

01069
19.1

LA NARRATIVA DE RULFO:

ESTRUCTURAS E INTERTEXTUALIDAD
(análisis de seis cuentos y la novela)

Tesis que para optar al Grado
de Maestro en Letras Mexicanas,
presenta:
Fabio Jurado Valencia.

División de Estudios de Posgrado
de la Facultad de Filosofía y
Letras,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

México D.F., Sep. de 1985

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CARRERAS SUPERIORES



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

	<u>Pag.</u>
Notas Introdutorias	IV.
Cap. I. Rulfo: el centro entre un antes y un después en la narrativa mexicana contemporánea.	1
Cap. II. De los cuentos a la novela, tipología de motivos.	21
Cap. III. Análisis de los cuentos:	
Secuencias y funciones en el cuento "El llano en llamas", intertextualidad con el corrido mexicano.	29
"Nos han dado la tierra", intertextualidad con "El llano en llamas"	70
Los paralelismos en "La noche que lo dejaron solo"	90
"Talpa", intertexto religioso y roles actanciales.	111
"El hombre", polifonía y sociolecto narrativo.	141
"Luvina", embrague y sentido	173

	<u>pag.</u>
Cap. IV. Análisis de <u>Pedro Páramo</u>	
Anotaciones generales	219
El itinerario de Juan Preciado, programas narrativos.	223
El sistema actancial en el itinerario de Juan Preciado.	241
Sintaxis actancial e intertexto	243
La telemaquia	246
Las isotopías del 'viaje'	255
El itinerario de Pedro Páramo: el metatexto, resolución de los silencios.	293
Programas narrativos, sistema actancial y sistema modal.	301
Conclusiones	304
Bibliografía	307

NOTAS INTRODUCTORIAS

Este trabajo representa dos experiencias: la de las múltiples lecturas gozosas de la obra de Rulfo y la de su aproximación analítica. La primera experiencia tiene como entorno a aquello que Barthes definió alguna vez con el nombre de "intuición de los sentidos múltiples", producto del "plural del texto". La segunda experiencia sólo puede partir de la primera, y constituye el riesgo y el reto presupuesto por todo análisis riguroso. Desatado el nudo lúdico de las intuiciones, es necesario echar mano de paradigmas analíticos que permitan dar coherencia a los sentidos intuidos.

Pero, al iniciar nuestro trabajo enfrentamos el mismo interrogante que Barthes se planteaba: ¿Por dónde empezar? Pregunta con sus variantes: ¿cómo dar cuenta, sin divagar, de los correlatos ideológicos, históricos, míticos que la obra narrativa de Rulfo expone en sus niveles más profun- dos? ¿Cómo cualificar y describir los valores estéticos _

que la atraviesa? ¿Cómo, finalmente, el autor denuncia la ideología de su tiempo? Varias fueron las expectativas que rondaron a los prolegómenos de este trabajo. Muchos interrogantes nos asaltaron en torno al "qué hacer", "por dónde empezar". Fueron necesarios varios borradores para, finalmente, y con modestia, poder entregar lo que aquí proponemos.

Preocupados por cierta intención pedagógica, en la mayoría de los análisis desarrollamos una exégesis del paradigma teórico pertinente. A esta preocupación se une el intento por no seguir un modelo canónico y cerrado, sino, al contrario, abrir el modelo para incorporar otras posibilidades, entre ellas las intuiciones semánticas mismas.

Nuestro trabajo arrancó acogiendo como fundamentos más importantes las investigaciones clásicas en el campo del análisis estructural del relato (Barthes, Bremond, Genette, Todorov, Greimas, etc) y las investigaciones en vías de consolidación, como las propuestas de Courtés, Ballón Aguirre, Gilberto Giménez y Pascual Buxó.

Debo mis agradecimientos a la Maestra Helena Beristáin, por sus apoyos fraternos y por sus aclaraciones valiosas y necesarias; así mismo, a los Maestros visitantes de la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, a Claude Gandelman y Enrique Ballón Aguirre, quienes de algún modo determinaron el rumbo de este trabajo. Igualmente, a todos los miembros del Seminario de Poética y a su Director Pascual Buxó, por su confianza y por mantener viva mi inquietud en torno a la búsqueda de nuevas formas de investigación literaria; a él, a Eduardo Pérez y a Bonifaz Nuño debo el haber disfrutado de la beca que me permitió iniciar la investigación, en el seno del Seminario.

RULFO :

EL CENTRO ENTRE UN ANTES Y UN DESPUES
EN LA NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORANEA

Ningún texto literario establece rupturas radicales con los textos que lo han antecedido y lo han fecundado. Suponer diferencias tajantes entre las obras que delinean una determinada diacronía literaria, supondría reconocer la posibilidad del "purismo textual".

No es necesario ir tan lejos para darnos cuenta cómo en todo texto literario se actualizan, en forma de simbiosis, registros, marcas y rasgos de múltiples textos. Este entrecruce multitextual se manifiesta tanto en el nivel de los giros lingüísticos -tipo de estructura de frase (densa, breve, elíptica, etc.), distribución de las categorías gramaticales, ritmos sintácticos, etc.- como en el nivel de los aspectos semánticos -asuntos, tópicos o motivos-. (1)

Dentro de esta reflexión, Sklovski se refiere a lo que él mismo llamará "la disimilitud de lo similar", para demostrar cómo "lo viejo permanece en lo nuevo, pero no sólo se reconoce, sino que se reinterpreta, cobra alas, adquiere u-

(1) Aspecto que, de paso, podemos resumir en aquello que la tradición literaria ha identificado con el nombre de -- 'estilo', cuya definición semiótica, según Greimas y -- Courtés (1.979), es casi imposible de construir. Todo-- rov y Ducrot, sin embargo, definen el estilo como "la--

na función nueva." (1). Esta función nueva es la que distingue al nuevo texto de los demás, anteriores a él.

