



AVISO LEGAL

Título: *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*

Autor: Bastos, Hermenegildo

Colaboradores: Cisneros, Antelma (traductora); Creativa Impresores, S.A de C.V. (diseñador de la cubierta)

ISBN: 970-32-2616-7

Forma sugerida de citar: Bastos, H. (2005). *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos. <https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/>

D.R. © 2005 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

© Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC-BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

Hermenegildo Bastos

Reliquias de la casa nueva

La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano - Rulfo



Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional Autónoma de México

Reliquias de la casa nueva.
La narrativa latinoamericana:
el eje Graciliano-Rulfo

Serie Nuestra América 63

CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR
DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Reliquias de la casa nueva.
La narrativa latinoamericana:
el eje Graciliano-Rulfo

de Hermenegildo Bastos

Traducción
de Antelma Cisneros



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO, 2005

Diseño de la cubierta: Creativa Impresores, S.A. de C.V.

Primera edición: 2005

DR © 2005, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.

CENTRO COORDINADOR Y DIFUSOR DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

ISBN 970-32-2616-7

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación	11
Introducción	17
I. Todo es oro que le sale de la boca. Estado y nación en el <i>Gallo de oro</i>	29
II. “Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende”. Mentira y método en las voces de Susana San Juan	61
III. Un homenaje a Graciliano Ramos: un catálogo de beneficios	99
IV. Historia literaria entre acumulación y residuo: el eje Graciliano-Rulfo	125
Bibliografía	155

A la memoria de Octávio Ianni

PRESENTACIÓN

JORGE RUEDAS DE LA SERNA

FFyL-UNAM

Ha habido siempre la tendencia a interpretar la literatura de Juan Rulfo, y particularmente *Pedro Páramo*, su obra mayor, como representación del México posrevolucionario, es decir como secuela de “una revolución frustrada”, y en la medida en que las contradicciones sociales lejos de resolverse se agudizan, ese mundo imaginario parecería fincar ahí su vigencia. Pero tal premisa es falsa como se verá. Mientras tanto Pedro Páramo parecería vivir, así, porque aún persiste un sistema de caciques, aunque más poderosos pues, como el afortunado Dionisio de *El gallo de oro*, consiguieron pasar del régimen feudal de la propiedad rural al del capital especulativo, como señala, en su análisis, el autor de este libro.

Por eso parece pertinente que esta obra aborde el mundo ficcional de Juan Rulfo desde ese texto destinado a la cinematografía,¹ y que, en efecto, se habría propuesto representar el proceso de la revolución institucionalizada, obviamente en el periodo alemanista que frena el reparto agrario emprendido por Lázaro Cárdenas y abre la puerta al capital especulativo, materializado en los pueblos por el palenque y la ruleta, donde en una noche se apuestan y se pierden ranchos y haciendas. Antiguas heredades, ya improductivas, que han perdido por lo tanto su original valor y que apenas conservan un muy diez-

¹ La película *El gallo de oro*, dirigida por Roberto Gavaldón, fue estrenada en 1964, en la adaptación de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón. En 1985 apareció una nueva versión de Arturo Ripstein, “El imperio de la fortuna” con libreto de Paz Alicia Garciadiego, sobre el argumento original de Rulfo.

mado valor de cambio. Así de la noche a la mañana los viejos propietarios se quedan en la calle, de la misma forma que los apostadores tramposos, con la ruleta cargada, o haciendo engullir municiones a los gallos, se convierten en nuevos propietarios; pero que, a su vez, por la perfidia de la diosa Fortuna, también habrán de perderlo todo, derrochando lo mal habido en placeres o vanidades vulgares. Dionisio Pinzón es un lisiado, su brazo *engarruñado* es una metáfora de su espíritu, es un discapacitado para el trabajo, es un agente de la perversa Fortuna, la que, migrante desde siempre, pronto irá a servirse de otros mejores emisarios: los licenciados, los que suceden a los militares, los nuevos políticos que saben como legalizar y medrar con el capital ajeno, y que irán a fraccionar las tierras.

Aquí resulta más obvia la acertada relación que el autor de este libro establece entre Rulfo y Graciliano Ramos, a propósito de la novela *San Bernardo*. Paulo Honorio se apodera de la hacienda, ya también improductiva, con trampas y chantajes, como podía haber sido igualmente en una noche de palenque, pues el antiguo propietario era otro lisiado, incapaz para el trabajo productivo, descendiente de la vieja aristocracia latifundista y parasitaria. En tanto que la gran diferencia entre la Media Luna y S. Bernardo, es decir entre Pedro Páramo y Paulo Honorio, estriba en que este último es el nuevo propietario audaz, extorsionador y usurero, pero para quien la vieja hacienda no representa, realmente, el capital, sino un medio de reconocimiento. Es decir, no es un “modernizador”, confiesa su pasión por el dinero, por el lucro, pero lo que permanece oculto, lo “verdadero”, es el deseo de figurar, de ser respetable, de regredir a la figura de un señor terrateniente, de un cacique, y de ahí se deriva el sentido que para él tiene su mujer, Madalena, una letrada que le iría a dar la representación que busca. El drama de Paulo Honorio es su incapacidad para trascender su naturaleza primitiva, es decir la imposibilidad de ascender a la clase señorial, que por lo demás ha dejado de existir. El dinero ya no le sirve para eso ni aunque mande construir una escuela

o construir una capilla. La conciencia de esa imposibilidad es la ruina y el nuevo abandono de S. Bernardo. Precisamente el intento de restaurar la hacienda, de hacer que vuelva a funcionar, con el régimen esclavista de antaño, confirma la regresión ideológica, oculta y codiciada del personaje.

En cambio Pedro Páramo no necesita de ningún reconocimiento, es el heredero de la Media Luna. Lo ha tenido todo, ha poseído todo. No aspira a nada más de ese mundo que se derrumba y se lo lleva con él. No necesita a Susana San Juan para aumentar su poder o su respetabilidad. Todos lo respetan como a un padre, él es “don Pedro”. Susana San Juan no representa lo mismo que Madalena, es algo más, es su salvación. Los nombres de los personajes también son emblemáticos. Paulo Honorio, cegado por sus celos primitivos y salvajes, trató a Madalena como si fuera una prostituta. Susana San Juan vale más para Pedro Páramo que la mina de Bartolomé. Susana San Juan no representa ningún valor material, éstos, los bienes materiales los ha tenido siempre de grado o por la fuerza, como a todas las mujeres de Comala. Susana San Juan representa lo que nunca ha podido tener, lo que el poder y la riqueza no le han podido dar, o es imposible que le den. La tragedia del cacique Pedro Páramo es su autoconciencia: él sabe que le temen, sabe que lo necesitan, sabe que lo odian, que lo odian sus propios hijos —Juan Preciado fue a vengarse de él por “el abandono en que nos tuvo”, le dijo Dolores. Juan Preciado es parricida, no es un Eneas que vaya a salvar a su padre Anquises, su misión es la de dar cuenta del derrumbe de su padre y de su mundo. Lo único que el viejo cacique quería, para salvarse, es que Susana San Juan lo quisiese por su propia voluntad, no por su poder, no por su riqueza. Susana San Juan, que podría ser su hija, es para Pedro Páramo una especie de Cordelia y él es una especie de rey Lear, en el más absoluto desamparo. Ya que no puede tener el amor de Susana San Juan quiere, al menos, tener su amor de hija, por eso odia a Bartolomé, por eso quiere sustituirlo, por eso lo manda matar.

Pedro Páramo no es el réquiem de la Revolución, como dijo el maestro Octávio Ianni, y como se ha pensado siempre. Es el réquiem de un régimen feudal que terminó con la Revolución, aunque ésta se haya quedado a medio camino, como lo ve Rulfo en *El gallo de oro*. En ese sentido se equivale, de alguna manera, con *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Simbólicamente representa un mundo que murió, como Comala, un mundo de muertos sin descendientes posibles. Pedro Páramo no dejó descendencia, el propio Juan Preciado fue a morir a Comala. Es un mundo clausurado. Susana San Juan representaba quizá para Pedro Páramo una posibilidad de sobrevivencia, una rendija de vida en ese mundo de muertos. Desde este punto de vista podría decirse que aquellos a los que se llaman los nuevos caciques, los caciques del capital especulativo, son otros, peores seguramente, pero diferentes. El destino de la Media Luna, como el de todas aquellas viejas haciendas, cuyas casas grandes yacen hoy abandonadas por doquier, fue el desmembramiento en fracciones improductivas y erosionadas, no porque el antiguo régimen fuera bueno, sino porque la reforma agraria fue una farsa, como lo dice Rulfo en "Luvina".

Desde esta perspectiva *Pedro Páramo* cobra una autonomía mayor, la autonomía de la tragedia, que debe cerrarse sobre sí misma, sin dejar cabos sueltos. Y ello obliga a pensar con mayor rigor en su composición y a no verla más como una parodia difusa de una realidad social que parecería, sin matices, prolongarse hasta el día de hoy. No depende de eso su valor ni su vigencia. Como diría Antonio Candido su valor estético depende de la forma en que los datos de la realidad, de la realidad social, fueron reducidos como elementos constitutivos de la estructura literaria. Pero esa "realidad" extraliteraria tiene historicidad, por lo tanto no es ya la realidad actual, estrictamente ha perecido, no existe ya. La obra es vigente, entonces, por su valor estético, pero es también una vía de conocimiento de esa realidad "extraliteraria" de la cual emana, pero que ya no existe. Que el conocimiento del pasado se pueda proyec-

tar sobre la realidad actual o futura es otro asunto que pertenece al campo de la historia, y sin duda es lícito que la literatura pueda servir “ancilarmente” a sus fines.

El autor de este libro, como decía al principio, tuvo el buen tino de comenzar por *El gallo de oro*, al que sigue su estudio sobre *Pedro Páramo*, y un interesante paralelismo “contrastivo” con el novelista brasileño Graciliano Ramos. Termina con un análisis del cuento “Anacleto Morones”. Como se ve, este índice revela la intención de hacer un estudio general, aunque metodológicamente desde fragmentos representativos, de la narrativa de Juan Rulfo, poniendo como contrapunto la narrativa de Ramos. Con todo ello propone un “eje historiográfico”, que explica y justifica de la siguiente manera:

La perspectiva historiográfica que busco poner en acción aquí es aquella según la cual la evolución literaria se presenta al lector en su contemporaneidad, es decir, en la condición de que el pasado se hace siempre presente otra vez como un conjunto de residuos que insisten en mantenerse vivos y actuales y que pueden ser reactivados en cualquier momento gracias a nuevos hechos del presente.

Piensa, entonces, el autor que aquellos datos extraliterarios en los cuales se sustenta la ficción al convertirse en datos “intraliterarios”, mantienen sin embargo su naturaleza inicial, es decir de la realidad “extraliteraria”. Por más que pertenezcan a un pasado ya en fuga, constituyen “residuos” que pueden reactivarse, como él dice, ante nuevos hechos del presente. Sin embargo, éstos no son ya separables del sentido a que la nueva estructura literaria los ha sometido. Esta estructura o llamada de otro modo composición es la que les da significación y eficacia. Si la literatura, en efecto, permite ver con mayor profundidad lo que se deja de percibir a simple vista, se debe no a los datos de la realidad desincorporados de su nueva matriz, sino a la forma en que están articulados en la obra.

Es lo que muestra el crítico Roberto Schwartz cuando estudia con profundidad la composición de una novela como *Memórias póstumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis.

El presente estudio abre sin duda un nuevo horizonte a la crítica sobre la obra de Juan Rulfo. Particularmente fecunda me parece la comparación establecida con Graciliano Ramos, quizá más pertinente que la que se establece con João Guimarães Rosa, a la que, sin embargo, no descalifica, sino que, a mi modo de ver, la complementa, por ese mismo eje historiográfico, transhistórico, que el autor postula.

Hermenegildo Bastos es un reconocido estudioso de la obra de Graciliano Ramos y de Murilo Rubião. El presente libro, producto de una estancia sabática en la UNAM, es una contribución más al proyecto, felizmente en marcha, que se ha propuesto agrandar el conocimiento recíproco de las letras mexicanas y brasileñas.

INTRODUCCIÓN

“Coisas, e a morte que há nelas”.

Murilo Mendes

Después de su entrada en Comala, y siguiendo las indicaciones del *arriero*, Juan Preciado llega a la casa de Eduviges Dyada. Antes, en los momentos en que ya avistaba a lo lejos el pueblo, mira la imagen de desolación y abandono del lugar. Se sorprende por el abandono y la desolación, pide explicaciones a Abundio, el *arriero*:

—¿Está seguro que ya es Comala?

—Seguro, señor.

—¿Y por qué se ve esto tan triste?

—Son los tiempos, señor (p. 66).¹

(...)

—No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

—No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

—¿Y Pedro Páramo?

— Pedro Páramo ya murió hace muchos años (*Pedro Páramo*, p. 69).

Esta imagen para quien está llegando a la ciudad y también para quien está llegando a la ciudad-libro —para Juan Preciado y para el lector— es más que la simple impresión de un viajero, contiene ya el conflicto histórico que marca toda la novela entre presente y pasado: el presente de Juan Preciado

¹ Me baso en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 17ª edición, coordinada por José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2003. En las siguientes citas, registraré entre paréntesis *Pedro Páramo* y los números de las páginas.

y del lector, el pasado de Pedro Páramo. El conflicto abarca el futuro, pero como pura negatividad, dado que no existe futuro o en otras palabras el futuro está negado como consecuencia de que el pasado se impone como presente único. Y, una vez que el presente es el pasado, a él no le sigue ningún futuro.

Están entrando, Juan Preciado y el lector, en una ciudad ruina y una ciudad-libro ruina. La primera imagen que Juan Preciado tiene se va a consolidar con su llegada a la casa de Eduviges Dyada. Se da cuenta de que era esperado. Eduviges tenía todo dispuesto. Hace que Juan Preciado la siga por una:

larga serie de cuartos oscuros, al parecer desolados. Pero no; porque, en cuanto me acostumbré a la oscuridad y al delgado hilo de luz que nos seguía, vi crecer sombras a ambos lados y sentí que íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos (*Pedro Páramo*, p. 72).

Los forasteros, Juan Preciado y el lector, poco a poco se acostumbran a la oscuridad y al tenue hilo de luz que los acompaña, y observan sombras y bultos donde antes no veían nada. Juan Preciado, en calidad de intérprete, pregunta a Eduviges qué hay ahí. La respuesta de ésta puede ser, creo, tomada como clave para la interpretación:

—¿Qué es lo que hay aquí? —pregunté.

—Tiliches —me dijo ella—. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron y nadie ha regresado por ellos (*Pedro Páramo*, p. 72).

El lector tal vez esperase otra respuesta donde se dijese que las sombras y los bultos eran fantasmas, personas muertas. Pero no, son cosas, objetos. Tienen una dimensión espectral, pero aún así son formas del mundo objetivo y material de Comala. Ya están casi desmaterializadas, recubriéndose de aquella piel que tienen las mercancías en su cuerpo metafísicamente físico.

¿Qué cosas dejaron atrás los habitantes y ahora fugitivos de Comala? Productos artesanales de una economía preindustrial. Objetos, cosas que traen las marcas de las manos que los tallaron, de los cuerpos a los cuales sirvieron. Esas son las marcas de los sujetos en los objetos. También los objetos dejan marcas en los sujetos, pues también son cuerpos. La marca del azote en la piel, el dedo mutilado por la máquina, la linterna que mal ilumina el pozo, la piedra puesta ahí para que el caballo se golpee y tropiece, la ropa del recién nacido, la cuerda del ahorcado, el ajuar de la novia guardado en el baúl, las ruedas de la carreta.

Como se ve las relaciones entre sujeto y objeto no se reducen a la categoría de la utilidad, pueden constituir también la materialidad donde el sujeto se abisma. Muchas veces el sujeto deja en el objeto grabada su identidad, para ¿quién sabe?, un día si fuere necesario, reencontrarla.

No es como hijo de Pedro Páramo que Juan Preciado llega a la casa de Eduviges. En ese momento él es el hijo de Dolores, ésta es su identidad: “¿De modo que usted es hijo de ella?” El aviso que Dolores manda a Eduviges sobre la llegada de Juan Preciado a Comala puede ser motivo de asombro para él y para el lector. La verdad, sin embargo, es algo perfectamente normal dentro del mundo de la obra. Esos “muertos” se comunican como seres humanos. El hecho de que estén muertos o vivos no importa pero sí que ellos forman parte de una colectividad.

Juan Preciado no se topa con ninguna individualidad. También él, al perder la condición de narrador, tiene su individualidad diluida en medio de las voces casi anónimas que dominan la segunda parte de la novela. Ser hijo de Pedro Páramo no le confiere ninguna individualidad, como le advierte Abundio. El retrato que trae de su madre para que Pedro Páramo lo reconozca de nada puede servirle. También Abundio es hijo de Pedro Páramo:

El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no? (*Pedro Páramo*, p. 69).

Ser hijo de Dolores tampoco será una individualidad. La Comala que él encuentra en nada se parece a la Comala paradisiaca de su madre. La identidad se perdió. De la nada quedan sólo esos objetos espectrales.

La Comala que se le aparece y con la cual va, fantasmagóricamente, a relacionarse, es una colectividad. Y este es el personaje de *Pedro Páramo* —Comala, el pueblo.

De ahí la impotencia de Juan Preciado. Su búsqueda está predestinada al fracaso, porque, al entrar a Comala, él pasará a ser uno más de los prisioneros de ese mundo que es como un depósito de *tiliches*. El tiempo que transcurre desde su llegada hasta el momento en que se “descubre” muerto como los demás, ese es el tiempo del aprisionamiento. Si era un forastero, ahora ya no lo es. Y como él, el lector.

En comparación con el instante de la referencia a los *tiliches*, no hay tal vez en *Pedro Páramo* otro momento en que la materialidad de los objetos relampaguee de manera más fuerte y contundente, y eso de modo paradójico, pues es en ese mismo instante que los objetos se muestran casi no objetos o sólo sujetos (como si eso fuese posible). Como son *tiliches*, ya no tienen utilidad, sólo existen en tanto cosas donde los ahora fantasmas de Comala dejaron sus marcas.

Reducir los objetos a su dimensión subjetiva sólo es posible en el mundo del imaginario y, siendo así, de modo especial, en las obras de arte. La obra de arte acostumbra borrar las marcas de la objetividad de la que se origina (la madera, el fierro, la tinta, el sonido) y sobreponer a éstas sus propias marcas. Las marcas de la obra de arte son también materiales, pero ahí se trata de otra materialidad. La casa de *tiliches*, la antigua “fonda de Eduviges”, es una obra de arte. Y eso en dos

sentidos: tanto en el sentido de que las cosas perdieron su función práctica (se puede, entonces, adquirir función estética, en los términos descritos por Mukarovsky,² como en el sentido de que la casa de Eduviges es una construcción artística del escritor). Esa homología entre el libro y la ciudad es lo que me llevó a hablar de ciudad ruina y ciudad-libro ruina, es la responsable del carácter fantasmal presente en la construcción del texto. Con eso el escritor se declara también prisionero del mundo de Comala.

Para el lector o personaje las marcas de origen tienden a disolverse y, en su lugar, hacen morada los fantasmas. Se redujeron los objetos a las marcas que en ellos dejaron los sujetos, es sin embargo, una cosa totalmente diferente a la anulación de la objetividad. Los objetos succionan la fuerza y la energía humana hasta incluso agotarlas. Esos objetos en que alguien puede depositar la fuerza de una vida entera, como un trabajador en el surco. Un esclavo transfiere toda su subjetividad al arado u hoz en que trabaja hasta morir.

“Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado”. También en el cuarto donde Juan Preciado se acomoda para dormir hay gritos. El cuarto estaba cerrado desde que Fulgor Sedano asesinó ahí a Toribio Aldrete, un rival de Pedro Páramo. Ahí puede entrar Juan Preciado, aunque no hubiese llave para abrir la puerta. Ahí estaba el cuerpo seco de Aldrete.

La casa de Eduviges había sido una pensión, una *fonda*. Por ahí transitaron muchas personas. Una casa de tránsito, como un hotel, un medio de transporte. Ahora ahí están guardados los *tiliches* de quienes migraron.

Lo que hay ahí son objetos ahora fuera de uso, pero que tal vez todavía guarden algún tipo de valor de cambio. Ahí están indistintos. En ellos sólo se ve el trabajo humano indiferenciado, abstracto. Su objetividad es una objetividad espectral.

² Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1977.

Objetos antiguos que al perder su función práctica ganan función estética o incluso espectral. Dentro de los objetos debe estar el acta en que se lee “Fulgor Sedano, hombre de 54 años, soltero...” con que Fulgor acusa a Toribio Aldrete de usufructo.

Hablar de materialidad a propósito de un libro generalmente considerado como perteneciente al mundo de lo onírico y de lo fantasmal puede ser temerario. Pero ese debe ser el desafío mayor: encontrar la dimensión material de ese mundo de espectros. Resalto, sin embargo, que lo objetivo aquí no es desvendar el enigma como si estuviésemos frente a una novela policiaca. El camino seguido aquí va en otra dirección. El mundo espectral de *Pedro Páramo* es, para decirlo como Slavoj Zizek, no la imagen fantasmiosa de la realidad social, sino la escenificación de la fantasía que está en acción en medio de la propia realidad social.³

La materialidad no está sólo en los objetos considerados físicamente, sino sobre todo en las relaciones sociales de las que ellos son parte. Cada objeto trae en sí las marcas de quien lo fabricó, de los instrumentos usados para la fabricación, de las personas que de él se apoderaron para usarlos. El objeto trae inscrito en su materialidad las formas de sentir y de pensar y las formas de las relaciones humanas.

No hay objeto sin sujeto, aunque puedan ser percibidos como objetos reducidos al anonimato. Son fantasmagorías.

Los que se van de Comala dejan atrás lo que no pueden cargar. Los de Luvina, por su parte, permanecen donde están porque no tienen con quién dejar a sus muertos. En ese caso, el sujeto se sobrepone al objeto. Los muertos guardan, como personas, la memoria colectiva. En Comala se quedan los objetos impregnados, es verdad, de sus usuarios. Los que se fueron se agotaron, los objetos permanecen y conservan la energía de

³ Slavoj Zizek, “Como Marx inventou o sistema”, en Slavoj Zizek [coord.], *Um mapa da ideologia*, Río de Janeiro, Contraponto, 1996, p. 318.

los succionados. Así es la casa *entilichada* de Eduviges y, la verdad, toda Comala.

En “Luvina” se encuentra cierta forma de resistencia que parece no existir en *Pedro Páramo*. En éste, los *tiliches* son las únicas marcas de los que se fueron. El lugar donde están enterrados es como un sitio arqueológico, un cementerio: la casa de Eduviges Dyada. El cementerio de “Luvina” es de otro tipo, en él se preservan fuerzas de resistencia que algún día pueden llegar a actuar. Aunque sus habitantes —sólo los viejos— sean sombras también, todavía conservan una percepción política de su vida y de su abandono.

En el fragmento siete de *Pedro Páramo* el lector se acerca al retrato de la vida cotidiana del lugar donde vive Pedro Páramo niño. Ahí están puestos los medios de producción: el molino, el cernidor, la podadera. Hay otros objetos como tela para ropa y remedios. La lista puede agrandarse con las recordaciones del adulto Pedro Páramo: “Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores” (p. 76). Y también hay “en la maceta del pasillo” dinero. Los objetos son comprados en la tienda de doña Inés Villalpando y serán pagados cuando llegue la cosecha. La ganancia de la cosecha ya está previamente comprometida. Este es el mundo de la necesidad y de la escasez, en el sentido que Sartre les da a esos términos.⁴

Al comentar estos conceptos sartreanos, Jameson observa que:

[...] como el hecho de la escasez fuerza a cada individuo a buscar desesperadamente los objetos de sus necesidades —para crearlos, laboriosamente, a partir de materiales desfavorables y bajo condiciones difíciles—, así también cada objeto que yo pueda consumir es implícitamente usurpado a mi prójimo.⁵

⁴ Jean Paul Sartre, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963.

⁵ Frederic Jameson, *Marxismo e forma. Teorías dialécticas da literatura no século XX*, São Paulo, Editora Hucitec, 1985, p. 181.

Los modos de sentir, de percibir el mundo y vivir obsoletos que están guardados junto con los objetos en el cuarto de *tiliches* todavía tienen función y actualidad. Lo obsoleto está conjugado con lo actual. Para nosotros, latinoamericanos, esto tiene que ver con la doble temporalidad en que se debe vivir: el tiempo de los países centrales y el tiempo de las colonias.

El lector y Juan Preciado verán que toda Comala es un lugar *entilichado*. Si los antiguos objetos continúan guardados es porque tienen alguna importancia que, si no es la que antes tuvieron, sin embargo debe ser alguna otra. Así propongo que se entiendan *tiliches* como trastos y objetos en desuso, pero también como reliquias. En el papel del olvido de esos objetos están: broches, pulseras, herramientas de todos los usos, llaves, monedas, chicotes, cuerdas, armas, objetos de oro y plata, objetos tallados, adornados, bronce, sellos, casas, palacios... la lista es infinita.

Cualquiera que haya viajado por pequeñas ciudades de América Latina ha de recordar la presencia de alguno de esos objetos en las haciendas, en las casas, en las puertas de las casas, en las calles, en el cuello o muñeca de una mujer. Son indicios de dignidad social. Al mismo tiempo que lo son de un pasado que no se completa del todo y se mantiene como horizonte enfermizo del presente.

“Este pueblo está lleno de ecos”. Los ecos que aterrorizan a Juan Preciado son el rechinar de las puertas y de las carretas en las calles ahora vacías. Son también ecos de voces humanas. Damiana Cisneros los describe: están encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Rechinidos en las tablas, pero también risas, risas viejas, cansadas de reír, voces desgastadas por el uso.

Los murmullos, las voces, los *tiliches* que pueblan Comala y la Media Luna e insisten en permanecer por ahí. Juan Preciado, antes de encontrar al matrimonio de los hermanos incestuosos, oye pláticas de mujeres en las calles, otras platican sobre las cosechas y la propiedad de las tierras, y una en espe-

cial sobre el frustrado rapto de Chona que ahí surge sin conexión aparente con el hilo conductor de la historia, pero que forma parte del sistema de relaciones humanas de Comala. Los murmullos son:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo

Con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran (*Pedro Páramo*, p. 106).

La canción puede también ser un objeto. La forma literaria de los *tiliches* se manifiesta en los discursos de Pedro Páramo, en sus recordaciones de Susana San Juan. En esos fragmentos se mezclan una alta dosis de lirismo nostálgico y un fuerte resentimiento:

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: 'lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él'. Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca' (*Pedro Páramo*, p. 82).

La pérdida de Susana San Juan es la pérdida de la reliquia. Fue por la recuperación de la reliquia que Pedro Páramo esperó 30 años. Es relevante que la haya recuperado gracias a la violencia de la Revolución, pues fue por miedo a la Revolución que Bartolomé aceptó volver con su hija, Susana, a Comala. Con todo, ella regresa para morir. La reliquia está entonces perdida del todo.

Comala es una ciudad ruina. *Pedro Páramo* es una ciudad-libro ruina. Es una obra que también hace su camino de descenso hasta los sustratos más íntimos del imaginario de su pueblo. Después de descender, ya no tiene cómo volver, porque se confunde con aquello mismo que desenterró.

Todo eso parece ponernos frente a una contradicción fundamental en la obra de este gran escritor: por un lado, está un escritor empeñado en “escribir como se habla”; por otro, está un escritor en conflicto frente a una tradición (no sólo literaria) a la cual no sabe qué destino dar. Su literatura es así, muchas veces, la más literaria posible y se distancia mucho de la pretendida “ficcionalización de la oralidad”.

Es evidente que esas recordaciones no son de la “autoría” de Pedro Páramo y, sí, del propio escritor. Como tal *Pedro Páramo* narra el desgarramiento del escritor prisionero de las contradicciones propias del escritor latinoamericano.

Reliquias de la casa nueva no es aquí más que una metáfora. La idea está ahí para ser valorada a partir de los ensayos que componen este volumen. En efecto, la literatura entre nosotros los latinoamericanos parece haber sido siempre una reliquia conservada por los diferentes estratos de herederos de las culturas de los colonizadores. Todo el simbolismo y el parnasianismo brasileños, así como el modernismo hispanoamericano, saben a viejos perfumes con que se atenúa el olor del pasado. Las épocas de “liberación nacional” (el romanticismo, el modernismo brasileño, las vanguardias hispanoamericanas) tampoco están libres de esta herencia, para ellas convertidas en algo no deseado. Por ser reliquias (u objetos fuera de uso) no están desprovistas de valor estético. Pero en cualquier circunstancia es un peso para ser cargado por el escritor. En cierta forma, lo nuevo ya viene cargado con este peso. No creo que se trate de algo para arrojarse fuera, incluso porque ya lo fueron antes.

Los ensayos que forman este pequeño volumen analizan estas contradicciones. Forman parte de una investigación más amplia que desarrollo en la Universidad de Brasilia en la línea de investigación “Centro y periferia” del Programa de Pós-Graduação em Literatura. Es, por lo tanto, resultado de un trabajo colectivo. El lector encontrará aquí también estudios comparativos entre Rulfo y el escritor brasileño Graciliano Ramos.

Quiero agradecer al Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, donde estuve como investigador invitado en el periodo de noviembre de 2003 a mayo de 2004, y al Programa de Maestría y Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde impartí un curso sobre Juan Rulfo y Graciliano Ramos en el periodo de febrero a junio de 2004, por el apoyo que me brindaron durante mi estancia en México.

Rememoro otro acontecimiento aquí también. En noviembre, con motivo de un ciclo de conferencias organizado por la Cátedra Guimarães Rosa de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde estaba presente Octávio Ianni, a propósito de mi exposición sobre Rulfo y Graciliano, el gran intelectual, científico y lector de literatura hizo la siguiente observación: *Vidas secas* es la apología de la revolución, *Pedro Páramo* es el réquiem. Desde entonces he recorrido este camino que va de *Vidas secas* a *Pedro Páramo*, sin olvidarme de hacer el recorrido inverso, de *Pedro Páramo* a *Vidas secas*, tratando de entender cómo se da eso en términos literarios, es decir, considerando la peculiaridad de la representación literaria que es capaz de hacernos ver lo que se oculta a primera vista.

I. Todo es oro que le sale de la boca.
NACIÓN Y ESTADO EN *EL GALLO DE ORO*

I

Siempre que el tema es Juan Rulfo lo que se toma en cuenta son sus dos obras capitales: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. *El gallo de oro*, por su parte, parece ocupar una posición casi secundaria en la obra de este autor mexicano. Todo indica que eso se debe a menosprecios editoriales. El mismo autor también debe haber contribuido a eso. Como relata Milagros Ezquerro:

Juan Rulfo tenía escrita una novela, *El gallero*, y cuando le pidieron un script cinematográfico, lo escribió inspirándose en la novela. El guión fue rechazado porque “tenía mucho material que no podía usarse”, y Rulfo, sin duda desalentado por este juicio, no la publicó sino que la destruyó, al menos simbólicamente, olvidándola en algún cajón de donde una mano piadosa la sacó, afortunadamente, para darla a la publicación en 1980.¹

Con todo, la calidad literaria de *El gallo de oro* es innegable. No se trata de un mero guión para una película porque no es un texto-medio para otro texto-fin. Tiene autonomía li-

¹ Milagros Ezquerro, “*El gallo de oro* o el texto enterrado, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Madrid, París, México, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, ALCCA XX/UFRJ Editora, 1996 (Col. Archivos).

teraria, como ha sido destacado por estudiosos de la obra de Rulfo.²

El gallo de oro ocupa un lugar aparte en la obra de Rulfo gracias a su progresión narrativa, pues, a diferencia de lo que ocurre en otros textos, aquí la historia evoluciona al mismo ritmo en que cambian las vidas de sus personajes. Cada fragmento narra una etapa de la historia. Esa diferencia se debe seguramente al hecho de que la narrativa fue adaptada al modelo cinematográfico. Junto a eso el lector también encuentra una mayor claridad en la fábula y en la configuración de los personajes. Eso no implica, sin embargo, que no estén presentes ahí las ambigüedades características de la ficción de Rulfo.

