

## JUAN RULFO: CRITICA RECIENTE

POR

GUSTAVO C. FARES  
*University of Pittsburgh*

Juan Rulfo es uno de los autores cuya obra parece cada vez más reducida en comparación con el cúmulo de estudios y análisis críticos que sobre la misma aparecen constantemente. En estas líneas comentaremos algunas de las últimas y más valiosas aportaciones al estudio de la obra de este autor. Comenzamos con la reseña del libro de Lorente-Murphy que ubica a la obra de Rulfo en la circunstancia socio-histórica que relata. El texto de esta obra es estudiado por Peavler, cuyo último libro comentamos a continuación. Finalmente, Aronne-Amestoy y Dixon acercan dos interpretaciones distintas de Pedro Páramo.

El estudio de Lorente-Murphy estudia las situaciones históricas a las que, directa o indirectamente, se refiere la obra de Rulfo. La introducción esboza la biografía del autor, a la vez que lo sitúa en relación a las corrientes literarias inmediatamente anteriores a su época, tanto de Europa como de América, lo cual permite rastrear las influencias literarias en Rulfo de los escritores nórdicos. Según la autora, Rulfo “no puede ser comprendido en toda su profundidad si no se lo coloca en el marco histórico de la Revolución Mexicana y la posterior guerra de los ‘Cristeros’”(p. 6) Entonces Murphy ubica históricamente el fenómeno de la Revolución, y traza una cronología de los gobiernos que se suceden en México desde 1910 hasta los años cincuenta, en los que Rulfo escribe. El saldo que para entonces deja el movimiento revolucionario es de fracaso, parálisis social y escepticismo.

La literatura se encargó en esos años no sólo de exaltar las virtudes de la Revolución, sino también de proveer las visiones críticas que era imposible intentar desde el terreno político, a riesgo de ser tachado de contrarrevolucionario por el partido institucional. Esta empresa crítica comenzó ya con los autores criollistas, culminando con Rulfo quien, hablando desde la voz del pueblo que perdió la revolución, desmonta el mito en el cual aquella se ha convertido, “dejando al desnudo la realidad más permanente y dolorosa del pueblo mexicano: su continua postergación.” (p. 26)

En los capítulos que siguen, la autora analiza “El llano en llamas” primero, y *Pedro Páramo* después, en sus temas y en sus formas narrativas, concluyendo que Rulfo, con su obra, ha desarticulado el mito de la Revolución.

En el estudio de los cuentos, se tiene en cuenta la realidad histórica referida por los relatos, y se trata de encontrar la crítica social implícita en cada uno de ellos. Así, “El llano en llamas” muestra las acciones de las bandas armadas post-revolucionarias que habían comenzado luchando por la igualdad y la justicia social, y que terminan siendo “bandoleros homicidas”(p. 34). “Nos han dado la tierra” critica las acciones del gobierno en el reparto de tierras, la burocracia, y el fracaso de la reforma agraria para mejorar la vida de los más necesitados. “El día del derrumbe” muestra a uno de los funcionarios del gobierno en una comunidad campesina, a la vez que completamente alejado de la realidad que allí ve. Es interesante que el político enfatice la mitología de la Revolución, mediante la descripción de los “héroes” nacionales, a los que el pueblo no reconoce. “Luvina” muestra la relación entre el pueblo y el gobierno, éste último personalizado con referencias a su madre, una manera figurada de criticar el proceso que lo constituyó. “Paso del Norte” narra la experiencia, contemporánea a Rulfo, de emigrar a los Estados Unidos en busca de mejores condiciones laborales. El vínculo entre padre e hijo en “La herencia de Matilde Arcángel” es, para la autora, una metáfora de la relación gobierno-pueblo, al igual que “¡Díles que no me maten!” y “Acuérdate” muestran implícitamente la crítica a una vida pueblerina sin incentivos ni motivaciones, rodeada de ignorancia. El mismo tipo de vida es el que se describe en “Macario”, relato en el que un subnormal ‘platica’ acerca de su existencia y de las condiciones en las que habita con su tutora y su nana, rodeado de superstición, religiosidad mal entendida, demonios y respeto ciego a la autoridad. La superstición en la que vive el pueblo aparece nuevamente en “Talpa” y en “Anacleto Morones.” “La cuesta de las Comadres” y “En la madrugada” son testimonio de las condiciones en las que subsiste el campesino de Jalisco, del fenómeno de despoblación del campo, y de las relaciones entre las distintas clases sociales. “Es que somos muy pobres” es el resultado del tipo de vida hasta aquí descrito, y que, narrado desde la óptica de un niño, muestra las consecuencias de las situaciones de pobreza. “La noche que lo dejaron solo” se refiere expresamente a un incidente de la guerra de los “Cristeros”.

