

Rulfo y lo “real imaginario”

José Pascual Buxó

Las relaciones entre la realidad y la ficción son el punto de partida de este ensayo de José Pascual Buxó sobre el libro de Françoise Pérus, titulado Juan Rulfo, el arte de narrar, de próxima publicación por la Fundación Juan Rulfo. El investigador emérito de la UNAM —autor de Memoria de la poesía y Sor Juana Inés de la Cruz: el sentido y la letra, entre muchos otros— desovilla el complejo entramado entre la historia y la novela.

I

Gracias a una especial distinción de su autora, tengo en las manos el manuscrito de este estudio, crítico y analítico, sobre *Juan Rulfo, el arte de narrar*, de mi admirada colega y amiga la doctora Françoise Pérus. El análisis de las obras literarias se ha ido asentando —según los tiempos— en muy diferentes premisas y, de conformidad con ellas, se han obtenido también los más contrastantes y polémicos resultados. Ha sido precisamente el cuidadoso examen de aquellas “voces” lacónicas, evasivas, sincopadas y fragmentarias características de la narrativa rulfiana —que constituyen finalmente su modelo narrativo y sus peculiaridades semánticas— el principal motivo de que la autora de este importante libro dedique una “Introducción general” a revisar, de manera a la vez sumaria y penetrante, las “perspectivas y los instrumentos de análisis” de que se valieron los críticos y comentaristas de la breve, intensa y sorprendente obra de Juan Rulfo.

Leídos en el contexto de la narrativa precedente —y en especial de la novela de la Revolución mexicana—

los cuentos y la única novela de nuestro autor, publicados en 1953 y en 1955, respectivamente, produjeron un efecto desconcertante en la mayoría de sus lectores contemporáneos: velada o semioculta en un discurso francamente “anómalo” —es decir, trasgresor de las normas narrativas entonces más en boga—, ¿cuál era y dónde quedaba la “realidad” del mundo al que forzosamente, según se pensaba, habían de remitirse aquellos textos centrados en la representación verbal del flujo sincopado de las reminiscencias, así como del carácter casi siempre implícito y autorreferencial de los “dichos” y “hechos” de aquellas “personas” literarias, cada una de las cuales se constituye a sí misma a partir de sus propias palabras y ya no —como era habitual— por ciertas explícitas referencias del autor a determinadas circunstancias externas al texto que las configura e instaura? Para el reconocimiento del carácter y los fragmentarios sucesos que les “ocurren” a esas *ficta personae*, ya no son necesarias las prepotentes intervenciones de un narrador omnisciente que las identifique, describa y haga reconocibles a los lectores desde la perspectiva de una realidad exterior al relato mismo, como pedían —por decirlo con bre-

vedad— las convenciones retórico-literarias a las que se ajustaron fielmente las novelas llamadas realistas, naturalistas, regionalistas o costumbristas.

La tarea esencial que se impuso Françoise Pérus fue la de revisar y discutir las premisas de las que había partido la crítica precedente y, en particular, del propósito de ésta de “situar el objetivo de su análisis en torno a las características del mundo narrado y las eventuales correspondencias entre el mundo de la ficción y el mundo *real*” con el fin de proponer otros modelos más pertinentes y eficaces para el estudio de la narrativa rulfiana. Los primeros comentaristas partieron, en general, de la presuposición de que a la crítica literaria le compete “desentrañar el o los significados ocultos bajo la superficie del texto, y conectar estos significados con el contexto histórico”, o lo que es lo mismo, establecer una irrecusable dependencia del texto literario respecto de la realidad extratextual del “mundo narrado”. Tal concepción de la obra literaria implicaba seguir considerándola como un “reflejo” —más o menos fiel, más o menos elaborado— de una realidad que, sin serle por completo ajena, le es naturalmente exterior; y en ese presupuesto —asienta Pérus— se funda la crítica positivista, para la cual los textos artísticos son, primordialmente, el “reflejo” de una realidad independiente de su formulación literaria, a la que sirven, única o primordialmente, como una “caja de resonancia”. Tal manera de entender la obra artístico-literaria fue también —al menos implícitamente— compartida por la crítica estructuralista que, “aún buscando cancelar o suspender momentáneamente la articulación del texto con sus contextos de producción y recepción, no por ello rompió del todo con el positivismo” ni puso en crisis la supeditación de la obra literaria a las instancias propias del “mundo” que en ella se “narran”.