Considerando que *El gallo de oro* no es un texto menor, sino parte fundamental de la obra, me pregunto ¿cómo ubicarlo en el conjunto?

El mundo representado es el mismo de las otras narraciones de Rulfo: el mundo rural, de extrema pobreza, que vive al margen de los centros de producción del capital. Por otro lado, es conveniente recordar que San Miguel del Milagro, así como La Media Luna y San Gabriel forman parte de un mundo mayor, están incluidos (aunque de modo marginal) en el sistema-mundo capitalista.³

El mundo de *El gallo de oro* siendo el mismo de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* tiene, sin embargo, una movilidad que no se ve en los otros textos.⁴ Dionisio Pinzón se traslada de un lugar a otro acompañando el itinerario del juego. Esa movilidad se encuentra también, como ya dije antes, en la estructura de la narración registrando los cambios de situación

² Jorge Ruffineli, "El gallo de oro y los reveses de la fortuna", en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, México, Universidad Veracruzana, 1980, p. 56; José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983, p. 23.

³ Para el concepto de sistema-mundo, véase Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, Nueva York, Academic Press, 1974.

⁴ Cfr., Ezquerro, *op. cit.*

de los personajes. Vista así la narración da la impresión de ser lineal. Con todo, lo lineal convive con lo cíclico, lo que se impone desde el título. El gallo es un símbolo solar. La resurrección del sol y el cumplimiento del ciclo diario colocan en escena la alternancia entre vida y muerte. Dionisio (así como el dios griego) nació dos veces. También su gallo, el gallo dorado, dado por muerto, resucitó para determinar un cambio en su vida. Hay ahí, como también observa Ezquerro,⁵ un contraste: en la perspectiva lineal, ocurren los cambios; en la cíclica todo acontece para repetirse.⁶

El contraste está entre espacio y tiempo. El espacio no es estático, se amplía a una gran extensión de la geografía mexicana, pero el tiempo es indefinido: la historia puede situarse tanto a fines del siglo XIX como en 1960.⁷ Con todo, debe decirse que se trata de un momento de transición marcado por los intentos de constitución de un Estado burgués, lo que hace el periodo menos indefinido de lo que puede parecer.

Un elemento presente en toda la obra de Rulfo —la mercantilización del hombre y de la vida— reaparece de manera muy fuerte en *El gallo de oro*. Junto a eso, y ya en una dimensión más política que económica, se observan en *El gallo de oro*, de modo bastante explícito, los movimientos de los personajes en el sentido de la combinación de fuerzas y de poder, pues, como dice Lorenzo Benavides a Dionisio Pinzón, “...en este asunto de los gallos un hombre solo no puede hacer nada”.⁸

⁵ *Ibid.*, p. 789.

⁶ Eso, sin embargo, no significa decir, desde mi punto de vista, que el final de la narrativa de hecho señale un regreso al principio, en el sentido de que nada cambia y que todo permanece igual. Como se verá al final de este trabajo, después de la muerte de Dionisio se da una reorganización de las fuerzas en conflicto y, aunque la situación no cambie esencialmente, no se puede decir que todo recomience como era antes.

⁷ *Ibid.*, p. 791.

⁸ En este ensayo trabajo con la edición de la Colección Archivos: Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río

¿Será posible releer a Rulfo a partir de este texto? ¿En qué medida, destacando, pienso, el aspecto de la mercantilización aunado a la dimensión política del Estado podrá servir de camino para la relectura de Rulfo?

Según Yvette Jiménez de Báez *El gallo de oro* invierte el signo de *Pedro Páramo* y se coloca en la línea de “Anacleto Morones”. En *Pedro Páramo* el sentido de la vida está marcado por el ascenso del mundo de Juan Preciado, hijo de Dolores (el amor y la solidaridad del espíritu entre los hombres: la orientación trascendente de la historia). Hay ahí una visión positiva, no obstante que siempre está presente el ritmo de la historia y de la vida. La presencia de ese ritmo se ve en el descenso de Susana San Juan al pozo. Ahí en la profundidad del tiempo histórico llamado a desaparecer, el oro corresponde a la muerte y a la desintegración y pierde su sentido positivo.

La inversión operada por *El gallo de oro* está en que lo que se tiene en él es el mundo al revés en el orden ético y social. En un orden regido por la mercantilización de los valores, y no por el espíritu, la inversión, dice Jiménez de Báez, no sorprende. El ritmo de la historia y de la vida que sirve de contrapunto a la visión positiva predominante en *Pedro Páramo* sobresale en *El gallo de oro* y “Anacleto Morones”.⁹

Aunque me parezca bastante bien ubicado el argumento de la ensayista, una pregunta permanece: ¿lo que existe ahí es de hecho una inversión de signo o variaciones de los elementos determinantes?

de Janeiro, Lima: ALLCA XX, 1966, p. 338. De aquí en adelante señalaré entre paréntesis *Toda la obra* y el número de la página citada.

⁹ Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, Mexico, FCE, 1994, p. 262.

II

Los primeros párrafos de *El gallo de oro* se desarrollan como una cita de la narrativa de costumbres.¹⁰ Las acciones, en el pretérito imperfecto, se prolongan indefinidamente. Esa marca del tiempo de la historia transmite la idea de que nada cambia en San Miguel del Milagro. Eso sólo es aparente pues ahí se están gestando profundas transformaciones. La apariencia está en la historia y también en el discurso.¹¹

En la segunda página el narrador presenta al protagonista y sus acciones: lo que tiene por costumbre hacer, pero también lo que está impedido de hacer, o, en otras palabras, lo que hace como resultado o condición de lo que está impedido de hacer. Por un lado Dionisio se dedica a su oficio de pregonero porque, no teniendo otra cosa que hacer —pues tiene el brazo *engarrñado*—, si no lo hace se muere de hambre. Por otro lado ese impedimento, que es una condenación y un destino de condenación, puede ser más que una simple circunstancia personal, puede ser una condenación que abarque a toda la sociedad de San Miguel del Milagro o aún más, de la sociedad mexicana, toda vez que los pasos de los personajes les llevarán hasta muchas otras ciudades. El destino es individual y colectivo: es una condenación, pero en el sentido fuerte del término —la expiación de una culpa—. El impedimento determina una condición económica y ésta es, según todo indica, más que aquello que normalmente se llama condición económica en el sentido restrictivo del término, sino la supervivencia del hombre en tanto hombre.

¹⁰ Otros modelos literarios serán objeto de cita en *El gallo de oro*, como la narrativa folclórica y el cuento popular. En todos los casos, la cita se da como formas de mediación cultural de la que habla Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

¹¹ Esa situación es común en otras narraciones de Rulfo, como, por ejemplo, en el cuento “En la madrugada”.

El brazo *engarrñado* de Dionisio Pinzón no es un mero accidente, se conecta con un conjunto más general de hechos, lo que le confiere una dimensión trágica y universal.

El narrador por su parte en esos primeros momentos se asume, de modo paradójico, es evidente, como un cronista. El lector se deja llevar por esa similitud, ya sabiendo, sin embargo, que debe esperar de ahí alguna sorpresa. Ese narrador, al ser además un narrador externo, deja entrever que está incluido en la historia, como una especie de testimonio. Él se ubica en el espacio de los acontecimientos y ubica la voz del pregonero conforme se aproxima o se aparta: "Conforme se alejaban las mujeres hacia la iglesia, la reseña del pregonero se oía más cercana, hasta que, detenido en una esquina, abocinando la voz entre sus manos lanzaba sus gritos agudos y filosos" (*Toda la obra*, p. 323).

Ahí está entonces representada la narrativa popular que se narra en las ferias para un público colectivo. En el transcurso de la narración se encontrarán algunas canciones entonadas en las ferias. La narración que se lee parece mimetizar el sentido de esas canciones, como si no quisiese ser más que eso. Así como las canciones, la narración que se lee tiene un tono profético y trágico. Tiene marcas de la oralidad, se inserta, de esa manera, en el conjunto de la obra de Rulfo, marcada por la ficcionalización de la oralidad.¹²

Aunque incluido de modo especial en la historia, le falta (o parece faltarle) algunas veces el conocimiento de muchas cosas, incluso de aquella que se puede considerar central en la historia: ¿por qué Dionisio Pinzón tenía el brazo *engarrñado*?¹³

¹² Sobre el concepto de ficcionalización de la oralidad véanse, entre otros, Carlos Pacheco, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1989, pp. 25-38; Françoise Perus, "En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*)", en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 2, 1997, pp. 59-83.

¹³ Como en los demás textos de Rulfo, en *El gallo de oro* se encuentran las mismas ambigüedades del narrador que ora se incluye en la historia, ora se coloca

“Y aunque la apariencia de Dionisio Pinzón fuera la de un hombre fuerte, en realidad estaba impedido, pues tenía un brazo engarrñado quién sabe a causas de qué...” (*Toda la obra*, p. 323).

Algo ocurrió en un pasado más o menos remoto. La narrativa-testimonio es un acto de registro de la memoria. Se oyen los ecos de la voz del narrador que se acerca o se aparta según se dirija o no directamente a un receptor lo cual todo indica que es colectivo. Ese receptor es ficcionalizado, y como tal está inserto en la historia como uno de los acontecimientos narrados y ya indisponible para el escritor letrado. Con todo, el lector real no puede desconocerlo, debe retener su significado como elemento de la narración y también como algo del mundo real. El lector, entonces, se pregunta: ¿qué sentido puede tener ese receptor colectivo ficcionalizado si no fuere el país o el Estado nacional?

El lector también es ubicado frente a una dificultad que es del autor y del narrador, pero que él, lector, debe hacer suya: la pérdida de la facultad de narrar.¹⁴ En *El gallo de oro* la intertextualidad entre la historia y las historias de las canciones que se cantan en las ferias evidencia ese problema.

Las canciones pueden asumirse como comentarios hechos a la historia que se lee. Al mismo tiempo, poseen cierta autonomía. El lector las lee, entonces, de dos maneras: como comentarios (que pueden ser pronósticos, evaluaciones) de los sucesos narrados y como otras historias autónomas. Si se toman como historias autónomas revelan otro sentido de la historia principal. El carácter sentencioso que hay en ellas es propio de una condenación.

como un narrador externo. Las ambigüedades, no siendo mero juego de técnica literaria, tienen importancia para el entendimiento de la narración.

¹⁴ La pérdida de la facultad de narrar es un tema de Walter Benjamin, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.

En esas canciones hay aquello que Benjamin llama narración por oposición a la novela. La narración transmite la experiencia, lo que se pierde en la novela en tanto forma de comunicación escrita. En *El gallo de oro* la cita de las canciones es un recurso del que se vale el autor en el sentido de recuperar la experiencia de la narración. Pero, citadas, ya no son lo que serían como autónomas. Son literarias, en el sentido moderno del término, o son captadas e insertadas en el universo de la literatura. Como tal no resuelven la angustia del autor como la pérdida de la facultad de narrar, de hecho la acentúa, porque la señala.

El narrador tradicional del que habla Benjamin probablemente diría de modo directo o sugestivo las razones del impedimento de Dionisio Pinzón porque ahí estaría el valor del consejo. En este caso las razones no están disponibles, es necesario ir a buscarlas. Y esto porque el sentido que forma parte de una comunidad parece estar ahí oscurecido. El impedimento de Dionisio existe para recomponer ese sentido no disponible. Es en ese sentido donde está la señal de una condenación y también, tal vez, de su superación.

El impedimento no es un simple defecto, sino una limitación, una falla —personal y colectiva— repito. Como héroe Dionisio Pinzón tiene una falla humana, al mismo tiempo, sin embargo, su falla es compensada por su actividad de mensajero de la comunidad.

La verdad es que el impedimento de Dionisio es también un triunfo, pues es eso lo que lo habilita para ser pregonero o mensajero de la comunidad. Lo que él pregona es *su* impedimento. El impedimento gana voz.

La voz es, en este caso, herramienta de trabajo y también instrumento de poder. En ese sentido es posible decir que Dionisio nace predestinado. De simple pregonero se transformará después en portavoz o conductor. Con eso se entra en el universo de la política, en el sentido amplio del término, al considerar aquí el significado central que tiene en la política el habla

o la voz.¹⁵ Este es el camino por donde se puede llegar a percibir y analizar la cuestión del Estado nacional en *El gallo de oro*.

Lo inalterable de los acontecimientos va a ser roto por el año de abundancia de las cosechas. La suerte de los personajes principales cambiará. En ese momento el narrador alerta: “Y es que las cosas habían ido tomando altura” (*Toda la obra*, p. 325). Las cosas ganan intensidad en la historia y también en el discurso. La narrativa de costumbres ya no puede sustentarse y, aunque se conserve de ella una cierta dicción, el ritmo ya es otro.

Y eso gracias a la entrada en escena de la *Caponera*, personaje también central en la historia. Los acontecimientos ahora giran alrededor del juego de azar. Ahora ocurrirán acciones determinantes: Dionisio gana el gallo dorado, lo salva de la muerte y en seguida muere su madre. El narrador proporciona las causas de la muerte de la madre de Dionisio, pero ya se sabe que esas causas, aunque verdaderas, tienen otra dimensión que, sin desdecir la primera, sin embargo apuntan al sentido que he llamado condenación: la verdad es que se presencia la resurrección del gallo dorado y la condición para que eso se dé es la muerte de la madre de Dionisio. Se trata de una muerte sacrificial como en la tragedia.

Al cargar el cadáver de la madre, Dionisio no dispone de medios para enterrarlo. Sin contar con algún tipo de solidaridad, él se jura a sí mismo que ni él ni ninguno de los suyos volverán a pasar hambre. Es un momento de rebeldía y deseo de venganza.

Su intención de cambiar de suerte e imprimir a su vida otro sentido tiene la naturaleza de un cuento popular, medio realista y medio mágico, lo que ya no se confunde con la narrativa de costumbres. Después de sufrir todas las privaciones, ahora

¹⁵ Para Jiménez de Báez el ambiente de las peleas de gallos, que es una tradición arraigada en América desde la Colonia, marca la asociación con la esfera política.

Dionisio Pinzón será el vencedor. Del cuento popular *El gallo de oro* extrajo el carácter mágico: la suerte del protagonista va a cambiar muchas veces gracias primero a su gallo dorado, el ala chueca, y segundo gracias a la *Caponera* que son los dos elementos de transformación mágica de la historia. Pero también permanece claro el sentido del juego: ganar y perder se alternan en la dinámica de la historia.

La imagen de la jaula donde Dionisio carga el cadáver de la madre refuerza la idea de sacrificio de animales. No son sólo los gallos que ahí son sacrificados. La verdad es que como en el mito del dios de quien heredó el nombre, su madre es el primero de una serie de sacrificios hechos a él.¹⁶

Después de eso Dionisio abandona San Miguel del Milagro y la historia sigue otros rumbos. Su gallo dorado va entonces a salir victorioso de varias peleas. Al haber ganado mucho dinero, él va a otros lugares, sigue el camino de las ferias y del juego. Hace una pequeña fortuna y, así, atrae la atención de los otros. Esto lo pone en contacto con Lorenzo Benavides y la *Caponera*.

La *Caponera* está al frente de las cantadoras en la feria de las peleas de gallos. Ella canta y la canción parece tener un tono profético y trágico. Algo muy ruin está por suceder y, de hecho, Dionisio pierde su gallo dorado en una pelea.

Dionisio es entonces presionado por Benavides y la *Caponera* para unirse a ellos como parte de un arreglo donde vencedores y vencidos se conocen previamente. Benavides le dice que su gallo no resistirá por mucho más tiempo y la *Caponera* le revela el lado sucio de las peleas de gallos. En ese momento ocurre otro cambio en la vida de Dionisio.

Esto, sin embargo, no se da sin lo que se puede entender como un ritual. Dionisio se retira aturdido del local de las pe-

¹⁶ Dionisio es un dios nacido de madre mortal. Según algunos intérpretes (Clau-del, por ejemplo), la madre de Dionisio es la primera víctima del Dios, una Ménade. Cfr. Pierre Brunel, *Dicionário de mitos literários*, Brasília, ED/UNB, 1997.

leas “llevando en sus manos unas cuantas plumas y un recuerdo de sangre” (*Toda la obra*, p. 335). Un conjunto de voces lo acompaña. Llamó coros a estos conjuntos de voces que están siempre presentes en las ferias, y que están directamente ligados a la *Caponera*. Su papel está ligado al significado de las canciones. Tampoco me parece un despropósito relacionar estos coros y su función de anunciar las desgracias venideras con la situación de mercantilización absoluta de las personas y animales. Hay como una posesión mágica que es también la de la prisión de la mercantilización, como un carácter alucinante de la mercantilización.

Dionisio Pinzón, además de la referencia al dios del vino, contiene una referencia a Hermes o Mercurio. Su actividad de pregonero lo une al dios mensajero. Con la voz anuncia y enuncia mercancías (merced), animales o personas desaparecidas, que tiene su valor pecuniario. Lo que sale de la boca de Dionisio Pinzón son mercancías, y él mismo se convierte en una de ellas. Así la frontera de lo humano es rota hacia abajo, hacia el mundo de las cosas o de la cosificación. Todo lo que es tocado por la voz se convierte en dinero, o incluso, todo lo que es emitido o enunciado es ya forma-mercancía. El dinero es, entonces, la materialización de la forma-mercancía. Si la voz, según he señalado, es la dimensión de la política y, al mismo tiempo, el canal para la materialización de la forma-mercancía, entonces política y mercantilización o cosificación están aquí íntimamente ligadas.

Al leer *El gallo de oro* es imposible no poner atención al destino trágico del que son prisioneros sus personajes, considerados individualmente, pero también en tanto grupo o colectividad. El autor marcó su texto con innumerables signos pertenecientes a la tradición trágica. La elección del nombre del protagonista, aislada, nada sería. Una característica es el rechazo radical al alcohol, lo que no deja de ser una alusión, pero al contrario, al vino que es la marca del dios. El personaje, con todo, se entrega totalmente a otra forma de embriaguez

—la del juego—. El vino es determinante para la *Caponera* y la verdad es que hay entre los dos personajes una especie de permeabilidad, como observa Ezquerro.¹⁷

El lector percibe inmediatamente la intención de aludir, citar o referenciar el modelo de la tragedia. Dionisio, como el dios del mismo nombre, nace dos veces. La segunda vida de Dionisio empieza cuando su madre muere. Para el narrador ella muere en lugar del gallo y el lector comprende que el gallo dorado es la nueva vida de Dionisio Pinzón.

Junto a eso es necesario señalar que un trazo determinante del personaje es que se gana la vida gritando, berreando, como pregonero. Él forma una concha con las manos y grita. El dios, por su parte, es *bromio* o barullero, y hace uso de instrumentos de viento. Otro fenómeno importante es que la actitud de Dionisio después de la muerte de su madre y su deseo de venganza pueden tomarse como orgullo del héroe, orgullo por el cual el héroe termina siendo castigado.

Las alusiones al mundo de la tragedia traen al tono una dimensión que he llamado hasta aquí condenación, ésta se manifiesta en el carácter y en las acciones de los personajes. Las fiestas, los sacrificios, los coros y el juego sensual encarnado en la *Caponera* aluden a elementos de la tragedia.

Esa referencia a la tragedia es ambigua: el texto se refiere, por un lado, al mito de la tradición occidental, y por otro, al mito o a la cultura popular, o incluso, al folclor mexicano. Junto a eso, como una contraparte también de condenación, se refiere incluso a la historia de la modernización mexicana y de la reinserción de México en el mundo capitalista y la posible desaparición de la cultura popular. La modernización lleva a la muerte de las antiguas culturas, y los elementos curativos, de simplicidad y bondad que hay en Dionisio se van a perder.

Se va a iniciar la sociedad entre Dionisio, la *Caponera* y Lorenzo Benavides. Es Benavides quien propone la sociedad.

¹⁷ Ezquerro, *op. cit.*, p. 792.

Dionisio no se deja convencer y entonces interviene la *Caponera*. Como se da cuenta el lector, el trabajo de convencimiento es bastante demorado. El elemento decisivo es la capacidad de seducción de la *Caponera*. Después de muchas peleas Dionisio pasa dos semanas en la propiedad de Benavides, Santa Gertrudis, donde aprende juegos de cartas. Ahí se da su cambio. El hombre humilde y temeroso de Dios que se conocía se transforma:

Pero poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de aquellos animales lo volviera de piedra, convirtiéndolo en un hombre fríamente calculador, seguro y confiado en el destino de su suerte (*Toda la obra*, p. 341).

Y es así como regresa a San Miguel del Milagro, un año y ocho meses después de haber abandonado la ciudad. Va a enterrar a su madre. Trae consigo un cajón de lujo. Pero el presidente y el cura no permiten que desentierre a la madre de donde estaba para enterrarla otra vez.¹⁸ Decidido a hacerlo de cualquier manera, incluso a costa del soborno, llega al lugar donde estaba enterrada su madre y ahí sólo había un campo cubierto de hierba. Así, con enorme desprecio de todos los de San Miguel del Milagro, lleva consigo a Secundino Colmenero como su empleado. Los dos salen de la ciudad cargando “por delante la extraña figura que, como una cruz, formaba el ataúd y el animal que lo cargaba” (*Toda la obra*, p. 342).

La historia de la unión entre Dionisio y la *Caponera* se inicia aquí. Ella rechaza la idea de quedar presa en la casa y por eso se separa de Benavides. Así, ella va a acompañar a Dionisio. Dionisio le dice que es su “piedra imán” de la buena suerte.

¹⁸ Aquí, sólo para registrar por lo pronto la intertextualidad, vale la pena recordar que también el dios griego regresa victorioso a la patria de su madre, es prohibido por Penteo celebrar las orgías.

Ahora a Dionisio lo mueve la ambición o el afán ilimitado de acumular riquezas. El cambio en Dionisio representa un cierto cambio en la vida económica local. Agréguese el hecho de que se trata de acumular riquezas especulando. Como si todo el mundo se hubiese convertido en un casino. En cuanto a la dimensión política la salida de escena de Benavides representa una nueva reorganización y una nueva forma de actuación de las fuerzas en conflicto.

El gallo de oro traza un mapa del juego y de la especulación financiera. En principio el juego del fondo del patio de pequeñas proporciones. Pero al final el juego grande, donde unas fortunas se hacen y otras se deshacen, donde se disputan haciendas y propiedades.

El juego es un medio de acumulación de riquezas que, lejos de oponerse a la actividad productiva común, la complementa. En ciertas circunstancias puede incluso sustituirla, como ocurre en la historia que se lee. Es, sin embargo, para esta historia una sustitución capaz de evidenciar la naturaleza perversa del sistema de circulación del capital.

La relación entre el dinero de la producción y el dinero del juego es definida por don Secundino Colmenero, quien al principio de la historia era el hombre más rico de la población y que, como tal, invertía en las dos formas de producción de capital. Es él quien, a propósito del pago que debería hacer por el trabajo del pregonero, hace la diferencia entre dinero bueno y dinero malo. Como patrón de Dionisio don Secundino le paga por un trabajo que realiza en forma de juego: si el animal regresa, Dionisio ganará el juego, si no, don Secundino pierde —porque no recupera su propiedad—, pero también gana, pues no necesitará pagarle a Dionisio. El juego es, así, una forma de especulación donde ganar y perder se alternan y se confunden. Uno pierde, otro gana, o al contrario, pero el juego continúa, exhibiendo la fuerza del sistema. (Como se ve el juego es una institución en San Miguel del Milagro, incluso antes de que Dionisio se involucre en el juego de cartas).

“Nunca te atengas a lo que veas”, alerta la *Caponera* evidenciando el carácter ilusorio de la especulación, al enseñar a Dionisio cómo jugar, pero también como quien enuncia un principio de interpretación. Como es común en las diversas hermenéuticas, la *Caponera* enuncia la idea de que, en un sentido patente, hay otro latente. Si así se considera, debe tomarse la interpretación como un juego. Propuesta por el personaje, he aquí una reflexión sobre la propia obra o sobre la obra literaria y su carácter dudoso.

La duda lanzada por la *Caponera* se refiere, en un primer sentido, a hechos de la historia narrada, en este caso, a los mecanismos de producción de riqueza. Pero la duda está puesta también en el sentido y orientación dados por la historia. El rumbo que la historia toma es dudoso. Le interesa a aquellos que la manipulan, como si la vida y el destino de las personas fuese un juego.

La producción de la riqueza, ya sea a través del trabajo productivo o a través del juego, es una escenificación cuyas reglas aparentes ocultan otras reglas, las verdaderas. Así, más que complementar el mundo del trabajo, el juego deja ver su carácter perverso, que incluye la especulación y la explotación. El mundo casino es una parte que puede revelar el todo, como si narrase no sólo un instante de crisis de un sistema, sino como si fuese la narración de un sistema en crisis.

Como la acumulación no tiene límites, Dionisio termina ganando en un juego la mansión de Santa Gertrudis. Benavides vive ahora en una silla de ruedas, y el lector tiene la impresión de que a él no le importa perder. Dionisio ya le había quitado a la *Caponera*, ahora le quita la casa. Al final del juego, Benavides le da una bofetada a la *Caponera* y le grita a Dionisio, de modo también profético: “¡Es a esta inmunda bruja a quien le debes todo!” (*Toda la obra*, p. 347). Dionisio es ahora el gran jugador, dueño de innumerables propiedades. Los juegos se hacen en el interior de Santa Gertrudis que se convierte en un gran casino de lujo.

La disputa entre Benavides y Dionisio, antiguos comparsas, simboliza una reorganización en el interior del mismo grupo de poder. En manos de Dionisio el poder empieza a tener o pretende tener otra dimensión. La casa de Santa Gertrudis es el espacio de concentración de riqueza y poder. Dionisio y la *Caponera* todavía van a salir de ahí una vez más para después regresar definitivamente.

Este es el momento en que Dionisio pierde sus cualidades de hombre sencillo que cautivaron al lector al principio de la historia. El narrador aduce el cambio: “En cuanto sintió el poder que le daba el dinero, cambió su carácter. Se alzó a mayor y procuró demostrarlo en todos sus tratos” (*Toda la obra*, p. 348).

Pero la *Caponera* sale de Santa Gertrudis llevando consigo a su hija y con eso la buena suerte de Dionisio desaparece. Pero, finalmente, con la vejez, a la *Caponera* ya no le interesan los grupos de cantadores, y Dionisio puede entonces imponerle sus condiciones. Ellos regresan a Santa Gertrudis, donde Dionisio recupera sus propiedades y acrecienta otras a lo que ya tiene. Ahora es don Dionisio. Junto a él, en la sala de juegos, está Bernarda Cutiño:

Parecía una sombra permanentemente sentada en el sillón de alto respaldo, ya que, como vestía siempre de negro y se ocultaba de la luz que iluminaba sólo el círculo de los jugadores, era difícil ver su cara o medir sus actos; en cambio, ella podía observarlos bien a todos desde su oscuridad (*Toda la obra*, p. 351).

En los momentos que anteceden al final llueve demasiado y durante varias noches seguidas, lo que obliga a los jugadores a permanecer en Santa Gertrudis. Entre ellos se encuentra un general propietario de una hacienda cercana; dos hermanos de apellido Arriaga que se decían abogados, pero que no eran sino dos jugadores fraudulentos, un rico minero de Pinos, un estanciero del Bajío a quien acompañaba su médico. La caracterización de esos personajes es reveladora de la comple-

jidad económica y política que llega en esos momentos finales: alguien del área militar, hombres de leyes y propietarios rurales, representantes de las diferentes instituciones sociales.

La última partida se da entre Dionisio y uno de los hermanos abogados que hace una trampa percibida por Dionisio, quien finge no ver, y el juego continúa. En poco menos de una hora el abogado gana todo, propiedades, dinero, etc. Dionisio empieza a poner en limpio toda su vida. Intenta despertar a Bernarda, quien no le responde. El médico que está ahí presente le ausculta el corazón y ve que está muerta.

Este último juego representa, otra vez, la reorganización de las fuerzas del poder. Los dos abogados, sean o no verdaderamente abogados, simbolizan una forma de poder por representación. Como abogados están en lugar de otros, lo que significa, creo, una nueva etapa de modernización —la del Estado burgués.

En *El gallo de oro* y en *Pedro Páramo* se repite la misma situación: el cacique o jefe se encuentra con una artimaña hecha por los representantes de la ley para sacar de ahí algún provecho propio. La figura del licenciado Gerardo parece emigrar de *Pedro Páramo* a *El gallo de oro*, pero ahora para tener éxito.

El diálogo entre Pedro Páramo y Gerardo ocurre cuando ya la historia se aproxima a su desenlace. Los rebeldes ya están prácticamente dentro de La Media Luna y ya se acerca la muerte de Susana San Juan. Gerardo le informa en ese momento que *Tilcuat*, hombre de confianza de Pedro Páramo y quien fuera orientado por él para involucrarse en los conflictos de los rebeldes para de ahí sacar algún provecho, había sido derrotado. La información, como el lector verá en seguida, no es verdadera, pero tiene un fuerte impacto sobre Pedro Páramo. Pedro Páramo, entonces, comenta: “Estoy viendo llegar tiempos malos”. Y pregunta a Gerardo: “¿Y tú qué piensas hacer?” (*Toda la obra*, p. 280). Al intento de Gerardo de valerse de su condición de representante legal y, con eso, sacar alguna ventaja —amenaza con irse y dejar los papeles de la hacienda—, Pe-

dro Páramo responde con su modo característico: lo descalifica, desautoriza su competencia. Pedro Páramo dice que quemará los papeles, pues “Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?” Gerardo responde que “Indudablemente nadie, don Pedro. Nadie...” (*Toda la obra*, p. 281). Pero aunque Pedro Páramo se deshaga de los papeles ahí está para recordar que hay otro poder externo. Si ese poder no interviene en la situación, no es porque no exista sino tal vez porque no le conviene hacerlo en ese momento.

En *El gallo de oro* la correlación de fuerzas es otra. Los abogados en *El gallo de oro* salen victoriosos, aunque no en nombre de alguna ley que existiese para castigar el juego o la acumulación indebida de la riqueza, sino por medio del mismo juego. La ley y el Estado que pueda representar no se oponen a esas formas de acumulación de riqueza, sólo las concentran en sus manos.

Para Jiménez de Báez *El gallo de oro* es “...una sátira política que alude principalmente a la institucionalización de la esfera política en México, después de la Revolución”.¹⁹ Así Lorenzo Benavides podría representar a Venustiano Carranza, Dionisio Pinzón a Álvaro Obregón y Secundino Colmenero (que sustituye a Dionisio después de su derrota y suicidio) al general Plutarco Elías Calles. Al mismo tiempo el texto señala la historia del origen mexicano.

