su esposa Olga. Los monólogos son la forma adoptada por Rulfo para relatar el drama y expiar la culpa<sup>29</sup>. En el primero, es un hermano de las tres mujeres quien reflexiona sobre la tragedia que se cierne sobre su familia. Una inundación ha matado a la vaca que regaló el padre a su hija menor, Tacha, para que no cayera como sus hermanas en la prostitución. La mortificación que ha sufrido la familia se prolongará irremisiblemente, como presagian los movimientos del pecho de la niña. El hermano es quien deja constancia de la imposibilidad que los pobres tienen de sobreponerse a su destino, pero en “Un pedazo de noche” es ya la prostituta madura quien cuenta para “desbaratar los malos recuerdos”<sup>30</sup>. Ya no es la

<sup>26</sup> Blanco Aguinaga había advertido que carecen de descripción espiritual o física, que son difusos y sin contornos. En J. Sommers, ed., loc. cit., pp. 104 y 111.

<sup>27</sup> Lanin Gyurko interpreta los personajes del escritor mexicano como nihilistas, por el estilo y el caos sin redención que aparece en la novela y en varios cuentos de *El llano en llamas*. En “Rulfo’s Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of *Pedro Páramo*”, *Hispanic Review*, 40, 4, 1972, p. 466. No es de la misma opinión Jonathan Tittler, en “*Pedro Páramo*: nihilismo fracasado”, *Inti*, 13-14, primavera-otoño, 1981, p. 79.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 52. Ricardo González Mouat opina sobre el personaje en relación con la hacienda de *Pedro Páramo*: “de la Media Luna falta la otra mitad, que es Susana San Juan, la loca, *la lunática*”. En “Un personaje olvidado de Pedro Páramo”, *Revista Iberoamericana*, II, 130-131, enero-junio, 1985, p. 236. Eso da idea de lo incompleto del mundo interior del cacique, que tiene su correspondencia exacta en el espacio que domina.

<sup>29</sup> Como en buena parte de su obra. Esta narración de los personajes conduce a su marginación, porque su voz se pierde entre el paisaje, quedan silencios que provocan la ambigüedad de la historia relatada, e incluso esas narraciones no están dirigidas a otro personaje que las comprenda o las sienta. La incomunicación y la soledad se acentúa, por tanto, con el uso del monólogo ensimismado.

<sup>30</sup> *Obra Completa*, cit., p. 191.

familia a quien se extiende la desgracia, sino a su consentidor marido, con el que pacta que la deje descansar después de su ronda, porque “de otra manera acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres”<sup>31</sup>. En “El despojo” el resultado es muy otro pero igualmente trágico: Pedro trata de impedir que don Celerino le robe a su mujer y muere cuando se topa con él, no sin antes haber terminado con el cacique.

Son muchas las mujeres que se dejan vencer por la necesidad y se entregan a un hombre al que ofrecen su cuerpo: Margarita, de “En la madrugada”, que termina llorando porque su madre la tacha de prostituta; en “Talpa”, Natalia se entrega al hermano de su esposo Tanilo, enfermo, hasta el punto de matar a éste, en una larga caminata hasta la Virgen de Talpa, ante la que él fallece; una de las muchachas robadas por ‘el Pichón’ en “El llano en llamas” espera a su violador y raptor para que conozca a su hijo y con la intención de quedarse junto a él; la mujer del protagonista de “Paso del Norte” huye con un arriero por extrema necesidad; un amplio grupo de mujeres se habían entregado a Anacleto Morones —como Dolores y tantas otras a Pedro Páramo—, en el cuento al que da título, concibió en ellas muchos hijos y tras su muerte éstas pretenden que sea santificado.

La mujer, por tanto, está absolutamente sometida al hombre, en los cuentos y especialmente en *Pedro Páramo*, donde asistimos, además, “a la degradación de la imagen de la madre”, señala José de la Colina<sup>32</sup>, porque, como las mujeres de Comala carecen de individualidad para el cacique, cualquiera de ellas pudo ser la madre de Juan Preciado. Incluso, como se advierte en la novela, hasta después de muerto el cacique, las mujeres mantienen su dependencia, como ya se constataba en “Anacleto Morones”, o en “La vida no es muy seria en sus cosas”, donde la mujer piensa en llevar a su hijo Crispín, aún por nacer, al camposanto a conversar con su padre —como ella hace durante el relato— y termina por caer al suelo, tal vez en un impulso suicida o filicida, según Harry L. Rosser<sup>33</sup>.

Tan sólo hay dos caracteres femeninos que parecen alejarse de ese modelo de sometimiento: Susana San Juan, en *Pedro Páramo*, y Bernarda, “La Caponera”, de *El gallo de oro*. Cada una representa, respectivamente, los anhelos de amor y libertad femeninos, pero sobre ellas se impone un destino que igualmente acaba por vencerlas. Susana, inevitablemente desplazada hacia la marginalidad<sup>34</sup>, se recluye en la locura, en las imágenes alucinadas de un amor inexistente<sup>35</sup> y “La Caponera”, en el alcohol y la apatía por el trato de su esposo Dionisio Pinzón. Las dos, sin embargo, que parecen en vida depositarias del destino del cacique, anticipan voluntariamente su muerte y prolongan su propia vida como una esperanza de libertad y amor. Susana queda viva en las conversaciones de los muertos de

<sup>31</sup> Ibidem, p. 203.

<sup>32</sup> “Susana San Juan (El mito femenino en *Pedro Páramo*)”, J. Sommers, ed., loc. cit., p. 61.

<sup>33</sup> En “El cuento ‘olvidado’ de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, LVI, 150, enero-marzo, 1990, p. 196.

<sup>34</sup> Javier González Alonso, “Susana San Juan: Función y significado textuales en *Pedro Páramo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV, 2, invierno, 1991, p. 218.

<sup>35</sup> La crítica ha especulado bastante sobre los amoríos de Susana y Florencio, José Carlos González Boixo zanja la cuestión en su entrevista a Juan Rulfo, de la que inserta un frag-

Comala y “La Caponera” en su propia hija: “Seguiré el destino de mi madre. Así le cumpliré su voluntad”<sup>36</sup>. No son, no obstante, soluciones que ellas pretendieran.

