

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 13
Los Mundos de Juan Rulfo

Article 4

1981

Rulfo y la crítica

Hugo Rodríguez-Alcalá

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Rodríguez-Alcalá, Hugo (Primavera-Otoño 1981) "Rulfo y la crítica," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 13, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss13/4>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

RULFO Y LA CRÍTICA

Hugo Rodríguez-Alcalá

University of California-Riverside

Hay dos narradores hispanoamericanos, ambos intérpretes del ambiente rural de sus respectivos países, que han suscitado el más acucioso interés de la crítica. Los dos coinciden en varios aspectos. Los dos fingen escribir como habla la gente del campo: los dos, sin embargo, utilizan un lenguaje refinadamente artístico cuyo refinamiento se disimula con un bien dosificado empleo de voces y giros regionales, merced a comparaciones cuyo contenido es siempre de carácter sugestivamente rústico, y en virtud de una *ingenuidad campesina* en la elocución cuyo propósito es la verosimilitud y la suscitación de ambiente.

Estos dos autores - me refiero a Ricardo Güiraldes y a Juan Rulfo -llegan a la gloria más o menos a la misma edad. Cuando Güiraldes publica *Don Segundo Sombra*, tiene cuarenta años; Rulfo cumple treinta y ocho el año de *Pedro Páramo*. A estos dos escritores los exaltaron los mayores humanistas de sus respectivas patrias: a Güiraldes, Leopoldo Lugones; a Rulfo, Alfonso Reyes. Y los dos mayores ensayistas-poetas: a Güiraldes, Jorge Luis Borges; a Rulfo, Octavio Paz.¹ De los libros que les dieron fama, se han citado infinitamente frases felices - tan abundantes - en el argentino y en el mexicano. Rulfo le lleva a Güiraldes una doble ventaja, por dos razones diversas: cuando Rulfo se da a conocer, el hispanismo internacional es una cofradía que ha tenido prodigioso desarrollo en los últimos tiempos y que va a contribuir considerablemente a su gloria, al paso que, cuando aparece *Don Segundo Sombra*, el número de críticos especializados en letras hispanoamericanas es muy reducido, aún en la América hispánica.

Por otra parte, el número de lectores de obras hispanoamericanas, no sólo de críticos, de hispanistas, a un lado y otro del mar, había crecido notablemente lustros después de la muerte de Güiraldes.

Rulfo, además, ha tenido la ventaja de que nadie esgrimiera contra él argumentos *ad hominem*; de que nadie, al estudiar su obra más pensara en él

que en ésta. A Rulfo, intérprete de su Jalisco campesino, oriundo él mismo de uno de los pueblos de la región que poetiza, nadie le ha negado competencia de genuino intérprete. A Güiraldes, nacido en Buenos Aires en un hogar aristocrático, se le ha negado con ardor que raya en odio social su aptitud para interpretar el espíritu del hombre de la Pampa.

Tanto Güiraldes como Rulfo están insertos en una tradición literaria nacional a que cada uno dio desarrollo originalísimo. Güiraldes es la última gran figura rioplatense de la literatura gauchesca; Rulfo, nacido antes de finalizar la Revolución mexicana, será figura representativa de la literatura inspirada por esa revolución.

Güiraldes crea un gaucho ejemplar, tan admirable como el que más; pero un gaucho que ya no es cuchillero ni bullanguero, el cual a su vez forma a otro gaucho que accede a la riqueza y a la cultura, símbolo este último de una Argentina reafirmada en sus virtudes tradicionales, mas ya con las ventajas que en el siglo XX han traído la prosperidad económica y el desenvolvimiento cultural. Güiraldes, en la tradición de la literatura gauchesca realiza con éxito una transvaluación de lo juzgado por Sarmiento en 1845. Porque, en rigor, si en la dialéctica de las valoraciones del gaucho, Sarmiento es la tesis, Hernández la antítesis, Güiraldes es la síntesis.

Güiraldes infunde al vasto escenario de su ficción una sutil atmósfera de optimismo y felicidad; sus héroes son héroes de verdad como solían ser los de otros tiempos. Rulfo crea personajes que encarnan una ferocidad monstruosa. En la inmensa conflagración del Llano, Pedro Zamora, el Sádico, es la negación de cuanta magnanimidad épica pudo existir en aquel gran terremoto político social. El valeroso e ignaro Demetrio Macías de Mariano Azuela es un personaje magnánimo, una figura épica; el Pedro Zamora de Juan Rulfo es otro Pedro Páramo - un Pedro Páramo de los alzados - y la máxima expresión de la crueldad desenfadada.