En los cuentos, se muestra más de lo que se dice, y esto constituye su mejor crítica. Los seres elementales que vemos, la violencia inútil en la que viven, su pobreza, el despoamiento de sus tierras, y la carencia de perspectivas de progreso, a pesar de haber sido protagonistas, a la vez que víctimas, de un proceso revolucionario, sirven para desmontar el andamiaje mitológico de la Revolución Mexicana.

En el capítulo segundo acerca de Pedro Páramo la autora afirma que Rulfo hace otro tanto, trascendiendo los límites espacio-temporales de la situación histórica, para pasar a tener connotaciones de carácter universal. Para Lorente-Murphy el mayor valor de la obra se encuentra en el tratamiento del tema, más que en el tema mismo. Luego de hacer un análisis de los recursos que Rulfo emplea en su novela, pasa a tratar la estructura dual de la obra, y la relaciona con el tema del caciquismo. Para la autora, la búsqueda personal de Juan Preciado sirve de imagen para retratar la búsqueda de identidad nacional y cultural del pueblo mexicano. La ausencia del padre fue un fenómeno real en los hogares campesinos, ya que más de una generación de hombres fue diezmada por las luchas revolucionarias. Se entiende que éste no es el caso de Juan, aunque su situación de huérfano le sirve a la autora para hablar de la realidad del campo jalisciense en la época revolucionaria. Esta se refleja expresamente, en el diálogo que Pedro Páramo mantiene con el Tilcuate y en el cual se da breve cuenta de los avatares de la contienda. Comala, entonces, sería la imagen acabada del México post-revolucionario.

El tema del caciquismo es tratado extensamente, y se buscan los referentes históricos de los que es el reflejo, en especial, de la figura de Porfirio Díaz. Murphy menciona los antecedentes literarios de Pedro Páramo como figura de cacique, y las influencias que este personaje tuvo en la literatura posterior. Este tema, y la manera como está tratado en Pedro Páramo abre, para la autora, una esperanza, ya que la muerte de Páramo anuncia que el cacique deja de ser una realidad histórica, y que el cacicazgo como institución deja paso a formas participativas más efectivas; el parricidio de Abundio así nos lo hace saber.

Frente a una lectura de la crítica mítica y a otra existencial, la autora llama la atención acerca de "el resultado desmistificador de la obra de Rulfo" y enfatiza que la imagen literaria que él compone no es caprichosa, sino que responde a una realidad verificable "cuyo origen está en su tierra natal y en una situación social, política y económica determinada." (p. 98)

En el capítulo tercero estudia las formas narrativas de Rulfo, y las clasifica en: el trastocamiento de la cronología; la repetición de frases, ideas y situaciones; el laconismo del estilo; el juego con los silencios; el recurrir al habla "típicamente rural" de los personajes, de la que la autora apunta algunos ejemplos; una actitud de indiferencia frente a hechos inusitadamente brutales. Un análisis del lenguaje de Rulfo, de los usos que da a los sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, completa el estudio de su estilo.

Murphy concluye que Rulfo, al hablar de la Revolución desde dentro de ella misma, como siendo parte del tema en sí, muestra más que demuestra. El contenido de las obras, a su vez, determina los recursos estilísticos del autor. Los textos, en

su conjunto, desmontan el mito de la Revolución Mexicana, de la que han quedado “una terminología, unas imágenes, decoraciones, anécdotas y motivos artísticos” (p. 125), pero en el fondo, un gran vacío. Murphy opina que los progresos materiales del pueblo mexicano se hubieran obtenido de cualquier manera, con o sin revolución, y que ésta lo que ha hecho es reforzar las formas tradicionales de dominio.

En relación a la forma de la obra de Rulfo, no de los estudios necesarios y aún pendientes, es el que emprende Peavler en su libro. En él trata acerca de las diferentes ediciones de Pedro Páramo, sus coincidencias y diferencias, y los efectos que ellas producen en la significación del texto. Al leer las desavenencias entre las diferentes ediciones de la obra, parece que se está frente a un texto del cual no existe un original o que él mismo, si alguna vez existió, es uno más entre las múltiples versiones, todas verdaderas, que de él hay.

En la introducción, luego de pasar revista a sus predecesores en la tarea de interpretar a Rulfo, se identifican los propósitos del libro: tratar de llegar a un acuerdo acerca de los datos válidos para interpretar la obra, antes de abocarse a estudiarla. Dice el autor que el estudio que emprende “pretende aclarar y comentar los textos mismos: no el contenido, no el significado, no la interpretación, sino explorar lo que las narraciones nos ofrecen, sus claves e indicios, y cómo podemos proceder a partir de esta información.” Y más adelante repite que “El propósito es desenredar las narraciones ... para mejorar la lectura y la comprensión del texto.” (p. 4)

El libro no se limita, sin embargo, a hacer sólo eso, sino que en el segundo capítulo incluye una interpretación de los relatos de *El llano en llamas*, desentrañando los problemas que el concepto de ‘punto de vista’ acarrea, por el hecho de comprender dos elementos distintos: el de la perspectiva, es decir, el de la mirada que observa, a la vez que el de la voz que habla. En cada cuento, y basándose en las teorías de Gérard Genette, Peavler distingue dos conceptos: el de la voz que habla y el de la mirada que observa. Dicha distinción prueba ser fructífera y esclarecedora, a la vez que revela la complejidad del estilo rulfiano.