Para González Boixo, en Susana San Juan se advierte también la soledad de ese mundo<sup>37</sup>. Efectivamente, la marginalidad de la mujer —e incluso en Pedro Páramo— se advierte en el desajuste entre la ficción de las ensoñaciones y la realidad, en el caso de la mujer, y entre el ideal y el poder, en el caso del cacique. En el caso de “La Caponera” ese desajuste revelador de lo periférico de su existencia también se patentiza en su valor de mero amuleto y el fracaso de sus ansias de libertad, que verá, además, anticipadamente frustradas en su hija; su esposo, absorto en el juego, es incapaz de diferenciar entre la autenticidad del factor suerte y la valía supersticiosa que otorga a la presencia de “La Caponera”, cosificada, degradada a mero objeto en el salón del juego.

Aun así, la diferencia entre ambas mujeres es importante y, sobre todo, en lo referido al trato que el hombre —el cacique y un marginado, pobre, nómada y tarado de un brazo— la dispensa en vida y después de muerta. Mientras que, para Pedro Páramo, Susana significa un amor verdadero —aunque no sea el de ella<sup>38</sup>— y así él la corresponde en su demencia, e intenta darla un entierro digno, para Dionisio Pinzón, su esposa “La Caponera” —posiblemente el personaje femenino de Rulfo con mayor hondura y atractivo— acaba por ser, tras la breve idealización previa al matrimonio, únicamente el amuleto que requiere para su éxito en el juego y, así, la arrincona en la casa, coartando sus ansias de libertad, y queda enterrada “en un cajón negro, de madera corriente, hecho deprisa. A él, en el féretro gris con molduras de plata”<sup>39</sup>. Ambas, representan más acabadamente y al máximo la marginalidad de las mujeres, incluso fuera del alcance de los dos hombres con quienes conviven, porque, además, son conscientes de su drama: “La Caponera” por la decepción del camino escogido por su hija y Susana por la imposibilidad de una relación auténticamente amorosa y tierna que encauza en sus ensoñaciones con Florencio.<sup>40</sup>

mento relativo al asunto de esas relaciones a pie de página en su edición de *Pedro Páramo*: “Ese hombre que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar. Nunca se casó con nadie. Siempre vivió con el padre”. Ed. cit., p. 184. Violeta Peralta y Liliana Befumo Boschi opinan sobre la irrealidad en que vive Susana, que es necesaria para comprender que en ese mundo se produce una inversión, “el arriba es abajo: la locura realidad”. En *Rulfo, la soledad creadora*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 241.

<sup>36</sup> Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Madrid, Alianza-Era, 1982, ed. de Jorge Ayala Blanco, p. 100. Según Luis Leal las “ansias de libertad [de ‘La Caponera’] renacen en su hija, que no se ve sometida por el macho”. En “*El gallo de oro y otros textos de Juan Rulfo*”, *Inti*, 13-14, primavera-otoño, 1981, p. 109. Sin embargo, no es nada esperanzada esa continuidad; la circularidad de esta novela corta permite adivinar un futuro semejante al de la madre en la hija, y de ahí la denuncia a las nulas posibilidades de libertad para la mujer mexicana.

<sup>37</sup> *Claves narrativas de Juan Rulfo*, cit., p. 70.

<sup>38</sup> En este mundo es también imposible el amor, razón advertida por José de la Colina, quien ha calificado la obra como “una novela sobre el amor imposible”. Loc. cit., p. 66.

<sup>39</sup> Juan Rulfo, *El gallo de oro*, cit., p. 100.

<sup>40</sup> Según Jorge Ayala Blanco, “La Caponera” es tan inalcanzable como Susana San Juan; está sometida al gallero Dionisio, “que vive una existencia escindida, desmembrada. Su sen-

En *Pedro Páramo* los personajes están enajenados, son marionetas, a decir de Dorfman<sup>41</sup>, sometidos al cacique. También algunos de los personajes de los cuentos. Otros son presidiarios –“En la madrugada”–, viejos –“En la madrugada”, “¡Diles que no me maten!”, “No oyes ladrar los perros”–; o sufren persecución por sus delitos en “El hombre”, “La noche que lo dejaron solo”, “El llano en llamas”, o borgeanamente en el instante de la muerte el indio con su familia en “El despojo”; borrachos que acaban por asesinar, como Abundio Martínez en *Pedro Páramo*, los Alcaraces de “La cuesta de las comadres”; criminales, como en “Acuérdate” o como el hijo en “No oyes ladrar los perros”, algunos de los cuales son condenados a muerte, como los viejos de “En la madrugada” y “¡Diles que no me maten!”; enajenados por todo cuanto llega de Estados Unidos, en “La fórmula secreta”; huérfanos, como Juan Preciado y Dionisio Pinzón<sup>42</sup>; como éste y Bernarda, dependientes al destino dado por el azar del juego, por “la maldición de la suerte”<sup>43</sup>; o deficientes mentales, como “Macario” o abandonados a la locura, como Susana San Juan en *Pedro Páramo*<sup>44</sup>. Sin embargo, estos deficientes son quienes ponen en entredicho la realidad, precisamente porque están fuera de ella; desde su periferia surge la denuncia que abarca la narrativa toda de Juan Rulfo y las necesidades primarias de sus personajes.

Todos ellos son, en definitiva, personajes de la periferia, marcados por una existencia penosa y abocados a un destino nada gratificante. No hay esperanza posible y de ahí la opción violenta o la inacción de buena parte de esos personajes. Marta Portal ha reflexionado sobre la doble posibilidad a la que puede optar el mexicano de esta narrativa:

La organización social, la costumbre, la política, se presentan al hombre mexicano como mandatos de violencia o de inacción. Si acepta actuar se ve proyectado a una situación de infracción o de pre-legalidad (la venganza, el crimen impune, el asesinato soterrado). Si no actúa, vivirá en el rencor, en el pecado –la falta–, o en el dolor<sup>45</sup>.

tido se despliega en dos niveles distintos y contradictorios”, como Pedro Páramo, podría añadirse. En *El gallo de oro y otros textos para cine*, cit., pp. 13 y 12.

<sup>41</sup> Op. cit., p. 207.

<sup>42</sup> Jorge Ruffinelli analiza la orfandad real o afectiva en la narrativa de Rulfo como el conflicto cardinal que los caracteriza. En Juan Rulfo, *Obra completa*, cit., pp. XXI-XXXIII. Isabel de Armas lo vincula al desamparo del Estado y al sistema económico que expolia en vez de proteger. En “Todos llevan el dolor a costas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 71.

<sup>43</sup> Jorge Ruffinelli, “Rulfo: *El gallo de oro* o los reveses de la fortuna”, *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, cit., p. 57; el estudio también apareció en *Caravelle*, 35, 1980, pp. 31-41.

