

## **JAMES JOYCE Y JUAN RULFO: LO TEMPORAL Y LO TRASCENDENTE EN LA NUEVA NOVELA.**

*María Antonia Zandanel de González*

La aparición de la 'Novela de la corriente de la conciencia', que intenta traducir en una nueva modalidad literaria el espíritu de una época y que además recoge su clima espiritual, repercute de una manera significativa en los autores hispanoamericanos. Rulfo, García Márquez, Yáñez, Fuentes, Cortázar, Otero Silva, entre muchos otros, acusan esta influencia que, sin embargo, no se da con los caracteres más o menos rígidos de una "escuela literaria", sino que viene a insertarse como el clima o la conciencia de una época que, unida a la preocupación de la narrativa hispanoamericana por encontrar un estilo, un sello propio, ahondando en las raíces originales de Hispanoamérica, habrán de dar como fruto la llamada 'Nueva novela hispanoamericana'. En esta suerte de simbiosis, junto a las nuevas técnicas narrativas, reaparecen los temas y valores propiamente americanos: el indio, los mitos, los elementos históricos y religiosos, el paisaje, el lenguaje, elementos todos que conforman una entidad literaria singular y propia.

Uno de los más altos exponentes de esta nueva expresión hispanoamericana es el mexicano Juan Rulfo.

En torno a su figura, altamente enigmática, se ha desarrollado un mito: el del escritor que cuanto menos publica más ve crecer su fama; fama que se cimenta, sin lugar a dudas, en la creación de dos obras maestras de nuestras letras: una colección de cuentos, titulada **El llano en llamas**, publicada en 1953, y una novela, **Pedro Páramo**, de 1955. Un extraño caso, como señala uno de sus críticos, Hugo Rodríguez Alcalá, "de la máxima fama con la mínima obra".

Su producción exigua comprende, además, algunos relatos sueltos publicados en periódicos y recogidos posteriormente en la **Obra Completa** y algunos relatos breves adecuados como guiones cinematográficos, entre los que se destaca **El gallo de oro**, pequeña joya literaria, que muy bien podría considerarse como una novela corta.

A partir de 1955, fecha de publicación de su novela, inexplicablemente, Rulfo calla para siempre, a pesar de su reiterada promesa de publicar otra novela, titulada **La cordillera**, que después afirma haber destruido.

Juan Rulfo es un enigma en la literatura hispanoamericana: su prolongado y casi empecinado silencio literario, su permanente resistencia a hablar sobre la propia obra, su misterioso hermetismo, su peculiar estilo narrativo, las polémicas que ha originado su brevísima producción, contribuyen a acentuar este enigma. Sus datos biográficos tampoco aportan demasiadas pistas para descifrar su personalidad. Nace el 16 de mayo de 1918 en el distrito de Sayula, estado de Jalisco. En una entrevista llena de ironía y de ternura, Juan Rulfo dice de sí mismo:

"Me llamo Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno. Me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos, como si fuera el vástago de un racimo de plátanos y aunque sienta preferencia por el verbo

arracimar, me hubiera gustado un nombre más sencillo". (Entrevista de María Teresa Gómez Gleason).<sup>2</sup>

Y es precisamente esta excesiva reserva del mexicano lo que explica, en parte, la falta de precisión y hasta las contradicciones que encierran los datos biográficos. Al parecer, su familia gozaba de una acomodada posición hasta que la muerte, esa presencia acechante y siempre omnipresente en su narrativa, lo priva de sus afectos más inmediatos. En 1924 muere su padre, en un episodio bastante confuso, y más tarde pierde también a su madre. El desmembramiento de la familia coincide con la fase final del período revolucionario, especialmente con la etapa de la revolución cristera, guerra de carácter religioso, que abarcó desde 1926 hasta 1929 y que aparece mencionada en **Pedro Páramo**. A raíz de estos luctuosos acontecimientos, Rulfo y sus hermanos quedan bajo la custodia de la abuela materna, en San Gabriel, y son confinados, para su atención, en un asilo de huérfanos. Estos hechos son relevantes porque van a marcar profundamente tanto su vida como su obra, aunque nuestro autor haya negado sistemáticamente el componente autobiográfico tanto en los cuentos como en su novela.