Ahora bien, la manera particular como el escritor logra combinar, consciente o inconscientemente, las imágenes o motivos de los textos que constituyen la serie literaria (2), esto es, la manera en que se nutre de ellos, transformándolos, fundando otros valores estéticos, es lo que condiciona la perduración de su obra. Es, pues, por esta competencia de "saber-hacer" conjuntar lo viejo con lo nuevo que el artista, y su obra, ocupa un lugar destacado dentro de la serie y su correlación con las otras series sociales: políticas, económicas, etnoculturales, etc.

En este orden de ideas, Rulfo es un ejemplo nítido. Su obra narrativa, conformada por diecisiete cuentos, una novela y un argumento para cine, no representa una ruptura tajante con la narrativa antecedente, pero sí señala un cambio. La diferencia que establece su obra con ese pasado literario y su búsqueda incesante por la renovación es lo que nos obliga a señalar un antes y un después.

elección que debe hacer todo texto entre cierto número de disponibilidades entendidas en la lengua..." (Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1.974, p. 344)

(1) Sklovski, La cuerda del arco, Planeta, Barcelona, 1.975 p. 170.

En efecto, desde el año de 1.955 -año en que aparece e-
ditada su novela- algunos de los críticos más destacados -
comienzan a valorar los nuevos procedimientos en el arte -
narrativo de Rulfo y a identificar las diferencias respec-
to a la narrativa anterior.

Entre esos primeros acercamientos críticos, las impre-
siones de Carlos Blanco Aguinaga son quizás las más cohe-
rentes:

... A la curiosidad objetiva de los realistas y -
de los novelistas de la Revolución, curiosidad un-
tanto científica y moralizante, a su preocupación
por la realidad histórica, a los novelistas de -
clara intención social de los años 30 y 40, suce-
de así en la prosa narrativa mexicana la pura an-
gustia interior, sin tesis obvia, de Rulfo, angus-
tia que lo tiñe todo de su propio color la pene-
tración lírica del tema y del lenguaje... (1)

Las novelas a las que se refiere Blanco Aguinaga son a
quellas de realismo meticuloso, escritas por compromiso i-
deológico -narrativa de tesis como la han llamado muchos--
cuyos roles temáticos tienen su base referencial en la re-
volución de 1.910. De ellas se pueden destacar, por su a -

(2) Cf. J. Tinianov, "Sobre la evolución literaria", en:
Todorov, Teoría de la literatura de los formalistas ru-
sos, Siglo XXI, México, 1.970

(1) "Realidad y estilo de Juan Rulfo", Revista Mexicana de
Literatura", t. I, num. 1 (1.955), pp. 59-86

cogida popular, obras como Campamento (1.931) de Gregorio López y Fuentes; ¡Vámonos con Pancho Villa! (1.932) de Rafael Felipe Muñoz; Tropa vieja (1.943) de Francisco Luis Urquiza; El aguila y la serpiente (1.928) de Martín Luis Guzmán y, la novela que constituye el antecedente de todas (paradigma de la narrativa sobre la revolución): Los de abajo (1.915) de Mariano Azuela.

Crónica (discurso documental-testimonial) y novela (discurso figurado) se combinan en las múltiples narraciones escritas en el período señalado. Caracterizada por tratar "la realidad desde fuera del sujeto (narrador) hacia el dentro del objeto (...); ideológica, dogmática a veces, prosa que subrayaba, analizaba y explicaba" (1) con detalles minuciosos los acontecimientos narrados, esta prosa opacó por largo tiempo, hay que reconocerlo, la obra narrativa de escritores como Julio Torri (1.889-1.970), Alfonso Reyes (1.889-1.959) y Efrén Hernández (1.903-1.958) cuya producción literaria se fundamentó en otras temáticas y otros recursos estilísticos. Expresamos con ello, de paso, cómo paralelamente a esa narrativa de realismo crítico se manifestó también una narrativa de imaginación, de fanta -

(1) *ibidem*.

sía, de truculencia y ambigüedad.

Como lo han explicado muchos de los críticos, comentaradores e historiadores de la narrativa mexicana, hay que resaltar entre los escritores que participaron en el movimiento revolucionario y que en su obra plasmaron, depuradamente, sus experiencias y sus actitudes a Martín Luis Guzmán y a Mariano Azuela.

Tanto Guzmán como Azuela se distinguen de los demás por sus esmeros estéticos, por sus preocupaciones sobre cómo contar y cómo hilar la trama en la historia. Así, producto de esas preocupaciones y de un trabajo cuidadoso, artístico, en el lenguaje, resulta una novela elíptica, contrapunteada y circular, como lo es Los de abajo, y una crónica novelada con un anecdotario "personal" que se va narrando en un discurso fluyente, claro y dinámico como en El águila y la serpiente.