La crítica - un sector de la crítica - o, mejor una actitud crítica que se inició en la época de Güiraldes, repudió la novela por considerarla una falsificación de la realidad. Esta actitud crítica, más interesada en cuestiones económicas que en valores estéticos, juzgó al gaucho de Güiraldes como el peón visto por el patrón. No se hizo problema de la verdadera identidad de Güiraldes, no sospechó siquiera su nacionalismo, muy afín al nacionalismo de su generación o, más aún, de su época, y repudió una obra en que creyó ver el espíritu dominador de una clase social - la aristocracia terrateniente - y no el poema de un patriota que postulaba los valores tradicionales como los únicos que darían verdadera dignidad a la Argentina.²

El optimismo, el entusiasmo vital de Güiraldes, la visión afirmativa y esperanzada de la realidad, todo esto fue para un sector considerable de la crítica algo vituperable. Porque, si para un Lugones era admirable la «voluntad triunfal» que anima a los héroes de Güiraldes; si en la novela discernía Lugones una «seguridad de triunfo en la gran marcha hacia la felicidad y la belleza»; si para un Marinello lo más espléndido del libro «es el milagro que don Segundo consuma: salvar lo heroico por su misma virtud, no por la hazaña realizada», para los «críticos socializantes» como los llamó Leopoldo Marechal, estas cualidades del gaucho son mixtificaciones, de motivos inconfesables, en el poeta de la clase dominante.³

Por el contrario, el pesimismo de Rulfo, el ambiente atroz de sus ficciones, la ausencia de héroes en ellas y, en suma, la sombría desolación de su mundo ficticio, han sido *cualidades positivas* a los ojos de una época que se ha complacido con las figuraciones más extremas de la antiheroicidad y la desilusión.

Tanto Güiraldes como Rulfo han suscitado los más entusiastas panegíricos. En la crítica en torno a Rulfo apenas se hallan reparos o reservas; en la crítica en torno a Güiraldes abundan las detracciones y hasta el impropio más sorprendente: un crítico llega al extremo de comparar al discípulo de Don Segundo Sombra - esto es, a Güiraldes mismo - nada menos que con Judas Iscariote.⁴

Rulfo ha sido infinitamente más afortunado en lo que mira a la crítica en su país y en el extranjero. Ambos autores, sin embargo, han suscitado una pareja multiplicidad de enfoques, han ejercido una irresistible atracción en quienes el prurito de opinar con audacia y originalidad ha rayado a veces en el desatino o en afirmaciones más o menos absurdas. A Güiraldes le han reprochado hasta algunas asonancias en su prosa; a Rulfo le han contado sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos, conjunciones; a Güiraldes, con motivo de una de sus comparaciones más sugestivas, le han reprochado el hallar abrojos en cercos de la Pampa hacia 1900. «Abrojos» - corrigió un crítico - solía «haberlos en los callejones,» no en los cercos. En aquella época - agrega - «la policía Rural había dado al traste con «los abrojos de los cercos.»⁵ Sobre Rulfo - o, mejor, sobre una novela nunca publicada de Rulfo - se escribió un artículo. A Rulfo, una autora sagaz y muy hábil, le publicó una biografía o, dicho en forma más exacta, una *Autobiografía armada*, con muchas ilustraciones de calaveras y esqueletos y hasta con un collage de Rulfo entre pavorosos fantasmas.⁶

No faltó quien afirmara, con indicación de posibles «fuentes,» que Comala no se inspira en un pueblo jalisciense sino que en la misma capital de México. (Y esto, a pesar de explícitas declaraciones del mismo Rulfo).⁷

Tocante a *Pedro Páramo* y, claro está, *El llano en llamas*, se han establecido tres enfoques diferentes de la crítica. Al primer enfoque se lo ha denominado «formalista»; al segundo, «mítico»; y al tercero lo llamaremos «filosófico.»⁸ No es muy rigurosa la terminología de esta clasificación; pero resulta útil para indicar tendencias críticas dominantes. Ejercen el enfoque «formalista» quienes hacen hincapié en la técnica, la estructura, el lenguaje; el enfoque «mítico» se proyecta sobre temas arquetípicos; el «filosófico» indaga el sentido profundo de los textos. Demás está decir que estos enfoques no se atienden exclusivamente a lo que se proponen elucidar: cada uno de ellos combina sus propias preferencias analíticas con las de los otros dos.

Queda dicho que, al revés de Güiraldes, Rulfo apenas ha suscitado comentarios negativos. Muy al principio de su carrera, cuando algunos envidiosos arguyeron que no sabía escribir, un crítico salió en defensa de nuestro autor. Me refiero a Emmanuel Carballo y a su elogio de *El llano en llamas*. Después de esta defensa callaron los detractores de la prosa de Rulfo. Recuérdese que Carballo refuta a los detractores en 1954, esto es, al año siguiente *El llano en llamas*.⁹ Pues bien, en 1927, al año de la aparición de *Don Segundo Sombra*, Ramón Doll intentó descalificar a Güiraldes como intérprete del gaucho por ser el escritor «hijo del patrón.» Inútil resultó que se arguyera después que precisamente la riqueza, esto es, lo que posibilitaba una refinada cultura, amén de largos viajes y amistades intelectuales en las *élites* de dos mundos fueran factores positivos para la creación de la obra tan rica en matices como es la de Güiraldes. Con terquedad enconada, un sector de la crítica siguió repitiendo durante medio siglo la detracción de Ramón Doll. En el fondo, el argumento detractor, resultaba algo semejante a la absurda hipótesis de que para ser buen entomólogo es menester convertirse, como requisito esencial, en insecto.¹⁰

Tocante a la estructura de *Pedro Páramo* Rulfo tuvo más de un detractor. Pero, al revés de lo acontecido con Güiraldes, una vez refutada la detracción, ésta no volvió a repetirse. En 1955 - sólo a un mes de la aparición de *Pedro Páramo* - Alí Chumacero vio en esta obra una «falla principal.» Esta consistía en una «confusión» debida a una estructura caótica. «Sin núcleo, sin un pasaje

central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una.» Alí Chamucero, sin embargo, - el poeta de *Páramo de sueños* (1944) - trató de atenuar el reparo de esta «falla» en *Pedro Páramo* subrayando que ésta es la primera novela de nuestro joven escritor y que en ella hay «momentos impresionantes» donde se afirman «las cualidades de su prosa».