Parco en sus declaraciones, remiso a las entrevistas y reportajes, sabemos por sus propias confesiones que no posee una formación sistemática y que sus conocimientos literarios le vienen de un apetito voraz por la lectura. Esta inclinación marca sus preferencias literarias, a la par que revela las influencias recibidas. En una declaración sustancial para establecer las conexiones de Rulfo con el propósito de este trabajo, le dice a Elena Poniatowska:

"Antes yo oí muchas voces, y las sigo oyendo... Marcel Proust, y William Faulkner y Virginia Woolf, y Knut Hamsun y todo lo

---

<sup>2</sup> Jorge RUFFINELLI. "Vida y obra de Juan Rulfo". En: Juan RULFO. Obra Completa. Venezuela, Ayacucho, 1977. p. 214.

que Ud. quiera...la Biblia y los himnos de Prudencio. Por cierto que mi primer gran lectura, aquella que me abrió los ojos, fue **El artista adolescente**, de James Joyce".<sup>3</sup>

A pesar de estas significativas palabras, la influencia más evidente parece provenir del norteamericano William Faulkner, como lo ha señalado ampliamente la crítica, particularmente en lo que hace a algunas técnicas narrativas: el perspectivismo de **Absalón, Absalón**, la abstención del análisis, la intersección de los planos temporales; o en algún modelo obvio del personaje: Macario, el idiota que da nombre al primer cuento de **El llano en llamas**, es, sin lugar a dudas, deudor del Benjy de **El sonido y la furia**, de Faulkner<sup>4</sup>. También por la expresión de la desilusión y la preferencia por la narración indirecta.<sup>5</sup>

También podríamos marcar un paralelo entre Juan Rulfo y Virginia Woolf, en tanto, como ha señalado Zunilda Ger<sup>u</sup>tel, ambos autores apuntan a la subjetividad y tratan de encauzar el modo narrativo hacia lo lírico, "con sentido de fusión del mundo en la emoción del sujeto".<sup>6</sup> En los dos autores mencionados, la actitud expresiva asumida se identifica con la lírica y por este motivo el modo lírico adquiere, en sus obras, dimensiones realmente significativas. En el caso del mexicano, el rigor formal de su prosa está muy próximo a las exigencias líricas, en cuanto se vale de procedimientos poéticos para transmitir, por ejemplo, el amor de Pedro por Susana San Juan, la belleza pretérita de Comala, el am

---

3 Citado por: Luis LEAL. "Juan Rulfo". En: Narrativa y crítica de nuestra América. Madrid, Castalia, 1978. p. 262.

4 Cfr. Jorge RUFFINELLI. "Prólogo". En: Juan RULFO. Obra Completa. p. XIV.

5 Cfr. Samuel D'NEILL. "Pedro Páramo". En: Homenaje a Juan Rulfo. Madrid, Ed. Helmy F. Giacomán, Anaya, Las Américas, 1974. p. 320.

6 Cfr. Zunilda GERTEL. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires, Columba, 1970. p. 35.

biente conformado sutilmente por sonidos y ruidos casi inaudibles. En la novela de Rulfo, lo que el narrador quiere comunicarnos no se revela en forma directa, sino que cristaliza a través de las sugerencias que el lenguaje encierra, en la recurrencia reiterativa de ciertas imágenes y en los por demás elocuentes silencios de los personajes.

Además, el mexicano se nutre en otras fuentes igualmente poderosas: los novelistas rusos del siglo XIX y los autores nórdicos, especialmente escandinavos: Korolenko, Andrei, Ramuz, Hamsum, Giono, Lagerloff.

Se ha destacado particularmente la influencia del escritor suizo-francés Charles Ferdinand Ramuz, por las innegables similitudes entre ambos mundos narrativos; porque han logrado dar forma literaria a un mundo propio, a partir de un microcosmos pueblerino, teñido de resonancias líricas. Es interesante señalar, además, que "estas visiones paralelas obedecen a similares bases socioeconómicas del mundo rural que ambos eligieron novelar".<sup>7</sup>

Dirá Rulfo acerca de Ramuz:

"Quisiera haber escrito muchas obras, pero entre tantas una: **Derborance**, de Ramuz, ese gran escritor suizo, tan despreciado, tan desconocido".<sup>8</sup>

Entre los escritores hispanoamericanos reconoce a Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti, como los grandes maestros de nuestras letras contemporáneas; y destaca, además, las figuras de Roa Bastos, Arguedas, Carpentier, Cortázar, Sábato, García Márquez, Buenaventura y Céspedes.

