

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E
INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL
CONTEXTO EUROPEO

LA INFLUENCIA DE LA POESÍA EN
JUAN RULFO

DAVID MARCIAL PÉREZ MUÑOZ

TUTORA: DR. ANTONIO LORENTE MEDINA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA UNED

CONVOCATORIA DE JUNIO CURSO ACADÉMICO 2018/2019

ÍNDICE

Introducción	3
1. Rulfo lector y traductor de poesía	4
2. La poesía como herramienta de actualización del mito	19
3. Prosa poética y razón poética en la obra rulfiana	32
4. Análisis poético de El llano en llamas	
4.1. Estudio temático-mítico	46
4.2. Estudio formal y estilístico	53
5. Análisis poético de Pedro Páramo	
5.1. Estudio temático-mítico	64
5.2. Estudio formal y estilístico	73
6. Conclusiones	85
7. Bibliografía	99

Introducción

La carga lírica en la prosa de Juan Rulfo ha sido uno de los elementos más subrayados por la ingente crítica de la obra del autor mexicano. Sus únicas dos obras, la recopilación de cuentos *El llano llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955), marcaron un punto de inflexión en la escena de su país además de un fuerte impacto internacional. En el ámbito mexicano, virulentamente polarizado desde los años 20 entre cosmopolitas y nacionalistas, la emergencia de Rulfo vino a representar la síntesis más lograda entre innovación técnica y tradición, realismo-naturalismo y vanguardia, identidad nacional y universalidad.

Parte de la crítica se apresuró a adscribir la obra de nuestro autor al subgénero de la prosa poética o la novela lírica, una vuelta de tuerca a la narrativa realista heredada del siglo XIX que en México ya había sido tanteada por el grupo de poetas Los Contemporáneos, exponentes del polo cosmopolita dentro de la tensión referida. Desde la misma década de los cincuenta, comenzaron a proliferar los trabajos críticos donde se destacaba lo inclinación poética en las obras de Rulfo, como *Realidad y estilo de Juan Rulfo* de Carlos Blanco Aguinaga o *Pedro Páramo* de Mariana Frenk, la traductora alemana de la novela. Asimismo, en épocas más recientes destacan investigaciones como *La estructura lírica de Pedro Páramo* de Didier T. Jaen o *Palabra llana y poesía en Rulfo*, de Víctor Jiménez.

Lo mayoría de estos trabajos centran el análisis en la dimensión estilística de la prosa de Rulfo, su lenguaje transparente, el uso de imágenes y la cadencia musical. La presente investigación tiene por objeto profundizar el peso lírico más allá de los estilístico, demostrar que lo poético se inscribe en el núcleo compositivo de sus obras y en la estructura misma de sus estrategias narrativas. Para ello, rapársenos la formación y el recorrido del autor prestando especial atención a su interés por la poesía y abordaremos su influencia desde varios flancos: analizaremos el mito por su íntima relación con la lírica, detallaremos las características de la llamada prosa poética y expondremos sus similitudes con la tesis filosófica del la razón poética de María Zambrano. Valiéndonos de estos tres brazos interpretativos, estudiaremos pormenorizadamente cada una de los dos obras para constatar la influencia de la poesía.

1. Rulfo, lector y traductor de poesía

Los primeros documentos conocidos donde nuestro autor se hace llamar Juan Rulfo – su nombre completo era Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno– son dos poemas en verso bíblico escritos en 1944 dirigidos a su futura esposa y contenidos en la comunicación epistolar que ambos mantuvieron durante su noviazgo. Antes de la publicación de sus dos obras, podemos percibir ya la contención y la solidez convocadas por el sentimiento amoroso, un premeditado tono llano cercano a la palabra oral y una cadencia narrativa. Un estilo poético, articulado y bien dosificado de símbolos, que preludiaba ya las marcas posteriores en su prosa y que tuvo sus primeras manifestaciones en las palabras escritas para la joven

Junto a tu nombre el dolor es una cosa extraña
Es una cosa que nos mira y se va, como se va la sangre de una
herida; como se va la muerte de la vida
Y la vida se llena con tu nombre. Clara, claridad esclarecida.¹

Otro verso:

Hoy que vine de ti, sostenido a tu sombra, he mirado la noche.
He mirado las nubes en la noche como lágrimas alrededor de la luna clara: los árboles oscuros, las
estrellas blancas.²

Para el académico mexicano Alberto Vital el valor de estos versos es paradigmático. En su biografía literaria sobre nuestro autor traza un hilo conductor desde estos orígenes poéticos hasta su personaje femenino por antonomasia: Susana San Juan, el amor imposible de Pedro Páramo y protagonista, como analizaremos a lo largo de esta investigación, de algunos de los extractos con mayor carga lírica en la novela, y por extensión, en toda la obra de Rulfo. “Puesto que la ficción supera aquí en términos de poder expresivo a la vida

¹ RULFO, Juan, *Cartas a Clara*, México, RM, 2012, p. 21.

² *Ibidem*, p. 23.

misma, hay que concluir que aquella era necesaria para que, a partir de esta, el estilo de Rulfo alcanzara su plenitud, por lo pronto en lo que se refiere a los pasajes poéticos”³.

La biografía de Rulfo nos muestra una especial atención y querencia por la poesía. Su personalidad metódica, perseverante, se tradujo en una avidez lectora en la que tuvo un espacio privilegiado la poesía. También en su producción, tan tendente a la síntesis por decantación, hubo tanteos con la forma en verso. Apuntamos tan solo otro ejemplo, sin fecha conocida, recogido en *Cuadernos*, la recopilación de sus ejercicios de trabajo, apuntes, borradores y tanteos, en el que encontramos de nuevo motivos, tonos y ritmos que permearán, como veremos, en su narrativa.

¿Dónde estabas? Parecía encontrarte
entre los ruidos más pequeños
en aquellos que baten sus sonidos y se confunden
con las palpitaciones
con el murmullo de la tierra
con el grito de la sangre.
Parecía encontrarte
apenas devuelto como iris
de una constelación sin esperanza.
Me faltabas. Eras como ese sueño
que nunca llega y que remotamente
nos espera entre dos estaciones⁴

La educación del futuro novelista se inició apenas cumplidos los cinco años, cuando en 1922 sus padres lo llevan al Colegio de las Josefinas en San Gabriel, dirigido por el Padre Monroy. Su estancia allí tuvo que ser interrumpida en 1926 por la Guerra Cristera que cerró el colegio y provocó la huida del sacerdote. El suceso favoreció una experiencia decisiva: le permitió al joven Rulfo el acceso a la biblioteca del cura. “Yo leí todo eso hasta los 10 años, me pasaba todo el rato leyendo”⁵. Un año después, el niño de 10 años fue

³ VITAL, Alberto, *Noticias sobre Juan Rulfo. La Biografía*, México RM, 2017, p.162.

⁴ RULFO, Juan, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Era, 1995, p. 20.

⁵ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 95.

inscrito en el colegio internado Luis Silva de Guadalajara por decisión del su tío Vicente Vizcaíno tras la muerte de Juan Nepuceno en 1923. Allí permaneció hasta los 15 años.

La educación básica del escritor fue esencialmente católica, coronada incluso por el paso por un seminario. En el instituto Luis Silva es probable que escribiera sus primeros relatos. Había clase de escritura de cuentos que luego se leían durante sesiones de los viernes por la tarde. “Resulta muy probable que entre 1927 y 1932 Juan participara por primer vez en la composición narrativa, en un espacio austero y propicio para la concentración después de las clases”⁶.

En 1932, el quinceañero Rulfo entró en el Seminario Conciliar por orden de la abuela materna. “Tiburcia predecía que el muchacho iba a ser sacerdote, basándose en que le fascinaba leer y casi no jugaba. Él, por su parte, había dicho que no le gustaba el sitio ni quería “ser padre”, pero que iba porque quería recorrer mundo”. Aunque pareciese una postura contradictoria, porque el seminario implicaba tanto encierro como el internado, la verdadera intención del joven Rulfo era conocer Roma. Ya de adulto, su condición religiosa es resumida así por su biógrafo: “con los años Rulfo fue un creyente, no un devoto consuetudinario. Quizá fue un agnóstico”⁷. En todo caso, su paso por el seminario le proporcionó, sin duda, unos conocimientos teóricos sobre la religión católica que, como veremos más adelante, fueron también decisivos en su obra. Asimismo, en el seminario estudió métrica latina y literatura, lo que debió concederle sus beneficios habituales: “rigor y variedad, cauces en fin para la conciencia lingüística aplicada a la imaginación, liberación repentina, esa liberación que conoce quien de pronto pasa de la escritura del verso (así sea como ejercicio, como imitación) a la escritura en prosa”⁸.

Aparte de los estudios de métrica, es palmario que el tiempo de la Iglesia supone una afinidad al del artista en cuanto recogimiento y distanciamiento de la modernidad cruda. Un compañero de banca y actividades literarias durante el seminario recordaba unos versículos

⁶ *Ibidem*, p. 116.

⁷ *Ibidem*, p. 119.

⁸ *Ibidem*, p. 119.

del Antiguo Testamento que leían siendo alumnos sobre el concepto de eternidad: ‘Cuando digo hoy, ya era ayer y es mañana’⁹. La cita podría haber sido una nota al pie de la novela *Pedro Páramo*, que, como veremos, tiene como tema central precisamente un espectro indefinido, sin tiempo ni espacio. Es en el seminario donde pudo adquirir la noción que años después le permitió ubicar sus personajes en ese ámbito más allá del agotado realismo. En concreto, se trataría del Evo o Eviternidad, un estado intermedio que ni transcurre en la eternidad ni forma parte del tiempo. Allí habitan las ánimas en pena.

Rulfo trató de inscribirse en la universidad en 1933, pero los conflictos de la Guerra Cristera dificultaron su trayectoria académica. Su formación tuvo mucho de autodidacta a través de sus vastas lecturas y rigor monacal. “A los ojos de un niño y luego adolescente estudiosos y urgido de ser metódico, la falta de ese reconocimiento que es todo diploma actuó como un estímulo por que fuera sistemático por propia iniciativa”¹⁰. En todo caso, escuchó conferencias de figuras de peso en la época como el filósofo Antonio Caso, el antropólogo Vicente Lombardo Toledano o el historiador Justino Fernández. Además, Guadalajara era ya en esos tiempos una ciudad acostumbrada a las tertulias, las revistas y las aventuras de jóvenes literatos. El propio Rulfo contaría años más tarde: “en la cafetería de la facultad se reunían a discutir los alumnos, así como amigos y algunos maestros jóvenes. Uno se enteraba de la existencia de autores europeos ajenos al ámbito español. Fue así como adquirimos obras de los rusos, eslavos, escandinavos, alemanes y franceses”¹¹.

Rulfo tuvo una especial afinidad con José Gorostiza, a quien llamaba “el mejor poeta de México”¹². Se conocieron en agosto de 1946 –por aquel entonces, nuestro autor ya estaba leyendo con fervor a Walt Whitman– en casa de la pintora María Izquierdo. A partir de ese primer encuentro se hicieron amigos, Rulfo le tomó fotografías y le dedicó gran parte de su discurso de entrada en la Academia Mexicana, donde ocuparía precisamente el sillón vacante del poeta. Encontraron hondas coincidencias estéticas y temáticas entre dos de los escritores más rigurosos y exigentes de la lengua mexicana. Ambos revisaron el

⁹ Ibidem, p. 121.

¹⁰ Ibidem, p. 127.

¹¹ Ibidem, p. 154.

¹² Ibidem, p. 175.

asunto de la muerte, intercambiaron libros, compartieron su pasión por Rilke y, fruto de su severidad y exigencia, publicaron apenas unas pocas páginas canónicas. “Dos hombres silenciosos y enigmáticos, autores de una brevísima obra realizada cuando eran aún jóvenes”¹³. Así los definió Margo Glantz en el discurso de aceptación de la Academia, donde heredó la plaza de Rulfo. También recordó su severidad y autoexigencia: “ambos tiraban todos los manuscritos una vez que la última versión le satisfacía . Glantz habla de “una obsesión casi paranoica”, una “obsesión fetichista por alcanzar la perfección, el deseo perpetuo de distender las palabras y hacerlas rendir al máximo para que trasciendan y transgredan su sentido”¹⁴.

En su discurso de ingreso en la Academia, Gorostiza destacó esta frase que encaja a la perfección en el paradigma sintético rulfiano: “En poesía, como sucede en el milagro, lo que importa es la intensidad”¹⁵. Aquella conferencia de 1955, año de publicación de *Pedro Páramo*, con título *Notas sobre poesía*, está repleta de apuntes con fuerte acento rulfiano: “Para el poeta la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al alcance de todas las miradas que la quieran ver”. “Sucede que la artística individual se sirve de los recursos de un arte no poética para hacer poesía”. ¿”Que es la poesía? (...) Es una investigación de ciertas esencias –el amor, la vida, la muerte, Dios– que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias”.

El propio Rulfo se encargaría, a su vez, de dedicar su discurso de entrada en la Academia a Gorostiza en un derroche al reconocimiento del talento poético. Más de tres cuartas partes de su intervención están dedicadas a loar al “gran maestro de la palabra y el espíritu”¹⁶; a recordar su amistad “tal vez por ser cómplices de iguales sentimientos”; y, como no, a esgrimir a su admirado Rilke. Casi al final de su conferencia, Rulfo realiza esta analogía entre su amigo y el poeta praguense.

¹³ GLANTZ, Margo, *José Gorostiza y Juan Rulfo*. Academia Mexicana de la Lengua, 1996, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵ GOROSTIZA, José, *Ceremonia de ingreso a la Academia*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 1955, p. 3.

¹⁶ RULFO, Juan, *Ceremonia de ingreso a la Academia*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 1980, p. 4.

Cuánta semejanza existe entre ambos hombres; parece una misma intuición o una mente gemela la que concibió tan cercanas ideas y voluntades. No debe extrañarnos que, quien teóricamente vivía una existencia tan sensible, haya extraído de su espíritu la fuerza del más grandioso canto a la inteligencia humana¹⁷.

Ambos, Gorostiza y Rulfo, eran devotos de Rainer María Rilke y de otros poetas del rigor como Stéphane Mallarmé. La pasión por Rilke era tal que llevó a Rulfo a elaborar una versión propia, traducida, de *Réquiem y Elegías de Duino*, a partir de su acercamiento al alemán, un idioma que siempre le gustó. ¿Qué aprendió? El poeta praguense trabajó los motivos clásicos de la poesía: la vida, la muerte, el amor, la soledad, pero con un ángulo particular, propio de una época de choques entre el ámbito material y espiritual, claves, del mundo que se abría en el primer cuarto del siglo XX. “Rilke tuvo estas meditaciones, heredero como fue de una época de la que Dios pareció por completo ausente y el hombre por completo libre y solitario”¹⁸. Un aroma de crisis trascendente y finisecular que, del mismo modo, impregnó a Rulfo. Rilke bebió, asimismo, de escritores importantes para Rulfo –Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé–, y accedió a las tradiciones nórdicas, eslavas, asiáticas y mediterráneas.

Rulfo acusó, sobre todo, la influencia de la obra *Elegías de Duino*, de 1923, que tradujo con esmero, tanto a mano como a máquina. “El poeta era uno de los autores preferidos de Rulfo, quien lo leyó, transcribió, tradujo y estudió, siendo testimonio de ello su biblioteca y manuscritos”¹⁹. Pero antes abordemos brevemente un pasaje de otra obra de Rilke, su *Diario Florentino*, –existe en la biblioteca de Rulfo una traducción de 1937, 20 años antes de *Pedro Páramo*–, para apreciar la llamativa evocación de motivos como la muerte, la incomunicación, el desamparo, la culpa, la desolación, la soledad, temas todos prototípicamente rulfianos:

Me recordaba a los habitantes de Praga, que se pasan la vida rumiando su propio pasado. Son como los muertos que no pueden hallar la paz y, en lo secreto de la noche, no cesan de revivir su muerte y de cruzarse por encima de las frías tumbas. No tienen ya nada: la sonrisa se marchitó en

¹⁷ Ibidem, p. 12.

¹⁸ VITAL, Alberto, “Rulfo y Rilke”, en *Tríptico para Juan Rulfo*, México, RM, 2006, p. 18.

¹⁹ JIMÉNEZ, Víctor, “Palabra llana y poesía en Rulfo”, en *Tríptico para Juan Rulfo*, México, RM, 2006, p. 352.

sus labios, y sus ojos se fueron con las últimas lágrimas como en la tarde al correr de los ríos. El único progreso para ellos es que su ataúd se pudra, que sus vestidos se descompongan y que ellos mismos estén cada vez más cansados y carcomidos hasta perder sus dedos como viejos recuerdos. Y hablan de esto con una voz mucho tiempo muerta. Así son los hombres de Praga²⁰.

Las resonancias con, por ejemplo, el templo vacío del cuento *Luvina* y su representación de ausencia radical de orden trascendente, o los peregrinajes infructuosos de *Talpa* y, sobre todo, con los muertos pecadores sin descanso de Pedro Páramo resultan muy llamativas. Para Vital, en todo caso, existen diferencias: “en Comala se trata de un Dios secuestrado por su propio representante y aun así insinuado en toda su magnitud”. Mientras que Rilke “exhibe el poderío del ángel ya tan solo como una iniciación a aquel mundo del más allá, a aquel mundo de la trascendencia y la muerte”²¹.

Las analogías entre ambos autores, apuntan en su estudio incluso a paralelismos íntimos como el mismo nombre de sus respectivas esposas (Clara Westhoff - Clara Aparicio) y a fetiches como el papel color verde que utilizó Rilke para redactar su primera elegía, el mismo color de los cuaderno en que Rulfo esbozó a mano *Pedro Páramo*. Entre las influencias más de fondo destacaría al tratamiento de la gran figura rulfiana, como vimos, Susana San Juan, que compartiría con las figuras femeninas de Rilke –y sobre todo con la amante de Elegías de Duino– la consumación absoluta del tiempo en el instante amoroso. Rulfo rescataría además para la novela el legado rilkeano del “mundo de lo abierto”²² como espacio óptimo para el desarrollo de lo humano. Desde el hoyo de la mina abandonada en La Andrómeda a la tumba a la que tiene que bajar Susana o al cuarto en que se ahorcó Toribio Aldrete, los espacios cerrados, herméticos en *Pedro Páramo* tienen una connotación negativa. Sin embargo, los campos de maíz dorado que recordaba Dolores o las lomas verdes evocadas por Susana San Juan son símbolos de bienestar y esperanza.

Según las pesquisas de la Fundación Juan Rulfo y la investigadora Susy Rodríguez Moreno, son dos las traducciones con las que trabajó el escritor a partir de 1945: la edición bilingüe de *Elegías de Duino* y el *Réquiem* en la versión de Gonzalo Torrente Ballester y de

²⁰ VITAL, Alberto, op. cit., 2006, p. 19.

²¹ Ibidem, p. 20.

²² VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 178.

Juan José Domenchina. A partir de ellas, en el archivo Rulfo se encuentra un palimpsesto con la versión a máquina de la primera, segunda, tercera y décima elegía. Así como versiones a mano, a lápiz o tinta verde, en hojas de un cuaderno. Rulfo trabajó en “traducciones, versiones y “transcreaciones” propias, para apropiárselas más intrínsecamente”²³. Completan el legado rilkeano de Rulfo un cuaderno sin pastas, con 86 páginas numeradas a mano por él mismo, con la transcripción suya manuscrita de unos 50 poemas cortos, con el título: Rainer María Rilke.

Elegías, de 1922, es considerado como la cima de la obra poética rilkeana. Las elegías son, como recuerda Dieter Rall, “como las Sonatas de Orfeo, recuerdos de los muertos, de los jóvenes amantes muertos, son poesía de la muerte, del vacío que deja la muerte”²⁴. El estudio de Rodríguez Moreno revela que las elegías donde el diálogo entre Rilke y Rulfo es más directo, sin depender tanto de las otras traducciones, son la tres y la diez, cuyos temas son, respectivamente, los fundamentos del amor y un viaje simbólico al reino de la muerte. Una vez más, la sintonía con los vectores estéticos de Rulfo son evidentes.

En concreto, la elegía décima y última evoca la desilusión ante el mundo, “die Lied-Stadt”, esa “ciudad del dolor” o, como dice Rulfo en su traducción, “Ciudad del Sufrimiento”, de la cual la religión cristiana y la Iglesia no pueden ofrecer ninguna salida y fuera de la cual “quizá, solo hay un camino: el camino hacia el silencio”²⁵. Es “el pasaje de las lamentaciones” el que lleva a “la Ciudad de las Lamentaciones”, y nombra “las estrellas del país del dolor”, entre ellas la M, en el cielo del sur, puramente dibujada como en el interior de una mano bendita, “en claro resplandor, la suprema inicial, la inicial de las Madres...” (en la versión de Rulfo). La última elegía ofrecería una posible salida, una transición más allá del último umbral hacia el silencio de la muerte. Vital y otros críticos conjeturan, de hecho, que “de la elegía final acaso se derivó, tanto como de las tradiciones indígenas y católicas, el inframundo de la novela (Pedro Páramo)”²⁶.

²³ RALL, Dieter, “Duiser Elegien de Rainer María Rilke”, en *Tríptico para Juan Rulfo*, México, RM, 2006, p. 36.

²⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁵ *Ibidem*, p.45.

²⁶ VITAL, Alberto, *op. cit.*, 2006, p. 19.

Volviendo a Dieter Rall, este diálogo íntimo entre ambos autores marcado en especial en las dos elegías mencionadas, “se refleja en el nivel de elaboración por parte de Rulfo, indicio de una mayor asimilación, resultado de una incursión profunda en ese mundo tan complejo y completo de las elegías de Rilke”. Y cierra: “esta cercanía e intimidad que logra Rulfo con Rilke en este momento se deben más a su intuición poética, a su empatía espiritual, que a los conocimientos que hubiera podido tener de la lengua alemana”²⁷.

Sobre la omnipresencia del motivo de la muerte en la obra de Rulfo, Jorge Zepeda apunta a una analogía de nuevo con Gorostiza en una interpretación válida también para la relación de ambos con Rilke: “la vitalidad inherente a la realidad sugerida en la obra engloba en sí misma a la muerte, y esta no es sino un momento vital más. Se trata, pues, de una *Weltanschauung* común a los textos rulfianos y a *Muerte sin fin*”²⁸. Rosario Castellanos, por su parte, subrayó que “Pedro Páramo muere, como quería Rilke, de su propia muerte, de una debilidad interna, de su amor por Susana San Juan”²³¹ RIP. Paradigmático es que otro libro “importante en la biblioteca de Rulfo” fuera *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*²⁹.

Otra concomitancia con Rilke ha sido apuntada por Víctor Jiménez, albacea y director de la Fundación Rulfo, al encontrar un guiño en el poema llamado *Magia*, citado igualmente por Arendt, en *La condición humana*. Dice:

De una indescriptible transformación provienen
tales creaciones-: ¡siente y cree!
A menudo sufrimos: en cenizas se convierten unas llamas,
sin embargo, en el arte: en llama se convierte el polvo
Aquí está la magia. Hacia el ámbito de lo maravilloso
parece elevarse la común palabra...
y sin embargo es real, como lo es el llamado del palomo
que llama a la paloma invisible³⁰

²⁷ RALL, Dieter, op. cit., 2006, p. 80.

²⁸ ZEPEDA, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo, 1955-1963*, México, RM, 2005, p. 228.

²⁹ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 179.

