
INTRODUCCIÓN DEL COORDINADOR

Claude Fell

Es una perogrullada decir que Juan Rulfo ha sido y sigue siendo uno de los escritores hispanoamericanos contemporáneos más comentados, glosados, roturados, elogiados e imitados del siglo xx. El volumen de las investigaciones críticas y de las actas de coloquios, simposios, mesas redondas y homenajes dedicados a Rulfo resulta impresionante y a veces agobiador, cuando se lo compara con las cuatrocientas páginas que más o menos constituyen la obra conocida de Juan Rulfo. Contrasta también con el laconismo y la timidez proverbiales de un autor que, por ejemplo, en junio de 1965, durante la presentación de su vida y obra en el Instituto Nacional de Bellas Artes de México, pidió que otro jalisciense, amigo de siempre, Juan José Arreola, lo acompañara para hablar con él y por él, en lo que es sin duda la más breve de las veinte intervenciones de escritores mexicanos, reunidas y publicadas bajo el título de *Los narradores ante el público*.

La enorme compilación bibliográfica que rodea la obra de Rulfo y que sigue amplificándose todos los días, contrasta también con el silencio en el que se sumió el escritor después de la publicación, en 1955, de *Pedro Páramo*, y hasta su muerte en enero de 1986. Silencio interrumpido por la revelación esporádica, renuente, solicitada por periodistas y entrevistadores, de la «inminente» salida de una novela, *La Cordillera*, que acabó por volverse mítica. Desde luego hay que interrogarse sobre esa interrupción temprana de la producción literaria de Rulfo —en cambio se sabe que nunca dejó de sacar fotos— y los críticos han abundado en explicaciones psicológicas, sociológicas, epistemológicas, hasta crear, como la recuerda Jorge Ruffinelli, «la leyenda de Rulfo». De un Rulfo cuya inspiración, como la de Rimbaud, se habría agotado después de la publicación de su libro de cuentos y de su novela; de un Rulfo que, según lo que pretendían algunos comentaristas y «compañeros de ruta», cultivaba ese silencio, a sabiendas de que su fama iba creciendo... porque no escribía. Otros hablaron de «castración literaria», ejercida por el contexto intelectual y editorial mexicano.

«Traía un gran vuelo pero me cortaron las alas», declaró alguna vez el mismo Juan Rulfo, acreditando así la tesis de un contexto esterilizador. Versión que podemos matizar con aclaraciones dadas por Juan José Arreola, en una entrevista con Vicente Leñero y otros amigos, realizada a raíz de la muerte de Rulfo: «Juan practicaba la mentira como literatura fantástica, pero de toda buena fe, con toda felicidad... Juan mentía con la más cristalina y nítida intención de estar haciendo algo que a él le interesaba como literatura y lo ponía a prueba».

Esta práctica y explotación de «la verdad de las mentiras» —como diría Vargas Llosa— nos lleva a otra unanimidad sobre la narrativa de Rulfo: el hecho de que la publicación casi simultánea de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* representa una ruptura en la línea dominante de la literatura mexicana de los años 50, algo empantanada en «eternas variaciones sobre idénticos temas», según la fórmula de José Luis Martínez. Quizás, más que como una verdadera ruptura, la obra de Rulfo pueda ser interpretada —como la de Agustín Yáñez y de José Revueltas— como una transición hacia la modernidad, hacia nuevos modos expresivos, ya que, según lo recuerda atinadamente Anthony Stanton, lo insólito en el caso de *Pedro Páramo* reside en «el curioso y paradójico contraste entre un texto formalmente abierto y una visión del mundo profundamente cerrada, fatalista y estática».

Por otra parte, hay que revisar también la versión de un Rulfo ignorado, incomprendido, *ninguneado* por la crítica nacional a raíz de la publicación de sus libros. Como lo recuerdan varios comentaristas en este volumen de la Colección Archivos, la mayor parte de las primeras reseñas fueron positivas y desde 1955, Carlos Blanco Aguinaga publica, en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* un estudio fundamental, básico, que hoy día se cita todavía sobre los dos libros recién editados del escritor mexicano: «...por subjetiva que sea la visión de Rulfo —concluye Blanco Aguinaga—, por muy impregnadas de aparente realidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de historia mexicana». De ahí que, varios años más tarde, algunos críticos hayan explicado la improductividad de Rulfo por un desajuste demasiado profundo entre el narrador y la evolución socio-histórica de México después de la Segunda Guerra Mundial.