En este intento un tanto exhaustivo de establecer las lecturas, y con ellas las fuentes de inspiración literaria de Rulfo, no podemos olvidar el generoso aporte de la literatu-

---

7 Jorge RUFFINELLI, "Prólogo". op. cit. pág. XV.

8 Ibid.

ra mexicana. Autores como Emilio Rabasa, Heriberto Frías, Mariano Azuela, Rafael Muñoz, Gregorio López y Fuentes, Martín Luis Guzmán, preparan el advenimiento de la nueva literatura mexicana, con su profundo nacionalismo y su genuina simpatía por las clases más desvalidas; y ya más próximos en el tiempo y en el espíritu, Agustín Yáñez, Efrén Hernández, José Revueltas, Javier Icaza, figuras éstas que contribuyeron a consolidar el actual prestigio de que goza la literatura mexicana.

Nos interesa ahora destacar especialmente las vinculaciones con la obra de Joyce, \* por él mismo confesadas. Estas vinculaciones no se dan, como se puede observar, en los términos de una influencia unilateral y directa, sino más bien en el panorama más amplio de una forma literaria propia de una época. Es en este marco donde nosotros quisimos establecer los puntos de contacto y las conexiones entre Joyce y Rulfo. En el plano de las preocupaciones temáticas aparecen la búsqueda del padre, el descenso a los infiernos, la concepción del mundo como un caos, el pecado y los remordimientos, el rencor y el odio, el amor no realizado, como los elementos comunes más evidentes. En la similitud de técnicas narrativas podemos señalar el uso del monólogo interior (no excluyentemente joyceano), la libertad estructural, el uso del diálogo (poco frecuente en la novela de la corriente de la conciencia), la participación activa del lector para armar la novela, una preocupación especial por el lenguaje y la enorme riqueza simbólica. Para poder juzgar mejor estos puntos de contacto y poderlos confrontar con la perspectiva del irlandés, trataremos de rescatar la singularidad propia de la obra de Rulfo, tal como aparece en **Pedro Páramo**, su única novela publicada hasta el momento.

---

\* Este trabajo fue realizado con motivo del curso "Centenario del nacimiento de James Joyce. Repercusión de su obra en la novela contemporánea", organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.C., entre setiembre y octubre de 1982.

La primera parte de la novela toma forma a partir del esquema biográfico: "un hijo regresa a sus orígenes para conocer a quien fuera su padre, buscando al mismo tiempo su propia identificación".<sup>9</sup> La novela comienza en primera persona retrospectiva, con el relato que Juan Preciado hace a Dorotea de su llegada a Comala. En su lecho de muerte, su madre le había exigido buscar a Pedro Páramo, el padre que los había abandonado, para hacerle pagar caro el abandono y el olvido en que los tuvo. Abundio, otro hijo de Pedro Páramo, es el encargado de conducirlo hasta el pueblo; y como Virgilio, el guía de Dante en el descenso a los infiernos, Abundio es el guía que lo lleva a Comala y le muestra el lugar. Por el arriero sabe, además, que su padre ha muerto hace tiempo. Juan llega a Comala, la tierra natal de su madre, pero en lugar del lírico paisaje evocado por ella encuentra un paraje desolado, poblado únicamente por las almas de los muertos que vagan tristemente de un sitio a otro. Irá descubriendo luego que el pueblo está casi desierto, que casi todos sus habitantes están muertos y que las apariciones son, en realidad, fantasmas que deambulan por el infierno de Comala. Es decir que esta historia de la búsqueda de un Paraíso se convierte en la pérdida de ese paraíso, primero, y en un verdadero descenso a los infiernos, después. Atrapado en esta atmósfera saturada de pasado, Juan Preciado muere y comparte su tumba con Dorotea; y desde este momento ella se convierte en su guía e identifica para él las voces de los muertos que provienen de las tumbas vecinas, para develarle el pasado de sus habitantes. Allí conocerá la historia de su padre, la relación con su madre, y, paralelamente, la sombría historia de Comala.

