

# RELACIONES ENTRE LA ORALIDAD EXPRESIVA Y EL DISCURSO ESCRITO EN LA NARRATIVA DE JUAN RULFO

---

*Eduardo Huarag Álvarez\**

RESUMEN: En el presente ensayo se destacan aquellas particularidades discursivas en las que es posible observar un tipo de relato que sin dejar de reflejar lo particular mexicano logra irradiar hacia lo universal. El estilo discursivo de Rulfo, la perspectiva de sus narraciones asumen un estilo predominantemente mimético (un escribir como se habla) que más allá de cumplir con un efecto de autenticidad, se modeliza a partir de una noción de estética que, en el caso de Rulfo, implica superponer un estilo condensado, expresivo y frecuentemente metaforizado. La revisión y análisis de algunos cuentos y luego de la novela *Pedro Páramo* permiten conocer esas particularidades discursivas y la noción de estética que subyace en ella.

PALABRAS CLAVE: Oralidad, Narrativa, Juan Rulfo, Novela hispanoamericana.

ABSTRACT: The present essay stands out those discursive particularities in which it becomes possible a story type that without missing to reflect the particular Mexican style, it is able to irradiate toward the universal scope. The discursive style of Rulfo, the perspective of his narrations assumes a mimetic ("writing like speaking") style that beyond fulfilling an effect of authenticity, it modelizes starting from an aesthetics notion that, in the case of Rulfo, implies to superimpose a condensed style, expressive and frequently metaforized. The revision and analysis of some stories and after the novel *Pedro Páramo* allows to know those discursive particularities and the aesthetic notion that it underlies in it.

KEY WORDS: Orality, Narrative, Juan Rulfo, Hispanamerican novel.

\* Pontificia Universidad Católica del Perú (ehuarag@pucp.edu.pe).

## LA ORALIDAD, LA ARTICULACIÓN ESCRITA Y LA FUNCIÓN ESTÉTICA

Aunque Rulfo no integró el denominado *boom de la narrativa hispanoamericana (1960-1970)*, se considera que fue uno de los forjadores de ese periodo fructífero e innovador. A nuestro entender, Rulfo es un escritor puente entre la narrativa regional, social, aldeana, y la narrativa innovadora de los años sesenta. Quedan en él los motivos, personajes y temas de la narrativa aldeana, pero se diferencia de ellos (y esto es lo importante) en el modo de transmitir sus relatos. Rulfo, como vamos a ver, quiebra la linealidad narrativa, a la vez que ahonda en sus personajes para mostrar su interioridad expresiva. Cuando decimos que es un escritor puente, queremos señalar, además, que cierra el periodo, el de los narradores de temas regionales, que se interesaron más por el efecto mimético sin considerar que lo literario es la construcción de un discurso que se distingue, en particular por la literariedad del mensaje. Rulfo, se caracteriza precisamente porque, mediante el uso de estrategias y su modo de articular su discurso, buscará las posibilidades expresivas de su mensaje literario. Rulfo aborda temas locales, algunas veces aldeanos, pero sabe irradiar su mensaje, como dice Cortázar, hacia el ámbito universal, ámbito en el que discurren las inquietudes de la condición humana.

Rulfo renueva las posibilidades de articular el tiempo en la narración y el lenguaje de la sugerencia, de la metaforización. Condensa su relato, deja vacíos semánticos y logra que, siendo sus temas tan particulares, sean a la vez trascendentes.

Uno de los aspectos más innovadores de su narrativa nos llega a través de la expresividad de su relato. Entiéndase por expresividad literaria la capacidad del discurso para evocar significaciones de efecto emocional. No es un lenguaje referencial sino un lenguaje que incide en las posibilidades connotativas del mensaje. Ahora bien, esa expresividad, en las narraciones de Rulfo, está muy ligada a una articulación discursiva que se propone trasladar a la escritura las posibilidades expresivas de la comunicación oral. Se desea contar como se habla. De esta manera, el universo narrativo se articula considerando que los monólogos y los diálogos de los personajes

deben mantener los giros expresivos de su oralidad. Coincidimos con Pacheco cuando dice que:

Una de las razones principales de la incomparable tensión artística lograda por Rulfo radica en esta paradoja fundamental: el texto, la palabra escrita, desea producir un efecto de oralidad. Mediante una utilización exhaustiva de las potencialidades de evocación fonética que pueden hallarse en la palabra escrita, la letra se pretende sonido, encarnación de una voz.<sup>1</sup>

Pero hay que precisar algo importante. La presentación escrita de la oralidad por sí sola no implicaría, necesariamente, el valor artístico-literario de los relatos de Rulfo. El narrador toma como intención aquello de escribir como se habla, pero a partir de ello, es un hecho que lo escrito se somete a una configuración discursiva de la palabra escrita. Los rasgos de la oralidad (repeticiones, reiteraciones frásicas, etc.) se trasladan a la escritura, y el producto final, pasa a cumplir la función estética de un discurso literario convencional que, debido a la capacidad comunicativa e intuición estética del escritor, conservan mucho de la expresividad oral. Por eso se habla de la “poetización” a la que Rulfo puede llegar en sus relatos.

Nuestra investigación, entonces, si bien se centra fundamentalmente en la naturaleza del discurso, en la modalidad de la enunciación, no descuidará el comentario acerca de la construcción de la cosmovisión que transmite el autor a través de sus personajes y los incidentes en los que se encuentran involucrados.