<sup>44</sup> Como resultado de la propia experiencia de la realidad a la que la empuja su padre en el descenso al infierno del pozo, como señala Liliana Befumo Boschi, quien añade que “Susana San Juan es compelida a refugiarse en un estado homólogo a la misma muerte de la que quiere huir: la «locura». En “La locura de Susana San Juan”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 438.

<sup>45</sup> Rulfo: *dinámica de la violencia*, Madrid, Cultura Hispánica, 2ª ed., 1990, p. 215.

De manera que, según Marta Portal, hay una única línea a seguir por esas vidas: la violencia que sólo es grata en el preciso momento de la venganza; la desesperanza ante el reconocimiento de la imposibilidad de cambio del 'status quo'; y, por fin, como consecuencia de ello, la apatía<sup>46</sup>.

Incluso el cacique de la novela se presenta con una doblez<sup>47</sup> que constata su debilidad. No es un personaje exclusivamente malvado, sino que mantiene durante toda su vida su deseo insatisfecho por Susana San Juan. Su poder no es suficiente para conseguirla, sino que fracasa en ese empeño al que le empuja la nostalgia de la infancia y por la cual, por esa herida, sucumbirá, entiende Carlos Fuentes<sup>48</sup>. Además, hay que tener en cuenta su propio nombre, afirma Julio Ortega: "Pedro (piedra) Páramo (desierto) simboliza también la muerte y el deterioro que suscita el poder"<sup>49</sup>. Blas Matamoro precisa: "Es el páramo de la muerte pero la firme roca donde se afirma el edificio del orden constituido conforme a la ley"<sup>50</sup>.

La marginalidad de los personajes viene perfectamente determinada por el uso que Juan Rulfo hace de la lengua coloquial: "el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído a mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy", precisa el escritor en una entrevista con Joseph Sommers<sup>51</sup>. Sobre esa lengua se ha insistido ya en varias ocasiones. Arturo Azuela considera que Rulfo ha construido "un lenguaje, una palabra que tiene sus antecedentes en la trayectoria de la narrativa jalisciense y en la misma del autor"<sup>52</sup> –como había indicado igualmente Hugo Rodríguez-Alcalá<sup>53</sup>– y añade que:

Esa reelaboración de una parte de Jalisco y, sobre todo, ese lenguaje traspuesto, reinventado, quiérase o no tiene un antecedente real, ya sea en la narrativa jalisciense de más de medio siglo, ya en la infancia y en la adolescencia del mismo autor. Se trata de la recreación de un ambiente que se ha vivido con intensidad, que una y otra vez aparece en los insomnios y en las pesadillas<sup>54</sup>.

<sup>46</sup> Ibidem, pp. 215-217. También Manuel A. Arango, "Aspectos sociales en tres cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo: «Macario», «Nos han dado la tierra» y «Es que somos muy pobres», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 375, septiembre, 1981, p. 634.

<sup>47</sup> Mariana Frenk, "Pedro Páramo", en J. Sommers, ed., loc. cit., pp. 37-38, y C. Blanco Aguinaga, loc. cit., p. 113.

<sup>48</sup> "Rulfo, el tiempo del mito", *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, cit., p. 13. También, "Mugido, muerte y misterio: el mito de Juan Rulfo", *Revista Iberoamericana*, XLVII, 116-117, julio-diciembre, 1981, p. 13.

<sup>49</sup> "La novela de Juan Rulfo; *summa* de arquetipos", en J. Sommers, loc. cit., p. 85.

<sup>50</sup> "El nombre del Padre", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 415.

<sup>51</sup> "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en Joseph Sommers, ed., *La narrativa de Juan Rulfo*, cit., p. 18.

<sup>52</sup> Arturo Azuela, "Juan Rulfo", *La mar de utopías*, Madrid, Cultura Hispánica-Quinto Centenario, 1991, p. 53.

<sup>53</sup> Considera que "Rulfo es consumado maestro en la reproducción del léxico, sintaxis y giros del habla campesina de su Jalisco natal". En "Análisis estilístico de «El llano en llamas»", en su *Narrativa hispanoamericana: Güiraldes, Carpentier, Roa Bastos, Rulfo*, Madrid, Gredos, 1973, p. 141.

<sup>54</sup> *La mar de utopías*, cit., p. 51.

En el mismo lugar, Azuela señala que “no se trata de una copia del lenguaje de la realidad, es la síntesis de un lenguaje recreado. Las voces, los giros, las consejas populares se transforman y se elevan a planos superiores”<sup>55</sup> Rodríguez-Alcalá indica que se funda “más que en un conocimiento insólito del idioma coloquial en una comprensión profunda de la mentalidad de los que lo emplean”<sup>56</sup>.

Efectivamente, hay artificio literario<sup>57</sup>, y éste se sustenta fundamentalmente en la adopción de vocablos y giros populares —en la oralidad popular de que habla Yvette Jiménez de Báez<sup>58</sup>—, las comparaciones, los silencios<sup>59</sup> y las repeticiones<sup>60</sup>. La marginación de los personajes de Juan Rulfo queda reflejada en el lenguaje, que, aunque marginal, es poético<sup>61</sup>, tierno, repetitivo en la desgracia y en la constatación de su destino trágico, en la admisión callada de la propia existencia periférica en lo social, histórico, religioso, económico y político. Existe el artificio aunque éste trate de ocultarse por el remedo, por el enmascaramiento y la traición del lenguaje popular, señala Rose S. Mine<sup>62</sup>.

El intelectualismo conceptual y metafórico de ciertas expresiones que descubre Rodríguez-Alcalá se popularizan por la técnica de Juan Rulfo; no son, en consecuencia, demasiado intelectuales, como señala el crítico paraguayo a propósito de la frase «Eso hizo que las cosas despertaran...»<sup>63</sup>, de «El

<sup>55</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>56</sup> Op. cit., pp. 141-142. Véase también, sobre el lenguaje rulfiano, pp. 94 y ss. Igualmente Julio Rodríguez-Luis, “La función de la voz popular en la obra de Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 135-150.

<sup>57</sup> Hugo Rodríguez-Alcalá, op. cit., p. 158.

<sup>58</sup> “Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo”, loc. cit., p. 146. También Francisco J. Satué, “La mentira inventada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 61. Julio Rodríguez-Luis recuerda que Rulfo manifestó que sus cuentos tienen su origen en sus conversaciones con su tío Celerino. Loc. cit., p. 145.