El capítulo tercero es el dedicado a desentrañar el texto ‘original’ de *Pedro Páramo*, para lo cual se citan las siguientes ediciones de la obra: la primera de 1955, la de la colección popular del Fondo de Cultura Económica de 1964, la de Appleton-Century-Crofts de 1970, y la de la Colección Popular de 1981, “revisada por el autor.” Peavler no incluye en esta lista la edición del año 1983 de González Boixo en la editorial Cátedra, ni la de 1983 de la editorial Scix Barral en su colección Biblioteca Breve.

Se examinan detenidamente dos ediciones: la de 1964 y la de 1981. La primera es tomada como punto de referencia por su “ubicuidad” y su “peso”,

siendo, asimismo, la edición más comentada; la segunda, del año 1981, se tiene en cuenta debido a que es la edición que apareció en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica como “revisada por el autor.” En la edición de la novela realizada por González Boixo se reproducen, justamente, unas declaraciones de Rulfo acerca de esta última, en las que aclara que la edición de la obra hecha por el Fondo de Cultura en la colección de Letras Mexicanas, se realizó en base a un borrador de *Pedro Páramo*, ya que el original estaba en el Centro Mexicano de Escritores. En 1980 el director del Fondo encontró el original en el Centro Mexicano de Escritores, y le sugirió a Rulfo editar el original, a lo que éste accedió. La edición de 1981, pues, se trata de la del original de la obra, y no de una revisión.

Peavler recurre al método de identificar los fragmentos por las sangrías que encuentra al principio de cada uno. De esta manera detecta 66 fragmentos en la primera edición, 68 en la de la Colección Popular, 66 en la edición hecha por Luis Leal en los Estados Unidos, y 70 en la de 1981. El apéndice 2 establece con detalle los fragmentos de la obra en las ediciones de 1964 y de 1981. Las variaciones fundamentales de las diferentes ediciones se dividen en tres clases: estructurales, lingüísticas y visuales. Analiza el autor cómo aparece cada una de estas clases de desacuerdos y la influencia que tienen en la obra, a partir del estudio de las ediciones de 1964 y de 1981.

En el cuarto capítulo, Peavler utiliza la interpretación del capítulo uno, referida al punto de vista de las narraciones, y lo revelado por el estudio del texto de la novela en sus diferentes ediciones, para “desenredar” las historias de Juan Preciado y de Pedro Páramo. Se propone aquí aclarar los desacuerdos entre los críticos acerca de quién narra, quién vive, si se puede establecer una cronología de las acciones, y si es posible hablar de “tiempo” en un sentido tradicional. Como hace González Boixo (Claves), Peavler identifica varios niveles narrativos que se reconocen, ya mediante el uso de signos de puntuación, ya por la continuidad y repetición de temas o *leitmotifs*. A través de las micronarraciones, estos temas se van entrecruzando, causando en el “contrapunto” que se forma entre los diferentes niveles narrativos, la desorientación que en un primer momento experimenta el lector. El autor distingue ocho personajes que prestan sus voces a la narración, e identifica dos transmisores por los cuales pasa la mayoría de la información contenida en los fragmentos. Los localiza en términos de tiempo y de espacio: “1) después de la muerte de Juan Preciado, en su tumba; 2) después de la muerte de Susana pero antes de la de Pedro, en el equipal de éste.” (p. 46) Además de estas dos voces principales, Peavler señala las perspectivas que orientan la acción en las voces de Susana San Juan, del Padre Rentería, de Fulgor Sedano, y de Gerardo Trujillo. Una vez reconocidas y separadas las varias perspectivas de la novela, es posible “desenmarañar el argumento.” (p. 60)

El capítulo siguiente estudia el problema del tiempo de la obra. Peavler distingue varios órdenes temporales: el de la presentación al lector; el de la perspectiva que orienta la narración, atemporal de Juan Preciado, temporal para Páramo; el de la lectura, que coincide con el primero, pero que agrega una "dimensión durativa"; y el de la narrativa misma, la del contenido temporal de las acciones narradas. Peavler separa claramente dos cronologías: la de los hechos narrados, y la de la perspectiva desde la que se cuentan. Mediante esta discriminación, evita que el texto se disuelva "en el caos." Distingue la situación atemporal del diálogo entre Juan y Dorotea, de la del contenido de los hechos narrados que se ubica en el tiempo de los vivos. Que estos hechos estén inscriptos en el tiempo, no significa que estén ordenados cronológicamente, aunque sí es posible que el lector efectúe una tarea de comprensión e identifique el orden cronológico de las distintas narrativas, que es lo que el mismo Peavler hace en el resto del capítulo, de acuerdo a las ediciones de 1964 y de 1981, y más adelante en el apéndice 3.