#### EL INDESLIGABLE NEXO DE LA ESCRITURA CON LA ORALIDAD

Lo que de inmediato nos llama la atención en Rulfo es el modo cómo construye sus enunciados verbales, las frecuentes yuxtaposiciones y encadenamientos de léxico. No queremos decir que es sólo tal particularidad de discurso lo más importante. En realidad, relato y discurso (terminolo-

<sup>1</sup> Carlos Pacheco, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa Bello, 1992, p. 66.

gía utilizada por R. Barthes) son indesligables. Lo que sucede es que en muchos casos el análisis de su obra se ha centrado más en la metáfora y en los elementos míticos de su relato, y se ha descuidado el discurso. Y para Rulfo, este aspecto de la enunciación verbal es tan importante como el relato en sí. En una entrevista para *Excélsior*, que consigna Wilfredo Corral y que reproducimos en una de nuestras publicaciones se puede leer:

**P.** ¿Podría dar una idea de cómo llegó a encontrar la manera de escribir *Pedro Páramo*?

**R.** Pues en primer lugar, fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos —de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores y que sigue vivo hasta hoy.<sup>2</sup>

Rulfo confirma, entonces, su predilección por transmitir en el lenguaje del pueblo la fuerza expresiva de la coloquialidad, del lenguaje hablado. Tal vez por eso, en la mayor parte de sus relatos, recurre al narrador-personaje. El narrador elabora la enunciación del actuante, le da el tono y la expresividad. Lo podemos ver en *La Cuesta de las Comadres* donde primero se caracteriza a los Torricos. Para tener una idea de estos personajes se nos dice:

[...]ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Co-

<sup>2</sup> Cita de Wilfredo Corral, 1991 (722-725) en Eduardo Huarag, *Estética de la creación y técnica narrativa*, Lima, Editorial Universitaria, 2006, p. 102.

madres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio.<sup>3</sup>

No eran, pues, simples aldeanos. Eran personajes con poder. Es importante observar el tiempo desde la perspectiva del narrador. El relato empieza con la siguiente afirmación: “Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos”.<sup>4</sup> Con ello queda claro que, en el momento en que se narra la historia, los Torricos ya habían muerto. Ellos tenían cierto poder, pero sucede que La Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. La gente empezó a irse y el lugar quedó desolado. Por eso es que el narrador dice que: “*La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie regresó.*”<sup>5</sup>

En la oralidad, es habitual que se proceda a la reiteración. Tal reiteración varía según el ámbito idiomático de las regiones. En este caso, el narrador tiene como referente la oralidad mexicana. En el párrafo que acabamos de leer se dice: “*nadie volvió más por aquí [...] nadie regresó*”. En el siguiente párrafo continuamos con el mismo criterio en la estructuración frásica:

Los únicos que no dejaron nunca de venir fueron los aguaceros de mediados de año, y esos ventarrones que soplan en febrero y que le vuelan a uno la cobija a cada rato. De vez en cuando, también, venían los cuervos volando muy bajito y graznando fuerte como si creyeran estar en algún lugar deshabitado.<sup>6</sup>

Nótese aquí que la frase “no dejaron nunca de venir” tiene como eje sintagmático al verbo venir, y en el siguiente enunciado se dice: “De vez en cuando, también, *venían* los cuervos”, con lo cual se sigue enfatizando

<sup>3</sup> Juan Rulfo, *El llano en llamas*, México, FCE, 1982, p. 16.

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 18. *Cursivas más.*

<sup>6</sup> *Loc. cit.*

en el mismo verbo, aunque en otra conjugación. Este procedimiento hace notar la importancia de trasladar las particularidades expresivas de la comunicación oral al sistema comunicativo escritural. Pero, como dijimos anteriormente, tal oralidad, llevada a la escritura, se somete a su vez a la intuición estética y la literariedad (tal como manejaron este concepto los formalistas rusos) de modo que el escritor interviene con su acto creativo, artístico, para transmitir el mensaje.

El escritor, a través de su relato, devela modos de ser y actuar de personajes como los Torricos. Creencias y códigos que funcionan en la aldea, la que a su vez configura un tipo de manifestación cultural que se aloja no en el sistema institucional sino al margen de ella. Aquí utilizamos la noción de cultura en su acepción más amplia, es decir, aquella que alude al conocimiento de las personas o grupos sociales y que revelan un modo de interpretar la experiencia, el tiempo, la vida, el origen y la muerte.

Volviendo al cuento *La Cuesta de las Comadres*, queremos enfatizar en los recursos que emplea el autor para caracterizar a su personaje, o cómo se autocaracterizan en su monólogo: “[...] ya no servía yo para mucho. *Me di cuenta* aquella noche en que les ayudé a robar a un arriero. Entonces *me di cuenta* de que me faltaba algo. Como que la vida que yo tenía estaba ya muy desperdiciada y no aguantaba más estirones. *De eso me di cuenta.*”<sup>7</sup>

Hemos puesto en cursiva las veces en que el narrador va repitiendo la frase “me di cuenta”. En este caso, sirve para revelar las limitaciones vitales del personaje. Él es consciente de ello y el relato, como para reconfirmar, cierra el párrafo con el eje semántico, la frase más significativa. Éstos son recursos discursivos que proceden del afán del escritor para hacer del relato un texto más expresivo, acaso más cercano a esa otra expresividad que también (en sus propias reglas) transmite el código de la oralidad.

El narrador-personaje comenta que en el camino se encontraron con un arriero que estaba tendido en el suelo y que parecía muerto. Remigio Torricos le dijo que seguramente aquel individuo estaba dormido. Se le pateó en las costillas y el arriero no dio signos de vida. Entonces, Remigio le dijo:

<sup>7</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 20. Cursivas mías.

“—No, no te creas, nomás está tantito atareado porque Odilón le dio con un leño en la cabeza, pero después se levantará”.<sup>8</sup>

El hombrecito ya no despertaría. Esta breve secuencia es importante porque describe la prepotencia de los Torricos, lo que justifica el temor que sentían los aldeanos por ellos. Por otro lado, nótese también que de algún modo es la perspectiva del narrador-personaje y que todo lo dicho puede responder a la necesidad de justificar sus actos. Intencionalmente ha hecho una contraposición entre él, un poblador de limitadas fuerzas; y de otro lado Remigio, un tipo prepotente que vino para encararlo.