³⁰ JIMÉNEZ, Víctor, op. cit., 2006, p. 352.

La creación artística, por tanto, eleva “al ámbito de lo maravilloso” la “común palabra”. Este tránsito de la palabra vulgar a la dimensión de lo sublime es representado por la imagen del arrullo del palomo que atrae a la paloma: poesía y atracción sexual. Pues bien, Jiménez, señala la coincidencia nominal y temática del protagonista y narrador del *Llano en llamas*, Pichón, a quien una mujer perfilada de modo casi mítico lo espera al final del relato con un hijo de ambos en una imagen de salvación. “—¡Pichón, te estoy esperando a ti —me dijo—. Te he estado esperando desde hace mucho tiempo”³¹.

Para cerrar el apartado de caudalosas influencias de Rilke en la obra de Rulfo, citaremos por último el poema narrativo en prosa dividido en 27 fragmentos, *Melodías del amor y la muerte del corneta Cristóbal*. Una traducción de 1940 a cargo de Eduardo García Máñez, uno de los maestros de Rulfo, como citamos anteriormente, se encuentra también en su biblioteca. Tan solo el primer párrafo revela evidentes ecos, como veremos en capítulos siguientes:

Pasan junto a un campesino asesinado. Tiene los ojos enteramente abiertos, y algo reflejase en ellos. Ningún cielo. Ladran los perros. Por fin llegan al pueblo. Sobre las chozas humildes se eleva, todo de piedra, el castillo. Cruzan el puente levadizo. Amplia y tosca es la puerta. El cuerno da la bienvenida. Escuchad: doblar de tambores, crujir de armaduras, ladridos. Y en el patio: relinchos, carreras y gritos³²

Ya hemos mencionado la voracidad lectora de Rulfo. Sus cuadernos personales – custodiados por la Fundación– dan más pistas de sus lecturas –literaturas europeas, del este, nórdicas y anglosajonas– y de cómo incorporaba las obras de “otros poetas rigurosos”³³ como aprendizaje: las pasaba a mano o a máquina para releerlas después no en sus libros sino en sus cuadernos personales. Obras de Mallarmé, a quien tradujo –se conservan 24 páginas manuscritas en tinta verde más 2 mecanografiadas–³⁴, quizá también a Yeats y a otros autores anglosajones poco conocidos: John Crowl Ransom, Sylvia Lyndt, Edith Sitwell, etc. Otro testimonio de sus gustos e influencias son *Retales*, la recopilación de

³¹ RULFO, Juan, *El llano en llamas*. México, RM, 1953, p. 86.

³² JIMÉNEZ, Víctor, *Ladridos, Astros, Agonías. Rilke y Broch en el lector Rulfo*, México, RM, 2017, p. 34.

³³ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 178.

³⁴ BARAJAS, José Miguel, “Juan Rulfo y Stéphane Mallarmé”, en *Pedro Páramo, 60 años*, México, RM, 2015, p. 182.

aquella colaboración que durante dos años (1964-66) tuvo con la revista *El Cuento*, a través de columnas, que eran en realidad fragmentos de otras obras, compilados e intervenidos por Rulfo. Allí aparecieron desde un poema traducido del poeta negro James Weldon Johnson, hasta textos de antropología reconvertidos en leyendas, cuentos de autores montenegrinos, chinos, noruegos, rusos o italianos.

También acostumbraba a reproducir *spirituals*, cuyas letras, aún traducidas, dejan entrever una peculiar repetición musical entre religiosa e hipnótica. “Yo tengo una túnica, túnica, una túnica, una túnica / todas las criaturas de Dios tiene túnicas. / Cuando yo vaya al Cielo me pondré mi túnica / y daré gritos de alegría todo un día en el Cielo”³⁵. Todos estos documentos prueban cuánto le importaban los temas como el bien y el mal al estar no solo “inscritos o implícitos en las muchas historias que vivió, escuchó y contó, sino que él los vio y pensó como dos polos éticos, psíquicos, incluso míticos entre los cuales se mueven los humanos”³⁶.

Su albacea ha llegado a elaborar una lista de las transcripciones de poemas y poetas que se conservan entre los papeles de su archivo personal: Rilke y Mallarmé, como ya hemos visto, poetas estadounidenses, como John C. Ransom, Sylvia Lynd, Edith Sitwell, Edna St. Vincent Millay, Horace Gregory, Leonie Adams, Hart Crane, Sídney Keyes, Donald Thompson, Archibald Macleish. Poemas de autores negros, como Langston Hughes y Countee Cullen. “Todos mecanografiados por Rulfo en español”³⁷. En su interés por estas expresiones poéticas negras también subyace un componente histórico además del elemento del ritmo, tan poderoso y cercano al jazz. “Rulfo dejó también en su propia obra su familiaridad con la música negra de EE UU”³⁸, apunta Jiménez, recordando un diálogo del cuento *Paso del Norte*: “Y ya vio usted, Carmelo se volvió rico, trajo hasta un gramófono y cobra la música en centavos. De a parejo, desde un danzón hasta la Anderson esa que canta canciones tristes”.

³⁵ VITAL, Alberto, op. cit, p. 180.

³⁶ *Ibidem*, p. 181.

³⁷ JIMÉNEZ, Víctor, op. cit., 2006, p. 359.

³⁸ JIMÉNEZ, Víctor, op. cit., 2006, p. 361.

El apellido al que se refiere el pasaje, según Jiménez, remite a Marian Anderson, cantante negra de *spirituals*, leader y precursora de los derechos civiles. La artista actuó en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México en 1943 y Rulfo tenía discos en su casa de Guadalajara. La investigación de Jiménez confirma que el escritor guardaba también en su biblioteca una recopilación de corridos mexicanos y hojas sueltas que reproducen letras de corridos, canciones y otras rimas populares. “De manera semejante a lo que hizo con la poesía culta transcribió las letras de composiciones de este género”³⁹.

En su estudio del ritmo, también influyó su pasión por la música clásica: “Rulfo calibró hasta en milímetros la finísima diferencia entre las repeticiones eficaces y las meras redundancias; la pasión por la música clásica lo ayudó a tener un oído óptimo para el ritmo, los ritornelos y los sonidos de la lengua literaria”⁴⁰. El componente musical de composición poética es evidente. Gorostiza, en su discurso, recordaba su origen:

La historia muestra a la poesía hermanada de cuna al arte del cantor, y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias⁴¹.

El propio Rulfo subrayó esta parte del discurso de Gorostiza durante el suyo propio de una manera más sintética: “La afinidad entre poesía y canto –dice el maestro Gorostiza– es una afinidad congénita”⁴².

Su juego de influencias líricas también alcanza a la tradición mesoamericana. El primer título que barajó Rulfo para *Pedro Páramo* fue *Una estrella junto a la luna*. “Una estrella junto a la luna –apunta Vital– no solo remite a la historia del México antiguo o a aquellas alturas que tanto le gustaba contemplar a Rulfo, sino que parece la traducción al español de esos topónimos del náhuatl que le gustaban”⁴³. Por ejemplo: “Totolimispa”, que significa pájaro junto a la luna. Si tradujéramos el título embrionario de la novela al

³⁹ *Ibidem*, p. 362.

⁴⁰ VITAL, Alberto, *op. cit.*, 2017, p. 216.

⁴¹ GOROSTIZA, José, *op. cit.*, 1955, p. 4.

⁴² RULFO, Juan, *op. cit.*, 1980, p. 8.

⁴³ VITAL, Alberto, *op. cit.* 2017, p. 185.

náhuatl, tendríamos algo como “Citlalimispá”. Víctor Jiménez destaca que, en la tradición mexicana, la estrella junta a la luna es Xólotl, una de las encarnaciones de Quetzalcóatl, el dios que “sale por la tarde y es el que permite a los muertos salir y confundirse con los vivos”⁴⁴. Rulfo desechó finalmente el primer título, pero el sintagma aparece cuatro veces en el texto. Su fuerte significación en relación al núcleo originario de la novela como mito indígena lo desarrollaremos con más detalle en el capítulo siguiente.

Para Vital, en los textos de Rulfo se descubren resonancias de realismo español y nórdico, de Rilke, Faulkner, Jacobsen y Hamsun; de poesía anglosajona y náhuatl, de Joyce y Broch, pero sintetizadas en una voz extremadamente personal donde “se equilibraron la modernidad y el universo de sociedades antiguas, hispánicas e indígenas”⁴⁵

Rulfo, recordemos, trabajó más de 20 años en el Instituto Nacional Indígena, y era un gran conocedor del mundo prehispánico. En sus textos de trabajo recogidos en *Cuadernos* habla de Fray Bernardino: “Etnógrafo y lingüista innato, el fraile (...) obtiene numerosos mitos; la característica real y simbólica de sus deidades y los cantos poéticos o filosóficos que utilizaban para acercarse a sus dioses”⁴⁶.

En sus autorretratos –la fotografía fue la otra gran dedicación artística de Rulfo–, Vital identifica a “un hombre que vive a sus anchas en uno de los cronotopos vivos de gigantes como Friedrich Hölderlin, Novalis, Heinrich von Kleist, John Keats o Zaratustra, heredero de la vocación romántica culta por las alturas”⁴⁷. Sin embargo, Rulfo no practicó la idealización romántica del pueblo o del grupo étnico, como Neruda, que en 1950, en su *Canto General* estableció su concepto ideológico del pueblo, ingrediente esencial en su visión, de la gesta liberadora americana. Ambos poetas se conocieron en 1959. Tras un congreso en Chile, Rulfo estuvo en casa de Neruda. Existe una fotografía. Mario Casasús, investigador experto del tema, afirma que “nunca conoceremos sobre qué temas hablaron, probablemente de literatura, los dos fueron traductores de Rilke”⁴⁸.

⁴⁴ Ibidem, p. 186.

⁴⁵ Ibidem, p. 259.

⁴⁶ RULFO, Juan, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Era, 1995, p. 166.

⁴⁷ VITAL, Alberto, op. cit. 2017, p. 156.

⁴⁸ Ibidem, p. 309.

Con Octavio Paz tuvo una relación intensa al principio, pero luego fue diluyéndose. El impacto de la obra de Rulfo en Paz se puede percibir sobre todo en la última fase de la década de los 50. En la segunda parte del *El Cántaro roto*, por ejemplo, que se abre con un paisaje seco, Vital establece paralelismos con el cuento de Rulfo *Nos han dado la tierra*. “Uno de los propósitos del poema de Paz consiste en expresar hasta qué punto ese ser universal que es el poeta, el hombre consciente, debe de cualquier modo vivir en un entorno árido y desalentador”⁴⁹. De la pérdida de la tierra de los campesinos, a la pérdida de mundo y universalidad para el poeta que habita en la tierra baldía. El antropólogo Claudio Esteva, por su parte, va más allá y encuentra en Rulfo un precedente expresivo para la poesía de Paz. “En cierto modo, Octavio Paz nos recuerda a Juan Rulfo, aunque éste sea más rudo de ideas. En Rulfo, la violencia está depositada dentro de un universo primario; en Paz tiene un sentido más pulcro, más señorial, más urbano”⁵⁰. En todo caso, la relación más clara entre ambas figuras prominentes mexicanas hay que buscarla en el célebre ensayo de Paz *El laberinto de la soledad*, donde disecciona la identidad mexicana desde los mitos, el psicoanálisis y la literatura. “La novela de Rulfo se convirtió también en una expresión de los temas tratados por Paz en su ensayo, cuya perspectiva estética arroja las mismas consecuencias que la aplicación del marbete “realismo mágico” tiene sobre Pedro Páramo”⁵¹. Se trataría, *grosso modo*, de una reflexión sobre la problemática de la mexicanidad reducida a lo indecible o irracional.

Otro poeta y cuentista, Efrén Hernández, discípulo de los Estridentistas y los Contemporáneos, fue uno de sus mejores amigos. Ambos mantuvieron una correspondencia desde 1941 hasta la muerte de Hernández. “La recepción de la obra de Rulfo debe su impulso inicial al Efrén Hernández”⁵², sentencia Zepeda. Su amigo poeta le recomendó que “no se cuide de la gramática”⁵³. En una entrevista con Elena Poniatowska (76 RIP), Rulfo describió así la aportación de su amigo en su obra:

⁴⁹ *Ibidem*, p. 254.

⁵⁰ ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 180.

⁵¹ ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 253.

⁵² *Ibidem*, p. 72.

⁵³ VITAL, Alberto, *op. cit.* 2017, p. 149.

Efrén me señaló el camino y me dijo por dónde... Con unas enormes tijeras de podar, me fue quitando toda la hojarasca, hasta que me dejó tal como usted me ve, en pleno ‘Llano en Llamas’, hecho un árbol escueto... Creo que en mi lucha por apartarme de las complicaciones verbales, he ido a dar con la simpleza⁵⁴.

Por tanto, estaríamos ante el gozne de la escritura rulfiana, su característico despojamiento de toda retórica hasta lograr una síntesis desnuda del lenguaje y las imágenes tan cercanas a la poesía. Según Vital, Hernández fue para Rulfo lo que Macedonio Fernández para Borges. Un magnífico relator, “hombre inteligente que inspira calma, una de las personas que hace de la cultura una cotidiana experiencia de carne y hueso”⁵⁵.

⁵⁴ ZEPEDA, Jorge, op. cit., 2005, p. 76.

⁵⁵ VITAL, Alberto, op. cit. 2017, p. 149.

2. La poesía como herramienta de actualización del mito

Ya hemos detectado en el capítulo anterior como los motivos mítico-religiosos, desde la tradición cristiana a la prehispánica, sobrevuelan el mundo de Rulfo, tanto por su formación como posteriormente en el interior de sus obras. El vínculo entre la poesía y los mitos es cercano y fructífero. Ambos están nutridos por el afán de trascendencia. No en vano, los orígenes poéticos en épocas antediluvianas se incardinan en las prácticas de adivinación, la interpretación de los augurios. Según Giambattista Vico “su sabiduría comenzó con esta metafísica poética y se los llamó poetas teológicos y correctamente se les llamó divinos en el sentido de adivinadores, de *divinari*, adivinar o predecir”⁵⁶. Heidegger afirmó que “poetizar es dar nombre original a los dioses”⁵⁷ y Vico de nuevo introduce el concepto de “sensus communis” para referirse a la representación mítica, al culto religioso y al lenguaje, que, según él, son la base sobre la que se desarrolla la identidad de los pueblos. Así pues, la memoria juega un papel fundamental en la recuperación y revisión a través de la imaginación simbólica de esta triada trascendental apuntada por Vico, pudiendo afirmar que Rulfo cava en esta misma zanja para rescatar del olvido las tradiciones y el sincretismo mítico-religioso de la realidad mexicana. “A través de un código poético, Rulfo actualiza los mitos y bordea la línea de lo imposible, lo no adivinado, lo que no habla y se rinde a la posibilidad”⁵⁸.

En 1964, Carlos Fuentes bucea en los patrones clásicos y llega a proponer una lectura de *Pedro Páramo* como una “odisea invertida”⁵⁹:

No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en Pedro Páramo (...) Ese joven que inicia la “odisea” en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a un Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo para iniciar otra vez la estirpe humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas –Eduviges, Damiana–, fantasmas de

⁵⁶ BLOOM, Harold, *Poesía y Represión*, Buenos Aires, Ediciones Adriana Hidalgo, 2000, p. 18.

⁵⁷ ORTEGA, María Luisa, *Mito y Poesía en la obra de Juan Rulfo*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2004, p. 19.

⁵⁸ Ibidem, p. 21.

⁵⁹ ZEPEDA, Jorge, op. cit., 2005, p. 17.

fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises fijo de piedra y barro⁶⁰.

Pese a la notable presencia de la carga mítica y simbólica, sobre todo, como veremos, en *Pedro Páramo*, para gran parte de la crítica, sin embargo, la posibilidad de una interpretación mítica de la novela, “más que sustentada en la imposición de mitologías indígenas o grecolatinas, descansaría en las situaciones que tomarían un cariz arquetípico en el marco de las estrategias narrativas”⁶¹. Una y otra tesis, en todo caso, no son contradictorias. Ya que, como sagazmente perfiló Mircea Eliade, “a partir de toda creación espiritual, condicionada histórica y estilísticamente, se puede alcanzar el arquetipo”⁶². Es decir, partiendo de la identidad mexicana, los personajes de Rulfo trascienden lo individual hasta los marcos universales, encarnando situaciones humanas comunes por encima de la anécdota o el guiño nacional o regional.

Más adelante veremos con detenimiento las estrategias narrativas, –perspectivismo, flujo de conciencia, monólogo interior, la simultaneidad de planos– de las que se vale Rulfo para alcanzar la condición arquetípica, pero de momento se podría sintetizar ya aludiendo a un fragmento de *El arco y la lira* de Octavio Paz, como *Pedro Páramo* encarna la dimensión del mito y del poema por medio del tiempo cíclico: “El mito es un pasado que también es futuro, un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno. Pasado susceptible siempre de ser hoy”⁶³. Mientras que, el poema “se ofrece como un círculo o una espera, algo que se cierra a sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea”⁶⁴. Es decir, “gracias a la sustitución del orden cronológico por otro orden distinto, espiritual y poético, al recóndito ritmo que gobierna las sucesión de fragmentos, *Pedro Páramo* adquiere condición de mito. Su tiempo es el eterno

⁶⁰ DURÁN, Manuel, “Juan Rulfo, la máscara y la voz”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 155.

⁶¹ ZEPEDA, Jorge, op. cit., 2005, p. 189.

⁶² ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor-Punto Omega, 1983, p. 187.

⁶³ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 39.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 110.

presente del mito”⁶⁵. Así pues, el tiempo de *Pedro Páramo* es el tiempo del mito, y el tiempo del mito es el tiempo de la poesía.

Además, la función de la conciencia mítica, como dijo Eliade, consiste en “dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser”⁶⁶, siendo así esta capacidad otro fundamento mismo de la poesía. Esa afinidad consustancial entre poesía y mito, arrastra hacia lo lírico a la prosa narrativa:

Cuando la novela intenta recuperar la estructura del mito, cuando es conciencia de retorno, entonces, reproduce la misma estructura circular de la poesía y adquiere un acento cuyo ritmo se aproxima a ese ir en busca del destino y el destino es memoria; estamos en el ámbito de la ambigüedad poética que intensifica los opuestos y hace posible que la única forma de volver a vivir sea descendiendo al reino de los muertos⁶⁷.

La vía mítica permite, por tanto, un regreso a través de la palabra poética al sentido originario del lenguaje, donde se anula la distancia entre el signo y el objeto, las palabras y las cosas. “El signo y el objeto presentado era lo mismo. Pero al cabo de los siglos, los hombres advirtieron que entre las cosas y sus nombres se abría un abismo”⁶⁸. La genealogía del lenguaje poético está emparentada con lo mítico. O como dijo Hölderlin: “los signos son desde los tiempos remotos, lenguaje de los dioses”⁶⁹.

Volviendo a las analogías apuntadas por Fuentes, y separándose también de la traslación directa de los patrones clásicos, Manuel Durán apunta que “no es que sea lo trágico la esencia de Rulfo; es ingrediente, pero aparece transformado”⁷⁰. Lo trágico requiere de un héroe en lucha consciente, sucumbiendo al conflicto. Los personajes de Rulfo, sin embargo, son “inconscientes, descuidados, torpes, abrumados, apenas logran definirse o explicarse a sí mismo lo que les está ocurriendo”⁷¹. Los personajes rulfianos,

⁶⁵ FRENK, Marian, “Pedro Páramo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 125.

⁶⁶ ELIADE, Mircea, op. cit., 1986, p. 26.

⁶⁷ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 36.

⁶⁸ PAZ, Octavio, op. cit., 1956, p. 29.

⁶⁹ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 19.

⁷⁰ DURÁN, Manuel, op. cit., 1998, p. 144.

⁷¹ *Ibidem*, p. 144

podríamos decir, son pasivos y receptivos. Se resignan a aceptar su penosa situación, forcejean débilmente con la desgracia, retraídos en un ensimismamiento sólo roto a veces por accesos de violencia, frecuentes pero fugaces, y sin una voluntad premeditada de mejorar su destino. “El hombre aparece sin esperanzas, triste e incapaz de salir de una pasividad que le impide luchar por otras tierras mejores”⁷², apunta González Boixo con respecto al cuento *Nos han dado la tierra*.

Vemos, por tanto, como se desdibujan las interpretaciones que acotan la obra a los tradicionales moldes míticos, que circunscriben el núcleo, sobre todo de *Pedro Páramo*, como vimos con Fuentes, a una búsqueda del padre, con el epítome máximo en la odisea de Homero, o a una búsqueda del Paraíso perdido, enraizado en la tradición judeo-cristiana. En todo caso, pese al no cumplimiento del héroe activo, sí se cumplen otros elementos claves de estos paradigmas, como la omnipresencia del pecado original, la encrucijada espacial, la búsqueda del origen, la condenación o los ritos de purificación, como veremos en los capítulos dedicados al análisis específico de los cuentos y la novela en clave mítica.

En contraposición al voluntarioso héroe clásico, las características de los personajes rulfianos son la pasividad y la receptividad, que a la vez son dos de los ingredientes del entramado de la razón poética, tal y como la definió María Zambrano. Una razón materna, parafraseando a Séneca, integrada por la pasividad y la receptividad, cuyo rescate también genera un cambio, pero esquivando los moldes de la tragicidad: su recuperación viene a ser “una labor de “alquimia” porque lo recibido se transforma y genera algo nuevo, llevando a una creación, máxima forma de acción humana, que se atiene al modelo de la creación poética y de la generación natural”⁷³.

Inciendo en las afinidades con la teoría de Zambrano, a la que aludiremos también en el capítulo siguiente, la palabra poética, como heredera del mito, mantiene su unidad con lo sagrado que se encontraba depositada en las grandes religiones. De la misma manera, la razón poética, como decíamos, ha de ser materna, capaz de generar, de abrir posibilidades a

⁷² GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1984, p. 41.

⁷³ REVILLA, Carmen, “Sobre el ámbito de la razón poética”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 9 (2004), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 9.

través de hallazgo de cauces en las fuentes de la experiencia vital originaria. Requiere, “un descenso a los infiernos de carácter órfico”⁷⁴. Se trata de una razón con múltiples estratos, permanentemente desplazable, que pretende “recuperar el logos sumergido”⁷⁵. La memoria, de nuevo, juega un papel crucial en este sentido. Las figuras de lo vivido son imágenes cuya virtud es la de custodiar el sentir, son “las metáforas esenciales” que articulan el lenguaje de la razón poética, son palabras imprescindibles para transitar entre los distintos planos de la realidad. Su carácter trópico permite la equiparación de su pensar como acción de trascendencia, de ir más allá. Son “vestigios de lo divino, rostros de lo sagrado, perduraciones de lo primigenio anteriores al pensamiento”⁷⁶. Las imágenes son parte esencial de un lenguaje capaz de que recuperar el “logos sumergido”⁷⁷.

Para ahondar en la importancia de la naturaleza de la metáfora en este juego poético-mítico, Vital cita a Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*:

Así como el sentido literal tiene que ser abandonado para que el sentido metafórico pueda emerger, la referencia literal debe desplomarse para que la ficción heurística pueda llevar a cabo su redescipción de la realidad. En el caso de la metáfora, esta redescipción es guiada por la interacción entre las diferencias y las semejanzas que suscita la tensión en el nivel de elocución. Es precisamente de esta aprehensión tensora de donde brota una nueva visión de la realidad, a la cual se resiste la visión ordinaria, porque está apegada al empleo ordinario de las palabras (...) La composición de una historia o argumento –Aristóteles habla de un *mythos*– es el camino más corto a la mimesis, que es la idea central de toda poesía. En otras palabras, la poesía sólo imita la realidad al recrearla en un nivel mítico del discurso⁷⁸.