Por supuesto, el reconocimiento casi inmediato de la ambigüedad fértil de los textos de Rulfo no impide que la crítica haya experimentado y manifestado cierto desconcierto, cierto asombro, cierta vacilación epistémica y valorativa frente al laconismo —interpretado a veces como un hermetismo—, a la densidad, a la fragmentación secuencial, a la ruptura entre lo narrado y el referente espaciotemporal, a la visión fatalista y desengañada del mundo que se expresan en la narrativa de Rulfo. Algunos se atrevieron incluso a vislumbrar en estos textos un reflejo del universo y de la mentalidad indígenas. Casi veinte años más

tarde, en 1974, durante una entrevista que le hizo José Balza en la Universidad Central de Venezuela, Rulfo sintió la necesidad de aclarar este punto: «El indio mexicano, como todos los indios, tiene una mentalidad muy difícil: es muy difícil entrar en su mentalidad. No, yo no tengo ningún personaje indígena ni he escrito sobre los indios jamás... He trabajado con ellos más de quince años, pero su mentalidad es muy difícil de penetrar [...]. Solamente siendo antropólogo se pueden explicar ciertas cosas que hacen». Por eso en el texto recopilado en este volumen de Archivos, «Los Chinantecos de Oaxaca» (1962), el enfoque de Rulfo es deliberadamente antropológico, denotativo e informativo, y voluntariamente despojado de cualquier aspiración literaria.

La mayor parte de los críticos están pues de acuerdo en subrayar la situación clave de Rulfo en la evolución de la literatura mexicana (y latinoamericana) contemporánea, su filiación temática y ambiental con ciertos escritores anteriores y la novedad absoluta de su escritura: «Lo que distingue a Rulfo de los cuentistas anteriores —escribe en 1976 Luis Leal en una antología de los *Cuentos de la Revolución*— es la técnica que emplea; casi siempre da preferencia a la narración en primera persona, siendo el narrador con frecuencia un testigo ocular de los hechos; se finge que el narrador cuenta la historia a alguien que escucha y que el lector tiene que intuir a través del parlamento. Rulfo comunica sus historias en un estilo sumamente terso que refleja un sustrato popular al que le ha impartido dimensión artística. Con el cuento de Rulfo se cierra un ciclo en el desarrollo mexicano y se abre otro».

Las mismas observaciones pueden hacerse a propósito de *Pedro Páramo*, donde, como en *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, estamos en presencia de lo que Domingo Miliani llama *autobiografías de pueblos*, con la salvedad de que aquí la vida no es más que la representación de la muerte. En *Pedro Páramo*, el marco geográfico desaparece detrás de un fresco macabro y lírico que moviliza, como lo recuerda Carlos Fuentes, los grandes mitos del mundo rural mexicano: el pecado, la culpa, la condenación. *Pedro Páramo* representa el tiempo detenido, el advenimiento del silencio en medio de los *murmillos*, la presencia fantasmal y el desquite de la muerte. Comala se parece al *Inferno* de Dante y a esa provincia de Amula que Rulfo ha pintado en una de las escasas conferencias que ha dado, con sus «pueblos muy extensos de calles largas, casas chaparras, y tal vez en cada manzana una casa habitada... en medio de esa zona tremendamente erosionada, abandonada, desde y por el tiempo de los Cristeros».

«El tratamiento de los personajes y los acontecimientos es estrictamente fenomenológico —comenta Luis Harss—; estamos en un mundo de efectos sin causas, de sombras sin substancia». *Pedro Páramo* es la crónica elíptica, densa e intensa, de la vida de un cacique muerto, reelaborada a través de los chismes, los recuerdos, los cuchicheos recogidos por Juan Preciado, uno de los hijos del cacique: «Allí, donde el aire cambia el color de las cosas, donde se ventila la

vida como si fuera un puro murmurar, como si fuera un puro murmullo de la vida». Los personajes de Rulfo no dejan de hablar, pero cada uno lo hace de manera precisa y lacónica. El propósito último del autor ha sido «caer en la simpleza total». Pero este rigor dialectal está puesto al servicio de la representación de los fantasmas y de las supersticiones, de los grandes pánicos del inconsciente colectivo habitado por la obsesión fundamental de la culpa que, según Rulfo, agobia a la especie humana y le inspira, a él, su estética literaria. Cuando Elena Poniatowska le pregunta a Juan Rulfo lo que siente cuando escribe, él contesta: *remordimiento*.