Todo esto que hemos enunciado aquí siguiendo el hilo narrativo, se encuentra en la novela contado en forma confusa y fragmentaria. A tal punto que uno de sus críticos ha señalado que da la impresión de que Rulfo arrojó los manuscritos desde arriba de una escalera y los barajó sin ordenar-

---

9 Suzanne J. LEVINE, "Pedro Páramo-Cien años de soledad: un paralelo". En: Homenaje a Juan Rulfo, p. 176.

los. La lectura de **Pedro Páramo** exige la participación activa del lector; éste debe armar la novela y esto se logra solamente después de la segunda o tercera lectura. Rulfo emplea diversos puntos de vista narrativos que a veces tienden a fusionarse y a veces están separados. Los fragmentos narrativos no sólo provienen de voces diferentes, sino que además ocupan puntos en el tiempo que se ordenan conforme a una cronología nada ortodoxa. La historia de la muerte de uno de los hijos de Pedro Páramo, Miguel, es contada por varias voces en diferentes ocasiones. Encontramos, además, intrincadas yuxtaposiciones, alteración de lo soñado con lo vivido, los diálogos de los vivos con los muertos, los diálogos de los muertos entre sí, la retrospectiva, varios planos de la narración, distintas versiones sobre un mismo hecho.<sup>10</sup> El autor usa alternativamente la primera, la segunda y la tercera persona. También aparece por momentos la voz narradora que en Rulfo nunca es totalmente omnisciente. Pero, a pesar del aparente desorden, una minuciosa lectura revelará que hay una estructura, bien organizada y con una armónica trabazón interna. Detrás de la "desordenada composición" se descubre una rígida estructura, un orden interno del desorden, que constituye uno de sus mayores logros.<sup>11</sup>

Los segmentos condensan los episodios más significativos de la vida de los personajes, de modo que, eludiendo lo cotidiano, lo ordinario, consigue que se expresen en forma directa, sin rodeos ni perífrasis, pero además siguiendo los naturales avances, saltos y retrocesos con que habitualmente aparecen las cosas recordadas. Sólo que aquí no se trata de la memoria de los vivos sino de la memoria de los muertos, que interviene, aparentemente sin plan ni concierto, para recomponer la historia de Pedro Páramo, conformando su estructura dramática. El mismo Rulfo nos habla, con ésa

---

10 Cfr. Enrique LAGUERRE. "Dos visiones del infierno: 'Vidas Secas' y 'Pedro Páramo'". En: Homenaje a Juan Rulfo, p. 368.

11 Cfr. Luis LEAL. "La estructura de Pedro Páramo". Ibid., p. 15.



su inconfundible voz narradora, de esa intención estética que presidió la elaboración de su novela:

"Sí hay en **Pedro Páramo** una estructura, pero es una estructura construida de silencios, de hilos colgantes, de escenas cortadas, pues todo ocurre en un tiempo simultáneo que es un no tiempo. También perseguía el fin de dejarle al lector la oportunidad de colaborar con el autor y que llenara él mismo esos vacíos. En el mundo de los muertos el autor no podía intervenir".<sup>12</sup>

Nos propusimos, casi como un juego, recomponer estas secuencias siguiendo el orden lógico de los acontecimientos y vimos, sin sorpresa, que no es posible otra formulación que no sea aquélla que el novelista, deliberadamente, ha elegido. El mundo de Juan Rulfo es un universo lleno de sentido que se explica y se conforma dentro de esa misteriosa concepción con que el autor lo ha formulado. Es el "no tiempo" de la muerte el que permite o, paradójicamente, torna verosímiles los acontecimientos narrados. Fuera de ella, desencajados de su planteo inicial, todo se convertiría en una crónica más o menos trivial.

