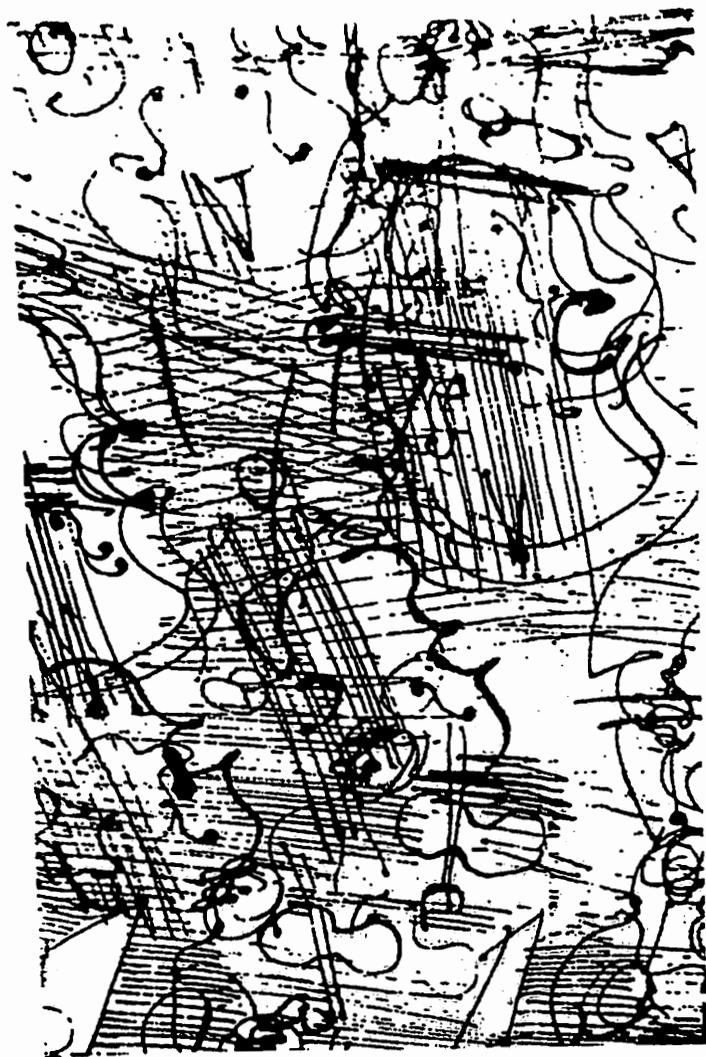


## Juan Rulfo: una dialéctica al gusto burgués

Juan Carlos Olariaga



Sí, desde luego que hay un mecanismo pero cómo explicarlo y finalmente por qué explicarlo, quién pide la explicación, cuestiones que se plantea el que te dije...

Julio Cortázar

**E**s casi un lugar común de la crítica sobre la obra de Juan Rulfo recalcar el carácter pesimista de la misma. Según esta crítica Rulfo diseña mundos sencillos, planos e impenetrables a toda posible modificación; donde la naturaleza se impone al hombre con una suerte de determinismo feroz e implacable; donde un hombre sólo puede relacionarse con otro sobre la base del rencor, el odio, la violencia; donde algunos de los sentimientos más consagrados en la civilización judeo-cristiana: el amor filial, el paterno, están cuestionados e invertidos especularmente

en una suerte de "rencor vivo".

Esto es evidente si nos limitamos a considerar el nivel temático de los cuentos de Rulfo o de su novela **Pedro Páramo**. De hacerlo, nos sumergiremos en un universo donde la traición, el asesinato, la ausencia de solidaridad y la inexistencia del amor de cualquier tipo, campean. Todo esto ambientado en una naturaleza seca, despojada, hostil.

Considerando algunos de los procedimientos constructivos recurrentes en su obra, en cambio, advertiremos (si superamos la visión superficial de que se trata de una prosa despojada, seca, sencilla, casi humilde) que entre lo formal y lo temático se establece una cierta tensión no resuelta y en apariencia irresoluble.

Lo que en el nivel temático aparece como una superficie llena, sin fisuras, cerrado en una cosmovisión pesimista, que parece plantearnos que este mundo es inmodificable, en el nivel formal aparece, por el contrario, pidiéndonos nuestra intervención para terminar de construir el significado del texto (significado que es algo más que una simple correlación o reconstrucción de una realidad referencial que responda al texto). Urgiéndonos desde lo formal a participar con nuestro mundo, nuestras visiones, en suma, con todo nuestro capital de vida y de lectura para completar un mensaje que sin nuestro concurso no se decodifica totalmente.