De José María Arguedas a Gabriel García Márquez, de Pablo Neruda a Carlos Fuentes y a Juan Carlos Onetti, abundan los testimonios de adhesión admirativa a la obra de Rulfo. Carlos Montemayor, que asumió la iniciativa de coordinar este volumen de la Colección Archivos dedicado a la obra de Juan Rulfo tuvo la excelente idea de pedirle a José Emilio Pacheco un poema de introducción, compuesto a partir de fragmentos de uno de los primeros y más conocidos cuentos de Rulfo, «Nos han dado la tierra».

El propósito principal de la presente edición responde a un triple objetivo: primero, comparar los manuscritos de Rulfo con las distintas y múltiples ediciones de sus textos, para demostrar de manera rotunda y definitiva que las obras publicadas de Rulfo no les deben nada a supuestos asesores que hubieran «arreglado» o «mejorado» los textos en el momento de editarlos, y, por otra parte, para señalar las modificaciones más o menos importantes que el mismo Rulfo introdujo en sus obras, y cuál era el significado de dichos cambios. Sergio López Mena se encargó de establecer el texto a partir de la confrontación de las diferentes ediciones, para llegar a la forma que puede «considerarse definitiva, tomando como texto base el texto publicado en *Obras de Juan Rulfo* (F.C.E., 1987)» y confrontando dicho texto con el manuscrito de *Pedro Páramo* depositado por Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores y con el texto mecanografiado de *El Llano en llamas* en poder del Fondo de Cultura Económica. Como lo apunta Sergio López Mena, los cambios introducidos por el propio Rulfo en las diferentes ediciones y en el paso de las revistas donde publica sus primeros cuentos a los libros, se encaminan hacia un mayor arraigo semántico en la realidad regional y hacia una mejor adecuación a las pautas comportamentales de ciertos protagonistas. La meta última siendo la concisión y también una ambigüedad más deliberada de los textos.

Además de las obras básicas —*El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*—, esta edición presenta un conjunto de textos de Rulfo nunca reunidos hasta ahora bajo esta forma. Se presentan con el rótulo «Otras letras» y se dividen en tres secciones:

- I. Relatos y textos autobiográficos.
- II. Textos para cine.
- III. Ensayos, discursos, conferencias y prólogos.

Sergio López Mena se encargó también de esta compilación que permite echar una mirada más aguda sobre la obra de Rulfo y comprobar que —aunque con parsimonia— el escritor mexicano utilizó el artículo periodístico, el discurso, el prólogo, la conferencia y otras formas prosaicas para expresar y explicitar una serie de ideas sobre la sociedad, la literatura y la historia que no quería desarrollar en sus textos de creación, porque le parecían incongruentes en este marco. Aparte de textos que permiten aclarar directamente aspectos particulares de la narrativa de Rulfo —como el ensayo titulado «El desafío de la creación», donde el escritor precisa las normas de su creación personal, comenta el concepto de mentira como principio creador, enumera los «tres temas básicos» de la literatura (el amor, la vida y la muerte), rechaza la «novela-ensayo» y confiesa su preferencia por el cuento—, ciertos escritos muy poco conocidos y nunca recopilados hasta ahora («Nuño de Guzmán, el muy magnífico señor de Jalisco» o «Sahagún y su significado histórico») permiten subrayar el interés de Rulfo por la evolución histórica de México.

En el artículo que encabeza la parte de este volumen dedicada a la «Historia del texto», Norma Klahn señala que la obra de Rulfo se elabora en un momento en que se inicia en México un rechazo de la literatura testimonial dominada por un narrador omnisciente, en provecho de una narrativa de la duda y de la ambigüedad: «Así —concluye Norma Klahn— narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que establece como valiosas las experiencias y la visión del que habla». Este tipo de literatura privilegia «la visión de adentro, el discurso individual de personajes marginados cuyo lenguaje subvierte categorías y convencionalismos establecidos».