La creación de ambiente ocupa en esta novela un lugar destacado. Como Macondo, la imaginaria ciudad de **Cien años de soledad**, como la Santa María de Juan Carlos Onetti, inspiradas, seguramente, en la Joknapatawpha de Faulkner, Comala se ha convertido en "uno de los inolvidables lugares míticos, ferozmente mexicano, desoladoramente universal".<sup>13</sup> Mientras trabaja en ella, Rulfo la titula **Los murmullos**, lo que nos habla bien a las claras de la significación

---

12 Fernando BENÍTEZ. "De una conversación en el amanecer mexicano: Juan Rulfo, la literatura es mentira". En: Clarín: Cultura y Nación, Buenos Aires, Jueves 19 de marzo de 1983. p. 2. col. 3.

13 Emilio MIRO. "Juan Rulfo". En: Homaje a Juan Rulfo. p. 236.

que le otorga al ambiente y resulta sorprendente descubrir que aquí se da, como ha señalado Zunilda Gertel, la "efectiva conjunción de novela de espacio y de personaje".<sup>14</sup> Para caracterizarlo, y parafraseando a Alejo Carpentier, podríamos decir que es "un reino de este mundo" que es en realidad del otro mundo. Un mundo mítico que existe fuera del tiempo y del espacio, donde reinan la oscuridad y el silencio. Rulfo delinea este mundo con contornos muy sutiles y expresivos desde las primeras páginas del libro. El principal personaje no es Pedro Páramo sino el pueblo mismo. Ese pueblo infernal donde la vida no existe, o existe solamente en su estado más larvario, más primitivo; recordemos, por ejemplo, el episodio de los hermanos incestuosos. Ese pueblo muerto habitado por el silencio, donde éste está visto como un espacio para la contemplación de aquellas cosas que la mundanidad no nos deja ver.

Esta creación de atmósfera, de una atmósfera extraña, sugestiva, deliberadamente ambigua, está dada por la tensión que existe entre dos mundos diferentes: Comala, el paraíso perdido y Comala, el infierno que Juan Preciado encuentra a su llegada. La primera, es decir la visión de Comala como un Paraíso terreno, toma forma fundamentalmente a través de los monólogos de Dolores Preciado, la madre de Juan. Son los únicos de toda la novela escritos en bastardilla. A pesar de que aparece fragmentado en ocho partes, por su perfecta unidad puede considerarse un solo monólogo; estas interpolaciones ocupan momentos significativos de la obra y tienen la función primordial de contraponer la Comala paradisíaca a la Comala infernal. Los monólogos de Susana y Pedro son monólogos líricos, poéticos, verdaderos poemas en prosa, a través de los cuales se evoca con una profunda nostalgia el paraíso perdido y reflejan, además, diferentes imágenes de ese paraíso. Para Pedro Páramo, el paraíso perdido es la niñez, la época de su completa felicidad junto a Susana San Juan, su amor joven y

---

<sup>14</sup> Zunilda GERTEL. op. cit. p. 113.

eterno por ella. Para Susana, el paraíso perdido es su alucinada pasión por Florencio, su marido muerto. Para Juan Preciado, el paraíso perdido es esa visión pretérita de Comala como verdadero paraíso terreno, apresado en la voz de su madre, en sus líricas evocaciones. Casi con técnica de contrapunto, la Comala infernal, a su vez, toma forma desde las primeras páginas del libro, cuando Rulfo destruye toda posibilidad de una localización geográfica concreta; destaca la idea del descenso, el calor excesivo y la falta de aire. La idea del infierno está también sugerida en la multitud de caminos que se bifurcan y que no se sabe con certeza hacia dónde van. Esto está subrayado además por las voces, los murmullos que provienen de ultratumba, los ruidos y los ecos, que contribuyen a conformar el ámbito infernal de la novela. Este "retablo fúnebre", como lo llama Emilio Miró, toma forma a partir de una extraña atmósfera de misterio que envuelve todo el relato y que se desplaza también hacia los personajes. La realidad se desdibuja y colorea mágicamente. Rulfo consigue adentrarse en el misterio de la vida y de la muerte y lo consigue a través de la creación de esta atmósfera mágica, mezcla de duda y alucinación, de vida y de muerte, de sueño y de vigilia, donde lo real se torna engañosamente irreal y donde lo fantasmal adquiere visos de tangible realidad. No hay distancia entre la realidad y la fantasía, entre la vida y la muerte. La muerte es una prolongación inevitable y eterna de la vida y no hay transición entre la una y la otra. Sus personajes pasan de la vida a la muerte casi sin percatarse de ello. Este clima extraño y asfixiante, de pesadilla, y a la vez descarnadamente real, "se logra y se potencia por la compleja estructura temporal de la novela, por la combinación de muchos y diferentes planos temporales, revelador todo ello de una maestría técnica conseguida y madurada a través del cuento, de la narración breve"<sup>15</sup>. La novela no está separada en capítulos sino en breves segmentos narrativos y se desenvuelve por saltos temporales. Estos saltos no es-