Pero, sobre todo, Azuela debe estudiarse como un caso particular. Si bien es cierto Los de abajo se constituye en paradigma y punto de partida de la narrativa sobre la

revolución, Azuela va más allá de esa forma plana y transparente de narrar: inaugura otras estructuras, otros modos de contar en novelas como La Malhora (1.923), El desquite (1.925) y La luciérnaga (1.932). Influidó por las obras de Proust, Joyce, Woolf, Faulkner y Dos Passos, escritores difundidos en México por el Grupo de Contemporáneos, Azuela se propone romper con las estructuras tradicionales de la novela para fundar lo que podríamos llamar 'novela de experimentación'. El monólogo interior y el discurso de la libre asociación; la fragmentación de los planos temporales y las reiteraciones retrospectivas; aliteración, paronomasia y cacofonía, son algunos de los elementos técnicos y retóricos que sirven de soporte a las nuevas formas de novelar en Azuela. Ya no se trata, pues, de novela sobre la revolución sino de revolución sobre la novela. Los procedimientos tradicionales se transforman, la ambigüedad textual incorpora al lector en el universo narrado demandando su cooperación, esto es, comprometiéndolo en el trabajo de reorganización lógica de las secuencias trastocadas e intercaladas por medio del flash-back, obligándolo a construir los mundos posibles en aquellos lugares del texto en donde predominan los silencios y la elipsis.

Azuela, sin embargo, no abandonará la intencionalidad ideológica que desde las primeras obras ("Impresiones de un estudiante" -1.896-; "Esbozo" -1.897- y María Luisa -1.907-) condicionará su producción literaria. En las tres novelas de procedimiento innovador (La Malhora, El desquite y La luciérnaga) el autor persistirá en su afán por mostrar las contradicciones socio-políticas de su tiempo: cuestionamiento agudo a los gobiernos posrevolucionarios y representación descarnada de la miseria, el alcoholismo y la prostitución en el espacio por donde se mueven sus personajes. La tesis ideológica, subyacente en Los de abajo, y los planteamientos escépticos y premonitorios respecto al movimiento revolucionario alcanzan su plena realización en las tres novelas citadas.

Que el convencimiento político de Azuela, su honestidad y sensibilidad frente a la pobreza y las condiciones de miseria en las zonas urbanas marginadas hayan determinado en su obra, a manera de denuncia, un tratamiento denotativo, referencial y transparente de aspectos como la emigración del campesino a la ciudad, su explotación y deterioro social, el engaño y la manipulación por los grupos de poder y que su focalización y discursivización señale una línea

de tesis ideológica antigubernamental, no tiene lugar a dudas. Pero es pertinente preguntarse hasta qué punto la intencionalidad política, profundamente aguda respecto a los gobiernos de turno, y, la actitud "contestataria" de demostrar a sus críticos que con los procedimientos estéticos de esas tres novelas podía transformar los esquemas tradicionales, haya restringido en el hacer literario de Azuela un mayor vuelo imaginativo, haya limitado la posibilidad de niveles simbólicos más universales y haya impedido la instauración de un lenguaje más rítmico y menos balbuciente.

Lo anterior es un interrogante cuya respuesta sistemática, además importante, dejamos pendiente porque consideramos hace parte de otro trabajo. Tan sólo queremos resaltar, en este camino aproximativo a Rulfo, una intuición fundamental: las tres novelas citadas constituyen, por sus recurrencias narrativas, la puerta de entrada y el punto de partida de la novela moderna, cuyos continuadores serán, definitivamente, Agustín Yáñez (1.904-1.980) y José Revueltas (1.914-1.976).

En el año de 1.943 aparece editada la segunda novela de Revueltas, El luto humano. Por sus estrategias narrativas y por los correlatos míticos que le subyacen, esta obra ocupa un lugar destacado en la evolución de la narrativa mexicana.

El proceso narrativo de El luto humano, iniciado "in medias res" (1), muestra, con digresiones constantes, la historia de tres matrimonios, un cura cristero y un asesino a sueldo, quienes afectados por la muerte de una niña y asediados por un diluvio, se reencuentran y se autoreconocen alrededor de la lascivia, el egoísmo, el odio, la soberbia y la muerte. El narrador, omnisciente, de manera retrospectiva va dando cuenta de cada una de las historias de los personajes y, junto a ellas, va imbricando aspectos socio-políticos que las recubre. Así, la historia de Ursulo alude a la dictadura porfirista y a los primeros albores de la Revolución; la historia de Calixto refiere los momentos candentes del movimiento agrario; la historia del cura ejemplifica lo que fue la revolución cristera y, finalmente, la historia de Adán condensa el carácter violento de la perse-

(1) Forma narrativa que altera el orden cronológico: se empieza narrando desde la parte intermedia de la historia para después hacer retrospectiones que conectan el comienzo y el final.

cución sindicalista, en la cual se encuentran involucrados todos los personajes.

En el conjunto de las historias, concentradas en una sola -la del éxodo y la esperanza de vida-, los motivos pre hispánicos y bíblicos aparecen sugeridos e inclusive manifiestos en la voz del narrador:

... Ellos eran dos ixcuitles sin voz, sin pelo, pardos y solitarios, precortesianamente inmóviles, anteriores al Descubrimiento. Descendían de la adoración por la muerte, de las viejas caminatas donde edades enteras iban muriendo, por generaciones, en busca del águila y la serpiente. Eran dos pedernales, piedras capaces de luz y fuego, pero al fin piedras dolorosas, oyendo su antiguo entrec chocar, desde las primitivas pisadas del hombre misterioso, del poblador primero y sin orígenes...

(p. 21)

Preparábanse para el éxodo, para la palabra bíblica que expresa búsqueda de nuevas tierras. Palabra con esperanza, aunque remota, en los bárbaros y alentadores libros del Viejo Testamento, pero fría, muerta, aquí, en este naufragio sin remedio de hoy.