Luego Walter Mignolo examina las conexiones entre oralidad y escritura, porque «Rulfo vierte en castellano escrito, relatos y decires orales supuestamente de un castellano campesino mezclado con lenguas indígenas, de la región de Jalisco». En la obra de Rulfo se desarrolla un proceso de ficcionalización de la oralidad, en el que se yuxtaponen tradiciones culturales nativas y colonizadas. En esta relación entre la tradición escrita occidental y maneras de pensar y de decir no directamente empapadas de utilitarismo, razón y ciencia, Walter Mignolo detecta el mismo tipo de relación que entre literatura y antropología, enfocado en una perspectiva dialógica. Por eso, la literatura hispanoamericana contemporánea se apodera de las culturas oprimidas (en el caso de Rulfo, Arguedas o Roa Bastos) o trasciende la tradición grecolatina (en el caso de Borges, Lezama Lima u Octavio Paz). Ya no se trata pues de «logros estéticos», sino de «posiciones ideológicas».

Por su parte, Jorge Ruffinelli aborda un problema candente, el de la «leyenda de Rulfo» o de «cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo». Con mucha perspicacia, Ruffinelli enjuicia las tácticas y las estratagemas

de los seudo «mentores» de Rulfo, que quisieron oponer el cuentista y el novelista, cometiendo el error de «leer la novela de Rulfo a partir de la lectura de los cuentos», y que, a veces, pretendieron haber reescrito en parte *Pedro Páramo*. Además, Ruffinelli rechaza también la interpretación puramente *mítica* de la obra de Rulfo y hace hincapié en una serie de tópicos «como el viaje, la peregrinación a los orígenes, la búsqueda del padre, la culpa como carga, disueltos en el imaginario colectivo mexicano, tal vez más vigentes por las circunstancias sociales a que esta lectura mítica jamás presta atención, y acaso más próximos al sentido católico, transculturado en un proceso del cual no están exentas las vivencias prehispánicas, los “mitos” indígenas y populares».

Como ya lo hemos dicho, la obra relativamente breve de Rulfo originó un sinfín de artículos y libros críticos, hasta formar un conglomerado macizo que amenaza aplastar la obra de referencia. En realidad, las líneas de fuerza de la crítica rulfiana giran alrededor de dos paradojas:

–la universalidad de un escritor profundamente arraigado en una realidad local;

–la utilización del lenguaje popular en un escritor dueño de las técnicas narrativas más modernas y audaces de la literatura cosmopolita del siglo XX.

Por eso, el estudio minuciosamente documentado de Gerald Martin permite enfocar las diferentes aproximaciones críticas a la narrativa de Rulfo (lecturas globales, formalistas, temáticas y sociales). Realismo y poesía, nuevo enfoque social, interiorización, sobriedad y eficacia del estilo, interés por el lenguaje, rechazo de cualquier *mensaje* y adoctrinamiento: desde 1953-1954, la crítica mexicana –y luego internacional– manifiesta a la vez su admiración y su asombro– con ciertos reparos periódicos sobre la «confusión estructural» o la «ausencia de un foco narrativo preciso»– frente a los cuentos de *El Llano en llamas*. En cuanto a *Pedro Páramo*, Gerald Martin señala que, a raíz de su publicación, se multiplicaron los elogios: comentaristas prestigiosos como Carlos Blanco Aguinaga o Carlos Fuentes otorgaron al libro una resonancia internacional; «casi todos los estudios míticos y arquetípicos, y gran parte de los estudios lingüísticos y estilísticos», enaltecen el valor *eterno* de la novela, presentada como una imagen intemporal de la condición humana. Sin embargo a Gerald Martin ese enfoque se le antoja algo falseado: «En general la universalidad no debe considerarse una abstracción, sino un punto de vista, una capacidad para contemplar cualquier cultura en su materialidad concreta, desde un ángulo de igualdad; es decir que es en parte una cuestión de tiempo, de desarrollo histórico». Lo que va en el sentido de las afirmaciones de Joseph Sommers, citado por Martin y cuyo artículo está incluido en la antología de las reseñas y artículos más importantes, colocada al final de este volumen de Archivos: «La lógica implícita –escribe Sommers a propósito del enfoque universalista– de este modo crítico tiende a subordinar la problemática moderna, el contexto socio-