Tanto el positivismo como el estructuralismo —con las diferentes concepciones de “realidad” y con la diversidad de sus métodos de análisis— continuaban respondiendo a la más antigua tradición de la *mimesis* o “imitación” aristotélica, si bien interpretada de manera diversa o contrastante: ya sea como “reproducción” de las realidades objetivas, ya sea como “semejanza” o “representación” artificiosa (esto es, ficticia y, por ende, autónoma) de ciertos avatares humanos, de los que, sin embargo, no se ofrece como una mera “copia” ni mucho menos como una “reproducción” servil, por cuanto que es el resultado de un proceso “generador” de nuevos objetos de la contemplación y del entendimiento. Para el maestro de la *Poética*, las obras literarias —sin que tomemos ahora en cuenta las peculiaridades genéricas de cada una o los modos semióticos empleados en ellas— se distinguen de las restantes clases de procesos discursivos (como, *v.gr.*, los de la ciencia, la filosofía, la oratoria o la historia) precisamente por su carácter “generativo” o creador de “sucesos” ficticios que, pese a su carácter fan-

tástico o más precisamente por mor de su misma entidad imaginaria, “nos producen un gozo” particular.

¿De dónde proviene y en qué consiste este *gozo*? ¿Qué hay en la épica, en la tragedia o en la comedia que nos resulta tan significativa y atractivo? Precisamente la creación de nuevos universos imaginarios que —por medio de los artificios figurativos del arte y no por procedimientos puramente conceptuales y abstractos— nos proporciona una visión más plena, inquietante y comprensiva de la condición humana, contrapuesta a la que pueden proporcionarnos las ciencias naturales o sociales, siempre atadas a las realidades del mundo y a los lenguajes unívocos que las manifiestan. Sin embargo, cuando las ideas de Aristóteles son interpretadas desde una óptica “realista”, puede asignarse a la obra literaria y, en particular, al relato novelesco, la función de ser una cabal “reproducción” de las realidades históricas —es decir, de ciertos sucesos objetivamente comprobables— y, por eso mismo, la de ser un fiel “reflejo” de los acontecimientos o de las acciones que verdaderamente ocurrieron en un lugar y un tiempo determinados. Como bien se advierte, la metáfora con la que Stendhal quiso dar una definición a la vez ambigua y sugestiva de la novela, comparándola con un espejo que se pasease al lado de los caminos de la vida, fue entendida por la crítica positivista, no ya como una metáfora en la que se entrecruzan y combinan diferentes sentidos, a saber, la entidad real de los objetos aludidos, pero sobre todo el carácter fantástico y desmaterializado que —en el vidrio azogado— adquieren los objetos que en él se reflejan, sino como una definición puramente mecánica y, por ende, reductora de la rica complejidad simbólica de la misma.

¿Cuál sería, pues, la concreta realidad mexicana en que podrían haber hallado sustento los trágicos y perturbadores “sucesos” que subyacen en el memorioso relato de *Pedro Páramo*? ¿Cuál, el contexto histórico y social en que deberíamos ubicarlos para tener un punto firme de referencia que haga plausible la comprensión de aquellas ficciones en sí mismas alejadas de toda precisión cronológica? ¿A qué ámbito rural nos remiten las peculiaridades del habla de sus personajes y qué episodios de la historia nacional nos permitirían reconocer la textura psíquica y la condición social de aquellas personas ficticias? Los primeros críticos o comentaristas de Rulfo no tuvieron ninguna dificultad —fundados en las fugaces alusiones a determinados núcleos urbanos— para discernir que la región geográfica donde “actúan” esos fantasmales personajes es la de ciertas regiones del Estado de Jalisco, y que su inserción temporal ocurre en ciertas etapas de la Revolución mexicana, quizá más concretamente la del gobierno del general Plutarco Elías Calles, durante el cual tuvieron lugar las guerras “cristeras”.

