

1981

La contra-dicción como ley: notas sobre "Es que somos muy pobres"

Rose Minc

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

Minc, Rose (Primavera-Otoño 1981) "La contra-dicción como ley: notas sobre "Es que somos muy pobres";" *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 13, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss13/11>

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 elizabeth.tietjen@providence.edu.

LA CONTRA-DICCIÓN COMO LEY: NOTAS SOBRE «ES QUE SOMOS MUY POBRES»

Rose S. Mine

Montclair State College

El mito - sostiene Roland Barthes - es un tipo de discurso, un modo de significación, una forma.¹ Que la obra de Juan Rulfo está perneada de lo mítico es un hecho ampliamente documentado por la crítica.² Que el mismo Rulfo haya insistido - una y otra vez - en su ideología lingüística no ha escapado tampoco a la atención de nadie. Dice el autor: «Precisamente lo que yo *no* quería era hablar como un libro escrito. Quería *no* hablar como se escribe, sino escribir como se habla.»³ Que esta aseveración no se haya considerado con la profundidad que merecía a la luz del tipo de discurso, del modo de significación y de la forma específica a la que se refiere Barthes - y que Rulfo adopta - es el problema que hoy nos ocupa.

La lectura de «Es que somos muy pobres»⁴ que se intentará tiene como finalidad, por un lado, establecer las dimensiones mitológicas y rituales del cuento, y, por otro, investigar hasta qué punto su «oralidad» no es más que contradicción, mero simulacro al servicio de la textura escrita.

El argumento de «Es que somos muy pobres» está casi todo dado por las siete palabras que componen la primera oración: «Aquí todo va de mal en peor» (p. 31). El narrador, un niño de probablemente ocho a diez años enumera la serie de catástrofes que ocurrieron en menos de una semana: se murió su tía Jacinta, las lluvias estropearon la cosecha de cebada, la creciente del río arrancó el tamarindo del solar de la tía - el único que había en el pueblo -y la vaca se ahogó. Si «todo va de mal en peor», la lista de calamidades - ala que habría que agregar la posibilidad de que también se hubiera ahogado el ternero - constituye el «mal.» Lo «peor» es que, muerta la vaca, su hermana Tacha se ha quedado sin dote, por lo que las posibilidades de que alguien quiera casarse con ella son nulas, cosa que ineluctablemente la llevará al mismo destino de sus dos hermanas de un mango - el novio - con un tamarindo - la novia - unión que será estéril.⁸ En «Es que somos muy pobres» el tamarindo ha sido arrancado de cuajo, y así también la novia latente en Tacha desapareció con la corriente. Hasta un casamiento estéril se le niega. Tacha será piruja.

La red de polaridades que sustenta la estructura de «Es que somos muy pobres» *obliga* al lector a un constante proceso de de-codificación que en última instancia revierte al lenguaje, no visto simplemente en su función nominativa y su valor referencial sino interpretado en base a la autonomía que

adquiere al convertirse en síntoma de las polaridades significativas que estructura. Sirva de ejemplo lo siguiente: sabemos que la vaca se ahogó, y eso lo confirma el personaje que vio cuando la arrastraba el río: «muy cerquita de donde él estaba y que allí dio una voltereta y luego no volvió a ver ni los cuernos ni las patas ni ninguna señal de vaca» (p. 33). Este hecho concreto va a ser el punto de partida de un zigzagueo en el que se van a polarizar dos estructuras verbales: el *ser* y el *tal vez haya sido que*. Primeramente observamos la presencia de toda una serie de identificaciones, algunas objetivas, otras subjetivas; que la vaca se llamaba Serpentina, que se la había regalado su padre a Tacha para el día de su cumpleaños, que tenía una oreja blanca y otra colorada y que sus ojos eran «muy bonitos» (p. 32). «No acabo de saber» -dice el narrador -«por qué se le ocurriría a la Serpentina pasar por el río este, cuando sabía que no era el mismo río que ella conocía a diario» (pp. 32-33). «No acabo de saber» equivale a *no sé*; «por qué se le ocurriría . . .» es una forma condicional, y ambas, la negación y el verbo en condicional constituyen las formas de la duda y de la incompreensión. Inmediatamente después, la siguiente afirmación categórica: «La Serpentina nunca fue tan atarantada» (p. 33). Realidad seguida por: «Lo más seguro es que ha de haber venido dormida, para dejarse matar así nomás por nomás» (p. 33). Conjetura, seguida por otra afirmación categórica basada en la experiencia: la vaca prefería estar el día entero con los ojos cerrados, quieta y suspirando. Y luego, una serie de conjeturas: «Y aquí ha de haber sucedido eso de que se durmió» (p. 33) «Tal vez se le ocurrió . . . tal vez entonces se asustó . . . Tal vez bramó . . .» (p. 33).