En 1959 José Rojas Garcidueñas iba a denunciar la misma «falla» en forma más dura y áspera: «En el amplio coro de laudanzas irrazonadas, mi opinión sin duda desconcierta . . . dejando aparte mi personal repugnancia por este tipo de literatura sórdida, lo que en *Pedro Páramo* juzgo más censurable es que la estructura se encuentra deliberadamente desquiciada y difusa.» Rulfo agrega - «sin plan ni esquema que organicen el todo,» nos presenta en fragmentos cortados y barajados arbitrariamente «las tres líneas» de que está compuesto el relato.¹¹

Esta fue la última vez que a Juan Rulfo se le enderezó una tal censura. Ya en 1955 Carlos Blanco Aguinaga había anticipado una plena justificación de la estructura del libro. «Desde luego» - afirmó Blanco - «la novela tiene una estructura general muy estricta, aunque no aparente . . .» En seguida asevera que la obra se divide en dos partes «y en un remanso» que sirve a la vez de explicación a la primera. Esta, *grosso modo*, coincide con la mitad misma del texto; la segunda parte, con lo que sigue, hasta el final.¹²

En 1961 Mariana Frenk apoyará este aserto en forma tajante: «Es obvia la división de la obra en dos partes. En la primera, mosaico narrativo, hay menos nitidez que en la segunda. «Sobra decir» - arguye - «que ese cambio en la estructura y el clima de la obra obedece a una intención estética del autor. Carlos Blanco Aguinaga lo explica en su excelente ensayo . . .» Poco después declara: «Podrá discutirse la posibilidad - y la discutí alguna vez con Rulfo - de que la estructura del libro, rica, redonda, magistral, hubiera ganado aún en equilibrio y ritmo si la última parte fuera, como la primera, un mosaico de fragmentos.»¹³

De 1964 es el ensayo de Luis Leal titulado «La estructura de *Pedro Páramo*.» Su tesis se sintetiza en esta frase: «Una lectura cuidadosa ... revela que, dentro de esa aparente confusión, hay una ingeniosa estructura, bien organizada y con una rígida lógica interna»¹⁴

En milibrode 1965, *El arte de Juan Rulfo*, consagro yo un capítulo-uno de los más largos - a la estructura de la novela. En él acepto la división en dos partes establecida por Blanco y Frenk, pero introduzco algunos distingos atribuyendo mayor intervención, en carácter de narradores, al autor y a personajes secundarios, en una y otra parte. Pues si según

Mariana Frenk, en la segunda parte, «el autor se encarga de la narración,» el hecho es que en ambas partes, Rulfo interviene como narrador directo: en la segunda, su intervención es más extensa, pero no única puesto que con Rulfo «colaboran,» dialogando, Juan Preciado y Dorotea *La Cuarraca*. Además, tocante a Blanco Aguinaga, puntualizo que este crítico «no advierte bien dos cosas: 1) que en la segunda parte el único narrador no es el novelista mismo quien, solo, continúe con la historia, y 2) que no solamente en la segunda parte vemos «actuar» a Pedro Páramo.»

En lo que mira a la afirmación de Mariana Frenk, conforme a la cual «la estructura del libro . . . hubiera ganado aún en equilibrio y ritmo si la última parte fuera, como la primera, un mosaico de fragmentos,» mi libro de 1965 prueba que, en rigor, la segunda parte es, también, un *mosaico*.¹⁵

Hechas estas rectificaciones de detalles no fácilmente advertibles, afirmo en aquel libro de 1965 que en *Pedro Páramo* hay una estructura bien planeada, cuya prueba más convincente consiste en que al final de su lectura «no queda ningún cabo suelto.» «En rigor» - agregó - «los hechos siempre tienen una explicación, explicación que puede tardar en venir, pero que viene.»

El crítico chileno Ariel Dorfman, comentando mi libro sobre Rulfo, arguye que en mi opinión relativa a la estructura de *Pedro Páramo*, yo quiero decir «que la bondad del libro radicaría en la posibilidad de ir ubicando cada incidente dentro de un orden cronológico que existiría sólo en la cabeza del lector. Leer *Pedro Páramo* sería entonces un juego, armar un rompecabezas cuyos límites y pedazos ya estarían dados.»¹⁶

No creo haber incurrido en esta ingenuidad. Lo que he sostenido debe formularse de este modo: la novela no es caos, confusión, caprichosa arbitrariedad. En ella el lector halla un *sentido* que no sería accesible si no tuviese ésta una estructura que, aunque «subterránea,» digamos, vincula los fragmentos de que consiste y permite aclarar el misterio que produjo un desconcierto inicial.