Pero, ¿qué aportan tales datos *objetivos*, rastreables en la novela, y en sí mismos insuficientes y fragmentarios, a la mejor comprensión y al íntimo disfrute de esas narraciones dialógicas, en las cuales la voz del narrador suele trasfundirse con la de los protagonistas y aun con la de los interlocutores del mismo relato, dando así lugar a la formación de un ambiguo “mundo” narrativo cuya significación va más allá de cualquiera de sus posibles referencias a la realidad de las experiencias mostradas? En verdad, muy poco. Quizás hubiera sido más útil indagar, no tan sólo en las vicisitudes políticas y sociales de aquella etapa de la vida mexicana, sino, además y principalmente, en la ancestral permanencia de unas creencias religiosas, que no sólo ayudarían a descubrir el sustrato ideológico que determina —*grosso modo*— la entidad moral de los protagonistas, sino que harían más propiamente “verosímil” el carácter atem-

poral asignado a los “sucesos” ficticios y la obsesiva pesadumbre de sus personajes

Hay, pues, otro espacio y otro tiempo distintos del mero acontecer histórico, si bien estrechamente vinculado con éste, en que podría haberse confirmado la “verdad” humana de los evanescentes y, a un tiempo, persuasivos personajes de *Pedro Páramo*: es el espacio subconsciente, siempre activo y poderoso, conformado por los dogmas de la religión católica y de las supersticiones y prácticas sociales que ellos engendran; en suma, de una fantástica visión escatológica del mundo que —por paradoja— determina el cotidiano y concreto vivir de los fieles creyentes, siempre oscilantes entre las solitaciones de la carne, los extravíos del poder y el terror por la condenación eterna de sus almas pecadoras.

No quiero decir con esto, que sean esas particulares “visiones del mundo” las que proporcionan la entera “sustancia” psicológica y social de *Pedro Páramo*, sino únicamente las que se ofrecen como uno de los principales referentes histórico-ideológicos de la mimesis literaria que los convertirá en “representaciones” significantes de una nueva e irrepetible “visión” del mundo, construida con arreglo a lo que los antiguos llamarían las “intenciones semánticas” de su autor. Ese penar sin término —esto es, sin medida ni tiempo— es el verdadero espacio ideológico donde las personas ficticias de *Pedro Páramo* purgan y rememoran los hechos de su vida mundana. Y tal es también el espacio moral —esto es, particular e íntimo— en que cobran nuevo sentido y verosimilitud, dentro de su propia perspectiva teológica y ultramundana, los “sucesos” en que se hallan envueltos los personajes rulfianos, no menos que su peculiar manera de asumirlos como resultado de una perpetua contrición, un constante deambular y una rememoración igualmente constante de las almas que penan en el devastado Purgatorio del mundo que es Comala.

II

La inquisición del estatuto de la “realidad” reflejada o aludida siempre de manera esquiva y fragmentaria en la obra de Rulfo pudo ser planteada por sus críticos en los siguientes términos: ¿quiénes son, de qué hablan y a quién se dirigen los ficticios hablantes de su obra narrativa?; ¿por qué razón se omiten generalmente en ella las referencias explícitas tanto a determinados contextos históricos, como a la ubicación temporal y espacial de las acciones y pasiones de unos “personajes” que parecieran escabullírsele constantemente al autor, el cual —por otra parte— tampoco pareciera tener la intención de ejercer su dominio sobre el trazo del carácter y el destino de sus criaturas? Por lo demás, tratándose de



Ricardo Martínez, *La pelea de perros*, 1956

un discurso narrativo apartado expresamente de las convenciones de la “verosimilitud realista” hasta entonces generalmente acatadas por la narrativa hispanoamericana, sus protagonistas carecían de la explícita mención de las causas (sociales, psicológicas, políticas, ideológicas...) que dieran a sus “acciones” un sustento histórico o una lógica justificación. Y eran precisamente éstas las cuestiones que se plantearon algunos de los primeros críticos, de suerte que para ellos la tarea primordial y necesaria no era la de descubrir el sentido o sentidos del “mundo” que la nueva obra instauraba, sino la de encontrar la oculta o solapada razón de las anomalías narrativas —anomalías que, como iremos viendo, son a un tiempo, formales y sustanciales— de aquel nuevo universo de ficciones siempre sorpresivas e inquietantes, y que nos son transmitidas por un “narrador” que tan sólo parece asumirse a sí mismo como un ocasional amanuense de las voces ajenas.