Según Jiménez de Báez, a la mercantilización de lo sagrado y de las relaciones sociales y familiares propia de los textos anteriores de Rulfo se agrega ahora la política. En cuanto a la *Caponera*, Jiménez de Báez la identifica con la Revolución. En el texto, como recuerda el lector, ella, cuando se somete al poder de Dionisio, “parecía un símbolo más que un ser vivo. Pero era ella.” Muerta la *Caponera*, será sustituida por su hija en la lucha por la independencia y la libertad.

¹⁹ Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 265.

Conforme tomo el sentido de la esfera o dimensión de la política, no veo, sin embargo, cómo separar la explotación de lo sagrado y de las relaciones sociales de la política.

III

Regreso ahora a algunas cuestiones que quedaron a medio camino y reúno las ideas en torno a *El gallo de oro*. Inicialmente pregunté si sería posible releer la obra de Rulfo a partir de este texto, al considerar que el tema de la mercantilización, presente en los otros textos, abunda en él y pasa a la condición de determinante. Si eso fuere posible *El gallo de oro* podrá abrir otra lectura de, por ejemplo, el descenso de Susana San Juan al pozo en *Pedro Páramo*, incluso porque en ningún otro momento en Rulfo, excepto tal vez en “Anacleto Morones”, la imagen del dinero y de la mercantilización es tan clara y absoluta como en ese pasaje.

La verdad es que el Estado que se organiza en las luchas entre Benavides, la *Caponera*, Dionisio, Colmenero, los políticos y los abogados es un Estado que se vale de la acumulación ilícita del capital. Y no sólo eso: las instituciones sociales de San Miguel del Milagro son también rehenes de la mercantilización y de la cosificación. Los conflictos que incluyen a Dionisio, su condición humana degradada, la imposibilidad de dar a su madre un entierro digno, y los demás elementos de aquello que se desarrollaba como una cita de una narrativa de costumbrés, todo eso apunta a una condenación, como he venido señalando, y ésta deriva de la situación de mercantilización de las relaciones humanas. Con eso se puede, creo, entender el significado del impedimento de Dionisio como aquello que de hecho es: una tragedia del personaje individual y de la comunidad de San Miguel del Milagro, en un primer momento, y de México, en un segundo momento.

Las luchas por el control del Estado son insinuadas por el narrador incluso desde el principio de la narración. En este momento adquieren un carácter medio divertido e ingenuo. Me refiero al encuentro de los dos políticos, cada uno acompañado por sus pistoleros, en los palenques de las peleas de gallos. Los dos grupos, mientras los gallos pelean y los políticos apuestan, actúan ostensiblemente uno contra otro, pero al final de la pelea, se unen y van a beber juntos a la cantina más cercana. Las peleas adquieren otro carácter ya en el momento en que Dionisio se convierte en un *gallero* victorioso. La diferencia entre los dos momentos de la narración está en que se exagera la disputa por el control del Estado. (Tampoco falta a las peleas de gallos la dimensión coercitiva y policial. En los lugares de las peleas están siempre las fuerzas de seguridad y control.)

Presionado por la *Caponera* y Benavides para que formen una asociación, Dionisio se resiste. La *Caponera* le recomienda que acepte el trato. Lo que a primera vista puede parecer un simple trato entre jugadores, la verdad es que es un tipo de contrato social basado en la acumulación indebida de riqueza. La *Caponera* piensa que Dionisio no entiende la regla del plan que le propone Benavides. Insiste en que él no conoce esos asuntos y afirma: “En los gallos todo está permitido” (*Toda la obra*, p. 333).

El argumento de Dionisio es muy significativo: “Pos ahorita he ganado con legalidad”. A partir de ahí los acontecimientos se orientan en el sentido de una conspiración. En el instante en que Dionisio rechaza la primera propuesta de Benavides, éste le dice que el gallo dorado ya es bastante conocido en el lugar, ya se le conoce “la pinta y su juego”. Así que ya “le mandarán uno que le dé el ‘Golpe de Gracia’ en los primeros pallos”. Benavides presenta las ventajas de trabajar juntos y amenaza: “Yo mismo tengo gallo para el suyo”. Más adelante el narrador cuenta que “Dos meses después, le mataron su gallo en Tlaquepaque” (*Toda la obra*, p. 334).

El lector tiene razones para suponer que el gallo dorado fue derrotado y muerto por Benavides como forma de presionar a Dionisio para que aceptase sus propuestas de trabajar juntos. Desde mi punto de vista este es el momento crucial de la narración —el momento de la formación de un grupo que pasará a actuar como una organización, como una sociedad que vislumbra el lucro y el poder, como una sociedad política.

“En ese asunto de gallos un hombre solo no puede hacer nada”, sentencia Benavides. El trato propuesto es que Dionisio se acomode a lo que dice Benavides. Es una especie de juego sucio: “...se trata de meter viruta: que hay que quebrarle las costillas al animal antes de soltarlo, pues a quebrar costillas... Son cosas que todos hacen, así que no te pide nada del otro mundo” (*Toda la obra*, p. 339).

La resistencia de Dionisio todavía reserva algún significado. Pregunta por qué lo invitaban a él si había tanto *gallero* por ahí. La *Caponera* cataloga a Dionisio como un aventurero que se mete en las peleas sin saber para qué. Nadie lo conoce, dice la *Caponera*, eso facilita el trabajo. (Para el lector, sin embargo, Dionisio es un predestinado, y ese es el verdadero motivo). La diferencia entre Dionisio, ella y Benavides está entre el aficionado y los profesionales. No se toma el poder solo y como aficionado.

Finalmente Dionisio se convence. Aprende entonces que en ese asunto de gallos no siempre gana el mejor ni el más valiente. A pesar de las leyes los saltadores están llenos de mañas y preparados para el juego sucio y disimulado. Era el mismo plan qué le propusieron antes y que él no aceptó, no por honradez, sino por no estar familiarizado con los jugadores de la alta escuela. (La expresión “alta escuela” contiene el sentido de una institución de alto nivel y con gran radio de acción.)

Se constituye entonces una sociedad que vislumbra el lucro y el poder. El desorden de la vida social permanece inalterado, pero va a ser cuestionado por la experiencia vital de los personajes. Lo que va a ocurrir entonces es la intensificación

de las contradicciones presentes en el desorden, lo que alcanza el nivel de la tragedia.

Cuando hablo de tragedia en *El gallo de oro* no me refiero sólo ni principalmente a los elementos citados de la tradición clásica. Eso no es lo más importante. Pienso que hay de hecho una tragedia, sí, pero en las relaciones entre orden y desorden encarnadas en Dionisio, la *Caponera* y, finalmente, en Bernarda Pinzón. La tragedia también está en el fracaso de las acciones orientadas en el sentido de la construcción de un nuevo orden o no tanto en ellas y más en la necesidad de un nuevo orden como algo implícito en el sufrimiento de los personajes. Está presente una tragedia moderna, como la entiende y analiza el teórico y crítico literario inglés Raymond Williams.²⁰

En su estudio sobre la tradición clásica Williams observó que, en el paso de la antigüedad al mundo moderno, la conexión entre el destino individual y el colectivo se rehace. Si en la antigüedad la tragedia era un fenómeno simultáneamente individual y colectivo, en la modernidad es mucho más un fenómeno individual, de un individuo especial. Al mismo tiempo las diferencias entre lo que es accidental y necesario llevaron a gran parte de los pensadores a no considerar la posibilidad de la tragedia en el mundo contemporáneo. Williams se pregunta si en una época como ésta en que se vive, marcada por todo tipo de sufrimiento consecuencia del desorden social, los acontecimientos perdieron su carácter trágico sencillamente por no ser de la vida de un individuo especial y ser, sí, parte de la vida de hombres comunes. El tumulto en las grandes ciudades, las guerras, el sufrimiento y la muerte vividos hoy son, sin embargo, trágicos.

En el mundo religioso en principio nada es meramente accidental porque es siempre parte del designio divino. Pero en el mundo secularizado ya no es lo mismo. La facultad de conec-

²⁰ Raymond Williams, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naif, 2002.

tar el acontecimiento con algún conjunto más general de hechos es un criterio que, a pesar de convencional, dice Williams, es válido “porque coloca la cuestión en su forma más urgente”.²¹ Pero ¿qué tipo de sentido general (o universal o permanente) es ese que interpreta acontecimientos como accidentales? Es necesario que haya una concepción de ley u orden frente al cual determinados acontecimientos son accidentales y otros son significativos. Con todo, en cualquier concepción de ley u orden que excluya algunos acontecimientos por accidentales “habrá una real alienación de alguna parte de la experiencia humana”.²²

La dinámica entre orden y desorden es un punto central en la tragedia. La condición de la tragedia es, en palabras de Williams, “la tensión entre lo viejo y lo nuevo, entre creencias heredadas e incorporadas a instituciones y reacciones, y contradicciones y posibilidades vividas de forma nueva y viva”.²³ Dice aun Williams que si las creencias recibidas se desmoronaron, amplia o totalmente, la tensión, es obvio, está ausente, pues la real presencia de ellas es necesaria. Cuando las creencias son cuestionadas, no tanto por otras creencias sino por una experiencia inmediata y persistente, entonces el proceso usual de dramatizar y resolver el desorden y el sufrimiento de eso derivados se intensifica hasta el nivel que puede ser lo más rápidamente reconocido como tragedia.

En el caso de “El gallo de oro” se debe entender cómo funcionan los elementos citados de la tradición trágica, que están ahí como algo intencional del autor, en el interior de la historia. Las notas de la tradición clásica son uno de los conjuntos de tradiciones literarias citadas, no son ellas propiamente las que confieren a la historia su carácter trágico. Quiero decir que los elementos citados podrían existir sin que el contenido trágico

²¹ *Ibid.*, p. 72.

²² *Ibid.*, p. 74.

²³ *Ibid.*, p. 79.

gico existiese. Pero están ahí como algo intencional. Me gustaría partir de esa observación para finalizar.

Entiendo que el autor se vale de la tradición clásica para tratar de comprender su historia contemporánea. Ese es posiblemente uno de los elementos de la tragedia: alguien (en este caso, un escritor) necesita valerse de la tradición convencional para entender su historia viva. Se podría decir: la tragedia se encuentra ante nuestros ojos y no se puede ver sino con la ayuda de las convenciones. ¿No es esto trágico? En *El gallo de oro* se encuentra entonces, creo, un diálogo entre los elementos citados de la tradición clásica y los elementos de la tragedia viva. Ahí se coloca la siguiente cuestión: la historia contemporánea de México, incluida la Revolución Mexicana ¿es una tragedia?

Todo en *El gallo de oro* se inicia con el impedimento de Dionisio. Esa afirmación es verdadera, pero sólo en parte. El impedimento no es un mero accidente. Por el contrario lleva en sí un sentido universal. Como tal parece una predestinación. Si así es el impedimento no es el principio, sino el motor a través del cual se desarrolla la historia. El principio de la historia está incluso en el desorden social vivido por los personajes de San Miguel del Milagro.

El impedimento que, en principio, es un “defecto” de Dionisio revela al mismo tiempo su fuerza. Si Dionisio pudiese dedicarse al trabajo productivo, o no se tendría historia o se tendría otra historia. Gracias al impedimento Dionisio será el pregonero y, después, el conductor de personas. La muerte de la madre de Dionisio es también una consecuencia del impedimento, pues Dionisio no tiene cómo proveer su sustento. El posterior encuentro con Benavides y la *Caponera*, el nacimiento de Bernarda Pinzón, en fin todos los acontecimientos y sufrimientos se derivan del impedimento. El sentido de la historia, cualquiera que sea, está ligado a eso como elemento desencadenador. Al mismo tiempo no se puede perder de vista que en un inicio era un impedimento para el trabajo y ese dato no es despreciable. La imposibilidad de ganarse la vida de modo

productivo es el impedimento, pero, siendo el impedimento de Dionisio, es también una condición social vivida por la comunidad de San Miguel del Milagro. El hombre para sobrevivir necesita venderse. Este orden social es, la verdad, un desorden y trae en sí la condenación.

Quiero decir que la tragedia es, primero, la mercantilización de la vida humana y, segundo, el fracaso de las acciones desarrolladas para superar esa condición. Entiendo que la historia de Dionisio en particular es la historia de un reconocimiento en el sentido que está en la tradición trágica.²⁴

Creo que hay ahí una diferencia bastante significativa entre *El gallo de oro* y *Pedro Páramo*. Observa Neil Larsen a propósito del reconocimiento de Juan Preciado, que va a Comala para encontrar a su padre y allá, contrario a eso, se encuentra a sí mismo, que ahí todo se da de manera radicalmente diferente de lo que ocurre con el reconocimiento de Edipo. El reconocimiento de Edipo sobre la verdad de su nacimiento tiene el sentido del reconocimiento sobre su destino. El sentido del destino, esa unidad formal subyacente de presente y pasado, en Juan Preciado, al contrario de Edipo, toma la forma monstruosa de un reconocimiento que fuerza su héroe a perder la percepción de su propia localización o punto de partida en el presente. El destino del héroe, dice Larsen, no se completa y, como tal, no redime el pasado, no purga el presente de los crímenes e irracionalidades del pasado. Juan Preciado va a Comala, no para, como Edipo, descubrir el misterio de su nacimiento y encontrar su desgracia, sino para descubrir que haber nacido no es prueba de vivir en el presente.²⁵

²⁴ Para Aristóteles el reconocimiento (o *anagnórisis*) es el paso de ignorar a conocer que se hace para amistad o enemistad de los personajes que están destinados para la dicha o para la desdicha, Aristóteles, *A poética*, trad., prefacio, introd., comentarios y apéndice de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa de la Moneda, 1990, p. 118.

²⁵ Neil Larsen, "Rulfo and the Transcultural: a Revised View", en *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*, Londres/Nueva York, Verso, 2001.

Desde mi punto de vista en Dionisio las cosas ocurren de manera diferente. Su reconocimiento lo hace comprender su papel en la historia, y ésta adquiere sentido para los personajes y también para el lector, lo que es muy distinto de lo que ocurre en *Pedro Páramo*.

En *El gallo de oro*, esa obra tardía de Juan Rulfo, que también por eso mismo tal vez pueda abrir el camino a una relectura de la obra anterior, el reconocimiento también se da a través de un acontecimiento fantasmal, pero el personaje completa su periplo y es llevado hasta la realidad. Véase eso más de cerca.

Después de haber perdido su gallo dorado Dionisio vive una situación de transe. La escena tiene características de una posesión y está compuesta por la desesperación del personaje que con la muerte de su gallo pierde el sentido del mundo circundante, por los movimientos y voces de los jugadores de dados y por el hedor de humo y alcohol que “opacaba el de la sangre regada en el suelo y el de los gallos muertos, deshuesados, colgados de un garabato” (*Toda la obra*, p. 335). Agréguese a eso los gritos de un público frenético. La escena es tan fuerte que recuerda un ritual de magia negra. Después el narrador menciona que:

Lo traje a la realidad el traqueteo de los dados de un cubilete y el rodar de éstos sobre la verde franela. Allá dentro del palenque había vuelto el silencio, terminado ya el intervalo entre su pelea y la que ahora se libraba (*Toda la obra*, p. 335).

Este es un momento de posesión, sí, pero de la posesión consecuente de la degradación humana, de la cosificación. La reducción de los seres humanos a cosas no puede dejar de tener un efecto alucinante.

Toda la escena tiene una fuerza y un impacto teatrales y es muy posible que ahí esté un elemento del texto adaptado al guión cinematográfico. De cualquier forma su significado como

texto para ser leído no se pierde. ¿Cómo comprender, entonces, “traer a la realidad” si la realidad del mundo de la obra es ese mismo mundo alucinante de la cosificación? Pienso que el momento en que Dionisio empieza a entender la situación que está viviendo es su dimensión trágica.

En general se piensa en la tragedia como un conjunto de acciones incluyendo al héroe y, sin embargo, como observa Raymond Williams, la acción trágica usual es aquello que acontece por medio del héroe. La muerte del héroe se toma como un hecho irreparable. Pero esta fórmula, aunque correcta como tal, necesita estudiarse en los casos concretos. No todas las tragedias terminan de hecho con la destitución del héroe. Así en *El gallo de oro* la muerte de Dionisio no es el final de la historia. Su muerte posibilita una reorganización de fuerzas, lo que va a reunir a Bernarda Pinzón y Secundino Colmenero. En ese sentido creo que no se trata de ver en el fin el comienzo y de pensar en la narración como una historia cíclica y de eterno retorno. No, lo que se tiene es la continuidad de los cantos en las ferias y de las peleas. Pero si se considera a la *Caponera* como el símbolo de la lucha por la libertad, no se puede dejar de ver un cambio: Bernarda Pinzón va a recomenzar en las ferias a cantar como su abuela y su madre, pero ella es fruto de la *Caponera* con Dionisio. La historia avanza, aunque no se pueda decir para dónde. De hecho, la posibilidad de que todo se repita, creo, está separada. La condenación continúa, pero los términos ya no son más los mismos. Es así que *El gallo de oro* puede verse como una alegoría de la historia mexicana.

Lo que constituye la acción trágica, dice Williams, es que la vida finaliza la pieza, es el hecho de que la vida vuelve y que sus sentidos son reafirmados y restablecidos, después de tanto sufrimiento y después de una muerte tan importante.

Bernarda Pinzón, hija de la *Caponera* y Dionisio, es la continuidad modificada de la lucha por la libertad y la independencia. Estoy de acuerdo con Jiménez de Báez cuando identifica a la *Caponera* con la Revolución Mexicana. La sujeción de la

Caponera a Dionisio contiene, además de mucho sufrimiento, algo que se puede pensar como una certeza, la de que la historia no terminará ahí. La *Caponera* muere para renacer, pero en otras condiciones. Ella también tiene parte de culpa en todos aquellos sufrimientos. No es, por lo tanto, inocente. Sujetarse a Dionisio sucedió porque ella había envejecido y perdido su encanto y fuerza, dejando de ser conveniente a los grupos de cantadores de las ferias. También ella tiene su condición humana degradada por la mercantilización.

De manera que al contrario de una muerte hay dos. Tal vez sea posible decir que la muerte decisiva no es la de Dionisio sino la de la *Caponera*, incluso porque su muerte determina la muerte de él. Bernarda Pinzón es, por eso, hija de los dos. ¿Debe entenderse que el símbolo de la revolución continúa mezclado con creencias e instituciones viejas y corruptas?

Para Williams la pregunta que debe formularse es si la tragedia en este tiempo es una respuesta al desorden social. Una dificultad para responder a esa pregunta está en que las corrientes más identificadas con las luchas sociales y, por tanto, con la revolución, siempre rechazaron la tragedia por considerarla una concepción derrotista. Enfatizaron, por el contrario, los poderes del hombre para modificar su condición. La idea de tragedia fue, así, contrapuesta a la idea de revolución. Describir la tragedia como una respuesta a los desórdenes sociales implica romper con las dos tradiciones —las de tragedia y revolución—. “La idea de tragedia, en su forma usual, excluye en especial aquella experiencia trágica que es social, y la idea de revolución, aun en su forma usual, excluye en especial aquella experiencia social que es trágica.”²⁶

Una revolución exitosa, dice todavía Williams, no es una tragedia, es una épica. Pero una revolución en la contemporaneidad es otra cosa. Los acontecimientos narrados en *El gallo*

²⁶ Williams, *op. cit.*, pp. 91-92.

de oro forman la historia de un doble fracaso, creo yo: por un lado, el fracaso por no haberse superado el desorden en el sentido de la construcción de un nuevo orden; por otro, el fracaso del autor en tratar de entender su historia viva.

De esa manera se puede decir que el autor está ahí incluido en la historia como uno de sus personajes, no en la figura de éste o de aquel en particular, sino en la figura de su narrador. Eso tal vez esclarezca la ambigüedad de ese narrador-testimonio. Su ambigüedad es también su tragedia. Es por eso que las palabras de la *Caponera* “nunca te atengas a lo que veas”, parecen dirigirse, además de Dionisio Pinzón, también al narrador-testimonio. Finalmente se ubica como una autoevaluación de la narración.

II. “Tú sabes como hablan raro allá arriba;
pero se les entiende”.

MENTIRA Y MÉTODO EN LAS VOCES
DE SUSANA SAN JUAN

I

Cierra el fragmento 51 de *Pedro Páramo* una pregunta que el narrador externo lanza para, lejos de contestarla, ampliarla:

“¿Pero cuál es el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.”¹

La pregunta tiene una función en la narración. Da al narrador la oportunidad de comentar la situación de duda e incertidumbre en que viven, no sólo Pedro Páramo, Susana San Juan y los demás personajes, sino también él mismo. Esa incertidumbre invadió la estructura² narrativa y así la ambigüedad se impuso como elemento dominante tanto en la historia como en el discurso. Una cosa es la situación de incertidumbre vivida por los personajes, otra es la misma situación vivida por un narrador no incluido en la historia, sino como creador del discurso. (Como se verá, ser creador del discurso es una forma de estar incluido en la historia. Regresaré a esto oportunamente).

¹ Me baso en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 17ª edición organizada por José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2003, p. 151 (la primera fue publicada en 1983). En las próximas citas, solamente registraré *Pedro Páramo* y la página entre paréntesis.

² Aquí utilizo “Estructura” en el sentido que le da Macherey: “aquello que permite pensar el tipo de necesidad de la que procede la obra, aquello que la hace como es, no por casualidad sino por razones determinadas”, Pierre Macherey, *Para uma teoria da produção literária*, Lisboa, Estampa, 1971, p. 43.

Contrario a otros momentos en que se oyen los monólogos de Pedro Páramo sobre Susana San Juan o sus mismos devaneos, ese pasaje está en tercera persona. La pregunta “¿Pero cuál es el mundo de Susana San Juan?” no es de Pedro Páramo, sino del narrador externo. Ahora, además de una situación de incertidumbre, se coloca un problema de interpretación. Y lo que ahí se dice es: ese problema es también de ustedes, lectores.

En ese sentido la ampliación de la pregunta se da en el sentido de incluir al narrador (y el autor implícito) y a los lectores en la contradicción. Transforma el problema de la historia narrada en un problema de la producción de esa historia, y eso de dos maneras. En la primera, llama la atención hacia la elaboración del texto, hacia los elementos de que el escritor se vale en la producción de la obra; en la segunda, y una vez que esas elecciones no son exclusivamente literarias, es decir, son, en un sentido más amplio, culturales, señala hacia la condición del escritor como algo de naturaleza extra-textual pero que el crítico debe rastrear en la materialización del texto.³

En cuanto a la historia de *Pedro Páramo* la ampliación de la pregunta no deja de contener una sugestión de respuesta. Al marcar la frontera entre lo que Pedro Páramo sabe y lo que no sabe, el narrador da al lector, si no una clave, al menos una pista para la interpretación de la novela.

Esto porque el lector se encuentra, en contraposición a la situación de incertidumbre, con algo más fuerte que la certidumbre y que es la arrogancia de Pedro Páramo. En cierto

³ Lo que llamo extra-texto es la condición histórica en que está inserto el escritor y que es también la condición de producción de la obra. Que quede claro también que esa condición histórica debe ser rastreada por el crítico como presente en los elementos formales del texto. La realidad externa al texto no debe ser tomada aquí en el sentido tradicional de “contexto”. El texto, como observa Jameson, es la rescritura de un *subtexto* histórico o ideológico anterior. Pero ese *subtexto* necesita ser reconstruido por el crítico porque no es un dato inerte que el texto refleje pasivamente, Frederic Jameson, *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.

sentido, y aparentemente en contradicción con lo que se dijo antes, Pedro Páramo es aquel que todo lo sabe.⁴ Así la falsa (o irónica) pregunta del narrador sirve para establecer las fronteras entre el mundo que Pedro Páramo domina y aquel cuyo conocimiento se le escapa.

En ese punto Pedro Páramo no es diferente a todos los hombres: el ser humano puede dominar el ambiente en que vive, pero jamás sabrá cómo, por qué y para qué está donde está. Los contornos del propio mundo, que configuran el mundo en que se vive y fundan el conocimiento, siempre escaparán al conocimiento. Aun así la percepción que tiene el personaje de su mundo, vida y muerte incluidas no es común. El fin de su vida es también el fin de la narración. La afirmación "Ésta es mi muerte" (*Pedro Páramo*, p. 178) marca, más que simplemente la muerte biológica, el fin del mundo narrado que lleva su nombre —Pedro Páramo.

La conciencia del fin (y de su fin) ya lo había anunciado momentos antes: "No tarda ya. No tarda" (*Pedro Páramo*, p. 172). Ese anuncio ya había sido dado antes, como se verá. Pero aquí, además del anuncio, está la expresión de un deseo: el deseo del fin. El fin o muerte individual, pero también el fin de la narración o fin de un mundo.

Pedro Páramo es la narración de un fin o de una crisis. La historia de la búsqueda de Juan Preciado ya es, desde el inicio, la historia de un fin. También la narración de la infancia de Pedro Páramo, el asesinato de su padre, la sed de venganza que va a dirigir su vida y trazar los caminos de la narración, es ya desde el principio, la historia de un fin. Se puede nom-

⁴ Véase como ejemplo de esto el diálogo entre Pedro Páramo y Fulgor Sedano cuando éste lo busca para informarle sobre las deudas y otros problemas de la Media Luna. Fulgor Sedano se sorprende con la habilidad y determinación de aquel de quien el padre, Lucas Páramo, nada esperaba. Con una sola palabra, Pedro Páramo establece las nuevas reglas. Fulgor recuerda que hay leyes para ser observadas. Él le regresa la pregunta: "—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros" (*Pedro Páramo*, p. 100).

brar a *Pedro Páramo*, como una narración escatológica, en el sentido que Frank Kermode da a ese término.⁵

Conocer el mundo del otro tal vez sea más accesible al hombre que conocer el suyo mismo (en la pregunta lo que se coloca no es el mundo de Pedro Páramo, sino el de Susana San Juan). La cuestión podrá, creo, aclararse si se piensa que el mundo de Susana San Juan es la parte del mundo de Pedro Páramo que no le es accesible. Lo que él no puede conocer es ese mundo que, siendo de Susana San Juan, sin embargo es también de él. Si se piensa en Susana San Juan como la expresión del deseo de Pedro Páramo —deseo que es erótico, pero no nada más, pues es también expresión de un *locus amoenus*, entonces el mundo de Susana San Juan es también el de Pedro Páramo, y la verdad es que también es el deseo de la obra—. Regresaré a esto al final.

El lector, por su parte, también puede preguntar qué otras cosas nunca llegó a conocer Pedro Páramo. El mundo de Susana San Juan es una de ellas, pero no es todo.

El fragmento 52 empieza con la llegada del *Tartamudo* a la Media Luna. Viene en busca de Pedro Páramo para informarle de la muerte de Fulgor Sedano en manos de aquellos que se decían revolucionarios.⁶ Pedro Páramo le pregunta: “¿Qué jaiz de revolucionarios son?” El *Tartamudo* le responde que no sabe, pero que ellos así se nombran. Ordena al hombre que busque al *Tilcuete* y, luego que el hombre se va, dice el narrador: “Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho”. Se sentía viejo. No le preocupaba Fulgor que, aunque le había sido siempre bastante servicial, ya había dado todo lo que tenía que dar.

⁵ Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 2000.

⁶ Jiménez de Báez considera ese fragmento central en la obra, “para el sentido de los mundos en pugna”. Con la muerte de Fulgor “desaparece la protección activa de Pedro Páramo. Sólo le queda, como ante un pozo, contemplar la muerte de Susana San Juan”. Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México, FCE, 1994, p. 175.

La posición frente a la muerte de Fulgor muestra bien la manera de ver la vida y las relaciones entre las personas de Pedro Páramo. Éstas son buenas mientras sirven, son como máquinas desechables. Es de observarse que ahí ni siquiera los viejos principios de lealtad feudal tienen alguna importancia.⁷ El cacique se siente viejo porque está viviendo un momento de transición económica, política y también moral entre el viejo orden feudal y el capitalismo que avanza.

Con la salida del *Tartamudo*, Pedro Páramo vuelve a pensar en Susana San Juan. Y lamenta todo aquel sufrimiento. Se pregunta hasta cuándo duraría aquello. Espera que en algún momento termine, pues nada puede durar tanto, no hay recordación por más intensa que sea que un día no se borre. Si al menos supiera qué era aquello que la maltrataba por dentro. Creía que la conocía bien y entonces evalúa: saber que era la criatura más querida sobre la faz de la tierra, ¿no valía más que todas las demás recordaciones?⁸

La unión de las dos historias (la del *Tartamudo* y la de Susana San Juan) en el mismo fragmento puede ser una pista para que el lector comience a pensar en aquel problema de interpretación. Cada una apunta a un determinado aspecto de la historia, pero se relacionan. Por un lado la narración a ras de tierra de dicción realista; por otro la dicción alta y elevada de la poesía girando alrededor de la presencia/ausencia de la mujer. El desafío para el lector y el crítico está en ver una cosa en la

⁷ La presencia en la narración de un personaje como Gerardo da la tónica del momento de transición por la que pasa la comunidad de la Media Luna en lo referente a las formas de relación social. Gerardo es el abogado de Pedro Páramo. La figura del abogado es la representación de las relaciones sociales no personalizadas y abstractas. Reaparece de manera más significativa en *El gallo de oro*, como se puede ver en el ensayo sobre *El gallo de oro*.

⁸ Al comentar ese pasaje José de la Colina observa: "En esto Pedro Páramo se equivoca, naturalmente, ya que su misma obsesión contradice esa idea", véase José de la Colina, "Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*", en *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, selec. y pról. de Federico Campbell, México, UNAM/Era, 2003, p. 57.

otra: la dicción elevada de la poesía reflejándose en la narración a ras de tierra y viceversa. Las dos son sólo una cosa, sin dejar de ser cada una lo que es en particular.

La narración del *Tartamudo* (A) y la lamentación en torno a Susana San Juan (B) se reflejan. A dice de B y B de A algo a lo que no se tendría acceso leyendo A y B por separado. No se da, mediante ese reflejo, el encuentro feliz de un sentido. El lector pasa de A a B y de B a A sin encontrar lo que busca. Está ahí el sentido pero se niega.

Como se puede ver la ambigüedad es un elemento constitutivo de la construcción de *Pedro Páramo*. Como tal no debe tomarse como sinónimo de indeterminación histórica o como ausencia de la historia, pero sí como efecto de un determinado tiempo histórico. En ese sentido, está bien determinada, integra la estructura (en el sentido ya referido) de la obra. No es, pues, ausencia de sentido o expresión de la literatura anti-realista.

¿Pedro Páramo se entrega al devaneo poético porque está a punto de perder su poder? No. La verdad es que Pedro Páramo jamás tuvo de hecho poder. Su poder siempre fue ocasional. Así como tomó de otros (de los Preciado, entre otros tantos) las tierras que ahora posee, podrá perderlas en cualquier momento. Pedro Páramo es un arrendatario, no un propietario.⁹ Por ahí está por llegar un nuevo orden, el Estado moderno, pero también sin legitimidad. El cacicazgo no es legítimo, pero el nuevo orden que se aproxima (el cacicazgo estatal) tampoco tiene legitimidad.