De pronto, súbitamente, el narrador-personaje suelta el dato imprevisto: “A Remigio Torrico yo lo maté”. Con esto despierta el interés del lector porque éste querrá saber cuál es la razón por la que terminó matándolo. El narrador-personaje comentará que Remigio llegó a su casa y sus frases y su tono fueron amenazantes: “-Ir ladereando no es bueno —me dijo después de mucho rato—. A mí me gustan las cosas derechas, y si a ti no te gustan, ahí te lo haiga, porque yo he venido aquí a enderezarlas.”<sup>9</sup>

#### LA CONFRONTACIÓN Y EL INEVITABLE AJUSTE DE CUENTAS

En los párrafos siguientes, Remigio hace saber que ha venido a la aldea para saber cómo y por qué mataron a su hermano: “-*Se me seca la boca al estarte hablando después de lo que hiciste —me dijo—; pero era tan amigo mío mi hermano como tú y sólo por eso vine a verte, a ver cómo sacas en claro lo de la muerte de Odilón*”.<sup>10</sup>

Pero el narrador es el mismo personaje implicado en la acusación. Es la perspectiva de él, la que conocemos. En este punto es importante advertir cómo asume el narrador-personaje la incómoda situación de verse acusado: “*Supe cómo me echaba a mí la culpa de haber matado a su hermano. Pero no había sido yo. Me acordaba quién había sido, y yo se lo hubiera*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24.

*dicho, aunque parecía que él no me dejaría lugar para platicarle cómo estaban las cosas.*"<sup>11</sup>

A través de las repetición de palabras o frases (que aparecen en cursivas), observamos cómo es que el discurso encabalgua el sentido o valor semántico de la palabra de una frase en la siguiente. Estructuración que, ciertamente, es transposición del modo de articulación de la oralidad y que con propósitos expresivos y estéticos se articulan en el relato.

Otro aspecto a considerar es el instante en el que están, frente a frente, Remigio y el acusado de homicidio. Momento tenso que aparenta cierta laxitud porque Remigio parece que sólo quiere saber cómo y por qué mataron a su hermano. “- [...] *Y eso es lo que quiero saber: si te dijo algo, o te quiso quitar algo o qué fue lo que pasó. Pudo ser que te haya querido golpear y tú le madrugaste. Algo de eso ha de haber sucedido.*”<sup>12</sup>

Luego, el narrador-personaje menciona que Remigio le hizo el reclamo de un dinero que llevaba su hermano. Como el narrador-personaje se había comprado una frazada, deja la posibilidad que sea el victimario. El narrador-personaje niega la acusación y Remigio insiste: “-*Sábetete de una vez por todas que pienso pagarme lo que le hicieron a Odilón, sea quien sea el que lo mató. Y yo sé quién fue –oí que me decía casi encima de mi cabeza.*”<sup>13</sup>

Y luego, como para aclarar si lo está acusando o es una falsa deducción, el narrador-personaje, acorralado por las sospechas, reiteró si acaso lo considera homicida. Remigio responde: “-*¿Y quién más?...*”<sup>14</sup> Con lo que al acusado ya no le quedan dudas de que Remigio ha venido a tomarse venganza y decide actuar:

[...] al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi

<sup>11</sup> *Loc. cit.* El subrayado es mío.

<sup>12</sup> *Loc. cit.* Cursivas mías.

<sup>13</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 25. Cursivas mías.

<sup>14</sup> *Loc. cit.* Cursivas mías.

lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.<sup>15</sup>

Luego, lo que dice ante Remigio es revelador. No se lo dijo en el momento de la discusión, se lo dijo recién ahora que se moría o que ya casi estaba muerto. Entonces la voz del narrador ahora es un monólogo dialogante con un cadáver:

- Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté. Fueron ellos. Toda la familia entera de los Alcaraces [...] Yo acababa de comprar mi sarape y ya iba de salida cuando tu hermano le escupió un trago de mezcal en la cara a uno de los Alcaraces. Él lo hizo por jugar. Se veía que lo había hecho por divertirse, porque los hizo reír a todos. Pero todos estaban borrachos. Odilón y los Alcaraces y todos. Y de pronto se le echaron encima. Sacaron sus cuchillos y se le apeñuscaron y lo aporrearon hasta no dejar de Odilón cosa que sirviera.<sup>16</sup>

A través del monólogo dialogante finalmente se sabe el *dato escondido*. Los que mataron a Odilón fueron los Alcaraces y no él. Esa es su versión. Ironía del destino es que ahora, el que mata a Remigio sea él. El homicidio de Odilón y el de su hermano Remigio revelan que la violencia es el único modo como se resuelven las agresiones o las amenazas. El relato cobra fuerza precisamente porque se muestra el testimonio de un narrador-personaje involucrado en un homicidio. Una especie de voz que desea expresar aquello que no deja tranquila a su conciencia, que acaso busca una explicación a lo sucedido. Y esto último, el modo como revela esto último es universal, ya no es exclusivamente regional. Por eso decíamos que, más allá del tema local y los giros expresivos regionales, el valor literario del relato es esa capacidad de poder irradiar su reflexión desde lo verbal, desde el escenario e incidente configurado.

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

<sup>16</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 27.

## CUANDO MATAR ES MATARSE A SÍ MISMO

Este afán de construirse la imagen de sí mismo lo encontraremos también en el cuento *¡Diles que no me maten!* El relato se inicia con la presentación de un diálogo dramático entre el padre Juvencio Nava y su hijo Justino. El padre le pide al hijo que vaya a interceder por él ante las autoridades porque es casi un hecho que lo van a fusilar. “- Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y al cabo él debe de tener un alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma”.<sup>17</sup>

Nuevamente, pues, nos encontramos ante un discurso que se desarrolla con un rasgo propio de la oralidad: la reiteración. Pero claro, como decíamos anteriormente, no es una simple reiteración. El discurso asume ese rasgo pero lo hace particularmente expresivo, siendo conscientes de la literariedad del discurso o que estamos ante un mensaje verbal con valor estético.