cultural, y la relación entre la literatura y el proceso histórico. Más bien se orienta hacia el remoto pasado cultural, desde donde llegan estos temas centrales, ya estructurales y vertebrados». Estos *temas* son esencialmente la búsqueda del padre, el peso de la culpa, la toma de conciencia de la angustia y soledad existencial, etc. Por eso, aunque, según Sommers, el tema de la muerte estructura todo el relato de *Pedro Páramo*, la novela posee sin embargo una dimensión concreta que se origina en la cultura popular: «El acento en Rulfo destaca aspectos de la cultura popular dotados de una referencia simbólica tan amplia para entroncar con las vetas principales de la cultura universal. El ambiente mítico de *Pedro Páramo* remite al concepto, corriente en las creencias populares del México rural, de las «ánimas en pena condenadas a errar por la tierra, separadas de sus antiguos cuerpos». Y es precisamente mediante la presencia de dichos rasgos populares que se explica que en el proceso narrativo vengan a injertarse elementos mágicos.

El anti-historicismo de una parte de la crítica aplicada a Rulfo y el acudir algo abusivamente a mitos de origen grecolatino para analizar *Pedro Páramo*, justifica, según Gerald Martin, que toda una corriente de crítica *antropológica* (con Roa Bastos, Ángel Rama, Martin Lienhard, Anthony Stanton, entre otros) haya interpretado, por reacción, la obra de Juan Rulfo como el punto de encuentro (o de conflicto) entre dos culturas, una de origen europeo y otra de origen amerindio. Para Ángel Rama, por ejemplo, Rulfo se integraría en «el nuevo regionalismo de América latina», que presenta la particularidad de «corresponder a una instancia histórica en que son conmovidos los valores y comportamientos tradicionales».

Con razón, Gerald Martin apunta que la equivocación de esas versiones *antropológicas* aparece cuando se considera que, en la elaboración literaria de estos materiales autóctonos, intervienen técnicas narrativas tomadas de la vanguardia europea u occidental de los años 1920-1930. Mejor dicho, esta escuela crítica «no consigue demostrar que las técnicas aplicadas tan brillantemente por Rulfo difieren radicalmente del discurso indirecto y sus “ramificaciones” cuyos pioneros fueron Joyce, Faulkner y otros modernistas». Además, la crítica antropológica sufrirá los embates, en los 70, de un nuevo método analítico que, con Jean Franco, hace hincapié en el hecho de que las figuras míticas de Rulfo pertenecen a una sociedad en situación de transición del neo-feudalismo al capitalismo.

En su «lectura temática de la obra de Juan Rulfo», José Carlos González Boixo muestra que gran parte de la narrativa del escritor mexicano gira alrededor de la imagen de la tierra, y del «mundo fallido de la Revolución», de la conciencia del pecado («A la transgresión de la ley moral dada por la religión se une la imposibilidad de redimir la falta»), de la religión («una religión ingenua, en la que el hombre confía, pero que, obviamente, no le puede ayudar»), de la incomunicación y de la soledad («En este panorama de violencia, desolación y

muerte, los personajes tienen una posible salida: el aislamiento, el desvanecimiento de la conciencia en la nada»).

Por otra parte, en lo que toca directamente a *Pedro Páramo*, González Boixo apunta que la novela está construida sobre una dicotomía vida/muerte, lo que, por un lado, implica un esfuerzo de adaptación del lector a un mundo narrativo al que no está acostumbrado, y, por otro, una culminación del pesimismo de Rulfo, signado por la desaparición de fronteras entre la vida y la muerte y en la afirmación de que «la muerte no les depara [a los hombres] un mundo mejor ni peor que el mundo existente cuando vivieron». Dos imágenes de Comala, una edénica y otra infernal, se oponen y confluyen en una tercera representación, la de un Comala que González Boixo califica de *real* y que es «el campo de experimentación en donde van a actuar los otros dos».