(p. 47) *

Bien puede constatarse, en El luto humano, el sincretismo mítico y su simbología religiosa funcionando como soportes en la ambigüedad de la novela, ambigüedad cohesionada.

* Citas tomadas de la Colección Obras Completas, Libro 2, Ediciones Era, México, 1.982.

con el lenguaje rítmico, anafórico y aliterado que la constituye, en la voz de un narrador que connota "la pura angustia interior" y que penetra dentro de los sujetos, descubriendo sus conflictos y sus ansiedades para luego focalizar los objetos externos (la tierra, la explotación, la violencia, por ejemplo). ligados a ellos.

Antes de Rulfo, es posible, pues, hablar de esa "angustia interior", a la que se refiere Blanco Aguinaga, y de esa "penetración lírica del tema y del lenguaje." En esta perspectiva se inscribe, con mucha más solidez, la novela fundamental de Agustín Yáñez, Al filo del agua (1.947). En esta novela, el narrador, también omnisciente, ingresa a la conciencia de los personajes para desnudar sus ideales y obsesiones, su individualismo, descubrir sus tabúes y sus represiones libidinales, develando el poder de la moral católica, tan hondamente arraigada en los pueblos de Jalisco. Así mismo, como en El luto humano, la eufonía y las expresiones figuradas marcan el paso de un discurso cuyo universo semántico está determinado por el correlato bíblico y por la religiosidad de un pueblo sumido en la soledad y en las sombras. Esa atmósfera dominante en Al filo del agua

"se entreteje", como anota Salvador Reyes Nevares, "con hilos surrealistas e incluso llega a crear un mundo onírico, en que los personajes hablan y no hablan, imaginan o no imaginan, oscilan como entes cuya naturaleza está a punto de perderse en quién sabe qué crepúsculos." (1) En efecto, se trata de un ambiente de susurros, de múltiples voces soterradas y entrecruzadas, voces que se suspenden para dar entrada a otras, en las cuales subyace el chisme y la rivalidad inconsciente, o consciente, sobre el otro.

El narrador que enuncia en Al filo del agua, recurre al remanso literario, reiterado, para focalizar ese ambiente sombrío y místico del pueblo:

Desde la Cruz, el pueblo panorámico, hacia la Cruz abierto: calles, patios, corrales, azoteas: botón que revienta hacia la Cruz del monte. Por las calles, una, otras, más mujeres enlutadas rigurosamente, camino de la iglesia. Flectamus genua. El atrio, compacto, a manchas blancas de camisas jornaleras que se ahogan en el universal negro de las mujeres, en el luto de los catrines. ¿Qué mujer puede atreverse hoy a salir sin la cabeza cubierta? Ni quien lo piense. Y el varón que tiene traje negro ¿para cuando lo quiere? Luto riguroso desde la madrugada hasta la noche honda. Levate. (p. 115)

(1) "La Novela de la Revolución Mexicana"; en La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología preparada por Aurora Campo, UNAM, 1.981. p. 58

Pero es, fundamentalmente, en el "Acto Preparatorio", manera de introducir el lector a la novela, donde se representan, con mayor nitidez, los tópicos religiosos y todas las variantes que éstos suponen: soledad, angustia, tristeza, represión de los instintos:

Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde -fuertes, claras, desvaídas, agónicas-; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, parvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas -cuán pocas- furtivamente abiertas... (p.3)

Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncós... (p.4)

Los deseos, los ávidos deseos, los deseos pálidos y el miedo, los miedos, rechinan en las cerraduras de las puertas, en los goznes resecos de las ventanas... (p.7) *

El pueblo que Yáñez nos muestra, con sus circunstancias de soledad, religiosidad, abandono y angustia, constituye en el fondo un acercamiento a los pueblos que Rulfo nos

* Las citas son tomadas de la Colección de Escritores Mexicanos, Porrúa, México, 1.984

mostrará en sus cuentos y en su novela. El tono del lenguaje, como en El luto humano, -anafórico, eufónico, alegórico-, lo reencontraremos, con más depuración en la obra de Rulfo. Dos aspectos habría que destacar entre algunas de las diferencias que trazan aquellas dos novelas respecto a las narraciones de Rulfo: de un lado, tanto en Revueltas como en Yáñez, hayamos todavía un apego al referente histórico y político, con informaciones concretas y reales, cuestión que Rulfo tratará de mostrar de la manera más indirecta posible; de otro lado, la densidad de las historias, en Yáñez y Revueltas, aun inmersas en la descripción y en cierto modelo clásico de novelar, frente al carácter oral y elíptico de las historias que Rulfo nos narra. Pero sobre todo es en este segundo aspecto donde más se hace notable la diferencia: el sujeto que enuncia en El luto humano y en Al filo del agua es un narrador que cualifica, opina y a la vez toma distancia, relativa, respecto a los personajes y los actos ejecutados por éstos, mientras que en Rulfo, el narrador es, o ha sido, un participante directo de los hechos, de allí la predominancia, como veremos, del monólogo.

Por todos los valores que hemos destacado en las dos novelas más importantes de la década del cuarenta, es pertinente reconocer en éstas una tendencia de transición hacia la narrativa rulfiana. Una mirada hacia atrás nos permitirá constatar que en literatura es más efectivo hablar de transición más que de rupturas.