El objeto del deseo de Pedro Páramo es algo que nunca existió ni existirá. Es la expresión de una forma de resentimiento. No sólo Abundio se resiente por no tener lo que le

⁹ En ese sentido es muy ilustrativo el diálogo del Padre Rentería con "el señor cura de Contla". Éste, después de condenar al Padre Rentería por su conducta connivente con los desmanes de Pedro Páramo, dice que las tierras de Comala son buenas y le pregunta: "¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?".

es dado a Miguel Páramo, también Pedro Páramo es un resentido por no tener aquello que les fue dado a los descendientes legítimos de los conquistadores españoles.¹⁰

Pedro Páramo no puede conocer la razón de todo aquel sufrimiento de Susana San Juan y tampoco tiene total comprensión, como agente, de todos aquellos acontecimientos que se inician con el asesinato de su padre, Lucas Páramo, y el cambio de orden económico y político. Reconoce ahora que no es motor de la historia, sino una simple pieza de un engranaje mucho mayor.

El conjunto de fragmentos 42-52 gira alrededor de los límites entre lo que puede y lo que no puede ser poseído. Se trata de los límites contra los cuales se bate Pedro Páramo y también Bartolomé y Susana San Juan. Ahí se alude también al incesto de Susana San Juan con su padre Bartolomé. Éste muere después de que Pedro Páramo ordena a Fulgor que se libre de él. Tales acontecimientos son sugeridos por el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea ya en la tumba. En tercera persona está también la narración del descenso de Susana San Juan al pozo, ordenado por su padre, para buscar dinero.

En esas diez páginas se concentran muchas cosas. Para analizarlas voy a partir de los límites de lo posible.

Pedro Páramo, quien todo posee, se bate contra la imposibilidad de poseer a Susana San Juan. Aquel que todo posee es derrotado por el amor imposible de una mujer. Susana San Juan sería, entonces, aquello que se coloca fuera del reino de la propiedad, aquello que no se deja poseer. Esta lectura, no obstante que es correcta en principio, peca de exagerada simetría: por

¹⁰ Jean Franco afirma que "Lo que Rulfo capta brillantemente es el *ressentiment* de los que no se han beneficiado de la conquista y que ahora deben afrontar la abstracción del Estado-Nación y el despojo que la secularización representó para ellos", Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003, p. 117.

un lado, el mundo de la propiedad; por otro, lo que no se deja poseer. Con todo, pienso que el mundo de la propiedad y este otro que se niega a ser propiedad son, en su contradicción, suplementarias. (Pienso en lo que Susana San Juan representa para Pedro Páramo. En otro momento intentaré analizar lo que ella puede representar para el escritor).

En cierto momento Pedro Páramo dice haber esperado 30 años a Susana San Juan: “Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti” (*Pedro Páramo*, p. 139).

Este deseo sería capaz de acabar con todos los deseos, lo que en cierta forma ya trae en sí su propio antídoto. Es en cierta manera un antideso.

Poseer todo es poseer la suma de todos los bienes. La suma de todos los bienes es algo inimaginable. Está más allá de la imaginación humana; es por su propia naturaleza algo que no se puede poseer, imaginar, conocer o representar. Eso que no está al alcance del hombre, pero que puede manifestarse (y de hecho se manifiesta) como su negación, es eso lo que Pedro Páramo desea. Susana San Juan representa no lo opuesto del mundo de la propiedad sino la propiedad total.¹¹

Deseo y represión reunidos. Ésta anula a aquél, pero al mismo tiempo, y de modo paradójico, lo alimenta, lo que acaba por darle el carácter perverso que de hecho tiene. Es de esa manera como Susana San Juan es la experiencia al mismo tiempo de lo bello y de lo sublime.¹²

¹¹ Para el lector versado en literatura brasileña, salta a la vista la semejanza con la situación vivida por Paulo Honório y Madalena en *San Bernardo* de Graciliano Ramos. A esta última novela, sin embargo, le falta la dimensión fantasmal. No creo, con todo, que esta diferencia borre las semejanzas.

¹² En el origen de la modernidad, en Kant este tema está ligado a la diferencia entre lo bello y lo sublime: en la presencia de la belleza se experimenta un especial sentido de adecuación de la mente a la realidad, pero en la perturbadora presencia de lo sublime, se deben recordar los límites de nuestra pequeña ima-

En otros momentos de la obra la contradicción mundo de la propiedad por aquello que no se deja poseer reaparece con otras configuraciones. Se verán a continuación algunos de esos momentos.

La historia inicia al situar al lector en un mundo familiar. Sugiere una historia de la vida rural, centrada en el personaje que se traslada de uno a otro poblado, a petición de su madre moribunda, en busca de su padre. Poco a poco los juegos del autor, entrecortando la narración familiar con elementos no familiares o insólitos desorientan al lector. Esos elementos son muchas veces citas de la literatura fantástica.¹³

Incluso después de las citas el tono familiar retorna y se mezcla con lo insólito:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora (*Pedro Páramo*, p. 69).

En seguida lo insólito va a predominar al desorientar al lector identificado con Juan Preciado. Juan Preciado es aquel que toma las palabras por cosas, como el lector es llevado a hacer, siendo éste el camino de la ilusión que víctima a Juan Preciado.

ginación y de que el mundo como totalidad infinita no es algo que se pueda conocer. En sus estudios sobre la lógica de lo sublime, Slavoj Žizek observa que un objeto que evoca el sentimiento de sublimidad da simultáneamente placer y displacer. El objeto sublime evoca placer de un modo puramente negativo, Slavoj Žizek, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992, p. 258.

¹³ Ejemplos de esas citas: el encuentro con el arriero en medio del camino, el revuelo de los cuervos cruzando el cielo vacío; el mal augurio que representa el paso de Justina en medio de los indios, mientras llueve abundantemente, y ella hace la señal de la cruz, etc. Las citas son formas de las que dispone un autor para llamar la atención del lector a un determinado género o código literario, pero sin identificarse con él. La verdad es que la cita establece una forma de distanciamiento porque, al mismo tiempo que alude a otro(s) texto(s), lo hace demarcando una diferencia.

Los dos entran en el mundo de Comala y con eso pierden la posibilidad de entender lo que ocurre, se topan con los límites de lo representable.¹⁴ Contra esos límites se topa también el autor.

Pedro Páramo es así una obra sobre los límites de la representación que son también los límites del poseer y del dominar. Representar es también ejercer una forma de dominio sobre el mundo. El mundo dominado es aquel captado por la representación. Ésta es tanto la de un hombre cualquiera en su existencia cotidiana, como la de quien ejerce el poder (inclusive el Estado) en su práctica de dominio, como, en fin, la de quien fabula o narra.

Pero la representación nunca será del mundo en su totalidad. Estará siempre restringida a alguna parte de la realidad. En la perspectiva aquí adoptada lo irrepresentable es el mundo extra-literario.

El mundo, en cuanto totalidad, es lo que escapa a la representación. La obra literaria, al no poder representar el mundo en su totalidad, saca su sentido de esa misma imposibilidad y la exhibe. De esa manera inserta en sí misma el límite y por eso se construye como la representación de lo irrepresentable. El poder de la literatura está, entonces, en decir su no poder. Es una paradoja: aquello que está más allá de la capacidad humana de percibir, aquello que no es perceptible del todo es, de modo paradójico, aprehendido por la obra.

El mundo en su totalidad es lo sublime. Así lo sublime es lo que es del mundo, pero también es el que es de la obra: la

¹⁴ Sobre la pérdida de la posibilidad de representación en *Pedro Páramo*, Jean Franco observa que "Con la disolución de los lazos sociales y familiares, los sentidos resultan disociados. La vista y el oído transmiten no sólo mensajes diferentes, sino diferentes marcos temporales. El 'oído', sentido que determina la comunicación en las culturas territorializadas, se vuelve un diálogo de muertos, un diálogo imposible entre los vivos. [...] También el sentido del tacto se vuelve extraño, ya no es certeza de la realidad material, sino únicamente de la disolución y la muerte", Franco, *Decadencia...*, pp. 177-181.

obra es al mismo tiempo eso que habla imposiblemente de lo real y aquello que habla de sí misma, de su imposibilidad de representar lo real.

El descenso de Susana San Juan al pozo es una experiencia de lo sublime. El descenso de Susana por orden de su padre, de oficio minero, proyecta un significado que tiene valor para el conjunto de la obra, para el entendimiento del destino de la humanidad de la Media Luna y para la humanidad pura y llamamente. En ese sentido el descenso es una escritura figural en los términos establecidos por Erich Auerbach.¹⁵

Narrada en los momentos en que la novela ya se aproxima al final, sin embargo ocurrió cuando Susana San Juan era una niña, su narración tiene, así, el valor de una profecía.¹⁶ El lector sólo tiene acceso a ella cuando se acerca el final. Pero es ahí en ese contexto narrativo que se coloca la tortuosa pregunta del narrador y su no menos irónica respuesta: "¿Pero cuál

¹⁵ Así define Auerbach la interpretación figural: "La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales...". Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, p. 99. Auerbach estudia las transformaciones por las que pasó la noción de figura y el universo estudiado es el de las Sagradas Escrituras. Pero él vislumbra formular un principio de interpretación para el sistema literario occidental y, dentro de éste, para la evolución del realismo. No me parece un despropósito estudiar la novela de Juan Rulfo desde esta perspectiva, es decir, tomándolo como parte de esa misma evolución.

¹⁶ Incluso la incertidumbre y la indeterminación están ligadas a la falta de libertad de elección de los personajes. Para Jiménez de Báez el descenso anuncia la muerte de Pedro Páramo: "La descripción del cadáver (que Susana debe entregar al padre) simboliza y anuncia la muerte de Pedro Páramo y lo identifica con los destinos de la tierra", Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 174. Para Joseph Sommers la obra de Rulfo es en esencia una visión fatalista de la existencia. Pesimismo cósmico es el nombre que da a la imposibilidad de que el hombre domine su destino, para alcanzar el amor o para desarrollar una moralidad con sentido. Joseph Sommers, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo", en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, antología, introd. y notas de Joseph Sommers, México, SEP, 1974, p. 163.

es el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.”

La muerte de Susana San Juan, y como consecuencia de ella el castigo impuesto por Pedro Páramo a la Media Luna (“Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo”) (*Pedro Páramo*, p. 171) y, finalmente, la muerte de Pedro Páramo son partes de la consumación de esa profecía.¹⁷ El descenso revela el destino de Susana San Juan y de la humanidad de la Media Luna.¹⁸ Ahí ya está contenido el fin de la narración.

Véase de cerca el contexto en que eso se presenta. Por órdenes de Pedro Páramo, Fulgor buscaba sin éxito desde hacía tiempo a Susana San Juan y a su padre, hasta que finalmente los encuentra en un lugar apartado donde Bartolomé explotaba la mina abandonada de la Andrómeda. Pedro Páramo ofrece a Bartolomé un lugar para vivir con su hija y éste acepta como forma de escapar a la violencia deflagrada por la Revolución. Al llegar a la Media Luna Bartolomé se da cuenta de que la generosidad de Pedro Páramo tenía un precio que era Susana San Juan. Se lo comenta a ella y repite momentos de la conversación que había tenido con Pedro Páramo, cuando entonces tratara de convencerlo de que la explotación de la mina de la Andrómeda podría, con método, ser rentable. Pedro Páramo le responde que de él, de Bartolomé, no quería la mina, sino a la hija que “ha sido su mejor trabajo”.

¹⁷ Como afirma José M. Cuesta Abad en el prólogo a la edición española del libro de Auerbach: “Para investirse de significado, el acontecimiento ha de ser inscrito en la totalidad de una trama donde cobra sentido, función estructural y vectorial, donde se ‘destina’ como unidad de un proceso urdido por las relaciones que entablan entre sí los distintos elementos de un acontecer completo”. José M. Cuesta Abad, Prólogo en Auerbach, *Figura*, p. 28.

¹⁸ *Pedro Páramo* parece de hecho contener una visión escatológica de la historia, como ya fue observado antes, lo que puede considerarse en una perspectiva religiosa de redención de los pecados, pero no nada más: puede también ser considerado en la perspectiva de la historia mexicana, de los procesos de modernización periférica.

El descenso es narrado en tercera persona inmediatamente después de que Bartolomé, ya muerto, se le aparece a Susana San Juan. El diálogo entre los dos es áspero. La mujer que se había negado a Pedro Páramo se revela como propiedad del padre y amante. El descenso contiene una idea de degradación,¹⁹ no sólo, como ya dije, para la humanidad de la Media Luna, sino para la humanidad pura y llanamente.

La contraposición mina por hija (los dos trabajos de Bartolomé) repercute en la conciencia del lector como mundo de la propiedad por amor.²⁰ Pero si eso fuese verdad todas las acciones incluyendo el segundo elemento de la contraposición deberían ser de naturaleza también opuesta a las acciones incluidas en el primer elemento. Sin embargo la naturaleza es la misma, lo que permite, creo, pensar que Susana San Juan es no lo opuesto a la mina sino, como ya dije, otra forma de tener y poder.

La actividad de Bartolomé como minero, alguien que trabaja en la explotación de minas, no es casual. Ser minero y ser padre (y amante) de Susana San Juan, esa combinación tampoco es casual. El acto de cavar la tierra en busca de minerales define la condición humana mercantilizada. Considerando el papel central que tiene en la narración el "debajo de la tierra", el "inframundo", las cuevas de todos aquellos personajes cuyas voces se hacen oír a través de la de Juan Preciado y Dorotea, la actividad de minero (de alguien que vive de cavar) de Bartolomé tal vez sea, en cierto sentido, tan significativa en *Pedro Páramo*, como la figura del caudillo.

¿Cómo explicar entonces la dimensión fantasmal de las cuevas y de los muertos-vivos? La forma-mercancía tiene una dimensión fantasmal.

¹⁹ En la obra citada de Jean Franco se refiere al dinero "como lo que distorsiona la relación entre padre e hija, Franco, *Decadencia...*, p. 179.

²⁰ Susana San Juan también es un "trabajo" de su padre, Bartolomé: por la experiencia del descenso al pozo y por haber sido convertida en amante del padre, Susana es un ser humano instrumentalizado, cosificado.

La expresión “con método” utilizada por Bartolomé al referirse a la posibilidad de que la explotación de la mina tenga éxito puede ser la pista que se busca. Éste que habla de método es el mismo que obliga a su hija a bajar al pozo en busca de dinero. Que ella podría encontrar calaveras, él lo sabía, pero lo que sospecha es que debajo de las calaveras hay dinero. El mundo fantasmal tiene también su método. Es ahí en la dimensión de la forma-mercancía que el movimiento fetichista de circulación y posesión del capital encuentra su sentido. La mercancía, como observa Jacques Rancière, puede clasificarse como fantasmagoría: “...algo que parece trivial a primera vista, pero que tras observarlo más de cerca se revela como un tejido de jeroglíficos y un rompecabezas de sutilezas teológicas”.²¹

También en palabras de Terry Eagleton se observa que:

La mercancía, para Marx, es el lugar de una curiosa perturbación de las relaciones entre el espíritu y los sentidos [...] ella es, y al mismo tiempo no es, un objeto, es ‘perceptible e imperceptible a los sentidos’...²²

Lo que le interesa a Bartolomé es someter a Susana San Juan a la experiencia de la crueldad que es a su manera la experiencia del terror y de lo sublime. Lo que está todavía más por debajo que las calaveras —el inframundo, el mundo fantasmal— es el mundo imperceptible a los sentidos (como lo es también el mundo que Juan Preciado va a encontrar en Comala). El objetivo ahí es lo material sublime, el otro cuerpo del dinero, indestructible e inmutable.

²¹ Jacques Rancière, “La revolución estética y sus resultados”, en *New Left Review*, edición española, núm. 14, mayo-junio, 2002, p. 128.

²² Terry Eagleton, *A ideologia da Estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 155.

II. ENTRE HISTORIA Y FICCIÓN

En *Pedro Páramo* dentro de los acontecimientos narrados está el de una experiencia interpretativa o representativa que, en principio ligada a Juan Preciado, termina por incluir también al lector y poco a poco contamina toda la historia. Los *impasses* de la representación, vividos por Juan Preciado en su camino hasta un mundo que se manifiesta extraño, tan distante de la figura de la Media Luna que traía consigo, los *impasses* vividos también por Pedro Páramo, perdido en la figura que él mismo alimenta, para deleite y terror suyo y de los demás, de Susana San Juan, esos y otros *impasses* constituyen elementos de un cierto desfase (es decir, el paso del mundo real al mundo real de la obra) que se coloca en el centro de la novela y se exhibe como falla.

Pedro Páramo es la narración de un problema de representación que, sin ser exclusivamente literario, también es el problema de la representación histórica. La representación de la Historia, la interpretación o comprensión de los acontecimientos vividos por los personajes y por los lectores, parece no estar disponible y, como tal, llega a perderse en un mundo de fantasmagorías. Los acontecimientos narrados se engarzan y sus actores pierden la noción de lo que hacen y de dónde están, se tornan marionetas comandadas por alguna fuerza imperceptible.

En cuanto la representación histórica se indispone, la literaria alcanza altos niveles de sofisticación.²³ Las dos son vividas como aspectos de un mismo problema que se vuelve, así, un problema de vida o muerte, en la perspectiva de los per-

²³ Que la historia de la literatura goce de relativa autonomía, creo que hoy todos estamos de acuerdo. Así no hay por qué esperar que el avance estético-literario corresponda necesariamente a un avance en la situación histórica real. Con todo ¿y si el avance estético corresponde a su opuesto, a un retroceso histórico? Puesto así el problema adquiere otra dimensión. Me ocupé de esa cuestión

sonajes y de los lectores, así como también del escritor. Y si el asunto es vivir o morir, el problema de la representación literaria es ya, por sí mismo, más que un problema sólo de literatura en el sentido estricto del término. La literatura se coloca, entonces, como algo vital, el acto de escribir como un acto, desesperado tal vez, de lucha por la vida.

De esa manera el escritor se inserta y a sus lectores en la trama de la narración. La literatura o la representación literaria es aquí una cuestión vital: el acto de escribir es vivido como un acto suicida o, por lo menos, un acto que lleva al estrangulamiento o aporía. Es de esa manera como el autor participa de los acontecimientos.

Si eso es así, sin embargo, no es por la tematización de la literatura. La literatura no está tematizada en *Pedro Páramo*. Ahí discutir la literatura es sólo hacerla. Los problemas concernientes a la escritura literaria —los ideales literarios perseguidos, los diálogos y discusiones sobre la literatura, sobre su papel y función— se colocan en la misma hechura de la obra. No es que los personajes o el narrador se dediquen a esos diálogos y discusiones, es evidente, sino porque el propio texto se construye como una intervención en la cuestión literaria.²⁴ En ese sentido *Pedro Páramo* (como también *El llano en llamas* y *El gallo de oro*) son elementos de un amplio diálogo entre Rulfo y la novela de la Revolución Mexicana.

El asunto de la representación no es, como se ve, solamente de naturaleza epistemológica, sino también existencial. Se representa o se interpreta el mundo, e insertado en el mundo interpretado está el propio intérprete. Es evidente que el mun-

en un pequeño análisis del cuento de Guimarães Rosa, "Meu tio, o iauaretê", Hermenegildo Bastos, "Literatura e colonialismo", en *Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, Brasília, Universidad de Brasília/Plano, 2001. Regresaré a esto al final de este análisis.

²⁴ Por intervención en la cuestión literaria entiendo que *Pedro Páramo* contiene, en medio de la misma narración, una clave para su lectura.

do es, ahí, en un primer momento, el de los personajes, el mundo-de-la-obra, pero, al ser también el del escritor y sus lectores, es el mundo de la Historia.

Narrar los acontecimientos de la Revolución Mexicana no es el objeto de la representación en *Pedro Páramo* —la obra de Rulfo presupone la lectura de la novela de la Revolución Mexicana—, pero sí narrar el desfase inserto en el acto mismo de la representación.

La narración se encamina en la dirección de un estrangulamiento o aporía: los problemas ahí vividos no encuentran solución en el ámbito de la propia narración, terminan por expulsar al lector fuera del texto, lanzándolo a la realidad extra-textual.²⁵

Pedro Páramo, ciertamente la obra literaria en general, coloca al lector de cara a la dialéctica entre intra-texto y extra-texto. ¿De qué manera la obra se constituye como algo en sí sin perder su condición histórica extra-textual? En otras palabras: ¿de qué manera la representación literaria es también, sin ser documento, representación histórica?

Trataré de responder a eso valiéndome del concepto de "formalización" o "reducción estructural de los datos externos" de Antonio Candido.

²⁵ En un ensayo leído en una sesión de homenaje a Gadamer, Koselleck acentúa el sentido de la palabra *Historik* (Historia) como ciencia de la historia que se hace como tematización de las condiciones de posibilidad de historias. En ese ensayo Koselleck discurre sobre las relaciones entre la Historia y la Hermenéutica. Afirma que para poder vivir el hombre, orientado hacia la comprensión, no puede si no transformar la experiencia de la historia en algo con sentido, es decir, debe asimilarla hermenéuticamente. La cuestión que Koselleck centra es si se agotan las condiciones de posibilidades de una historia en el lenguaje y en los textos o si hay condiciones extralingüísticas, prelingüística, incluso cuando se den por vía lingüística. La tesis que defiende es la de que la Historia debe tener un estatus epistemológico que le impida ser una rama de la Hermenéutica. Aquí tomo esta autonomía epistemológica como punto de partida para las reflexiones sobre lo extra-textual en la obra literaria, Reinhart Koselleck, "Histórica y hermenéutica",

Por “reducción de los datos externos” Antonio Candido entiende el proceso literario que convierte los elementos extra-textuales en textuales.²⁶ Lo que es externo al texto se torna interno. Ese concepto trae consigo un juicio de valor, a saber: la eficacia estética está en convertir los elementos extra-textuales en elementos de la estructura de la obra, de tal manera que los elementos extra-textuales sean aprehendidos por el lector como integrados a la estructura de la obra.

Pienso, sin embargo, que estructurados los elementos extra-textuales no dejan de ser extra-textuales, aunque frente a eso sean elementos del texto. Es posible decir, entonces, que los elementos textuales son al mismo tiempo textuales y extra-textuales, dado que lo opuesto no es verdadero.

En esa correlación lo intra-textual y lo extra-textual no están en pie de igualdad. Lo intra-textual es parte del todo que es el mundo, está contenido en lo extra-textual.

El desfase antes referido no es, como se ve, exclusivo de *Pedro Páramo*, es definidor de la obra literaria: ahí se experimenta la falla que se abre en el paso del mundo a la obra.

Pero si ese desfase es definidor de la obra literaria, en *Pedro Páramo*, está elevado al punto central de la novela, y lo está por la forma como en él se inserta el escritor.

III. EL ESCRITOR COMO PERSONAJE

Vuelvo ahora al asunto de la presencia del escritor en la obra con el fin de reconstruir, rastreando en los elementos formales, su posición frente a las contradicciones destacadas por la lectura. La obra literaria es contradictoria porque está inserta en

en Reinhart Koselleck y Hans-George Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 1997.

²⁶ Antonio Candido, “Dialéctica da malandragem”, en *O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993, p. 32.

los conflictos ideológicos de su sociedad. Esos conflictos no son abolidos ni superados por la obra, aunque encuentran en ella una superación imaginaria, en el sentido en que Claude Levy-Strauss, en su estudio sobre el arte facial de los Cadivéu, dice que el arte es una solución imaginaria, de conflictos reales:

Por tanto, debemos interpretar el arte gráfica de las mujeres Cadivéu, y explicar su misterioso encanto, así como su complejidad aparentemente genuina, como la producción fantástica de una sociedad que busca apasionadamente dar expresión simbólica a las instituciones que debería poseer en la realidad, si el interés y la superstición no hubiesen interferido en el proceso.²⁷

Como el arte gráfico de los Cadivéu, la obra literaria es una forma de resolución imaginaria de conflictos reales. La literatura, dicen Babilar y Macherey, comienza "...con la solución imaginaria de las contradicciones ideológicas irreconciliables, con la representación de una tal solución...".²⁸

El lenguaje literario, en vez de ser la expresión de una ideología, es su escenificación. Una ideología no puede ser escenificada, exhibida, sin mostrar sus límites, es decir, sin mostrarse incapaz de asimilar la ideología adversa.²⁹

²⁷ Apud Jameson, *O inconsciente...*, pp. 71-72.

²⁸ Etienne Babilar y Pierre Macherey, "Sobre la literatura como forma ideológica", en Althusser, Poulantzas *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, p. 34.

²⁹ Cuando me refiero a la ideología del escritor, es evidente que no estoy preocupado por conocer la posición política de aquel que firmó la obra que se lee. Me interesa saber cómo la obra se inserta en las contradicciones ideológicas de su sociedad y, obviamente, tampoco para indicar el partido de la obra frente a las contradicciones. La obra literaria participa de las contradicciones, pero lo hace, de manera privilegiada: narrar una historia es una forma de evidenciar las contradicciones que en la vida "real" no se ve, o porque no se quiere, o porque no se puede. Al no poder extenderme y participar del extenso debate actual sobre ideología, sino a fin de evitar algunas confusiones muy comunes cuando se está en presencia de la palabra ideología, remito al lector interesado al libro de Terry Eagleton, *Ideología* [s. l.], Boitempo Editorial/Fundação Editora de la UNESP, 1997

Me refiero aquí a la ideología de la forma. Para el crítico que analiza la ideología de la forma, la apuesta, dice Eagleton, es que es posible encontrar la historia material que produce una obra de arte inscrita en la textura y estructura de la obra, en la elección de sus sentencias o en el punto de vista narrativo, en la elección del esquema métrico o de los artificios retóricos.³⁰

En Rulfo las contradicciones ideológicas encuentran su dimensión textual en la tensión entre escritura y oralidad. Como si las contradicciones se concentrasen y se redujesen a su dimensión discursiva. Pero es lo que vale en la obra literaria, ese “como si”. La escritura y la oralidad son prácticas discursivas ejercidas, de modo desigual y conflictivo, en el interior de las sociedades latinoamericanas. Como tal, no será posible darles una solución sin que se resuelva aquello de lo que ellas son la imagen. Así el ideal rulfiano de “escribir como se habla” debe ser, creo, tomado como la abolición imaginaria de la contradicción real.

Esto quiere decir que, cuando se lucha con la literatura, de antemano se sabe que la obra no puede resolver las contradicciones reales, ni se propone eso. Así, debe mirarse en otra dirección: la obra es parte de las contradicciones que configura en términos de “como si”. No es, sin embargo, una parte cualquiera, sino una parte privilegiada porque, al configurar las

y a la colección organizada por Slavoj Žižek sobre ideología. En el ensayo incluido en ese volumen “Como Marx inventó el sistema”, Žižek observa: “La ideología no es una ilusión de tipo onírico que construyamos para escapar de la realidad insoportable; en su dimensión básica, es una construcción de fantasía que sirve de apoyo a nuestra propia ‘realidad’: una ilusión que estructura nuestras relaciones sociales reales y efectivas, disfraza un insoportable núcleo real imposible...”, Slavoj Žižek, “Como Marx inventou o sistema”, en *Um mapa da ideologia*, Río de Janeiro, Contraponto, 1996, p. 323. En esa medida, la fantasía es apoyo de la realidad, no su opuesto. Lo que se llama realidad no funciona sin un complemento espectral.

³⁰ Terry Eagleton, Introducción en *Marxist Literary Theory. A Reader*, Cambridge, Blackwell Publishers Ltd, 1996, p. 11.

contradicciones, puede hacerlo de manera que dé al lector una percepción de mundo que no está disponible, diríase, al desnudo, en la vida cotidiana.

De los términos de la contradicción la escritura es el elemento representativo de las élites dominantes, mientras que la oralidad es el elemento de resistencia de las culturas dominadas en América Latina. La literatura erudita siempre tuvo que lidiar con ese elemento, indócil, y lo hizo asimilándolo de diversas maneras: desmenuzándolo, reduciéndolo al mero hablar típico y pintoresco; estilizándolo; esforzándose por asimilarlo pero sin lograr, la mayoría de las veces, retener su fuerza.

Tradicionalmente la contradicción se manifestaba en la relación entre narrador letrado y personaje iletrado. Lo que anteriormente llamé "avance" estético se manifiesta en las narrativas (de Rulfo, Guimarães Rosa, García Márquez, etc.) como la ascensión del personaje iletrado a la condición de narrador.

Carlos Pacheco señala en esas narrativas la eliminación de la distancia entre la "corrección", el "buen tono" (gramatical, ético, ideológico, cultural, en fin) del narrador interno y las peculiaridades del universo regional representado. El control autoral se abandona. Justifica, sin embargo, que no se trata de una expresión directa o "desde adentro" de voces y perspectivas populares, expresiones que clasifica como "imposibles de hecho en la práctica literaria", una vez que "...sólo pueden ser ejercidas por los miembros de las comunidades rurales respectivas..."³¹ Lo que existe, entonces, no es la oralidad, sino la "ficcionalización de la oralidad".

Debe entenderse por "ficcionalización de la oralidad" una especie de negociación: en un primer movimiento, la voz popular o subalterna logra penetrar en el mundo casi sagrado de la literatura y hacerse oír; en el compás de ese mismo movimiento; sin embargo, ya viene atenuada, debilitada. Para la

³¹ Carlos Pacheco, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1989.

oralidad, tornarse literatura, literalizarse es una negociación donde nunca sale ganando. Con todo, hasta cuando sale perdiendo, es lo que cabe ponderar en cada autor u obra.

La crítica especializada se ha preocupado por analizar los vínculos entre la obra de Rulfo y la cultura popular oral. Le falta a esa crítica, sin embargo, como observa Françoise Perus, hacer el análisis de las relaciones que la “ficcionalización de la oralidad” mantiene con diversas tradiciones escritas y letradas. Sobre el cuento “El hombre” la ensayista afirma que “sólo después de varias lecturas detenidas puede el lector rescatar plenamente la dimensión ‘oral’ del relato rulfiano, releer a éste oyéndolo, y sacar otras y nuevas consecuencias para su penetración con el mundo narrado”.³²

La cuestión que aquí se coloca es la de saber si el avance estético-literario se da en el discurso nada más o corresponde a algún avance efectivo en el plano de la Historia real o, en otras palabras, hasta cuándo la voz subalterna sale perdiendo en la negociación.

Se podría objetar que la literatura, por ser relativamente autónoma, por no estar ligada de modo mecánico, directo e inmediato a la evolución histórica, no manifiesta ese tipo de correspondencia y que, siendo así, la cuestión no es pertinente. Con todo, la ausencia de correspondencia parece ser, de hecho, una correspondencia al revés, es decir, el “avance” estético-literario parece corresponder a un retroceso en la Historia real, pues en este preciso momento en que la literatura latinoamericana abre espacio a la voz subalterna del iletrado, donde la distancia entre el narrador letrado y el personaje iletrado está “como si” fuese suprimida en la figura del narrador iletrado (Riobaldo en *Grande-Sertão Veredas*, el narrador de “Meu tio, o iauaretê, el viejo Esteban de “En la madrugada” y otros tantos narradores

³² Françoise Perus, “En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*)”, en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 2, 1997, p. 78.

rulfianos) fue en este mismo momento que las clases populares, las comunidades rurales e iletradas fueron primero desmovilizadas y, en seguida, masacradas en América Latina.