El capítulo sexto estudia los núcleos temporales analizados en el apartado anterior y los relaciona con las perspectivas definidas en el capítulo cuarto, para unir estos núcleos temporales con los personales. Los núcleos espacio-temporales de la novela que el autor establece, emanan de las historias de Juan Preciado y de Pedro Páramo. La primera es narrada por la voz de Juan, mientras que la segunda se construye a través de las observaciones acerca del cacique que hacen personajes menores de la narración. Para comprender cada núcleo narrativo, es preciso saber a qué perspectiva corresponden y con qué personalidad se los asocia. El apéndice 6 establece esta correlación en la obra, mientras que los apéndices 4 y 5 aclaran quiénes son los personajes de la novela y cuando se los menciona o aparecen en el texto. De acuerdo a estas indicaciones, es posible crear actitudes en el lector frente a los fragmentos y a los personajes por el hecho de estar narrados más extensamente, de manera completa, o no fragmentada.

Siguiendo esta idea, el capítulo séptimo trata de determinar si existe una relación entre la longitud de los fragmentos y la frecuencia de un hecho en la obra, y "su importancia o su significado" en la misma. Se concluye que la frecuencia con que una idea, hecho o acción aparece, se asocia con la presentación de la obra, con su "narración", mientras que la extensión textual refleja la importancia del contenido del relato. Los apéndices 7 y 8 aportan datos numéricos a este respecto.

La conclusión trata acerca de los problemas de la verosimilitud y de la veracidad. La verosimilitud se relaciona más con el arte de narrar que con el contenido de lo narrado. En la novela, las perspectivas múltiples que coinciden en ciertos aspectos de los hechos y acciones contribuyen a crear el efecto de verosimilitud. Paralelamente, la veracidad de los narradores no es puesta en duda

por el lector, que piensa que las voces le están diciendo la verdad que ellas conocen. Finalmente, sorprende que sea posible hablar de verosimilitud y de veracidad en una obra que está contada desde la ultratumba. Los personajes, además de los hechos, se juzgan complejos, no por la forma en la que están presentados, fragmentariamente, sino más bien por los conflictos internos que llegamos a conocer, y que los constituyen como "seres de interés por sí mismos." (p. 124)

Creemos que de los libros últimamente editados sobre la obra de Juan Rulfo, ésta es una obra necesaria y esperada. Es también, sumamente clara y fácil de leer.

Una vez desentrañado el texto de *Pedro Páramo*, conviene abocarnos a estudiar a dos autores que intentan interpretaciones diversas del mismo. La primera autora que reseñamos es Aronne-Amestoy, quien incluye en su análisis las obras de García Márquez, la novela de Juan Rulfo, y los cuentos de Julio Cortázar reunidos en *Bestiario*, para proponer un nuevo enfoque crítico-metodológico. Frente a la oposición entre la crítica de intención científica y las posturas que arrancan con el formalismo, y ante la dicotomía propuesta entre el texto referencial y el autorreferencial, la autora se interesa en encontrar las convergencias más que las diferencias entre ambas posturas críticas. Para ello, describe "las estructuras de la significación en función de la situación comunicativa propuesta en el acto de escritura/lectura." (p. x) Encuentra tal síntesis en el texto narrativo, combinando procedimientos de la semántica estructural y de la crítica arquetípica para llegar a una fenomenología del símbolo. El resultado es un análisis que supera la dicotomía, mediante la ubicación del texto en el centro de dos coordenadas, aquella que lo relaciona con la tradición narrativa, y la que lo muestra atado a las imágenes de lo real.

La obra se compone de un texto más un nivel existencial. Relacionando el texto con la tradición narrativa, la autora distingue tres niveles: el lingüístico, el narrativo y el arquetípico. Si a ellos le sumamos el dominio de 'lo real', el resultado es la obra en sí. Cada nivel se encuentra incluido en el siguiente, siendo el arquetípico el que permite relacionar el texto con lo real, con el autor y con el lector reales. Aronne-Amestoy hace suya la tarea de demistificar el texto para poder construir la obra, la cual pasará a formar parte de la tradición literaria, y servirá como punto de partida para analizar textos futuros.

De los tres autores estudiados por Aronne-Amestoy, nos interesa hacer hincapié en Juan Rulfo y en su *Pedro Páramo*, que marca una dirección opuesta a la trazada en el primer capítulo por la obra de García Márquez, ya que mientras éste señala un proceso que va del erial al jardín, la novela de Rulfo nos conduce del jardín al erial. Si García Márquez propone la utopía en el futuro sin historia, Rulfo muestra los resultados nefastos de una pretendida regresión a la edad de oro,

a-histórica, que encierra a quienes la emprenden en el mundo de la muerte, y condena a Comala a una extinción cíclica.