En este pasaje se resume la fusión esencial entre poesía y mito, entre metáfora viva y argumento arquetípico, que constituye el corazón de la metodología de Rulfo para contar historias a través de los símbolos y las imágenes mítico-religiosas presentes tanto en *Pedro Páramo* como en el *Llano en llamas*. Una elaboración de estructuras profundas o capas

⁷⁴ *Ibidem*, p. 3.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 4.

⁷⁶ RIVARA, Greta. “La función de la metáfora en la razón poética de María Zambrano”, *Acta Poética*, n. 23 (2002), p. 99.

⁷⁷ REVILLA, Carmen, op. cit., 2004, p. 14

⁷⁸ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 218.

geológicas de significación mítica, válida para tradiciones tanto indígenas como occidentales.

“México buscaba el presente afuera y lo encontró adentro, enterrado pero vivo. La búsqueda de la modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad, el rostro oculto de la nación”⁷⁹, dijo Octavio Paz en el discurso de recepción del premio Nobel. Ese México subterráneo pero latente fue también el eje de su ensayo *El laberinto de la soledad*, de 1955, cinco años antes de la publicación del *Pedro Páramo*. Para Paz, que confesó que su ensayo quiso en algún momento ser una novela, esa tarea de desenterramiento era la que debía llevar a cabo precisamente la novela. Bien, “quizás la novela que no escribió Paz, la escribió Rulfo”⁸⁰, ha apuntado Fontaine⁸¹. Pedro Páramo sería entonces, el personaje mítico que vislumbraba Paz. De manera que el padre que dibujaba, ese “macho” que es el “gran chingón” que para humillar al otro y a su madre le echa en cara: “yo soy tu padre”. Ese “macho”, la “fuerza”, se manifiesta siempre como capacidad de herir de rajar, aniquilar, humillar⁸¹; ese que “viene de lejos, está siempre lejos”, que “es el Extraño”, que se parece “al conquistador español” y es “el modelo más mítico que real que rige las representaciones que el pueblo mexicano se ha hecho de los poderosos: caciques, señores feudales, hacendados, políticos, generales, capitanes de industria”⁸², ese sería el personaje de Pedro Paramo, y Comala, el pueblo fantasmal de “hijos de la Chingada”.

El propio Rulfo subrayó respecto de *Pedro Páramo* su intención de capturar el no-tiempo mítico. Comala es “un pueblo muerto, donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aún quien narra está muerto. Entonces no hay límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen espacio ni tiempo”⁸³. Entrevista Sommers. Esta difuminación entre tiempo y espacio, vida y muerte, nos remite inevitablemente a uno de los elementos de la mitología grecolatina: la pasarela entre los vivos y los muertos, los profano y lo sagrado, la laguna Estigia, “punto instante concebido como espacio sagrado

⁷⁹ PAZ, Octavio, *La búsqueda del presente*, Nobel Media AB 2014.

⁸⁰ FONTAINE, Arturo, “Invitación a la novela de Octavio Paz”, *Nexos*, Vol. 21 (1998), p: 29.

⁸¹ PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1950, p. 74.

⁸² FONTAINE, Arturo, op. cit., 1998, p. 30.

⁸³ MARTÍNEZ-BORRESEN, Zarina, “Juan Rulfo: ecos de Knut Hamsun”, en *Triptico para Juan Rulfo*, México, RM, 2006, p. 448.

por excelencia –el ombligo del mundo según las culturas tradicionales– donde las dimensiones del “arriba” y al abajo” se invierten”⁸⁴. El pueblo de Comala está “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno”⁸⁵. Y como antecedente, en uno de sus cuentos con más analogías con la novela, *Luvina*, otro pueblo que está en lo alto de una montaña parece una corona de muerto, “un lugar moribundo donde se ha muerto hasta los perros”⁸⁶, donde se suceden los días esperando la muerte, única esperanza en un universo circular. En *Luvina*, el narrador viene, el oyente va. En este mismo marco, Abundio, el arriero que recibe a Juan Preciado al entrar en Comala, ocuparía la función de Hécate en la mitología clásica: “el guía de almas que recoge a los muertos en un misterioso cruce de caminos”⁸⁷.

Carlos Fuentes apuntó también que la novela de Rulfo se encuadra en los mitos post-cosmogónicos, donde, “los dioses no repiten el acto de la creación; esta ausencia debe ser reparada por el acto humano representativo, que rebasa los límites del mito, su fijeza mortal en el origen, para reclamar la autoridad humana”⁸⁸. La cultura mítica tiene por tanto como tarea la reconquista del tiempo primigenio, original. Y es la memoria, como ya apuntamos, la que opera para trasportarnos al instante primero de felicidad. Recordemos la voz ausente de Doloritas, el murmullo de la madre recordando bajo el tamiz mítico la Comala que ella conoció de joven: “un pueblo que huele a miel derramada”⁸⁹. Atendiendo a este tratamiento del tiempo, la primacía de la memoria, el instante, los símbolos, la desnudez del ser, Duran incide en que “incluso la prosa cotidiana y familiar de Rulfo se transforma en poesía por el solo hecho de ser portadora de valores míticos”⁹⁰.

En esta red de influencias y lecturas míticas, Rulfo podría haber encontrado también en la novela de Broch, *La muerte de Virgilio*, e indirectamente en la Roma antigua y en la obra del propio Virgilio, un estímulo nada desdeñable para dar a las estrellas y la luna, y particularmente a esa “estrella junto a la luna”, un papel central en *Pedro Páramo*,

⁸⁴ ORTEGA, María Luisa, op. cit, 2004, p. 79.

⁸⁵ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México, RM, 1955, p. 8.

⁸⁶ RULFO, Juan, *El llano en llamas*, RM, 1953, p. 109.

⁸⁷ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, op. cit., 1984, p. 79.

⁸⁸ ELIADE, Mircea, op. cit., 1986, p. 5.

⁸⁹ RULFO, Juan, op. cit, 1955, p. 21.

⁹⁰ DURÁN, Manuel, op. cit., 1998, p. 146.

asociada ahora a Venus en el esquema grecolatino, además de a Xólotl en el mexicana, como ya esbozamos en el capítulo anterior. En una investigación de Víctor Jiménez sobre estas relaciones, señala que Rulfo pudo encontrar “en la cosmogonía del México antiguo algunos elementos que le permitiera fundir ésta con la de la Antigüedad clásica, o simplemente dejar a los astros, en algunos casos, una función metafórica y simbólica”⁹¹.

De hecho, la luna está igualmente asociada con una de las representaciones mítico-religiosas que más abundan en las obra de Rulfo. Como veremos con más detalle en el capítulo dedicado a *Pedro Páramo*, la recreación del incesto se mira en el espejo de un tiempo mítico con resonancias prehispánicas: la leyenda cuenta que Quetzalcóatl, el gran dios mexicana, fue engañado por demonios para acostarse con su hermana, para que así, engañado y humillado, se viera forzado a abandonar el pueblo, se inmolará en fuego y se transmutara en Venus –“aquella estrella de la tarde”– que representa desde entonces el comienzo y el fin de la era cósmica. Quetzalcóatl protagoniza tanto la creación como la caída, inaugura la culpa y la orfandad, piedras de toque de la obra rulfiana.

Ya expusimos en el capítulo anterior el papel central que jugaron, como elementos simbólicos y metafóricos, tanto las estrellas como la luna en el proceso de concepción de *Pedro Páramo*. En la obra de Broch, la presencia de las estrellas es abrumadora: se mencionan en 130 páginas, a veces de manera reiterada en una sola, así como astros, constelaciones y cuerpos siderales. La noche ocupa asimismo un lugar predominante en la novela, dotando el tono oscuro propicio para las visiones y confusiones que sufre Virgilio a lo largo del texto.

Tanto en los cuentos *En la madrugada*, *La Cuesta de las Comadres*, *Luvina*, *La noche que lo dejaron solo*, *No oyes ladrar a los perros*, como en *Pedro Páramo*, la noche es sin duda parte crucial de la narración. Del mismo modo, una estrella vespertina – asociada a la luna– tiene un papel destacado como catalizador de los acontecimientos en la novela. Jiménez destaca que “Rulfo pudo ser sensibilizado por la densa novela de Broch

⁹¹ JIMÉNEZ, Víctor, *Ladridos, Astros, Agonías. Rilke y Broch en el lector Rulfo*, México, RM, 2017, p. 60.

sobre la importancia del cielo estrellado en las civilizaciones antiguas, ya fuese la romana o la del propio México”⁹². En Roma los astros (estrellas, constelaciones) jugaban un papel no sólo religioso sino político. Existían estrellas asociadas a la inmortalidad del Cesar y, además, eran los poetas los que interpretaban su designio: en la obra de Broch, Virgilio le insinúa la suya a Augusto, aludiendo de este modo a la tradición medieval cristiana, que asignó a Virgilio la predicción de la llegada de Cristo. En el libro, Virgilio se cita a sí mismo en las *Geórgicas*, donde las estrellas y las constelaciones son una constante, siempre en relación con el tema de la obra: los ciclos de la vida en el campo. El texto de las *Geórgicas* de Virgilio parafraseado por Broch, según la versión que se conserva en la biblioteca de Rulfo, con traducción de Manuel Machado, dice:“(…) o bien, nueva estrella te añadas a los meses estivos, ocupando el lugar que se te abre entre Erígone y las Celas, para lo cual el férvido Escorpión recoge sus garras y te cede en el cielo un espacio más que bastante”⁹³.

En la versión original, sin embargo, quedan vinculadas con claridad “estrella” y “luna”. Según Jiménez, esto pudo sugerir a Rulfo la idea, expresada ya en 1947, durante los primeros bosquejos y ejercicios de trabajo de *Pedro Páramo*, de “unir la estrella de la tarde (que no querría llamar Venus) a la luna”⁹⁴. Hay que recordar también que en la *Eneida* aparece la estrella que guía a Eneas hacia Roma (posiblemente Venus), que podría haber inspirado, de la misma forma, la historia de la estrella de Belén, y que catapultó a Virgilio durante la Edad Media, explicando así su presencia en la *Divina Comedia*.

La investigación de Jiménez de hecho traza una analogía entre las tres obras –*Divina Comedia*, *La muerte de Virgilio* y *Pedro Páramo*–. En primer lugar, el espantoso recorrido de Virgilio por “la calle de la miseria” queda vinculado a Infierno en la *Divina Comedia*. Así, las tres cántigas de la *Commedia* terminan con la palabra *stelle*. Y al concluir el Infierno, Virgilio y Dante ascienden al exterior y por un hueco ven asomarse el cielo, saliendo a la claridad para “volver a ver las estrellas”. En *Pedro Páramo* hay una escena muy similar y cargada de simbolismo, como analizaremos en el estudio posterior de la obra,

⁹² *Ibidem*, p. 44

⁹³ *Ibidem*, p. 46

⁹⁴ *Ibidem*, p. 48

cuando Juan Preciado llega a un lugar en el que viven los hermanos incestuosos y descubre una casa con el techo caído, a través del cual volvió “a ver la estrella junto a la luna”⁹⁵.

Con respecto a su declarada influencia de la poesía de autores negros, Rulfo tradujo y publicó un poema de James Weldon Johnson entre sus *Retales*. Aquel *Sermón negro*, publicado en 1927, dice: “Entonces Dios caminó hacia abajo / y el sol estaba a su derecha / y la Luna quedaba a su izquierda; y las estrellas se agruparon alrededor de su cabeza / y la Tierra bajo sus pies”⁹⁶. Una vez más, asistimos a un entrecruzamiento de varias culturas en relación a los mitos originarios. En otro texto incluido en *Retales*, titulado *Leyenda Tzotzil*, extraída de las obras del antropólogo William Robert Halland, pero reformulado por Rulfo para despojarle de cualquier tecnicismo académico, aparece el relato de la ascensión al cielo de Jesucristo y la Virgen María: “así nacieron el sol y la luna”⁹⁷. El antropólogo, en un extracto eliminado por Rulfo decía: “la venida de Cristo se asocia en el mito tzotzil, con el nacimiento del nuevo sol y con la aparición del dios tolteca Quetzalcóatl en los horizontes del mundo quiché, tal y como los describe el Popol Vuh”⁹⁸.

En la madeja sincrética de referencias mitológicas, cristianas y prehispánicas, María Luisa Ortega propone, antes que establecer paralelismos con los mitos clásicos, como hizo Fuentes, indagar en los ancestros indígenas. El símbolo mítico funcionaría como una clave secreta que hay que desvelar y, según su tesis, no es descabellada la equiparación de Pedro Páramo con Tzontémoc, el señor de inframundo, o de Damiana Cisneros y Eduviges Dyada, como aquellas “ancianas auténticamente mexicanas, que bajo la sombra de sus rebozos eternizan el paso de los siglos”⁹⁹. Una religiosidad sincrética, deudora tanto de las creencias y cosmogonías prehispánicas como del catolicismo, donde la muerte es omnipresente, pero desde diferentes esferas que se complementan.

Quetzalcóatl, como vimos, protagoniza tanto la creación como la caída, inaugura la culpa y la orfandad, piedras de toque de la obra rulfiana. “El sentimiento de culpa y el

⁹⁵ RULFO, Juan, op. cit, 1955, p. 58.

⁹⁶ RULFO, Juan, *Retales*, México, Editorial Terracota, 2008, p. 30.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 90.

⁹⁹ ORTEGA, María Luisa, op. cit, 2004, p. 44.

carácter penitencial constituyen la matriz del sincretismo cultural entre la tradición indígena y cristiana”¹⁰⁰. Los mitos prehispánicos consignan el origen de la actitud penitencial, que se deriva del sacrificio de los dioses y antecede a la creación del hombre.

(...) Quetzalcóatl sobre el sangró su miembro.

Y en seguida hicieron penitencia los dioses

Que se han nombrado.

(...) Y dijeron:

-Han nacido, oh dioses,

los mancehuales (los merecidos por la penitencia)

Porque, por nosotros

Hicieron penitencia (los dioses)¹⁰¹ 88.

Asistimos por tanto a ese “sensus communis” de Vico. La representación mítica, el culto religioso y el lenguaje, una triada sintetizada en los rituales que en México integran la muerte con la idea de renovación cíclica, una concepción dual esencialmente mítica. Coatlicue es al mismo tiempo diosa de la tierra y de la muerte. Quetzalcóatl, dios fundador, es la serpiente emplumada, alada y terrestre. Los mexicas mantienen la concepción dual del universo y por medio del rito y el sacrificio acceden al terreno divino. La muerte está dotada de una inmensa naturalidad en México. Se le llama la pelona, la calaca, la catrina, existe una particular atracción por la muerte, una confusión del duelo y la fiesta, del dolor y la risa, se festeja la muerte con calaveras danzantes. Esa tensión, Paz la sintetizó así: “una hacia delante, que la concibe como creación; la otra de regreso, que se expresa como fascinación ante la nada o como nostalgia del limbo”¹⁰².

“En estos ámbitos se sumerge Rulfo, entre palabras descarnadas, voces con sordina y una ironía mezcla de risa y llanto, porque así es la realidad de sus antepasados: religiosa e irreverente, burlona y trágica”¹⁰³. El contrapunto de voces y silencios instaurado en sus obras tiene mucho que ver con los recursos narrativos –montajes, soliloquios, fragmentaciones, ambigüedades, retrocesos– que sirven de herramienta para crear una

¹⁰⁰ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 89.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 88

¹⁰² PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 55.

¹⁰³ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 54

sólida trasposición metafórica del mundo mexicano y desenmascarar el rostro de los mitos. Las representaciones mítico-religiosas proporcionan unidad al laberintico entramado. Si hemos citado ya el incesto, el parricidio es otro de los motivos cruciales en Pedro Páramo, enlazando el final con el principio, como veremos en el capítulo correspondiente. El ahora y el siempre giran en espiral, se anulan entre sí, y desdibujan las fronteras:

¿a dónde vamos, ay, a dónde vamos?
¿Estamos allá muertos o vivimos aun?
¿Otra vez allí el existir?
¿Otra vez el gozar del Dador de vida?¹⁰⁴

Los antiguos mexicanos solían duplicar los dioses y sus símbolos: agua y fuego, masculino y femenino, aéreo y terrestre. Las afinidades entre los recursos poéticos náhuatl y el fondo y la forma de Rulfo son evidentes. La tensión dual emana por ejemplo de algunos Huehuetlahtolli, recogidos por Fran Bernardino de Sahagún, en los que se hace referencia al sentimiento trágico de la vida con un oxímoron como “alegría penosa” o “alegría que punza”¹⁰⁵. Rulfo desentierra la duplicidad encarnada por Ometéotl, el dios de Dualidad, o como vimos en Quetzalcóatl, dios pájaro-serpiente, o en Cuatlicue, diosa de la muerte y, al mismo tiempo, paridora de los hombres:

¿A dónde iré?
¿a dónde iré?
El camino del Dios Dual
¿Por ventura es tu casa el lugar de los descarnados?”¹⁰⁶

Veamos, para terminar, otro ejemplo de cómo se entreveran las expresiones antitéticas, las aliteraciones, las anáforas y el juego de paralelismos que determinan el ritmo y la intensidad poética. Unas herramientas que, entrelazando fondo y forma, mito y poesía, están presentes también en la obra de Rulfo:

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 84.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 111.

Cuando era de noche,
Cuando aún no había día
Se reunieron
Se convocaron los dioses
Allá en Teotihuacán¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 112

3. Prosa poética y razón poética en la obra rulfiana

La obra de Rulfo se incardina en el cambio de los tiempos, culmina la introducción en México de las técnicas modernas. Los nuevos moldes de la novela durante el primer tercio del siglo XX adquirieron muchos nombres: subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, fragmentada. Y con unas características destacables: interiorización, uso del flujo de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, simultaneidad narrativa, ruptura de linealidad temporal y exigencia de un lector activo. Recordemos, en palabras del autor, cuál fue su bautismo como lector: “mi primera gran lectura, aquella que me abrió los ojos, fue *El artista adolescente* de Joyce”¹⁰⁸.

En 1927, en un artículo del *Herald Tribune*, Virginia Woolf anunció la aparición de la novela lírica, aludiendo a la necesidad de expresar en prosa sentimientos, no tanto la urgencia de contar:

Es posible que entre las llamadas novelas hay una que apenas sabremos bautizar. Estará escrita en prosa, pero en prosa que tendrá muchas características de la poesía. Tendrá algo de la exaltación de la poesía, pero mucho de lo corriente de la prosa. Porque el nombre como vamos a llamarla no es cosa de gran importancia. Lo importante es que vemos que puede servir para expresar algunos sentimientos que parecen perdidos por la poesía pura y simple¹⁰⁹.

La misma idea, pero expresada con una mayor energía, propia de un poeta como Gilberto Owen: “Un día del siglo XX la novela se enamoró del poema y la literatura pareció que iba a descarrilar para siempre”¹¹⁰. Cerrando el foco de nuestro análisis, ahora sobre la literatura mexicana, para el crítico Francisco Zendejas, Rulfo “aparece como el primer novelista que crea la novela poética en México”¹¹¹. El crítico reconoce la aportación al nuevo género de poetas, como el mismo Owen o Jaime Torres Bodet, pero digamos que *Pedro Páramo* sería la primera novela poética en serio. Zepeda lo justifica así: “Pedro Páramo se trataba de la síntesis novelística aguardada durante años antes, como lo muestran

¹⁰⁸ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 26.

¹⁰⁹ GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 42.

¹¹⁰ CORONADO, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos: antología*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1988, p. 37.

¹¹¹ ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 189 p.115.

los intentos de innovación que comprenden las novelas líricas de los Contemporáneos”¹¹², y reitera en que “los años que mediaban entre su aparición e intentos por aclimatar la novela lírica y vanguardista encierran también el agotamiento del narrador omnisciente, así como los discursos ideológicos explícitos”¹¹³.

Así, los antecedentes citados por Cantú, los Contemporáneos durante los años 20 y 30, habían roto “definitivamente con la manera de contar el mundo al decimonónico modo”¹¹⁴, ya que “al escribir sus prosas siguieron siendo poetas y le dieron un nuevo aliento poético al género narrativo”¹¹⁵. En el ámbito de la ensoñación, ni en la plena consciencia, ni el abandono inconsciente, sería en esta primera etapa de formulación de la prosa por parte de poetas, donde nace la creación de la poesía. Digamos que Bodet, Villaurrutia y Owen redefinen a Proust en sus juegos con la memoria y el instante. De esa corriente bebe también Rulfo, pero sin el sesgo infantil, juguetón y frívolo de los Contemporáneos, como veremos más adelante.

Frente el afán de aspirar a un reflejo objetivo de la realidad se trata ahora de momentos, percepciones, instantes. “Es el instante de la percepción, la transfiguración de lo sentido en el sentidor, el objeto determinante y el sujeto que en la sensación lo experimenta. Y la imagen, cualquier imagen, estimula una percepción necesariamente alterada del instante”¹¹⁶. Como comprobaremos en el capítulo dedicado al análisis de *Pedro Páramo*, la prosa de Rulfo se adentra por completo en esta agudeza de la percepción. “Donde más nota esta visión subjetiva, su enfoque interior, lírico de la realidad es en su tratamiento del tiempo y los personajes (...) Rulfo, solitario, interior, vive un tiempo subjetivo que impone desde dentro, sentimentalmente, a toda realidad ajena a sí misma”¹¹⁷.

¹¹² ZEPEDA, Jorge, op. cit., 2005, p. 269.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 274

¹¹⁴ CORONADO, Juan, op. cit., 1988, p. 10

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 13.

¹¹⁶ GULLÓN, Ricardo, op. cit., 1984, p. 12.

¹¹⁷ AGUINAGA, Carlos, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 84.

Esta nueva prosa también se caracteriza por la intensidad, en ella recae el acento, y no en la situación de determinados hechos. La imaginación, la capacidad del autor para transformar las vivencias en experiencias artísticas se afirma como el resorte de transformación poética. Así pues, como en la poesía, “la verbalización da por supuesta en la novela lírica la presencia de un agente, narrador o personaje, en quien se opera la transformación del objeto percibido”¹¹⁸, ya sea como exaltación o transfiguración. De este modo, el lenguaje se convierte en el objeto mismo del discurso, trascendiendo la literalidad o el acto meramente comunicativo, su plano semántico es multivalente y complejo.

La pragmática, la ciencia de la semiótica que se ocupa de los actos del lenguaje, tiene aquí un valor importante. “¿Qué acto del lenguaje se lleva a cabo cuando se produce un poema?”¹¹⁹, se pregunta R. Levin. “Un acto especial creado por el autor donde las condiciones convencionales de exigencia de verdad quedan en suspenso, lanzando una invitación de fe poética y renuncia a la incredulidad”¹²⁰. Esta sería la característica definitoria de la poesía, no desde luego, su versificación. En los 10 rasgos característicos de lo lírico, Kurt Spang resalta la función poética del lenguaje: “sonido, palabras, oraciones con valor estético autónomo –por ritmo y fónico– más que signos referenciales”¹²¹. El teórico alemán añade a su decálogo, un entramado, una densidad estructural, una red de interrelaciones de recursos, al que acompañan también la interiorización, la usencia de trama, el valor de lo instantáneo, la verticalidad del ritmo y la musicalidad.