Si novelar bien fuese tarea de acertijos, cualquiera sería capaz, conociendo esas sutiles distinciones que Ariel Dorfman conoce a fondo -tales como las que hay entre *sujeto* y *fábula*, etc. - y familiarizado con manuales como los de Kayser y otros, cualquiera digo, sería capaz de escribir ficciones (o «rompecabezas») tan poéticos como Juan Rulfo. Por otra parte, si un crítico creyera en la eficacia de tal procedimiento, debería renunciar a su profesión y emplearse en una juguetería a fin de ser útil a parroquianos infantiles.

Rulfo, al revés de Güiraldes, cabe insistir, tras un breve período

de detración crítica, superado ya hace tiempo, no ha suscitado una mala inteligencia tan malévola (o de buena fe) de sus textos. Esta, sí, ha existido pero no respecto al escritor sino entre los mismos críticos.

Acaso debe corregirse este aserto y, con mayor precisión y justicia, explicar la mala inteligencia entre los comentaristas como resultado de un exceso de celo y entusiasmo en la elucidación de los textos de Rulfo y no de un prurito de disentir de unos críticos con otros.

En el caso de Güiraldes, el autor mismo ha sido víctima, repitamos, de la terca miopía o del mal entendimiento tendencioso de muchos comentaristas. Muchos de éstos se arrogan una superioridad sobre el novelista respecto al conocimiento del gaucho, de la pampa, y del idioma rústico de esa estirpe ecuestre. Uno de ellos dice, con esa supuesta superioridad: «Pero los hombres que llevamos nuestra tierra en los entresijos . . . sabemos de llanuras y horizontes tanto como de aulas y bibliotecas . . .» Más de uno ha censurado a Güiraldes que su lenguaje no es el de la Pampa, afirmando, por ejemplo, que en vez de «crines» el novelista debió escribir «clinas.»¹⁷ Inútil fue que un gran filólogo como Amado Alonso, estudioso de lenguaje gauchesco, residente además, en la Argentina, dictaminara ya en 1930, elogiando en Güiraldes precisamente la elaboración de una lengua de gran eficacia estilística. Tras este juicio del autor de «Gramática y estilo folklóricos en la poesía gauchesca,» deberían haber callado sus censuras los críticos no especializados, meros amateurs sin autoridad científica.

Rulfo no ha tenido detractores de esta índole: su conocimiento del mundo rural y su lenguaje no le ha sido cuestionado.

Entre los críticos de tendencia «formalista» - recuérdese que me refiero a quienes cargan el acento en la técnica, la estructura, el lenguaje -figura Nila Gutiérrez Marrone. Su estudio lingüístico de la obra de Rulfo aspira al máximo *rigor científico*. La autora enfoca el lenguaje del narrador desde varios puntos de vista. Se apoya en Chomsky para verificar un análisis sintáctico; luego verifica un análisis morfosintáctico y léxico y hace una comparación del lenguaje rulfiano con el de *Pedro Martínez* de Oscar Lewis para establecer diferencias entre el lenguaje popular mexicano y este mismo lenguaje transformado artísticamente por el gran escritor culto.¹⁸

Interesante es su análisis sintáctico en que a su vez compara textos de *Pedro Páramo*, *La Regenta* y *Cien años de soledad*, estableciendo las reglas transformacionales de Rulfo, *Clarín* y García Márquez. Completa su estudio

sintáctico una minuciosa investigación estadística en que establece entre otros aspectos del lenguaje de estos tres autores, el promedio de palabras por oración en cada uno de ellos: 21.89 en *La Regenta*; 10.28 en *Pedro Páramo* y 25.85 en *Cien años de soledad*. El método logra resultados de interés y revela aspectos estilísticos con un rigor admirable. Claro está que la autora, en más de una ocasión, tras ímprobos esfuerzos, demuestra el acierto de aseveraciones críticas anteriores, después de haberlas descalificado por falta de fundamento científico y por ser opiniones puramente «impresionistas.»

Demos un ejemplo eligiendo opiniones del mismo que esto escribe y de Luis Harss. En mi libro *El arte de Juan Rulfo* declaro que una de las notas más sobresalientes de este autor es la *parquedad estilística*. Luis Harss, por su parte, asevera que el estilo de Rulfo es tan *escueto* como sus paisajes. (Precisamente yo analizo aspectos de esta parquedad al estudiar los paisajes de Rulfo en más de un capítulo de mi obra y explico el por qué de lo escueto de estos paisajes, no descritos en rigor sino apenas esbozados. Pues bien: según Nila Gutiérrez tanto la opinión de Harss como la mía son de «tipo impresionista,» «meras etiquetas subjetivas.»¹⁹

Pero ¿es necesario ser un Chomsky o un Ohmann para advertir lo que Harss y yo hemos advertido sin incurrir en superficial *impresionismo*? ¿No resulta evidente para un lector de mediana cultura la gran diferencia entre el estilo de Castelar y el de Azorín, o, sin salir de México, entre el estilo de Carlos Fuentes y el de Rulfo?

Lo curioso es, no obstante, que en otra página del libro de Nila Gutiérrez el «impresionista» Harss aparece como autoridad tocante a las notas del estilo rulfiano. En efecto, la autora cita a Harss según el cual «Rulfo tiene horror a la prosa ampulosa y bombástica.»²⁰ ¿No se le había negado «objetividad» al calificar de *escueto* el estilo rulfiano? Pues tocante a *laparquedad* por mí aseverada, la autora afirma en la página 77, entre paréntesis: («Recuérdese que Rulfo es parco con los adjetivos.»)