Esta mirada hacia atrás, aunque arbitraria como lo es toda clasificación literaria, nos conduce a la distinción de dos líneas de hacer narrativo diferentes, tanto por los temas como por el lenguaje, que finalmente convergen en una sola. A la primera línea podríamos llamarla "del testimonio social" y a la segunda "de la fantasía y del mito"; esto no con el ánimo de fundar "etiquetas", tan común en ciertos historiadores, sino más bien con la intención de reconocer dos tipos distintos de hacer narrativo en la primera mitad y los cinco años siguientes de este siglo. Identificamos en esas dos líneas otros autores que, por evitar el exceso de información, no habíamos registrado, tales como José Vasconcelos (1.882-1.959), Francisco Rojas González (1.903-1.951), Mauricio Magdaleno (1.906-), Gilberto Owen (1.904-1.952), Juan José Arreola (1.918), Octavio Paz (1.914-), e tc. Sería imposible reunir en un esquema, como el que a-

quí esbozamos, a todos los escritores cuyo trabajo se inscribe en una u otra línea. Nuestro esquema es sólo un ejemplo que permite ver el panorama literario-narrativo, anterior a Rulfo.

Ha sido necesario reconstruir, brevemente, este camino que confluye al lugar ocupado por Rulfo y su obra, en el itinerario de la narrativa mexicana, para señalar algunos de los rasgos de similitud y de diferencia respecto a las obras que le han antecedido, y que de algún modo contribuyeron -aunque Rulfo no lo manifieste pues, sólo le ha dado créditos a Efrén Hernández- en el proceso de fecundación de los cuentos y la novela.

El llano en llamas (1.953) y Pedro Páramo (1.955) son obras que constituirán un hito en la narrativa mexicana. Con ellas, Rulfo consolida esa búsqueda, intuída años atrás con las tentativas de otros escritores, de fundir en un solo cuerpo mito y realidad, magia y problemática social, reuniendo, como anota Xirau, (1), "lenguaje popular y lenguaje poético", abriendo así las puertas hacia la universalidad.

(1) "Crisis del realismo", en América latina en su literatura, Siglo XXI-Unesco, México, 1.972, p. 199.

De allí que para Carlos Fuentes, "la obra de Rulfo no es sólo la máxima expresión que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de Pedro Páramo, podemos encontrar el hilo que nos conduce a la nueva novela latinoamericana..."

(1)

¿Cuáles son los rumbos de la narrativa generada después de Rulfo? Difícil es precisar, con brevedad, una respuesta convincente y coherente. Tan sólo digamos, tentativamente, que después de Rulfo varias líneas se abren señalando esos nuevos rumbos. Cualificar dichas líneas aquí sería, por su complejidad, apresurado. Señalemos, sin embargo, algunos nombres, determinantes en los diez años siguientes a la aparición de Pedro Páramo: Luis Spota (Casi el paraíso, 1.956) Carlos Fuentes (La región más transparente, 1.958 y La muerte de Artemio Cruz, 1.962); Sergio Galindo (Folvos de arroz, 1.958); Eraclio Zepeda (Benzulul, 1.959); José de la Colina (Ven, caballo gris, 1.959); Juan García Ponce (Imagen primera, 1.963); Elena Garro (La semana de colores 1.964); Salvador Elizondo (Narda o el verano, 1.966); José Emilio Pacheco (Morirás lejos, 1.967), etc. Un estudio posterior tendría que dar cuenta de la inmanencia de ellas y de su relación con la disimilitud de lo similar.

(1) La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortíz, México, 1.969. pp. 16,17

LINEA A

El primer Mariano Azuela:

María Luisa (1.907)

Los fracasados (1.908)

Mala yerba (1.909)

Azuela, revolucionario militante:

Andrés Pérez, maderista (1.911)

Los de abajo (1.915)

Azuela, vanguardista:

La Malhora (1.923)

El desquite (1.925)

La luciérnaga (1.932)

Martín Luis Guzmán:

El águila y la serpiente (1928)

La sombra del caudillo (1.929)

Gregorio López y Fuentes:

Campamento (1.931)

Rafael F. Muñoz:

Vámonos con Pancho Villa (1932)

LINEA B

Eduardo Colín:

"El peñón" (1.906)

Abel C. Salazar:

"Almas medrosas" (1.906)

Miguel A. Velázquez:

"El prisionero de Argamasilla" (1.906)

Alfonso Reyes:

El plano oblicuo (1.910)

"La cena" (1.912)

Julio Torri:

De fusilamientos (¿1.915?)

Gilberto Owen:

Novela como nube (1.926)

Jaime Torres B.:

Margarita de niebla (1.927)

Efrén Hernández:

Cuentos (¿?)

LINEA A

José Vasconcelos:

Ulises criollo (1.936)

La tormenta (1.936)

Mauricio Magdaleno:

Sonata (1.941)

LINEA B

José Revueltas:

El luto humano (1.943)

Agustín Yáñez:

Al filo del agua (1.947)

Francisco Rojas G.:

La venganza de Carlos Mango
(1.952)

Juan J. Arreola:

Varia invención (1.949)

Octavio Paz:

¿Águila o sol? (1.951)

Juan Rulfo:

El llano en llamas (1.953)

Pedro Páramo (1.955)

R U L F O :