Planteadas así las cosas, la principal tarea que se impuso la crítica tradicional fue la de centrarse obstinadamente en la búsqueda de los estratos de “realidad” subsistente en aquellas ficciones ilusorias, esto es, los contextos históricos y sociales, tal como éstos hubieran sido fijados por las convicciones científicas e ideológicas recibidas por la comunidad, olvidando quizá que aquellas “realidades” de que tratan la historia y la ciencia no tienen la misma entidad de las que se ocupa la ficción artística; aquéllas han de ser idealmente confirmadas por su estricta correspondencia con las sustancias reales que les proporcionaron la materia prima de su discurso, las literarias, en cambio, son reconocidas y aceptadas por sus lectores como una forma más libre, comprensiva y perspicaz de recrear e interpretar las vicisitudes humanas, y que —más que a sus inmediatas realidades contingentes— atiende a sus características más significativas y esenciales. Sólo un lector ingenuo se empeñaría en poner en duda la “verdad” de los “sucesos” narrados en la *Odisea*, *El Quijote* o *Pedro Páramo* en la medida en que éstos no se avinieran con su particular experiencia cotidiana ni con los “irrecusables” testimonios de la historia. Como diría el viejo cantor mallorquín, *aixó era y no era*; ya que si sus relatos remiten a muchos aspectos de una realidad objetiva, a la vez se distancia de ella; no son un documento histórico verificable, sino una nueva “historia” que, al evocar las historias verdaderas, las transfigura y llena de nuevas o inesperadas significaciones que revelan ciertos estratos profundos de la personalidad humana no atendidos ni conocidos por los discursos disciplinarios.

Por supuesto, al igual que la historia, la literatura siempre se remite a la vida, y es de la vida de lo que precisamente tratan una y otra, pero no con el propósito de “reproducirla” del mismo modo ni con el mismo fin. Las ciencias sociales aspiran a dar cuenta cumplida de

unas “verdades” objetivas y presuntamente incontestables; la literatura tiene su propia intencionalidad: la de “representar” artificioosamente esa vida a través de la invención de un mundo textualmente autónomo y sólo inteligible y perdurable por gracia de la escritura y de sus renovadas recuperaciones en la mente de los lectores. De modo, pues, que la “verdad” a la que aspiran la historia o la ciencia es una y única y, por ende, susceptible de ser aceptada o rechazada, revisadas sus fuentes y enmendadas sus interpretaciones; en suma, la “realidad” de la que ellas se hacen cargo descansa fuera del discurso que la reconstruye y propala. La “verdad” de la literatura es trasunto de ciertas “realidades” intrínsecas al espíritu humano que nos son reveladas, no por su evidencia material, sino por obra del mismo relato que las instaura como *figuras* plenas de significados trascendentes. De este modo, las ficciones literarias pueden verse ilusoriamente libres del “devenir”, que todo lo corrompe, desnaturaliza y acaba, y aspirar, tan sólo fundadas en el renovado poder generativo de la palabra, al logro de una suerte de permanencia memorable de la aventura humana.

III

Es el caso que en muchos de los primeros análisis de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo* solían partir de la premisa según la cual las obras literarias, al menos las de más reconocida valía y eficacia, han de ser el positivo “reflejo” de una realidad perfectamente establecida y reconocible por todos, con lo cual quedaban implícitamente identificadas con las narraciones de carácter propiamente historiográfico. Pero, ¿cuál podría ser la naturaleza de esa realidad unívoca y, en apariencia, siempre comprobable que —según se pensaba— subyace en todas las ficciones literarias? ¿Son acaso ciertos invariables *estados del mundo* (natural, social o moral), que más allá de nuestras distintas capacidades perceptivas o cognitivas, se remiten siempre a sí mismos? Podría decirse sin abuso que la historiografía y la ciencia son fatalmente redundantes: tratan de lo que tiene una existencia exterior e independiente de todas sus manifestaciones discursivas y están siempre regidas por una suerte de legalidad inobjetable: las cosas del mundo natural se atienen a leyes invariables, los hechos que registra la historia son la consecuencia inexcusable de un determinado “estado de cosas”, esto es, de las condiciones naturales, políticas, económicas, sociales... que las hicieron posibles. El mundo de las ficciones literarias —aun de aquellas que suelen calificarse de “realistas”— por más que necesariamente hallen su vital fundamento en la particular experiencia de sus autores convierte lo contingente y pasajero de dichas experiencias en un modelo de vida perdurable. Y

de ahí procede la distinción aristotélica entre la historia y la literatura; la primera, atada necesariamente a lo particular e irrepetible de los sucesos; la segunda, más “filosófica”, busca representar —esto es, recrear por medio de la ficcionalización de lo pasajero y contingente— la “visión” de lo ejemplarmente humano.