El análisis de la autora parte de la manera en que se crean las distintas perspectivas de la novela, que luego aplica a un estudio de la relación dialéctica entre imago e imagen. La sección tercera del trabajo clasifica las unidades narrativas de *Pedro Páramo*, que son organizadas en la sección siguiente; en la quinta, se hace hincapié en el paradigma de la obra y en las transformaciones que sufren los núcleos narrativos para, finalmente en la sexta parte, definir los elementos arquetípicos de la obra y ensayar una hermenéutica de la misma.

La primera sección dedicada al recurso de la perspectivación de la novela, establece el dominio de un tipo de visión immanente en la cual el narrador se oculta tras los personajes, ubicándose en la voz de sus agentes. En la novela encontramos varios tipos de visión immanente, destacándose entre ellas las voces de Juan Preciado, como un discurso de tipo testimonial, y de Pedro Páramo, como discurso perspectivado en el sentido de ser presentado a través de los puntos de vista de otros personajes. El autor se encuentra, además, en las voces de los otros personajes de la obra, sin coincidir con ninguna conciencia en particular; también interviene objetivamente, o como apuntador dramático. Sin embargo, esta presencia por sí o a través de los agentes, se va reduciendo hasta eliminarse, no para desaparecer, sino para hacerse presente en su ausencia. Tal estrategia de discurso, que se lleva a cabo cuando los agentes van perdiendo su condición de tales, a la vez que el narrador va desapareciendo como una voz del relato, hace que, en definitiva, se refuerce su presencia en el relato. El caos que genera la quiebra del orden cronológico y espacial hace que el lector sea consciente de que existe una presencia autoral que ordena los fragmentos y contra la cual él/ella choca constantemente. Este recurso, dice Amestoy, plantea, a nivel de la técnica, el problema del engaño y la desmistificación, que es uno de los temas semánticos centrales de la novela.

Establecida la pluralidad de perspectivas, la autora hace una división entre los discursos que constituyen la obra. Por un lado, existe un discurso narrativo básico, que se expresa en el plano de la imagen, y que da cuenta del mundo 'real' al revelar la perspectiva empírica de los personajes. El discurso narrativo básico se desarrolla desde la tumba en el caso de Juan, y desde el equipal en el caso de Pedro, y se refiere a los núcleos del críal y de la culpa. Por otro lado, está el discurso interpolado de una serie de voces líricas, de las cuales las más importantes son la voz de Dolores evocando a Comala y la de Pedro Páramo recordando a Susana; sus voces generan el plano de la imago, y establecen una perspectiva mítica. Se refieren a entidades ideales perdidas: un lugar en el caso de Dolores, una relación en el de Páramo. El lugar y el tiempo de estas voces, se encuentra en la conciencia interior de los personajes y no coinciden con los del discurso básico.



Ambos discursos, el básico y el interpolado, se relacionan en una especie de contrapunto que se da lo largo de la obra, tanto perspectivo como semántico, y hace presente la imago ideal, mítica, del paraíso en el erial, y la imago del amor en el contexto de la culpa. En la intersección de los dos discursos se constituyen las acciones del mundo narrado. El contrapunto no es estático, de tal manera que uno termina dominando al otro; no se da entre los discursos una integración, sino una relación de dominio y disolución entre la imagen empírica y la ideal, disolución que se manifiesta en el plano semántico, en el temporal y en el del orden humano, y que culmina con la anulación de la imagen por la hipertrofia de la imago.

Esta disolución del plano básico en el mítico, se repite a través de la estructuración de la obra. Al clasificar las unidades narrativas en la sección tercera, la autora se basa en el símil del mosaico para caracterizar la estructura de *Pedro Páramo*. En la sección IV, reconstruye y clasifica las secuencias básicas mediante la ordenación con respecto a dos ejes de acción: el centrado en Juan Preciado, y el centrado en Pedro Páramo. Ambos ejes se relacionan simétricamente, repitiendo el mismo patrón en cada mitad de las series, y las piezas del mosaico se encuentran relacionadas por principios espaciales de simultaneísmo, yuxtaposición, superposición, simetría, etc. Para Amestoy, la disolución formal del tiempo en el espacio, lograda mediante la estructuración de la obra en fragmentos que forman un mosaico, connota la disolución de la dimensión histórica de lo narrado, en la dimensión mítica, que ya había señalado a nivel de la relación entre imagen-imago. "El mosaico imbrica realismo y mito, y termina por disolver el primero en el último." (p. 86)