<sup>59</sup> Conforme al habla de los campesinos de Jalisco y su hermetismo de siglos, observa Arturo Azuela, en “Perfiles de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 47-48. Sobre el silencio en la vida y la obra del escritor, véanse sus declaraciones en la entrevista concedida a Cristina Pacheco, “Juan Rulfo: Más allá de la vida”, *Cuadernos del Norte*, IV, 21, septiembre-octubre, 1983, pp. 12-13.

<sup>60</sup> También la capacidad fónica del lenguaje. Humberto E. Robles, en su estudio de las variantes de la quinta edición de *Pedro Páramo*, advierte que “destacan las consideraciones acústicas y fónicas de la nueva redacción. Además de señalar la importancia del estrato fónico de la estructura narrativa, la reorganización de las palabras obedece también a otras intenciones”. En “Variantes de *Pedro Páramo*”, *N. R. F. H.*, XXXI, 1, 1982, p. 114.

<sup>61</sup> David Bary habla, sin embargo, de “la sencillez y la falta de recursos pseudo-poéticos”, en relación con la evocación de la fiesta y los repiques de campana tras la muerte de Susana San Juan. En “Poesía y narración en cuatro novelas mexicanas”, *Revista Iberoamericana*, LX, 148-149, julio-diciembre, p. 908. Son momentos de esperable poeticidad pero que está tal vez ausente por causa de la hostilidad del ambiente, lo que queda reflejado en el nivel discursivo. Además, debe advertirse que esa hostilidad llega al extremo de que la defunción de Susana no se respete y se convierta en fiesta, y los repiques de las campanas en música, jorgorio y ruido. Véase la interpretación antropológica de Rodríguez-Luis. Loc. cit., pp. 146-147.

<sup>62</sup> “La contra-dicción como ley: notas sobre «Es que somos muy pobres»”, *Inti*, 13-14, primavera-otoño, 1981, p. 91.

<sup>63</sup> Op. cit., pp. 160-161.

llano en llamas”, porque, aun revelando un pensamiento artísticamente privilegiado, no por ello, pienso, deja de ser popular. Además, los materiales con los que Rulfo construye su frase revelan hasta qué grado de concisión y, sobre todo, de opción léxica llega el autor en la definición de sus personajes, porque, en la frase mencionada arriba –habría otros muchos ejemplos en la narrativa rulfiana–, cada vocablo escogido refleja precisamente el parco lenguaje –que no sensibilidad– de ese pueblo. Y así, las palabras son tan sencillas, tan gastadas como “hacer”, “cosas”, etc., que indican parquedad, pero también ambigüedad<sup>64</sup>. Y es esta ambigüedad –practicada en varios niveles por Rulfo– la que convierte en arte la en apariencia y esperable pobreza lingüística. Y vinculado a aquélla, los silencios<sup>65</sup>, que en Rulfo son tan significativos como el lenguaje en la expresión de la marginalidad y la soledad de los personajes<sup>66</sup>.

Los silencios humanos permiten el protagonismo de los ruidos, los murmullos –*Pedro Páramo* se iba a titular *Los murmullos*–, que dibujan claramente no sólo el paisaje interior de los personajes –quienes, en cambio, siempre oyen; *Pedro Páramo* es más una novela audible que legible–, que no se comunican<sup>67</sup> porque están abocados a un destino ya decidido, sin posibilidad de cambio, y a la voz de la autoridad o el cacique<sup>68</sup>. También delinean el paisaje desolado que se abre con “Nos han dado la tierra”, prosigue con el fantasmal de “Luvina” y termina con el infernal de Comala en *Pedro Páramo*. En todos ellos –como en otros tantos de sus relatos itinerantes– al final queda la desesperanza. Esos ruidos del paisaje que se superponen al silencio –amén de su posible dependencia cinematográfica<sup>69</sup>– actúan como anunciadores de la desolación que termina por instalarse en las vidas de esos personajes, tras cuyos viajes –el de Juan Preciado, el enfermo de “Talpa”, los personajes de “Nos han dado la tierra”,

<sup>64</sup> Jorge Rufinelli menciona ese carácter de *Pedro Páramo*, en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, cit., p. 36. Para Hugo Rodríguez-Alcalá, esa ambigüedad provoca “una borrosidad misteriosa”. Op. cit., pág. 119. Stephen Boldy se ocupa de un caso especial de ambigüedad en “The use of the 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. También Carlos Fuentes, en relación con los personajes de ese campo mexicano posrevolucionario, en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 16. Julio Calviño Iglesias comenta los ambigüadores en “*Pedro Páramo*: texto e ideología”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 373-374.

<sup>65</sup> Para Fernando Benítez la estructura de *Pedro Páramo* se sustenta en los silencios. En “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Inframundo*, cit., p. 6.

<sup>66</sup> Guadalupe Grande, “El silencio en la obra de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 467, mayo, 1989, p. 62.

<sup>67</sup> González Boixo señala que de ahí el uso habitual del monólogo en las narraciones de Rulfo, por el aislamiento y la incomunicación de sus personajes, lo que se acentúa en *Pedro Páramo*. En *Claves narrativas de Juan Rulfo*, cit., pp. 59-60.

<sup>68</sup> Por eso Carlos Blanco Aguinaga ha hablado del ensimismamiento de los personajes rulfianos, que parecen hablar, más que para los otros, para sí mismos. En “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en J. Sommers, ed., loc. cit., pp. 97 y 103.

<sup>69</sup> Repetidamente subrayada, por ejemplo, por Humberto E. Robles, loc. cit., p. 111.

“Paso del Norte” o “Luvina”, por ejemplo-, sólo queda la desesperanza<sup>70</sup>. No es sólo el gobierno sino la misma tierra la que determina, hostilizándolos, a los personajes rulfianos, quienes han de soportar esa condena hasta en la muerte<sup>71</sup>.

Por lo que se refiere a las comparaciones rústicas, ya estudiadas por Hugo Rodríguez-Alcalá<sup>72</sup>, ha de advertirse que ahondan en la caracterización de lo periférico del mundo rulfiano y a menudo se explican por sensaciones vinculantes, experimentadas, de gran expresividad, que hacen relación al espacio de los personajes y en las que, a pesar de su elaboración literaria, poco hay de intelectualismo y sí y mucho de rusticidad.