En la misma línea de superación del canon realista para abrazar el poético y su valor estético autónomo, más que referencial, cabe resaltar la tesis de Roman Jakobson sobre la función poética: “es la relación del mensaje consigo mismo”¹²². El poema no necesita de referentes externos, aunque sí podrá valerse de ellos para connotarlos. Una condición en

¹¹⁸ GULLÓN, Ricardo, op. cit., 1984, p. 18.

¹¹⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002, p. 157.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 157.

¹²¹ SPANG, Kurt, *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 60.

¹²² EYZAGUIRRE, Luis, “Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM), Vol 3. (1992), p. 113.

sintonía con la obra de Rulfo, donde la intertextualidad y el autor implícito están prácticamente desaparecidos, como subraya Vital.

El mundo de Rulfo aspira a la autosuficiencia que excluye los comentarios y más todavía las digresiones por parte del autor implícito. Este último se disuelve en las voces de sus personajes y nunca aparece ni siquiera a través de esos medios de que dispone cualquier autor para hacer oír su palabra¹²³.

El propio autor desveló sus intenciones en un artículo académico:

En cuanto el personaje es forzado por el autor, inmediatamente se mete en un callejón sin salida. Una de las cosas más difíciles que me ha costado precisamente es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo¹²⁴.

La figura del narrador omnisciente es escasamente utilizada en la obra de Rulfo, y cuando lo hace, más bien asistimos a una progresiva debilitación de la voz exterior, a través por ejemplo de técnicas como el estilo indirecto libre o el llamado “omnisciente poético”¹²⁵, hasta identificar por completo al narrador con la primera persona y volcarse en técnicas como monólogo interior. Ruffineli ahonda en que sus textos están “caracterizados por la autosuficiencia narrativa y la imposibilidad de remitirlos a la estrategia realista”¹²⁶. Como diría Ortega y Gasset en su estudio sobre la nueva novela del primer tercio de siglo, lo crucial “no es la invención de acciones, sino la invención de almas interesantes” y “el buen novelista no cuenta, no alude a lo que ocurre ni lo narra; más bien permite que suceda poniendo a los personajes y a su mundo a funcionar por sí mismos”¹²⁷. Esta defunción del narrador omnisciente tradicional y la hegemonía de la primera persona en la obra de Rulfo está, además, conectada con dos rasgos de la lírica para Jakobson: “la primera persona y la función emotiva”¹²⁸.

¹²³ VITAL, Alberto, “Estructura apelativa en Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM) Vol 3. (1992) p. 67.

¹²⁴ RULFO, Juan, “El desafío de la creación”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, n. 2-3 (1980), p. 16.

¹²⁵ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 135.

¹²⁶ ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 10.

¹²⁷ VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, p. 138.

¹²⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *op. cit.*, 2002, p. 151.

Relacionado con la estrategia realista, pero trascendiendo sus cánones interesa destacar la teoría de la “poesía de los hechos” o “poesía de las acciones”. Es decir, “un poder verbal y poético no basado sólo en descripciones líricas, sino en la presentación desnuda y lacónica de situaciones lógicas y congruentes y a la vez inauditas”¹²⁹. Vital señala que el primero en hablar de “poesía de los hechos” fue Charles Dickens, según el teórico Harry Levi, quien también aplicó este patrón a la obra de Emile Zola. Este marco nace así del realismo europeo del siglo XIX, crudo y poético a la vez, que se concentraba en la excepcionalidad de los acontecimientos ordinarios en la vida de los hombres, de sus decisiones y relaciones hasta el punto de derivar en una situación arquetípica, constituyéndose a su vez en base, como vimos en el capítulo anterior, de la homologación mítica de la obra de Rulfo. Vital añade que uno de los secretos de Rulfo es precisamente “el manejo de las acciones de los personajes no como actos bellos o líricos, sino paradigmáticos, emblemáticos”¹³⁰. Esta poética de los hechos se ligaría además a aquel propósito de Borges de encontrar las “tres o cuatro, o siete, u once, metáforas que existen en toda la literatura”¹³¹. Metáforas en el sentido de narraciones de situaciones arquetípicas de la condición humana.

Como apuntalamiento de nuestra tesis, repasaremos la insistencia con que la crítica ha reconocido los elementos poéticos de la obra de Rulfo. Según Carlos Monsiváis, las traducciones “en todo el mundo” facilitaron que la opinión internacional descubriera la obra mexicana más allá de exotismo, y sobre todo “una narrativa deslumbrante sustentada en la poesía”¹³². Una reseña de *Pedro Páramo* de 1955, en *Libros Recientes*, dice “lo que hay en Rulfo es un poderoso aliento poético”¹³³. Ramón Xirau, por su parte, habla también en 1955 de que “el estilo de Rulfo oscila de la cruda, simple y brutal descripción a las más altas fantasías poéticas”¹³⁴. Otra reseña anónima publicada en *México en la Cultura* en 1955 dice que “Rulfo consigue animar, con su poderosa fuerza lírica, hasta los muertos. Además de ser un excelente cuentista y novelista, es en la misma proporción un poeta”¹³⁵. Para Wilson

¹²⁹ RULFO, Juan, 2008, p. 28.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 28.

¹³¹ BORGES, Jorge Luis, “Conferencia de Jorge Luis Borges sobre la metáfora”, *El País*, 23 abril 1980.

¹³² ZEPEDA, Jorge, op. cit., 2005, p. 46.

¹³³ *Ibidem*, p. 94.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 103.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 132.

Server, “Rulfo has succeeded in concocting a style all his own. Throughout the often poetic prose descriptions are found love of natural and a constant recurrence of the water motif”¹³⁶. Emmanuel Carballo apunta que “Rulfo recrea la realidad inmediata y la transforma: por un lado, sus obras son un elaborado documento; por otro, poesía, poesía que no han igualado los poetas de su edad”¹³⁷. Selden Rodman, en *The New York Times Book Review*: “The poetry is in the pity, the compassion Rulfo feels for all his lost souls. The style is what survives”¹³⁸. El poeta José Emilio Pacheco, también en *México en la Cultura*, en 1959, afirma que “no es un escritor realista en sentido estricto de la palabra: lejos de lo fotográfico, su realismo está impregnado de un clima mágico y poético”¹³⁹. “El lirismo sombrío surge del lenguaje emotivo, imaginario y vívido”, subraya Archibaldo Burns, que le llama “el poeta del pueblo fantasmagórico”¹⁴⁰. “El tono poético de ensimismamiento sostiene toda la novela”, dice Blanco Aguinaga¹⁴¹. Zepeda, anota que el narrador peruano José María Arguedas, “descubre la verdadera sedimentación del léxico utilizado por Rulfo: una sintaxis que recurre a la elisión, la reiteración y la ambigüedad del discurso oral”¹⁴². Aquí, de nuevo volvemos a recurrir a la semiótica como fuente de análisis de lo lírico en relación a Rulfo. El poema, según Svend Johansen, “es la manifestación de signo connotativo complejo”¹⁴³. Es decir, aprovecha la poesía los planos del signo lingüístico para añadir significados: sonidos (aliteración, rima), expresiones, contenidos, que adquieren valor estético cuando, por ser poema, son objeto de experiencia e interpretación.

Para la escritora Julieta Campos, “Rulfo interpreta la realidad, no sociológica ni socialmente, sino preocupado por descubrir la naturaleza profunda de la vida mexicana como una visión poética o mágica”¹⁴⁴. Aquí se apela a un elemento de la estética clásica: si el poeta en la Antigüedad, como vimos, estaba asociado a las manifestaciones de lo

¹³⁶ *Ibidem*, p. 141.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 197.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁴⁰ BURNS, Archibaldo, “Pedro Páramo o la Unción y la Gallina”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 76.

¹⁴¹ AGUINAGA, Carlos, *op. cit.*, 1998, p. 102.

¹⁴² ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 227.

¹⁴³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *op. cit.*, 2002, p. 156.

¹⁴⁴ ZEPEDA, Jorge, *op. cit.*, 2005, p. 237.

trascendente, nada más natural que considerar “magia” el efecto construido por las estratagemas narrativas rulfianas. El filósofo holandés Johan Huizinga desarrolló con más detalle la figura del poeta como canalizador del pensamiento mágico:

Lo lírico se halla lo más distante de lo lógico y lo más cercano de la danza y lo musical. El lenguaje de la especulación mística, del oráculo y de la hechicería, es lírico. En estas formas experimenta el poeta con mayor fuerza la sensación de una inspiración que le viene de fuera. Es cuando más cerca está de la sabiduría suprema, pero también de la insensatez.¹⁴⁵

Continuando con los apuntes de la crítica, Salvador Reyes dijo de Rulfo, que “hay el hombre que entiende y capta la realidad, cuidando siempre de mostrar cuánto hay en ella de poesía”¹⁴⁶. La crítica francesa también recalcó su lirismo: “Los adictos al cambio de aires, a la espontaneidad, a la poesía que cae, gotea, brinca hacia atrás, se desvía y provoca una perplejidad y un encantamiento, deben leer esta pesadilla mexicana: *Pedro Páramo*”¹⁴⁷. La crítica alemana, tras la publicación de *Pedro Páramo* en ese país, también remarcó “el aspecto lírico, vinculado con las baladas germánicas”¹⁴⁸. La traductora alemana, Mariana Frenk, subrayó que la prosa de Rulfo describe, no evoca. “O como Machado dice del verso, “presenta, no representa”¹⁴⁹. Una nueva prueba de la voluntad de autosuficiencia del mundo rulfiano, que disuelve al autor implícito.

Para acotar el campo de la llamada novela lírica o prosa poética, el marco en el que aterrizaremos la obra de Rulfo, procedemos ahora a resumir de manera sintética sus rasgos fundamentales:

- **Dimensión espacial:** La textura, el espacio verbal son sensaciones multiformes donde lo impalpable se hace palpable. Este elemento de la prosa poética bebe de las características de la poesía como género no mimético, que contradice una de las reglas distintivas de las artes: la artes plásticas son necesariamente espaciales, presentan los objetos yuxtapuestos en el espacio. La literatura, sin embargo, al usar

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 238.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 104.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 189.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 181.

¹⁴⁹ FRENK, Mariana, op, cit., 1998, p. 126.

como materia prima el lenguaje, es una disciplina temporal, se basa en la utilización de una sucesión de palabras que avanzan en el tiempo. Dicho esto, la poesía “destruye la consecutividad inherente al lenguaje y fuerza al lector a percibir los elementos del poema, no como elementos desarrollados en el tiempo, sino como yuxtapuestos en el espacio”¹⁵⁰. Lo prosa poética transita, a través de un lenguaje plástico y sensitivo, hacia esta dimensión espacial.

- **Instante:** El momento de percepción se constituye en el centro de la acción. El momento de percepción es por definición fugaz –rayo, luz. Son estampas, escenas, cuadros, expresiones cargadas, otra vez, de una vocación espacial, que provocan una sensación de estatismo, de temporalidad suspendida. Ralph Freedman habla de “un protagonista pasivo”, operante como actor, situación y escenario. Se trataría de la “transformación del héroe en máscara del poeta”¹⁵¹, conectando, como vimos en el capítulo anterior, mito y poesía como disciplinas perturbadoras del tiempo. El método de trabajo es similar a una práctica impresionista –que es discontinuidad, consagración del instante como unidad narrativa– y de síntesis. Es clave la evocación. Lo visto, oído, leído, es menos la cosa que su “halo luminoso”, como lo llamó Wolf. Las experiencias sensoriales se acumulan en la mente y su desorden estimula la percepción de una realidad diferente: la de la conciencia, puesta de manifiesto al lector sin intermediario. El autor se retira. “La perspectiva lírica es creada por el autor oculto”¹⁵², estableció Freedman. El instante se eterniza, se especializa. De este modo, queda fuera o se atenúa el dramatismo porque el tiempo no discurre, que es el requisito esencial del drama. El tiempo narrativo es siempre presente, pero un presente mítico, “fuera del tiempo”. La técnica es de concentración y no dilatación. El después es otro instante. La novela lírica es una sucesión de momentos tenuemente enlazados, una colección de instantes discontinuos. “Tiende la novela lírica a desarrollarse en la calma, a girar sobre sí misma y a dar de sí en la yuxtaposición de sensaciones e imágenes”¹⁵³.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 120.

¹⁵¹ GULLÓN, Ricardo, *op. cit.*, 1984, p. 27.

¹⁵² *Ibidem*, p. 71.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 153.

- **Intimismo y emoción:** Es un mundo interiorizado. Las emociones son momentos de revelación, y el intimismo se capta mejor fuera que dentro: como los órficos atentos a los secretos del mundo. Escuchando lo de fuera se oye lo de dentro al trasladarlo al lenguaje imaginativo de la intuición. Las voces interiores son a la vez autónomas y el monólogo interior manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en el mundo. La intimidad del personaje y sus reacciones son exploradas minuciosamente de acuerdo a la impresión causada más que con la acción causante. Se relega la atención en el incidente en sí mismo, proyectando el foco sobre la conciencia contemplativa: reflejo y meditación de lo contemplado. Así, se produce una equivalencia entre estados de ánimo y descripción del paisaje, equivalencia entre contemplador y la referencia como expresión de la intimidad. Cabe destacar aquí que una crítica común a la obra de Rulfo, durante sus primeros años, fue apuntar que sus personajes, pasivos y desdibujados, cumplían casi una función paisajística. Y a este respecto conviene destacar: “El método, dice Wolf, reside en situar al personaje viviendo en el recuerdo”¹⁵⁴. El material estético valioso es la sensación. Percepción y sensación tienden al acercamiento. Si el paisaje es un estado de ánimo es porque no se piensa el árbol o la colina, sin la sensación de quien los contempla. El camino es de la descripción a la meditación. Se supedita la acción al sentimiento.
- **Fluir de conciencia:** el monólogo interior, como decíamos, manifiesta el fluir de las emociones relacionando el ser con el estar en el mundo. La metáfora, el mecanismo asociativo, claves de bóveda de la poesía, son el motor de esta corriente de conciencia, que opera autónomamente. Como la memoria, tiene vida propia. Es el fundamento mismo de los mecanismos mentales, que abre las puertas a la intimidad. Los contenidos se presentan con fluidez, en su emanación natural. El reto es no interferir demasiado en las cavidades interiores del personaje. Ha de ser un material

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 27.

deliberadamente desordenado, casi preverbal. El yo es escenario además de sujeto. “En el uso lírico de la corriente de consciencia, un dibujo de imágenes y motivos emergerá por el contraste de asociaciones mentales”¹⁵⁵. Utilizando la imagen, que impulsa percepciones insólitas y distintas, se transforma el objeto percibido elevándolo a objeto poético.

- **Yo, ritmo y musicalidad:** El autor se retira, se disuelve para dejar al lector frente a frente con el personaje, con sus movimientos mentales. Aparece el estilo indirecto libre y la confesión. Un yo distendido por el texto, enunciando su intimidad con un ritmo que conecta el ser y el mundo, que enuncia lo que apenas asoma al plano de la consciencia. Como dijo Wolf a los jóvenes poetas para que dejaran en libertad su ritmo: “encontrad la relación entre cosas que parecen incompatibles y, sin embargo, tiene una misteriosa afinidad, absorbed sin miedo toda experiencia y saturarla tan completamente que su poema sea una totalidad no un fragmento”¹⁵⁶. Lo importante es la transfiguración, inclinarse a las imágenes, cristalizar de percepciones el texto. El ritmo se logra por la reiteración en las imágenes, por su transposición metafórica y su yuxtaposición.

La consideración lírica del género, por tanto, no se debe a una ausencia del elemento narrativo, sino a un protagonismo decisivo de la emoción y la autonomía del lenguaje. A la tensión teórica entre prosa y poesía Octavio Paz responde categóricamente. “La lucha entre prosa y poesía, canto y crítica, latente desde el nacimiento de la sociedad moderna, se resuelve por el triunfo de la poesía”¹⁵⁷. La traductora alemana de Rulfo, Mariana Frenk, considera que “este triunfo de la poesía es obvio en la obra de Rulfo”¹⁵⁸. Para Gullón, el motivo de la disputa, “la resistencia al híbrido narración-lirismo parece estimulada por el deseo de mantener la pureza, o, al menos una delimitación clara de los géneros literarios”¹⁵⁹. Ahondando en sus fronteras porosas, en *Defensa de la poesía*, Phillip Sidney

¹⁵⁵ *Ibíd*em, p. 38

¹⁵⁶ *Ibíd*em, p. 31.

¹⁵⁷ PAZ, Octavio, op. cit., 1956, p. 231.

¹⁵⁸ FRENK, Mariana, op. cit., 1998, p. 127

¹⁵⁹ GULLÓN, Ricardo, op. cit., 1984, p. 27.

¹⁵⁹ *Ibíd*em, p. 27.

observa uno de los puentes entre los dos géneros, aplicables a nuestra investigación – “las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema”¹⁶⁰– ya que Rulfo habló en más de una ocasión de este método de composición poético:

A veces prefiero el cuento a la novela porque en este género el autor está obligado a sintetizar, a frenar el curso de la narración para no salirse de cauce. Igual que hacen los poetas para no desbordarse; frenan y tamizan las imágenes y van desprendiéndose de la viruta por el camino hasta dejar solo el cogollo¹⁶¹.

Saltando ahora del plano estructural al estilístico, el habla de los personajes de Rulfo es uno de los elementos destacados por la crítica como el lugar donde existe mayor carga poética. El artificio literario es formidable porque fue capaz de inventar un habla que parece verosímil y resulta también abrumadoramente hermosa. Las voces y los diálogos, como veremos, tienen un gran peso en sus obras. Además, el narrador externo desaparece en cuanto es posible o se funde con los personajes, entrando en su subjetividad y su habla, convirtiéndose en el espolón de la narración. Jiménez apunta incluso a su similitud con el teatro: “En los parlamentos de los personajes teatrales la presencia de la poesía es muy antigua, desde luego, y esto no podía ignorarlo Rulfo, gran aficionado al teatro”¹⁶². Ahora bien, señala una diferencia esencial: “todos hemos visto en el teatro a pastores que hablan como poetas y filósofos, por una suerte de licencia literaria. Pero quizá sea menos frecuente que el lenguaje de estos personajes sea poético y también verosímil como habla popular”¹⁶³.

En *La muerte de la tragedia*, George Steiner defendió que la prosa ha llegado a tener tantos registros tonales como el verso, y que la prosa está en condición de “heredar los matices y la carga de la tragedia”¹⁶⁴. Jiménez por su parte cita a Valéry, que designa como “impura materia” lo que para Rilke era “la común palabra”. Dice Valéry que “el poema no muere por haber servido, está hecho para renacer de sus cenizas y volver a ser lo que acaba

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 81.

¹⁶¹ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 201.

¹⁶² JIMÉNEZ, Víctor, op. cit., 2006, p. 355.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 56.

¹⁶⁴ VITAL, Alberto, op. cit., 2017, p. 344.

de ser”. El poema, en fin, nos invita a regresar a él. Porque, añade Valery, “libera o desencadena sus facultades verbales, cuyo juego total exalta, ordena en profundidad, pues apunta a provocar o reproducir la unidad y armonía de la persona viva”¹⁶⁵. Siguiendo este razonamiento, si la relación con el lenguaje poético nos permite apropiarnos de nuestra persona, Rulfo, observa Jiménez, logra a través de la creación de su lenguaje literario que sus personajes parezcan intensamente vivos.

Ya hemos visto en el capítulo de la dimensión mítica de qué modo el diálogo con la tesis de María Zambrano sobre la Razón Poética resulta aquí pertinente como marco de análisis comparado. Su tesis de cerrar la brecha entre los dos logos –el filosófico y el poético– y regresar la palabra filosófica a su condición poética, a través, precisamente del lenguaje, que ha de devenir “en formulación estética, señalamiento de la expresión poética como revelación y ocultación, complejo modo de lo que Zambrano llama la sacralidad del ser”¹⁶⁶.

Inconsciencia, emoción, silencio, ensimismamiento, instante, memoria o sueño son vectores decisivos tanto en la tesis de Zambrano, como, tal y como vimos, en la teoría de la poesía, o en la obra de Rulfo. La palabra para Zambrano contiene la potencialidad poética, el presentimiento de una ocultación, una revelación, una secreta experiencia del ser con el instante. “¿No es esta –se pregunta retóricamente Víctor Bravo– la intuición fundamental de los grandes poetas, Mallarmé, Paz, Novalis o Lezama Lima?”¹⁶⁷.

El sueño es para ella “el lugar de la memoria donde se almacena la experiencia, constituyendo la parte en sombra de la vida, el terreno que sostiene el trato con la realidad del vivir consciente”¹⁶⁸. Afirma que el sueño es el “estado inicial de nuestra vida”. Los sueños son los portadores de un contenido latente (poético) a través de imágenes, en las que se cifra la energía de deseo inconsciente. La forma del sueño, dice, es el lugar de revelación

¹⁶⁵ JIMÉNEZ, Víctor, op. cit., 2006, p. 356.

¹⁶⁶ BRAVO, Víctor, “Del padecer y de la trascendencia”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 10 (1998), p. 2.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 2.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 3.

del estado originario de la vida, donde se encuentran rasgos constitutivos de un nivel de realidad subyacente a la conciencia: ausencia de tiempo sucesivo e inmersión en el ámbito de la materia. De nuevo, como en los requisitos de la novela poética, y como se analizará también en los capítulos correspondientes al estudio detallado de las obras de Rulfo, se resalta la primacía del espacio y condensación del tiempo. El tiempo circular, el tiempo del mito como canal para la verdad, ya que “el tiempo lineal de la conciencia se vuelve laberíntico y sin salida”¹⁶⁹.

La tesis de Zambrano tiene un carácter filosófico más allá de la estética, pero al subrayar la importancia de la adopción de un lenguaje poetizante, ocupa el lugar de un discurso fronterizo, entre la tradición teórica y la dimensión práctica: devolver el lenguaje a la vida. Y en ese sentido, como apunta María Luisa Ortega, “Rulfo nos involucra en un mágico juego de adivinaciones y sugerencias que nos remite al ámbito de las formas simbólicas, donde la filosofía y el arte parecen encontrarse”¹⁷⁰.

La diferencia sería que con ese lenguaje connotado, la filosofía busca y se compromete con la verdad a través de metáforas y analogías. La poesía, de Rulfo en este caso, “despoja la realidad de todo lo aparente y tropieza con mitologías que acogen la contradicción y la dualidad como rasgos constrictivos de su esencia”¹⁷¹. Ambas disciplinas, filosófica y poesía, tienen un ansia de trascendencia. Llevar el lenguaje a la vida, dar voz a lo que “pide ser sacado del silencio”, esto es, a los niveles de realidad subterráneos que difícilmente encuentran el modo de acceder a la palabra.

El silencio, otro ámbito esencialmente emparentado con lo poético y con lo rulfiano, que exploraremos en los capítulos siguientes, es también central en la teoría de Zambrano: “La palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio”¹⁷². Esta imagen resuena con fuerza tanto en *El llano en Llamas* como en *Pedro Páramo*: “Rulfo revela y oculta, dice y calla y en ese juego entra en comunicación con la tradición, con la soledad, el miedo y los

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁷⁰ ORTEGA, María Luisa, *op. cit.*, 2004, p. 14.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷² BRAVO, Víctor, *op. cit.*, 1998, p. 5.

anhelos callados en lo más recóndito del alma mexicana”¹⁷³. Los personajes de sus cuentos y de sus novelas hablan, muchas veces solos, son diálogos donde el interlocutor escucha y calla o, directamente, sin interlocutor. La respuesta muchas veces es un lenguaje encubierto en gestos, pausas y silencios, representación poética de la muerte, estado desde el que enuncian muchos de los personajes de nuestro autor.