La circunstancia narrativa que vive el personaje Juvencio Nava (el que va a ser fusilado) permite que el conjunto de enunciados tenga el tono dramático que se conoce. Y aquí se produce el enlace semántico de una palabra con otra o de yuxtaposición, porque al construir una frase con la misma palabra (o una semejante), ésta evoca la anterior. El lector necesariamente la vincula en su memoria, la encadena a la frase anterior. De este modo, todo el discurso termina siendo cerrado, condensado y fuertemente expresivo (implicancia semántica) por el trabajo en la literariedad.

Desde el punto de vista de la estrategia narrativa, es importante observar que el narrador, luego de presentar los hechos en un supuesto presente de la temporalidad, procede a una retrospectiva al retomar los hechos a un momento anterior: “*Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando*”.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 102. El subrayado es mío.

<sup>18</sup> *Loc. cit.*

Y la retrospectión continuará hacia los hechos que se produjeron hace 35 años, y entonces el lector recién se informará que Juvencio Nava tuvo un desencuentro con Guadalupe Terreros, su compadre, por un asunto de pastizales. Ciertamente, el desencuentro terminó en una acción violenta. Juvencio Nava mató a don Guadalupe Terreros, y esa muerte tuvo un costo muy alto para él. “*No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían*”.<sup>19</sup>

La muerte de Guadalupe Terreros supuso el inicio de una serie de hechos adversos. Pagó a las autoridades, pero aún así lo perseguían. Perdió sus bienes, incluso se le fue la mujer. Al explicar las penurias de Juvencio Nava es interesante observar que el narrador recurre, nuevamente, al discurso reiterativo y expresivo y que pondremos en cursiva para apreciar el efecto semántico en el lector:

*Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás, sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía.*<sup>20</sup>

Matar a Guadalupe fue, para Juvencio, el inicio de su degradación. Vivía escondiéndose de la policía o de las autoridades judiciales. Nunca pudo vivir en paz. Padeció todo ese tiempo (35 años) en que estuvo perseguido por la justicia. De algún modo, matar a su compadre fue como matarse a sí mismo. Nunca más pudo tener una vida tranquila. Llevaba la vida de un muerto que vagabundea. Confiaba en que, llegando a la vejez, ese asunto se habría olvidado. Pero no fue así.

<sup>19</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 104.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 105.

## LA VENGANZA COMO EPÍLOGO INEVITABLE

Lamentablemente, para Juvencio Nava, luego de esos cuarenta años de vida que no era vida, sería capturado nada menos que por el hijo de Guadalupe Terreros. El hijo era coronel y apenas se enteró que el apresado era el que mató a su padre, ordenó que lo fusilaran. Juvencio Nava imploró por su vida:

- ... Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el palpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!<sup>21</sup>

Si en el relato anterior (*La Cuesta de las Comadres*) vimos que la necesidad de vengar era la motivación fundamental de Remigio, lo será también del hijo de Guadalupe Terreros que debe cobrar la vida de su padre. La motivación pudo ser un incidente de tierras, propio del lugar y la época, o una burla ofensiva. Pero a partir de ello, el relato es capaz de irradiar la venganza como reacción de la condición humana y que es posible referir en otros contextos.

En ambos casos, el sentimiento de culpa envuelve a los homicidas. Es algo que los perturba, que no los dejará vivir con tranquilidad. Y esta circunstancia emocional es también universal. Cobrarse la revancha, o la venganza, es parte de un código sociocultural. Se trata de resarcir el honor. Y esa venganza se convierte casi en una obligación social y moral (igual que en *Crónica de una muerte anunciada*) por lo que decide cobrárselo. El que tiene que hacerlo (en este caso, el hijo de Lupe Terreros) sabe que debe hacerlo de todos modos. Es necesario para acallar un dolor que parece no haber cicatrizado pese al tiempo transcurrido.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 110.

## EL RESENTIMIENTO Y LA ILUSIÓN DE LA MEJORÍA EN EL PAÍS DEL NORTE

Así como la venganza forma parte de los códigos internalizados en la realidad cultural aldeana, lo será también el resentimiento. Esto lo podemos apreciar en el cuento *Paso del Norte*. A diferencia de los relatos anteriores en los que se configura un escenario de enfrentamiento inevitable debido al ajuste de cuentas, en el caso de *Paso del Norte*, se trata de una confrontación entre el hijo y el padre por supuestas obligaciones no cumplidas.

Es importante advertir la gran ilusión que despierta en el actuante la posibilidad de tener fortuna viajando al poderoso país ubicado al norte de México. Le ha quedado la imagen de un tal Carmelo que “[...] volvió rico, trajo hasta un gramófono y cobra la música a cinco centavos.”<sup>22</sup> Cuando decide migrar va donde su padre para pedirle que se encargue del cuidado de su familia. Es en ese momento que salen a relucir los reproches: “- [...] *Si te vas, pos ahí que Dios se las ajuarié con ellos. Yo ya no estoy pa criar muchachos, con haberte criado a ti y a tu hermana, que en paz descanse, con eso tuve de sobra. De hoy en adelante no quiero tener compromisos.*”<sup>23</sup>

El hijo se sorprende. No esperaba esa reacción. Ante la falta de colaboración de su padre, aprovechará para recriminarle su egoísmo e irresponsabilidad:

- [...] Nomás me trajo al mundo al averíguatelas como puedas. Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, como pa que no le fuera a hacer a usted la competencia. Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera a vivir por mi cuenta y ya casi me echaba de su casa con una mano adelante y otra atrás. Mire usted, éste es el resultado: nos estamos muriendo de hambre. La nuera y los nietos y éste su hijo, como quien dice toda su descendencia, estamos ya por parar las patas y caer nos bien muertos. Y el coraje que da es que es de hambre. ¿Usted cree que eso es legal y justo?<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 131.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>24</sup> *Loc. cit.*

El eje fundamental de la confrontación es la miseria. Esto, sin duda, supone una denuncia social. Se ha llegado a una situación límite. No hay de qué vivir. En ese ambiente de miseria extrema, ciertamente, se agudizan los conflictos y afloran los resentimientos. Pese a la adversidad, el hijo espera una mejoría haciendo el viaje al norte. Frente a los hechos reales, deprimentes o desesperantes, los marginales contraponen una gran ilusión. No es que este eje no se presente en otros estratos sociales; lo que sucede es que para los marginales, tal como se presenta la trama narrativa, es la única posibilidad y se aferran a ella (a la ilusión) con cierta desesperación.