Las repeticiones constituyen otros de los medios utilizados por Rulfo para definir el habla de sus personajes. Su alcance va mucho más allá de la simple caracterización de su competencia lingüística, porque envuelven sus parlamentos y delimitan estructuralmente el relato, que va avanzando con mayor laxitud, acorde a la propia personalidad de ese mundo y sus pobladores<sup>73</sup>. El espacio textual se amplía con ligeras variantes y el tiempo se ralentiza, como es el caso de “En la madrugada”, donde el elemento temporal se deforma, va y viene aproximándolo a lo que se ha llamado la “acronía”, cuya más clara exposición es *Pedro Páramo*<sup>74</sup>, compuesta por diversos mosaicos desordenados cronológicamente pero de distribución extraordinariamente precisa en su valor significativo<sup>75</sup>. El tiempo, en consecuencia, es también un parámetro narrativo marginado por el relato, y, de ahí, su conversión en acronía en la novela. Blanco Aguinaga señala que el tiempo en Juan Rulfo parece haberse detenido<sup>76</sup>:

<sup>70</sup> Es “vagar hacia nadie sabe dónde”, indica Isabel de Armas, en “Todos llevan el dolor a cuestras”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pág. 68. William Rowe incide en el motivo del viaje con respecto a “Talpa” e indica que “el viaje que empezó en un plano termina en otro: nunca terminado y siempre empezando de nuevo, es semejante al movimiento repetido de la conciencia, del deseo a la culpabilidad, y otra vez al deseo”. En “La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pág. 247. Véase *El llano en llamas*, ed. cit., p. 85.

<sup>71</sup> Arthur Ramírez habla de un paradójico optimismo desesperanzado en la obra de Juan Rulfo. En “Juan Rulfo: Dialectics and the Despairing Optimist”, *Hispania*, 65, 4, diciembre, 1982, pp. 580-585. Martha L. Canfield, en cambio, considera -fijándose en la novela del escritor mexicano- que hay un manifiesto pesimismo en Rulfo por el viaje de Juan Preciado y su desenlace, parábola del destino mexicano, lo que también se hace patente en el nivel estructural. En “Dos enfoques de *Pedro Páramo*”, *Revista Iberoamericana*, LV, 146-147, enero-junio, 1989, p. 979.

<sup>72</sup> Véase su *Narrativa hispanoamericana*, cit., pp. 158 y 163-166.

<sup>73</sup> Blanco Aguinaga ha descrito este fenómeno en “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, loc. cit., pp. 94 y ss.

<sup>74</sup> Advértase igualmente, por ejemplo, en el cuento “En la madrugada”. Véase el análisis del tiempo que sobre ese relato elabora Rodríguez-Alcalá. Op. cit., pp. 120-121. José Riveiro Espasandín lo califica como “ucronía” o simultaneísmo, en *Juan Rulfo: Pedro Páramo*, Barcelona, Laia, 1984, p. 43.

<sup>75</sup> Marta Portal habla de ese tiempo acrónico, de esa ilusión cronológica por la sucesión de presentes: “porque todo son manifestaciones, acronía, mito, no sucede nada; el tiempo es una ilusión referencial, un elemento más de ese sistema semiótico que es la novela *Pedro Páramo*”. En *Rulfo: dinámica de la violencia*, cit., p. 233.

<sup>76</sup> “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, cit., p. 91.

Y es que estamos en un mundo ajeno a la historia, un mundo desde dentro del cual todo acontecer histórico se acepta en resignado silencio, como *ley mecánica* e inevitable<sup>77</sup>.

Además, vincula la inmovilidad de ese mundo al lenguaje de sus habitantes<sup>78</sup> y González Boixo, al progresivo detenimiento y destrucción del tiempo, especialmente con la muerte en *Pedro Páramo* y su antecedente "Luvina"<sup>79</sup>.

De igual manera periférico es el espacio —apenas se describe o se muestra, sino que se oye<sup>80</sup>—, desde "Nos han dado la tierra" hasta *Pedro Páramo* y, sobre todo, desde su quinta edición<sup>81</sup>. Atendiendo al personaje de Dolores, Hugo Rodríguez-Alcalá habla de una "nostalgia del paraíso" en el capítulo dedicado a Rulfo en su libro sobre la *Narrativa hispanoamericana*<sup>82</sup>. Efectivamente hay una nostalgia del espacio paradisíaco que arranca posiblemente de los mitos aztecas y sus migraciones y que se prolonga hasta los discursos de la Revolución. La decepción de las consecuencias del período revolucionario no se constata sólo a un nivel político en la narrativa de Rulfo sino además a un nivel más íntimo y universal. Sus personajes están fuera del tiempo y también del espacio, lo que significa huir del regionalismo y concebir un medio que determina a los personajes. Luvina y Comala —el paraíso que se ha convertido en un infierno terrenal<sup>83</sup>— escapan a cualquier tiempo y espacio<sup>84</sup> convirtiéndose

<sup>77</sup> Ibidem, pág. 96

<sup>78</sup> "Realidad y estilo de Juan Rulfo", *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidós, 1969, p. 92.

<sup>79</sup> *Claves narrativas de Juan Rulfo*, cit., pp. 65-66. Rulfo manifestó que "un cuento de *El llano en llamas* me dio la clave de *Pedro Páramo*. Este cuento se llama "Luvina"; sabía que los personajes iban a vivir en un pueblo desértico donde las tumbas hablan y los muertos se ríen de los más viejos recuerdos y se burlan de los vivos". En Arturo Azuela, "Juan Rulfo: Todo escritor que crea es un mentiroso", *Diario 16*, 30 de septiembre, 1984. Cit. por Jorge Rodríguez Padrón, en "El más allá de Juan Rulfo (Algunas notas en torno a "Luvina")", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 253.

<sup>80</sup> Jean Franco dice que "Comala, que se identifica con el paraíso, se percibe por los oídos". En "El viaje al país de los muertos", en J. Sommers, ed., p. 124.