---

<sup>15</sup> Emilio MIRO, *op. cit.*, p. 237.

tán presentados desde la perspectiva de uno solo de los personajes, sino de varios, algunos de los cuales, sobre todo al principio, son muy difíciles de identificar. Merced a esta enmarañada estructura temporal, el pasado se actualiza, se hace presente, pues el presente es "el único tiempo que conjuga la eternidad"<sup>16</sup>. Y desde el presente atemporal de la muerte, los personajes miran hacia el pasado, regresan a él constantemente, lo recuerdan, lo añoran, lo reviven. Engañosamente la novela se abre con un viaje y éste nos hace suponer un avance tanto espacial como temporal. La lectura revela que no hay tal adelanto porque Juan Preciado ya está muerto cuando la novela comienza. Es decir que "tanto la trayectoria del personaje como su búsqueda se diluyen en las brumas de una diferente temporalidad: la de la muerte"<sup>17</sup>. La novela pende sobre un tiempo mítico, en el cual las acciones, desprovistas de una significación ordinaria o cotidiana de la temporalidad, cobran sentido. Todo existe y se desenvuelve fuera del tiempo, o en el "no tiempo" de la muerte, en esa permanente eternidad que carga de contenido la vida humana. La aparente progresión temporal es, en realidad, un retroceso, un aferrarse al pasado que está sugerido por una serie de imágenes, muy simbólicas por cierto, que renuevan la vigencia del pasado: pueblo sin ruido, rumor de voces, arrastrar de pisadas, ruidos vagos, sonoro silencio, murmullos, ecos de sombras. Estas imágenes auditivas indican que la novela, en particular la primera parte, está saturada de dichas voces y ellas coadyuvan a la negación del tiempo y a la descripción onírico mágica.<sup>18</sup> Esta novela se entiende a la luz de la literatura del realismo mágico. La plena originalidad de esta obra se dimensiona al examinar su visión de una realidad mágica,

---

16 V. PERALTA y L. BEFUMO BOSCHI, Rulfo, La soledad creadora, Bs. As., Fernando García Cambeiro, 1975, p. 69.

17 Ibidem, p. 62.

18 Cfr. A. SACOTTO, "Pedro Páramo, las técnicas narrativas", Cit. por V. PERALTA y L. BEFUMO BOSCHI, op. cit., p. 72.

donde la realidad cotidiana y su unidad de medida, el tiempo, aparecen tratados en forma subjetiva para resaltar la obsesión dominante de la novela que es la muerte. La realidad se desdibuja, se esfuma; el tiempo se resquebraja, la progresión temporal está anulada por completo, para que la muerte resulte eternizada.

Otra de las líneas matrices de la narrativa de Juan Rulfo es la idea-imagen de la muerte. Toda su obra es, en realidad, una **meditatio mortis**, donde la vida está vista como un peregrinar errante que conduce al hombre indefectiblemente hacia la muerte. Este sentido de la muerte está hondamente arraigado en el alma del hombre mexicano a tal punto que, según Rulfo, hay pueblos enteros dedicados al culto de los muertos. En esta idea de la muerte se sintetizan, por un lado, la cultura cristiana y, por otro, el sentimiento de la muerte de honda raíz indígena. El respeto cristiano por la muerte se ha mezclado con el culto pagano a los antepasados, en esa cotidiana convivencia con los muertos. Y en esa apertura hacia el mundo indígena encuentra su justificación, la carencia de fronteras entre vida y muerte y la aceptación, que es propia del cristiano. Hay, en toda la obra de Juan Rulfo, una extraña simbiosis de religión y superstición; de religión cristiana y creencias indígenas, resabio, seguramente, de concepciones prehispánicas. Es tal vez en este plano que la ambigüedad, esa característica esencial del narrador mexicano tantas veces resaltada por la crítica, adquiere su significación más relevante. La concepción rulfiana de la vida moral no se agota ni se resuelve en una concepción cristiana de la vida, en una ética personal y trascendente, sino que está ligada a un ordenamiento cósmico del mundo, cuyas fuerzas regulan el destino de los hombres, idea propia de la concepción mítica del indígena. La vida ética no se resuelve exclusivamente en la relación con un Dios personal y trascendente, propio de la concepción cristiana sino que se encuentra, además, ligada a un ordenamiento cósmico que responde a una concepción mítica del mundo. Es así como en esta cosmovisión religiosa pueden convivir la conciencia del pecado y de la Divina providencia, con un marcado fatalismo cuya expre-