Volvemos a encontrar la problemática de la lectura de los textos de Rulfo en el de Evodio Escalante: «La remisión a un universo campesino, refractario al progreso, que se ciñe en todo y por todo a sus tradiciones y sus creencias ancestrales, la pervivencia de un orden sincrético que sólo permanece para desmoronarse, acaso porque sabe que la menor transformación desmoronaría su esencia, bastan para indicar cuán incomodo, cuán resbaladizo puede ser el trabajo de la lectura». En esta perspectiva, el personaje de Juan Preciado puede ser interpretado como representante de la *alienidad* del lector y como «guía del lector en su descenso a los parajes inhóspitos de Comala». Pero hay que notar que, en mitad de la novela, Juan Preciado, «guía precioso de la aventura, eslabón indispensable de la *gnosis*, abandona al lector», dejándolo en situación de «colapso interpretativo». Riesgo incrementado por el hecho de que Rulfo adopta una «ubicación oblicua» en relación con los «discursos dominantes de nuestra época», en particular los discursos sobre la Revolución mexicana y sobre la novela de la Revolución.

Por encima de la obra de Rulfo se cierne el asunto de las consecuencias de la Revolución. No por casualidad se abre *El Llano en llamas* con un cuento de título sardónico: «Nos han dado la tierra». «Aunque sería difícil —comenta Escalante—, por no decir que imposible, poner en duda la legalidad de otras lecturas (la simbólica, la mítica, la intimista, entre otras), resulta claro que hay una inserción social en los textos de Rulfo, y que en esta inserción se juega, casi siempre, lo más importante del asunto.» Los temas sociales se injertan tan íntimamente en la trama narrativa que ponen en tela de juicio la noción de autor y tienden más bien a confirmar la existencia de una enunciación colectiva. Por eso se entiende que Rulfo desaparezca detrás de sus protagonistas y les deje tejer solos sus historias. Son ellos pues quienes responden a la pregunta sobre las consecuencias de la Revolución y se dedican a criticar las principales fallas del sistema socio-político imperante: «el reparto agrario, la campaña educativa, la justicia social y sus aledaños». Evodio Escalante ve en Rulfo «el gran crítico del

cardenismo»: «Ni cristero ni gobiernista, Rulfo lo único que hará es transmitir la sorda protesta de las comunidades, para que no se pierda ni se olvide».

Numerosos son los indicios de cierta historicidad que pueden descubrirse en *Pedro Páramo*, donde muchos críticos no quisieron ver más que una «desrealización» o un «enrarecimiento de la historia». A la voracidad de la historia, Rulfo opone la resistencia de la tradición: «Arraigar la ficción en creencias antiquísimas —comenta Evodio Escalante—, utilizar como infraestructura del texto el producto de un sincretismo colectivo, éste es uno de los aspectos más notables de la estrategia narrativa de Rulfo». Es aquí donde su proyecto narrativo cobra todo su significado: «Lo que el narrador hace no es sino rescatar lo comunitario (o lo que queda de él) apoyándose en un sistema vernáculo de creencias». Por eso los vecinos «reales» de Comala se vuelven «ánimas en pena». Comala se afirma como una «comunidad arqueológica», que ya no existe, que ha sido barrida y borrada por la historia, pero que el narrador quiere preservar porque constituye los cimientos de una «identidad cultural».

En «Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo», Yvette Jiménez de Báez parte del presupuesto de que en la obra del narrador mexicano, «la escritura se mueve en el ámbito de la alegoría y de los símbolos». De vez en cuando irrumpe la historia, pero «siempre sostenida por el sentido implícito que la trasciende». Con razón la autora subraya la relación estrecha que existe entre las fotografías de Rulfo y su obra narrativa, «entre el registro del ojo y la oralidad de la palabra vuelta escritura en los relatos de ficción». Un grupo de fotos publicadas en 1980 en el *Homenaje a Juan Rulfo* remite precisamente a la secuencia central de *Pedro Páramo* que puede ser interpretada, simbólicamente, como el «Centro de las transformaciones», y narrativamente como una alusión a la estructura general de la novela. A partir de las descripciones edénicas de su madre, Juan Preciado va descubriendo lo que yace detrás del mundo en ruinas de Comala, «es decir el sentido último de una historia condenada a desaparecer, caracterizada por la degradación de la tierra y la mercantilización de las relaciones, el éxodo, la marca cainítica, hechos todos que invierten los elementos positivos y deseados del modelo utópico, de reminiscencias bíblicas, del *paraíso perdido*». Hay en esta secuencia central una verdadera veta simbólica, en la que Yvette Jiménez de Báez encuentra tres aspectos fundamentales: «la unión trascendente de la madre y del hijo, la liberación del incesto fundador y el sentido colectivo de la culpa». Interpretando metafóricamente los símbolos que se desprenden de estos tres aspectos, la autora apunta que a la «triada familiar» arruinada, escindida y destruida por la muerte y las circunstancias históricas se sustituye otra trinidad constituida por «la fuerza del espíritu», la incorporación de la mujer «como figura mediadora que propicia y promueve las transformaciones cualitativas necesarias» y «la integración cuaternaria de la historia», sintetizada en «el símbolo de la cruz».