El deseo de "escribir como se habla" es el punto alto de las contradicciones vividas por el escritor latinoamericano, o su formulación más dramática; es, como tal, una solución imaginaria. Me parece, entonces, que cabe a la crítica reabrir la cuestión y analizar la manera por la cual las contradicciones reales, que no fueron abolidas y que, por el contrario, fueron agravadas, resurgen en las obras literarias para poder evaluar con más propiedad la "solución imaginaria".

La situación del escritor, su posicionamiento en el universo cultural e ideológico de su tiempo es uno de los elementos de esas contradicciones. En el universo de los conflictos culturales y sociales el escritor es un mediador, en expresión de Ángel Rama, entre la cultura letrada (expresión de las élites sociales) y la cultura iletrada (propia de las capas oprimidas).³³ Es el escritor quien ocupa el lugar de mediador, en el texto y fuera de él. En el texto se vale de personajes que desempeñan ahí esa tarea. Así el narrador o el personaje representa al escritor y su papel de mediador de culturas.

¿De qué manera se da esa mediación en *Pedro Páramo*?

En su "Lectura ideológica de *Pedro Páramo*", Evodio Escalante pregunta:

¿De dónde surge una novela como *Pedro Páramo*? ¿Qué visión del mundo o qué proyecto histórico representa? ¿Cuál es el horizonte histórico dentro del cual surge? Y, en particular, ¿cuál o cuáles conflictos históricos están en su trasfondo, determinando no sólo la amplitud de su registro, sino también la posición asumida por el narrador en su intento por expresarlo?³⁴

³³ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 96.

³⁴ Evodio Escalante, "Lectura ideológica de *Pedro Páramo*", en Evodio Escalante, *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982, p. 13.

Escalante habla de la fascinante precisión del lenguaje de Rulfo que, según él, es también “una reticencia ideológica fundamental”. La maestría de Rulfo no es sólo de naturaleza “literaria”, pues también logró forjar un texto donde los signos ideológicos están escamoteados. En esa perspectiva la ambigüedad, que ya es identificada como marca de Rulfo, pasa a ser “una cómoda ambigüedad”. Cómoda también para quien lee porque justifica todo tipo de interpretación.

Una de las interpretaciones favoritas de la obra de Rulfo es la que saca la obra de la Historia. Pero, ¿y si esa propalada ausencia de historia fuere uno de los efectos ideológicos del texto? Por más que se saque la obra de la Historia no se puede borrar la referencia a la violencia revolucionaria de 1910-1917, así como la del levantamiento cristero de 1927.

Todavía, según Escalante, la obra de Rulfo es el eslabón más acabado y perfecto desde el punto de vista formal de una serie literaria que incluye momentos tan importantes como *Tomochic* de Heriberto Frías, la llamada novela de la Revolución Mexicana (desde Azuela hasta Martín Luis Guzmán), la novela indigenista, la novela proletaria de los años treinta, hasta llegar a dos textos con los cuales tiene una relación muy estrecha: *El resplandor* (1939) de Mauricio Magdaleno y *El luto humano* (1943) de José Revueltas.

¿Cuáles son las posiciones de esas novelas frente a la Revolución Mexicana? Para *El resplandor*, la Revolución es un fiasco, pero creó escuelas rurales; para *El luto humano*, la Revolución es un fiasco, pero en su seno se gestan las fuerzas de un nuevo orden social; para *Pedro Páramo*, la Revolución es un hecho inexistente.

Escalante pregunta entonces ¿*Pedro Páramo* es una novela refractaria a la Revolución Mexicana? Y responde: sí y no. La única consecuencia que tiene trazos positivos dentro del texto es, la verdad, algo irrisorio; gracias a la violencia en el campo, Bartolomé atiende finalmente al viejo deseo de don Pedro y regresa a Comala con su hija. De modo irónico la Revolución

que debería acabar con los caciques pone al alcance de Pedro Páramo a Susana San Juan.

Rulfo parece adherirse al proyecto de modernización del Estado mexicano posrevolucionario, se pone así de acuerdo con la ideología dominante (la de la revolución) y no contra ella. De ahí su crítica a los poderes locales (el sacerdote, el cacique). Su obra vuelve a colocar, en la línea de Heriberto Frías, el conflicto entre los poderes locales y el poder central de la nación.

Según Escalante, la crítica a la Revolución está más claramente narrada en los cuentos de *El llano en llamas*. Este libro, aunque publicado antes, es más "moderno" que *Pedro Páramo*, lo que explicaría "el notable conformismo del texto con respecto a la ideología dominante".³⁵

La reticencia ideológica fundamental de la que habla Escalante no es evidentemente un error o un acierto de Rulfo. *Pedro Páramo* evidencia las contradicciones de la posición del escritor y, por intermedio de eso, del hacer literario en América Latina.

IV. DOROTEA COMO NARRADORA-TESTIMONIO

El escritor se inserta al acto de escribir en la trama de su narrativa. El acto de escribir y su sujeto, el escritor, se confunden con los elementos de la intriga. El escritor es de esa manera su principal personaje. Esta afirmación no debe, con todo, ser tomada como un tipo de crítica biográfica. Lo que me interesa es encontrar en la obra los rastros de la cuestión del escritor, de la problematización de su papel y función, de los *impases* de la actividad literaria.

En *Pedro Páramo* la inserción del escritor en la trama de la narración puede ser vista, por ejemplo, en los pasajes en que

³⁵ *Ibid.*, p. 23.

Pedro Páramo recuerda a Susana San Juan, también en las interpolaciones de la voz de Dolores en la voz de Juan Preciado.³⁶ En el caso de las interpolaciones de la voz de Dolores, están diferenciadas tipográficamente. Me interesan ahora los momentos en que Pedro Páramo discurre sobre Susana San Juan o aquellos en que ella misma habla, que es el tema de este trabajo.

Es curioso que la crítica especializada no haya, al menos que yo sepa, señalado la naturaleza literaria estrictamente convencional de esos discursos. Digo que es curioso porque para esa misma crítica jamás pasó desapercibida la calidad convencional de los pasajes más al gusto del realismo tradicional. Y en ese punto, la crítica estaba en lo correcto. Pero en cuanto a esos discursos oníricos separados de la situación ordinaria de la intriga me parece que su análisis desde esa perspectiva puede ser fructífera.

La primera vez que se leen las palabras de Susana San Juan rememorando la muerte de su madre, Juan Preciado confunde su habla con la de Dorotea y pregunta a ésta si fue ella la que acabó de decir todo aquello. En seguida, Dorotea identifica el habla como que es de doña Susanita, “la que habla sola” y le dice quién es ella (o era).

Dorotea y Susana San Juan ocupan posiciones antagónicas en la historia. Aunque a todas las mujeres las iguale el no poder hacer valer su condición de mujer y por estar reducidas a instrumentos del poder del cacique, agrandan las diferencias entre Dorotea y Susana San Juan. Susana es la mujer suprema para Pedro Páramo y también en la estructura narrativa. Su discurso es elevado, llega a las fronteras del delirio y de la so-

³⁶ La noción de interpolación está en González Boixo, que la define así: “Se trata de la inclusión de los pensamientos y recuerdos de determinados personajes, utilizando una formalización específica que permita su identificación por el lector como series de unidad narrativa”, José Carlos González Boixo, Introducción en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 17ª ed., Madrid, Cátedra, 2003, p. 25.

fisticación literaria. Dorotea, por su parte, es la mujer vulgar, que vivía de limosnas y de arreglar mujeres para Miguel Páramo. Borracha, se hace pasar por una payasa, y el padre Rentería le dice que eso es lo que siempre fue. Es de la misma "laya" que las mujeres de "Anacleto Morones".

En la segunda parte de la novela, después de la muerte de Juan Preciado, Dorotea ocupa, sin embargo, una posición destacada en la narración. Ella identifica las voces de los muertos, al mismo tiempo que narra las viejas historias de la Media Luna. Las voces son identificadas para que Juan Preciado (y a través de él el lector) se sitúe en el conjunto de las voces y murmullos. Si Juan Preciado murió de susto, por las voces que oía y no podía identificar, aún ahora permanece como extraño a la historia de Comala. Dorotea es la narradora-testimonio de la antigua Media Luna.

Como testimonio Dorotea es común y sencilla. Pero es capaz de identificar, interpretar y traducir el estilo elevado de los ángeles y también de Susana San Juan, a quien en cierto momento llama indigna o descarada (*Pedro Páramo*, p. 135).

Para patentar la condición de Dorotea como mujer que no puede concebir, un ángel, sin decir nada, metió una de sus manos en su estómago como si la hubiera metido en un montón de cera. Al retirarla, muestra algo como una cáscara de nuez y dice "Esto prueba lo que demuestra" (*Pedro Páramo*, p. 120).

De regreso a la noción de profecía que ya se vio a propósito del descenso de Susana San Juan al pozo. La esterilidad de Dorotea está figurada en su cuerpo. Por eso el ángel no necesita palabras. El significado está ahí en la materialidad del cuerpo. Los acontecimientos posteriores son la consumación de la profecía, que alcanza, no sólo a Dorotea, sino a toda la humanidad de la Media Luna.³⁷

Dorotea puede desatar el significado de la profecía, y lo hizo a través de la interpretación de dos sueños, uno bendito,

³⁷ Cfr., Auerbach, *op. cit.*, p. 120.

otro maldito. El primero, el sueño de que había tenido un hijo; el segundo, el del encuentro con el ángel. La narración del ángel, sin embargo, no es delirante, es narrada como un sueño de alguien que distingue sueño de realidad. El entendimiento de la profecía echa por tierra la ilusión, la que cuesta caro.

Es verdad que lo que configura a *Pedro Páramo* es la ilusión, la de Juan Preciado que va en busca de su padre, pero también la ilusión del autor en busca de su obra. Pero en el transcurrir de toda esa obra nunca falta, creo, el contrapunto entre esa ilusión y la cosa misma que la califica como tal.

Aunque no esté disponible y que sea en torno de la indisponibilidad que la obra se construya, es sin embargo lo que hace que, en el mundo real de la obra, Juan Preciado sacuda la mano en el aire al abrir la puerta de Eduviges Diada: "Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto" (*Pedro Páramo*, p. 71). La mano no encuentra resistencia material más allá de aquella que le ofrece el aire o el viento que es el "cuerpo" del mundo de los espíritus.

El sueño destruye la ilusión, evidencia lo real. Aquí, como en muchas otras ocasiones en *Pedro Páramo*, se contraponen dos maneras de percepción del mundo y de la vida: una, la ilusión; otra, la que, deshaciendo la ilusión, se impone como real. Que el sueño sea el otro de la ilusión es significativo, pues el sueño se toma como lo real que está más allá de las apariencias.

Esto no parece concordar con la visión según la cual *Pedro Páramo* es una obra no realista o antirrealista. Realista, en el sentido amplio, no en el sentido del realismo del siglo XIX, es el arte que va más allá de las apariencias (de las ilusiones) de la vida social para captar su dinámica interior y sus interrelaciones dialécticas.

La cuestión en *Pedro Páramo* tal vez sea que la dinámica interior y las interrelaciones dialécticas de la sociedad mexicana sean en sí mismas ilusorias, es decir, la percepción que tiene la sociedad mexicana de su propia historia es una per-

cepción ilusoria. Tal vez otra percepción no esté disponible y reste, a personajes y lectores, un mundo de fantasmagorías. Aun así el otro de la ilusión existe aunque pueda no estar disponible.

La lectura que Dorotea hace de las voces del pasado de la Media Luna abarca una interpretación del mundo, una discriminación entre real e ilusión.

Ya en el fragmento 52, que inicia con el habla de Susana San Juan sobre el mar, Dorotea inmediatamente la identifica: "Ahora sí es ella la que habla, Juan Preciado. No se te olvide decirme lo que dice". Sin interrupción el texto retoma el habla sobre el mar. Dorotea puede identificar inmediatamente la nueva habla como de Susana San Juan por el tema del mar, o si se quiere por la locura porque se trata de alguien hablando de algo que nunca vio —el mar.

Los discursos de Susana San Juan son contruidos de acuerdo con la poética romántica, son como poemas románticos:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. 'Ayúdame, Susana'. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. 'suelta más hilo'.

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

"Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío."

(...)

De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamañana (*Pedro Páramo*, p. 74).

Una lectura que considerase ese “poema” como un poema, se daría más o menos de la siguiente manera:

La voz que enuncia “Pensaba en ti” enuncia también a sí misma como siendo la del sujeto del pensamiento y de la recordación. El “poeta” expresa sus recordaciones de juventud, de su vida al lado de ésta a la que llama Susana. Es época de viento y los dos sueltan papalotes. Están en los montes verdes, donde todo es bonanza y felicidad. El pueblo está cerca, pero no lo suficiente para amenazar la felicidad de los dos. En su felicidad, ellos sueltan papalotes y es como si también volasen, se desprendiesen del suelo hacia la libertad del viento y de la naturaleza. Lo que necesitan es el hilo de cáñamo para que los papalotes vuelen más: “Ayúdame, Susana”. “Suelta más hilo”. El papalote, pájaro de papel, se confunde con los pájaros reales. El hilo se rompe, el papalote cae, pero cae en el verdor de la tierra. Las recordaciones se cierran con la imagen de los labios (besados por el rocío) y los ojos de Susana (de aguamarina). La amada es más que humana, es un ser de la naturaleza.³⁸

El lector seguramente extrañará el contexto en que se enuncia el “poema”. La verdad es que es una interpolación. Pedro Páramo, niño, está en el *excusado*. Su madre lo busca para que vaya a desgranar maíz con su abuela. El contraste entre el habla elevada y la situación en que surge acontece porque son dos tiempos diferentes. El instante en que Pedro Páramo niño es obligado por su madre a salir del *excusado* para que se ocupe de algo útil es el mismo tiempo en que él y Susana “volaban papalotes”. Pero el presente del “poema” es otro, es el de la recordación del adulto Pedro Páramo. El “poema” es enunciado desde otro lugar y otro tiempo.

³⁸ El lector no dejará de percibir el contraste entre esta escena y la del descenso al pozo. También en la escena del descenso hay un hilo (o cuerda) al que Susana se adhiere porque era el único hilo que la ligaba al mundo fuera del pozo. En el “poema” de los papalotes el hilo es, por el contrario, liberador. Cuando el “pájaro de papel” cae al suelo no es negativo pues cae en la tierra verde.

El contraste puede ir todavía más lejos. El "poema" a Susana San Juan, por su carácter imitativo, incluso nostálgico recuerda aquellos objetos antiguos que los herederos de los conquistadores guardaban (o guardan) como prueba de su origen familiar. Objetos que son en cierto sentido pruebas de estatus y valor. Esos objetos pueden ser broches, pulseras, rosarios, ropa, libros, muebles, armas, herramientas, objetos de oro o plata, objetos tallados, adornados. La lista deberá incluir también casas, palacios, etc. Cualquiera de esos objetos, puesto en un ambiente semejante a ese en que se encuentran Pedro Páramo y su madre, traerá consigo una sensación doble de valor y también de *kitsch*. Eso ocurre en el fragmento que se lee.

Ejemplo aún más fuerte de eso me parece que está en la descripción que Pedro Páramo hace de Susana San Juan a la hora de su muerte:

... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan (*Pedro Páramo*, p. 177).

Para *abullonada* González Boixo da el significado de *suave* y *abultada*. Y agrega: La imagen se crea por referencia a los trabajos llamados "almohadillados", hechos de cuero o tela (*Pedro Páramo*, p. 177). La imagen poética de la boca de Susana San Juan es uno de esos objetos de "arte" que son guardados como prueba de condición social y prestigio.

Ahora la literatura puede ser uno de esos objetos, sobre todo en países como los nuestros donde la literatura llegó como una práctica de los colonizadores. En cierta medida la práctica literaria es también una prueba de condición social elevada, incluso cuando, por su forma nostálgica, pueda volverse *kitsch*.

En los momentos de esos “poemas” Pedro Páramo es la representación de un poeta romántico, es un personaje-escritor. En cierto sentido, se puede decir que Susana San Juan es la musa de ese poeta romántico, de ese personaje-escritor. Susana San Juan se figura así como una invención romántica. Ahora, como Pedro Páramo no es un personaje incluido con el aspecto literario, es de suponerse que es la voz del escritor Juan Rulfo que ahí se oye.³⁹

El lector se encuentra con el deseo de Susana San Juan. Es conveniente tomar la expresión, al mismo tiempo, como el deseo de Pedro Páramo encarnado en la figura de Susana San Juan y como el deseo de la misma Susana San Juan, encarnado en la figura de Florencio. Es conveniente, también, considerar ese deseo como la expresión de algo que rebasa las figuras individuales y puede ser la expresión de la comunidad. Considerado, así, como algo plural, el “deseo de Susana San Juan” no pierde su sentido unitario: es el deseo expresado por la obra como un todo.

Lo primero que hay que decir sobre el “deseo de Susana San Juan” es que es ya en sí mismo deseo y frustración. Lo que el lector tiene de hecho enfrente es la represión del deseo.

En el “poema” el deseo se expresa como dije, según patrones literarios convencionales. Se tiene entonces una especie de mimesis donde el deseo, en vez de manifestarse directamente (de un personaje por otro, por ejemplo), lo hace de acuerdo

³⁹ Aquí Rulfo se aproxima de modo bastante significativo a Graciliano Ramos. En *San Bernardo*, de Graciliano Ramos, el personaje-escritor Paulo Honorio también es un hombre rudo, iletrado, incapaz de llevar a cabo el acto de la escritura. De hecho se trata de una proyección del autor que se sirve de la condición de Paulo Honorio para producir una obra lo más identificada posible con la oralidad, sin, no obstante, perder el juego sintáctico y semántico de la prosa altamente elaborada. Es claro que Pedro Páramo no es un personaje-escritor de la misma forma que Paulo Honorio, pero también es un recurso del autor para proyectarse en la escena del texto. La diferencia básica está en que el lenguaje de Pedro Páramo, cuando se trata de Susana San Juan, es alto y elevado, lo que es exactamente contrario a lo que ocurre con Paulo Honorio.

con los patrones o modelos de otro (que en este caso es otro código literario).

La calidad convencionalmente literaria de esos "poemas" no parece seguir en la misma línea del "escribir como se habla". Y aquí tal vez la contradicción se manifieste de la manera más fuerte.

V. EL RESENTIMIENTO

La calidad literaria del deseo es también la represión de éste. El código mimetizado funciona como estimulador y represor del deseo al mismo tiempo. El deseo trae en sí su obstáculo. Se está muy distante de la oralidad y de la voz popular. El sujeto en verdad desea el deseo de otro, como alguien movido por el resentimiento. Siendo así *Pedro Páramo* puede tomarse como una obra movida por el resentimiento en los términos estudiados por René Girard.⁴⁰

Según Girard la existencia del deseo no siempre es directa (sujeto que desea y objeto deseado), muchas veces necesita de un mediador. De esa manera se tendrá siempre presente un deseo triangular (sujeto que desea > mediador > objeto deseado). Girard diferencia las obras que revelan la presencia del mediador, a la que da el nombre de "novelesco", de las obras que, aunque reflejan la presencia del mediador, jamás la revelan, para las cuales reserva el nombre de "romántico".

Si la hipótesis que vengo defendiendo, según la cual el sujeto del deseo es el autor implícito más que cualquier personaje, está en el camino correcto, la lectura de *Pedro Páramo* a partir de la teoría de Girard tiene sentido. El autor "elige" el objeto del deseo para su obra y se coloca como canal para su expresión.

⁴⁰ Abundio define a Pedro Páramo como "un rencor vivo" (*Pedro Páramo*, p. 68).

Elige está entre comillas porque, para ser fiel al pensamiento de Girard, no se tiene propiamente elección y sí imitación del deseo del otro, que es el mediador.

Girard establece otra diferencia para las obras literarias: por un lado, aquellas cuya mediación llama externa (cuando la distancia entre las dos esferas, la del mediador y la del sujeto, es suficiente para que no entren en contacto) y aquellas cuya mediación llama interna (cuando la distancia es suficientemente reducida para que las dos esferas penetren, más o menos profundamente la una en la otra).⁴¹

Estas últimas obras están marcadas por el resentimiento. El mediador es un rival del sujeto, que se define entonces como vanidoso:

Para que un vanidoso desee un objeto basta con convencerle de que este objeto ya es deseado por un tercero que tenga un cierto prestigio. En tal caso, el mediador es un rival, suscitado fundamentalmente por la vanidad, que, por decirlo de algún modo, ha reclamado su existencia de rival antes de exigir su derrota.⁴²

El sujeto y su mediador son rivales. El sujeto experimenta por su mediador un sentimiento contradictorio que es al mismo tiempo la veneración más sumisa y el rencor más intenso. Ese sentimiento es el odio. Dice Girard que “Sólo el ser que nos impide satisfacer un deseo que él mismo nos ha sugerido es realmente objeto de odio”.⁴³

⁴¹ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 14.

⁴³ *Ibid.*, p. 17. El lector recordará las palabras con las que Abundio define a Pedro Páramo: “un rencor vivo”. El resentimiento de Pedro Páramo proviene, como ya se vio, de no haberse beneficiado de la conquista y de la colonización como se beneficiaron los descendientes legítimos de los españoles. De suerte que su modelo y rival, el mediador de su deseo, es el Estado-nación que se está formando y es la aglutinación de antiguas fuerzas de los descendientes legítimos de los conquistadores.

Así la literatura de Rulfo, al menos en los casos que estoy señalando, está muy distante del ideal de “escribir como se habla”. Lo que aquí existe es una literatura lo más literaria posible. Al contrario de lo que han dicho los teóricos y críticos de la transculturación, los conflictos definidores del hacer literario en América Latina no encontraron aquí una formulación donde la voz popular o subalterna pasan a ocupar el centro. Su posición es, todavía, marginal.

III. UN HOMENAJE A GRACILIANO RAMOS: UN CATÁLOGO DE BENEFICIOS

Señores míos:

No se puede tomar muy en serio a ese viejo Graciliano, ni debemos hacerle muchas fiestas porque mañana él va a decir que le dimos una comida 'ruin como la peste' y que le hicimos discursos 'horribles, vamos, sin ninguna sintaxis'. Tampoco sé quién tuvo la idea de traer a un lugar decente, con discurso bonito de poeta trascendental, a un insignificante tan desgraciado de Alagoas.

(Rubem Braga: "Discurso de un ausente al banquete de homenaje a Graciliano Ramos").

El autor como personaje. Graciliano Ramos desdoblado en personaje, en ese caso, de Rubem Braga que por estar ausente o tal vez más que por eso, por considerarse ausente o discrepante, da el testimonio de momentos difíciles por los cuales pasó el autor de *Vidas secas*. Con eso Rubem Braga acentúa su identidad con Graciliano, que, según él, estaría ahí en la cena de homenaje como un extraño en el hogar.

De hecho algo discrepa ahí: el aire de familia propio de un homenaje está comprometido. El homenaje parece oficial. Una solemnidad que no va bien con el homenajeado. El discurso del ausente Rubem Braga exagera los aspectos menos edificantes, pintando un retrato de Graciliano en mangas de camisa, sin pose. El retrato recuerda al Graciliano de los sótanos de los barcos, de la casa de detención. Recuerda inclusive sus personajes, humillados y ofendidos. Rubem Braga, el ausente, quiere estar

junto a Graciliano “no sólo a la hora de comer y de beber, sino también a la hora de sentir odio por Julião Tavares, de luchar contra Julião Tavares —y de matar a Julião Tavares”.

Eliminar a Julião Tavares. Según Carpeaux, Graciliano quiere más: “Quiere eliminar todo lo que no es esencial, [...] eliminar el propio mundo”. O, por otra, no quiere eliminar el mundo, sino “...fijarlo, estabilizarlo [...] disolverlo en ridiculeces, para dar lugar a sus monumentos de bajeza”.

El mundo bajo, inferior, primitivo, incivilizado, salvaje, ya está en *Caetés*. Antonio Candido señala eso en la primera novela de Graciliano (“la fragilidad de la vida convencional”) y piensa que “parece contener en embrión algunas de las experiencias fundamentales de *Memórias do cárcere*”.¹ El Graciliano de la sintaxis correcta deja ver al Graciliano de la tormenta y de la catástrofe.

El libro que ahora analizo fue publicado por primera vez en 1943.² Pocos estudiosos, investigadores y lectores de Graciliano Ramos y de la literatura brasileña tuvieron acceso a él, pues fueron hechas sólo 500 copias que nunca más habían sido reeditadas. El libro reúne el discurso de Augusto Frederico Schmidt pronunciado en la cena de homenaje a Graciliano Ramos en ocasión de su cincuentenario, el discurso de Rodrigo Otávio Filho representando a la sociedad Felipe de Oliveira, la respuesta del homenajeado y otros textos publicados en la prensa local. Un vistazo, rápido y sin pretensiones, puede dar la dimensión político-cultural del acontecimiento, pero su significado para la historia intelectual y literaria de Brasil necesita todavía ser analizado.

Dênis de Moraes³ subraya la naturaleza de desagravio que tuvo la cena: un escritor que había estado preso no hacía mu-

¹ Antonio Candido, “50 anos de *Vidas secas*”, en *Ficção e confissão. Ensaios sobre Graciliano Ramos*, Río de Janeiro, Editora 34, 1992, p. 22.

² Todas las citas son del libro *Homenagem a Graciliano Ramos*, Río de Janeiro, Editora Alba, 1943.

³ Dênis de Moraes, *Velho Graça*, Río de Janeiro, José Olympio, 1992.

cho tiempo se ve blanco de un homenaje en el que comparece el propio ministro de educación Gustavo Capanema, ministro de Getúlio Vargas. Destaca también el momento histórico de la Segunda Guerra Mundial, la unión de los sectores de izquierda con los de derecha (nacional e internacionalmente hablando) a fin de combatir el fascismo. En Brasil, Prestes, entonces recluso en el cuartel de la Policía Especial, recomienda apoyo para Getúlio, que en ese momento, por sagacidad, se une a los aliados contra los países del eje.

Los intelectuales presentes en la cena y aquellos que manifestaron apoyo a la iniciativa formaban la crema y nata de la intelectualidad brasileña. La lista abarca de Mario de Andrade y Oswald de Andrade, de Manuel Bandeira y Jorge de Lima, de Astrogildo Pereira y Jorge Amado, a Lúcia Miguel Pereira y Marques Rebelo, a Carlos Lacerda y Arnon de Melo, pasando por Carlos Drummond de Andrade, Candido Portinari y Sergio Buarque de Holanda. Están todos presentes —los de izquierda y los de derecha.

Durante la cena Graciliano recibió el premio de la sociedad Felipe de Oliveira por el conjunto de su obra. La suma de la prisión con la cena, el premio y el libro es un acontecimiento: un conjunto narrativo de eventos memorables. Como tal se constituye en una página que tiene sentido idéntico al de aquellas que componen *Memórias do cárcere*. Páginas de literatura y testimonio, pero también de autorreflexión literaria. En esas páginas en que el autor Graciliano Ramos se desdobra en personaje, no sólo de Rubem Braga, sino también de sí mismo y de tantos otros escritores e intelectuales, las contradicciones vividas por éstos se exhiben con inigualable sinceridad. Como se observa la historia en retrospectiva, ¿nuestra visión podrá evidenciar lo que, en aquel momento, no se dejaba ver claramente? Esta es una hipótesis positiva. Otra hipótesis, menos agradable, es que dadas las coordenadas de la historia brasileña hoy se ve menos claramente que antes. Entre todas las cuestiones colocadas por los textos que se van a leer, ésta es la más grave y difícil.

En momentos semejantes a ese en que se dio la cena y el homenaje, 1942, momento histórico marcado por gran movilidad, la literatura se inclina sobre sí misma, se comenta, se analiza y, aún más, expone su compromiso con el poder, se autocuestiona en suma. Pero no es sólo de melancolía y autopiedad que la exposición está hecha. Hay otro filo de la literatura, como afirma el mismo Graciliano en charla a sus compañeros de partido en 1947. “La palabra escrita es un arma de dos filos”.⁴

El autocuestionamiento literario no se confunde con aquello que la crítica inmanentista llamó metalenguaje. En vez de la literatura que se autorrepresenta porque no puede representar el mundo y que, por eso mismo, habla sólo de sí misma, el autocuestionamiento literario consiste en tomar a la literatura como forma de poder, como discurso comprometido con la explotación de las grandes masas iletradas y marginadas. La autorrepresentación literaria es, así, una especie de representación de las formaciones discursivas y de la lucha por el poder que se traba en el interior de ellas.

El discurso de Augusto Frederico Schmidt (“discurso bonito de poeta trascendental”, según Rubem Braga) es conmovedor por su sinceridad y por la agudeza con que aborda el sentido de la literatura y de la literatura de Graciliano. Tampoco le falta el tono confesional.

“Le pidieron a un hombre gordo que saludase en su cincuentenario a un hombre seco. Le pidieron a un hombre que ha pecado a veces por hablar, que dijera a un hombre capaz de largos silencios cuánto es admirado y querido ese hombre”.

Graciliano, como recuerdan los lectores de João Cabral de Melo Neto, habla solamente de lo que habla. Su literatura bordea el silencio. La poesía de Schmidt es caudalosa. Hay que reconocer que fue un gesto de valor extremo, el de Schmidt, al

⁴ *Apud* Valentim Faccioli, “Un homem bruto da Terra. Biografia intelectual”, en Juan Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi y Valentín Faccioli, *Graciliano Ramos*, São Paulo, Ática, 1987, p. 95.

compararse de esa forma con Graciliano. El pecado del habla, el habla como pecado. Pero los largos silencios no son menos pecaminosos. El arte es culpable siempre, lo que le atenúa la culpa es saberse culpable y evidenciar eso.

La intención de desagravio es señalada por Schmidt —“...es una noche de reparación...”— y más adelante él habla de la “...injusticia suprema de quitarle la libertad sin motivo, por un periodo ciertamente fecundo para su experiencia de novelista”. Sin embargo, el Estado que asume el derecho de castigar debe conocer los motivos del castigo. En la cárcel Graciliano oyó decir a Sobral Pinto que las razones de su prisión estaban en sus novelas: “Con las leyes que hicieron por ahí, sus novelas servirían para condenarlo”. Graciliano reflexiona:

No se me había ocurrido tal cosa. Mis novelas eran observaciones frágiles y honestas, valían poco. Absurdo considerar que historias simples, producto de manos débiles e inteligencia débil, constituyeran un arma. No me sentía culpable. ¡Qué diablos! El estudio razonable de mis sertaneros se convertía en dinamita. El duro juicio del legista me desalentó:

—Está bien. No había pensado en eso.⁵

La calidad y la veracidad de los motivos dependen de la agencia punitiva. En un país donde la obra literaria no llega a las masas, el poder de la literatura es cero, es un arma débil y de papel: “Mis novelas eran observaciones frágiles y honestas, valían poco”. Lo que está en juego es la clase media intelectualizada. Era esa la que contaba, pues se encontraba más o menos movilizada: “El estudio razonable de mis sertaneros se convertía en dinamita”. Schmidt acierta también al afirmar que la literatura de Graciliano “tuvo la gloria de revelar a una élite la presencia de esas *vidas secas*...”.

⁵ Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, 2 vols., Río de Janeiro, Record, 1982, p. 300.