En la sección V, al hablar del paradigma y de las transformaciones, la autora destaca que el sintagma del mosaico no encadena los núcleos narrativos de Juan y de Pedro, sino que los imbrica para constituir un eje único de la acción. La misma adquiere una estructura circular, no a causa del tiempo mítico del eterno retorno, que no es el que domina en la obra, sino por una elección libre de Juan; este "incurre en la circularidad, no por falta de opción, sino por incapacidad de asumir la opción." (p. 89) Juan renuncia a quebrar la determinación que le impone su carácter de 'hijo de', tanto en relación a Dolores, su madre, como con Pedro Páramo, su padre. Tiene la oportunidad de romper la circularidad de la historia cuando se encuentra en la casa de los hermanos. Entonces quiere irse a Sayula, pero no puede hacerlo; tampoco asume un compromiso frente a la realidad que se le impone: un pueblo moribundo y una mujer que se le ofrece; se niega a hacerse cargo de su situación presente y muere: lo mata "la ilusión" (Páramo p. 128) aunque, según observa Dorotea, se encontró "como mueren los que mueren muertos de miedo." (Páramo p. 126)

Toda la acción presentada por el mosaico, resulta en la hipertrofia de lo pasado, del recuerdo y del ideal, sobre el presente, la experiencia y la historia. Amestoy hace una interesante observación acerca de la relación entre ésta y la novela; la obra, comúnmente tachada de a-histórica debido a la preponderancia de la visión ideal, al quebrantamiento del orden cronológico y de las relaciones de causalidad, y a la circularidad de la narración, se revela a los ojos de la autora como comprometida con la situación histórica mediante la calificación negativa del mundo narrado. La metáfora, si existe una, es que la marginación del horizonte histórico y la incapacidad de asumir una situación determinada para modificarla, conduce al mundo muerto, desvastado, y alienado de Comala.

En la última sección del capítulo dedicado a Rulfo, Amestoy estudia los arquetipos y la hermenéutica. Aquellos se basan, ya en la figura del padre, ya en la de la madre. Para la autora, esta última es más importante que la primera, debido a que su presencia es la que impulsa la acción: por ejemplo, Juan va en busca de los valores maternos a Comala, no de los paternos. Aronne-Amestoy señala que el modelo iniciático clásico queda descartado como base para interpretar el texto, y que la búsqueda de lo femenino “es una huella arquetípica mucho más consistente” (p. 99) ya que “La mujer es una constante simbólica” (p. 99) conspicua en el mundo narrado. “Búsqueda del paraíso-descenso al infierno, búsqueda del padre-reencuentro con la madre, son las antítesis simbólicas que vertebran el esquema arquetípico del texto.” (p. 101)

La conclusión señala que *Pedro Páramo* es un laberinto clausurado: Comala, sin un sentido válido, repitiéndose circularmente hasta la náusea. No obstante, la forma estética que presenta, sugiere la posibilidad de una apertura de la narración. Dicha apertura a distintas interpretaciones ha sido explorada por Paul B. Dixon en el texto que a continuación estudiamos.

Para una segunda lectura de *Pedro Páramo* hemos tomado en consideración a Paul Dixon. Este autor ha elegido cuatro textos clásicos de la narrativa latinoamericana: *Don Casmurro* (p. 1900) de Machado de Assis, *Grande Sertao: veredas* (p. 1956) de Joao Guimaraes Rosa, *Pedro Páramo* (p. 1955) de Juan Rulfo, y *Cien años de soledad* (p. 1967) de Gabriel García Márquez. En las cuatro obras, Dixon examina el concepto de ambigüedad y la manera en que se presenta. Su concepto no es la acepción amplia del concepto, en el sentido de multivalente, poco claro, o enigmático; el sentido del término para Dixon es más restringido que estas definiciones. Para él la ambigüedad es un tema que puede dar origen a un género estructuralmente determinado, análogo al fantástico de Todorov. Las novelas elegidas son variaciones, pues, sobre un mismo tema que permite leer las diferentes aperturas que la forma estética, la palabra narrativa de la obra, nos revela.

Basado en la percepción visual del dibujo de Penrose & Penrose, y de otros esquemas visuales, y siguiendo la definición del concepto de Shlomith Rimmon en su obra *The Concept of Ambiguity- The Example of James*, Dixon toma una de las acepciones lógicas de ambigüedad basada en la operación de disjunción. Una disjunción puede ser débil o inclusiva, o fuerte o exclusiva. Es débil cuando acepta que una proposición *a* sea verdad, una segunda proposición *b* sea verdad, y que ambas sean verdaderas simultáneamente. Una disjunción exclusiva coincide en los dos primeros casos, pero no acepta, a diferencia de la inclusiva, que ambas proposiciones puedan ser verdaderas simultáneamente. Se resume la idea diciendo que "la ambigüedad es una 'conjunción' de proposiciones en disjunción exclusiva"(p. 6). Las proposiciones relacionadas mediante estas operaciones pueden ser de dos tipos: referenciales y no referenciales; las primeras representan un objeto material del mundo externo, las últimas se refieren a ideas u objetos inmateriales. Se relacionan entre sí las proposiciones de igual o de diferente tipo, dando lugar a tres posibles combinaciones. Nos interesa, en el caso de la literatura, aquella disjunción fuerte que relaciona una proposición referencial con una no-referencial. Llama la atención que el autor no cita el texto de William Empson, acerca de las clases de ambigüedades. Según esta clasificación, la ambigüedad que refiere Dixon estaría comprendida en los tipos tercero y cuarto que refiere de Empson.