Veamos a título de ejemplo algunos procedimientos formales, y cómo operan en el sentido antedicho.

### La visión limitada

Recordemos a este propósito la obra de Henry James, **What Maisie knew**; en ella, el personaje principal, una niña, actuando como un testigo,

nos narra sucesos que ella no comprende de del todo, que le resultan extraños para su experiencia de niña. Así nos enteramos de sucesos "escabrosos" (esencialmente sexuales) que protagonizan sus padres, y que nosotros, lectores adultos, podemos comprender con más claridad que la protagonista, pero en la evolución de la narrativa (la novela en este caso) James nos plantea un interesante desplazamiento: aquí, quien sabe más que el protagonista no es el narrador sino el lector.

Este, uno de los primeros ejemplos de visión limitada del personaje narrador, es asimismo un intento conciente de operar sobre las condiciones de recepción de la obra y una demanda de participación conciente dirigida al "lector agudo".

En el caso de la obra de Rulfo es fácil verificar que este procedimiento es recurrente. Lo vemos usado en "Macario" donde el personaje que narra la historia es un retrasado que nos cuenta desde la mayor inocencia los abusos a los que es sometido y su aceptación con la mayor naturalidad. La aparente inocencia del relato nos conmueve mucho más profundamente de lo que haría el más encendido alegato en defensa de la inocencia agredida. Esto es así debido a que, por el recurso de la visión limitada del personaje, nos vemos obligados a participar y a reponer desde nuestro horizonte de lectura, las cosas que el personaje ignora o no comprende, y que en la historia (que es contada sólo por él) no se dicen.

La homogeneidad y simpleza de la fábula, el orden cerrado de lo contado en la historia entra en una tensión no resuelta con el procedimiento formal, que por su parte nos pide que entremos en ese orden cerrado para modificarlo, enriquecerlo, completarlo con nuestra participación como lectores. Esta tensión dialéctica que se establece entre lo temático y lo formal no

puede resolverse sin un lector que reúna algunas destrezas y características que desarrollaremos más adelante.

No resultaría convincente una demostración hecha en base a un solo ejemplo, por lo tanto, en beneficio de la brevedad de este trabajo, no desarrollaré todos los casos en que este recurso aparece empleado, sino que me remitiré a señalarlo en otro de los cuentos de Rulfo, que por sus características representa el otro polo de "Macario", en lo que a complejidad formal se refiere. Con esto usaré el atajo de verificar cómo en ambos extremos, el procedimiento opera de la misma manera.

En "El Hombre" la fábula y el tema son escuetos. Se trata de una muerte (Urquidi mata al hermano mayor de José Alcanfía), que producirá otra muerte (José Alcanfía mata a la familia de Urquidi, que no está en su casa por haber ido al entierro de su hijo recién nacido), que a su vez producirá otra muerte (Urquidi mata a José Alcanfía). Una fábula que tematiza un círculo de venganza y muerte que aparecen como la única forma de relacionarse entre los hombres que protagonizan la persecución.

La historia está contada en base a una serie de raccontos que culminan en el presente recién con el punto final del texto. A esta complicación formal-temporal se agrega un dueto de voces: la de Urquidi (el perseguidor), entrecomillada, y la de José Alcanfía (el hombre, el perseguido) entrecomillada y en bastardillas; al que se agregará una tercera voz, la de un testigo (cuidador de borregos) que cuenta el final de la historia a un auditor que no aparece en el texto.

Como se ve, se trata de un texto con complicaciones temporales, gráficas, espaciales, que nos plantea dificultades en cuanto a quién atribuir qué discurso y a qué situación espacio-temporal de la historia remitirlo.



El texto todo nos plantea una serie de complejidades, de las que ya anticipamos algunas.

#### **La desarticulación y fragmentación de la fábula y los personajes**

La prolija desarticulación de la fábula en la organización de la historia, es una de las características del cuento. En el centro del relato, en lo que podríamos considerar una autoimagen del relato en la diégesis, el perseguido teme perderse en un río que "...es un enredijo y puede devolverme adonde no quiero regresar".