Tenemos entonces un esquema en el que se juega consistentemente con la oposición entre duda y realidad, juego que a su vez termina con una afirmación categórica: «Bramó como sólo Dios sabe cómo» (p. 33). Pero, el bramar corresponde al polo del *tal vez*, a la serie de la duda, y la afirmación, en la forma en que la da el narrador, corresponde al otro extremo, a la realidad de la que no se duda. Las antinomias del texto entran abiertamente a ser función del lenguaje y éste no sólo está puesto al servicio de la estructura sino que está estructurado en forma contradictiva con fines muy específicos. Ese «no acabo de saber» del personaje tiene mucho en común con el «quería no hablar como se escribe» de Rulfo.

La serie dada por el *ser* y el *tal vez haya sido que* - que corresponde a los tiempos verbales del presente y del pasado - se complementa con la acumulación de posibilidades del futuro. Dice el narrador: «por eso le entra la mortificación a mi papá, ahora por la Tacha, que no quiere vaya a resultar ...» (p. 34). «La peligrosa es la que queda aquí. . . ya tiene unos comienzos de senos que *prometen ser* como los de sus hermanas ... *Le llenará* los ojos a cualquiera

donde quiera que la vean» (p. 35). El futuro establece una nueva antinomia que, como todas las anteriores, potencia y es potenciada. Hay que notar, sin embargo, un detalle de gran importancia: todas las posibilidades del futuro están dadas por el padre, por el adulto que ha vivido y que tiene experiencia. Y, todas ellas contradicen - y traicionan - el *tal vez haya sido que . . .* o sea, los sueños del niño que está madurando.

Estamos ahora en posición de ver que la iniciación de Tacha, su simbólica muerte y transfiguración no sólo la afectó a ella y a sus padres, sino también a su hermano. Y es la articulación verbal la que partiendo del narrador ahora abre un nuevo sistema de antinomias dialécticas profundas. ¿Qué realidad verá el niño que ha madurado? ¿Seguirá soñando y creando mundos paralelos? ¿Luchará - como su padre - para salir de la pobreza? ¿O habrá aprendido que es inútil y lo que ayer fue, será también mañana? ¿Y que el tiempo se detiene? ¿Y salta? ¿Y regresa?

La problemática del tiempo, vista así a través de las formas verbales ya estaba, sin embargo articulada a partir de las siete palabras iniciales: «aquí todo va de mal en peor.» Si siguiéramos el esquema propuesto por Claude Bremond al estudiar la lógica de los principios narrativos podríamos ver dónde, cuándo, cómo y en qué forma subrepticia opera ese «engaño a los ojos» que hace del principio de la contradicción una ley, un modelo interior de gestación y de productividad. Todo relato - se sabe - es un esquema de sucesos ordenados en una cierta secuencia temporal que se refiere a acontecimientos de interés humano. Según favorezcan o contraríen ese proyecto - dice Bremond - los acontecimientos del relato pueden clasificarse en dos tipos fundamentales que se desarrollan en base a dos posibilidades opositivas: hay o un mejoramiento a obtener, o una degradación posible.⁹ Estas posibilidades, a su vez, se desdobl原因 en sucesivos esquemas opositivos que al integrarse destruyen la noción de temporalidad. Esto lo ve claramente Bremond cuando afirma:

Existen relatos en los que las desdichas se suceden en cascada, de modo que una degradación llama a la otra. Pero, en este caso, el estado deficiente que marca el fin de la primera degradación no es el verdadero punto de partida de la segunda. Ese momento de detención - ese *aplazamiento* - equivale fíncionalmente a una fase de mejoramiento o, al menos, de preservación de lo que aún puede ser salvado. El punto de partida de la nueva fase de degradación no es el estado degradado, que no puede ser sino mejorado, sino el estado aún relativamente satisfactorio, que sólo puede ser degradado.¹⁰