El estudio que Dixon hace de las obras, propone interpretaciones que son producto de la existencia de dos o más centros de orientación que resultan estar en contradicción exclusiva, más que de la ausencia de esos centros de orientación. La obra así concebida deja de estar totalmente abierta a lecturas posibles, para quedar abierta a medias es decir, es posible ensayar más de una lectura, pero no un número infinito de ellas. Las reacciones que la estructura ambigua de los textos provocan en el lector son de dos tipos. La primera es la de releer el texto, lo que hace que el lector se confronte con la obra de una manera más íntima, despojándose de su actitud de lector automático. Pasado el primer momento, y probado el fracaso de resolver la ambigüedad mediante la búsqueda cuidadosa de elementos textuales, una segunda reacción puede ser la de darse por vencido y abandonar el texto. De por sí, esta reacción es importante ya que conlleva el reconocimiento de que se está frente a una obra de arte, a un artificio, a una ilusión, pasando a segundo plano el hecho de que este artificio no se pueda desentrañar. Una tercera posibilidad es que, pasado el segundo momento de desilusión, el receptor retome el texto, y acepte las reglas de juego propuestas por la obra, de manera que la lectura oscile entre un creer y un no creer, entre una suspensión de la sospecha de irrealidad, al aceptar el texto como objeto estético, y la sensación de estar siendo engañado, al leerlo como testimonio de una realidad que no existe. Sólo es posible hablar de ambigüedad si

se tiene en cuenta, primero, la referencialidad del lenguaje, opuesta a la cual se presenta la autorreferencialidad del texto concreto; en el espacio de la comparación entre una realidad posible y una creada, actúa esta ambigüedad.

Lo expuesto se ve con claridad en *Pedro Páramo*. Es posible según Dixon, efectuar tres lecturas del texto, pero no simultáneamente, ya que ellas se encuentran relacionadas mediante disjunciones exclusivas. La primera lectura muestra la historia lineal, la segunda, la narración fragmentada tal como se presenta, y la tercera se basa en la estructura especular de la obra. En el fondo la dos primeras corresponden a las lecturas de imago e imagen de Aronne-Amestoy, y la segunda está relacionada con las interpretaciones mítica y existencial de Lorente -Murphy.

Para Dixon, la lectura que desarrolla la historia de *Pedro Páramo* es la más obvia; reconoce, no obstante, que no es tan sencilla como parece a primera vista. Dentro de una historia relativamente unívoca, hay lagunas que desafían al lector a resolverlas. La primera duda que aparece en el lector es si los personajes están vivos o muertos, quién está vivo y quién no, y cuándo han muerto estos últimos. La dicotomía entre vida-muerte y las incongruencias que a este respecto se presentan, ponen al lector ante una situación que no es posible resolver mediante una lectura más o menos atenta de la obra. Tampoco queda claro qué tipo de relación mantiene Susana San Juan con su padre Bartolomé. Se ha dicho que tienen un vínculo incestuoso, idea que se refuerza por la ambigüedad con que está presentado el marido muerto de Susana, Florencio. Parece ser a veces un hombre que existió; en otras instancias puede ser tomado como una visión idealizada de Pedro Páramo, que Susana mantiene desde su niñez y que 'muere' cuando ella reconoce al Pedro 'real', o también, como un sustituto de la figura paterna de Bartolomé. Abundio es otro de los personajes que presentan problemas de interpretación. Es quien aparece al principio y al final de la obra, reforzando, para muchos, la circularidad de la misma; pero cabe preguntarse, como lo hace Dixon, si el Abundio del principio es el mismo que el del final, o si hay dos Abundios. El primero se identifica sólo por su nombre, y, para Eduviges, es sordo, aunque parece oír cuando habla con Juan. El segundo se llama Martínez de apellido, y aunque escucha, es posible mantener que es sordo, debido a la ambigüedad de las descripciones y de los diálogos en algunas instancias. La muerte del cacique es otro acontecimiento descrito sin precisión, donde no se sabe exactamente si, además de Páramo, Abundio mata también a Damiana. Los datos señalados, la identidad de Florencio, la existencia de dos Abundios, la relación de Susana con su padre, etc. son grietas en la comprensión lineal de la novela que impulsan al lector a resolverlas mediante una lectura más atenta.