El ser para Zambrano tiene dos signos contradictorios: el padecimiento y la trascendencia. Pero el hombre aspira ansioso a la trascendencia y su razón poética aspira a ser la herramienta. Tres son las vías para liberarse del peso del tiempo, tres vías que son, al mismo tiempo, puras intuiciones poéticas. Por un lado, la valoración del instante, como vimos, intuición poética esencial. Por otro, el sueño, la otra gran válvula de escape al tiempo, donde “la ocultación –la forma en que se presenta el ser– se vive como una revelación y lo causal queda permanentemente refutado”¹⁷⁴. Y la tercera, la destrucción y posterior construcción de lo divino. La invención de nuevos dioses, una manifestación de la sacralidad que le es consustancial al ser, y abarca toda la existencia, “la íntima estructura metafísica que convierte al ser en el padecer de su propia trascendencia”¹⁷⁵.

Hemos apuntado, superficialmente, durante este capítulo, y analizaremos más en detalle en los dos capítulos siguientes, como el tiempo aparece detenido en las obras de Rulfo, la causalidad rota, no ya desde la simultaneidad formal de planos, sino desde la propia ocultación y primacía posterior del fenómeno ritual de la muerte, así como la constante transmutación, bien del mundo oculto como del sensible y luminoso, en sacralidad. “Los personajes de Rulfo –condensa Ortega– eternizan el tiempo, borran las distancias entre el ayer y el mañana, platican con el silencio y desde la entraña de su soledad se comunican con lo sagrado”¹⁷⁶.

¹⁷³ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 39.

¹⁷⁴ BRAVO, Víctor, op. cit., 1998, p. 5.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 5.

¹⁷⁶ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 26.

4. El Llano en llamas

4.1 Estudio temático - mítico

Rulfo habló más de una vez de la función de sus cuentos como ejercicio, como banco de pruebas para su novela. Por lo tanto, en *El Llano en llamas* encontraremos el bosquejo, los trazos estructurales que luego depurará en *Pedro Páramo*. Los sentimientos de culpa, infortunio y soledad son los vectores temáticos que guían el comportamiento de los personajes de los 17 cuentos, personajes que son construidos como arquetipos, superando el ámbito del regionalismo, y abrazando así los contornos míticos. Están, literal o simbólicamente, atrapados en un laberinto, un entramado de fondo y forma girando en cada relato sobre una idea fija, la que proporciona la función de intensificación, y que va extendiendo el sentido en capas concéntricas. La clave secreta, ese código del que hablábamos para encontrar una posible salida al laberinto sería, aceptando el patrón mítico, “la necesidad de retorno a los orígenes y las formas simbólicas de representación”¹⁷⁷. En este apartado interpretaremos los cuentos según ese vector mítico, en el que el signo se convierte en símbolo, como en la poesía, retroalimentando fondo y forma el carácter lírico objeto de esta investigación.

Ese *sensus communis* al que recurre Rulfo es de una tremenda riqueza y sincretismo, deudor tanto de las creencias y cosmogonías prehispánicas como del catolicismo, donde la muerte es omnipresente, pero desde diferentes esferas que se complementan. El fatalismo y el encuentro definitivo con la muerte guían a sus personajes. Por un lado, la visión prehispánica de, por ejemplo, Tezcatlipoca, el dios que promueve la desdicha como parte del proyecto cósmico esencial.

Lloro: nadie está aquí: nos han dejado huérfanos.
¿Dónde está el camino hacia el reino de los muertos,
al lugar donde todos bajan, a la región del olvido?¹⁷⁸

¹⁷⁷ ORTEGA, María Luisa, op. cit, 2004, p. 43.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 45.

Por otro lado, el pecado y la culpa cristiana, que termina de acentuar el sentimiento de desamparo. Peregrinaje expiatorio, desesperanza, superchería, superstición, incesto y parricidios son motivos constantes en los cuentos.

La interpretación mítica es entonces la grieta que posibilita el regreso al estadio originario fundido con la naturaleza. Ese instante primero en que se renueva la vida es efectuado a través de ambigüedades, sugerencias y el impacto simbólico de determinadas imágenes, ámbito paradigmáticamente poético. Por ejemplo, el protagonista de *Macario*, un discapacitado intelectual recluido en su casa a la espera de su madrina, mezcla los planos del presente con recuerdos, hilos rotos de un mundo inclemente que lo amenaza de muerte: “El día que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno”¹⁷⁹. Se aferra a la vida chupando un extraño néctar que se derrama de la maceta y se encierra ante el peligro de animales: cucarachas, chinches y alacranes. En su delirio obsesivo –“Voy a arder en el infierno”¹⁸⁰– comienza a darse golpes con la cabeza contra la pared. Los sonidos se confunden con las campanas de la iglesia y la voz del cura. El predominio de lo sensitivo y lo espacial es total.

Rulfo va tejiendo una telaraña de sentido codificado, que además le da unidad al relato gracias a una red de asociaciones de imágenes: “ranas verdes”, “ojos verdes”, “sapos negros”, “ojos negros, escapularios”, “la mucha maldad”, “el tanto miedo al infierno”. Pequeños elementos cotidianos erigidos en símbolos de la superstición, el origen de la culpa, la ingenuidad –nunca queda explicitado el motivo del sufrimiento del protagonista. Un entramado de imágenes simbólicas que aparecen al inicio y al final del cuento y que contribuyen al cierre circular del relato, prototípicamente mítico, además de aportar la ambivalencia necesaria para atenuar y resaltar los sentimientos de culpa y soledad.

Si el motivo central de *Macario* es el pecado y la condenación, en *Luvina* –“Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros”¹⁸¹–, es la tristeza y la desolación asociada sistemáticamente con la figura del viento. “Yo lo único que vi subir fue el viento

¹⁷⁹ RULFO, Juan, *El llano en llamas*. México, RM, 1953, p. 63.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 65.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 109.

en tremolina”¹⁸²; “¿no oyen el viento? El acabará con ustedes”¹⁸³. Los símbolos de la naturaleza –polvo, viento, lluvia, luna–, como vimos en el capítulo segundo, son resignificados con la luz poética para acentuar los sentimientos de desamparo y soledad. Una suerte de ontología mexicana, resumido por Octavio Paz: “lo que llamamos pecado tal vez no sea sino la expresión mítica de la conciencia de nosotros mismos, de nuestra soledad”¹⁸⁴.

En *Talpa*, un laberinto interior de remordimientos subsume a los protagonistas durante su peregrinaje a un santuario de la Virgen: Tanilo, enfermo cubierto de llagas, su mujer Natalia y su hermano. El propio planteamiento de la historia ya nos remite a los dos planos contradictorios del ser expresados por María Zambrano: padecimiento y trascendencia. Tanilo confía en el milagro por que la Virgen sabe lavar las heridas “y ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido”¹⁸⁵. El narrador, el hermano, dice “tenía que ayudarlo llevándolo del brazo, sopesándolo a la ida y tal vez a la vuelta sobre sus hombros, mientras el arrastraba la esperanza”¹⁸⁶. Los arrebatos de culpa atraviesan todo el relato, ya que el hermano y la esposa lo que desean en realidad es la muerte de Tanilo para poder vivir su historia de amor: “Nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso no se me olvida”¹⁸⁷. El polvo omnipresente se asocia a los remordimientos en una poderosa imagen del camino vital como trayecto errático y penoso.

...un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, solo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra”¹⁸⁸

El instante, como analizaremos en el siguiente capítulo, capturando el símbolo para eternizarlo en un presente fuera del tiempo. Estamos ante reminiscencias de la vida en pena,

¹⁸² *Ibidem*, p. 95.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸⁴ PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 25.

¹⁸⁵ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 53.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 59.

el valle de lágrimas, el sentimiento trágico de la tradición cristiana alimentada con referencias prehispánicas. Ortega apunta que “Rulfo eleva al plano simbólico un elemento poético que parece brotar de la poesía náhuatl. “El polvo subía en giros / el dios de tloxontla en el polvo: el polvo subía en giros”¹⁸⁹. Terminado el viaje, las imágenes de desconsuelo, pecado y culpa perduran en la memoria, colocando en el interior, en la subjetividad de los personajes el corazón de la historia, y provocando de nuevo un cierre circular.

Yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para donde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo¹⁹⁰.

El polvo adquiere en otro de los cuentos un cariz opuesto. En *Nos han dado la tierra* aparece como un signo de esperanza, como símbolo de prosperidad al representar la tierra para el campesino: “sube el polvo desde nosotros como si fuese un atajo de mulas”¹⁹¹. Sin embargo, el terreno otorgado por la Revolución no es más que “una llanura rajada de grietas y de arroyos seco”¹⁹², “tanta y tamaña tierra para nada”¹⁹³, una “costra de tepatate para que la sembráramos”¹⁹⁴. La voz del protagonista narrador acompaña la expedición errante y se va adueñando del relato la idea simbólica del peregrinaje infructuoso, del desarraigo. El trayecto arranca con la imagen de “un camino sin orillas”¹⁹⁵ y termina con “la tierra que nos han dado está allí arriba”¹⁹⁶. La asunción pasiva de un destino que parece inevitable queda reflejada en la sentencia: “Aquí así son las cosas”¹⁹⁷. De nuevo se recrea tanto el peregrinar cristiano como el sentido del viaje errante que la tradición indígena asocia a la vida, plasmada en cantos y poemas.

¿a dónde iré? ¿A dónde seguiré el camino?

¿Dónde iré, ay, dónde iré?

Las dos cosas se levantan difíciles:

¹⁸⁹ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 47.

¹⁹⁰ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 59.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁹² *Ibidem*, p. 9,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 8.

¿Allá acaso, a tu morada donde se baja, o al interior del cielo?
¿O quizá aquí donde se baja, sobre la Tierra?¹⁹⁸.

Un agónico camino extraviado entre la vida y la muerte recorre las páginas de *El Llano en llamas*. Sus personajes o bien avanzan hacia la desventura o a través de la memoria desentierran del pasado las trágicas historias que vivieron o conocieron. La tensión entre yo y naturaleza, silencio y voz, lenguaje coloquial e imagen poética, memoria y presente articulan y dotan de sentido las narraciones. A través de “su empleo de dualidades acerca de lo concreto y lo abstracto, lo social y lo mítico, lo físico y lo metafísico, los relatos alcanzan su universalidad”¹⁹⁹. Esta tensión provoca a su vez una ambigüedad poética, “el tiempo deja de ser sucesión y vuelve a ser lo que fue, y es, originariamente: un presente en donde pasado y futuro al fin se reconcilian”²⁰⁰.

En *¡Diles que no me maten!*, tras el dialogo inicial entre padre e hijo, el tiempo vuelve hasta el momento del crimen, cuando Juvencio Nava mató a Don Lupe por una riña ganadera. Durante el juicio, a manos del hijo de la víctima, se conocen los detalles del asesinato “a machetazos, clavándole una pica de buey en el estómago”²⁰¹. Ante el horizonte implacable del destino, el protagonista trata de zafarse, en una de las pocas excepciones ante el advenimiento del fatalismo entre los personajes de Rulfo, y le pide a su hijo que interceda por él. La respuesta es el temor a ser él también fusilado y la preocupación por el cuidado de su familia. La respuesta del padre es: “La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos”²⁰².

La religión, parte de ese *sensus communis*, es uno de los salvavidas a los que pretendidamente se agarran los personajes. No obstante, volviendo a Paz y la cultura mexicana: “nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo”²⁰³. ¿En qué

¹⁹⁸ ORTEGA, María Luisa, op. cit, 2004, p. 49.

¹⁹⁹ KEITHS, Ellis, “El uso de polaridades de experiencia en los cuentos de Rulfo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 22 (1998) p. 187.

²⁰⁰ PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 42.

²⁰¹ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 96.

²⁰² *Ibidem*, p. 90.

²⁰³ PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 19.

sentido es apropiado hablar de esperanza en los cuentos de Rulfo?, se pregunta Ortega. Su respuesta es afirmativa al interpretar que “las imágenes mítico-poéticas desvelan aquella “verdad esencial” de la que habla Heidegger y que se corresponde con la poesía, en cuanto nostalgia del ser”²⁰⁴. Asimismo, María Zambrano, discípula de Heidegger, habla por su parte del logos sumergido, del “aquello que pide ser sacado del silencio”, y para este fin establece como una de las tres vías para superar la dicotomía del ser padecimiento/trascendencia, la destrucción/reconstrucción de lo divino, “como una manifestación de sacralidad que le es consustancial al ser y que abarca toda la existencia”²⁰⁵.

Este acto de desacralización para levantar a continuación nuevas construcciones de lo sagrado se lleva a cabo con profusión en Rulfo. En este sentido, trastoca los planos religiosos y profanos y señala el carácter supersticioso y primitivo de la fe a la que se aferran sus personajes, al mismo tiempo que subraya su ineficacia. En *Talpa*, en un afán de prolongar y sublimar su padecimiento, Tanilo se amarra los pies, se coloca una corona de espinas y avanza de rodillas el último tramo de la peregrinación, “como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más”²⁰⁶. El penitente acabará muerto y no logrará el milagro. La imagen realiza un juego grotesco que revela minuciosamente Paz: “Danza era sinónimo de penitencia. Parece extraño pero no lo es: danza es primordialmente rito y éste es ceremonia que reproduce la creación del mundo por los dioses en un juego de destrucción creadora”²⁰⁷.

Extremando aún más el proceso de desacralización de lo religioso, en *Anacleto Morones* lleva a cabo una parodia del acto de la beatificación. Un grupo de ancianas necesitan el testimonio de Lucas Lucatero para poder canonizar a su suegro, Anacleto, quien en realidad ha sido toda su vida un bandido, a quien además su propio yerno lo ha matado. Lucatero las recibe así: “¡Viejas hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en

²⁰⁴ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 64.

²⁰⁵ BRAVO, Víctor, op. cit., 1998, p. 5.

²⁰⁶ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 57.

²⁰⁷ PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 295.

procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol”²⁰⁸. A través de un proceso metonímico, convierte lo sagrado en profano y lo religioso en mundano. En oposición a la superstición del peregrinaje, Rulfo se concentra en *Talpa* a través de la técnica del instante, que analizaremos más adelante, en elevar trascendentalmente los encuentros sexuales de los amantes:

siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban juntos y lo hacían a uno despertar de su sueño²⁰⁹.

Para Ortega, “Rulfo le imprime connotaciones simbólicas a determinados elementos de la naturaleza y, como si quisiera despertar el animismo indígena, los despoja de su condición ordinaria, los eleva al mundo peculiar del sentido y los convierte en hierofanías”²¹⁰. Los símbolos que ya hemos apuntado -polvo, tierra, luna- se invisten del poder mítico-religioso: “para el hombre religioso la Naturaleza nunca es exclusivamente natural: está siempre cargada de un valor religioso”²¹¹.

Los símbolos aparecen también como medio para contar las reencarnaciones míticas del incesto y el parricidio. En *En la madrugada*, mientras las nubes “van dejando hebras blancas encima de los tejados”²¹², y el revoloteo de golondrinas y campanas repican al alba, el viejo Esteban sorprende al patrón devolviendo dormida a la cama a su sobrina. Justo Brambila sopesa en un monólogo incluso casarse con la niña. El pensamiento antecede a la muerte con nuevas imágenes: los perros aúllan al amanecer, las campanas de iglesias y las voces –“salgan, salgan, salgan, ánimas de penas”²¹³–. En *La herencia de Matilde Arcángel*, el asesinato del padre por parte del hijo se expresa a través de otro instante que resuelve la elipsis connotada con los símbolos de la flauta y el caballo: “Venía en ancas, con la mano

²⁰⁸ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 153.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 59.

²¹⁰ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 56.

²¹¹ ELIADE, Mircea, op. cit., 1986, p. 56.

²¹² RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 41.

²¹³ *Ibidem*, p. 47.

izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto”²¹⁴.

La luna, como vimos, es otro de los símbolos constantes, asociado de diversas maneras con la muerte. “A través de los mitos y de los símbolos de la Luna, el hombre capta la misteriosa solidaridad entre temporalidad, nacimiento, muerte y resurrección”²¹⁵. Desde la función de testigo – “una luna grande y colorada que llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra”²¹⁶–, y puente de trascendencia para la muerte del hijo en *No oyes ladrar los perros*; a la “imagen del desconsuelo”²¹⁷ en *Luvina*, a otra “muy grande y muy llena de luz”²¹⁸, que sirve también de testigo y puente para el asesinato del Torrico en *La Cuesta de las Comadres*. Con la aguja del costal que estaba remedando, el protagonista mata pero no siente remordimiento: “Como ves, no fui yo el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada”²¹⁹. De nuevo, una concepción particular de la muerte, un diálogo mítico-poético entre vivos y muertos, anclado, según Paz, en la identidad mexicana: “posee el mismo significado liberador que la Fiesta o la confesión. De ahí su dramatismo, su poesía y, por qué no decirlo: su grandeza. Gracias al crimen, accedemos a una efímera trascendencia”²²⁰. De nuevo emergiendo la tesis de Zambrano del ser atrapado entre padecimiento y trascendencia. Y solo dentro del ámbito mítico se pueden superar los parámetros racionales y acceder a un marco de contradicciones y paradojas, propio de la poesía.

4.2 Estudio formal y estilístico.

En este apartado nos concentraremos en analizar las constantes estilísticas y estructurales directamente relacionadas con una concepción lírica de la narración. Repasaremos de qué modo los cuentos de Rulfo se atienen a las características definitorias

²¹⁴ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 143.

²¹⁵ ELIADE, Mircea, op. cit., 1986, p. 58.

²¹⁶ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 130.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 102.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

²²⁰ PAZ, Octavio, op. cit., 1950, p. 55.

señaladas para la prosa poética y hasta qué punto estos elementos –dimensión espacial y alteración del tiempo, interiorización, flujo de conciencia, ritmo y musicalidad–, que aisladamente tienen solo un valor estilístico, se convierten en cardinales, en partículas estructurales para la comprensión de la obra como unidad.

Uno de los primeros síntomas de ruptura con el canon de la novela realista es como Rulfo orilla progresivamente al narrador omnisciente de sus narraciones. Su uso es escaso, y siempre es descartado a la hora de penetrar en el interior de los personajes, siendo esta una de sus funciones clásicas. Esta voz demiúrgica que mueve los hilos desde fuera de la historia es utilizada paradójicamente por Rulfo para crear un efecto poético. Lo usa para llevar a cabo descripciones plásticas: su función es narrar lo que acontece en el plano visual, concentrando todo su intensidad en un instante, paralizando el tiempo, en concordancia por esa querencia por la dimensión espacial tan propia de la poesía. En la madrugada, por ejemplo:

Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando de no hacer ruido. En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo; pero siempre despierta. Solamente tenía un rato de sueño, al amanecer, entonces se dormía con si se entregara a la muerte²²¹

Esta herramienta para desplazarse hacia el plano visual y plástico se profundiza a través del uso de un subtipo de narrador omnisciente, el omnisciente poético. Según González Boixo, se trata de una voz trufada de figuras retóricas, donde más importante que la descripción de las causas o consecuencias de las acciones, son los estados mentales de los personajes. Su incursión en el texto se lleva a cabo como segmentos que tienen una cierta independencia, una autonomía dentro de la narración, pero interconectado por medio de su función descriptiva. Se trataría de una especie de paréntesis de la narración, pero que incide en la misma aportando un tono, un clima poético y espacial. Con esta herramienta se ahonda aún más en la destrucción de la consecutividad inherente al lenguaje, acercándola a la yuxtaposición espacial, propia de las artes plásticas. En *El hombre* –uno de los cuentos

²²¹ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 45.

con una estructura más compleja al desdoblar la realidad a través del punto de vista del autor-narrador, protagonista y personaje secundario— el segmento irrumpe e interviene semánticamente pero, en caso de que el lector lo saltara, la narración seguiría su orden lógico como si no existieran. El párrafo anterior dice: “el hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte”. El siguiente: “el hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos”. En medio se encuentra la voz del narrador omnisciente poético:

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre los sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde²²².

La narración tradicional podría haber continuado sin verse afectada por esta incursión, pero al leerlo en conjunto se aprecia el efecto espacial aun más marcado por la discordancia de tiempos verbales: del pretérito perfecto simple, al presente y vuelta al pasado. Este desorden temporal le aporta al texto ese aire de atemporalidad tan emparentado con la poesía.

Entre las herramientas narrativas para lograr el efecto de interiorización en relación con el narrador y el punto de vista, el narrador en tercera persona más utilizado por Rulfo es el equisciente, donde la voz narradora tiene la misma información y concuerda con la mentalidad de los personajes. Esta tendencia hacia la subjetivación va progresivamente erosionándose hasta el predominio de la primera persona como voz narradora. Entre estos avances, se encuentra la introducción del estilo indirecto libre en las narraciones en tercera persona. Es decir, el asalto de la palabra por parte del personaje a la voz del narrador, sin guiones, comillas, ni nexos. En *El hombre* la utilización de esta herramienta queda de nuevo resaltada por el cambio de tiempo verbal: del pasado al presente, para marcar la intervención de la voz del personaje fundiéndose con el narrador. “Cuando llegó al tercero,

²²² *Ibíd.*, p. 31.

le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación”²²³.

En el tramo final de esa eliminación progresiva de la voz que narra desde fuera se encuentra la figura del narrador en primera persona: narra desde dentro de la historia. Se produce así una relación directa entre la persona narrativa y el lector. Así, al eliminar el intermediario, se acerca también la distancia a lo narrado entre el narrador y el lector, aunque su posición siempre es externa. El lector se encuentra en contacto directo con la realidad narrada. Se produce entonces, en grado máximo, la retirada del autor. Un artificio literario propio de la prosa poética según el cual “la perspectiva lírica es creada por el autor oculto”²²⁴. Según González Boixo: “se puede afirmar que en Rulfo hay una tendencia continua en su obra a la interiorización del narrador, hasta llegar a la primera, que en su máxima etapa de recogimiento, reconcentración, utiliza el monólogo interior”²²⁵. En otra reflexión paralela, Pascual Buxó destaca que Rulfo, “prescinde de la función actancial del narrador y son las voces de los personajes los que, de manera autónoma, ocupan la totalidad del espacio narrativo”²²⁶.

Sin entrar todavía en la fórmula del monólogo, el propio Boixo diferencia dos clasificaciones de narraciones de Rulfo en primera persona, según el grado de interiorización del narrador:

- a) No dirigidas a nadie, o por medio del artificio literario, dirigidas directamente al lector. Por ejemplo, en *La Cuesta de las Comadres*, cuando el personaje narrador dice, como si hablara para el mismo: “Me acuerdo que eso pasó allá por octubre (...) De eso me acuerdo”²²⁷. O en *El día del derrumbe*: “Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado”²²⁸. Son casos en los que parece

²²³ *Ibidem*, p. 32.

²²⁴ GULLÓN, Ricardo, *op. cit.*, 1984, p. 71.

²²⁵ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 145.

²²⁶ BUXÓ, José Pascual “Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa”, *América sin Nombre*, vol. 22 (2017), p. 109.

²²⁷ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1953, p. 22.

²²⁸ *Ibidem*, p. 135

disolverse la figura del otro para quien se narra, los narradores protagonistas lanzan su mensaje sin que exista ningún otro destinatario que no fuera el lector implícito.