#### EL DISCURSO, LAS TRIBULACIONES EN LA FRONTERA Y EL ESCENARIO INFERNAL

Rulfo ensaya varias posibilidades narrativas. No utiliza sólo una modalidad. Algunas veces se vale del monólogo, otras veces sale del esquema convencional y construye una especie de monólogo dialogante, y cuando se trata de una confrontación, como en este caso, recurre a un relato que tiene en el diálogo su modalidad preferente. El diálogo, ciertamente realista, se esmera en transmitir los giros expresivos de la oralidad del aldeano. Se escribe considerando el habla y el tono de la comunicación oral. Por eso los diálogos ágiles y el uso de frases interrogativas que apelan al interlocutor. Pero sobre todo, el sociolecto del mexicano es el que sale a relucir en el discurso de los diálogos. Un sociolecto que, ciertamente, se aparta del castellano estándar (o el que se considera estándar):

- Ya estabas bien largo cuando te fuiste. ¿O a poco querías que te mantuviera pa siempre? Sólo las lagartijas buscan la misma covacha hasta cuando mueren. Dí que te fue bien y que conociste mujer y que tuviste hijos, otros ni siquiera eso han tenido en su vida, han pasado como las aguas de los ríos, sin comerse ni beberse.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 133.

Pero no se trata de un simple discurso que se esmera en trasladar la oralidad. El narrador recurre a los giros, los refranes, y esa especie de filosofía de la vida que va ligada a su modo de expresarse en el lenguaje. Lenguaje y cultura, como se sabe, están íntimamente ligados. El modo de conocer, pensar e interpretar la realidad se traduce en el lenguaje. En este caso, en la oralidad. Y lo que notamos es esa inferencia, esa comparación metafórica de una vida humana con la de los ríos. A la manera de *El Quijote*, de Cervantes, el narrador se vale de los personajes para insertar deducciones que expresan un modo de entender la vida humana. Esto lo volvemos a encontrar más adelante en el discurso del padre cuando quiere explicar su filosofía de la vida: “- Apréndete esto, hijo: en el nidal nuevo, hay que dejar un güevo. Cuando te aletíe la vejez aprenderás a vivir, sabrás que los hijos se te van, que no te agradecen nada; que se comen hasta tu recuerdo”.<sup>26</sup>

El viaje se realiza pero no sucede lo esperado. Luego de informarnos con quienes tuvo que hablar para que le consiguieran los contactos o claves para pasar la frontera, nos enteramos de las tribulaciones del actuante emprendedor:

- Padre, nos mataron.
- ¿A quiénes?
- A nosotros. Al pasar el río. Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos.
- ¿En dónde?
- Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río.<sup>27</sup>

Toda la descripción del escenario de la frontera y los sucesos parece una inmersión en un infierno violento y nebuloso. Es un anticipo de lo que luego será Comala. Hasta el mismo hecho de narrar, de establecer un diálogo, pero partiendo de la frase “nos mataron”. Es decir, quien narra parece insinuar que ya estaba muerto y que luego de muerto es que vuelve a su

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 136.

aldea. Porque, según el relato, los balearon cuando intentaban cruzar el río. Uno de sus compañeros fue herido y él trató de salvarlo. No lo consiguió. No sabe quienes fueron los que dispararon. Todo fue rápido y confuso.

El retorno del personaje representa la mejoría frustrada. Situación que se agravará cuando llegue a su pueblo y pregunte por su familia. El padre le dirá:

Se te fue la Tránsito con un arriero. Dizque era rebuena, ¿verdá? Tus muchachos están acá atrás dormidos. Y tú vete buscando onde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras”.<sup>28</sup>

Es decir, está peor que antes. Pareciera que la adversidad persiguiera a los marginales. El intento por salir de la miseria terminó en fracaso. Aparte de la desintegración familiar se pone en evidencia la miseria moral del padre. El relato, y eso es lo particularmente significativo en Rulfo, trabaja con varios niveles de significación. Por un lado, los afanes de ilusión movilizan las acciones de los marginales que tienen una situación real desesperante; por otro, la actitud de miseria moral del padre que no es capaz de ser solidario con su hijo.

#### *PEDRO PÁRAMO*, LA RUPTURA DEL TIEMPO Y LAS PERSPECTIVAS DE LA NARRACIÓN

En el caso de la novela *Pedro Páramo* nos encontramos con un universo narrativo más complejo. Aparentemente es una novela en la que se parte del planteamiento de la búsqueda del padre: tema telemaico. Sin embargo, pronto nos daremos cuenta de que la búsqueda sólo es el punto inicial, la primera motivación. En realidad, la novela se propone revelar un espacio extraño, nebuloso, un lugar sin signos de vida, un camino en el que deambulan los personajes con sus recuerdos y sus culpas.

<sup>28</sup> Rulfo, *op. cit.*, p. 139.

No se trata, pues, de una búsqueda física real y objetiva. Es una búsqueda que se convierte en un recorrido por la interioridad humana. La obra trasciende los rasgos de una novela de incidentes objetivos. Aquí se trata de una búsqueda que cuestiona la condición humana, sus conflictos y sus miserias. Es, pues, una búsqueda que se convierte en alegoría. Coincidimos con Shaw cuando señala que la obra de Rulfo:

[...] alegoriza la peregrinación del hombre por la tierra. La búsqueda de un paraíso perdido sólo revela un infierno poblado de muertos y un Adán y Eva degradados. La muerte misma no trae descanso. Se sigue sufriendo; se sigue expiando una culpa que no se sabe siquiera cuál es.<sup>29</sup>

Pedro Páramo es un personaje ausente. Es a través de los informantes que Juan Preciado se enterará quién fue su padre. Con los testimonios que escucha, deberá ir reconstruyendo la imagen y la dimensión de lo que fue Pedro Páramo. Un personaje que, por eso mismo, tiene dimensiones míticas. Se sabe que fue un hombre con mucho poder y que dejó huella en la memoria de la colectividad. La búsqueda infructuosa termina por ahogar al que ha emprendido la empresa: Juan Preciado.