Este tipo de análisis tan «científico», por otro lado, cuando no confirma descubrimientos del «impresionismo» o el «subjetivismo» los aprovecha sin cuestionarlos.

Demos otros ejemplos: Ya en la introducción de su estudio Nila Gutiérrez anuncia que va a probar, comparando textos del libro de Oscar Lewis y de Rulfo, que aunque éste parece utilizar un lenguaje estrictamente popular y rural - como han creído no sólo el público general «sino también algunos críticos candidos» - en rigor maneja «un lenguaje muy trabajado y altamente estilizado del habla campesina.»²¹ Esta misma opinión se sustenta en *El arte en Juan Rulfo* con diversas pruebas, especialmente en el capítulo IV. Es más : en cuanto

al efecto ruralizador de las comparaciones de Rulfo, la autora se atiene ceñidamente al análisis elaborado en mi obra. (Ver *El arte de Juan Rulfo*, página 82 y siguientes). Y cuando Nila Gutiérrez escribe que la sencillez de Rulfo es sólo una apariencia de tal porque detrás de los personajes campesinos «se oculta el poeta Rulfo,» está repitiendo con fraseología muy similar - si no idéntica -lo expuesto en el libro citado y en otro libro mío posterior, de 1973.²² Esto ocurre en forma muy patente en el análisis del cuento «El llano en llamas.» Lo que Nila Gutiérrez no discierne en su estudio y, además, lo niega, es que en el cuento se nos da a entender inequívocamente que se verifica un cambio *radical* en el protagonista. La autora no advierte el impacto que sobre él produce la mujer que, junto a la puerta de la cárcel, lo espera acompañada por el hijo de ambos. En efecto, el forajido tantas veces asesino, incendiario y violador (el que ahora vive con esta mujer, «quizás la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo» según él mismo nos lo dice), al oír el apóstrofe lleno de amor, de ira, de fidelidad, de esta mujer, «agacha la cabeza.» La última frase del cuento es suficientemente reveladora. Si no se la entiende bien en su contexto, no se entiende el cuento. (Donald K. Gordon confirma enfáticamente mi aserto acerca de la «redención» del protagonista en su libro *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, 1976, página 90.)

El libro de Nila Gutiérrez no sólo corrobora y acepta sin cuestionar conclusiones de una crítica tachada de «impresionista» en algunos de sus análisis más rigurosos. Demos otro ejemplo: mi estudio de 1965 establece la distinción, en él fundamental, entre un Comala visto como paradisíaco y otro como infernal. Aceptada esta distinción como verdad evidente -otro crítico no ve precisamente un Comala infernal, sino un «paraíso *al revés*» -Nila Gutiérrez arguye, no obstante, que «en ningún caso se habla de Comala como pueblo, sino de los campos que lo rodean.» Esta afirmación es inexacta: en la página 59 de la primera edición de *Pedro Páramo* se lee que el pueblo, «todas las madrugadas tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas . . . » que las ventanas de las casas de Comala vibran a esa hora «despertando a la gente,» mientras «se abren los hornos y huele a pan recién horneado.» En las páginas 103 y 104 de *El arte de Juan Rulfo* se comenta no sólo este texto sino otro en que se exalta al pueblo mismo, al Comala paradisíaco evocado por Dolores Preciado.

Entre quienes han comentado a Rulfo como renovador de mitos antiguos y han hallado en él temas arquetípicos figuran Carlos Fuentes, Julio Ortega, George Ronald Freeman.

A Fuentes como a otros críticos del llamado *boom* parece animar el prurito de mostrar que nuestra literatura, emancipada de un regionalismo provincialista, ha dejado de ser «subdesarrollada» y que por fin logra un universalismo dignificador. De aquí el afán de ver en Juan Preciado, por ejemplo, un nuevo Telémaco, en Pedro Páramo, un nuevo - y extraño -Ulises, revivificaciones de antiquísimos mitos en tierra americana.

Pensando así, en otro ensayo he escrito:

"Los mitos prestigiosos son los mitos universales, los utilizados por europeos . . . ¿Qué valor tiene, como mítico, por ejemplo, que en el viejo resero de la Pampa revivan los mitos de los montoneros de la Independencia? Lo valioso, lo *sophisticated*, lo *desarrollado*, es que la narrativa hispanoamericana se haga ecos de mitos universales, de tradición milenaria. Que el Juan Preciado de Rulfo, forzando un poco las cosas, resulte un nuevo Telémaco, aunque para ello sea menester que la Odisea se convierta en una contra-Odisea; que la madre de Juan Preciado pueda aparecernos como su madre y amante a la vez -una Yocasta-Eurídice - es algo que debe enorgullecernos. Por otra parte, Juan Preciado, según Carlos Fuentes, es un poco más que Telémaco, pues puede convertírse en Edipo-Orfeo y la misma Susana San Juan, en una Electra *al revés*, mientras que don Pedro se nos transfigura en un Ulises de 'piedra y barro'. Cabría continuar las metamorfosis: en efecto, el hermano de Juan Preciado, Abundio Martínez, no inspira a Carlos Fuentes ninguna transfiguración mítica. ¿Por qué Abundio, matador de su padre, no es también otro Edipo-Orestes?