Del mismo modo la organización de la historia nos envuelve en una serie sucesiva de raccontos, en una sucesión continua de la fábula, con

## JUAN CARLOS OLARIAGA

claves también sucesivas que nos van ubicando en la instancia lógico-temporal de la fábula por avances y retrocesos. Por ejemplo, el segundo párrafo:

Pies planos -dijo el que lo seguía- Y un dedo menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil.

nos ubica aparentemente en la persecución después del asesinato de la familia de Urquidi. Siguiendo una secuencia lógico lineal, pensamos que el relato nos narra la persecución del asesino. En esta expectativa leemos unos párrafos más adelante:

Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron...Mascó un gargajo grueso y lo arrojó a la tierra con coraje... Golpeaba con ansia sobre los matos con el machete: 'Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas'

como una instancia más en la persecución, donde el asesino ansioso golpea las matas y mella el machete. Pero luego descubrimos que dicha instancia es previa al asesinato, pues al momento de cometerlo ya el machete está mellado:

...Y el machete estaba mellado: 'Ustedes me han de perdonar', volvió a decirles.

La historia nos determina una circularidad que condice con la idea de una persecución permanente, donde perseguidor y perseguido se articulan por una alternancia de voces, espacios, recuerdos y coincidencias temporales.

El personaje teme regresar, el relato regresa permanentemente en una historia desarticulada lógicamente, en un texto marcado por la recurrencia de palabras, de formas sintácticas y discursivas. El cuento es

un enredijo que puede devolvernos a donde no queremos regresar. Una autoimagen en la que el texto es el marco del espejo que dibujamos con nuestra lectura.

Los personajes, por su parte, sólo son visualizados fragmentariamente: el perseguido por ejemplo, es sólo unos pies huyendo, unos brazos arañados en la prisa, una mano sosteniendo un machete, unos ojos brillantados por la locura, unas ropas en el agua, una nuca agujereada. Los personajes son sólo una suma de fragmentos que sostienen voces que los interrelacionan funcionalmente tejiendo la historia.

Así vemos que en el otro extremo de la simplicidad narrativa que plantea "Macario", en el de este prolijo y minucioso armado textual de "El hombre", se verifica la misma tensión: una fábula simple que se nos aparece como resuelta, clara e inmodificable por un lado; y elaborados procedimientos que nos exigen nuestra habilidad y participación como lectores por el otro. Entre el pesimismo temático que cierra los cuentos y lo inacabado planteado desde lo formal que la abre, se instala pues la tensión productiva que caracteriza la obra rulfiana.

### La oralidad. El paradigma de la confesión

Ambas características están relacionadas y son un sello rulfiano, por la recurrencia de su uso y por la modalidad particular que Rulfo les impone.

La oralidad está al servicio de la independencia de los personajes y de la historia con respecto del sujeto de la escritura. No se trata aquí de lograr el verismo realista de la literatura regionalista con un registro de lengua campesina, sino de sugerir con la oralidad real (exigua y casi gestual)



de personajes que poco a poco nos van develando los temas. No se trata aquí de definir personajes con pocas palabras, sino que personajes con pocas palabras vayan sugiriendo un tejido cribado de huecos que debemos terminar de tejer.

El lenguaje coloquial (que diseña casi los gestos que completan el contexto de la conversación) nos remite a la figuración textual, por ausencia en casos, del interlocutor. Esto último resulta muy marcado en "Luvina" donde el personaje narrador cuenta toda la historia a un otro inexistente en el texto.

El hueco correspondiente al personaje interlocutor, en el texto, llama a su reposición. Aquí es donde la orali

dad, mencionada antes, se despliega en un molde confesional alterado, cuyos desplazamientos trataremos de seguir.

La oralidad, característica acentuada en nuestras letras latinoamericanas, especialmente en la corriente indigenista, en la novela regionalista, es lo que conecta a Juan Rulfo con esta corriente, como agudamente lo señala Luis Harss. No obstante, el sentido con que se emplea la misma es lo que la diferencia de aquella. En la literatura regionalista la oralidad estaba al servicio de una pretensión clara de realismo. Con Rulfo, en cambio, la oralidad prefigura una situación de recepción de su obra, que sobre la matriz de la confesión invierte

las funciones de los participantes en este tan particular modo de comunicación, y desacraliza conceptos de lo real y su relación con la literatura.

En el circuito de la comunicación diseñado por la confesión tenemos un participante que es quien confiesa (vierte en palabras su historia) y en este acto se define ante un otro: el confesor, quien detenta el poder sobre la palabra y es quien autoriza la constitución del hablante. Si bien en el molde cristiano de la confesión existe la obligación de la absolución, no obstante, el confesor impone su penitencia (nótese la relación semántica pena-penitencia que evidencia la traslación del mecanismo confesional al sistema judicial, donde los participantes, imputado y juez, ocupan los lugares de confesante y confesor). En suma, el confesor mantiene una relación de poder sobre la palabra, es decir sobre el lugar donde el sujeto confesante se constituye como tal.