DE LOS CUENTOS A LA NOVELA

TIPOLOGIA DE MOTIVOS

Rulfo da comienzo a su trabajo literario con un proyecto de novela (1) que finalmente tiene que abandonar porque, como él mismo confesara a Luis Harss, "fue un falso arranque, escrito en un lenguaje un poco retórico, del cual me daba exactamente cuenta. No era lo propio como yo quería decir las cosas. Entonces, ejercitándome, para liberarme de ese lenguaje retórico, un poco ampuloso, hasta garrafal se puede decir, escribí en una forma más simple, con personajes más sencillos..." (2). Cuentos sencillos, en efecto, pero penetrados por un halo poético, como "La vida no es muy seria en sus cosas" (1.942), "Nos han dado la tierra" (1.945) "Macario" (1.945), "La cuesta de las comadres" (1.948), sus primeros cuentos, marcarán el paso de un estilo que se afirmará en cuentos de mayor ambigüedad -"El hombre", "Talpa", "La cuesta de las comadres", "En la madrugada", "Luvina" y, en general, todos los que integrarán su primer libro: El llano en llamas (1.953)-. Fue necesario que Rulfo se hiciera diestro en el cuento para que, después, pudiera escribir aquella novela que le "venía sonando" desde años atrás.

(1) El hijo del desaliento ; de ella se publicó solo un fragmento en el año de 1.958, con el título: "Un pedazo de noche"

(2) En Los nuestros / Sudamericana, Buenos Aires, 1.981, pp. 313,314

En Pedro Páramo , se vertirán y condensarán los motivos, además de las estrategias narrativas, expuestos en los cuentos. Se constata con ello cómo en Rulfo no es posible concebir motivos aislados pues, éstos se van actualizando en un proceso de imbricación que alcanza su culminación plena en el universo de la novela. Cuestión que, desde luego, es común en la mayoría de los escritores.

Si con Tomashevski reconocemos que "...la descomposición de la obra consiste en aislar las partes caracterizadas por una unidad temática específica..." y que "en el estudio comparativo se llama motivo a la unidad temática que se encuentra en diversas obras", mismo que combinado con otros constituye "la armazón temática de la obra" (1), identificar éstos es una vía necesaria para dar cierto orden al conjunto de las obras de un autor.

Como podemos ver en la siguiente clasificación, bajo un motivo dominante, abstraemos la temática que caracteriza a cada uno de los cuentos de Rulfo y su vertimiento final en la novela. Los nombres con los que identificamos los motivos son, claro está, arbitrarios; ellos, sin embargo, nos aproximan al universo de lo narrado.

(1) Tomashevski, "Temática", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Antología de Todorov, Siglo XXI, México, 1.970. p. 203

MOTIVO - UNIDAD TEMATICA

Lucha,
revolucionarios/federales

Persecución,
huída/venganza

Agresión,
homicidio/odio

Peregrinación
religiosa

Peregrinación
pragmática

Rencor,
rivalidad: padre/hijo

CUENTOS

"El llano en llamas"
"La noche que lo dejaron
solo"

"El hombre"
"Diles que no me maten"

"La cuesta de las comar-
dres"
"En la madrugada"
"Acuérdate"

"Talpa"
"Anacleto Morones"

"Paso del norte"
"Nos han dado la tierra"

"No oyes ladrar los pe-
rros"
"La herencia de Matilde
Arcángel"

MOTIVO - UNIDAD TEMATICA

CUENTOS

Conflicto interior,
en personajes adolescentes

"Macario"
"Es que somos muy pobres"

Soledad y abandono,
tristeza/hambre

"La vida no es muy se-
ria en sus cosas"
"Luvina"

Engaño político,
tragedia/carnaval y muerte

"El día del derrumbe"



P E D R O P A R A M O

Peregrinación pragmática
Peregrinación religiosa
Rencor, rivalidad: padre/hijo
Conflicto interior, en personajes ado-
lescentes.
Soledad y abandono, tristeza/hambre
Agresión, homicidio/odio
Persecución, huida/venganza
Lucha, revolucionarios/federales
Engaño, carnaval y muerte
incesto parricidio

ANALISIS
DE LOS CUENTOS :

"El llano en llamas"

"Nos han dado la tierra"

"La noche que lo dejaron solo"

"Talpa"

"El hombre"

"Luvina"

Tratando de privilegiar aquellos cuentos cuyos roles temáticos son determinantes en la visión del mundo que Rulfo proyecta en el conjunto de su obra, hemos seleccionado para su estudio analítico, los cuentos:

- "El llano en llamas" por su referencia intertextual a la revolución campesina y su correlación temática con el corrido.
- "Nos han dado la tierra" por su referencia intertextual al discurso de la reforma agraria, los resultados de la revolución y la parodia que le subyace.
- "La noche que lo dejaron solo" por su referencia intertextual al discurso de la revolución cristera.

"Talpa"

por el correlato mítico-religioso y la situación de ambivalencia en los personajes.

"El hombre"

por la ambigüedad en la relación narrador/personaje/narrador.

"Luvina"

por la doble presencia del narrador y por la ambientación y su relación intertextual con Pedro Páramo

SECUENCIAS Y FUNCIONES EN EL CUENTO

"EL LLANO EN LLAMAS"

INTERTEXTUALIDAD CON EL CORRIDO

PROLEGOMENOS:

Secuencias y funciones

Todo relato literario manifiesta siempre, en mayor o menor grado, un encadenamiento lógico de las acciones que lo componen. Hay un "trayecto" que se corresponde con los desplazamientos a los que, en el curso de la historia (la fábula) los personajes se encuentran sometidos. Esta es la esencia fundamental de todo relato: no hay relato si no hay consecutividad y sucesión en las acciones. Ni descripción, ni deducción, ni cronología constituyen, por sí solo, un relato. Las acciones, y con ellas la temporalidad, la espacialidad y los participantes antropomórficos, conforman el presupuesto básico del relato. En la terminología de Bremond,

Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino solo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos), no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada." (1)

Pero en un relato pueden confluír esas distintas manifestaciones verbales, ya sea para dar más consistencia a la ambientación de la historia que se nos cuenta o, ya sea para hacerlo más emotivo. Hay relatos, por ejemplo, donde al lado de los acontecimientos redundan las descripciones, es el caso de la novela de fines del siglo pasado. Y hay relatos donde, paralelo a las acciones, se da entrada a la efusión lírica, como ocurre en la novela de Rulfo. No está de por demás añadir que asumimos el relato, siguiendo a Barthes, como un concepto que engloba a los géneros tradicionales en los cuales se narra una historia: cuento, novela

(1) Bremond, "La lógica de los posibles narrativos", en Análisis estructural del relato, Premia editora, México, 1.982. p. 104.

pieza de teatro, poema épico, etc.

La unidad mínima del relato es la función. Esta se homologa con lo que Tomashevski entendió por 'motivo' asociado, es decir, aquel elemento funcional del relato determinante en la relación de causalidad de los acontecimientos, esto es, determinante en la trama. Una función supone, por lógica, otras funciones pues, el relato es una suma de acontecimientos, de movimientos de sujetos en el espacio y en el tiempo. La función, digamos, tipifica esos movimientos. En este sentido, Propp identifica 31 funciones constantes en los cuentos maravillosos, siendo cada una de ellas una forma de tipificación tanto de personajes como de acciones.

Volviendo sobre las explicaciones de Bremond, las funciones aparecen integradas dentro de un organismo mayor, al que llamamos secuencia. Las secuencias son así, "unidades narrativas de orden superior al de las funciones", de lo cual se puede concluir que "la unidad de base, el átomo narrativo, sigue siendo la función, aplicada, como en Propp a las acciones y a los acontecimientos que, agrupados en secuencias, engendran un relato." (1)

(1) Ibid. , p. 101

Hay dos clases de secuencias en un relato: secuencias elementales y secuencias complejas. Las primeras, son engendradas por la conjunción de las tres funciones que corresponden a las "fases obligadas de todo proceso." Según Bremond, esta triada de funciones es:

- a) la función que "abre la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o de acontecimiento a prever"; es decir, la virtualidad.
- b) la función que "realiza esta virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto" es decir, el paso al acto, la realización.
- c) la función que "cierra el proceso en forma de resultado alcanzado"; es decir, el desenlace, la clausura. (1)

Pero a diferencia de Propp, para quien es canónico el cumplimiento total de la triada de funciones -en el cuento maravilloso-, Bremond nos dice que,

(1) Ibidem.

"... cuando la función que abre la secuencia es introducida, el narrador conserva siempre la libertad de hacerla pasar al acto o de mantenerla en estado de virtualidad: si una conducta es presentada como debiendo ser observada, si un acontecimiento debe ser previsto, la actualización de la conducta o del acontecimiento puede tanto tener lugar como no producirse. Si el narrador elige actualizar esta conducta o este acontecimiento, conserva la libertad de dejar al proceso que llegue hasta su término o detener su curso: la conducta puede alcanzar o no su meta, el acontecimiento seguir o no su curso hasta el término previsto... (1)

Significa ello que en el relato literario, a diferencia del relato folclórico, puede o no cumplirse, consecutivamente, la triada de funciones. Mucho tiene que ver esto, además, con las estrategias discursivas y artificios estéticos a los que recurre el escritor.

De otro lado, las secuencias complejas son engendradas por la combinación de dos o más secuencias elementales. Ellas aparecen señalando procesos, de acuerdo a la dicotomía: Mejoramiento VS Degradación.

En el proceso de Mejoramiento se opera el paso de lo negativo a lo positivo: un personaje con problemas, al enfrentarlos, los supera y logra recuperarse. En el proceso

(1) Ibid., p. 102

de degradación ocurre lo contrario, es el paso de lo positivo a lo negativo: un personaje que vive estados satisfactorios, cae luego en problemas, en insatisfacciones.

Los procesos de mejoramiento se pueden desarrollar, ya sea como: 1. Cumplimiento de una tarea; 2. Ayuda de aliados; 3. Eliminación de oponentes; 4. Retribución o recompensa por trabajos realizados en función de un beneficio propio; 5. El cumplimiento de una venganza por daños sufridos antes.

Por su parte, los procesos de degradación se cumplen, ya sea por formas inmotivadas que condicionan el fracaso o, ya sea por la participación directa de agentes que actúan movidos por la agresión hacia el sujeto. En general, las distintas formas de condicionamiento hacia la degradación, pueden cumplirse cuando: 1. El personaje comete un error; 2. Es sometido u obligado a realizar una tarea; 3. Se sacrifica involuntariamente en áreas del deseo de otro; 4. Es agredido de distintos modos; 5. Hay castigo, ya sea como privación de la libertad, como tortura, como persecución, etc.

Respecto a la combinatoria de las secuencias, éstas pueden aparecer organizadas de acuerdo a tres formas posibles:

1. Por encadenamiento lineal o "sucesión" continua", cuando los procesos se van actualizando por medio de la alternancia: hay una fechoría por cometer que debe conducir a la realización de la fechoría, la cual supone un hecho a retribuir, un proceso de retribución y un hecho retribuido.
2. Por enclave o inclusión, cuando "un proceso, para alcanzar su fin, debe incluir otro, que le sirve de medio, el cual a su vez puede incluir un tercero, etc..." (1)
3. Por enlace, cuando al presentarse la perspectiva de un agente A, en situación de mejoramiento, supone la perspectiva de un agente B en situación de degradación: se trata de la oposición de dos agentes y sus acciones, donde el Mejoramiento del uno supone la Degradación en el otro.