Decir que el encarcelamiento de Graciliano se realizó sin acusación formal no quiere decir que fue sin motivo. Por otra parte, decir que fue sin motivo puede valer para incriminar todavía más al Estado fascista, porque pone al descubierto la arbitrariedad. Pero, por otro lado, que es lo que más interesa en este momento, decir que fue sin motivo puede dar a entender que el Estado no era tan ruin así, todo se dio gracias a alguna persecución personal que finalmente pudo ser reparada.

Schmidt trata de contraponer a otra visión la que él consideraba que Graciliano tenía de sí mismo: aquella era "...una noche en que debemos traerte (...) la convicción de que tu existencia, que consideras tan melancólicamente, es una existencia que se realizó plenamente, es la existencia de un hombre que venció...". Una verdad más del discurso de Schmidt: Graciliano era en 1942 un escritor plenamente realizado, considerado el mayor ficcionista vivo de Brasil. Para Guilherme Figueiredo, el mayor novelista brasileño por amar la verdad, "es un hombre peligroso en los tiempos presentes".

La melancolía no está, sin embargo, del todo separada: la conciencia de que la fuerza de su literatura no es suficiente para traspasar las barreras de clase y que, siendo así, aun sin querer, termina por permanecer comprometida con el poder constituido, esas son razones de sobra para la melancolía.

Con extrema agudeza Schmidt dice que la literatura de Graciliano está penetrada de piedad. Piedad, dice él (como haciendo eco a Dostoievski), por las vidas humildes y humilladas. "No eres un escéptico...", y, de hecho, el autor de *Vidas secas* no perdió el sentido de la Historia y mantuvo vivos los anhelos de la emancipación de los oprimidos. En cuanto a la piedad, sin embargo, mejor sería que se hablara de cierta auto-piedad que aflora aquí y ahí y coloca en primer plano, casi siempre, la voz de la primera persona. Es verdad que eso no se da así sin contradicciones, como dice el memorialista:

Me disgusta usar la primera persona. Si se tratase de ficción, de acuerdo: habla un tipo más o menos imaginario: fuera de ahí es desagradable adoptar el pronombrecito irritante, aunque se hagan malabarismos para evitarlo.⁶

“Es que eres un creador que participa de la tragedia de tus hombres malos, de tus hombres desgraciados, de tus oprimidos...”, dice Schmidt. También Carpeaux dirá más adelante que “La misericordia del pesimista [es] para consigo mismo”. La conciencia de la imposibilidad de ir más allá de los límites de clase puede retroceder a la auto-piedad. Se trata de un fenómeno muy común en la literatura, de tal manera que en otro lugar propuse la cuestión: “¿La auto-piedad podrá tomarse como categoría histórico-literaria?”.⁷ Schmidt parece prever la pregunta y se anticipa: “tu piedad es rebelde y dura, no está hecha de tristezas sin remedio, no es un mosaico de remordimientos, de impotentes deseos y de bondades débiles; tu piedad es áspera y se revela por tu participación integral de la miseria...”.

Es necesario concordar: la auto-piedad, marca literaria, en Graciliano es dura y rebelde, pero no deja de ser un mosaico de remordimientos de la culpa del escritor envuelto por el mundo que evoca y narra. De ahí que se convierta en desgarramiento.

“En lugar de dirigirles palabras suaves, en lugar de lamentaciones, empujas, a veces rabiosamente, a tus seres...”, dice Schmidt para, en seguida, reconocerse como uno de esos seres: “...pero hay en ti el deseo de hacernos comprender que tenemos muchas culpas en lo que sucede de malo a nuestro prójimo, a nuestros semejantes, porque somos espectadores indiferentes...”. El nosotros, más que el pronombrecito irritante, es el protagonista de esas obras: “nosotros que intentamos no ver las cosas, o que nos justificamos frente a nosotros mismos, tratando de corregir

⁶ *Ibid.*, vol. I, p. 37.

⁷ Hermenegildo Bastos, “A estética da mercadoria no poema Oçúcar, de Ferreira Gullar”, en *Crítica Marxista*, núm. 14, 2002, p. 92.

las miserias y desgracias con palabras, con meras palabras sin contenido”, dice Schmidt.

En Graciliano, por el contrario, Schmidt ve inhumanidad: “...lo que hay de aparentemente negativo en tu literatura fue la vida que te inspiró y enseñó”. No obstante, el novelista fue capaz de enternecerse con la muerte de Baleia. El sueño de abundancia de Baleia, sin embargo, y eso Schmidt no lo dice, es un sueño radical, en el sentido de que no se puede realizar a no ser con la transformación del mundo y de los hombres. Era necesario que Fabiano y los demás, incluso el soldado amarillo, dieran lugar a otros seres. Ese sueño, sí, es capaz de enternecer. El sueño del arte es el de la utopía, que sólo es realizable con la transformación radical del mundo. Como se ve, Graciliano no es el mismo escéptico, aunque el escepticismo invada sus obras a través de las acciones de sus personajes. Tal vez por eso Schmidt afirme que por mucho tiempo, cuando los poderosos de la literatura no fueran nada más:

...todavía se oirán en el camino los pasos de la familia de Fabiano tocada por la sequía, Baleia seguirá muriendo angustiada por no estar cumpliendo su deseo de vigilar las cabras, en aquella hora en que olores de puma debían andar por las riberas, rondando las matas apartadas.

En el momento en que Schmidt pronuncia su discurso Estados Unidos y la Unión Soviética están unidos en la lucha contra el fascismo. En la cena, como ya se vio hay intelectuales de todos los matices, y Schmidt enfatiza que aquella noche debería marcar: “...el principio de un entendimiento entre todos los que escriben y están separados por el odio ideológico”. La noche debería ser una aurora. Aquella debería ser una “noche de tregua”, y de hecho lo fue. Tregua bien pasajera, aclárese. Los que escriben, dice Schmidt, tienen “...la fuerza suprema de poder hablar”. Aquel que detenta el poder de la palabra, el escritor, y su desgarramiento, es lo que tenemos en Graciliano.

Los aspectos autobiográficos de Graciliano invadieron de tal manera la ficción que *Infância y Angústia* se interpenetran de modo avasallador. Dice Schmidt: “es que tú participas de la tragedia de tus hombres malos, de tus desgraciados, de tus oprimidos”. También Astrogildo Pereira señala que “incluso las angustias visibles de Luiz da Silva no pasan de ser leves temblores, que sólo reflejan, a flor de piel, las angustias volcánicas en que se debate el alma sufrida del novelista”.

Pienso que aquí hay una cuestión importante sobre la representación literaria brasileña, que puede ser enunciada inicialmente de la siguiente manera: al intentar hablar de las masas explotadas, Graciliano acaba por hablar de su propia lucha por representarlas. Es esa lucha que ocupa el primer plano en la obra. El personaje es un pedazo del autor, el cual termina por ser el verdadero personaje de la historia. Lo que los lectores siguen es la lucha del escritor, su drama y desgarramiento. El autor como personaje. Eso no se reduce a la melancolía, porque las masas no se ausentan de la representación de esa lucha. ¿De qué manera, sin embargo, esa lucha literaria puede ser recuperada como lucha política? Será necesario reencontrar la otra parte de esa relación dialéctica, donde el autor es el pedazo del personaje y la lucha política vuelve a ocupar el primer plano.

Esa operación, aunque sea literaria, no empieza en la literatura, sino en la arena de los combates ideológicos. Se resuelve en la literatura, se consume literariamente, pero no sin pasar por el universo de la ideología. Como tal, la obra es al mismo tiempo respuesta a los conflictos sociales y descubrimiento de proyectos y caminos.

Para realizar este trayecto la literatura debe examinarse, problematizar la calidad y el valor de ser ella misma respuesta y descubrimiento. Por eso dije que la operación se resuelve en forma literaria. Cabe entonces analizar la ideología de la forma.

Al tomar el discurso de Graciliano como un comentario a su obra y problematización de su calidad y significado, traté de re-

flexionar sobre la actividad literaria en cuanto reveladora de los sentidos de la historia brasileña.

Parto del desgarramiento. Él es síntoma de algo que lo trasciende, es la puerta por donde se llega al inconsciente político de los textos. En “Alguns tipos sem importância”, Graciliano afirma que sus personajes:

fueron constituidos por observaciones tomadas aquí y ahí, durante muchos años. Es lo que pienso, pero tal vez me equivoque. Es posible que ellos no sean sino pedazos de mí mismo y que el vagabundo, el coronel asesino, el funcionario y la perra no existan.”⁸

Por su parte, en su respuesta a los discursos de homenaje, acaba por atribuir a Fabiano el motivo de los homenajes que estaba recibiendo.

Inconsciente político, dice Jameson, es lo no-dicho del texto: “Así, la estructura literaria, lejos de ser realizada totalmente en alguno de sus niveles, se inclina fuertemente hacia el lado contrario o *impensé* o *nondit*, en suma, hacia el propio inconsciente político del texto...”⁹ El texto busca en vano controlar o dominar los temas dispersos de lo no dicho o no pensado. Eso que él busca recalcar es la narrativa ininterrumpida de la lucha de clases.¹⁰

De modo semejante, Jacques Rancière habla de inconsciente estético. Según ellos, las figuras literarias y artísticas estudiadas por Freud en varios ensayos son *testimonios* de la existencia de cierta relación del pensamiento y del no-pensamiento, de cierto modo de presencia del pensamiento en la materialidad

⁸ Ramos, “O fator econômico no romance brasileiro”, en *Linhas Tortas*, Río de Janeiro, Record, 1989, p. 192.

⁹ Frederic Jameson, *O inconsciente político. A narrativa como alo socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

sensible, de lo involuntario en el pensamiento consciente y del sentido en lo insignificante. Rancière identifica un modo inconsciente del pensamiento, un pensamiento inconsciente. Para él, el terreno de las obras de arte y de la literatura se define como el dominio de la efectividad privilegiada de ese “inconsciente”.¹¹

Al estudiar *Caetés* Roger Bastide habla de “inconsciente salvaje”. Según él, hay en *Caetés* dos novelas superpuestas: una novela naturalista y una novela psicológica. Esta última es la novela del héroe, que ve a las personas que lo rodean a través de una sensibilidad indígena, siendo ese, entonces, el “inconsciente salvaje”. Esa sensibilidad es la parte no pensada, recalcada, renegada por los supuestamente civilizados. De esa manera es que los indios entrarían en *Caetés*, como lo no-dicho, como el pensamiento no pensado y que sólo puede ser formulado como narrativa. El narrador-personaje es un salvaje, se reconoce como tal.

En la respuesta de Graciliano a los discursos de homenaje, la voz narrativa tiene los mismos tono y dicción de la de *Memórias do cárcere*, *Angústia* y *San Bernardo*. El mismo tono confesional de *Memórias do cárcere* —“Empecé a percibir que mis prerrogativas bestias de pequeño burgués iban a acabar, o habían acabado”.—¹² Es dominante aquí también: “Sería mejor que yo hubiera continuado envejeciendo en la ciudad polvorienta (...). Desgraciadamente no me fue posible orientarme. Los acontecimientos me forzaron a traslados imprevistos”. Alguien habla al lector, actual y futuro, sobre los motivos que lo llevaron a la práctica literaria, sobre las dificultades encontradas por rechazar el modito brasileño, y sobre la prisión. Los argumentos están bien contruidos y ordenados. La sintaxis

¹¹ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, París, Ediciones Galilée, 2001, pp. 10-11.

¹² Ramos, *Memórias*, vol. I, p. 48.

es la misma, como son las mismas la aspereza, la altivez, el rechazo al sentimentalismo y a la hipocresía.

Ahí está dicho que, si algún mérito tiene esa literatura, no es del autor, sino de los personajes. De homenajeado, gracias a la tesitura de los argumentos, él se identifica con los homenajeadores y, homenajeador él también, concluye: “Me asocio a ustedes en una demostración de solidaridad con todos los infelices, que pueblan la tierra”. El juego de lenguaje posibilita el cambio de posición en la trama de la narrativa: él no es el homenajeado, sí uno de los homenajeadores. Conserva, sin embargo, su identidad con los homenajeados. Es uno de los homenajeadores, pero lleva consigo la marca de los homenajeados.

Bien observado, se trata de un juego peculiar de la literatura de Graciliano. Así en *Vidas secas* el narrador asume el laconismo del personaje como una forma de establecer identidad con él. El lenguaje del escritor se *contamina* con el silencio del personaje. La aspereza y la rudeza de la forma en Graciliano indican la ocupación, por el iletrado, del espacio de la literatura. Antonio Candido dice que en *Vidas secas* Graciliano “...trabajó como una especie de procurador del personaje, que está legalmente presente, pero al mismo tiempo ausente”.¹³

En la frase “Me asocio a ustedes...”, el verbo es exacto: asociarse quiere decir compartir, adherir; al mismo tiempo, subraya cierta independencia, pues asociarse es un acto voluntario, además de que puede ser sólo pasajero.

Al tratar de hablar de las masas explotadas, el escritor se encuentra en su límite de clase, que es también el límite de la literatura en cuanto forma de comunicación perteneciente a las élites letradas. Termina, así, por hablar de su propia lucha por representar a las masas. Hablar de sí mismo, como en la lí-

¹³ Candido, “50 anos...”, p. 106.

rica, podría ser ese límite.¹⁴ Me parece, ahora, que lo que se ve ahí es la idea, un tanto modificada —espero que no deturpada—, de Antonio Candido, del autor como procurador del personaje.

La narrativa confesional en primera persona proporcionó a Graciliano el modelo para la escritura del autor como personaje. Pero esa escritura es también la de la lucha de los personajes por escribir (por ser autores). Aunque corra el riesgo de parecer laberíntico, quiero decir que el modelo elegido por Graciliano le facilitó colocar la literatura como elemento central de la confesión. Si el autor es el personaje no es sólo porque está incluido, y como protagonista, en la historia, sino porque es de él, del escritor, que se trata siempre. Se trata del acto de escribir. Esto permite reinsertar la narrativa en tercera persona (*Vidas secas*) en la reflexión. También en *Vidas secas* es del autor de quien se trata, de su lucha materializada en el lenguaje. La aparente neutralidad del narrador en *Vidas secas*¹⁵ es una señal de esto.

Pero la idea tiene una contraparte importante que se refiere a la melancolía (o auto-piedad). Esa escritura no es del todo melancólica porque las masas no se ausentan de la representación del desgarramiento del escritor. La lucha del escritor Graciliano Ramos es metonimia de la lucha de las masas, lo que lo ubica como pedazo del personaje. Eso no es poco y sólo acontece, como ya dije, gracias al trabajo literario que posibilita recuperar en la dimensión confesional (el personaje como pedazo del autor) la dimensión política (el autor como pedazo del personaje).

¿Será eso de hecho el trabajar “como procurador del personaje, que está legalmente presente, pero al mismo tiempo ausen-

¹⁴ João Luiz Lafetá aborda y analiza esa cuestión en el ensayo sobre Ferreira Gullar, “Dois pobres, duas medidas”, en Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

¹⁵ Antonio Candido, “Literatura, espelho da América?”, en *Remates de males*, núm. especial dedicado a Antonio Candido, 1999, p. 112.

te”? “Procurador” da una idea de operación jurídica, lo que reaparece en el “legalmente” que viene en seguida. Pienso que, en la reunión de homenaje, Graciliano actúa como procurador de sus personajes, que están “legalmente presente[s], pero al mismo tiempo ausente[s]”.

El hombre que ahora habla en respuesta a los homenajes que recibe como autor comprende que nada hizo para merecerlos. Se compara con un político, su coterráneo que, al ser recibido con “linternas de papel, cohetes y música de filarmónica” en una estación de tren, probablemente confesaba: “¡Que diablos! No hice nada. Y si hubiese querido hacer algo, esto sería imposible. No sé nada”.

Un Graciliano siempre muy severo consigo mismo. Éste mismo que emerge del discurso de Francisco de Assis Barbosa en una pequeña pero perfecta biografía de Graciliano. Esta es la voz general. Así cuenta José César Borba que rumbo al restaurante Lido —donde se llevaría a cabo la cena— se encontró, al descender del tranvía, con el poeta Carlos Drummond de Andrade, que lo alertó “...Graciliano Ramos debería sentirse muy incómodo con el peso de aquella demostración pública casi solemne, toda concentrada en su persona. Graciliano Ramos no es hombre para esas cosas —concluía el autor de José”.

De hecho quien lee cuidadosamente su respuesta no dejará de observar el tono y la dicción (aquellas mismas ya conocidas nuestras) de auto-depreciación y crítica: “Me veo en situación difícil —y no podré representar convenientemente este papel. Leer un discurso es una acción temeraria: me faltan elementos para semejante género”—. ¿Cómo dar forma literaria a las palabras de agradecimiento?! “¿Cómo pronunciarlas con los gestos adecuados, de pie, junto a una mesa?”

El texto no llega a ser sarcástico: “Así, señores míos y amigos, confesando honestamente haber contraído una deuda indisoluble para con los escritores nacionales y algunos extranjeros...” siempre argumentando, Graciliano dice que va a intentar, “si eso fuere posible, si no justificar, por lo menos ex-

plicar esta reunión". En una cultura donde la solidaridad es una planta escasísima, esa desconfianza (que es la misma de Fabiano y de Luiz da Silva) no es de extrañarse. En la prisión, Graciliano, sin embargo, contó con la solidaridad de Gaúcho, un hombre del pueblo y preso común, y del capitán Lobo, su carcelero. La solidaridad no es imposible, pero no es una práctica común.

La justificación es extensa y se desarrolla como texto memorialístico. Graciliano narra su trayectoria como escritor, dice cómo Schmidt lo descubrió, habla sobre la publicación de *Caetés*, sobre la escritura de *San Bernardo* y después, sobre la prisión y el exilio. Habla entonces de "traslados imprevistos", los suyos, pero también las de Paulo Rónai y Otto Maria Carpeaux, que salen de Europa Central huyendo del nazismo. También José Lins do Rego y Aurelio Buarque de Holanda salen de Alagoas con destino a Río. En cuanto a él mismo, las circunstancias hicieron de él una "desgraciada marioneta". El hombre llevado contra su voluntad, como ejemplo de Luiz da Silva y del Graciliano de *Memórias do cárcere*, a donde no quiere ir: "Alguien extrañó hace tiempo que yo no pudiese tomar una decisión". Fuerzas ciegas anulan la capacidad humana de decidir.

La literatura también proviene de eso. No fue una elección:

"Puesto en circulación, muchas dificultades me aparecieron y tuve que elegir un oficio. Caí en la literatura: todas las otras puertas se cerraron. Las razones que me trajeron fueron pues muy poderosas —y en vano me rebelaría contra ellas".

La literatura no es una opción, sino una imposición, o incluso, un vicio. José Lins do Rego dice que Graciliano: "es el novelista de la soledad. Es el novelista que está solo en la profundidad de su pozo, en compañía de todos sus yo, de todos sus monólogos. Algunos de sus personajes hablan solos —hablan hacia adentro, mantienen diálogos con sombras".

Dadas esas circunstancias, más fuertes que el hombre, el autor dice no responsabilizarse "por los efectos contradictorios que mis narraciones produjeron". Fue combatida, con censura

rigurosa; ahora, por el contrario, cuenta con la generosidad de los homenajeadores. ¿Cuáles fueron las causas de la censura y cuáles las de la generosidad? Las causas son Paulo Honório, Luiz da Silva, Fabiano, y lo que hay de común en ellos es el sufrimiento.

Los apoyos que ahora recibe vienen juntos como en un paquete, son irrefutables. Esas “partes de gratitud” parecen no tener sentido, alcanzan al escritor sin, con todo, cambiar en nada la situación de sufrimiento que su literatura narra. ¿Cuál es la relación entre los beneficios recibidos y la permanencia del sufrimiento? Todo permanece igual, a pesar del (¿o gracias al?) “catálogo de beneficios”.

Pocos escritores tendrían el valor de decir eso. El discurso de respuesta de Graciliano merece, entonces, ser visto, no sólo como un comentario a su literatura, sino también como comentario a toda la literatura, a la práctica literaria en general y en especial a la brasileña. Ahí la literatura se autocuestiona para llamar mejor la atención sobre su papel en la sociedad.

Es una “empresa considerable” hacer literatura de todo eso, “darle forma literaria”. Porque la forma literaria no está lista, no le es dada al escritor. Tampoco la materia es un dato del que el escritor puede disponer cuando quiere. Graciliano se dedicó a discutir esas cuestiones, pero no como una “cosa literaria”, en sentido estricto del término, sí como algo vital, toda vez que la literatura no era una opción, como se vio, sino una imposición. La narrativa es parte del sufrimiento que ella pretende narrar.

De ahí la necesidad que han sentido los críticos de analizar en Graciliano, no sólo el producto, la obra lista, sino también la producción. Fue haciendo de la literatura un problema que Graciliano puede tornarla lo suficientemente afilada como para plasmar la materia Brasil.

José Carlos Garbuglio afirma que “...la obra de Graciliano, puede tomarse como gran metáfora del país en su trayecto histórico, desde el principio de la colonización hasta nuestros

días".¹⁶ Si así es, el sufrimiento que se trata ahí es el sufrimiento de un pueblo.

Sufrimiento brasileño, pero también universal. Graciliano es, así, un escritor que, como afirma Astrogildo Pereira, "...nos ofrece un ejemplo de primer orden de cómo el regionalismo y el universalismo no son incompatibles". La expresión, dice Astrogildo, es regional, pero el contenido es universal.

El sufrimiento resulta, en primer lugar, de la fatalidad natural. La naturaleza es una madrastra, no es una madre, y no se doma a voluntad del hombre. Éste sí, como "una desgraciada marioneta", tiene que sujetarse a ella. Roger Bastide define los personajes de Graciliano como autómatas, plantas "que se consume[n] por sí misma[s]".¹⁷ Pero el fatalismo, siendo eso, sin embargo también es social: estructuras sociales seculares congeladas, un mundo estancado, una historia inmóvil que aísla al hombre, le impide actuar y transformarse. Vista así la naturaleza es parte de la vida social.

¿El fatalismo correspondería a un cierto derrotismo en Graciliano? No, pues lo que se subraya ahí no es la imposibilidad de cambiar, es fundamentalmente la idea de que el cambio, siendo posible y, aún más, necesario, sin embargo sólo se dará en una dimensión revolucionaria. No hay paliativos. No hay transigencias.

El sufrimiento adquiere sentido en la obra de Graciliano. Incluso lo absurdo de la vida de Luiz da Silva tiene nexo y el nexo es aquello que se procura, es la forma.

En "O fator econômico no romance brasileiro", Graciliano alerta sobre el hecho de que los escritores brasileños, testimonios de la lucha entre capital y trabajo, o presentan al capi-

¹⁶ José Carlos Garbuglio, "Graciliano Ramos: a tradição do isolamento", en Garbuglio, J.C., Alfredo Bosi y Valentim Facioli, *Graciliano Ramos*, São Paulo, Ática, 1987, p. 369.

¹⁷ Roger Bastide, "Graciliano Ramos", en *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, núm. 2, 2001, p. 140.

talista o al trabajador, uno separado del otro, cuando la verdad es que cabría presentar las relaciones entre las dos clases.¹⁸

La observación hace eco en la concepción marxista de clase y de ideología. Como observa Jameson, el contenido de una ideología de clase es relacional, en el sentido de que sus “valores” siempre se ponen en relación con los de la clase opónente, y se definen en oposición a los de ella. Por eso, el discurso de las clases es esencialmente *dialógico*.¹⁹

Con eso, tal vez se pueda entender mejor a Roger Bastide cuando encuentra la originalidad de las novelas de Graciliano en el hecho de que, en ellas, la composición es por descomposición:

Cumple a los héroes esa larga agonía nocturna para que del todo organizado, de ese conjunto bien integrado, que constituye el ser vivo, arrancadas por el hervor de la fiebre, por las ondas de la muerte, se destaquen islitas del pasado, grupos de imágenes antiguas, recordaciones que, habiendo cortado las amarras, suben, fluctúan un momento en el espíritu antes de desaparecer.²⁰

La verdad es que Roger Bastide no acentúa la dimensión política e ideológica que interesa aquí destacar. Por otro lado, la interpretación de Bastide tiene la ventaja de mostrar que los problemas sociales enfocados en la obra de Graciliano no son políticos en el sentido estricto nada más, es decir, en el sentido que parte de la crítica literaria acostumbra llamar literatura de contenido político, separando novelas políticas de novelas no políticas. Es necesario, entonces, ver la política también en la llamada vida interior del personaje, en el cuerpo, en la libido, en las diferentes patologías y también en eso que Bastide llama “descomposición celular”. Quiero decir que Bastide está hablando de política sin el nombre. Así si se logra mostrar que también

¹⁸ Ramos, “O fator...”, p. 248.

¹⁹ Jameson, *O inconsciente...*, pp. 76-77.

²⁰ Bastide, *op. cit.*, p. 140.

ahí donde la política específicamente hablando no se acentúa, también ahí se trata de política, entonces se podrá aprovechar mejor el brillante análisis que Bastide hace de Graciliano.

Los personajes, verdaderos autómatas (o desgraciadas marionetas), sólo empiezan a moverse en el momento en que el mundo exterior se convierte en organismo, es decir, es interiorizado, se “planta en el cuerpo, y se vuelve sangre y pus...” ahí se hace veneno y actúa en el interior del organismo “destacando del pasado los fragmentos de memoria que pueden entonces volver a la conciencia”. Esta vida interior es alucinatoria —las novelas de Graciliano, dice Otto Maria Carpeaux de manera semejante, pasan en el sueño—. Los indicios de la alucinación son una “sonoridad extraña”, ruidos que se destacan “del conjunto real para tornarse cosas autónomas...”. O entonces, el mundo exterior sólo vive como recordación. Sólo así, destacado del presente, pueden revestir una forma estética: “...como esos pedazos de madera, esos destrozos de civilización, que el mar acarrea a las playas...”.

La investigación que Graciliano hace de la materia Brasil es de naturaleza arqueológica. La Historia es una larga duración cuyos trazos se congelaron en las capas más profundas de los personajes. Las capas son todas muy antiguas, e incluso las más nuevas o modernas —la modernización del mundo rural en *San Bernardo*, por ejemplo— reproducen la misma estructura secular. Todo esto se encuentra bien arraigado en la “vida interior” de los personajes que ya no pueden ver con nitidez el mundo en que viven. Cuando mucho oyen una “sonoridad extraña”, ruidos que son indicios de la realidad. La investigación sólo puede, entonces, proceder por análisis o descomposición. Para llegar a una comprensión de ese mundo es necesario descomponerlo. Resta poco al novelista: pedazos de madera, destrozos de la civilización. Esos pedazos vienen al tono, fluctúan, pero, cuando el sujeto humano busca acercarse a ellos para conocerlos, en seguida desaparecen. Ese “cuerpo espiritual” es el cuerpo de la ideología, que se oculta y sólo puede ser

abordado por ese método alucinatorio, porque la enfermedad alcanzó a todos, incluso al personaje-narrador.

El sufrimiento de los infelices que pueblan la tierra es algo de naturaleza tan radical como el sueño de Baleia. Ningún paliativo puede remediarlo. Para Fabiano y Luiz da Silva, como también para Gaúcho y Madalena, no hay esperanza: Están todos condenados a una historia que no tiene salida. De ahí su carácter radical: todos esos infelices reclaman la construcción de otra historia.

La literatura de Graciliano Ramos puede tomarse como síntoma de un sistema social enfermo. Esto viene siendo dicho por sus estudiosos. ¿Pero podrá, además de eso, tomarse también como señal de inminencia de transformación de ese sistema? Si la pregunta tiene sentido, no se referirá sólo a Graciliano Ramos, sino a un conjunto de obras literarias cuya cualidad diferencial necesita ser conceptuada.

¿A partir de dónde habla esa voz que ahí se identifica? ¿De dónde viene su radicalismo?

Según Alejandro Losada, en los países latinoamericanos, en las regiones en que se logra estabilizar una estructura económica dependiente del desarrollo del capitalismo internacional de manera tan eficaz que permita reestructurar un espacio institucional, se producirá un tipo especial de procesos literarios. En los demás lugares, sin embargo, donde, al contrario, no se estabiliza una nueva estructura productiva, se vivirá una experiencia histórica de transición inconclusa o irresuelta que determina una tensión prerrevolucionaria o directamente comprometida. En el primer caso el proceso de institucionalización puede observarse en el tipo de sociedad urbana que se organiza, que trata de producir las formas de vida y cultura europeas. En el segundo se da una desestructuración social que determinará la situación problemática que deberá enfrentar todo intelectual involucrado en los problemas de la liquidación de la herencia colonial. En el caso de Brasil, dice Losada, se presentan al menos dos literaturas: una predominantemente cosmopolita, con base en la inmigración a par-

tir de los países centrales, en São Paulo; otra vinculada a la crisis de la sociedad tradicional en Minas y en el noreste de Brasil.²¹

Las sociedades dominadas por esa situación de transición prerrevolucionaria no son sociedades que se reestructuran globalmente en un nuevo periodo de avance del capitalismo, como en el caso de las sociedades metropolitanas, sino sociedades que se encuentran en un momento histórico de crisis del sistema neocolonial dependiente. En ellas el sistema capitalista no logra imponerse ni reestructurar las relaciones sociales desde una nueva forma de producción. En estas circunstancias la literatura se transforma, pues está destinada a cumplir funciones radicalmente diferentes a las que cumplía respecto a la élite oligárquica, y también diferentes a las que cumple respecto a los intelectuales metropolitanos. Estas literaturas no se producen en espacios urbanos estabilizados, sí en espacios revolucionarios. No se articula a un modo de producción capitalista firmemente enraizado que logra imponer su hegemonía sobre toda sociedad, sino a la tensión histórica que se crea cuando: a) un modo de producción y de jerarquización social oligárquico-dependiente entra en crisis y pierde legitimidad; b) comienza un nuevo periodo de dominación capitalista desde la forma imperialista; c) se produce una literatura con la perspectiva de realizar una revolución social.

Las palabras de Losada recuerdan las de Coutinho cuando habla, a propósito de la sociedad brasileña de los años treinta, de una sociedad semicolonial en crisis: "El agotamiento de las potencialidades de nuestra economía semifeudal no fue seguido por una renovación radical, por la creación de una forma moderna de economía y de relaciones sociales".²² La crisis de

²¹ Alejandro Losada, "Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. IX, núm. 17, 1983, p. 230.

²² Carlos Nelson Coutinho, "Graciliano Ramos", en *Graciliano Ramos*, selección de textos de Sonia Brayner [coord.], Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 74.

la sociedad colonial brasileña era más intensa en el noreste, donde los movimientos de renovación y de transformación, que empezaban a esbozarse por todo el país, encontraban barreras más firmes, obstáculos casi insuperables. De ahí saldrá la novela más profundamente realista de la historia de la literatura brasileña, siendo Graciliano su figura más representativa.

Para Coutinho la literatura de Graciliano representa una realidad fragmentada —“la sociedad semicolonial penetrada por elementos capitalistas”—. Esta sociedad desconoce un “gran mundo” comunitario. Por eso Graciliano representa también al individuo en su lucha “por descubrir, en el interior de este mundo alienado o en oposición a él, un sentido para la vida”.²³

Las literaturas que Losada llama social-revolucionarias son producidas por grupos que se empeñan en constituirse en sujeto histórico de una nueva sociedad que, aunque no exista, se hace presente en un sinnúmero de indicios. Esos grupos tienen otro concepto de lo que es la modernidad. Con ellos no se trata de actualizarse frente a las nuevas exigencias de los centros hegemónicos, sino de responder a la transición inconclusa e irresuelta. Ellos producen un lenguaje de “vanguardia” y “revolucionario” en un sentido histórico social.