Las obras literarias que solemos llamar “realistas”, y más aún las que dicen basarse en hechos bien conocidos y comprobables, ¿se ajustan ciertamente a una “realidad” definida e inmutable, o son más bien el resultado de una concepción previa de lo que ha de entenderse por “realidad” y, más que nada, del seguimiento de ciertas convenciones retóricas a las que les ha sido acordada la capacidad de producir un exacto trasunto verbal de las cosas del mundo concreto y positivo? Bien mirado, la realidad natural, social o moral a la que pretenden responder aquellas obras literarias que llamamos “realistas” no reside tanto en la “verdad” única e incontestable de sus referentes concretos, sino en las correspondientes construcciones ideológicas que sustentan su comprensión convencional, no menos que en los recursos retóricos tradicionalmente aceptados como los más “fieles” a la representación de los modos de ser de las diferentes instancias de aquel vasto conjunto de “hechos” que, en bloque, llamamos “la realidad” del mundo y de la historia.

¿Y cuáles pueden ser estos recursos de la expresión y la argumentación retórica que nos provocan la ilusoria percepción de las realidades del mundo en las elaboradas ficciones literarias? Bastará con mencionar alguna para tener una idea aproximada de que el “realismo” literario se funda, no tanto en la verdad objetiva de lo narrado, cuanto en aquellos recursos que, como la *evidentia*, presentan a nuestra imaginación una colorida y minuciosa descripción del aspecto físico y la catadura moral de sus criaturas fantásticas. En las novelas llamadas “realistas”, la voz del narrador nos asegura que en los protagonistas de sus ficciones literarias concurren tales o cuales circunstancias: se nos dice —por ejemplo— que su edad frisa con los cincuenta años, que es un hidalgo flaco y madrugador, que conserva con orgullo las heroicas armas de sus ancestros, que es parco en el comer (se conforma con lo más casero de la cocina castellana), sobrio en el vestir (son contados y modestos sus atuendos), que es amigo de la caza y que, desatendiendo los negocios de su corta hacienda, pasa día y noche entregado a la lectura de los libros de caballerías. ¡Ah! —nos replicaría un lector abusado— pero es que don Quijote no es una persona real, sino un personaje producto de la imaginación cervantina. ¡Eh! —le diríamos nosotros—, ¿acaso las descripciones de los personajes de las llamadas novelas históricas se ven constreñidas a no apuntar cosa que no coincida con la realidad documental atribuible a dichos personajes en lo que toca a su persona, sus gustos y sus acciones verdaderamente efectuadas y

a sus pensamientos fielmente notados? ¿Es que la construcción literaria de las *Noticias del imperio*, de Fernando del Paso, no tiene otro mérito que el de transmitirnos los informes históricos relativos a Carlota y Maximiliano, que el autor haya podido allegarse en los testimonios del tiempo? No.

Sucede que tanto la novela en su ámbito de validez —es decir, de recepción y reconocimiento— como la historiografía en el suyo suelen valerse de recursos retóricos idénticos o muy parecidos, como el de la mencionada *evidentia*, que permite a los historiadores *presentar* a sus personajes de manera de suscitar en los lectores la ilusión de que se hallan en presencia de sus propios y fieles retratos, y al novelista *representar* a unos personajes que, justamente gracias a su entidad ficticia, trascienden los hechos de una existencia meramente factual, para inscribirse en la viva experiencia de sus lectores. Y así como la historia busca hacer más persuasiva y convincente la “pintura” de sus protagonistas echando mano de los procedimientos retóricos acostumbrados, la novela realista —por paradoja— se propone darle a sus criaturas ficticias los mayores visos de verosimilitud prestigiosa, quizá pensando que es exigencia de sus lectores conocer la realidad histórica de la que provienen y las circunstancias concretas de sus personajes, para asegurar así el buen crédito de sus narraciones literarias.