La segunda manera de leer la novela es calificada por Dixon como expresionista. Para Dixon una lectura expresionista es la que toma en cuenta el discurso en

sí, más que el referente que el discurso señala. Así como es posible analizar las conexiones entre fonemas, morfemas y palabras en la formación de una frase, así es posible estudiar las conexiones entre las unidades narrativas de la novela y tener una noción de la estructura sintáctica de la misma. Para Dixon existen dos fuerzas sintácticas que actúan en la novela en general, y ellas son: causalidad y orden cronológico. Pedro Páramo, como otras narrativas, tiene una sintaxis basada en esas fuerzas, pero su sintaxis no se corresponde con la que presentan los fragmentos que la componen en el texto. Frente a una sintaxis que se basa en la historia lineal de la obra y de sus personajes, es posible encontrar una segunda, construida mediante las relaciones entre los fragmentos, la cual no está regida precisamente por la causalidad o por el orden cronológico; los segmentos se relacionan entre sí mediante repetición de palabras, imágenes o frases. Ambas sintaxis están relacionadas analógicamente a la manera en que la gramática transaccional relaciona las estructuras de las frases. La lectura que respeta la causalidad sería la estructura profunda de la obra, mientras que aquella que la viola, sería la estructura de superficie de la misma. Esta última, sin embargo, no es sólo un adorno, sino que impone sus reglas a la primera, y en varias instancias del relato, la contradice y problematiza, para que no se reordenen los fragmentos, sino que se aprehendan en el orden y de la manera en que están presentados, tal como lo proponía Ariel Dorfman. De esta forma, más que una descripción de la realidad, el lector obtiene una expresión de ella.

No es posible en una misma operación, percibir la lectura lineal y la expresionista de manera simultánea: "Story and discourse each call attention to themselves, and each distracts from the other" (p. 79). La lectura expresionista es caracterizada por Dixon mediante el título que Juan Rulfo quería, en principio, ponerle a su novela: "Los murmullos". Se alterna con la lectura lineal, tomando a ratos cada una de ellas la rienda de la narración.

Finalmente, Dixon reconoce una tercera posibilidad de aprehender la novela, basada en su estructura especular: "*Pedro Páramo* seems to be structured upon a system of dual motifs that causes the first half of the novel to mirror the second half in reverse." (p. 82) Hay un eco entre los fragmentos, dado por palabras, frases, temas que se repiten en las dos mitades, unidas (o separadas) entre sí por el momento cuando Juan Preciado toma conciencia de su muerte. La estructura especular que se propone refuerza a veces a las otras dos ya analizadas, y a veces las contradice, de manera tal que el lector se encuentra con tres lecturas posibles de la obra, cada una distinta y a veces contraria a las otras, por lo cual, en el sentido que Dixon había dado al término, es acertado afirmar la ambigüedad de Pedro Páramo.

Hemos visto la obra de Rulfo desde tres perspectivas de análisis: la primera, de Llorente-Murphy, se ocupaba de la ubicación histórica de dicha obra; la segunda, de Peavler, la estudiaba a partir de la forma; de los puntos de vista, que incluyen la mirada y la voz; y de los núcleos narrativos temporales. La tercera perspectiva de análisis tomaba en cuenta el contenido de *Pedro Páramo* y proponía diversas claves de lectura: Aronne-Amestoy estudiaba una lectura emparentada con los conceptos de imago y de imagen, y Dixon, otra relacionada con el concepto de ambigüedad. Estas diversas perspectivas de análisis prueban ser fructíferas en su aplicación al texto rulfiano, al que enriquecen, si cabe, agregando sentidos a una obra que los busca constantemente.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Aronne-Amestoy, Lida. *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar. Purdue University Monographs in Romance Languages.* (p. 19). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- Dixon, Paul B. *Reversible Readings. Ambiguity in Four Latin American Novels.* Alabama: The University of Alabama Press, 1985.
- Dorfman, Ariel. "En torno a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo." *Homenaje a Juan Rulfo.* Ed. Helmy F. Giacomani. New York: Las Américas, 1974.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity.* New York: New Directions, 1930.
- González Boixo, José C. *Claves narrativas de Juan Rulfo.* León: Colegio Universitario de León, 1980.
- Lorente-Murphy, Silvia. *Juan Rulfo: realidad y mito de la Revolución Mexicana.* Madrid: Pliegos, 1988.
- Peavler, Terry J. *El texto en llamas. El arte narrativo de Juan Rulfo.* New York: Peter Lang, 1988.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *The Concept of Ambiguity. The example of James.* Chicago: Chicago UP, 1977.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo.* México. Fondo de Cultura Económica. Letras Mexicanas, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo.* México: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 1964.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo.* Ed. Luis Leal. New York: Appleton-Century-Crofts, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo.* 2a ed., revisada por el autor. México: Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Pedro Páramo.* Ed. González Boixo. Madrid: Cátedra, 1983.