Muerte y vida se dan la mano. Las fronteras de lo uno y lo otro parecen no ser muy claros. Los personajes muertos siguen padeciendo sus culpas. La memoria de los que fueron, como Pedro Páramo, no termina con su muerte. La memoria se prolonga y queda en la colectividad y termina por atraer a Juan Preciado hacia Comala, el feudo del personaje protagonista. En este universo narrativo, los actuantes se expresan y parecen tener vida y no son más que voces y murmullos. La muerte envuelve todo el escenario con la patética sensación del trasmundo. Todos los que hablan han muerto y arrastran sus culpas o su resentimiento.

Ciertamente, también sorprende al lector el tramado de secuencias que, sin ninguna advertencia, se nos presenta como monólogo o sueño de alguno de los personajes. Parecen secuencias fragmentadas, sin embargo, todas

<sup>29</sup> Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 165.

las voces corresponden al mismo espacio simbólico de Comala. También para Dorfman, la novela es una alegoría de la muerte:

[...] aquí los seres humanos mueren todo el tiempo, a cada instante, en cada rincón. Al morir, al tener que morir, ya han muerto, ya recuerdan su muerte futura, anticipan su muerte pasada, mueren su vida presente. El modo narrativo de Rulfo apunta hacia la estructura real de la experiencia humana, hacia la fantasía mortuoria que ahoga nuestro mundo apariencial. El acto imaginativo penetra y objetiva estas realidades.”<sup>30</sup>

#### LA EXPRESIVIDAD DEL PÁRRAFO INICIAL Y LA VOZ QUE ACOMPAÑA

En la novela, el párrafo inicial no es sólo la referencia del por qué Juan Preciado se sintió obligado a ir en busca de Pedro Páramo. Ese párrafo revela los rasgos propios de una oralidad que utiliza la reiteración en la elaboración de los enunciados, tal como hemos visto en sus cuentos. Igual que en esos relatos breves, el escritor se esmera en que no sea un simple fraseo repetitivo. Rulfo estructura la sintagmática de la oralidad, con intuición estético-verbal, para construir poéticamente su enunciación. Por eso es que ese párrafo quedará en la memoria de quienes alguna vez leyeron la obra. Ha sido construido con un giro poético indiscutible. Es tan importante el *modo* como articula los enunciados discursivos que nos atrevemos a decir que la novela no tendría la significación que tiene si es que otra hubiera sido la enunciación verbal. Claro, lo mágico de lo literario es ese encuentro entre la significación semántica y la significación discursiva. Y aquí se logra tal encuentro de modo que ninguna de las dos funciones ande por separado. Veamos:

*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo*

<sup>30</sup> Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 204.

en un plan de *prometerlo* todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino *decirle* que así lo haría, y de tanto *decírsele* se lo seguí *diciendo* aún después que a mis *manos* les costó trabajo zafarse de sus *manos* muertas.<sup>31</sup>

A través de las cursivas —que son nuestras— se puede apreciar la reiteración de las palabras eje del párrafo: la afirmación del *vine*, del *vendría*, el hecho de *prometerlo* y las *manos* que simbolizan el compromiso de ir a buscar a Pedro Páramo. Según González Stephan

Dentro de la organización del discurso, numerosos elementos del léxico, pueden ser portadores de significado para establecer la perspectiva de la enunciación de la obra. Son los llamados “shifters”, embragues, que a manera de puentes nos llevan a determinar la significación última de la obra.<sup>32</sup>

Ciertamente, cuando las palabras se van reiterando no sólo se vuelven más enfáticas, sino que también ganan en autenticidad porque se asemejan a como es, efectivamente, el discurso coloquial. La expresividad está ligada a un aspecto emocional: la vinculación del hijo a la madre, y el hecho de una promesa en el momento que ella está muriendo. O sea que no es cualquier situación o momento de la vida cotidiana. Es un momento dramático. Y cuando el narrador opta por hacer oír la voz de la madre ya muerta, se hace más emocional ese rasgo. Porque el hecho es que Juan Preciado la lleva en la memoria y siente su voz: “- *No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.*”<sup>33</sup>

Esta evocación del mensaje de la madre termina siendo la motivación principal para embarcarse en la aventura. La madre testimonia un hecho

<sup>31</sup> Juan Rulfo, *Obras completas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 109.

<sup>32</sup> Beatriz González Stephan, *Estructura y significado de Pedro Páramo*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1990, p. 50.

<sup>33</sup> Rulfo, *Obras completas*..., p. 109.

de injusticia: el olvido. Se trata, entonces, de un viaje para indagar sobre Pedro Páramo, el gran señor de esa aldea que se conoce como Comala, pero también le ha pedido que vaya y haga un ajuste de cuentas con su padre porque no cumplió con ayudarlos. Nótese que en este punto se asemejan a los personajes de los relatos que anteriormente hemos comentado. Remigio va en busca del que asesinó a su hermano Odilón, la mala suerte es que terminará muriendo en ese afán. El hijo de don Lupe captura al que mató a su padre y debe cobrarse el dolor mediante la muerte de Juvencio Nava. En la novela, Juan Preciado también termina encontrando la muerte, aunque para otros, la ambigüedad del relato hace suponer que quien inicia contando la historia ya había muerto.

Estamos, pues, ante la denuncia de una injusticia y el propósito de resarcir el deshonor. Tema frecuente en este escenario donde se presentan afrentas, reyertas y resentimientos. La significación de la novela es que el tema ha sido tratado de tal modo que el espacio, el lugar y la búsqueda misma terminan siendo una alegoría. Así pues, lo particular y regional se expande, irradia (en el sentido que utiliza la palabra Cortázar al caracterizar el relato breve) y ubica el tema en una dimensión trascendente.