<sup>81</sup> Según Humberto E. Robles, desde esa edición "el resultado es que el paisaje por donde transitan Abundio y Juan Preciado se torna más sofocante en Q [México, F. C. E., 1970], adquiere las cualidades de una visión". Loc. cit., p. 115. Más hacia el origen dirige su trabajo Juan Manuel Galaviz, quien en su estudio "De *Los murmullos a Pedro Páramo*" acompaña "Apéndice: un viaje a Tuxcacueco" en cuyas fotografías puede contemplarse el paisaje desolado que llegaría a ser el modelo para Comala. En *Texto Crítico*, VI, 16-17, enero-junio, 1980, pp. 66-73. Véase también la relación de la obra de Rulfo con su afición fotografía en Fernando Benítez, "Conversaciones con Juan Rulfo", *Inframundo: El México de Juan Rulfo*, cit., p. 4; el artículo de Howard M. Fraser, "Inframundo: Juan Rulfo's Photographic Companion to *El llano en llamas*", *Chasqui*, XVII, 2, noviembre, 1988, 56-74; Pablo Sorozábal Serrano, "Los pasos del tiempo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 151-163; y Luis Leal, *Juan Rulfo*, Boston, Twayne, 1983, p. 10.

<sup>82</sup> Op. cit., pp. 83 y ss.

<sup>83</sup> Diógenes Fajardo Valenzuela, "Pedro Páramo o la inmortalidad del espacio", *Thesaurus*, XLIV, 1, enero-abril, 1989, p. 103.

<sup>84</sup> Juan Rulfo, en una entrevista concedida a Joseph Sommers, declaró que "no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio". En "Los muertos

se en 'topos' literarios de amplia tradición, con tonalidades bíblicas, míticas, medievales y góticas, para constituirse en unos lugares donde el hastío, la soledad y lo fúnebre adquieren una traza romántica de sinuosidades laberínticas y de imposible salida. Y son universales como símbolos de la nostalgia humana del Paraíso perdido, en "Nos han dado la tierra", "Paso del Norte", "Luvina", los recuerdos de Dolores y las alucinaciones de Susana San Juan en *Pedro Páramo*. El destino humano, como el de los personajes rulfianos, se queda en eso, en sola la nostalgia de un lugar prometido pero siempre inalcanzable<sup>85</sup>. El fracaso de la nostalgia, por otra parte, es obra del autoengaño de los personajes; Juan Preciado fracasa en su búsqueda engañado por la nostalgia de su madre; Susana, por sus propias alucinaciones<sup>86</sup>. El espacio, en definitiva, acentúa la situación de los personajes por la hostilidad de ese medio, por su necesidad de muertes<sup>87</sup>; no en vano, en la novela el propio nombre –Pedro Páramo– del cacique opresor queda vinculado a la severidad de ese espacio.

El engaño político –La Revolución y el justo reparto de tierras–<sup>88</sup> y religioso –que se anuncia en "Talpa" y "Macario" y que se constata crudamente en *Pedro Páramo* y la revuelta cristera, como en "La noche que lo dejaron solo"<sup>89</sup> se corresponden con la propia concepción del universo rulfiano por parte de los personajes, especialmente en *Pedro Páramo*, por su indefinición de lo que es la realidad y la ficción textuales. Se denuncia la fe fanática y los efectos de la Revolución y la guerra cristera –de trágicos efectos en la familia de Rulfo–<sup>90</sup>. La Revolución, concluye Silvia Lorente-Murphy, aparece desmitificada en la

no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en *La narrativa de Juan Rulfo*, cit., p. 19. Augusto Roa Bastos habla del lugar sin lugar, en "Los trasterrados de Comala", *Caravelle*, 37, 1981, p. 106.

<sup>85</sup> Igual sucede en algunos «herederos» de *Pedro Páramo*, de distintos tiempos y ámbitos en Hispanoamérica: *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Tantas veces Pedro* (1977) del Alfredo Bryce Echenique o *Nen, la inútil* (1994) de Ignacio Solares, por ejemplo. También otros temas y procedimientos rulfianos pueden advertirse en Julio Cortázar, Carlos Fuentes, José Donoso o Augusto Roa Bastos, por citar los más insignes.

<sup>86</sup> Sobre esta nostalgia de algunos personajes, véase Rodríguez-Alcalá, op. cit., p. 104.

<sup>87</sup> Véase Manuel Quiroga Clérigo, "Juan Rulfo, tantas historias...", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 103-104.

<sup>88</sup> José Carlos González Boixo habla de ese "hambre de tierras", de desconfianza y desamparo del campesinado: "Rulfo ha captado ese desamparo secular a través de esos momentos históricos, que para él no forman más que un eslabón en la larga historia de un pueblo que parece querer vivir al margen de la historia". En *Claves narrativas de Juan Rulfo*, cit., p. 20.

<sup>89</sup> Según Rodríguez-Alcalá, de ahí proviene la nostalgia: "El fondo mítico de la novela, la nostalgia de un Paraíso, por una parte, y, por otra, la conversión de Comala y su región en «tierra en ruinas», sugiere la nostalgia de un mundo anterior a la lucha fratricida que arruinó a los pueblos y los campos de la patria de Rulfo y destruyó su hogar". Op. cit., p. 105. Véase igualmente José Carlos González Boixo, "El factor religioso en la obra de Juan Rulfo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 165-177.

<sup>90</sup> Al opinar sobre la religión en su obra, Rulfo manifestó que "en estos casos de la fe fanática produce precisamente la antife, la negación de la fe". En "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en *La narrativa de Juan Rulfo*, J. Sommers, ed., cit., p. 21.

narrativa de Juan Rulfo, en la que se recuperan los grupos humanos marginados por ese período histórico<sup>91</sup>, aunque la tarea artística, lógicamente, los reivindica sólo hasta cierto punto, pues en la obra aún queda constancia de su carácter periférico y de su absoluta dependencia ante lo que dicta el destino marcado por esas tierras. Es una antiepopéya de la Revolución; el protagonista de la novela, por ejemplo, pero también en “El llano en llamas”, queda despojado de su carácter mítico<sup>92</sup> y al tiempo elimina la epicidad del movimiento revolucionario, tal como sucede en otras narraciones mexicanas que han tocado ese período histórico.

La marginación se amplía extratextualmente al ámbito del lector, que *duda* de buena parte de los contenidos de la novela: de los muertos que hablan, de la vida de Juan Preciado, de las relaciones entre los hermanos incestuosos, las ensoñaciones de Susana San Juan, etc.<sup>93</sup>. Sucede de manera semejante en los cuentos –por no hablar de los guiones de menor extensión–. “En la madrugada” es un buen ejemplo para advertir cómo el silencio puede llegar a ser más expresivo aun en detrimento de la capacidad de información que recibe en lector. Esta marginación del lector –y la historia–, este escamoteo de datos, no merma el logro artístico pero sí provoca la vacilación del receptor –de ahí que surja el misterio–, que barrunta que se le están ocultando datos imprescindibles para la hilazón total de los entresijos de la trama. Como señala Hugo Rodríguez-Alcalá, quien se fija en el relato “No oyes ladrar los perros”, también en los datos sobre el espacio se pone en efecto ese ocultamiento de información:

Característico de los «paisajes» de Rulfo es la repentina mención de alguna realidad –cualquiera– del mundo exterior como si ya lo conociera el lector *desde antes*, como si el lector estuviera frente a un paisaje conocido. Pero sucede que este paisaje no se ha descrito todavía, que aún no se le ha presentado<sup>94</sup>.