- b) Dirigidas a un interlocutor. En estos casos hay, en teoría, un destinatario dentro de la narración, pero es una constante muy común que ese interlocutor no conteste. Por lo tanto, al evitar la tercera persona para situar, el efecto provocado es el mismo que si el narrador estuviese monologando. En *Acuérdate*, el narrador se dirige a un interlocutor que supuestamente conoce a un tercero. Pero el interlocutor nunca responde a las reiteradas admoniciones. “Acuérdate. Pero te debes de acordar de él”²²⁹. La intención es ahondar en una visión subjetiva del narrador en primera persona, que lo interpreta todo desde su modo de ver particular. Como diría Aguinaga: “Todo diálogo, en vez de ir de un yo a un tú, va siempre, en realidad, de un yo hacia sí mismo, convirtiéndose en un meditar hacia dentro, ajeno a las formas del cambio”²³⁰.

Analicemos ahora el trabajo de Rulfo con la figura del monólogo interior, que, como dijimos en el capítulo correspondiente, se trata de una técnica basada en el mecanismo asociativo, clave de bóveda de la poesía y entroncada directamente con la memoria y el sueño, vías de escape del tiempo, y elementos centrales en la configuración de la razón poética de María Zambrano. Más allá de las diatribas teóricas sobre si se trata de monólogo interior, o de un soliloquio, o un “monólogo ensimismado”²³¹, la técnica narrativa usada con profusión por Rulfo supone, desde luego, una profundización en la subjetividad del relato, alejándose lo más posible de la visión omnisciente del narrador y anclando profundamente la intimidad y la interiorización subjetiva. Los matices sobre si se amolda o no a las características del monólogo interior, se deben a que la mayoría de estas técnicas usadas por Rulfo no cumplen el requisito de, “representación del pensamiento en el fluir de la conciencia, antes de que se haga palabra, en ese estado mental confuso, semiconsciente, que representa la más honda profundidad del protagonista”²³².

²²⁹ *Ibíd.*, p. 126.

²³⁰ AGUINAGA, Carlos, *op. cit.* 1999, p. 95.

²³¹ *Ibíd.*, p. 97.

²³² GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 153

Los ejemplos más cercanos al molde ortodoxo del monólogo interior o flujo de conciencia están plasmados en *Pedro Páramo*, como veremos en el capítulo próximo. En todo caso, en cuentos como *Macario* nos acercamos a esa voz deliberadamente desordenada, casi pre-verbal. Son ideas íntimas que no responden a un plan lógico de representación mental, un flujo que se coordina por yuxtaposición, un ir y venir de un tema a otro por asociación de colores y formas. “Las ranas son verdes de todo a todo, menos las panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas”²³³. Incluso, es el único cuento en el que, tipográficamente, adopta los puntos suspensivos “(…)” a lo largo del texto, un aspecto formal frecuentemente utilizado en el monólogo interior para señalar la ruptura lógica del discurso. Parte de la crítica sostiene de hecho que se trata del soliloquio de una persona con discapacidad intelectual, entendiéndolo que se trata de un solo hablante. En todo caso, la discusión sobre la naturaleza del monólogo interior también contiene sus paradojas: “una de las más fáciles objeciones es la que sea fruto de la selección del autor, y por lo tanto, una vuelta a una poética de la intriga”²³⁴.

Las técnicas están en todo caso al servicio de los temas. Son seres aislados, atrapados por la culpa y la soledad, lo que genera incomunicación y silencio. “Los personajes humildes de Rulfo viven en una dimensión metafísica. Y la experiencia poética de Rulfo se afina en haberla revelado desde voces individuales comulgantes con una naturaleza común”²³⁵ (83. Pri). Macario vive encerrado en su habitación, Esteban, de *En la madrugada*, ha pasado su vida en “un puro viaje de vacas”²³⁶. Juvencio, en *¡Diles que no me maten!*, ha estado huyendo durante 35 años. El sentimiento de culpabilidad es tan profundo que los personajes lo interiorizan en su soledad. En *Luvina*, donde tampoco hay apenas interlocutor que responda, la soledad del narrador contrasta con el bullicio que los niños hacen fuera de la tienda. En *Talpa*, el presente desde el que el protagonista narra elimina cualquier esperanza. La desolación no es solo física, es interior: “Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevábamos empujando entre los dos, pensando

²³³ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 61.

²³⁴ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, op. cit., 1984, p. 156.

²³⁵ AGUINAGA, Carlos, op. cit. 1999, p. 83.

²³⁶ RULFO, Juan, op. cit., 1953, p. 51.

acabar con él para siempre. Eso hicimos”²³⁷; “tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo”²³⁸.

Relacionado con el intimismo y la emoción, otro elemento común de la prosa poética es la equivalencia entre estados de ánimo y descripción del paisaje. Recordemos que este era uno los puntos que la crítica achacaba a sus personajes, que estaban desdibujados y funcionaban como paisaje. A este respecto, entroncado de nuevo con la identidad cultural de la obra, Paz subraya: “El indio se funde con el paisaje (...) se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio, espacio”²³⁹. Rulfo, en efecto, desdibuja los rasgos físicos de sus personajes para ahondar en la interiorización y en esa dialéctica de la soledad. De Esteban sólo sabemos que es “viejo” y que tiene “una boca sin dientes”²⁴⁰. De Juvencio, que 35 años atrás mató a un hombre. Los detalles externos pierden importancia ante el ímpetu de la memoria, recobrada con la fuerza de la descripción del instante: “así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, mientras el ganado estaba allí, siempre pegado a la cerca, siempre esperando; aquel ganado suyo que antes nomás se vivía oliendo el pasto sin poder probarlo”²⁴¹.

Emparentada con esta atmósfera de asilamiento y hermetismo, está la concepción del tiempo en Rulfo. El tiempo se detiene parcialmente en los cuentos. Apenas hay referencias, y cuando las hay son confusas. En *¡Diles que no me maten!* se dice que el protagonista huyó en abril, después de pasar 35 años prófugo, en un detalle que apenas aporta significado. Rulfo utiliza el narrador omnisciente, como ya hemos visto, para potenciar la dimensión espacial, que en ocasiones se acompaña de una carga de estatismo extra. Utiliza las descripciones del espacio para lograr un efecto de no avance en la narración, incluso que lo contado es ajeno a la historia, en el sentido de colocado en otro plano temporal, inmovilizado, estático. En *En la madrugada* dice: “No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el

²³⁷ *Ibidem*, p. 54.

²³⁸ *Ibidem*, p. 63.

²³⁹ PAZ, Octavio, *op. cit.*, 1950, p. 39.

²⁴⁰ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1953, p. 41.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo”²⁴². Aparentemente se trataría de una descripción más conectada con la unidad narrativa principal, pero el efecto de asilamiento lo consigue por comparación con la cita inicial “una golondrina cruzó la calle”²⁴³. Además, cambia el tiempo del verbo de pasado a presente, un presente narrativo para reforzar la contradicción semántica de la cita anterior y situarse en otro plano de la realidad.

En *El hombre*, uno de los relatos que más claramente supone una tentativa de las técnicas que cristalizarán en la novela en cuanto a perspectivismo, crisol de voces y puntos de vista, se concibe el tiempo cíclicamente. Las imágenes plásticas vuelven a cumplir su función de detener y extender la percepción temporal. El río, la naturaleza, se presenta como una imagen del tiempo que se detiene y del destino como algo inexcusable: “camina y da vueltas sobre si mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde”²⁴⁴. El futuro se presenta como una proyección del presente: “Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo”²⁴⁵. En *Macario*, una narración que, como vimos, se acerca al flujo de conciencia del narrador, comienza y termina con la misma situación: “estoy junto a la alcantarilla”²⁴⁶. Además, en este cuento Rulfo se sirve de la herramienta del presente narrativo –“Ahora me estoy quietecito”– rompiendo la narración en pasado, con lo que eleva la condición de lo ocurrido de lo mero anecdótico, a la de arquetípico.

Los personajes de Rulfo parecen enjaulados en el presente, pero en el que, paradójicamente, se vive de recuerdo. En un buen número de cuentos de Rulfo se podría decir que la narración se realiza desde un presente con función retrospectiva. Son narraciones en primera persona, volcadas en el punto de vista del personaje. La narración se va desarrollando en pasado pero desde un punto temporal presente, que se fija al final del relato. Así sucede con el “Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy”²⁴⁷, de *La Cuesta*

²⁴² *Ibidem*, p. 42.

²⁴³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 31.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 35.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 61.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 15.

de las Comadres; o con el “Está aquí, a mi lado”²⁴⁸, de *Es que somos muy pobres*. Es una visión retrospectiva, para atrás. No hay futuro y el mismo presente se convierte en pasado. Es la negación del tiempo. El recuerdo remite a otro punto temporal, pero tremendamente difuso, una especie de intemporalidad. En *La Cuesta de las Comadres* se dice: “me acuerdo que eso pasó allá por octubre”²⁴⁹, o “fue como a mediados de las aguas”²⁵⁰.

En este tiempo detenido, en la sublimación del instante, interviene y cobra fuerza la poética de la violencia, emparentada con la poética de los hechos. Carlos Fuentes indicó que, “México es un país del instante. El mañana es totalmente improbable, peligroso. Te pueden matar en una cantina, a la vuelta de una esquina, porque miraste feo. Vives el hoy porque el mañana es improbable”²⁵¹. Así, Rulfo recrea y se posa pero siempre de manera plástica y sensitiva los instantes de violencia:

...sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura dejó de moverse. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un chorro la cosa aquella colorada que le hacía ponerse más descolorido (...) Y así estuvo hasta que lo colgamos porque de otra manera hubiera tardado mucho en morir²⁵².

Entroncado con la concepción del tiempo, está el ritmo y la musicalidad. Su característica depuración retórica, basada en una preferencia por los sustantivos y verbos en contra de la adjetivación, le permite manejar el ritmo a través de los frecuentes circunloquios y repeticiones. Con ciertos formulismos, procedimientos paralelísticos, Rulfo va creando una realidad envolvente, de carácter circular. Son recursos formales que acentúan ese mundo detenido en el tiempo, fundiendo así fondo y forma en las narraciones. En *Acuérdate*, como ya vimos, desde el título aparece el elemento formal que irá repitiéndose con cadenciosa insistencia y sin respuesta alguna, provocando ese ambiente de aturdimiento y somnolencia. En *El día del derrumbe*, se repite la misma estructura con la repetición de “oye Melitón” durante todo el texto. En este caso, sí hay respuesta por parte del interlocutor y el clima es de angustia y ansiedad. En *Talpa*, los remordimientos del

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

²⁵¹ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 56.

²⁵² *Ibidem*, p. 81.

hermano de Tanilo quedan expresados por las repeticiones “Eso hicimos, Eso pesaba el, Eso le decíamos”. Aparte de este dibujo parecido a la anáfora, Rulfo también utiliza esquemas sintácticos algo más formados dentro de estas estructuras paralelas. En *No oyes ladrar los perros*, el dramatismo ante la muerte del hijo se acentúa con: “Tú que vas allá arriba, Ignacio (...) Tú que llevas las orejas de fuera (...) Tú que vas allá arriba, Ignacio”. También hace uso del pleonismo para crear ese ritmo repetitivo y acentuar, además el aspecto cíclico del mundo de Rulfo: “Voy a ver qué fue lo que fue”²⁵³, “y con todo y eso, y con todo y qué”²⁵⁴.

La proliferación y homogeneidad de estos rasgos elevan el elemento estilístico al nivel estructural de las narraciones, proporcionan unidad, expresividad y sentido a la obra estética de Rulfo. La tipología de lenguaje en todo caso dependerá mucho del tipo de narrador. Como ya vimos, Rulfo utiliza escasamente la tercera persona omnisciente para llevar a cabo descripciones de fuerte calado poético, extremando la dimensión espacial. En ocasiones parece autosuficiente, desconectado con el resto de la narración, como una filigrana poética. Como ya analizamos, en *En la madrugada*, cambia incluso el tiempo verbal para esta especie de paréntesis descriptivo-poético con las imágenes de la naturaleza recurrentes en el cuento: “Las nubes están ya sobre las montañas, tan distantes, que sólo parecen parches grises prendidos a las faldas de aquellos cerros azules”²⁵⁵. Antes había dicho: “las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo”²⁵⁶. Estas incursiones líricas cumplen la función de, además de fijar el tiempo fuera del tiempo, servir de contrapunto para la realidad, en este caso, sórdida y violenta. Un juego de dos polos puestos en tensión por la propia ambigüedad poética.

Cuando la narración discurre a través de la primera persona, la mayoría de las veces, también lleva aparejada una fuerte dosis de plasticidad en las narraciones. No solo el sentido de la vista se agudiza, también el gusto –“ya sé que sabe mal; que agarra un sabor como a meados de burro”²⁵⁷–, el oído –fíjate si oyes ladrar a los perros”²⁵⁸– o del tacto –

²⁵³ *Ibidem*, p. 71.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 42.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 41.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 102.

“como si me levantara la camisa y me manoseara el pellejo con manos heladas”²⁵⁹-. En este lenguaje sensitivo y plástico juega un papel crucial también las comparaciones, una herramienta muy común en la obra de Rulfo, y que a base de su repetición se logra, como hemos visto, ese carácter circular de sus relatos. Por ejemplo, “Abrió los brazos como si quisiera medir el tamaño de la noche”²⁶⁰; “...y suspirando, como se oye suspirar a las vacas cuando duermen”²⁶¹; “Como si fuera un aullido de coyote”²⁶². Otras figuras como las sinestesias-“y la desaparece en su sed”²⁶³ -, o los hipérbaton -“Cuando llena la luna”²⁶⁴- producen, en definitiva, ese lenguaje sugerente y poético.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 129.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 112.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 115.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 26.

²⁶² *Ibidem*, p. 127.

²⁶³ *Ibidem*, p. 9.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 101.

5.- Pedro Páramo

5.1. Estudio temático-mítico

Los temas de la novela son una extensión de los motivos esbozados en sus cuentos. De nuevo, la culpa, la soledad y la muerte marcan la historia de *Pedro Páramo*. Pero si en el *Llano en llamas* eran almas individuales que vagaban arrastrando sus penas y sus pecados, angustiados pero dóciles ante una muerte redentora que iniciaría de nuevo el ciclo de la vida, en la novela nos encontramos con todo un pueblo, una voz colectiva formada de distintos retazos, capturada en una especie de limbo en el que los muertos siguen pagando sus pecados sin descanso. Este espacio temático es el que detona la manipulación del sentido clásico del tiempo, y en gran medida, la estructura de la novela en mosaico, avanzada ya en cuentos como *Luvina* o *El hombre*. Todos estos elementos, junto a su cierre circular pivotando sobre la vida y la muerte del cacique del pueblo, Pedro Páramo, demandan una descodificación mítico-simbólica. Diversas interpretaciones mítico-religiosas van dotando de sentido a ese tratamiento del tiempo, la primacía de la memoria, el instante, los símbolos y la desnudez del ser. Recordemos que el propio Rulfo dijo: “Los muertos no tienen espacio ni tiempo”²⁶⁵ 87. La cultura mítica tiene como misión precisamente la recuperación de ese espacio-tiempo original, del mismo modo que el poema, que “se ofrece como un círculo o una esfera, algo que se cierra a sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea”²⁶⁶.

Las diversas concepciones sincréticas y mestizas sobre la muerte están ahora mucho más presentes que en los cuentos como clave de interpretación del territorio que pueblan los personajes de la novela. El limbo, el purgatorio, espacios de purificación de los pecados, son elementos cristianos. La figura del padre Rentería y su profunda crisis religiosa es uno de los indicadores del tono y el papel que ocupa el catolicismo: “¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? ¿Y para qué purificar su

²⁶⁵ AGUINAGA, Carlos, op. cit. 1999, p. 87.

²⁶⁶ PAZ, Octavio, op. cit., 1956, p. 110.

alma, si en el último momento...”²⁶⁷. Estos elementos en la obra de Rulfo aparecen nuevamente enriquecidos y conectados con principios prehispánicos como el descenso de los muertos al inframundo, recogido en la poesía náhuatl:

Abandonados con la tristeza,
quedamos aquí en la tierra.
¿En dónde está el camino
que lleva a la región de los muertos,
al lugar de nuestro descenso,
al país de los descarnados?²⁶⁸

Podríamos decir que los personajes de la novela transitan por el escalón siguiente al de los cuentos: ya están muertos, trascienden la muerte, están más allá del tiempo y reciben la visita de un testigo, Juan Preciado. Así arranca la novela, como un viaje a la memoria: “Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”²⁶⁹. De nuevo un peregrinaje, pero en una encrucijada espacio-temporal más compleja que en los cuentos. Este viaje en busca del padre, eje que vertebra al menos la primera parte de la novela, se podría considerar, según la primera interpretación mítico-religiosa, como un acercamiento a la idea del paraíso perdido.

La voz del narrador-personaje de Preciado se duplica desde el principio con las intervenciones de la voz de la madre: “el olvido que nos tuvo, mi hijo, cóbrase caro”²⁷⁰. El perspectivismo va creando un entramado sensitivo que el lector asocia como un trayecto nebuloso entre la memoria y el presente. La Comala dibujada por el recuerdo de la madre es pura égloga y nostalgia edénica: la “llanura verde”, el “viento que mueve las espigas”, el “rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos”, el “color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada”²⁷¹. Un intenso juego de imágenes visuales, táctiles y olfativas, una evocación poética que trasciende la descripción costumbrista y se instala el instante y la dimensión espacial. Como antítesis, la Comala que va encontrando

²⁶⁷ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México, RM, 1955, p. 101.

²⁶⁸ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 75.

²⁶⁹ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 5.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 5.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 21.

Juan Preciado está repleta de “casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas por la yerba”²⁷². “Nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire”²⁷³. Comala, “está en la boca de infierno”²⁷⁴. Como en un juego de espejos, el reflejo se decolora entre el recuerdo y la premonición, a través de repeticiones y contrastes con claros efectos poéticos. Se trata, a la vez, de reflejar en las dos visiones del pueblo las dicotomías esenciales de la novela: vida/muerte, salvación/condena, violencia/amor.

El primer punto de inflexión de la novela en esta primer parte de viaje iniciático, como también se podría considerar, es la primera toma de conciencia de Juan Preciado mediante su encuentro con Abundio, el arriero que le hace de guía a la entrada del pueblo, también con evidentes equivalencias a la figura de Virgilio en *La Divina Comedia*. Ante el desconcierto de Preciado por las disonancias respecto a la estampa expresada por la madre, Abundio le espeta.

- (...) Aquí no vive nadie
- ¿Y Pedro Páramo?
- Pedro Paramo murió hace muchos años²⁷⁵.

Nos encontraríamos, continuando con las equivalencias clásicas, con el elemento de *agnición*, “un cambio de la ignorancia al conocimiento”²⁷⁶ del héroe en la fábula trágica. Más adelante se profundizará esta toma de conciencia, incluido el lance patético. Todos en el pueblo están muertos. Entramos a partir de aquí en un espacio y un tiempo más delimitado, fuera de la lógica y la razón. “Un universo ambiguo y enigmático, regido por la sensación, la intuición y el sentimiento que determinan la representación mítica”²⁷⁷. Un Comala captado en extremo por los sentidos: “tiempo de la canícula”²⁷⁸, “el olor podrido de las saponarias”, “ojos reventados por el sopor del sueño”²⁷⁹. “No había aire, solo noche

²⁷² *Ibidem*, p. 10.

²⁷³ *Ibidem*, p. 8.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 8.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁷⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, op. cit., 2002, p. 140.

²⁷⁷ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 77.

²⁷⁸ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 2.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 3.

entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto”²⁸⁰. Una representación sensible y espacial de la realidad, plagada de metonimias y sinestesias.

El siguiente personaje con que se encuentra Preciado, situándonos en una narración lineal y obviando las incursiones de otras voces e historias, ahonda en esa degradación de la realidad que parece emparentada también con el viejo poema náhuatl citado al principio del capítulo, que hablaba del “país de los descarnados”. A doña Eduviges, la cara se le “transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas”²⁸¹. En las siguientes páginas continúa la evocación edénica materna –“todas las madrugadas el pueblo tiembla con el peso de las carretas”²⁸²– y la antítesis presenciada por Preciado: “carreteras vacías, remoliendo el silencio de las calles”²⁸³.

Emparentado con el paraíso perdido, la crítica ha subrayado también el motivo del regreso al origen. El ombligo, el centro mítico del mundo, el punto instantáneo. Una vez internado en el pueblo, Preciado dice: “pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros”²⁸⁴. A continuación entra en la casa de una pareja, que le dejará pasar la noche en sus aposentos. Les pregunta “¿Cómo se va uno de aquí?”²⁸⁵. Y le responden: “Hay multitud de caminos”, al norte, sur, este, oeste. La ambigüedad se acentúa, el todo y las partes se confunden en el rumbo mítico. Por el techo roto de la casa mira al cielo y evoca: “Como si se hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos”²⁸⁶. La duplicación –unos párrafos antes había citado la estrella y la luna– marca la cadencia poética y sustenta la simultaneidad temporal. La escena con el techo abierto –que cuenta además con un antecedente en el cuento de *Luvina*, donde una mujer reza en el centro de una iglesia con el techo resquebrajado– vendría a significar el *axis mundi*, la apertura hacia lo absoluto, “la meta del viaje que persigue el héroe con el lugar de origen, el

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 55.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 19.

²⁸² *Ibidem*, p. 50.

²⁸³ *Ibidem*, p. 50.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 49.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 53.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 58.

espacio abierto hacia lo otro, el centro del mundo al que una vez pertenecemos del que fuimos arrancados después de la caída”²⁸⁷.

Para gran parte de la crítica “es un momento crucial en la novela: la imposibilidad de conseguir ese paraíso perdido que busca Juan Preciado. Una vez agotada la ilusión, Juan Preciado quiere regresar y muere”²⁸⁸. Para Víctor Jiménez, los dos hermano incestuosos serían los “colaboradores de Xólotl, el conductor de las almas de los muertos hacia su última morada en Mictlan”²⁸⁹. Efectivamente, tras pasar la noche en aquella casa, Juan Preciado se da cuenta que ha muerto. “Me mataron los murmullos”²⁹⁰, anuncia en una afirmación cargada de lirismo. Y detengámonos en este punto, porque podría considerarse como otra correspondencia con los elementos de la fábula de la tragedia. El lance patético que sufre el héroe como consecuencia de agnosis o consciencia, “una acción destructora o dolorosa, por ejemplo, la muerte en escena”²⁹¹.

De hecho, pocos fragmentos más adelante dará comienzo la segunda parte de la novela. Arrancada ya por la asunción de la muerte de Preciado y sus diálogos en la tumba con Dorotea. Este punto de inflexión está conectado además con el otro motivo cardinal de la novela, también de naturaleza dual: la historia de amor imposible entre Pedro Páramo y Susana San Juan. Los monólogos evocadores del cacique rememorando su infancia y juventud en el pueblo, que analizaremos con más minuciosidad en el apartado siguiente, también perfilan ya desde el primer tramo de la novela el mito del paraíso perdido trasfigurado por elementos de la naturaleza de la niñez: “Pensaba en ti. Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire”²⁹². Al morir ella, el paraíso al que aspiraba Pedro Páramo también desaparece. El mismo territorio idealizado en la memoria de la madre de Preciado también se desmorona poco a poco. En este punto, por tanto, se cruzarían las dos historias: “en realidad, tal paraíso no ha sido más que un

²⁸⁷ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 75.