sión más relevante es la ausencia del perdón, que une a los personajes en una suerte de destino inevitable. Es notoria en este sentido la ausencia de esperanza que clausura toda posibilidad de redención. El tránsito de la vida a la muerte, de lo temporal a lo trascendente, cierra un círculo que reconcentra a los personajes, vivos y muertos, en el recuerdo y en la evocación de sus pecados y de sus dolores. Los personajes son seres ensimismados, reconcentrados, que parecen haber aceptado tácitamente su condena. Se mueven en una suerte de purgatorio sin posibilidad de paraíso.

Dos sucesos históricos cruzan fugazmente esta novela: la revolución mexicana y la guerra de los cristeros. Por este ámbito suspendido, atemporal de la muerte, de la misma manera que fluye la vida pasada, se cuele también el pasado mexicano. Y así veremos pasar la revolución primero y la guerra cristera después. Y veremos, además, cómo el poderoso cacique se sirve de la revolución, la maneja a su capricho, tal como manejó a su pueblo, y saldrá de ella, finalmente, beneficiado. La más dura de las críticas a la revolución que jamás se haya escrito, está contenida en estas páginas. La revolución permite la supervivencia del caciquismo, indirectamente favorece sus intereses, y la revolución que nos muestra Juan Rulfo es una revolución malograda, incapaz de cambiar nada, inútil, innecesaria. Siguiendo la tónica de las novelas del ciclo revolucionario, que comenzara con la publicación de **Los de abajo**, de Mariano Azuela, es, en realidad, una novela medularmente antirrevolucionaria por esa expresión de la desilusión, del desencanto, de la inutilidad de la sangre derramada.

Toda la trama argumental y temática de la novela está expresada en un lenguaje que denota una absoluta maestría en el manejo del idioma y de la técnica narrativa. No en vano Rulfo es considerado un maestro por las generaciones posteriores. Los rasgos más salientes de ese magisterio los constituyen la singularidad y originalidad de la prosa rulfiana. Se ha hablado de una manera rulfiana del decir, de un estilo particular: el rulfismo, entendido éste como una forma apretada, densa, sintética, poética, de concebir la realidad a partir de lo esencialmente mexicano; hay en Rulfo,

como en todo gran creador, una búsqueda de lo universal a partir de lo regional. Creemos que lo que diferencia a Rulfo, no sólo del autor que estamos estudiando, sino también de la mayoría de los escritores hispanoamericanos de esta época que tanta trascendencia han alcanzado en el plano mundial, se manifiesta en el plano estilístico por ese rechazo de Rulfo hacia la retórica, el barroquismo, la cargazón ornamental de la frase; esa búsqueda casi angustiada de la simplicidad y la sencillez. Lo que él pretende es escribir como se habla.

Al verborrágico derroche de Joyce se opone contrastando la densa y apretada prosa rulfiana que, a fuerza de concisión, se torna poética. Rulfo busca casi desesperadamente el exacto nombre de cada cosa, el adjetivo único, la imagen descarnada, simbólica a fuerza de escueta. Es también, como la de Joyce, una obra maestra de la literatura en la recreación del lenguaje, en la búsqueda del elemento metafórico, prosa cargada de símbolos, de figuras, de recursos literarios. Pero lo que en Joyce es un despliegue técnico sin precedentes, una aventura intelectual o intelectualizada, que se va desgranando a lo largo de páginas y páginas, es en Rulfo apretada síntesis, economía absoluta.