Lo mismo puede decirse de *El gallo de oro*, donde, para el lector no iniciado en los juegos de azar sobre los que gira la trama y determinan el destino de los protagonistas, queda ese espacio oculto en el que es, como señala

<sup>91</sup> En *Juan Rulfo: Realidad y mito de la Revolución Mexicana*, Madrid, Pliegos, 1988, pp. 123-124. Yvette Jiménez de Báez dice que “la denuncia admite una posible alternativa liberadora”. En “Juan Rulfo. De la escritura al sentido”, *Revista Iberoamericana*, LV, 146-147, enero-junio, 1989, p. 943. Véase también Roberto Cantú, “De nuevo el arte de Juan Rulfo: *Pedro Páramo* reestructura(n)do”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pág. 352; y Marta Portal, *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 220.

<sup>92</sup> Carlos Fuentes, “Mugido, muerte y misterio”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 116-117, julio-diciembre, 1981, p. 15.

<sup>93</sup> Estas últimas las aclara José Carlos González Boixo en su edición de la novela gracias a la entrevista personal que realizó a Juan Rulfo en 1983. También las señala Rodríguez-Luis en los cuentos. Loc. cit., p. 145, n. 29.

<sup>94</sup> Op. cit., p. 134.

González Boixo, un intruso<sup>95</sup>. Esta marginación del lector ha sido apuntada en lo que respecta a varios relatos: en estos casos, el receptor ha de ir recomponiendo las parcelas que ha omitido el narrador. La labor del lector y el crítico es, por tanto, elucubrar por entre los espacios de opacidad que han dejado los potentes destellos provocados por los fognazos del arte de Rulfo. La imaginación del lector ha de sobreponerse a la realidad textual<sup>96</sup>.

La escasez de datos que aporta el narrador de las historias consigue un misterio apropiado artísticamente que está en acuerdo con el mundo relatado. "Su lenguaje —opina Luis Harss— es tan parco y severo como su mundo"<sup>97</sup>. La penuria económica, espiritual y la falta de esperanzas de los personajes se corresponde con la economía narrativa, con la condensación dramática<sup>98</sup> y con la extraordinaria concisión que ha llegado a adquirir la narración —en la caracterización de los personajes, el muestrario de espacios y en las acciones desarrolladas en el conjunto—, y, muy especialmente, *Pedro Páramo*, donde se observa por las variantes —ya desde la quinta edición de la novela— que "Rulfo se empeña por lograr un máximo de concisión con un mínimo de contenido"<sup>99</sup>. A veces la concisión es tal que parecen acotaciones a un texto dramático o cinematográfico —piensa Riveiro Espasandín<sup>100</sup>—, que queda reducido a lo más elemental<sup>101</sup>.

Un efecto semejante en el lector produce la estructura, que, en algunos cuentos y en la novela, aparenta un caos que refleja el mundo desequilibrado de Comala y, a la vez, según Luis Harss, "el fondo mismo de la novela, que es en sí vago, indefinido, irreal, nebuloso"<sup>102</sup>. Rulfo ha confesado que incluso para

<sup>95</sup> "El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo", *Revista Iberoamericana*, LII, 135-136, abril-septiembre, 1986, p. 496.

<sup>96</sup> Como sugiere Myron I. Lichtblau, "El papel del narrador en «La herencia de Matilde Arcángel»", *Inici*, 14-15, primavera-otoño, 1981, p. 100. También trata de la marginación del lector Terry J. Peavler, "Perspectiva, voz y distancia en *El llano en llamas*", *Hispania*, 69, 4, diciembre, 1986, pp. 845-852. Ernesto Porras Collantes habla de un borramiento de efecto en el lector que exige una lectura atenta para no perderse en el ir y venir temporal del narrador. En "Borramiento en *Pedro Páramo*", *Thesaurus*, 39, 1984, pp. 216-217. Resulta curioso que la crítica vacila al interpretar varias escenas de la novela y de algunos de los cuentos.

<sup>97</sup> *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed., 1968 pp. 314-315.

<sup>98</sup> Señalada por Rodríguez-Alcalá, op. cit., p. 137.

<sup>99</sup> Humberto E. Robles, loc. cit., pp. 111-112.

<sup>100</sup> Op. cit., p. 51. Pone el ejemplo de la secuencia 29, máxima expresión de economía por la dependencia casi absoluta de la escena a las indicaciones de los sustantivos; la ausencia de la acción verbal lleva al máximo la inmovilidad de ese mundo. La canción triste se incluye como un *collage* y es tan ajeno al narrador como a las mujeres que imitan las voces. Véase también el trabajo de Arthur Ramírez, cit.

<sup>101</sup> Alberto Henríquez, "Juan Rulfo y el reino de los muertos", *Sur*, 349, julio-diciembre, 1981, p. 113.

<sup>102</sup> "La estructura de *Pedro Páramo*, en J. Sommers, loc. cit., p. 54. Para Arthur Ramírez el aparente caos estructural supone un ordenamiento interno muy consistente y depende del uso de la forma espacial y cinematográfica empeada por Rulfo en su novela. En "Spatial Form and Cinema Techniques in Rulfo's *Pedro Páramo*", *Revista de Estudios Hispánicos*, XV, 2, mayo, 1981, p. 247.

él su novela es oscura<sup>103</sup>, de manera que con mayor razón para el lector virtual, que tiene ante sí una narración constantemente interrumpida por los monólogos interiores de Pedro Páramo, la supresión del narrador por su muerte<sup>104</sup>, los saltos temporales y la disposición de las secuencias<sup>105</sup>, un auténtico laberinto textual que ha de afrontar el lector<sup>106</sup>. Es un mundo roto en pedazos, algunos mínimos –los más complejos de ubicar–, que ha de recomponer el lector<sup>107</sup>. Ni siquiera la crítica ha estado muy de acuerdo en el número de trozos en que Juan Rulfo ha despedazado su mundo; ni siquiera del contenido exacto por la mella de sus bordes en la ruptura<sup>108</sup>.