Es posible ver ahí la radicalización de la teoría de Ángel Rama de transculturación. A una “literatura cosmopolita”, Rama contraponía la “literatura transculturadora”. También Rama habla de “ocasiones de tránsito”.²⁴ A la noción más común de vanguardia Rama contrapone la de doble vanguardia: la obra es doblemente de vanguardia cuando, además de tratar de responder activamente a las exigencias de actualización impuestas por los centros hegemónicos, atiende también a las de las cul-

²³ *Ibid.*, p. 78.

²⁴ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 96.

turas locales en su lucha por no perecer y mantenerse vivas y actantes.²⁵

Esas ideas ya están presentes en el ensayo fundamental de Antonio Candido "Literatura y subdesarrollo".²⁶ Ahí analiza la cuestión de la dependencia cultural en la perspectiva de lo que llamó "fecundación creadora de la dependencia", que según él constituye el "modo peculiar de nuestros países de ser originales". La superación de la dependencia está en la "capacidad de producir obras de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores". A ese proceso lo llamó "causalidad interna".²⁷

La novela nordestina,²⁸ de la que la obra de Graciliano Ramos forma parte, es fruto de esa causalidad interna: aunque no derive propiamente del modernismo, se beneficia de la experimentación estética y lingüística de la generación del 22. En la novela nordestina, como señala Antonio Candido, "el hombre pobre del campo y de la ciudad aparecían, no como objeto, sino, finalmente, como sujeto, en la plenitud de su humanidad".²⁹ Los escritores de la novela nordestina son en su mayoría, todavía según Candido, "verdaderos radicales por medio de la literatura".

Graciliano, sin embargo, comparado con sus compañeros, se colocó en una posición singular. Su obra puede recuperar la otra parte de la relación dialéctica a la que me referí en un principio, haciendo así que la lucha política volviera a ocupar el primer plano de la obra. Para tal, adoptó, como observa Coutinho, el punto de vista de un grupo social que criticaba la sociedad

²⁵ Ángel Rama, *La novela en América Latina*, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 110.

²⁶ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

²⁷ *Ibid.*, pp. 152-153.

²⁸ "Novela nordestina" designa al conjunto de escritores de novela de los años 1930 del noreste brasileño.

²⁹ Antonio Candido, *Iniciação à literatura brasileira. (Resumo para principiantes)*, São Paulo, Humanitas Publicações, 1997, p. 84.

y expresaba una potencial subversión del orden vigente. La adhesión a ese punto de vista permitió a Graciliano representar los conflictos humanos de la sociedad brasileña “doblemente contradictoria, dilacerada no sólo por la contradicción entre el feudalismo caduco y el capitalismo moderno, sino también por las nuevas contradicciones internas que el capitalismo trae necesariamente consigo”.³⁰

La verdad es que todo eso ya está en ese pequeño texto del discurso de respuesta del escritor. Hay incluso más, pienso, porque de su lectura queda la sensación de que, dada la aporía a que están sometidos autor y personaje, dada la radicalidad del punto de vista, algo estuvo por aflorar. Esta sensación parece haber dejado. ¿Qué habrá sucedido en la ocasión de tránsito? ¿La experiencia histórica de transición fue completa? Al mirar hacia el noreste brasileño de hoy, en comparación con el del tiempo de Graciliano, nadie puede decir que ahí los conflictos encontraron alguna resolución. Pero eso también podría ser, desafortunadamente, una forma de superación de la experiencia histórica de transición: los problemas vueltos crónicos pueden haber sido superados sin haber sido solucionados. Superación, en ese caso, sería por haberse perdido el momento. Esa es una cuestión más que el lector de Graciliano necesita proponerse hoy, en 2005, a 52 años después de la muerte del escritor, y tratar de evitar que se pierda el grito de los “infelices que pueblan la tierra”.

³⁰ Coutinho, *op. cit.*, p. 121.

IV. HISTORIA LITERARIA
ENTRE ACUMULACIÓN Y RESIDUO:
EL EJE GRACILIANO-RULFO*

* Aquí reanudo y desarrollo mi proyecto de investigación sobre Rulfo y Graciliano originalmente publicado en *Cerrados, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura* da Universidade de Brasília, año 12, núm. 15, 2003.

I

Buena parte de la extensa bibliografía sobre Juan Rulfo se dedica a analizar el papel de la oralidad y del mito en su ficción. La tónica de la “interpretación mitológica”¹ está en la identificación de los mitos occidentales en la ficción rulfiana. Son pocas, afirma Schmidt, las lecturas que privilegian la influencia de la mitología indígena.² La cuestión, con todo, no parece estar en la presencia de mitos o arquetipos en la ficción de Rulfo, pero sí en lo que eso representa en la vida de personajes que viven un momento de transición del feudalismo al capitalismo. Lo que parece relevante es la imposibilidad de la vivencia mítica en una sociedad que, aunque conserve trazos arcaicos, es ya una sociedad marcada por relaciones de producción modernas.

En esas condiciones el mito no es más que un fragmento del mito, un pedazo, y su presencia está marcada por la imposibilidad de su plenitud. Es lo que observa Schmidt:

¹ Cfr. Friedhelm Schmidt, “Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, núm. 47, 1998.

² Cfr. Martin Lienhard, “El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, ALCCA XX/UFRJ Editora, 1996 (Col. Archivos).

“La restauración de mitos completos no es posible si se toma en cuenta el desarrollo histórico después de la conquista.”³

Después de la Conquista las sociedades indígenas fueron integradas violentamente al sistema-mundo capitalista. Las culturas que aquí se formaron como resultado de la integración violenta ocupan una posición peculiar en el sistema-mundo: viven de manera dolorosa una condición de capitalismo, podría decirse, a la mitad. Las relaciones económicas y sociales capitalistas conviven con relaciones no capitalistas formando un todo disforme.

Discurriendo sobre el mundo de *Pedro Páramo*, Jean Franco observó que no es diferente al de la Europa del siglo XVII, donde existían elementos de la sociedad feudal en medio del nuevo orden social, toda vez que el cacique, el hacendado y el padre estaban en posición de autoridad, a pesar de que sus funciones se habían transformado. En Europa, sin embargo, había un nuevo elemento, la burguesía. En *Pedro Páramo* existe una sociedad feudal y tribal mediatizada por el dinero, pero sin la presencia de la burguesía. Así, Jean Franco afirma que:

Por eso, Comala es fantasmal, porque sus habitantes muertos están atormentados por un orden moral que ya no se puede aplicar y que invade las formas vacías de la vida de la comunidad. Separados del cielo, encerrados en los sueños privados, los hombres viven (o fingen vivir) en el pasado cuando había plenitud y abundancia. Pero los sueños de este tipo no transforman la sociedad, la destruyen.⁴

También Ángel Rama llamó la atención sobre la necesidad de considerar las profundas diferencias entre las sociedades antiguas y las modernas en relación con el mito. Valiéndose

³ Schmidt, “Heterogeneidad...”, p. 239.

⁴ Jean Franco, “El viaje al país de los muertos”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. 876.

de Lévi-Strauss, quien reconoció en el mito una doble estructura —al mismo tiempo histórica y ahistórica—, Rama compara la relación padre e hijo como aparece en la *Eneida* y en *Pedro Páramo*. En *La Eneida* Eneas carga a su padre, Anquises, como quien transporta el legado cultural griego para reelaborarlo y transmitirlo al futuro europeo. La obra de Rulfo, por el contrario, es testimonio de un conflicto que, desde su inicio hace 500 años, se opuso a las civilizaciones.⁵

En la bipolaridad mitos indígenas por mitos occidentales identifico una cuestión clave de la historiografía y de la crítica literaria latinoamericanas: la dialéctica local/universal. En este análisis retomo esta cuestión, al discutir algunos nuevos aportes a la dialéctica localismo/universalismo, tomando como base de investigación las obras de Juan Rulfo y Graciliano Ramos.

La obra del primero siempre es considerada como paradigma de una etapa de la historia del regionalismo literario latinoamericano marcada por la universalización de la región: el superregionalismo (en la expresión de Antonio Candido) o narrativa transculturadora (en la expresión de Ángel Rama). Se trata, en ese sentido, de estudiar a Rulfo a la luz de la crítica y de la historiografía latinoamericanas —básicamente Candido y Rama— y, al mismo tiempo, de modo dialéctico, se trata de repensar esas nociones críticas a la luz de la obra de Rulfo.

Cierta complementariedad entre obra y crítica estará en foco aquí. Si la obra es objeto de la crítica, sin embargo, no se agota en ella. Puede incluso presuponerla en el sentido de que es ella misma la que suscita sus lecturas. Pero tampoco la crítica se agota en la obra, es también una forma de evidenciar proyectos estéticos y culturales amplios. La complementariedad se da aquí como construcción plural que abarca obra y crítica.

La crítica literaria latinoamericana surgió y se consolidó como una respuesta exigida por la propia literatura. Ésta, antes que

⁵ Ángel Rama, "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros', de Juan Rulfo", *Toda la obra*, p. 900.

la crítica y la historiografía lo señalasen, ya se hacía como diferencia en relación con las literaturas matrices europeas. Conceptos y nociones como los de ambivalencia (Antonio Candido), transculturación (Ángel Rama), heterogeneidad (Antonio Cornejo Polar) son formulaciones teóricas y críticas de hechos estéticos ya existentes.

Con todo, a la crítica no le cabe sólo esa función secundaria y ancilar. Puede llegar a ser también la autoconciencia de la obra, al abrir un diálogo con la obra a través del cual la obra se ve a sí misma y se proyecta más allá de sí misma. Como tal la crítica es también una forma de actividad literaria, algo exigido por la propia obra.

En América Latina la crítica que se forma a partir de Henríquez Ureña, Candido, Retamar, Rama, Cornejo Polar, evidencia un proyecto estético y cultural amplio: la constitución de literaturas con perfil y valor propios como parte de la lucha por la independencia de las naciones latinoamericanas.

El espacio conceptual dentro del cual se formularon las nociones arriba referidas es el del “comparatismo contrastivo”, expresión utilizada por Ana Pizarro en la introducción al volumen que juntó los materiales de la discusión efectuada en la reunión de Caracas, en 1982, y en la cual participaron Candido, Cornejo Polar, Jacques Leenhardt, Jean Franco, Roberto Schwarz y otros.⁶

Por “comparatismo contrastivo” entiéndase la concepción de las literaturas latinoamericanas no independientes de las literaturas matrices europeas, sino literaturas que, por fuerza de las materias locales, como consecuencia de la asimilación más o menos compulsiva de la oralidad, reconfiguran o incluso subvierten sus modelos europeos, y proyectan, a partir de ahí, su propia universalidad.

⁶ Cfr. Ana Pizarro [coord.], *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, Mexico, Colmex/Universidad Simón Bolívar, 1987.

Las lecturas de Candido⁷ y Rama⁸ tienen un fundamento común: la percepción de la literatura latinoamericana como zona de conflicto entre lo local y lo universal. La obra de Rulfo, junto con la de Guimarães y otros, ha sido vista como una especie de coronamiento de un largo proceso de depuración y maduración, por intermedio del cual las culturas locales habrían llegado a marcar una nueva presencia, en la literatura —ya no como el registro de la incultura, en general expresado por el personaje iletrado, sino como productora de sentido.

En palabras de Rama:

“El autor se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla desde ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos”.⁹

Es lo que también se lee en Ana Pizarro, según ella el discurso literario latinoamericano se fue abriendo cada vez más a un proyecto democratizador de la génesis del discurso: Roa Bastos, Arguedas o Guimarães Rosa cedieron el espacio del discurso erudito a las formas lingüísticas, a las estructuras míticas y en general a las estructuras de pensamiento del imaginario social de sus países.¹⁰

Aunque esté de acuerdo en teoría con esa concepción de la evolución de las literaturas latinoamericanas, entiendo que han encontrado muchas veces formulaciones rigoristas y perdido, así, el sentido dialéctico que está en el origen mismo de la idea de “comparatismo contrastivo”. De no ser así, cómo debe entenderse la siguiente afirmación de la misma Ana Pizarro sobre la historia literaria latinoamericana:

⁷ Antonio Candido, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.

⁸ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

¹⁰ Ana Pizarro, *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago, Universidad de Santiago, 1994, p. 37.

En este sentido, la línea general de la discusión implica la concepción de una historia literaria no acumulativa de autores y obras, sino de una historia de los procesos a través de los cuales el imaginario de América ha plasmado, en términos de necesaria contradicción, el desgarramiento de su condición histórica.¹¹

El punto en que las lecturas se aproximan o se contraponen está en el énfasis con que se ve el paso de la etapa precedente del regionalismo al superregionalismo: ¿superación o transformación?

Varios estudiosos se han inclinado sobre eso. Carlos Pacheco, por ejemplo, entiende que, si la definición de transculturación como nueva etapa: "...impone un contraste con el regionalismo precedente, ella no implica un rompimiento drástico, sino, por el contrario, la inserción de los transculturadores como una manifestación renovadora de la tradición regionalista."¹²

Si prevalece la idea de superación se entiende que se dio un paso adelante como una conquista de las culturas populares, en el sentido de garantizar espacio a la oralidad y a la voz popular. Eso habría sido posible gracias a la superación del horizonte del realismo, de los paradigmas racionalistas burgueses, de cuyo universo se excluirían, por "irracionales" y míticas, las culturas orales. En el nuevo universo, por el contrario, lo supraracional y lo mágico, definidores de las culturas orales, serían el espacio de afirmación de la voz popular. Si prevalece la idea de transformación, la compactación estética que se encuentra en las obras de esos escritores no representaría ruptura con el horizonte realista, sino un nuevo estadio de una historia secular, de una "larga duración".

El par local/universal se enuncia también como arcaico/moderno, atraso/progreso, periferia/centro. En todas las formulaciones se entiende que las sociedades latinoamericanas viven

¹¹ Pizarro, *Hacia una...*, p. 20.

¹² Carlos Pacheco, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1989, p. 32.

al mismo tiempo dos temporalidades, que es su forma de pertenecer al sistema-mundo capitalista. Visto así el atraso es un elemento constitutivo del progreso y no su opuesto puro y simplemente. Lo que en los países centrales es ya arcaico puede revestirse aquí de significado cultural e ideológico.

La idea de superación se fortalece con la perspectiva de los llamados estudios poscoloniales, según la cual hay en las temporalidades múltiples o heterogéneas aspectos ventajosos: la heterogeneidad debe ampliar una base a partir de la cual los aspectos no deseados de la modernización pueden ser neutralizados. Con todo, por la forma como los defensores de la perspectiva poscolonial conciben la condición colonial actual de los pueblos latinoamericanos, me parece que regresan a aquella forma de conciencia del atraso que Antonio Candido llamó “conciencia amena”.¹³

Es evidente que esa nueva forma de “conciencia amena del atraso” contiene elementos que no estaban presentes en los escritores e intelectuales que escribieron y actuaron en la primera mitad del siglo XX. Pero eso, todo indica, es una agravante. La “conciencia amena del atraso” está presente en la tentativa de cuestionamiento de los así llamados macroparadigmas utilizados para representar a las sociedades coloniales y poscoloniales, como consta en el Manifiesto Inaugural del “Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos”. Para los miembros del grupo, inspirado en el grupo indiano de estudios subalternos, la historiografía marxista y nacionalista no se diferencia de la historiografía colonialista a la que pretendía oponerse. La interpretación marxista es vista como parte de la cultura occidental, y como tal trae en sí los mismos gérmenes de dominación y opresión. Las luchas por la liberación en los países de América Latina deben, entonces, conducirse por otros paradigmas.¹⁴

¹³ Candido, *A educação...*

¹⁴ Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, “Manifiesto inaugural”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta [coords.], *Teorías sin disciplinas*.

Según Ahmad, “El subalternismo parece tender cada vez más hacia el exotismo, y lo premoderno reaparece en escena como una respuesta de la posmodernidad a las perplejidades de la modernidad”.¹⁵ ¿Qué puede ser esta conciencia de la historia latinoamericana que regresa a lo exótico como fuente de expresión y marca de identidad sino aquella misma que Antonio Candido llamó conciencia amena del atraso?

Contrario a ésta, para la “conciencia catastrófica del atraso” y para la “conciencia desgarrada del atraso”, la condición colonial se debe a la manera como América Latina se inserta en el mundo capitalista. Al descalificar la historiografía marxista el “Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos” regresa a la idea de “país joven” y grandioso, con la idea de patria estrechamente vinculada a la de naturaleza.

Se contrapone a la “conciencia amena del atraso” la visión de América Latina como parte de la civilización occidental y del sistema capitalista. La superación de la condición colonial no puede darse aparte de esa historia.

II

Las obras de Juan Rulfo y Graciliano Ramos evidencian el compromiso de aquellos aspectos aparentemente ventajosos: no existen aisladamente, no pueden funcionar sino como elementos de la contradicción de que son parte integrante.

Propongo aquí la comparación entre Rulfo y Graciliano, un poco en contrasentido de la tendencia más común, pues cuando se trata de establecer una comparación entre Juan Rulfo y algún escritor brasileño, el nombre que inmediatamente viene

Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate, México, University of San Francisco, 1998, p. 86.

¹⁵ Aijaz Ahmad, “Teoría, política, subalternidad y poscolonialidad. Entrevista”, en Santiago Castro-Gómez *et al.* [eds.], *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA/Instituto Pensar, 1999, p. 122.

a la mente es el de Guimarães Rosa. Sin querer oponerme a eso, con mi análisis trato de diseñar un eje histórico donde se encuentran las obras de Rulfo y Graciliano. El objetivo no es decir que hay más trazos comunes entre Graciliano y Rulfo, lo que no tendría ninguna pertinencia teórica y crítica. Lo que pretendo es poner a discusión los marcos históricos o las etapas de evolución de la nueva narrativa latinoamericana, como fueron elaborados por la crítica. Creo que el modelo crítico de una nueva narrativa, de carácter formal y político-literario revolucionario —a la que pertenecerían Juan Rulfo, Guimarães Rosa y otros— se muestra hoy, pasado el momento de gran expectativa de superación de nuestra condición colonial, como una especie de falsa alarma. Eso implica volver atrás y revisar el proceso de evolución de dicha narrativa con el objetivo de encontrar otros parámetros.

El problema que aquí se plantea es un problema de poética histórica, o sea, se trata de una investigación sobre los significados de los cambios literarios y sobre la posible correspondencia entre esos cambios y la vida social.

El conjunto de cambios por los cuales pasó la narrativa latinoamericana en esas décadas recibió varias designaciones, entre ellas “narrativa transculturadora” (Ángel Rama) y “superregionalismo” (Antonio Candido).

En general los críticos e historiadores resaltaron la discontinuidad con el paso de la narrativa anterior —llamada “regionalismo problemático” (Antonio Candido) o “realismo crítico” (Ángel Rama)— a la nueva narrativa, lo que está plenamente justificado, toda vez que los cambios fueron decisivos para la configuración de otra manera de narrar y de colocarse frente al mundo narrado. Pero lo que aquí se busca es ver los mismos cambios en la perspectiva dialéctica de la continuidad. No es que pretenda negar la otra perspectiva. Trato de captar el juego dialéctico entre discontinuidad y continuidad.

La visión de Ángel Rama sobre la evolución literaria estuvo, creo, en algunos momentos, marcada por la gran expectativa

de superación de nuestra condición colonial, lo que de alguna manera imprimió a su visión historiográfica una idea de progreso. Hoy, pasado ese momento, la concepción debe ser repensada en lo que se refiere a ese evolucionismo.

A ese respecto es interesante releer las respuestas de Rama a las preguntas hechas por Beatriz Sarlo en una entrevista que ella realizó para la revista *Punto de Vista*, en 1980, en las Jornadas de Literaturas Latinoamericanas organizadas por el Instituto de Estudios de Linguagem de la UNICAMP y compararlas con las respuestas dadas por Antonio Cornejo Polar. La entrevista está publicada en parte en el libro *Antonio Candido y los estudios literarios*, la verdad sólo en la parte dedicada a Antonio Candido.¹⁶

En la entrevista hecha con Rama y Cornejo Polar, Beatriz Sarlo les pregunta sobre el concepto de tradición, al cual contraponen el de ruptura. Habla entonces de “líneas de continuidad y sus correspondientes momentos de ruptura”. A eso responde Rama, trayendo a cuento la noción de “tradición de rupturas” desarrollada por Octavio Paz. Siempre que se habla de tradición, dice Rama, se habla de *una* tradición, lo que implica siempre un recorte “en la complejidad del proceso latinoamericano”. En el fondo, dice él, se trata de la creación de linajes que, en general, se ponen en términos de dicotomía. Rama habla, entonces, de la necesidad de rehacer una visión de la literatura que no gire sólo alrededor de dos líneas de oposición, sino de una multiplicidad: “las líneas en que los escritores reconocen a sus antepasados y reciben su herencia son mucho más variadas que la oposición tradicional que correspondió a posturas sociopolíticas más que filosóficas o estéticas”.¹⁷ Para

¹⁶ Raul Antelo [ed.], *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001; Antonio Candido, *Textos de intervenção*, selec., presentación y notas de Vinicius Dantas, São Paulo, Duas Cidades, 2002.

¹⁷ Beatriz Sarlo, “La literatura de América Latina. Unidad y conflicto”, en *Punto de Vista*, núm. 8, 1980, p. 11.

Rama la idea de tradición se convirtió en una mera repetición de modelos, lo que termina por ser algo conservador, de reproducción cultural. Para él, entonces, la ruptura es un momento indispensable, lo que implica un corte con el antecedente y la elaboración de propuestas a partir del circuito literario internacional: a medida que el circuito internacional funciona sobre un sistema de rupturas y novedades, el sector de los escritores y críticos es presionado para actuar de la misma forma. Aquí ya se observa en funcionamiento la idea de transculturación: la distancia entre los sectores más afines con el circuito internacional y los sectores más apegados a la tradición produce enormes obstáculos a la integración cultural, en medio se mueven grupos que buscan resolver esta tensión, recuperando o reanimando, por un lado, los valores tradicionales y, por otro, adoptando el funcionamiento cultural del circuito internacional. Esta es la resolución más complicada, pero también extraordinariamente fecunda. Los escritores, agrega Rama, trabajan con una concepción perspectivista, o sea, una visión de futuro “que constituye el punto focal desde el cual se ordenan los demás elementos. Se produce entonces un desgarramiento de la mera acumulación cultural y de su formidable fuerza conservadora”.¹⁸

Antonio Cornejo Polar, por su parte, lamenta el receso de la reflexión histórica, lo que atribuye a una exacerbación del concepto de ruptura. Para él la tradición no debe ser pensada como mera repetición, “sino como secuencia transformadora de un conjunto de valores que efectivamente subsisten”.¹⁹ Él considera la noción de “tradición de rupturas” un mero juego de palabras. Sugiere que se apropien del concepto de tradición para hacerlo funcionar en un proyecto cultural latinoamericano. Esta apropiación es parte de un movimiento más amplio de apropiación de un conjunto de valores, de categorías y de textos

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

que vienen siendo utilizados por los sectores dominantes y que, por eso, aparecen hoy desvalorizados frente a nuestras perspectivas.

El tono de la entrevista asume un sentido polémico: por un lado, en la perspectiva de Rama, la defensa de la idea de ruptura como forma de evitar la reproducción cultural; por otro, en la perspectiva de Cornejo Polar, el combate a esa misma idea, vista como responsable del receso de la reflexión histórica. El movimiento propuesto por Cornejo Polar de apropiación de la tradición por los sectores progresistas, sin embargo, coincide con la propuesta de Rama de reformulación de las tensiones y de los obstáculos creados por la distancia entre los sectores más afines con el circuito internacional y los sectores más conservadores. La idea de Beatriz Sarlo, la de las “líneas de continuidad y sus correspondientes momentos de ruptura”, parece, entonces, haberse impuesto.

En las interpretaciones de Rama y Candido los cambios literarios están directamente vinculados a una nueva conciencia de dependencia latinoamericana. Según Antonio Candido, al regionalismo crítico correspondería la “conciencia catastrófica del atraso” y al superregionalismo correspondería la “conciencia desgarrada del atraso”.²⁰

Ángel Rama, por su parte, llamó “narrativa transculturadora” a aquella capaz de apropiarse de las nuevas técnicas literarias cosmopolitas para reactivar la expresión de las culturas latinoamericanas locales. En ambos casos —Candido y Rama— la originalidad de las literaturas latinoamericanas está en no someterse a la imposición cultural, porque la actividad literaria es una forma de lucha por la superación de la dependencia, literaria y también política.

Las características formales de esa “nueva narrativa” son, en palabras de Antonio Candido, un “refinamiento técnico, gracias al cual las regiones se transfiguran y sus contornos humanos

²⁰ Candido, *A educação...*

se subvierten, lo que hace que los trazos antes pintorescos se descarnen y adquieran universalidad”.²¹ Esta novelística está nutrida de elementos no realistas, como el absurdo, la magia de las situaciones, de técnicas antinaturalistas, como el monólogo interior, el punto de vista simultáneo, la síntesis, la elipsis. Según Rama, como ya se vio, el narrador transculturador “se ha reintegrado a la comunidad lingüística y habla de ella, con desembarazado uso de sus recursos idiomáticos”.²²

La expresión “narrativa transculturadora” encontró una versión, diríase, menos metafórica en la formulación de Martin Lienhard: “narrativa bicultural”, expresión usada por Lienhard, explícita por sí misma lo que la primera de inmediato apenas sugiere. Según Lienhard, la narrativa bicultural crea la ilusión de “oralidad escrita” o de “escritura oral”. Pero también restringe aquello que la palabra ilusión ya transmite: esa escritura no puede representar directamente la voz de las sociedades marginadas. Con todo, aunque no sea la literatura de los sectores marginados, es posible, afirma Lienhard, que la esté preparando o incluso anticipando.²³

La dificultad está, según creo, en identificar la anticipación o, lo que parece ser más fuerte, la preparación. ¿Habrá en las obras de esos escritores y en particular en Rulfo elementos formales que puedan y deban ser tomados como tal? Así, la discusión que aquí coloco es: la ficción de Rulfo, que representa un avance en el sentido de la presencia en la literatura de la voz popular, de la oralidad, ¿corresponde a algún avance concreto en la historia social de América Latina? En otras palabras: el avance estético y literario conceptualizado en la idea de transculturación ¿corresponde a algún avance efectivo de las clases populares en la lucha por su independencia? ¿O podría el avance literario corresponder a un profundo retroceso y caracteri-

²¹ Candido, *A educação...*

²² Rama, *Transculturación...*, pp. 42-43.

²³ Lienhard, *op. cit.*, p. 128.

zarse como una ausencia de correspondencia o correspondencia cruel puesto que es al contrario?

Para plantear la cuestión, elegí aproximar la obra de Rulfo a la de Graciliano Ramos, tratando de entender si, en contraposición a la ficción realista, la narrativa de Rulfo (sus elementos formales) puede ser tomada como una forma de anticipación de avances históricos sociales efectivos, en el sentido del fortalecimiento de la voz popular.

La obra de Graciliano Ramos —autor también presente en las páginas de crítica de Candido y Rama—²⁴ la tomo aquí como contrapunto a la de Rulfo. Son muchos los intentos de aproximación a los dos grandes escritores, como, por ejemplo, Brotherston, Prazeres, Andrade.²⁵

Sobre la semejanza entre los personajes Pedro Páramo y Paulo Honório pueden decirse muchas cosas: ambos se dedican a dominar el mundo y tropiezan con una relación amorosa imposible. Las haciendas San Bernardo y la Media Luna pertenecen al mismo universo. La idea de transición histórica al capitalismo moderno es más evidente en *San Bernardo*, y de hecho Paulo Honório es el modernizador que súbitamente descubre que no es el motor del cambio, sino apenas su instrumento. Por su parte, en *Pedro Páramo* la pretendida modernización ya había ocurrido —la Revolución Mexicana— y ya había revelado el sentido del cambio que se hace para preservar las mismas estructuras de poder.

Como observa Brotherston el sueño de felicidad, frondoso paraíso de Dolores, evoca aquel con que soñaba Fabiano. Para

²⁴ Candido, “50 anos..., y Rama, *Transculturación...*”

²⁵ Gordon Brotherston, “Provincia de almas muertas”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*; Heloisa Prata Prazeres, “A pátria maior dos americanos: Ramos e Rulfo”, en *Anuario Brasileiro de Estudos Hispânicos*, núm. IV, 1994; Ana Luiza Andrade, “A linguagem territorial e o intertexto cultural utópico latino-americano: Graciliano Ramos e Juan Rulfo”, en *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, año XXIII, núm. 45, 1997.

él, *Vidas secas* transmite un sentido de decadencia sorprendentemente similar al de Rulfo:

“También Ramos nos familiariza con las condiciones básicas de su región mediante el sistema de volver a los mismos eventos innegables desde más de un punto de vista y detenerse en sus verdades inevitables.”²⁶

La repetición —que no está sólo en la fábula, sino también en la forma— es indicio de una historia que no avanza, de una transición que no se completa. La repetición es dolorosa, pero indica el rechazo a la modernidad.

Rama señala en los dos escritores, como también en Vallejo, un laconismo sintáctico, como fuerza significativa que los hace invulnerables a la corrosión de la modernización.²⁷

En la obra de Graciliano Ramos, no hay presencia ni de la estilización tradicional de la oralidad —como sucede en la llamada novela de 30 brasileño— ni de la asunción del personaje iletrado a la condición de narrador —como es el caso de Guimarães Rosa y Rulfo. Se presencian otras resoluciones técnicas que son, desde mi punto de vista, igualmente complejas.

En la obra de Graciliano Ramos el silencio del personaje contamina el lenguaje del narrador. Los trazos característicos de Graciliano Ramos —el laconismo y la rudeza del lenguaje— no resultan de una elección estilística pura y simplemente, sino de una ocupación del espacio de la literatura por el iletrado.

El narrador de *San Bernardo* es un hombre iletrado y rudo, incapaz de llevar a cabo el deseo de la escritura. Podría ser tomado por inverosímil. La verdad es que es una forma de ficcionalización de la oralidad. Es un artificio de escritura que permite al autor acercarse al lenguaje popular. A ese respecto, observa el novelista y ensayista Osman Lins:

²⁶ Rulfo, *Toda la obra*, p. 914.

²⁷ Rama se refiere otras veces al laconismo de Graciliano, como, por ejemplo, en la página 238, esta vez a propósito de Arguedas, Rama, *Transculturación...*, p. 31.

El artificio de atribuir a su protagonista Paulo Honorio la autoría del libro permite a Graciliano Ramos, cuyo oído era extremadamente sensible a los ritmos y matices populares de la lengua, imitar la escritura posible de un hombre inculto y ríspido (aunque con lecturas) —y creo poder agregar que esa imitación constituye en verdad uno de los hechos más exitosos de nuestra literatura.²⁸

La inverosimilitud provoca, todavía según Osman Lins: “Un fascinante problema literario: un conflicto entre personaje-narrador y autor, o, con otra clave, entre lenguaje y estructura”.²⁹

Como se puede ver también Graciliano maneja el lenguaje con el propósito de garantizar un *locus* de enunciación a la voz popular. Si así es, o se amplían las fechas del comienzo de la transculturación o se dispone a reconsiderar la validez del propio concepto.