²⁸⁸ *Ibíd.*, p. 117.

²⁸⁹ JIMÉNEZ, Víctor, “Una estrella para la muerte y la vida”, en *Pedro Páramo, 60 años*, México, RM, 2015.

²⁹⁰ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 62.

²⁹¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *op. cit.*, 2002, p. 140.

²⁹² RULFO, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 14.

sueño, una ilusión. Juan Preciado buscando un lugar que no existe y para Pedro Páramo una eterna evocación de un amor irrealizado”²⁹³.

Volviendo a la escena paradigmática de la noche en la casa desvencijada de la pareja, la presencia de la luna, como vimos en el capítulo anterior, es uno de los símbolos constantes en la novela asociados desde las culturas ancestrales con los ciclos cósmicos de nacimiento, muerte y la resurrección. Pero quizá más importante sea ahora esa “estrella junto a la luna”, que como ya vimos también en el capítulo dos podría estar asociada a Venus, Xólotl, en el panteón del México antiguo. En Venus, precisamente, se habría transmutado Quetzalcóatl, el dios que encarna tanto el origen como la caída, antes de abandonar a su pueblo como castigo por acostarse con su hermana mediante un engaño de los demonios. La importancia simbólica radica en que la pareja que acoge a Preciado son dos hermanos. La mujer está hecha de tierra, envuelta en “costras de tierra”²⁹⁴. Preciado “se sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella” y “de su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor”²⁹⁵. Los símbolos de la tierra asociada a la vida y el estertor asociado a la muerte amplifican la connotación del lenguaje con términos ambiguos, dúctiles, sugerentes que intensifican las términos opuestos, algo tan propio de la poesía. Didier T. Jaen llama la atención incluso acerca de un estilo bíblico de la novela, en contraposición a la narración épica clásica, ya que “en la historia bíblica como en la novela de Rulfo, el diálogo expresa más de lo que dice y los personajes se descubren más por lo que dejan de decir que por lo que dicen”²⁹⁶.

La pareja primordial –¿Cuánto hace que están aquí? Desde siempre, aquí nacimos²⁹⁷– se funde con el incesto y con el sentimiento de culpa. El origen y destino se entrelazan. No es la única alusión al incesto durante la novela. También parece insinuarse entre Susana San Juan, el amor imposible de Pedro Páramo, y su padre, a la que su hija le desea la muerte. El capataz del terrateniente lo define así: “Por el modo como la trata más bien

²⁹³ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 119.

²⁹⁴ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 61.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 61.

²⁹⁶ JAEN, Didier T, “La estructura lírica de Pedro Páramo”, *Revista Hispánica Moderna*, n. 24, 196, p. 228.

²⁹⁷ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 52.

parece su mujer”²⁹⁸. Estamos en el plano mítico y en el de la ambigüedad poética que intensifica los opuestos, trastoca los sentidos y confunde las perspectivas. Recordemos de nuevo que para Paz, la poesía es:

Ser ambivalente. La palabra poética es plenamente lo que es –ritmo, color, significado– y, asimismo, es otra cosa: imagen. La poesía convierte la poesía, el color, la palabra y el sonido en imágenes. Y esa segunda nota, el ser imágenes, y el extraño poder que tiene para suscitar en el oyente o en el espectador constelaciones de imágenes, vuelve poemas todas las obras de arte²⁹⁹.

Ambivalencia del viaje de la vida y la muerte, emparentando otra vez el plano lírico y mítico. “La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia”³⁰⁰.

La religión es un asidero para la desesperación de los personajes, pero no es suficiente para salvar a Comala. “Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso”³⁰¹, dice el padre Rentería. Los rastros del pecado son ilustrados por Rulfo como manchas de suciedad en el cuerpo de la hermana incestuosa: mujer “envuelta en costras de tierra”, desbaratada “como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo”³⁰². El propio cura niega la confesión a varios de los personajes –Eduviges, Miguel Páramo o Dorotea– mientras que sí accede a administrar los sacramentos a Susana San Juan en su lecho de muerte. Susana San Juan es el personaje donde más claramente se invierten los planos del mundo axiológico de la novela. Es la única persona que no depende de Pedro Paramo, la única que viene de fuera para, precisamente casarse con él, la única que lo rechaza, hasta en dos ocasiones, y la única que toma una actitud de resistencia ante la muerte, contraponiendo las téticas imágenes del padre Rentería a los recuerdos de su gran amor, Florencio. En el juego dual, San Juan es la vida y Pedro Paramo es la muerte. En esta misma dirección simbólica, en la figura de Susana San Juan es donde con más intensidad se explicitan los dos signos

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 84.

²⁹⁹ PAZ, Octavio, *op. cit.*, 1956, p. 22.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 156.

³⁰¹ RULFO, Juan, *op. cit.*, 1955, p. 76.

³⁰² *Ibidem*, p. 61.

contradictorios del ser, según María Zambrano –padecimiento y trascendencia–, así como las tres vías para su superación, para liberarse del peso del tiempo, que como vimos son en sí mismas tres intuiciones poéticas: la valoración del instante, el sueño e inversión del sacrificio, la destrucción de lo sagrado y posterior resacralización de lo profano, en este caso, en relación con la naturaleza, el amor y la sensualidad. Mientras el padre la trata ella dice:

¡Señor, tu no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas³⁰³.

Febрил, al borde del delirio, va mezclando tumultuosamente los sueños, los recuerdos y los deseos. En medio del universo devastado de Comala, ella pone sobre la mesa “el juego del viento en los jazmines”³⁰⁴, “los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio”³⁰⁵, “el viento que bajaba de las montañas en las mañanas de febrero”³⁰⁶, las espigas moviéndose por las lomas, los gorriones y sobre todo el agua del mar:

—En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. (...) Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas moja mis rodillas, mis muslos: rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.

—Me gusta bañarme en el mar —le dije.

Pero él no lo comprende. Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas³⁰⁷.

³⁰³ *Ibíd.*, p. 107.

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 82.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 81.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 81.

³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 101.

El papel simbólico del agua es una constante en la novela, asociado a purificación, bondad, inocencia. El rito de purificación por el agua tiene además la carga de simbolismo del bautismo católico y de su adaptación sincrética tras la llegada de la colonización. Fray Bernardino dice:

Ahora júntate con tu madre la diosa del agua, que se llama Chalchihutlicue y Chachhiuhtlatónac. (...) Es para lavar, para limpiar. ¡Ruego que entre en tu cuerpo y allí viva esta agua celestial, azul, y azul clara. Rugo que ella destruya y aparte de ti todo lo malo y contrario que te fue dado antes del principio del mundo³⁰⁸.

Para remarcar en toda su extensión la dualidad inscrita en Pedro Paramo y en Comala, Rulfo también utiliza el símbolo del agua para remitirse a su niñez, su tiempo de inocencia en un pueblo también fecundo, fértil y paradisíaco en contraste con la Comala reseca y yerma: “el agua que goteaba sobre las tejas hacía un agujero en la arena del patio”³⁰⁹. “Por la noche volvió a llover”³¹⁰. “En el hidrante las gotas caen unas tras otras”³¹¹.

El parricidio es otra de las recreaciones míticas que atraviesan la novela. En su encrucijada espacio-temporal, en el juego de retroceso-anticipación, donde los eventos ocurridos antes de la llegada de Preciado se reordenan en el recuerdo y la realidad, se convierte en un plano único pero múltiple el asesinato de Pedro Páramo por uno de sus hijos –recordemos que él es la figura mítica del padre de todo el pueblo–, y que enlaza el principio con el final. Abundio, el arriero que recibe a Preciado al comienzo es, a su vez, su asesino, víctima y verdugo. El círculo se cierra. Para terminar este apartado mítico, cabe resaltar la fuerte semantización de los nombres propios de la novela que asociamos automáticamente con arquetipos, empezando por Pedro Páramo. Para Vital, “Se ubica en un sistema de convenciones donde el título comunica una determinada señal al lector capaz de establecer una secuencia de intertextualidad: el vínculo con la tragedia y la épica y el vínculo con la novela realista y el Ulyses”³¹²

³⁰⁸ ORTEGA, María Luisa, op. cit., 2004, p. 89.

³⁰⁹ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 14.

³¹⁰ *Ibídem*, p. 17

³¹¹ *Ibídem*, p.20

³¹² VITAL, Alberto, op. cit., 1992, p. 80.

5.2. Estudio formal y estilístico

La estructura básica de la novela es la negación del tiempo, característica esencial de la poesía y el mito. Si en los cuentos se ensayaba ya ese detenimiento, esa concepción estática del tiempo, *Pedro Páramo* es su culminación. “La propia historia que narra la novela es la que permite la destrucción del tiempo”³¹³. La alteración del tiempo como elemento estructural de la novela, organizada, a su vez, en 70 fragmentos de extensión y tipología variable, servirá, del mismo modo, de entrada al resto de características prototípicamente poéticas: dimensión espacial, interiorización, intimismo, ritmo y musicalidad. Por un lado, está el mundo de las almas en pena, que al carecer de tiempo se presenta siempre idéntico así mismo, acentuando las cualidades negativas que aparecían en los cuentos, hasta convertirse definitivamente en un eterno presente. Por otro lado, las conciencias de Juan Preciado y Dorotea, los narradores iniciales, se convierten en catalizadores de los susurros que evocan el tiempo pasado a través de una no correspondencia entre los tiempos verbales y los tiempos narrativos. Un ciclo circular que se abre y se cierra con la figura de Pedro Páramo, su muerte une el principio y el final de la novela porque Abundio, el arriero que guía a Preciado al principio del relato, es el asesino parricida de Pedro Páramo al final del texto.

El uso del tiempo, como decimos, está directamente relacionado con el código vida-muerte, la primera de las claves duales, de la cual se desdoblan todas las demás, y que estructura toda la novela. El perspectivismo se acentúa al no saber con precisión quién y desde dónde se habla, el motivo del instante se estira hasta la eternidad al trascender el plano de la realidad, las voces se enredan en una interioridad obligada al despojarse del mundo terrenal de los vivos, emerge el recuerdo –monólogo interior, sueño– como anhelo y nostalgia del cuerpo, y la cadencia rítmica y musical se ve potenciada por este juego de ambigüedad poética que resalta los opuestos.

³¹³ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 120.

El marco subjetivo se establece desde el comienzo con la elección de un narrador en primera persona, una de las técnicas más utilizadas por Rulfo, según vimos en el análisis de los cuentos, como hilo conductor durante la primera parte de la novela. Juan Preciado entra en el territorio mítico de Comala a instancia de los recuerdos de su madre, haciendo uso del presente narrativo. “Caminábamos cuesta abajo (...) Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros (...) Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas”³¹⁴. El uso de esta fórmula, el empleo simultáneo de tiempos verbales pasados (imperfecto) y presentes, busca describir como actuales hechos anclados en el pasado. Al penetrar en Comala, Preciado hace revivir ese pasado, incluso sus propias acciones estructuradas con cierto orden cronológico se sitúan en pretérito, como la del resto de historias y voces que empiezan a correr en remolino. El presente solo existe de forma narrativa porque todo lo narrado está ya anclado en el pasado. Un pasado que es actualizado con la presencia de Preciado, quien permite el artificio del presente eternizado y por tanto atemporal. Asistimos a la transfiguración de lo sentido en el sentidor, operando así la transformación del objeto percibido como veíamos en el capítulo tres.

Cambiando la dirección que solía tomar en sus cuentos, donde partía de un narrador omnisciente para degradarlo hasta el personaje narrador, en la novela se efectúa un particular anticlímax. Esto sucede cuando la segunda parte comienza en el momento en que el narrador, Juan Preciado, ya muerto, sitúa al lector de nuevo en el tiempo en el que narra –“ahora recuerdo que ella nació aquí”³¹⁵– y prácticamente desaparece para dejar paso a un narrador en tercera, aunque en muchas ocasiones desde la perspectiva de alguno de los personajes o sin presencia activa, y que se limitará a presentar los diálogos del resto de personajes. El uso del narrador omnisciente en tercera persona, en todo caso, también es utilizado en relación con el cierre circular del relato, que se inscribe en la noción del no-tiempo que envuelve la narración, y la figura de Pedro Páramo que arranca y cierra el relato. Para lograr este efecto, un narrador en tercera persona se sitúa en un plano futuro respecto a los hechos que narra, de modo que, desde su posición, conoce cualquier momento temporal de la historia, que es un tiempo cerrado en sí mismo. Estas frases lo

³¹⁴ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 6.

³¹⁵ Ibidem, p. 83.

atestiguan: “Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber”³¹⁶ o “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche...”³¹⁷.

Volviendo al uso del presente narrativo, ¿desde qué presente temporal narra Juan Preciado? El tiempo de la acción y de lo narrado sí llegan a coincidir en esa segunda parte, cuando el lector se da cuenta que lo que hasta ahora parecía un monólogo desde el comienzo no iba dirigida hacia él, sino hacia Dorotea, otro de los personajes: “¿eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?”³¹⁸. A partir de este momento, los fragmentos en los que ambos funcionen como narradores, escasos como ya decimos, se utilizará el presente de indicativo, puesto que ahora sí, la acción entre ellos avanza al mismo tiempo que la narración.

En todo caso, durante la primera parte de la novela, las inadecuaciones temporales van mucho más allá del uso del presente narrativo. “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos”³¹⁹. No corresponde el adverbio temporal con el tiempo del verbo. Como tampoco corresponde que Abundio se refiera a las posesiones de Pedro Páramo diciendo “Y es de él todo ese terrenal”³²⁰, para, poco más adelante, añadir “Pedro Páramo murió hace muchos años”. ¿Si Pedro Páramo ya está muerto, por qué usa Abundio el presente? ¿Por qué recurre Rulfo a estas discordancias temporales? Para González Boixo, “tiene su razón de ser en contribuir a la ambigüedad. La unión del pasado y del presente anula la habitual concepción del tiempo, llevando a la posibilidad de que ambos pudieran coincidir”³²¹.

Otra técnica para contribuir a esta ambigüedad, y que potencia el efecto poético, es el perspectivismo. Como apuntamos en la primera parte de este capítulo, cuando Juan Preciado llega a Comala se produce un primer desdoblamiento con la voz de su madre desde el recuerdo, que describe memorias idílicas del pueblo. Preciado, por su parte, hace la

³¹⁶ *Ibíd.*, p. 101.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 73.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 83.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 10.

³²⁰ *Ibíd.*, p. 10.

³²¹ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 137.

crónica de un pueblo destruido. Pero este eje dual se enriquece también con las incursiones de otras voces, que saltan también desde distintos planos del pasado –la infancia de Pedro Páramo, su amor juvenil por Susana San Juan, la muerte de su padre–, narrando en ocasiones los mismos hechos desde distintos puntos de vista mediante la técnica del contrapunto, o intercalando diálogos, introducidos a veces por un narrador en tercera persona, o a través de las interpolaciones, como veremos más adelante.

A medida que avanza su recorrido, Preciado está cada vez más desorientado por el impacto de las imágenes que encuentra a su paso. El momento de percepción, su sorpresa y su inquietud, constituye, como vimos en el capítulo tres, el centro de la acción, imbuyendo al lector en un tiempo subjetivo. Una acumulación de instantes marcados además por la fugacidad, pero que al colocar el foco en cada uno de ellos provoca esa sensación de estatismo, de temporalidad suspendida. Rulfo, igualmente, no se limita solo a aportar lirismo a las descripciones espaciales. También en las acciones, encajando esta fórmula con la poesía de los hechos. Tras su encuentro con una mujer en la calle, Preciado dice “me cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar”³²². Y después, “toqué la puerta; pero en falso, mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto”³²³. De su encuentro con los hermanos incestuosos dice: “las palabras que había oído hasta ahora no tenían ningún sonido, no sonaban, se sentían, pero sin sonido, como las que se oyen en los sueños”³²⁴. Estamos ante la poética de los hechos, citada en el capítulo segundo, la presentación desnuda y lacónica de situaciones lógicas pero a la vez inauditas, de tal modo que se elevan a la condición de arquetípicas. En esa tensión, con la ambivalencia de vida/muerte de fondo, aparece también la noción del sueño; el tono y el clima tienen cierto aroma onírico. Recordemos que el sueño –territorio por definición del tiempo alterado– era uno de los tres elementos subrayados por María Zambrano para que el ser lograra la vía de escape a la dicotomía padecimiento/trascendencia.

³²² RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 10.

³²³ *Ibidem*, p. 11.

³²⁴ *Ibidem*, p. 51.

La ambigüedad poética recorre toda la novela. Si durante la primera parte, el lector puede verse aturdido por las inadecuaciones temporales, tanto sintácticas como semánticas, uno de sus momentos culmen se encuentra en el fragmento final. La escena de la muerte de Pedro Páramo es presentada por un narrador en tercera persona desde el punto de vista del propio personaje: “Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos”³²⁵. El fragmento anterior está narrado a su vez en tercera persona desde la perspectiva de Abundio: “no sabía qué hacer para acabar con esos gritos”³²⁶. Una elipsis envuelve la acción material del asesinato, que cronológicamente se mueve solapadamente entre los dos fragmentos. “Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas”³²⁷, dice Pedro Páramo en una suerte de pensamiento premonitorio. El lector por su parte ya conoce los hechos, por la resolución del fragmento anterior –“¡están matando a don Pedro!– pero el momento de mayor ambigüedad aparece al final. Damiana, que sabemos que ha sido atacada con antelación a su patrón, aparece por la espalda de Pedro Paramo en un plano temporal indefinido. “¿No quiere que le traiga su almuerzo?”³²⁸. La respuesta es: “Voy para allá. Ya voy”, para a continuación desmoronarse “como un motón de piedras”³²⁹. Obviando ahora la superposición de planos temporales y centrándonos en este instante final, nos encontramos con un alto grado de ambigüedad que trastoca la función meramente comunicativa del lenguaje. La imagen de la cena y, ante todo, la respuesta no pueden ser más que símbolos cargados de tintes religiosos para representar la muerte de Páramo. Recordemos someramente cual es trasfondo cultural de la novela, la ambivalencia vida/muerte que permite en sí mismo todo el caparazón formal que la sostiene:

Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable³³⁰

³²⁵ *Ibidem*, p. 131.

³²⁶ *Ibidem*, p. 129.

³²⁷ *Ibidem*, p. 132.

³²⁸ *Ibidem*, p. 132.

³²⁹ *Ibidem*, p. 132.

³³⁰ PAZ, Octavio, *op. cit.*, 1950, p. 49.

La multiplicación de instantes tiene su correspondencia con la gran variedad de narradores y puntos de vista, como apuntamos anteriormente, que permite de esta forma una mayor versatilidad a la hora de jugar con el tiempo y el grado de interiorización. Mientras Preciado avanza por su viaje iniciático haciendo la vez de narrador, la primera ruptura cronológica se da con el salto a la niñez de Páramo. “El agua que goteaba de las tejas hacia un agujero en la arena del patio (...) Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire de la mañana”³³¹. Estamos, como vimos en los cuentos, ante un narrador omnisciente poético, una voz plástica, elaborada desde lo sensible, con una clara dimensión espacial y proyectada a su vez hacia la subjetividad, el estado interior del personaje. Así, la infancia de Páramo es todo nostalgia, égloga, fusión con la naturaleza. En la dimensión espacial de la novela juega además un papel importante el narrador protagonista asumido por Juan Preciado. Cada encuentro con personajes tiene siempre una alusión espacial, en una suerte de conquista del espacio en este viaje iniciático. “Allá. La casa que está junto al puente”³³²10, “mientras cruzábamos el pueblo”³³³38, “Salí de la calle a buscar aire”³³⁴61, “llegué a la plaza”³³⁵.

Este herramienta para desplazarse hacia el plano visual y plástico se profundiza también a través del recurso del omnisciente ambiental. Con respecto al omnisciente poético, tiene un grado menor en juego de reflejos con la subjetividad de los personajes, en ciertas ocasiones las fronteras son borrosas, y habrá que atender a su dependencia con lo narrado. En una escena en la que Justina, la nana de Susana San Juan, está cuidando a la moribunda, el fragmento se cierra con: “Las sábanas estaban frías de humedad. Los caños borbotaban, hacían espuma, cansados de trabajar durante el día, durante la noche, durante el día. El agua seguía corriendo, diluviando en incesantes burbujas”³³⁶. Como vemos, el límite

³³¹ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 14.

³³² *Ibidem*, p. 10.

³³³ *Ibidem*, p. 38.

³³⁴ *Ibidem*, p. 61.

³³⁵ *Ibidem*, p. 62.

³³⁶ *Ibidem*, p. 94.

es tenue entre la mera situación de los hechos y la intervención connotativa a través de imágenes o tonos que enriquezcan el carácter psicológico de lo narrado.

Como ya vimos en el análisis de los cuentos, y hemos comprobado al examinar los últimos dos fragmentos de la novela, Rulfo emplea con frecuencia el narrador equiscente como una herramienta para profundizar en la interiorización. Además del efecto provocado por el hecho de que el narrador tiene la misma información y concuerda con la mentalidad del personaje, en la novela también aparece el uso del estilo libre indirecto, el asalto a la voz del narrador sin marcas tipográficas. “Bartolomé San Juan, un minero muerto. Susana San Juan, hija de un minero muerto en las minas de La Andrómeda. Veía claro. "Tendré que ir allá a morir", pensó”³³⁷. El pensamiento del personaje se funde con lo dicho por el narrador.

En la misma línea de ahondar en la interiorización y el subjetivismo, en la novela aparece otro recurso no utilizado en los cuentos. El uso de las interpolaciones, expresiones del pensamiento de algún personaje, equivalentes por lo tanto al monólogo, esta vez sí delimitadas por comillas o letra cursiva, que estructuradas como una serie funcionan como una unidad narrativa autónoma, y que a la vez se relacionan con la narración básica del texto. Una de las series de interpolaciones está concentrada en el sentimiento amoroso de Pedro Páramo por Susana San Juan. Son ocho ráfagas distribuidas por el texto que se corresponden con los fragmentos 68, 70, 6, 7, 8, 10 y 45. González Boixo los ha ordenado en una línea narrativa cronológica y de sentido partiendo de la asunción de que el momento temporal desde el que el personaje reflexiona mentalmente se corresponde con el momento inmediatamente anterior a su muerte, es decir, los últimos dos fragmentos de la novela. Ante la ausencia de un narrador en tercera persona, que al modo tradicional sitúa al lector en antecedentes, la pericia interpretativa ha de acentuarse y no es hasta la última interpolación (7) cuando el lector cuenta con elementos para situar esta unidad narrativa independiente como asociada a un mismo presente narrativo, el momento justo antes del asesinato de Pedro Páramo. Veamos:

³³⁷ *Ibíd*em, p. 89.

La interpolación 6 alude a la marcha de Susana y termina: “Pensé: No regresará jamás, no volverá nunca”³³⁸ y la 7, “esperé treinta años a que regresaras, Susana (...) y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías”³³⁹. A partir de aquí se puede ordenar desde ese presente narrativo la línea temporal de los pensamientos, al enlazarlos con la 1 y la 2: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana ... luego desapareciste. Te dije ¡Regresa, Susana!” Y también “Susana(...) yo te pedí que regresaras”³⁴⁰.