Manuel Antonio Arango es de la misma opinión, ya que afirma que hay una coherencia interna a pesar del caos aparente. En “El contrapunto: Elemento estructural en Pedro Paramo”, *Thesaurus*, 38, 2, mayo-agosto, 1983, p. 406. Mario Muñoz igualmente señala que “la fragmentación en *Pedro Páramo* es sólo aparente. Bajo la supuesta incongruencia que trastorna al lector común subyace un orden estricto de significados que se complementan”. En “Dualidad y desencuentro en *Pedro Páramo*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 386.

<sup>103</sup> Entrevista con J. Sommers, cit., p. 19.

<sup>104</sup> Grado máximo de la periferia narrativa sobre la que opera Juan Rulfo. Roberto Echavarran considera que esto convierte en sentimental a su novela. En “*Pedro Páramo*. La muerte del narrador”, *Inti*, 13-14, primavera-otoño, 1981, pp. 124-125.

<sup>105</sup> Es curioso que la crítica tampoco parecía ponerse de acuerdo sobre el número de secuencias de que consta la novela, y ya desde las primeras ediciones en el Fondo de Cultura Económica, como constata H. E. Robles, quien observa la diferencia entre el número de secciones de la primera y quinta ediciones. En nota al pie de la página apunta la variedad de interpretaciones a que ha dado lugar la crítica. Loc. cit., p. 110. El abanico va desde las 63 que propone M. A. Arango, en “El contrapunto: Elemento estructural en Pedro Paramo”, loc. cit., p. 396, a las 70 que descubre González Boixo, en *Claves narrativas*, cit., p. 195, y su reproducción en su edición de *Pedro Páramo*, cit., pág. 23. Martha L. Canfield habla de 68 secciones. Loc. cit., pp. 979-980.

<sup>106</sup> Emil Volek habla de *Pedro Páramo* como de un laberinto textual y temporal. En “*Pedro Páramo* de Juan Rulfo: una obra aleatoria en busca de su texto y de su género literario”, *Revista Iberoamericana*, LVI, 150, enero-marzo, 1990, pp. 36 y 42. Ver también Milagros Esquerro, *Juan Rulfo*, París, L'Harmattan, 1986, pp. 72-77. Julio Calviño Iglesias habla del texto como laberinto en relación con los mitos y sus antecedentes literarios, en “*Pedro Páramo*: texto e ideología”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 359-362. Amancio Sabugo Abril también trata de Comala como un laberinto que es una metáfora de la existencia humana. En “Comala o una lectura en el infierno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 426-428.

<sup>107</sup> Harry L. Rosser considera que el desordenamiento cronológico le exige al lector la relectura de la obra de una manera más reflexiva. En “Oposiciones estructurales en ‘El hombre’ de Juan Rulfo”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XVI, 3, octubre, 1982, pp. 413-414. Se ha llegado a hablar irónicamente de la muerte en vida del autor mexicano: “Él sabía que gozaba en vida de la reputación de un autor muerto”. En “Las muchas muertes de Juan Rulfo”, *Vuelta*, 112, marzo, 1986, p. 54.

<sup>108</sup> Ni siquiera el conjunto de su obra –con manuscritos destruidos, textos que aun deben quedar inéditos y otros editados pero repudiados por su autor–, a excepción de los dos títulos mayores, parece haber logrado el interés de la crítica. Su obra mayor tuvo ciertas dificultades en un inicio, de ventas y de crítica, como comenta Juan Rulfo en “*Pedro Páramo*, treinta años después”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 6-7. Sus obras menores tampoco consiguieron el reconocimiento de su creador. Véase el trabajo de J. C. González Boixo, “El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, LII, 135-136, abril-septiembre, pp. 490-491.

Dentro de la estructura, los monólogos en *Pedro Páramo*, como en buena parte de la obra de Rulfo, representan una narración que conduce a los personajes a su marginación, porque su voz se pierde entre el paisaje, porque quedan silencios que provocan la ambigüedad de la historia relatada, y porque incluso esas narraciones no están dirigidas a otro personaje que las comprenda o las sienta. La incomunicación y la soledad se acentúa, por tanto, con el uso del monólogo ensimismado. Esos silencios ha de reinterpretarlos el lector. Hugo Gutiérrez Vega señala muy correctamente que “Rulfo, como los grandes compositores, conoce el valor del silencio y pide a los lectores que lo llenen con sus propias palabras, pensamiento y sensaciones”<sup>109</sup>.

Vista conjuntamente la obra completa de Juan Rulfo, como un todo único, ésta se concibe como uno de los más ambiciosos y satisfactorios proyectos de la modernidad hispanoamericana. El mundo periférico de los personajes –de su conciencia y sus coordenadas espacio-temporales–, como su lengua, próximos a la disolución del silencio, afecta en última instancia al lector –al tan inactivo como los personajes–, quien, por la sinuosidad estructural, queda asimismo marginado en su papel interpretativo, todo lo cual influirá de manera decisiva en otros también exitosos planes de la modernidad y la posmodernidad literaria de la América de habla española<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> En “Las palabras, los murmullos y el silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, p. 79.

<sup>110</sup> Otros estudios a tener en cuenta son los de Reina Roffé, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973, y los reunidos por Helmy F. Giacomani, ed., *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid-Nueva York, Anaya-Las Américas, 1974; Juan José Bremer, ed., *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980, y VV.AA., *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Américas, 1966. Para una bibliografía más exhaustiva, véase Arthur Ramírez, “Hacia una bibliografía de y sobre Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, XL, 86, enero-marzo, 1974, pp. 135-171; E. Kent Lioret, “Continuación de una bibliografía de y sobre Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, XLII, 89, octubre-diciembre, 1974, pp. 693-705; Olga Juzyn, “Bibliografía. Juan Rulfo, Guadalajara, Gobierno de Jalisco-Secretaría General, 1986; José Carlos González Boixo, “Bibliografía de Juan Rulfo: Nuevas aportaciones”, *Revista Iberoamericana*, LII, 137, octubre-diciembre, 1986, pp. 1051-1059, y “Bibliografía de Juan Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, julio-septiembre, 1985, pp. 469-490, en este mismo volumen, Enriqueta Morillas Ventura, “Lectores de Rulfo”, pp. 117-133; y Gustavo C. Fares, “Juan Rulfo: crítica reciente”, *Revista Iberoamericana*, LV, 146-147, enero-junio, 1989, pp. 989-1003.