Es particularmente expresivo que Juan Preciado esté vinculado a la madre no sólo por la promesa (significativa en sí, porque se produce cuando ella está muriendo), sino también porque lleva la voz en la memoria, en la conciencia interior. Es debido a las descripciones que le dijo (y que él recuerda) que va haciendo el viaje hacia Comala. Su madre, a través del monólogo interior, parece una voz viva.

Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: *“Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”*. Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 110.

En esta cita, con las cursivas, el narrador enfatiza y distingue la voz de la madre. Existe una compenetración emocional, una especie de atadura umbilical que él acepta porque es una voz que lo guía, que lo acompaña. Memoria y motivación están enlazadas. La memoria es el impulso que sirve para seguir adelante. La voz hace posible que, por un momento al menos, no se sienta desolado. Es importante observar la contraposición entre ruido / claridad tonal. Mientras Juan Preciado está lejos, las palabras y la misión pueden carecer de fuerza motivacional. Esto cambia cuando llega a Comala. Entonces todo se verá distinto: “*Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz. Mi madre..., la viva*”.<sup>35</sup>

La búsqueda no cumplió su objetivo. O quizá sirvió para comprobar que buscaba un ser mítico y que todos los personajes hablan desde la lejanía del mito, desde la memoria que se conserva de los mitos. Como dice Hernández Soto:

[...] en la novela de Rulfo el tiempo ha dejado de transcurrir lógicamente una vez que el futuro no puede existir en la muerte; y, aunque es válido pensar que el pasado es irreversible, no es irrepitable porque la categoría temporal de la poética rulfiana no obedece al tiempo cronológico sino al tiempo de la memoria.<sup>36</sup>

#### EL HECHO EXTRAORDINARIO CONFRONTADO CON LA PERCEPCIÓN OBJETIVA DE JUAN PRECIADO

En ese pueblo, donde pareciera que nadie habita, Juan Preciado encontró a Eduviges Dyada, la amiga de su madre. Eduviges le había preparado una habitación porque Doloritas, la madre de Juan Preciado, le había anticipado la llegada de Juan Preciado. Este hecho le causa sorpresa a Juan Preciado y por eso le comenta:

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>36</sup> Gabriel Hernández Soto, “La voz de la memoria en *Pedro Páramo*”, en Carlos Huamán [coord.], *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*, Lima, CCYDEL-UNAM/Altazor, 2006 (Letras de América, 2), p. 189.

- *Mi madre —dije—, mi madre ya murió.*  
— *Entonces ésa es la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora la entiendo.[...].*<sup>37</sup>

Nos encontramos, entonces, ante la información de que Doloritas le anticipó el viaje de Juan Preciado. Obsérvese el contraste entre la percepción de Juan Preciado, que se atiene al conocimiento objetivo; y la percepción de Eduviges que se guía por voces e intuiciones. En este contexto, la muerte no significa que los difuntos pierden su capacidad de transmitir mensajes o hacerse oír. Esto es parte de un sistema de creencias de los grupos culturales que viven en el medio rural y conservan eso que algunos llaman pensamiento arcaico. Precisamente, en la memoria de la cultura oral se conservan estas creencias que, además, se comparten como un modo de ser y de vinculación con sus antepasados, con sus muertos. Es parte de una armonía cosmogónica. Hay diálogo entre los que están en el mundo y los que han muerto. La vida y la muerte son concebidas como un *continuum*, no como una ruptura.

Tal vez esa es la razón por la que se produce una confusión para Juan Preciado. Eduviges Dyada le hará una descripción del personaje Abundio y cómo es que lo estimaban. Señala, entre otras cualidades, que era muy servicial, hasta que le explotó muy cerca un petardo y quedó sordo. Entonces cambió:

- Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no le acabó lo buena gente.*  
— *Éste de que le hablo oía bien.*  
— *No debe ser él. Además, Abundio ya murió.[...]*<sup>38</sup>

Esta información desconcierta a Juan Preciado. Empieza a dudar de lo que ve y oye. Pero no por mucho tiempo, porque más adelante un ex-

<sup>37</sup> Rulfo, *Obras completas...*, p. 114.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 118.

traño ruido lo despierta. Siente que alguien entra a la casa, piensa que es Eduviges Dyada y se encuentra con que es otra persona: Damiana Cisneros. Juan Preciado le dice que su madre le habló de ella. Damiana se extraña de que estuviera en esa habitación. Juan Preciado le pregunta si acaso oyó ruidos extraños, como si estuvieran asesinando a alguien. Ella le explica:

- Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secura; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esa puerta.
- Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.
- ¿Eduviges Dyada?
- Ella
- Pobre Eduviges. Debe estar penando todavía.<sup>39</sup>

Con esta aseveración aumentará el desconcierto de Juan Preciado. Ya no sabe qué corresponde a la realidad-objetiva y qué a sus alucinaciones. Con Abundio le quedó la duda, y le extrañó que Eduviges Dyada dijera que Abundio había muerto, y ahora Damiana le dice que Eduviges murió. Es evidente que Juan Preciado está inmerso en un mundo en el que oye voces y dialoga con personajes que han muerto. Se sorprende porque en su noción de realidad no cabe que los muertos hablen. Aunque esto es parte de una confusión si nos atenemos al hecho de que, lo sabremos después, Juan Preciado también había muerto.

Comala se va configurando, de este modo, en un espacio en el que quienes la habitan son seres que murieron y que lo que ve y escucha Juan Preciado son voces y murmullos de ánimas. El plano del discurso se imbrica de tal modo que nos encontramos no con un simple afán de hacer expresivo el mensaje sino de crear una precisa sensación o atmósfera a partir de la significación de determinadas palabras claves en la construcción de los

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 130.

enunciados. Así pues, el uso reiterado de pronominales termina por dar la sensación de lo inexistente, de vaciedad, de negación de la vida y del mundo. En esto coincido con González Stephan quien señala que:

El discurso descansa semánticamente, si no sobre la insinuación, sobre la negación de la existencia y de lo existente:

“*nadie* vive por aquí” (p.10); “Parece que no lo habitara *nadie*” (p. 12).