Si verificamos la matriz confesional en realizaciones literarias como *El Lazarillo de Tormes*, el discurso elaborado a partir de la confesión revela dos características constitutivas:

- 1) Es un discurso construido a partir de la interrogación.
- 2) En dicho discurso se juegan relaciones de poder. Se trata de probar la autenticidad (problema de los conversos y autenticidad de sangre en el caso de Lazarillo) de validarse ante el otro. El personaje silenciado, pero presente en el Lazarillo es aquél a quien se dirige el texto:

Pues sepa **Vuestra Merced**, ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes...<sup>17</sup>

El paradigma de la confesión, estabilizado y vaciado de las problematizaciones que planteaba *El Lazarillo de Tormes*, pasa a la picaresca española, género constitutivo de la narrativa

de Rulfo.

El mismo paradigma se verifica en el otro antecedente de la novela americana que Rulfo reconoce: la narrativa mejicana de la revolución. Aquí el molde en que cristaliza es el reportaje y la autobiografía (autobiografía validada por ser el testimonio de un participante de los sucesos).

Vemos en esta línea de despliegue del paradigma cómo el interlocutor a quien el discurso se dirige se va alejando progresivamente, mediatizándose cada vez más la recepción del discurso. Desde la mediatización de la ventanilla del confesionario a la de un texto leído (la oralidad en la recepción de la picaresca española), pasando por la mediación del periódico (reportaje) y la novela-testimonio autobiográfica de la revolución mejicana, culminando en la novela -problema de Rulfo donde por medio de la gradación de la información, por el recurso de un narrador testigo de visión limitada, de la historia presentada por recuerdos (incompletos, parciales) del narrador, de diferentes visiones de un mismo suceso a cargo de distintos personajes; en suma, por una tensión dialéctica productiva entre fábula y procedimiento, se delega el armado final del significado al lector, quien ocupa el lugar del confesor. La mediatización llega a su punto extremo: el autor ha hecho un intento de borrar la figura de un narrador único que garantice el texto, la obra escrita de ese modo, pide el concurso de un universo contextual (ideas, creencias, modos de percibir la realidad y de percibir el hecho estético que podemos caracterizar como el horizonte de recepción del lector burgués) que la deleve y la construya al mismo tiempo, para obtener su significado final (provisorio e histórico en todos los casos).

La mediatización está dada entonces por la letra escrita, por el artifi

cio y por el horizonte de recepción del lector.

Esta línea de pervivencia del discurso de la confesión no es evolutiva, ha sucedido en este punto un salto dialéctico que la muta. La confesión subsiste, pero la pena es previa (tematizada en las fábulas por el dolor del despojo, la opresión, la injusticia, el paisaje adverso); la penitencia ya se ha cumplido y si alguien debe expiar algo es el que recibe la confesión (confesor-lector) y el único modo de expiarlo es la conciencia de una situación planteada como simple y escueta, en apariencia cerrada, en el plano de la fábula, pero cribada por el procedimiento hasta constituir la casi en un lugar vacío, que deberá llenar el lector con los fantasmas y culpas de su clase.

Juan Rulfo (en una posición análoga a cualquier narrador latinoamericano de nuestro siglo), enfrentado a la imposibilidad de dirigir su obra al público campesino que es tema de sus cuentos (iletrado en la mayoría de los casos, en cualquiera, imposibilitado de decodificar sus sutiles artificios) dialoga con el lector burgués, enfrentándolo con su "buena conciencia". Sin arriar la bandera del hecho estético, ni ampliar su público potencial con fáciles reduccionismos de autoproclamados compromisos, nos entrega una obra tensionada, una tesis y una antítesis cuya síntesis es nuestro compromiso.

Quien lo lee (en función de confesor) es quien tiene el poder sobre la palabra, la escritura y el código, pero a su vez es quien sufre la pena (en su doble acepción: castigo/dolor) de decodificar el texto. Así el lector burgués prefigurado como destinatario por el procedimiento narrativo deberá:

- 1) Reconstruir la lógica y el tiempo de la fábula.
- 2) Reponer los blancos, creando al hacerlo su propia imagen en el texto.

3) Eventualmente, hacer algo con su propia imagen reflejada en el texto.