Pues si Juan es Telémaco-Edipo-Orfeo, ¿por qué no será Abundio un mito doble a la vez, un Edipo y un Orestes *al revés*, parricida de un Ulises-Layo y, éste, don Pedro, por qué no será una Clitemnestra *al revés* ya que no puede ser un Ulises-Layo-Agamenón?»²³

Cabe insistir en que esta tendencia crítica se ve obligada a hacer malabarismos y escamoteos para probar sus «hallazgos.» Porque si para Carlos Fuentes el río que cruza Juan Preciado no es de agua sino «de polvo» y Susana es una Electra pero *al revés*, así como Pedro Páramo no es de carne y hueso sino «de piedra y lodo.» Julio Ortega, brillantísimo escritor peruano se ve obligado a parejos malabarismos. Julio Ortega asevera, por ejemplo, que existe en la

novela una dimensión religiosa; pero en seguida agrega que esta dimensión está «puesta al revés:» Pedro Páramo ya no es «piedra y lodo» sino algo grandioso: nada menos que una «fusión de Dios y el Demonio.» Tal vez - conjetura - el hijo quiera matar a este ser sobrehumano, Dios y Satán a la vez, «para recuperar la perdida inocencia.»²⁴

Eso de atribuir a personajes de ficción características *al revés* de figuras míticas, y no sólo a personajes sino a cosas muy diversas que se afirman ser otras cosas pero *al revés* o de otra sustancia, un paraíso que es paraíso pero *al revés*; o un río que es río pero no un río de agua sino de polvo, es un comodín que sirve para hallar mitos por todas partes. Veamos qué nos dice el sutil Julio Ortega de Miguel Páramo. «El nombre y el caballo sugieren aquí, también *al revés*, la otra historia de Miguel, el arcángel.»²⁵

¿Qué caballo montaba el Arcángel San Miguel, el del Octavo Coro de los Espíritus Celestes? De ese caballo no nos dice nada Daniel; tampoco lo menciona San Judas y tampoco lo describe ni ve San Juan en el Apocalipsis. Sólo dos santos ecuestres - santos pero no arcángeles -son conocidos de todo el mundo y podrían suscitar temas arquetípicos: San Jorge el del Dragón y Santiago de España, el Matamoros.

Pedro Páramo, por otra parte, indica Ortega, se desmorona «como piedra (padre) pero es también el pueblo que se desmorona con él.» En suma: Pedro Páramo es Dios y es Satán, es piedra y es padre, y, además, es Comala.²⁶

¿No es esto pasarse de sutil o de metafísico, como le diría Babiaca a Rocinante? Cómala mismo, conforme al autor peruano, es un «paraíso *al revés* porque no es posible aludir a lo divino sin referirse a su sombra;» -arguye Ortega - «y al revés.»

Con todo el respeto debido al talento excelso de estos comentaristas, cabe decir que este tipo de especulación mítica conduce a un *alrevesismo* trascendental.²⁷

La crítica buceadora de «arquetipos» tiene su interés - aunque este interés sea de carácter más científico que literario - pues confirmaría la persistencia, en México en este caso, de un «inconsciente colectivo.»

Pero, claro está, el hecho de que en Rulfo aparezcan o no estos arquetipos no es lo artísticamente plausible. Es la cualidad estética del desarrollo de los temas - de temas cualesquiera, arquetípicos o no - lo decisivo y valioso.

Podríamos imaginar una novela escrita por un gran antropólogo-psicólogo en que desde el primer capítulo hasta el último proliferaran los arquetipos. Si el arte de este novelista fuese mediocre, no interesaría a la verdadera crítica literaria.



Sería provechoso comentar con detenimiento el extenso estudio de George Ronald Freeman; pero esto nos llevaría muy lejos. Según Freeman, la matriz arquetípica de *Pedro Páramo* consiste en la caída de la gracia: «*the fall-from-grace*.» Su análisis, que aporta muchas pruebas, es menos equívoco y más ceñido al sentido discernible en la letra y el espíritu del texto rulfiano. Vale la pena, sin embargo, comentar las precisiones de Freeman en lo que mira al *tiempo* de la novela.²⁸

Freeman distingue dos grupos de críticos que sostienen opiniones diversas respecto al tiempo: el de los que lo niegan y el de los que lo afirman. En el primero figuran Brushwood, Frenk, Anderson Imbert y Blanco Aguinaga. (Debe incluirse a Fernando Alegría). En el segundo, Freeman cita a Rosario Castellanos. Brushwood se expresa de este modo: «*There is no time. It is wrong to say that Rulfo suspends time; it doesn't exist. . .*» Anderson Imbert sostiene que Rulfo «deshumaniza el tiempo: sus diálogos serán diálogos de muertos, en una eternidad.» Rosario Castellanos, por su parte, asevera: «El tiempo transcurre, naturalmente . . .»²⁹

Freeman propone una suerte de síntesis de estas dos *schools of thought* alegando que el tiempo está *simultaneously present on several levels*. En mi estudio de 1965 acepté esa eternización del tiempo como la define Anderson Imbert. Hoy quisiera agregar lo siguiente:

Lo mismo que en el Infierno del Dante, los muertos de Cómala son *perduta gente* que han renunciado a *ogni speranza* en su *eterno dolore*.¹⁰ En el *Inferno* el único que vive en el tiempo es el poeta visitante, de carne y hueso, cuya figura opaca proyecta sombras a su paso, mientras que para los condenados el tiempo es sólo algo que evocan: lo vivieron, sí, en la tierra. Es el tiempo que recuerda Francesca en el Canto V; es el «Tempo felice/nella miseria . . .» (122-123).