En «Es que somos muy pobres» Rulfo ha destruido la noción de la temporalidad «unidireccional» y en su lugar aparece un tiempo que *es* y *no es* tiempo. Los contratiempos gestaron un verdadero *contra-tiempo*, y es en éste donde se tejen y entretejen innumerables «contra-dicciones.» Una de ellas, sumamente interesante, irónica y cómica a la vez es la que contrapone a la vaca y a la madre. Conviene recordar que la mayor parte de las acciones de la vaca corresponden a la coordenada *tal vez haya sido que*, vale decir, al orden de las conjeturas, de las nebulosidades. Lo mismo que la madre, «que no ve claro ... que no se acuerda...» (p. 35). Pero la vaca, que pasaba el día «quieta y suspirando» (p. 33), puesta ante la tragedia «bramó como sólo Dios sabe cómo» (p. 33), mientras que la madre, toda vez que se acuerda de sus hijas sólo «llora y dice: 'Que Dios las ampare a las dos'» (p. 35). Lo de la madre es prácticamente una aceptación, es un *unirse* al absurdo. El texto contradice - y disloca - el «orden natural» de las cosas, aquel que *exige* que la madre tenga más sentido que la vaca.

En cuanto al lenguaje en «Es que somos muy pobres», hay que considerar que la crítica, en general, se ha dejado engañar por la voz que decía: «Precisamente lo que yo *no* quería era hablar como un libro escrito. Quería *no* hablar como se escribe, sino escribir como se habla.» Tomar estas aseveraciones al pie de la letra implica utilizar un criterio por demás reductor. Verdad es que el mismo Rulfo establece la polaridad que enfrenta lo «oral» versus lo «escrito». Verdad es también que el texto contiene gran cantidad de giros y expresiones que podemos asociar con la gente del campo y con la de Jalisco en particular, pero también es cierto que la mayor parte de las manifestaciones de la «oralidad» presentes en «Es que somos muy pobres» traicionan su esencia.

En primer lugar, hay que reconocer que hay un total desfase entre el narrador y lo que narra. El niño - indudablemente - es menor que Tacha. De ser mayor no describiría las acciones de sus hermanas en la forma en que lo hace: «Y tan luego que crecieron les dio con andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas ... Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima» (p. 34). Pero, ese mismo niño, incapaz de llamar a las cosas por su nombre, es el que cierra la narración diciendo: «El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición» (pp. 35-36). Lo que ofrece Rulfo es solamente el *simulacro* de una mimesis perfecta, ya que la edad del narrador y la agudeza de la observación final - evidentemente - se contradicen.

Los vocablos «creados»¹¹ que contiene el texto trascienden también el calco puramente mimético de la lengua hablada. Tomemos como ejemplo:

«junto al río hay un *granruidazal...*» (p. 32). El término es, por un lado, una transformación popular fácil de identificar y por otro, una unión lingüísticamente ilógica, cuya lógica ha de buscarse en el contexto metafórico. El «ruidazal» como metáfora apunta a la visión¹² del futuro de Tacha, un futuro de uniones indeseables,¹³ de continuo arrastrarse por el lodo.

Otro de los vocablos «creados» es, por ejemplo, *apuración*, que en la superficie es una forma sustantiva de la expresión idiomática «pasar por apuros.» Sin dejar de considerar que *apuración* - por su fuerte sabor mexicano - otorga verosimilitud a lo narrado, hay que reconocer que su mayor efectividad está dada por el impacto que hace, a nivel profundo, una de sus partes constitutivas: *aeración*. ¿Es que Tacha será pura? La contradicción escondida en el coloquialismo funciona primordialmente como operación significante en tanto que se inserta en el sistema mítico que subyace la estructura del texto.

Los elementos de intensificación expresiva cumplen también el mismo propósito. Consideremos, por ejemplo, el siguiente caso de desplazamiento: «Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río» (p. 31). El orden sintáctico normal debió haber sido: Y ayer, cuando mi hermana Tacha apenas acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río. Notamos entonces que el término desplazado es *apenas*, vocablo que Rulfo pudo haber eliminado, por no ser indispensable a la comprensión de la idea, o pudo haber sustituido por otro: Y ayer, cuando mi hermana Tacha *recién* acababa de cumplir ... Pero es evidente que la intención semántica no obedece aquí al azar: el adverbio *apenas* (de *a penas*) apunta metafóricamente hacia el porvenir de Tacha, y a partir de su máscara «oral» afirma las redes que le unen a la textura escrita. Exactamente lo mismo ocurre con las comparaciones, los casos de hipérbole y los de identificación por contraste. Veamos, por ejemplo, las comparaciones, que Rulfo presenta en la siguiente secuencia:

Tal vez entonces se asustó y trató de regresar; pero al volverse se encontró entreverada y acalamburada entre aquella *agua negra y dura como tierra corrediza* (p. 33).