Los textos rulfianos aspiran pues a modificarse en la lectura y a modificar al lector. Sus cuentos demandan del lector no sólo reconstruir la fábula, sino hacer algo con ella, no sólo realizar un procedimiento hermenéutico para resolver el tema sino tejer en el texto toda una serie de subtemas y significados que disparados por el texto y constituyéndose en la tensión tema/forma con nuestra participación como lectores, nos devuelven especularmente nuestra propia imagen en el texto. Rulfo apuesta a que en esta construcción compartida de significados, logremos sintetizar en algún sentido la oposición literatura/vida.

#### Notas:

1. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Barcelona, Seix Barral, 1985. Sobre la edición de 1955, p.9. Para ver la inversión de "mitos" occidentales en relación al tema del amor padre/hijo en "¿No oyes ladrar los perros?", consultar el trabajo de Angel Rama: "Juan Rulfo" en *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*, Barcelona, Planeta, 1975.
2. Para seguir la reflexión crítica de Henry James sobre procedimientos narrativos consultar su ensayo "The art of fiction" publicado por primera vez en *Longman's Magazine* (1884) o en sus novelas *Daisy Miller*, *The portrait of a Lady*, *The Wings of the Dove*.
3. Juan Rulfo, *El llano en llamas*, Barcelona, Seix Barral, 1985. Sobre la edición de 1953, p.107-111.
4. Usamos la categorización de Mieke Bal *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
5. *Op.cit.*, p.129-136.
6. En casos el lenguaje nos remite directamente

JUAN CARLOS OLARIAGA

- te al gesto conversacional: "¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo de encubridor? Pos ora sí...", "El Hombre", *op.cit.*
7. "El arte de Rulfo consiste, en parte, por lo menos, en deslizar hábilmente, en el interior de un relato aparentemente 'tradicional' y realista, una serie de elementos que van a desarticular la lisa superficie de la prosa realista y dotarla de dimensiones nuevas", Manuel Durán, **Los cuentos de Rulfo o la realidad trascendida.**
8. *Op. cit.*  
Luis Leal nos dice en relación al personaje receptor del discurso ausente en "Luvina": "El personaje que escucha la narración es también irreal, es más que un personaje, una sombra, durante todo el cuento no emite ni una palabra, más que hombre de carne y hueso parece un **desdoblamiento** del mismo profesor, quien, en vez de pensar habla en voz alta", Luis Leal "Juan Rulfo" en **Narrativa y Crítica de Nuestra América**, Madrid, Editorial Castalia, 1978. En realidad no se trata de un desdoblamiento para monologar consigo mismo, el esquema es el de un **diálogo**. Si el interlocutor no tiene ninguna marca que lo denuncie como personaje, es porque la interlocución trasciende la letra impresa. El espacio que corresponde al otro polo de la comunicación está vacío, y este vacío escenifica la situación de recepción del texto. El auditor (eventualmente es el lector). La misma situación nos plantea el desdoblamiento dialógico del perseguido en "El Hombre", *op.cit.*
9. Luis Harss "Juan Rulfo o la pena sin nombre" en **Los Nuestros**, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978.
10. Véase un modelo más elaborado sobre esta base presentada en mi trabajo de manera simplificada, en el trabajo del Prof. Omar Aliverti sobre **El Lazarillo de Tormes**: "Cuya función será la escucha de una verdad cuya única garantía es el acto mismo de ser pronunciada por Lázaro quien ocupa, entonces, la posición de sujeto interrogado", Omar Aliverti, "Sujeto, Historia y Discurso en un relato del Siglo XVI" en **Revista de Lengua y Literatura**, Nº 3, Departamento de Letras, Fac. de Humanidades U.N.C, 3/5/88, p.18.
11. **La vida de Lazarillo de Tormes y Fortunas y Adversidades**, Buenos Aires, Huelmul Editorial abril, 1962.
12. Rulfo nos dice a propósito de la Novela Americana: "La gran novela americana parte de la revolución. Ahí se puede decir que llega a su gran momento. Los antecedentes como **El Periquillo Sarniento** pertenecen a la picaresca española. Aún Payró se ubica en lo español. En el siglo XIX se adelantó Brasil en la creación de la gran novela iberoamericana". Entrevista de Alejandro Avilés, "Juan Rulfo opina sobre nuestra novela", **Excelsior**, 8 de junio de 1969, **Diorama de la cultura**.
13. En el análisis de "El Hombre" no aparece con sentido la contradicción planteada entre un elaborado laberinto formal para un tema tan simple como la venganza.