Con las divagaciones que anteceden, hemos intentado persuadirnos de que lo que llamamos “realidad” no suele ser otra cosa que la idea o imagen convencional que nos hacemos de ella y de sus vastas, complejas y a veces inescrutables relaciones, esto es, del modo autorizado y canónico de organizar e interpretar los vastos territorios de nuestras confusas experiencias mundanas. Si algo acerca a la historia y a la literatura es el hecho de ser ambas imágenes y, al propio tiempo, explicaciones que nos damos del mundo de lo real, pero su diferencia reside en que la primera aspira a dar un testimonio fehaciente de ciertos sucesos comprobables en su verdad extradiscursiva, y la literatura procura trascender tales contingencias con el fin de convertirlas en representaciones imaginarias que —precisamente por causa de su independiente entidad textual— se convierten en ejemplo de acciones y pasiones humanas memorables.

IV

Es justamente a la crítica de las premisas en que pudieron hallar sustento los primeros críticos de la obra rulfiana y la sustitución de las mismas por otro tipo de planteamientos teóricos más conformes con la naturaleza semiótica y la especificidad narrativa de su obra, el asunto al que Françoise Pérus ha dedicado este notable y revelador estudio. La principal de aquellas viejas

premisas es —como ya se dijo— la que llevó insistentemente a los críticos a indagar las “eventuales correspondencias entre el mundo de la ficción y el mundo *real*”. O si se prefiere decirlo de otro modo: a conectar los “significados” del relato literario con los precisos “contextos históricos” en los que ha de fundarse necesariamente su presunción de verdad, por cuanto que ciertos estudiosos han asumido —paradójicamente— que la literatura es otra forma, más libre y quizá más bella, de contar un determinado suceso que también hubiera podido ser literalmente transcrito por la ciencia historiográfica.

En esta patente falacia fundaba la crítica tradicional sus modos de concebir la verdad, el valor y el sentido de los textos literarios, como si ellos fueran —o tuvieran que ser— el fiel “reflejo” de una “realidad” que es naturalmente exterior a ella, y que éstos no tienen mejor fin que el de representarla de manera persuasiva y convincente; en otras palabras, por medio de lo que Péguy llama la doctrina positivista de la “acción refleja”, opuesta y finalmente negadora de los manes de la creación literaria. Pues si, como hemos dicho, la historiografía se ocupa en documentar la fugaz sucesión de lo pasajero y contingente, y la ciencia, por su parte, de encontrar la legalidad y fatalidad de otra clase de hechos permanentes, la obra literaria tiene como último fin el de representar de manera autónoma, crítica y perdurable determinadas acciones y pasiones humanas —que, vistas en lo particular y concreto, serían fatalmente triviales— gracias a la representación “palpable” (esto es, visible e imaginable) creada por el milagroso lenguaje humano y su inagotable capacidad de descubrir y nombrar las cosas del mundo.

Y para no caer yo mismo en las habituales paradojas de la exégesis literaria, hay que decir de una vez que entre la narración histórica y el relato novelesco se establece una remota semejanza y una diferencia radical: ambas —como antes se insinuó— remiten al mundo de la experiencia humana, pero tales experiencias son de distinto nivel epistemológico y diferente intención semántica: el conocimiento de la realidad a que aspira la primera tiene su lugar en el pasado, es una relación documentada de hechos concluidos y de sus previsibles consecuencias sociales; el relato literario se da, en cambio, en un puro presente siempre renovado o, por mejor decir, en un futuro permanentemente actualizado, tanto por lo que toca a las acciones y pasiones que en ellos se instauran, como por el extenso espacio que concede a sus renovadas recepciones. Las ficciones artísticas conceden a sus lectores una libertad que le es negada a los relatos históricos: la de permitir las innumerables formas de su disfrute. Entre las causas de ese “gozo” —del que hablaba Aristóteles— se halla la revelación que los textos literarios nos hacen de su propia capacidad de suscitar en los lectores una nueva visión y una nueva conciencia del mundo, de un mundo nuevo y revelador que nos incluye y compromete a nosotros mismos.