José Pascual Buxó dedica un estudio minucioso y sutil a los tiempos verbales en *Pedro Páramo*, volviendo sobre la «condición plástica que Rulfo adjudica al tiempo de su novela, tiempo —como él dice— capaz de “encogerse”, de reiterar a tal grado las formas de su presencia que ya toda apreciación de lo temporal se da necesariamente como experiencia de lo pretérito». Hay en *Pedro Páramo* una reversión constante de los signos temporales que prueba que se trata de un relato «sin centro temporal determinado». La búsqueda de Juan Preciado no coincide con una tentativa de recuperación de acontecimientos pasados sino de «la huella afectiva que éstos dejaron impresa en la memoria».

Pedro Páramo puede pues cifrarse como una exploración de la memoria, como un «descenso a la memoria agobiante o, por mejor decir, al tormento de la memoria y de sus tenaces imaginaciones». El eterno retorno de las mismas imágenes obsesivas conduce a la instauración de un verdadero fresco del purgatorio, siendo uno de los hallazgos más logrados de Rulfo la asociación de las imágenes ideótipas con «una peculiar manifestación lingüística propia de la infancia (y quizá de la senilidad extrema): el lenguaje egocéntrico».

Lo que fascina en la narrativa de Rulfo es que el sentido resulte permanentemente eludido y elusivo, y que tanto en una novela tan compleja y polisémica como *Pedro Páramo* como en un relato aparentemente sencillo como «Nos han dado la tierra», el arte del escritor consista en confrontarnos con la nada. Lo que lleva a Florence Olivier a interrogarse sobre «el principio de la literatura» en la obra de Juan Rulfo a partir de la noción, difícil de determinar, de *seducción* que aquí se aproxima al *Unheimliche* —la inquietante extrañeza— freudiano. Dos elementos se combinan en la empresa de seducción propia de la obra de Rulfo: una historia «sobrecogedora» y un arte confirmado del cuentista. «Las marcas de la enunciación conmueven de tal manera al lector —precisa Florence Olivier— que le recuerdan el sabor del relato oral y lo hacen volver a las fuentes de la literatura». Además la confusión *héroe/testigo/narrador* fomentada por el relato favorece su poder de seducción.

Florence Olivier distingue tres niveles dentro de la complejidad de los cuentos de *El Llano en llamas*: un primer grupo reúne cuentos cuya seducción descansa en su simplicidad: «Narradores únicos que relatan su propia historia, interlocutores ausentes, voces que se pierden en la soledad, y a veces en la rememoración, continuidad de los lectores y de los personajes en torno al hermetismo de la narración». Luego encontramos los cuentos *intermedios*, «donde la presencia de un auditorio aligera el torrente de angustia o de desolación de las historias». Un tercer grupo está compuesto por cuentos de mayor complejidad, que desembocan en una «especie de sublimación del sin-sentido o del no-saber en la lectura».

Este proceso de ficcionalización culmina en *Pedro Páramo*, donde se produce «el paso a lo fantástico, a lo mágico»: «En efecto —comenta Florence Olivier—, la

novela logra tejer la materia de esas fábulas, todas diversas, que son los cuentos para alcanzar una dimensión simbólica próxima a la de los mitos que permiten a las culturas bordear los abismos donde se hunde su sentido». Paradójicamente, los personajes de Rulfo cuentan para ocultarse algo, «para no comprender su deseo, para torear el regreso de lo reprimido. Así es como en la fascinación de un relato que hace las veces de un capote, en un juego seductor y terrible, observan sin saberlo las leyes de la literatura».