Mi tema es, pues, revalorar la dialéctica entre continuidad y discontinuidad. La crítica ha enfatizado la discontinuidad, lo que no es incorrecto. Investigar la continuidad no implica negar los estudios que siguen en otra dirección. Significa intentar mostrar su otra parte dialéctica. Lo que me pregunto es, en la hipótesis de que el discurso de la transculturación sea un avance sin correspondiente efectivo en la historia social, si la crítica no estará estableciendo balizas temporales que pueden funcionar como nueva ideología capaz de oscurecer el papel de la literatura en América Latina.

Cabe a la crítica literaria latinoamericana reabrir la cuestión y reconsiderar la tensión entre presencia y ausencia de la oralidad como aquello que de hecho es: una contradicción propia del fenómeno literario en situación colonial: el texto literario como la escritura de una contradicción, o mejor, como una es-

²⁸ Sonia Brayner [coord.], *Graciliano Ramos*, 2ª ed., Río de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1978, p. 189.

²⁹ *Ibid.*, p. 190. Obsérvese que también los textos de las recordaciones de Susana San Juan por Pedro Páramo colocan al lector frente a una situación semejante.

critura contradictoria. El texto, dicen Balibar y Macherey, es "...materialmente incompleto, chocante, incoherente, porque resulta de la eficacia conflictiva, contradictoria, de uno o varios procesos reales superpuestos que no quedan abolidos en él, salvo de manera imaginaria".³⁰ En este caso, los procesos reales superpuestos son la escritura y la oralidad en tanto prácticas discursivas ejercidas, de modo desigual y conflictivo, en el interior de las sociedades latinoamericanas.

Si la literatura presenta, como afirma Jameson, siguiendo a Lévi-Strauss y a Babilar y Macherey, una solución imaginaria a contradicciones ideológicas irreconciliables, se puede considerar el ideal de "escribir como se habla" de Rulfo como la solución imaginaria de la confrontación de las dos culturas, la escritura, de las élites, la oralidad, de las clases populares. Resta saber si la literatura de Rulfo es la escritura de la reconciliación o la escritura de la imposibilidad de reconciliarse.

Cabe aquí aún otra pregunta que no encuentro formulada ni en Macherey ni en Jameson: como solución imaginaria de contradicciones reales, ¿cómo se inserta la obra literaria en el interior de esas mismas contradicciones: ofrecen algún significado nuevo para ellas, las ilumina en la medida en que las "soluciona" y, de esa manera, las impulsa, o actúa como forma de atenuarlas y neutralizarlas?

III

La contradicción antes referida (en verdad, una manifestación de la dialéctica entre materia local y modelo extranjero) se hace presente en la distinción elaborada por Rama entre "manejo de los mitos literarios" y "pensar mítico". El primero surge por

³⁰ Etienne Babilar y Pierre Macherey, "Sobre la literatura como forma ideológica", en Althusser, Poulantzas, *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975, p. 33.

influencia de las vanguardias europeas que habían roto con el discurso lógico-racional dominante en el siglo XIX. También en América Latina, para los escritores de vanguardia, el mito y el arquetipo aparecen como categorías válidas para interpretar la cultura. Esos escritores no ocultaron la fundamentación intelectual del sistema interpretativo por el cual optaban, que era europea. Se oponían al discurso literario de la novela regionalista que respondía básicamente a las estructuras cognoscitivas de la burguesía europea y, de esa forma, funcionaba, en relación con la materia que elaboraba, a la misma distancia con que lo hacía la lengua culta del narrador frente a la lengua popular del personaje. Ahora, a partir de la categoría del mito, el regionalismo regresa, como en busca de realimentación, a sus fuentes locales. Se asiste, con eso, al reconocimiento de un universo dispersivo, de libre asociación. De invención incesante que correlaciona ideas y cosas, de particular ambigüedad y oscilación. Este universo estaba soterrado por las rígidas órdenes literarias de origen positivista. Ahora que está otra vez franqueado los transculturadores van más allá del mito como les fuera transmitido por los modelos extranjeros. Así la respuesta al modelo europeo sólo en apariencia homologa la propuesta modernizadora. La verdad la supera al oponer al manejo de los mitos el pensar mítico.

En ese largo resumen de la tesis de Rama, queda claro, desde mi punto de vista, que tanto los patrones lógico-racionales como el manejo de los mitos son modelos extranjeros con los cuales los escritores latinoamericanos trataban o tratan de trabajar las materias locales. En la historia europea, el paso de un modelo a otro, en el viraje del siglo XIX al XX, sólo es debidamente entendido si se observa a la luz de los cambios sociales por los cuales pasaba el continente. Para la periferia latinoamericana, por su parte, la importación, sea de un modelo, sea de otro, responde a la necesidad de seguir los cambios que se dan en los centros. Para ser fiel a la idea de transculturación no se olvida que la importación de los modelos nunca se dio mecáni-

camente: las respuestas locales siempre fueron reacciones transformadoras del modelo. Es verdad que las reacciones se diversifican en cuanto a la manera como reconstruyen los modelos: desde una imitación más servil hasta una imitación paródica hay una gran distancia, pero, en principio, éstas pueden incluso estar juntas.

Lo que de hecho puede diferenciar una reacción de otra es la fuerza de la materia local para hacerse más o menos visible o audible, y ésta no es una cuestión sólo literaria. En su ensayo sobre el *Caramuru* de Santa Rita Durão, Antonio Candido muestra cómo un poema que fuera escrito como apología de la colonización portuguesa en Brasil puede, sin embargo, revelar otra parte, más o menos inesperada de simpatía por la causa de los colonizados.³¹ El propio Rama rescata que en las obras de los transculturadores los componentes culturales tradicionales mantienen su vigor. A esto se puede atribuir la atención que los transculturadores dan a los arquetipos del poder de la sociedad regional y la subrepticia e indeseable atracción por las permanencias aristocráticas. Rama llama la atención a la admiración que tienen los transculturadores por una concepción aristocrática del mundo que está siendo objeto de idealización. No hay ahí una concepción de clase, sino una concepción culturalista que defiende una tradición local, un sistema de valores austeros, un pasado que formó a los hombres de la región, lo que queda subrayado por la ruina económica en que se encuentran y por los lazos estrechos que son capaces de desarrollar con las capas populares que participan de la misma cultura.³²

Ségún Rama, la superioridad del “pensar mítico” frente al “manejo de los mitos literarios” está en que propicia una reinserción en las fuentes primogénitas de las culturas locales, donde la intensificación de algunos componentes de la estructura cul-

³¹ Antonio Candido, “Estrutura literária e função histórica”, en *Literatura e sociedade*, São Paulo, Editora Nacional, 1973.

³² Rama, *Transculturación...*, pp. 98-99.

tural tradicional que parecen proceder de estratos todavía más primitivos de los que eran habitualmente más conocidos.³³

El surgimiento de ese “pensar mítico” responde a una lógica externa y a otra interna. El modelo proveniente de las vanguardias del siglo XX, a diferencia de aquel que llegó en la época del realismo, en vez de llevar a renegar de nuestras “fuentes primogénitas”, las abrió. Eso en cuanto a la lógica externa. En cuanto a la interna, dice Rama que la particularidad del nuevo regionalismo corresponde a una instancia histórica donde son desestabilizados los valores y comportamientos tradicionales que habían singularizado una cultura de modo que adquiera estatus definitivo gracias a la repetición. El conflicto modernizador instaura el movimiento sobre la permanencia, pero todavía más que los objetos y valores que importa de fuera, es sobre aquellos afligidos interiormente que ejerce su impulso. Pone en movimiento la cultura estática y tradicional, desafía sus potencialidades secretas al exigir respuesta, sacude los patrones rígidos extrayendo de ellos otros significados no codificados con los cuales se pueda estructurar un mensaje válido para la nueva circunstancia. La literatura que surge en ese momento conflictivo será una invención original, una neoculturación fundada sobre la cultura interior sedimentada cuando es arrasada por la historia renovadora.

Esa literatura es propia de ocasiones de tránsito histórico. Queda claro que se trata de la capacidad que tiene la obra literaria de reelaborar los conflictos sociales. Sin embargo, como ya dije anteriormente, la historia desafortunadamente enseñó que la ocasión de tránsito con que Rama contaba no se concretó en los términos esperados. La condición colonial de América Latina no sólo no fue superada, sino que parece también haberse agravado.

En nuestra historia se acumulan las ocasiones de tránsito incompletas. La literatura de Graciliano Ramos responde a otra

³³ Rama, *Transculturación...*, p. 31.

ocasión de tránsito, aquella ocurrida en los años treinta en el noreste brasileño.³⁴

Por todo esto entiendo que se requiere un modelo historiográfico que pueda analizar la evolución literaria en América Latina de modo no lineal. Las contradicciones constitutivas de nuestra condición colonial no permanecen inalteradas, sin duda. Con todo, aunque se transformen y adquieran nuevas maneras como consecuencia de los nuevos arreglos constantes del sistema-mundo capitalista en el sentido de preservar el propio sistema, son en rigor las mismas.

En Candido se encuentra todavía la noción, desde mi punto de vista fundamental, de “causalidad interna” que apunta en dirección de un modelo historiográfico dialéctico.³⁵ Según Candido, la formación de una tradición local da lugar a un proceso de fecundación creadora de la dependencia. La dialéctica entre continuidad y discontinuidad se coloca aquí como el eje de la investigación.

IV

Las respuestas de Rulfo y Graciliano al proceso de modernización impuesto por los países centrales son radicales. Cada etapa de la modernización en América Latina viene a agravar los problemas de la etapa precedente. Fue negada la parte positiva de la modernidad: la democracia y el estado de derecho, y fue impuesta la parte perversa e inhumana de la explotación. Somo's la parte opuesta de la modernidad, pero construimos a través de la literatura un punto de vista que permite evidenciar la perversión de la modernidad.

Lo fundamental es que la literatura no está fuera de la perversión que ella misma denuncia. De eso resulta algo que es

³⁴ Traté más ampliamente esto en el capítulo anterior.

³⁵ Antonio Candido, *A educação...*, p. 153.

decisivo en Rulfo y Graciliano: el asunto de la literatura, el auto-cuestionamiento literario.

Autocuestionamiento literario es tomar a la literatura como parte del proceso de modernización como elemento del proceso civilizador. Como observan Candido en “Literatura de dois gumes”, y Rama en *A cidade letrada*, la literatura estuvo profundamente comprometida con los intereses de los colonizadores. La práctica literaria ejercida en esas condiciones se da, entonces, necesariamente como autocuestionamiento.

La literatura es aquí la cuestión, pero la literatura en tanto práctica cultural comprometida con los procesos de modernización que Rulfo y Graciliano rechazan y denuncian. La literatura no es inocente. Es, en verdad, un elemento de la ideología dominante, aunque pueda contraponerse a ella. Es en sí misma un poder. Así lo que existe en Graciliano y Rulfo es una literatura contra la literatura.

Uno de los aspectos de ese cuestionamiento sobresale en la forma que toman las obras de Graciliano y Rulfo, en muchos casos, de informe o testimonio. En el caso de Rulfo, en general, se trata de la confesión de un crimen.

En principio, casi todos los personajes de Rulfo son culpables. Y confiesan su crimen. Como observa Sara Poot Herrera, “En el libro de cuentos de Juan Rulfo no hablan los muertos sino que se habla de los muertos y éstos hacen que hable por ellos quien los mató o quien se hace cargo de la historia, quien también habla de los matones.”³⁶

Cabe preguntar: 1) ¿por qué todos o casi todos esos personajes tienen un crimen que confesar? 2) ¿a partir de qué sistema de valores sus actos fueron o son criminales? 3) ¿cuál es el papel del escritor (o de su representante en el relato) en ese proceso?

³⁶ Sara Poot Herrera, “Narradores asesinos en *El llano en llamas*”, en Varios, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, selec. y prol. de Federico Campbell, México, UNAM, 2003, p. 407.

La confesión es también una justificación para los crímenes, como, por ejemplo, en "Anacleto Morones".

En este cuento, al seguir una estrategia narrativa, el narrador ofrece un criterio de verdad cínico y brutal como criterio de valoración del comportamiento de él mismo y de los demás personajes. A ese "criterio" voy a llamarlo "materialismo vulgar". El discurso del personaje-narrador da su visión de los acontecimientos narrados, sometiendo las visiones de los otros personajes. La contraposición del discurso del narrador con el de las "viejas indinas" es frágil y, al final, ellas mismas hacen uso del "materialismo vulgar". Pero otra contraposición más importante se da entre el "materialismo vulgar" de Lucas Lucatero y una ironía que subyace en él y que tiene su origen fuera de la historia porque viene del autor.

Por materialismo vulgar entiendo la postura abiertamente asumida por el personaje-narrador para impugnar la versión moralizante y edificante de la historia de Anacleto Morones. Sin embargo, no se coloca como una doctrina que se opusiera a aquella pregonada por la Iglesia y por el Estado, sino sólo como su depravación. Al conjunto de valores inmorales no se opone otro conjunto de valores, toda vez que se trata sólo de solapar y ridiculizar. Entiendo que ahí, por esa brecha, se interpone la ironía del autor, lo que da al cuento un tono de sátira moralizante.³⁷ La verdad, es el autor que subraya la necesidad de otro conjunto de valores, como queda claro en la ambigüedad de la voz narrativa reuniendo pero también separando la voz del yo-narrador de la voz del yo-narrado. Esta "moralidad" —a partir de la cual no hay alienación ni explotación de la buena fe de las personas sencillas— no está disponible. Es esa negatividad radical que confiere a la obra de Rulfo la fuerza y la actualidad y un lugar único en la literatura latinoamericana.

³⁷ Cfr. Marta Portal, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990, p. 151.

La versión *materialista* va poco a poco sobreponiéndose a aquella que llega hasta el lector traída por las voces de las “viejas indinas”. El narratario necesita, sin embargo, ser convencido a cada momento del punto de vista asumido por el autor. Así, a medida que la narración prosigue, se hace evidente que Lucas Lucatero, el narrador, y las “viejas indinas” son viejos conocidos. Inicialmente, él se refiere a ellas como si no las conociera. Sabía, sin embargo, que era a él a quien ellas buscaban. El lector luego percibe que todos se conocen hace bastante tiempo, como si fuesen, en algún pasado, no se sabe si cercano o remoto, amigos o miembros de una misma comunidad.

Hay una duplicidad en la voz del narrador-personaje: en tanto personaje, se dirige a los otros personajes, a las “viejas indinas”; en tanto narrador, se dirige al lector. Este juego crea una ambivalencia en lo que se refiere al conocimiento de los hechos. Algunos de esos hechos, los más antiguos, son del conocimiento de los personajes: otros, más recientes, como el asesinato de Anacleto Morones, son del conocimiento sólo del lector.

Desde el inicio esa duplicidad se impone:

¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. (...) Las vi llegar y me escondí. Sabía lo que andaban haciendo y a quién buscaban. Por eso me di prisa a esconderme hasta el fondo del corral...³⁸

La relación de Lucas Lucatero con las “viejas indinas” era íntima y promiscua. Había sido novio de una de ellas. Ahí sobresale la dimensión más vulgar (y “materialista”) de la relación sexual, excluida cualquier idea edificante y moralizante. También los milagros de Anacleto Morones están relacionados con el acto sexual como señala el personaje-narrador:

³⁸ Rulfo, *Toda la obra*, p. 159.

—No me has de negar que el niño Anacleto era milagroso —dijo la hija de Anastasio. Eso sí que no me lo has de negar.
—Hacer hijos no es ningún milagro. Ése era su fuerte.³⁹

Esa percepción está acompañada de otra —la de que Lucas Lucatero estaba refugiado, escondido—. Pero no es necesario esforzarse para saber que Lucas Lucatero había asesinado a Anacleto Morones, de quien fuera colaborador. La información está dirigida al lector, en ese momento convertido en cómplice de Lucas Lucatero. Hay culpa, pero no hay castigo. Pero esto lleva al lector, ahora incluido, a sumarse al autor y a pensar en el conjunto de valores que pueda oponerse al existente.

La dimensión mágica es solapada sin tregua. Sin embargo, va a regresar, y esta vez patrocinada por el mismo Lucas Lucatero, como se verá.

El criterio de verdad de Lucas Lucatero es arrasador: no hay en la vida sino maña, infamia y villanía. Si Anacleto era santo, entonces él también lo es. Finalmente, o son todos santos o todos aprovechadores, viles y bandidos. También el Estado y la Iglesia se aprovechan de la ingenuidad de las personas y, con eso, preservan su poder.⁴⁰

El yo-narrador imprime a la narración su punto de vista. El lector percibe los acontecimientos narrados a través de su conciencia. Esa percepción está influenciada directamente por la subjetividad del autor, que, aunque no sea narrada, rebasa e influye la narración.

Todo esto confiere una cierta ilusión de objetividad al punto de vista del narrador. Ilusión, sí, pues algunos gestos y acti-

³⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁰ Jean Franco señala la existencia de ese mismo fenómeno en *Pedro Páramo*: “Los preceptos morales parecen estar fuera del alcance de la humanidad. Hay un abismo infranqueable entre el ideal moral y el comportamiento”, Franco, *Toda la obra*, p. 872.

tudes del narrador van a contradecir su incredulidad en lo sobrenatural. Dentro de éstos, el más fuerte es cubrir la sepultura de Anacleto Morones con piedras para impedir que vuelva a importunarlo.⁴¹

En ese momento interviene el autor de manera que se evidencien las contradicciones del narrador:

Y ahora Pancha me ayudaba a ponerle otra vez el peso de las piedras, sin sospechar que allí debajo estaba Anacleto y que yo hacía aquello por miedo de que saliera de su sepultura y viniera de nueva cuenta a darme guerra. Con lo mañoso que era, no dudaba que encontrara el modo de revivir y salirse de allí.⁴²

El tránsito constante del personaje de la casa al corral donde se esconde la sepultura es un camino de fuga pero también de confesión. Una de las mujeres se equivoca pensando que él lanzaba las piedras a los conejos para matarlos. El receptor de la confesión, de esa manera también cómplice, es el lector.

Finalmente los problemas no se resuelven, sin embargo, encuentran un tipo de “solución” capaz de hacer que la vida continúe sin ningún cambio verdadero: Lucas Lucatero o acepta o finge aceptar la invitación para ir a atestiguar en favor de Anacleto Morones. Al mismo tiempo Pancha acepta pasar la noche con él. Con eso la vida puede continuar, los *impasses* son neutralizados. Pero, fuera de la historia, la subjetividad del autor desequilibra la ilusión de objetividad y reclama otro conjunto de valores.

Lucas Lucatero y todos los otros personajes se confiesan. También Anacleto Morones se confiesa a través del relato de Lucas Lucatero. Hay una culpa que es de todos y de cada quien.

⁴¹ Schmidt recuerda que cubrir con piedras las sepulturas para que los muertos no vuelvan a la vida despertados por la lluvia es una costumbre rural mexicana. Es un motivo recurrente en la ficción de Rulfo. Schmidt, “Heterogeneidad...”, p. 229.

⁴² Rulfo, *Toda la obra*, p. 174.

La literatura se vuelve una colección de relatos confesionales. Es el espacio de la culpa.

Un informe, testimonio o confesión presupone la existencia de un interlocutor capaz de recoger lo que oye y dar el seguimiento considerado pertinente. Si el testimonio es oral, llega, sin embargo, hasta nosotros en forma escrita. Debe reconocerse aquí la presencia de la contradicción entre oralidad y escritura, pero ahora (radicalizando el Rama de *A cidade letrada*) es conveniente ver ahí un conflicto no sólo de cultura, sino también de clase: el detentor del poder de la escritura, el miembro de la ciudad letrada, agente de control, es representante del poder de clase. Los conflictos de cultura, consecuencia de la conquista, que identifican la cultura dominada con la oralidad y la dominante con la escritura, son subsumidos por los conflictos de clase.

Así “En la madrugada” el vaquero Esteban y el cacique Justo Brambila no están separados por un conflicto de cultura, sino por un conflicto de clase. Esteban sobrevive a la lucha, pero ahora debe relatar lo que pasó a alguien que recoge su testimonio, su relato del crimen, alguien colocado fuera de los acontecimientos y que deberá valorar y enjuiciar.

Según Walter Mignolo, los narradores de los cuentos de Rulfo mantienen un registro semejante a los de los personajes.⁴³ Con todo, si este registro ya no tiene la distancia característica del realismo (la distancia entre narrador letrado y personaje iletrado), deja ver otra distancia, aún más significativa, marcada por el control que, en algunos cuentos, cabe al narrador ejercer sobre el personaje.

En algunos cuentos (“En la madrugada”, “El hombre”) el interlocutor se nombra. En otros se observa un “interlocutor fantasmal”. Destaco que tomo la expresión “interlocutor fantasmal” en un sentido diferente al de Florence Olivier. La idea

⁴³ Mignolo, “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del ‘tercer mundo’”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, p. 532.

es la de que el interlocutor es una instancia del lenguaje escrito, está interiorizado en ella, sin necesitar, pues, ser nombrado. Así, a pesar de fantasmal, en el sentido de no nombrado, ese interlocutor es real, tiene existencia histórica y también discursiva. Es una forma de control, una función social de coerción interiorizada por el cuento. Desafortunadamente la presencia en la narrativa de esa función coercitiva apunta a la misma condición colonial de siempre.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, José M. Cuesta, Prólogo en Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- Ahmad, Aijaz, "Teoría, política, subalternidad y poscolonialidad. Entrevista", en Santiago Castro-Gómez *et al.* [eds.], *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá, CEJA, Instituto Pensar, 1999.
- Andrade, Ana Luiza, "A linguagem territorial e o intertexto cultural utópico latino-americano: Graciliano Ramos e Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIII, núm. 45, 1997, pp. 97-106.
- Antelo, Raul [ed.], *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001.
- Aristóteles, *A poética*, trad., prefacio, introd., comentario y apéndice de Eudoro de Sousa, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa de la Moneda, 1990.
- Auerbach, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
- Babilar Ettienne y Pierre Macherey, "Sobre la literatura como forma ideológica", en Althusser, Poulantzas *et al.*, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal, 1975.
- Bastide, Roger, "Graciliano Ramos", en *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, núm. 2, 2001.
- _____, "O mundo trágico de Graciliano Ramos", en *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, núm. 2, 2001.
- Bastos, Hermenegildo, *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*, Brasília, ED/UNB, 1998.
- _____, "A estética da mercadoria no poema 'O açúcar' de Ferreira Gullar", en *Crítica Marxista*, núm. 14, 2002.

- _____, Literatura e colonialismo, *Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*, Brasília, ED/UNB/Editorial Plano, 2001.
- Benjamin, Walter, “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991.
- _____, Introducción en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 17ª ed., Madrid, Cátedra, 2003.
- Brayner, Sonia [coord.], *Graciliano Ramos*, 2ª ed., Río de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1978.
- Brotherston, Gordon, “Provincia de almas muertas”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 17ª ed., edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, ALCCA XX/UFRJ Editora, 1996 (Col. Archivos).
- Brunel, Pierre [coord.], *Dicionário de mitos literários*, Brasília, ED/UNB, 1997.
- Candido, Antonio, “50 anos de *Vidas secas*”, en *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*, Río de Janeiro, Editora 34, 1992.
- _____, “Literatura, espelho da América?”, en *Remates de males*, número especial dedicado a Antonio Candido, 1999.
- _____, *Iniciação à literatura brasileira. (Resumo para principiantes)*, São Paulo, Humanitas Publicações, 1997.
- _____, *Ficção e confissão. Ensaio sobre Graciliano Ramos*, Río de Janeiro, Editora 34, 1992.
- _____, “Estrutura literária e função histórica”, en *Literatura e sociedade*, 3ª ed., São Paulo, Editora Nacional, 1973.
- _____, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987.
- _____, *Textos de intervenção*, selec., presentación y notas de Vinicius Dantas, São Paulo, Duas Cidades, 2002.
- _____, “Dialética da malandragem”, en *O discurso e a cidade*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1993.
- Colina, José de la, “Susana San Juan: el mito femenino en *Pedro Páramo*”, en Varios, *La ficción de la memoria. Juan*

- Rulfo ante la crítica*, selec. y pról. de Federico Campbell, México, UNAM/Era, 2003.
- Coutinho, Carlos Nelson, “Graciliano Ramos”, en Sonia Brayner, [coord.], *Graciliano Ramos*, 2ª ed., Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- Eagleton, Terry, *A ideologia da Estética*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- , *Ideologia*, Boitempo Editorial/Fundação Editora de la UNESP, 1997.
- , Introduction a *Marxist Literary Theory. A Reader*, Cambridge, Blackwell Publishers Ltd, 1996.
- Escalante, Evodio, “Lectura ideológica de *Pedro Páramo*”, en Evodio Escalante, *Tercero en discordia*, México, UAM, 1982.
- Ezquerro, Milagros, “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- Facioli, Valentim, “Um homem bruto da terra. Biografia intelectual”, en José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi y Valentim Facioli, *Graciliano Ramos*, São Paulo, Ática, 1987.
- Franco, Jean. “El viaje al país de los muertos”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- , *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003.
- Garbuglio, José Carlos, “Graciliano Ramos: a tradição do isolamento”, en José Carlos Garbuglio, Alfredo Bosi y Valentim Facioli, *Graciliano Ramos*, São Paulo, Ática, 1987.
- Girard, René, *Mentira romântica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- González Boixo, José Carlos, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983.
- Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, “Manifiesto inaugural”, en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta [coords.], *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco, 1998.

- Jameson, Frederic, *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.
- , *Marxismo e forma. Teorias dialéticas da literatura no século XX*, São Paulo, Editora Hucitec, 1985.
- Jiménez de Báez, Yvette, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, 2ª ed., México, FCE, 1994.
- Kermode, Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Koselleck, Reinhart, “Histórica y hermenéutica”, en Reinhart Koselleck y Hans-George Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1997.
- Lafetá, João Luiz, “Dois pobres, duas medidas”, en Roberto Schwarz, *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- Larsen, Neil, “Rulfo and the Transcultural: A Revised View”, en *Determinations. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas*, Londres-Nueva York, Verso, 2001.
- Lienhard, Martin, “El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- Lins, Osman, “Homenagem a Graciliano Ramos”, en Sonia Brayner, [coord.], *Graciliano Ramos*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1978.
- Losada, Alejandro, “Articulación, periodización y diferenciación de los procesos literarios en América Latina”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. IX, núm. 17, 1983.
- Macherey, Pierre, *Para uma teoria da produção literária*, Lisboa, Estampa, 1971.
- Moraes, Dênis de, *Velho Graça*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1992.
- Mignolo, Walter, “Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del ‘tercer mundo’”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- Olivier, Florence, "La seducción de los fantasmas", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- Pacheco, Carlos, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, núm. 29, 1989, pp. 25-38.
- Perus, Françoise, "En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo (oralidad y escritura en un cuento de *El llano en llamas*)", en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, núm. 2, 1997, pp. 59-83.
- Pizarro, Ana, *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*, Santiago, Universidad de Santiago, 1994.
- Pizarro, Ana [coord.], *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México, Colmex/Universidad Simón Bolívar, 1987.
- Portal, Marta, *Rulfo: dinámica de la violencia*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- Poot Herrera, Sara, "Narradores asesinos en *El llano en llamas*", en Varios, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, selec. y pról. de Federico Campbell, México, UNAM, 2003.
- Prazeres, Heloisa Prata, "A pátria maior dos americanos: Ramos e Rulfo", en *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, núm. IV, 1994, pp. 175-181.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- _____, *A cidade letrada*, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____, "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros'", de Juan Rulfo, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, 1996.
- _____, "El escritor latinoamericano como traidor (más allá de *Yo el supremo*)", en *Nuevo texto crítico*, vol. I, núm. 2, 1998.
- _____, *La novela en América Latina*, Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Ramos, Graciliano, *Memórias do cárcere*, 2 vols., Río de Janeiro, Record, 1982.
- _____, "O fator econômico no romance brasileiro", en *Linhas tortas*, Río de Janeiro, Record, 1989.

- Rancière, Jacques, *L'inconscient esthétique*, París, Éditions Galilée, 2001.
- _____, "La revolución estética y sus resultados", en *New Left Review*, edición española, núm. 14, mayo-junio, 2002, pp. 118-134.
- Rufinelli, Jorge "El gallo de oro y los reveses de la fortuna", en Jorge Rufinelli, *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, México, Universidad Veracruzana, 1980.
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, 17ª ed., coordinada por José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 2003.
- _____, *Toda la obra*, edición crítica, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, ALCCA XX/UFRJ Editora, 1996 (Col. Archivos).
- Sarlo, Beatriz, "La literatura de América Latina. Unidad y conflicto", en *Punto de Vista*, núm. 8, 1980.
- Sartre, Jean-Paul, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- Schmidt, Augusto Frederico *et al.*, *Homenagem a Graciliano Ramos*, Río de Janeiro, Alba, 1943.
- Schmidt, Friedhelm, "Heterogeneidad y carnavalización en tres cuentos de Juan Rulfo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXIV, núm. 47, 1998, pp. 227-246.
- Sommers, Joseph, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo", en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, antología, introd. y notas de Joseph Sommers, México, SEP, 1974.
- Wallerstein, Immanuel, *The Modern World-System*, Nueva York, Academic Press, 1974.
- Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naif, 2002.
- Zizek, Slavoj, *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 1992.
- Zizek, Slavoj, "Como Marx inventou o sistema", en Slavoj Zizek [coord.], *Um mapa da ideologia*, Río de Janeiro, Contraponto, 1996.

Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo, editado por el Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, se terminó de imprimir en mayo de 2005 en Desarrollo Gráfico Editorial, S.A. de C.V., Municipio Libre 175 Nave principal, Colonia Portales, Benito Juárez, C.P. 03300 México, D.F. Su composición y formación tipográfica, en tipo Gattineau de 11:13, 10:12 y 8.5:10 puntos, estuvo a cargo de Editorial Albatros, S.A. de C.V. La edición, en papel Cultural de 75 gramos, consta de 500 ejemplares y estuvo al cuidado de la edición Leticia Juárez Lorencilla.

Reliquias de la casa nueva no es más que una metáfora. La idea está ahí para ser valorada a partir de los ensayos que componen este volumen. En efecto, la literatura entre nosotros los latinoamericanos parece haber sido siempre una reliquia conservada por los diferentes estratos de herederos de las culturas de los colonizadores. Por ser reliquia (u objeto fuera de uso) no está desprovista de valor estético. Pero en cualquier circunstancia es un peso a ser cargado por el escritor. En cierta forma, lo nuevo ya viene cargado con este peso. No creo que se trate de algo para arrojarse fuera, incluso porque ya lo fue antes.

Los ensayos que forman este pequeño volumen tratan de analizar estas contradicciones. Forman parte de una investigación más amplia sobre la narrativa latinoamericana.

Hermenegildo Bastos es doctor en literatura por la Universidad de São Paulo. Es profesor de la Universidad de Brasilia, donde investiga las relaciones entre hegemonía y literatura. Es autor de ensayos sobre Juan Rulfo, Graciliano Ramos, Murillo Rubião, Clarice Lispector, Ferreira Gullar y otros. Es traductor del poeta mexicano Jaime Labastida.

Serie Nuestra América 63