En Rulfo, parejamente, el tiempo que evoca Doloritas, es el tiempo *de antes*, el que transcurría en «el lugar que ella quiso, donde los sueños la enflaquecieron.» Los muertos de Comala como los del *Inferno*, están «*sempre in quell'aura senza tempo tinta*. (Canto III, 29)

Tanto los muertos de una y otra obra, por su carencia de *ogni speranza*, jamás podrán mejorar su estado: su *actividad* - la que pudieran ejercer - no les producirá cambio alguno.

Otra cosa, sin embargo, sucede en el *Purgatorio* donde las almas cumplen una condena, un *plazo*, y pueden esperar la salvación, su acceso al *Paradiso*.

En el Canto IV del Purgatorio, Belacqua, el perezoso, «no emplea bien el tiempo que le es dado;» Belacqua es tan negligente como si la pereza misma fuese su hermana; o aún más: «più negligente/che se pigrizia fosse sua serocchia. (110-111) Por eso, Dante que conoce la indolencia de Belacqua, le dice que no se conduce ahora: «Belacqua, a me non dole/di te omai . . .» (123-124) y le pregunta si espera un guía o si ha recaído en su antiguo, famoso vicio, la pereza. (Se sobrentiende que Dante quiere saber por qué Belacqua no va *hacia arriba*.)

Entonces la sombra le responde - ¿es un pretexto para disculpar su ineluctable *pigrizia* ? - que el ángel de Dios no le permitirá llegar al sitio de la expiación: «O frate, l'andar su che porta?/chè non mi lascerebbe ire a martiri/l'angel di Dio che siede in su la porta.» (127-129) Belacqua espera ayuda ajena; ansia la plegaria de un corazón que viva en la gracia: «se orazione in prima non m'aita/che surga su di cuor che in grazia viva:/l'altra che val, che 'n ciel non è udita?» (133-135)

Hay indudablemente muchas similitudes entre el Comala de Rulfo y el *Inferno* dantesco tal como traté de mostrarlo en 1965. También en esa fecha señalé la significación de la eternización del tiempo en la novela como recurso de sugestión filosófica. Intenté así explicar la motivación íntima de esa congelada eternidad que, hasta entonces, había sido verificada tan sólo como *un hecho*:

La novela es una novela de amor en que el amor fracasa. La novela dramatiza este fracaso tanto en Pedro Páramo como en Susana San Juan. El amor existe trágico, desesperado, y sin posibilidad de feliz realización. Pero existe. Y existe, sobre todo, el mal. Existe el pecado, existe el odio, existe el rencor, existe la culpa. Existe, en suma, el dolor y especialmente, el dolor de la culpa: el remordimiento.

Bien: en el eterno presente de la novela, en el tiempo eternizado de la novela, estas tristes realidades de la condición humana se magnifican en forma obsesiva y sobrecogedora precisamente *porque se hacen eternamente presentes*.

El amor trágico vence el olvido, va allende la muerte. *El mal y el remordimiento se eternizan*.

De este modo, la visión pesimista de la vida humana en *Pedro Páramo* asume el máximo dramatismo posible. El experimento técnico de la novela logra el más plausible éxito: potenciar su significación arraigada en una convicción filosófica acerca de la condición y el destino del hombre.³¹

Tocante a la crítica que, con las debidas reservas, he llamado «filosófica,» ya cuenta ella, desde 1955, con un estudio difícil de superar por su hondura y lucidez. Me refiero al ensayo de Carlos Blanco Aguinaga, ya citado, «Realidad y estilo de Juan Rulfo.» Su análisis ha sido utilizado con provecho por casi todos los críticos posteriores. Sus ideas son por eso patrimonio común de la buena crítica en torno al escritor jalisciense.

El ensayo de Blanco tiene además el mérito de haber sido escrito en 1955, como se ha subrayado, y de iniciar así, el mismo año de *Pedro Páramo*, una interpretación «canónica», digamos, del libro. Muy poco se ha podido rectificar, en efecto, a este texto de 1955: sólo algunos detalles respecto a incidentes de la obra y a la significación de algún personaje menor. Blanco sitúa a Rulfo no sólo en un momento bien determinado de la literatura universal sino en la vida y cultura del México contemporáneo. En este país Blanco vivió varios años y completó su formación universitaria. Gracias a esta circunstancia favorable, pudo él opinar como un *mexicano* de la promoción inmediata a la de Rulfo y, además, como un extranjero, a una distancia en el tiempo y en el espacio - escribió su ensayo en los Estados Unidos - que le permitió colocarse en una perspectiva propicia.