... la *Tacha que va como palo de ocote crece y crece* (p. 35).

Por su cara corren *chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella* (p. 35).

Pese a que la «oralidad» opera en estas comparaciones en distintos grados, la primera bien puede servir de ejemplo. En ésta el léxico (propio del ambiente) y la sintaxis (apropiada a un niño) logran suscitar en el lector una *impresión* de

verosimilitud. El análisis cuidadoso de los elementos constitutivos, sin embargo, pone de relieve la contradicción, la fractura. En efecto, notamos que la confrontación de los términos comparativos se establece a partir de dos elementos concretos - agua y tierra -totalmente desrealizados por su propia adjetivación. La estructura que resulta opone al agua - que por lo general no es ni negra ni dura - la tierra, que normalmente no es «corrediza.» La configuración, al nivel literal, es enteramente paradójica. Lo que ocurre es que los términos escapan sus referentes y en lugar de apoyarse en forma normativa responden al tipo de discurso, al modo de significación y a la forma específica que caracterizan al discurso mítico. Y, si bien el léxico y la sintaxis pudieron haber sido apropiadas, la riqueza imaginativa y conceptual de la comparación no puede *realmente* estar al alcance del narrador. La mimesis, otra vez, por haber sido trascendida, es sólo aparente.

La intensificación por contraste opera aún con más vigor. Consideremos, por ejemplo: «viendo como el agua fría que caía del cielo quemaba . . . » (p. 31) El oxímoron se abre para dar lugar a un esquema cosmológico en el que se mezclan y entremezclan los atributos del sol y de la lluvia, en el que el cielo puede ser cielo o destino, en el que el frío puede referirse a temperatura o a falta de sensibilidad, donde quemar puede ser el atributo del fuego, y el fuego el del infierno, en cuyo caso el cielo que manda el frío que quema no es más que la gran metáfora del mundo en el que viven los personajes.

Tal vez Rulfo se *propuso* «escribir como se habla.» Y en cierta forma, y hasta cierto punto, lo ha hecho. La «oralidad» que consigue, sin embargo, termina siendo «máscara», «traición», «artificio.» *RuUoguiere* escribir como se habla, *sí*, pero más escribe, como se escribe.

NOTAS

1 Roland Barthes, *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1978), p. 109.

2 Joseph Sommers, *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna* (Caracas: Monte Avila Editores, C.A., 1969), p. 114.

3 Juan Rulfo, citado por Reina Roñe en *Juan Rulfo: Autobiografía armada* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1973), pp. 54-55.

4 Juan Rulfo, «Es que somos muy pobres» en *El llano en llamas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964). Todas las referencias subsiguientes lo serán a esta edición y aparecerán en el texto.

5 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 158.

6 Carl G. Jung, *Psyche and Symbol* (New York: Doubleday and Co., Inc., 1958), p. 139. Traducción mía.

7 *Ibid.*, Traducción mía.

8 Sir James G. Frazer, *The Golden Bough* (New York: The McMillan Company, 1963), p. 132.

9 Claude Bremond, «La lógica de los posibles narrativos», en *Comunicaciones* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972), p. 90.

10 Ibid.

11 Estos vocablos aparecen en el diccionario de la R.A.E., siempre con un sentido popular.

12 Gérard Genette, *Figuras: Retórica y Estructuralismo* (Córdoba: Nagelkop, 1970), p. 45. Al estudiar el sentido de la metáfora, Gérard Genette insiste en su interpretación como *visión*.

13 Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked* New York: Harper and Row, Publishers, Inc., 1969), p. 300. Según Lévi-Strauss hay una estrecha relación entre los mitos del origen de las tormentas y la lluvia y aquellos que se refieren al origen del fuego y la comida cocida, todos los que atribuyen gran importancia a la presencia o ausencia de ruido. El problema del ruido, según Lévi-Strauss, abre las puertas al de las uniones indeseables.