“Aquí no vive *nadie*” (p.12); “ya *nadie* se comunica con nosotros” (p.21);

“*Nadie* lo vio” (p.32); “*Ningún* sonido” (p.36); “Ya *nadie* dice nada” (p. 51);

“*Nadie* me hará caso [...] Soy algo que no le estorba a *nadie*” (p.63); “*Nadie* te puede dar ya miedo” (p.63); “pero, como *nunca* habla, *nadie* sabe lo que le pasó” (p.65); “cuando ya no hubo *nadie* que se le recordara (p.68).<sup>40</sup>

#### EL USO DEL VACÍO SEMÁNTICO Y EL TRASMUNDO

El universo narrativo que construye Rulfo se convierte en una trama narrativa en la que predomina aquello que se conoce como vacío semántico. Lo literario, en la narrativa, se caracteriza por no revelar todos los hechos o conjeturas de manera muy explícita. La novela configura situaciones o hechos que parecen fragmentados. Es necesario que el lector las vincule para establecer la significación o el enlace semántico.

Comala es un mundo en el que prevalecen los recuerdos, voces de muertos y murmullos. El lector ve, constantemente, que se violenta su lógica de los hechos reales. Ni el tiempo ni los acontecimientos responden a la lógica de la cotidianidad. La muerte misma de Juan Preciado es parte de un enigma. La confusión y densidad emocional da paso a un lenguaje expresivo. Pero los párrafos, siempre sorprendivos, dejan un margen de ambigüedad que sorprende al lector que quisiera ver un relato en orden y articulado. Lo que encontraremos es un mundo difuso. No las imágenes, sino la sombra de las imágenes. No las voces, sino los ecos de esas voces.

<sup>40</sup> González Stephan, *op. cit.*, p. 53.

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.

Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros.

Entonces alguien me tocó los hombros.

¿Qué hace usted aquí?

Vine a buscar... —y ya iba a decir a quién, cuando me detuve— : vine a buscar a mi padre.<sup>41</sup>

Es un ambiente con personajes extraños. El escenario tiene casas humildes, pero en ese ambiente lleno de irrealidad algunos personajes aparecen “[...] como Dios la echó al mundo. Y él también”.<sup>42</sup>

Por la descripción del lugar y la actitud de los personajes, pareciera que se evocara el mito del Génesis, la utopía imaginada del principio de los tiempos. Este escenario y esta sensación de trasmundo es una atmósfera puente hacia la muerte misma de Juan Preciado:

Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la cáncula de agosto.

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndola con las manos antes que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.<sup>43</sup>

Estamos, pues, ante el trasmundo. Juan Preciado sintió un ahogo y luego la sensación de nubes espumosas. Esta información desconcierta. No

<sup>41</sup> Rulfo, *El llano...*, p. 139.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 147.

sólo los personajes con quienes se encontraba estaban muertos, sino que él mismo había muerto. Comala metaforiza el rincón de la muerte. Un conjunto de testimonios y voces desde la muerte. Veamos qué considera el mismo Rulfo sobre este límite entre la vida y la muerte:

Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo, ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen, se desvanecen. Y dentro de ese confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado. Y como era un pueblo en que casi todos morían en pecado, pues regresaban en su mayor parte. Habitaban nuevamente el pueblo, pero eran ánimas, no eran seres vivos.<sup>44</sup>

Como se ve, hay razones para que los muertos hablen. Quieren testimoniar o argumentar para que tengamos memoria de los hechos o para excusarse. Es un modo de entender la realidad, es parte de una concepción cultural. Necesitan testimoniar. Es lo único que les queda. La muerte no es una barrera infranqueable para que las voces o los sentimientos o los rencores no lleguen al mundo de los seres vivos. Mundo al que pertenecieron y del que no quieren desprenderse. Los muertos necesitan una armonía interior. En este sistema cultural, vida y muerte son espacios hermanados. La memoria es el medio a través del cual nos llegan los testimonios. La idea de mundo se asocia a una sensación en la que no existe el tiempo. Todo parece estático en esta atmósfera que el narrador alegoriza. Y por eso mismo, lo que se dice no está vinculado sólo a un referente local, sino a una realidad mayor: la condición humana. Al final, la novela nos deja la sensación de encontrarnos ante un tema que presenta un personaje feudal, regional, que se hace interesante por el modo como se ha planteado el tratamiento narrativo. Es eso lo que hace que su mensaje se irradie hacia una realidad trascendente. Y el papel que desempeña en ello el escritor para trasladar rasgos de la oralidad expresiva a la expresividad escrita es decisivo. Quiero

<sup>44</sup> Entrevista a Rulfo. Cita en Wilfredo Corral, (722-725), en Huarag, *op. cit.*, p. 102.

decir su noción de lo literario, su concepción estética, aquello que perfila desde la literariedad y que busca la conjunción de lo expresivo en lo verbal y emocional. Es en esa combinación que el artista hace de su narrativa un mensaje significativo, trascendente.

Recibido: noviembre de 2007.

Aceptado: marzo de 2008.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CORRAL, WILFREDO, *Los novelistas como críticos*, México, FCE, 1991. Nota: La entrevista a Rulfo fue inicialmente publicada en “Siempre La cultura en México”, 1973, pero luego salió también publicada en *Excélsior*, LXVIII, 24, 768, el 16 de marzo, 1985, pp. 1y 14.
- DORFMAN, ARIEL, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- GONZÁLEZ STEPHAN, BEATRIZ, *Estructura y significación de Pedro Páramo*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, 1990.
- HUAMÁN, CARLOS, *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*, Lima, UNAM- CCYDEL/Altazor, 2006.
- HUARAG ÁLVAREZ, EDUARDO, *Estética de la creación y técnicas narrativas*, Lima, Editorial Universitaria, 2006.
- RULFO, JUAN, *El llano en llamas*. México, FCE, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Obra completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
- PACHECO, CARLOS, *La comarca oral*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1992.
- SHAW, DONALD, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.