Estimulado por las reflexiones críticas de Françoise Péguy acerca de los paradójicos extremos en que se colocan las dos más contrapuestas concepciones del texto literario y de las inevitables paradojas que de ellas surgen, podríamos detenernos un momento más en lo que ella llama “la transformación de la representación artística y la imagen del lector implicado” en los textos de Rulfo, cuyas peculiaridades —dice justamente— “han



Ricardo Martínez, *Mujeres con bueyes*, 1953

pasado hasta ahora desapercibidas para la mayoría de los críticos”. Desde luego, antes de entrar al meollo de esta importante cuestión, se impone considerar muy brevemente la naturaleza y función de las figuras del narrador y del narratario en los textos rulfianos, y el desconcierto que pudieron provocar en sus primeros lectores sus cambiantes funciones.

Aludamos, pues, al esquema de la comunicación verbal ordinaria y de su “reflejo” ideal en las novelas de vocación “realista” con el fin de establecer un contrapunto necesario con los modos de la comunicación ficticia en los relatos de Juan Rulfo, que sin duda podrían calificarse de “anómalos” desde la perspectiva de una concepción de lo verosímil fundada en la extrema “fidelidad” del relato a los hechos y circunstancias observables en el mundo de lo real positivo, así como de las “ambiguas” o permutables funciones discursivas y semánticas que concurren en un mismo proceso textual, que es lo que Péro ha definido claramente como “la manifiesta inestabilidad del yo de la enunciación”, y —añadiríamos— de los mismos protagonistas y antagonistas del relato como terceras personas susceptibles de intercambiar sus roles actanciales. Como ocurre en las prácticas del intercambio verbal cotidiano, dicho esquema remite a un modelo semiótico basado en los “factores” que llamamos el *emite*nte de un determinado *mensaje* verbal, que éste dirige a uno o más *destinatarios*, los cuales interpretan el *contenido referencial* o volitivo del mismo, y responden de conformidad con él.

Pero si bien el emite

De manera, pues, que en las formas del soliloquio, el *yo* del hablante tiene como inmediato destinatario a

un *tú* sólo presente en las representaciones de la conciencia del mismo enunciat

Françoise Péro ha llamado justamente la atención sobre este fenómeno discursivo recurrente en la obra de Rulfo, al observar que “la manifiesta inestabilidad del yo de la enunciación —su avanzar como a ciegas, dando vueltas y tumbos inesperados— no puede separarse de la presencia activa de esos ‘otros’ presentes en su propia mente”. Quizá convenga, con el fin de confirmar la pertinencia crítica de las nociones arriba apuntadas, que acudamos a algún pasaje específico de *Pedro Páramo*. Todos recordamos que la novela no se ordena en una sucesión de capítulos regidos por una secuencia de “hechos” cronológica o causalmente concatenados, sino por la sucesión de párrafos de carácter “acrónico” y de sentido casi autónomo que sólo guardan una relación implícita con las “acciones” precedente o subsiguientemente narradas.

Las ediciones de la novela apenas marcan con un signo peculiar (un esquemático cuadrado) la distinción entre las partes de que se compone la narración entera. Muy al principio de la novela, hay un segmento textual en el que un emite

sol sacaba luz a las piedras, irisaba todos los colores, se bebía el agua de la tierra...”, responde plenamente a los principios de una estética realista, a la que —sin embargo— Rulfo solamente evoca para darle a la *ecfrasis* del mundo natural una carga simbólica acorde con el desarrollo moral de sus personajes.