A casi treinta años de *Pedro Páramo*, la crítica ha estudiado los textos de Rulfo, tanto en América como en Europa, con una dedicación extraordinaria e ininterrumpida. Las opiniones miopes y los reparos apresurados de los primeros tiempos han sido superados con una visión más justa, ilustrada y clarividente. Un caso muy diferente, como queda dicho, es el de Güiraldes, sobre cuya obra, a más de medio siglo de la muerte del poeta, persisten detracciones que hace mucho tiempo debieron ser silenciadas por la crítica más responsable y autorizada.

Desde ya hace tiempo, por el contrario, todos los críticos de Rulfo, insistamos, reconocen sin retaceos los méritos del gran escritor; si hay disputas entre sus comentaristas, éstas no cuestionan los merecimientos del autor sino los juicios que su obra inspira. Son los gajes del oficio crítico. De ese carácter

disputador y polémico no está exento el presente ensayo. Pero la actitud argüidora de la crítica no debe censurarse aunque a veces suscite cierta irritación: merced a ella se ha de ir vertiendo una claridad cada vez más nítida sobre textos hermosamente oscuros.

NOTAS

1 El juicio de Borges en su juventud fue muy favorable: en la madurez y ancianidad dejó de serlo. Ver mi artículo «Jorge Luis Borges y *Don Segundo Sombra*,» *Cuadernos Americanos* (1979).

2 Ver mis dos artículos: «En el cincuentenario de *Don Segundo Sombra*, » *La Nación*, Buenos Aires, 2 de junio de 1976; y «Güiraldes y el nacionalismo de su tiempo», también *enLa Nación*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1977.

3 Ver mi ensayo «Sobre Ricardo Güiraldes y la crítica detractora de *Don Segundo Sombra*,» *Cuadernos Americanos*, 3 (1973).

4 Ver el libro de Aristóbulo Echegaray, *Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes*, segunda edición, (Buenos Aires : Doble P, 1965) pp. 107-108. Estudio yo esta detracción en mi libro aún inédito: *Ricardo Güiraldes: apología y detracción*, cap. 24.

5 Ver J. F. Caldiz, *Lo que no se ha dicho sobre Don Segundo Sombra* (La Plata: 1952) p. 49.

6 Ver Reina Roffé, *Juan Rulfo. Autobiografía armada* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1973).

7 Ver Manuel Ferre Chivite, *El laberinto mexicano en de Juan Rulfo* (México: Organización Editorial Novara, S.A., 1972) p. 20. El mismo Rulfo declara inequívocamente que Cómala es un pueblo jalisciense. Ver la citada *Autobiografía armada*, pp. 60-61.

8 Ver Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas* (México: Sepsetentas, 1974) pp. 8-9.

9 Ver el artículo de Emmanuel Carballo «Arreóla y Rulfo,» en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 7 (1954) 28-32.

10 El artículo de Ramón Doll apareció *en Nosotros*, LVII (1927).

11 Ver mi libro *El arte de Juan Rulfo* (México: Ediciones de Bellas Artes, 1965)pp. 120-124, donde reviso las opiniones de Alí Chumacera y de José Rojas Garcidueñas que cito en el texto.

12 Ver Carlos Blanco Aguinaga «Realidad y estilo de Juan Rulfo,» *en Revista Mexicana de Literatura* (1957) p. 78.

13 Ver mi citado libro, *El arte de Juan Rulfo*, pp. 117-120, en que recojo Las afirmaciones de Mariana Frenk transcritas en el texto.

14 Ver *Anuario de Letras*, IX (1964) pp. 287-294.

15 Ver *El arte de Juan Rulfo*, pp. 117-118.

16 Ver Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en la América Latina* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970) p. 185.

17 Ver el citado libro de J. F. Caldiz, p. 49.

18 Ver Nila Gutiérrez Marrone, *El estilo de Juan Rulfo. Estudio estilístico* (New York: Bilingual Press/Ed. Bilingüe, 1978).

19 Op. cit., pp. 10 y 11.

20 Op. cit., p. 32.

21 Op. cit., p. 9.

22 Ver mi libro *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes, Carpen-tier, Roa Bastos, Rulfo* (Madrid: Gredos, 1975) pp. 95-103.

23 Ver mi artículo «Doña Bárbara y Don Segundo,» *La Nación*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1979.

24 Ver *La contemplación y la fiesta* (Lima: Ed Universitaria, 1968) p. 27.

25 Ibid., p. 26

26 Ibid., p. 26.

27 Esta manera de ver «similitudes al revés» me recuerda a aquel sargento que instruía a sus reclutas diciéndoles: «Media vuelta a la derecha y media vuelta a la izquierda son *absolutamente la misma cosa*, con la única diferencia de que son todo lo contrario.»

28 Ver *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo* (Cuernavaca, 1970).

29 Cito según la paginación de la tesis doctoral de George Ronald Freeman: *Archetype and Structural Unity: The Fall-from-Grace in Rulfo's Pedro Páramo* (University of Washington, Seattle, 1969) p. 31.

30 Dante Alighieri, *La divina commedia*, trans. John D. Sinclair (New York: Oxford University Press, 1961). Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

31 Ver *El arte de Juan Rulfo*, p. 210. El profesor Jean-Pierre Barricelli y yo publicaremos pronto un ensayo en colaboración sobre el tiempo en Dante y en Rulfo. En este trabajo presentaremos el problema desde muchos puntos de vista y con las pruebas de rigor.