La función de esta técnica en la novela es evidentemente, una vez más, profundizar en la subjetividad e interiorización de la relación afectiva de dos de los personajes clave, en torno a los cuales giran el resto de dualidades –sometimiento/libertad, amor/soledad– que dan sentido a la novela. Además, como remarca González Boixo, “nos transporta a un mundo eglógico, del deseo, a través de un lenguaje preferentemente poético, que tiene una unidad estilística en todas las interpolaciones de la serie” y que además “se corresponde con las otras series de interpolaciones”³⁴¹. Asistimos de nuevo a los rasgos de la prosa poética, transgresión del espacio y el tiempo para eternizar un instante, este vez evocado para sumergirnos en las cavidades interiores del sujeto, porque es más importante la impresión causada que la acción causante.

Fuertemente emparentado con las interpolaciones, entraremos ahora a analizar el uso del monólogo interior en la novela, colofón de la progresiva desaparición de la tercera persona, y grado máximo de entrada en la psique individual, disolviendo los parámetros lógicos y racionales, entrando de lleno, pues, en el terreno de la poesía. Ya examinamos en el apartado anterior los excursos de Susana San Juan, su excepcionalidad como personaje al ser el único que resiste el dominio de Pedro Páramo, así como la única que se muestra también rebelde ante su inminente muerte. Estas características la prefiguran como la encarnación de las tres cualidades que Zambrano resaltaba en el afán de trascendencia del

³³⁸ *Ibíd.*, p. 23.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 87.

³⁴⁰ *Ibíd.*, p. 125.

³⁴¹ GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *op. cit.*, 1984, p. 200.

ser: instante, sueño y desacralización. No es casual que las tres variables encajen con la filosofía del monólogo interior: un rapto de la conciencia, anterior incluso al lenguaje, situado por tanto fuera del tiempo, en un lugar mítico cercano al sueño, poblado de símbolos y estructurado por asociación libre:

(...) que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. ¿Pero acaso no era alegre aquella mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecían las espigas³⁴².

Entroncado con el tratamiento del tiempo analizaremos ahora las fórmulas para dotar de ritmo y musicalidad a la narración. Estas herramientas, más que en un sentido estructural, aparecen por razones estilísticas para aportar esa cadencia circular y musical propia de la poesía. Como en el primer fragmento, que se abre con “Vine a Comala porque...”, y se cierra con “por eso viene a Comala”. O el fragmento 12, que cierra con un “–Mas te vale” de Eduviges a Preciado, y que en el fragmento consecutivo cronológicamente, el 18, se inicia con un “más te vale, hijo. Más te vale”. O en el fragmento 25 cuando Preciado dice “–Este pueblo está lleno de ecos”, y en la página siguiente se dice “–sí –volvió a decir Damiana Cisneros– este pueblo está lleno de ecos”. La estructuras paralelísticas se repiten también dentro de la sintaxis de las frases, como en “–qué quiere decir usted, señor cura, qué tengo que ir? –tienes que ir?”³⁴³ o “que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos”³⁴⁴. El pleonismo es otro recurso para crear ese ritmo repetitivo que acentúa el aspecto cíclico del tiempo, dando vueltas siempre sobre los mismos temas: “–Ya debe haber amanecido, porque hay luz. Puedo ver a ese hombre desde aquí, y si lo veo es porque hay luz bastante para verlo”³⁴⁵, o “Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo”³⁴⁶.

³⁴² RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 81.

³⁴³ *Ibidem*, p. 76.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 81.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 62.

El lenguaje de los sentidos, plástico y espacial, como ya hemos analizado, provoca ese detenimiento en el instante gracias a la impresión multisensorial. En este sentido, este párrafo del recuerdo edénico de Comala por parte de Dolores es paradigmático de los vectores del gusto, el olfato, el oído y la vista:

... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada³⁴⁷.

En este lenguaje sensitivo y plástico juegan un papel crucial también las comparaciones. Durante la novela, la expresión “como” y “como si” se usa con una profusión extraordinaria, aportando además del juego de imágenes, ese ritmo cadencioso: “como si se le hubieran soltado los resortes de su pena”³⁴⁸, “como si el suelo debajo de ella estuviera anegando en lágrimas”³⁴⁹, “como si el cielo estuviera lloviznando lumbre”³⁵⁰. El lenguaje sugestivo se desata igualmente por medio de tropos como el oxímoron –“solo se oía una llovizna callada”³⁵¹–, la antítesis –“Él apenas comenzando a vivir y yo a pocos pasos de la muerte”³⁵²–, la sinestesia –“ese olor amarillo y acedo”³⁵³–, el hipérbaton –“el cielo se adueño de la noche”³⁵⁴–, la hipérbole –“esperé a conseguirlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se puede conseguir”³⁵⁵–, constantes aliteraciones –“El padre Rentería, que pensaba darse campo para pensar”³⁵⁶; “Pedro Páramo siguió moviendo los labios, susurrando palabras”³⁵⁷–, metonimias o sinécdoques –“después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas”³⁵⁸; “el día va dándose la vuelta”³⁵⁹–.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 21.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 28.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 32.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 37.

³⁵² *Ibidem*, p. 43.

³⁵³ *Ibidem*, p. 88.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 33.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 87.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 125.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 115.

Varios autores han destacado también la importancia del silencio en la condición poética de la novela, como un elemento connotado más, que trasciende el acto comunicativo convencional. “Estos espacios del texto son los que también crean, mantienen e intensifican el tono poético de la narración”³⁶⁰. Se trataría de una estrategia textual, emparentada con la elipsis, y a la vez de un elemento no motivado en el plano de la narración. Es decir, los vacíos que se producen entre cada uno de los 70 fragmentos de la novela funcionarían como una auténtica “estructuración poética reiterativa”³⁶¹. En estos silencios se encuentran lector y autor implícito en riguroso ejercicio de economía poética. Para Jaen, “es un estilo que se acerca mucho al de la lírica, un estilo en el cual las palabras no lo dicen todo, y el espacio en blanco entre ellas, las pausas, están llenas de sentimientos e implicaciones, y que exige ser interpretado”³⁶². Estaríamos, por tanto, ante otro elemento que aporta ritmo y cohesión, ahora desde un punto de vista estructural, y que además de ser un recurso formal está al servicio de la historia, emparentado con los temas recurrentes como el dolor, el desamparo y la muerte.

Ahondar en el silencio supone, del mismo modo, incidir de nuevo en la interiorización de la narración. Hasta 29 veces se repite la palabra silencio. Los primeros, utilizados durante la primera parte de la novela, son los más elocuentes. Tras el inicial encuentro con Abundio, el diálogo remata con la voz del narrador Preciado: “Y volvimos al silencio”³⁶³. Esta primera referencia marca el tono, sobre todo de esta primera parte donde, como vimos, Preciado va avanzando perplejo en su recorrido por el pueblo, abriendo los interrogantes de un viaje iniciático, dialogando consigo mismo y contándose al lector como narrador: “...si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio”³⁶⁴. Su perplejidad continúa: “Al despertar todo estaba en silencio; sólo el caer de la polilla y el rumor del silencio”³⁶⁵, “No, no era posible calcular la hondura del silencio”³⁶⁶, “Luego, el silencio”³⁶⁷. El silencio marca la forma y el fondo

³⁶⁰ EYZAGUIRRE, Luis, “Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM), Vol 3. (1992), pp: 114.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 116.

³⁶² JAEN, Didier T, op. cit., 1996, p. 231.

³⁶³ RULFO, Juan, op. cit., 1955, p. 6.

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 10.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 35.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 35.

durante todo su viaje, es el “núcleo estructurador de la narración”³⁶⁷, porque se trata, como dijimos, de un viaje de la memoria, a través, podríamos afirmar, de un lenguaje del silencio, evocador y polisémico, imagen, también, de la depuración rulfiana de toda retórica hasta alcanzar la fuerza expresiva de la poesía.

³⁶⁷ *Ibíd.*, p. 87.

³⁶⁸ EYZAGUIRRE, Luis, *op. cit.*, 1992, p. 113.

Conclusiones

La lectura mítica de la obra de Rulfo es inseparable de su carga lírica. El código mítico nos permite desenredar la madeja de sentido que late en el trasfondo identitario mexicano, tremendamente rico y sincrético, sobre el que trabaja Rulfo. Tanto en las creencias prehispánicas como en las cristianas permean los cuentos y la novela. La angustia, la culpa, el desamparo y sobre todo la muerte son motivos omnipresentes en su obra. La concepción tradicional del tiempo se desvanece y el lenguaje se puebla de imágenes y símbolos. Aquí es donde mito y poesía encuentran su razón de ser en Rulfo. Fondo y forma se retroalimentan. El tiempo del mito es el tiempo del poema. Las fronteras del ayer y el hoy se difuminan, la noción temporal se espacializa encontrando su lugar en la memoria colectiva.

En los cuentos, los elementos de la naturaleza –polvo, viento, lluvia, luna– son resignificados a la luz poético-mítica como parte, tanto de una suerte de animismo prehispánico, como de la tradición metafórica de las imágenes y los símbolos. La tensión entre yo y naturaleza, silencio y voz, lenguaje coloquial e imagen poética, memoria y presente, articulan y dotan de sentido las narraciones además de abrazar el patrón de universalidad y arquetipo. Por otro lado, el espacio donde se desarrolla la novela es por definición un territorio mítico, un limbo en el que los muertos siguen pagando sus pecados. De nuevo, el fondo se pone al servicio de la forma. El marco mítico-religioso propicia a su vez la manipulación del sentido clásico del tiempo, y en gran medida toda la estructura aparentemente dislocada de la novela. El tratamiento del tiempo, la primacía de la memoria y el instante, los símbolos y la desnudez del ser cobran sentido gracias a las diversas interpretaciones mítico-religiosas de la novela. El eje esencial de *Pedro Páramo* es la concepción del tiempo, y la cultura mítica tiene precisamente como misión la recuperación del ese espacio-tiempo original, del mismo modo que el poema.

La presencia de las concepciones sincréticas y mestizas es aún más evidente en la novela que en los cuentos, girando sobre todo alrededor del concepto de la muerte y

aportando el anclaje temático necesario para el despliegue formal de las técnicas poéticas. El motivo del paraíso perdido es recreado mediante un fuerte perspectivismo. Las dos visiones de Comala encarnan las dicotomías esenciales de la novela: vida/muerte, salvación/condena, violencia/amor, expresadas como la tensión entre dos polos opuestos que trastocan la percepción de los sentidos y confunden las perspectivas, algo tan propio de la poesía. La ambivalencia es una constante, representada en gran medida por el viaje de la vida y la muerte, emparentando de nuevo el plano lírico y mítico. El regreso al origen aparece como otra clave interpretativa crucial. Este tópico parte a la mitad la narración, jugando de nuevo con fondo y forma. El instante decisivo, el momento en que Juan Preciado es consciente de la situación en Comala y, acto seguido, de su muerte potencia aún más la interiorización del relato. Relacionado con el motivo mítico anterior, el episodio del incesto, donde se funde el sentimiento de culpa católico con el prehispánico, acentúa la ambigüedad del todo con las partes, confundiendo el rumbo mítico del origen. El parricidio es la figura mítica que abre y cierra el relato en un juego circular de retroceso y anticipación, donde los eventos ocurridos antes de la llegada de Preciado se reordenan en el recuerdo y la realidad se convierte en un plano único pero múltiple que enlaza el principio con el final. En definitiva, el plano poético y mítico facilita la simultaneidad del tiempo en un sugerente juego de niveles de lenguaje, voces y tonalidades, de conciencia e imagen. Las evocaciones de Dolores, los monólogos de Pedro Páramo y los soliloquios de Susana San Juan se van superponiendo y enredando hasta disolver la dimensión lineal del tiempo.

La religión es uno de los asideros de los personajes en su búsqueda de salvación, pero se revela inútil. Para tal fin, Rulfo pone en funcionamiento los principios de la razón poética de María Zambrano: valoración del instante y sueño como estrategias de liberación del peso del tiempo e inversión del sacrificio mediante la destrucción de lo sagrado y posterior resacralización de lo mundano. Trastoca los planos religiosos y profanos para resaltar el carácter supersticioso y primitivo de la fe a la que se aferran sus personajes. En los cuentos destaca el peregrinaje de Talpa o la beatificación de Anacleto Morones. En la novela, los sacramentos impuestos a Susana San Juan. Mediante una inversión axial, Rulfo sublima con afán de trascendencia el amor carnal y los placeres sensitivos.

En cuanto a la idoneidad del marco de la prosa poética o novela lírica, la primera, y quizá más evidente característica en las obras de Rulfo, sea la tendencia hacia una profunda interiorización del relato, su prácticamente nula intertextualidad y la difuminación del autor implícito en línea con la dimensión estética autónoma del poema. Para ello, hemos analizado la utilización del narrador y el punto de vista. En los cuentos asistimos a una progresiva desaparición del narrador clásico. De hecho, las escasas ocasiones que aparece el narrador omnisciente es utilizado para llevar a cabo descripciones plásticas. Su función en Rulfo no es tanto situar la trama y los personajes, sino concentrarse en el plano visual, en concordancia con la tendencia hacia la dimensión espacial tan propia de la poesía. Con el omnisciente poético se profundiza en la destrucción de la consecutividad inherente al lenguaje, acercándose a la yuxtaposición espacial, propia de las artes plásticas y poéticas. Prolifera el uso del presente narrativo en estas incursiones líricas, técnica que fija el tiempo fuera del tiempo, y que además sirve de contrapunto para la realidad, tan frecuentemente sórdida y violenta. Un juego de polos puestos en tensión por medio de una intencionada ambigüedad poética. El siguiente paso en el viaje subjetivo es el narrador en primera persona. Un artificio literario propio de la prosa poética, según el cual la perspectiva lírica es creada por el autor oculto.

En la novela es Juan Preciado quien cumple la función de personaje narrador durante muchos tramos de la primera parte, utilizando en ocasiones el presente narrativo. Un presente que solo existe de forma narrativa porque todo lo narrado está ya anclado en el pasado. Preciado, mediante su visión íntima, su confidencia, su percepción como centro de la acción, es el vehículo para entrar en el presente eternizado y por tanto atemporal. Existe, en todo caso, un plano en la novela donde tiempo de la acción y tiempo de lo narrado coinciden, pero la narración está plagada de inadecuaciones temporales que contribuyen, una vez más, a crear ese clima de ambigüedad tan propio de la poesía. Una multiplicación de instantes que tiene su correspondencia con la gran variedad de narradores y puntos de vista, permitiendo a su vez una mayor versatilidad a la hora de jugar con ese tiempo quebrado y con el grado de interiorización. Se superponen los mismos hechos desde distintos puntos de vista mediante la técnica del contrapunto, se intercalan diálogos, introducidos a veces por un narrador en tercera persona, o a través de las interpolaciones,

un recurso no utilizado en los cuentos, y que profundiza en la subjetividad e interiorización de la relación afectiva de dos de los personajes clave, dotando un tono y un clima poético. En la segunda parte de la novela hay un peso mayor del narrador omnisciente, pero al situarse en un plano futuro respecto a los hechos que narra, desde una posición en la cual conoce cualquier momento temporal de la historia, logra el efecto de un tiempo cerrado en sí mismo.

El grado máximo de interiorización y desaparición de la tercera persona se logra con el uso del monólogo interior, técnica basada en el mecanismo asociativo, clave de bóveda de la poesía y entroncada directamente con la memoria y el sueño, vías de escape del tiempo y elementos centrales en la configuración de la razón poética de María Zambrano. Los monólogos no están tan presentes en los cuentos como en *Pedro Páramo*. Los pasajes de Susana San Juan la prefiguran como la encarnación de las tres cualidades que Zambrano resaltaba en el afán de trascendencia del ser: instante, sueño y desacralización. Las tres variables, puras intuiciones poéticas, encajan a su vez con la filosofía del monólogo interior: un rapto de la conciencia, anterior incluso al lenguaje, situado por tanto fuera del tiempo en un lugar mítico, cercano al sueño, poblado de símbolos profanadores y resacralizadores y estructurado por asociación libre. Los personajes, además, cumplen con otra función lírica: la equivalencia del paisaje en muchos casos con sus estados de ánimo. Sus rasgos aparecen desdibujados para ahondar en la interiorización y esa dialéctica de la soledad. Los detalles externos pierden importancia ante la fuerza de la memoria, recobrada con el impulso descriptivo del instante.

El tiempo se detiene en muchas ocasiones durante los cuentos. El narrador en tercera persona potencia la dimensión espacial, que en ocasiones se acompaña de una carga de estatismo extra. El uso del presente narrativo rompe la narración en pasado, con lo que eleva la condición de lo ocurrido de lo anecdótico a lo arquetípico, a fuera del tiempo. También es reseñable el uso frecuente del presente con función retrospectiva. No hay futuro y el presente se convierte en pasado. Es la negación del tiempo. En este tiempo detenido y de sublimación del instante aparece reflejada la poética de los hechos, que en Rulfo

podríamos adjetivar como poética de los hechos violentos y cotidianos, donde las imágenes plásticas vuelven a cumplir su función de detener y extender la percepción temporal.

Pedro Paramo es la culminación de la fórmula del tiempo detenido ensayada en los cuentos. La estructura básica de la novela es la negación del tiempo, característica esencial de la poesía y el mito. La propia composición de la novela, estructurada en fragmentos, tiene el componente de acumulación asociativa y repetición poética. La alteración del tiempo como elemento estructural es lo que sirve de entrada al resto de características prototípicamente poéticas: dimensión espacial, interiorización, intimismo, ritmo y musicalidad. El perspectivismo se acentúa al no saber con precisión quién y desde dónde se habla, el motivo del instante se estira hasta la eternidad y se objetiviza al trascender el plano de la realidad, las voces se enredan en una interioridad obligada al despojarse del mundo terrenal de los vivos, emerge el recuerdo –monólogo interior, sueño– como anhelo y nostalgia del cuerpo, mientras que la cadencia rítmica y musical se ve potenciada por este juego de ambigüedad poética que resalta los opuestos.

En cuanto al ritmo y la musicalidad, la característica depuración retórica de la prosa de Rulfo, basada en una preferencia por los sustantivos y verbos en contra de la adjetivación, le permite manejar el ritmo a través de los frecuentes circunloquios y repeticiones. La proliferación y homogeneidad de estos rasgos elevan el elemento estilístico al nivel estructural de las narraciones, proporcionan unidad, expresividad y sentido a la obra estética. Predomina el lenguaje de los sentidos, plástico y espacial, lo que provoca ese detenimiento en el instante gracias a la impresión multisensorial. Las estructuras paralelísticas, los pleonasmos y las comparaciones recurrentes dosifican las imágenes dentro de un lenguaje sugestivo trufado de tropos: oxímoron, metonimias, sinestesias, hipérbaton.

Bibliografía

- ALBERTO, Carlos, “El texto y su espejo: la elaboración artística de un texto de Rulfo”, en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo (1986) pp: 349-355.
- AVILA-FIGUEROA, Adriana “La articulación retórico-estilística de las perífrasis verbales de infinitivo y gerundio en Pedro Páramo”, *Lexis*, Vol. 36, (2012) p: 43-68.
- BLOOM, Harold, *Poesía y Represión*, Buenos Aires, Ediciones Adriana Hidalgo, 2000.
- BORGES, Jorge Luis, “Conferencia de Jorge Luis Borges sobre la metáfora”, *El País*, 23 abril 1980.
- BRAVO, Víctor, “Del padecer y de la trascendencia”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 10 (1998).
- BUXÓ, José Pascual “Juan Rulfo: los principios de una nueva poética narrativa”, *América sin Nombre*, vol. 22 (2017), pp: 107-114.
- CACHEIRO, Maximino, *La poesía en Pedro Páramo*, Madrid, Huerga y Fierro, 2004.
- CASASÚS, Mario, “Litorales de Rulfo en poesía, crítica y fotografía”, *Inventio*, la génesis de la cultura universitaria en Morelos, n 9 (2009) pp: 97-103.
- CORONADO, Juan, *La novela lírica de los contemporáneos: antología*, México, Coordinación de Humanidades, UNAM, 1988.
- CUELLAR, Margarito, “El poeta y el escapista”, *Nexos*, Vol 39 (2017) pp: 56-58.
- DELGADO, Hoover, “Yo despierta, ella dormida. Sor Juana Inés y Juan Rulfo o la nueva condición poética latinoamericana”, *Revista CS Ciencias Sociales*, Issue 17 (2015) pp: 39-62.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor-Punto Omega, 1983.
- EYZAGUIRRE, Luis, “Los silencios como principio poético estructurador en la prosa de Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM), Vol 3. (1992), pp: 111-120.

- FONTAINE, Arturo, “Invitación a la novela de Octavio Paz”, *Nexos*, Vol. 21 (1998), p: 27-31.
- GLANTZ, Margo, *José Gorostiza y Juan Rulfo*. Academia Mexicana de la Lengua, 1996.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1984.
- GOROSTIZA, José, *Ceremonia de ingreso a la Academia*, Academia Mexicana de la Lengua, 1973.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1951.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- JAEN, Didier T, “La estructura lírica de Pedro Páramo”, *Revista Hispánica Moderna*, n. 24, 196, pp: 224-231.
- JÍMENEZ, Víctor, Vital, Alberto y Zepeda, Jorge (coordinadores), *Tríptico para Juan Rulfo*, México, RM, 2006.
- *Pedro Páramo, 60 años*, México, RM, 2015.
 - *Ladridos, Astros, Agonías. Rilke y Broch en el lector Rulfo*, México, RM, 2017.
 - *Juan Rulfo y su obra, una guía crítica*, México, RM, 2018.
- KEITHS, Ellis, “El uso de polaridades de experiencia en los cuentos de Rulfo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 22 (1998) pp: 359-369.
- MARTÍNEZ Carrizales, Leonardo, *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- ORTEGA, María Luisa, *Mito y Poesía en la obra de Juan Rulfo*, Bogotá, Siglo del Hombre, 2004.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 1950.
- *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
 - *La búsqueda del presente* (discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura 1990), *Nobelprize.org*, Nobel Media AB 2014.
- PEREIRA, Beatriz y Fernández, Carlos, “Rulfo frente a Borges”, *Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, número 33 (2006).

- PELLICER, Juan, “Economía poética de Pedro Páramo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM) Vol. 21 (2010), pp: 197-202.
- PRIETO, Francisco, “La experiencia poética de la culpa en los cuentos de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo : un mosaico crítico*, México, UNAM, 1988. Pp: 81- 84.
- QUIRARTE, Vicente, “La poesía de Juan Rulfo”, *Revista de la Universidad de México*, n. 542 (1996), pp: 6-10.
- REVILLA, Carmen, “Sobre el ámbito de la razón poética”, *Revista de Hispanismo Filosófico*, núm. 9 (2004) publicado por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- RIVARA, Greta. “La función de la metáfora en la razón poética de María Zambrano”, *Acta Poética*, n. 23 (2002) pp: 93-108.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas*. México, RM, 1953.
- *Pedro Páramo*, México, RM, 1955.
 - *Ceremonia de ingreso a la Academia*, México, Academia Mexicana de la Lengua, 1980.
 - “El desafío de la creación”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, n. 2-3 (1980), pp: 15-17.
 - *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Era, 1995.
 - *Retales*, México, Editorial Terracota, 2008.
 - *Cartas a Clara*, México, RM, 2012.
- SPANG, Kurt, *Géneros Literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- VILLANUEVA, Darío, *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.
- VITAL, Alberto, “Estructura apelativa en Juan Rulfo”, *Literatura Mexicana* (Revista semestral del Centro de Estudios Literarios de la UNAM) Vol 3. (1992) pp: 63-91
- *Noticias sobre Juan Rulfo. La Biografía*, México RM, 2017.
- ZEPEDA, Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo, 1955-1963*, México, Editorial RM, Fundación Juan Rulfo, 2005.