En cuanto a los contenidos temáticos, debemos destacar que, por encima de las precisiones que ha ensayado la crítica, con resultados completamente dispares, nos queda una obra abierta a lo trascendente, donde lo mágico, lo mítico y lo poético forman parte de la realidad, la enriquecen, la transforman, la trascienden, para instalarla en los límites del realismo mágico. Esta operación es posible por la destrucción del tiempo habitual y la apertura al tiempo mítico. Desde la visión personal del autor, la realidad es caótica y está inmersa en una suerte de fatalismo que el hombre, librado a su endeble condición humana, no puede superar. Caos y fatalidad son, pues, dos ingredientes fundamentales de la narrativa de Juan Rulfo. Las voces de los muertos y los murmullos de ultratumba que emanan de la novela y que contribuyen a conformar ese ámbito peculiar sugieren o sostienen esta cosmovisión del mundo como un caos y la aproximan, casi inevitablemente, a la también

caótica meditación de Molly Bloom, del *Ulises* de Joyce. Las últimas páginas del *Ulises*, escritas sin pausas y sin comas, desordenado fluir de los recuerdos de la protagonista, donde se anudan y se superponen recuerdos, ideas, asociaciones, sensaciones, imágenes, a pesar de estar lógicamente estructuradas, conforman los límites de una existencia caótica que se cierra sobre sí misma. En Rulfo, en cambio, el desorden de la novela es mucho más aparente que real. El autor parte del caos, de una concepción caótica del mundo, que desorienta en principio al lector, pero que le permite, finalmente, recomponer todo un universo donde el hombre, o la existencia humana, adquieren su verdadera significación en esa apertura hacia lo trascendente. Rulfo, a diferencia de Joyce, no se queda en la inmediatez de las cosas. A pesar de que hay temas escabrosos, éstos se insertan en un contexto lleno de sentido, que no se cierra en lo puramente fisiológico, ni en lo psíquico, sino que se abre a un mundo de ricas significaciones expresivas que comprenden lo misterioso, lo mítico, lo religioso. Esta presencia de los muertos, de un tiempo ambiguo que se mueve entre la vida y la muerte, rompe los moldes de un crudo realismo que, a fuerza de querer ser tal, destruye una parte importantísima de la realidad, como son los contenidos, esa carga de valores, de sentimientos, de premoniciones, de creencias, que cargan de significado todo acto humano.

Frente al subjetivismo exacerbado de Joyce que aferra a sus personajes a la inmediatez de las cosas y los encierra en el laberinto de una conciencia entregada a su propio caos, se da la pretensión de Rulfo de crear un ethos, un arquetipo del hombre mexicano, hecho de gestos, de sentimientos, de perfiles, de silencios; instalado en un mundo todo lo extraño que se quiera, pero donde el pecado, el sentimiento de culpa, la necesidad de una expiación, la búsqueda del paraíso o la peregrinación al infierno, nos indican la inserción de ese hombre en un cosmos que lo trasciende y da sentido a su vida y le impide quedar hundido, como en Joyce, en los abismos de una conciencia extraviada. Se trata pues de un hombre situado en un mundo lleno de resonancias y valores, cuyos últimos alcances el lector no avi-



sado no alcanza a discernir con claridad, porque está lleno de contenidos míticos y simbólicos.

Tal como quisiera anunciarlo el mismo título de la obra, donde el páramo de Pedro, Pedro-piedra, nos remite a la idea de la piedra mineral, inerte; pero también nos sugiere la idea de la piedra angular, clave de la vida, fuente de creación.

Con frecuencia se insiste en el análisis literario, en los aspectos formales y estilísticos, cuando en realidad éstos son el instrumento expresivo con que el autor nos revela su visión del mundo. Es así como medios o recursos semejantes pueden expresar contenidos **disímiles**. Tal lo que nosotros hemos descubierto entre la obra de Joyce y la de Rulfo. Es por eso que nos hemos detenido en la significación que estos recursos alcanzan en la novela **Pedro Páramo**, para mostrar cómo estos autores, si bien comparten una corriente expresiva común, revelan universos de contenidos y significaciones opuestos; a tal punto que, si bien en el caso de Joyce su obra está asentada sobre lo temporal, la del mexicano, en cambio, está abierta a lo trascendente.