Y es que Rulfo, como bien ha mostrado Françoise Pérus, acude alguna vez a los dechados del realismo literario para marcar su diferencia respecto de ellos. Todo ese “viviente” esplendor del pueblo de la juventud de Pedro Páramo se hará contrastar —párrafos adelante— con una visión opuesta a la esperanzada visión juvenil: de inmediato, esa misma lluvia dejará de ser un melancólico preanuncio de la felicidad del amor que Pedro soñaba, para hacerse símbolo de su imposible reunión con Susana: “Los vidrios de las ventanas estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas”. En contraste inmediato, la voz del sujeto enunciadador da paso a la intervención de su contraparte, el sujeto del enunciado: “Miraba caer las gotas iluminadas de relámpagos, y cada que respiraba suspiraba y cada vez que pensaba, pensaba en ti Susana”. Pero hay más, pasando ahora al enfoque del enunciadador desde el interior de la casa en que habita, y la lluvia ya convertida en débil brisa, las voces de su madre y su abuela nos instalan en el ámbito moral y ritual de las contriciones del pecado, al que también estaría expuesto el joven amante solitario. Oyó musitar a aquellas mujeres, como sombras “despedazadas” por el abandono del varón: “el perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén... El reloj de la Iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo”. Y así es en efecto, en todo el relato de *Pedro Páramo* el tiempo es —como lo es para las ánimas del Purgatorio— recurrente y circular: en su dimensión indivisible e inacabable transcurre y se reitera la vida y la muerte de los fantasmales habitantes de Comala.

V

Es patente, pues, que en el “espacio literario”, las formas de la enunciación y la sustancia de lo enunciado (de lo dicho y de lo significado) alteren las normas de la comunicación intersubjetiva ordinaria y creen un entramado de funciones gramaticales que, bien tejidas, como en el caso de Rulfo, contribuyen al trazado de una “realidad” que es, a un tiempo, diversa y semejante a sí misma. ¿Y qué efectos semánticos se consiguen con esos procesos de “dislocación” de las formas canónicas de la narración literaria?: la inserción del texto en una dimensión que bien podríamos llamar *mítica*, toda vez que en ella se verifica una significativa metamorfosis de los referentes mundanos, cuyo “sujeto se busca a sí mismo

en su propio proceso narrativo”, como atinadamente observa Françoise Pérus. El esquema canónico de la comunicación antes aludido se trasladaba, casi sin cambios ni matiz, a la narración realista, en la cual todo está regido por una exigencia de gramaticalidad que supone el cumplimiento de ciertas obligaciones por parte del hablante: utilizar los recursos de la lengua de conformidad con una lógica causal y temporal, que haga posible la recepción inequívoca de sus enunciados.

A semejanza de las funciones convencionales que les corresponde desempeñar a los interlocutores de la comunicación fáctica, también la entidad de sus referentes se ajusta a una presunta realidad exterior, independiente del proceso de su enunciación, en tanto que en los del relato novelesco las acciones o pasiones referidas o descritas son aceptables y creíbles en la medida en que los lectores se avengan con la previa existencia extradiscursiva de los mismos; en otras palabras, que lo que dicen y tornan a decir los interlocutores ficticios del relato “realista” tiene garantizada su credibilidad por causa de que se asume como una reproducción verosímil de las constantes de la comunicación efectiva y no como una “creación” imaginaria y autónoma. ¿Qué sucede en este tipo de relatos novelescos en los cuales, como en los de Rulfo, la atención a los destinatarios —esto es, a los lectores— es absolutamente prescindible y, más aún, que los interlocutores ficticios no poseen una entidad perfectamente estable o definida? ¿A quién le hablan los hablantes de *El Llano en llamas* o de *Pedro Páramo*? ¿A sí mismos? ¿A otros personajes cuya presencia en el relato puede carecer de entidad o presencia definidas? Y es que, como bien señala Françoise Pérus, “la puesta en escena de la narración del personaje que *presencia* sin entrometerse en ella... suele mantener relaciones en extremo complejas con el personaje, con el mundo de éste y con las circunstancias de la enunciación”. En esa clase de “ambigüedades” discursivas y semánticas reside —no única, pero sí principalmente— la peculiaridad y riqueza de lo que ahora suele calificarse de “real maravilloso”. Real por cuanto que atañe esencialmente a las verdades humanas más permanentes, y maravilloso, no porque esté necesariamente fundado en lo extraordinario o increíble de los sucesos narrados, sino porque nos proporciona una nueva forma de *admirar*, esto es, de dirigir nuestro entendimiento a la contemplación de lo más profundo y sutil de la entidad del hombre, así como de las infinitas formas de representación imaginaria —es decir, visible e intuible— de nuestra aventura humana.

Este nuevo libro es, cabalmente, una muestra persuasiva y admirable de la fecundidad e importancia de las nuevas perspectivas teóricas y crítica postuladas por Françoise Pérus, que servirán sin duda de modelo y guía para la nueva crítica literaria en México. **U**