Por su parte, Mónica Mansour considera que tres niveles de significación conviven en la obra de Rulfo: «el literal, el connotativo y el oculto». Al nivel literal, la *tierra* significa a menudo para la gente que vive en ella y de ella una imposibilidad para cambiar su destino, en el marco de un proceso de reificación. En cuanto al lenguaje connotativo, contribuye a la imposición de una moral del fatalismo, del «Así estaba escrito», detrás de la cual aparecen «la soledad, el abandono, la injusticia, la culpabilidad y el poder». Hay en Rulfo todo un juego de tropos destinado a plasmar las implicaciones de lo real y a trasponer un personaje, un hecho, una acción, un tiempo, a otra realidad sensorial o afectiva desprovista de cualquier contacto con el contexto original. «Así se establece con frecuencia —comenta Mónica Mansour— algún indicio de lo que después se convertirá en desenlace o consecuencia, ya para entonces sí “necesaria”, de las acciones descritas.»

En la obra de Rulfo, la memoria es una experiencia única donde cada recuerdo convoca «sus propios sonidos, colores, texturas, ritmos y personajes, sus propios símiles y metáforas». Cada recuerdo es como una piedra cayendo en el agua de la memoria, provocando ondas concéntricas o ecos. Los libros de Rulfo están habitados por estos ecos: los cuentos remiten a la novela, y recíprocamente; los personajes y los lugares se repercuten de un texto a otro, creando esta ilusión que es la verdad: «Porque la verdad —concluye Mónica Mansour— no es sino lo que uno quiere encontrar en ella, la verdad es una ilusión óptica o auditiva, la verdad es el discurso de la memoria».

Hugo Rodríguez-Alcalá asegura y demuestra que ciertos vínculos pueden ser establecidos entre *Pedro Páramo* y el *Inferno* de Dante a través de la teología católica de la que se inspira tanto Juan Rulfo como otro gran escritor jalisciense, Agustín Yáñez: «En efecto en los pueblos de Rulfo y Yáñez actúa un excesivo temor del infierno y de los tormentos del purgatorio no atemperados por una vacilante esperanza en el cielo, esperanza ésta ensombrecida por el horror del pecado». Rodríguez-Alcalá recalca en la omnipresencia de la religión en *Pedro Páramo*: «En Comala, todo el mundo habla de Dios, del cielo, del infierno». Aquí la muerte marca el acceso a la eternidad, el purgatorio es una realidad para todos. En esta concepción de la muerte como «viaje», el crítico descubre cierto «medievalismo», que se confunde con «las fantasías de la superstición popular».

Para Hugo Rodríguez-Alcalá no cabe duda de que el *Inferno* de Dante es «el arquetipo del mundo configurador de *Pedro Páramo*» y Comala una versión mexicana del Sexto Círculo. Como en Dante, los protagonistas de Rulfo tienen una presencia «fantasmal» cuya permanencia linda con el castigo, y su suplicio consiste en «el recordar incesante de la vida pasada, llena de frustraciones y de culpa». Hay en ambos autores una eliminación de la noción de tiempo, «la obliteración de todo *ahora*». Rodríguez-Alcalá concluye que Juan Rulfo ha utilizado «la creencia teológica de sus personajes para dramatizar memorablemente su trágica visión de la existencia». El horror es permanente, incluso en la otra vida.

Para terminar, Milagros Ezquerro dedica un sustancial estudio a *El gallo de oro*, obra escasamente analizada y erróneamente clasificada como guión cinematográfico, cuando se trata de «una novela corta que forma parte cabal del núcleo central de la obra del escritor jalisciense, una novela que no sólo tiene un poderoso atractivo, sino que está hondamente vinculada con la obra anterior». Si el libro no presenta la complejidad estructural de *Pedro Páramo*, no deja de vincularse con el conjunto de la narrativa de Rulfo por su «carácter fragmentado», por la «estrategia de la ruptura» utilizada en ella y por su «circularidad cíclica». Una de las diferencias con el resto de la obra es que el marco dista de ser exclusivamente jalisciense, para abarcar una extensión más amplia. Sin embargo, *El gallo de oro*, precisa Milagros Ezquerro, forma parte integrante de la narrativa de Rulfo, «por su estructura, por la raíz fantástica de sus personajes, por el universo simbólico que construye».