(1) Ibid. p. 105.

Los esquemas expuestos por Bremond , (ob. cit.), como _
ejemplificación de la combinatoria de secuencias que seña-
lan los procesos de mejoramiento y de degradación, en sus _
distintas formas, se inscriben dentro de una lógica que a-
quí damos por supuesta, explicarlos de nuevo conduciría a _
la repetición de los mismos. Su proyección en los cuentos _
que analizaremos nos permitirá comprenderlos mejor.

Aspecto de gran importancia es el procedimiento que se_
sigue en la nominación de las secuencias elementales. Bar-
thes ha llamado la atención en este sentido, al decirnos _
que las nominaciones que le asignamos a las secuencias "for-
man parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente)
mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como_
un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo perci-
bir un lenguaje, sino también construirlo." (1). En efec-
to, toda lectura implica un proceso de comprensión global,
dada por microproposiciones y macroproposiciones mentales _
que se van graduando, de menor a mayor, hasta abarcar la to-
talidad de los hechos narrados. En el relato, son las fun-
ciones las que van marcando dicho proceso. Estas, condicio-

(1) R. Barthes, "Introducción al Análisis Estructural de
los relatos", en Análisis estructural del relato, p. 20.

nan la construcción de ese metalenguaje, en el lector, necesario para nombrar cada secuencia. Seguiremos aquí las sugerencias de Barthes y no las de Greimas, quien señala las secuencias con fragmentos tomados del mismo texto analizado.

Ligado a la identificación de las secuencias se encuentra la explicitación de ciertas "unidades funcionales" que para Barthes son fundamentales en la dinámica del relato. Se trata de dos clases de unidades que Barthes clasifica con el nombre de "unidades distribucionales" y "unidades integradoras".

Las primeras, son aquellas de naturaleza sintagmática que se distribuyen y desplazan en el hilo narrativo. Estas se manifiestan ya sea en forma de nudo o en forma de catálisis. Los nudos se homologan, conceptualmente, con las funciones según las define Bremond; son núcleos o "funciones cardinales" que, en el plano de la historia, abre, mantiene o cierra una determinada "incertidumbre"; son, por tanto, "unidades consecutivas y consecuentes". Las catálisis, por su parte, ocupan el espacio narrativo entre los nudos; son

unidades de función discursiva que "acelera, retarda, da __
nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces inclu-
so despista... despierta sin cesar la tensión semántica del
discurso..., es, pues, en toda circunstancia, una función __
fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene __
el contacto entre el narrador y el lector." (1)

La segunda clase de unidades narrativas reciben el nom-
bre de "integradoras" por cuanto contribuyen a reconocer, __
con ciertos datos explícitos, o inferidos, aquellos aspec- __
tos que conciernen a la investidura de los personajes, al __
espacio y el tiempo en el cual se mueven. Estas unidades, __
según el tipo de datos que exprese, se denominan: "indi- __
cios", cuando "remiten a un carácter, a un sentimiento, a __
una atmósfera (por ejemplo de sospecha), a una filosofía", __
a un temperamento o forma de pensar sobre el mundo; "infor-
maciones", cuando se refieren a la situación espacial y tem-
poral de la historia narrada.

Barthes dice que "los indicios implican una actividad __
de desciframiento: se trata para el lector de aprender a __

(1) Ibid., p. 16

conocer un carácter, una atmósfera; los informantes proporcionan un conocimiento ya elaborado;" , señalan, por ejemplo, la edad de un personaje, determinadas fechas que el autor incorpora, los rasgos exteriores del personaje, etc; de allí que las informaciones sirvan "para autentificar la realidad del referente, para enraizar la ficción en lo real..."

Precisados, lo más resumido posible, estos prolegómenos, identificaremos a continuación cómo se realizan en el cuento "El llano en llamas".

SECUENCIAS Y FUNCIONES EN EL CUENTO

"EL LLANO EN LLAMAS"

SECUENCIA

NUDOS-CAT.

IND.-INF.

I. Enfrentamiento,
revolucionarios
VS
federales

-espera
(virtualidad)
-ataque
(puesta en acto)
-caídas y repliegue de los federales.
(resultado)

"barrancas",
"lomas", "medio
dia"; "federales
jorobados
de sueño"; gri
tos beligerantes,
euforia de
los rebeldes.

MEJORAMIENTO (en bando rev.)

SECUENCIA

NUDOS-CAT.

IND.-INF.

II. Contraataque,
de los federales

-provocación
(virtualidad)
-ataque sorpresivo
(puesta en acto)
-huida, escondite
de los rebeldes
(resultado)

"La tercera des-
carga nos llegó
por detrás";
por entre los ma-
torrales";
gritos belige-
rantes.

III. Sosiego y escondite
de los rebeldes

-reflexión, autoe-
valuación
(virtualidad)
-búsqueda de la
Perra
(puesta en acto)
-fracaso en la
búsqueda
(resultado)

Pedro Zamora es
el jefe de los
rebeldes.
El Pichón y los
Joseses van has-
ta Piedra Lisa
a buscar a la
Perra; llegan a
un corral; ha-
llan a "los cua-
tro detrasito"
de unos matojos"

IV. Segundo encuentro,
lucha contra los
federales

-desplazamientos,
pasando un río
(virtualidad)
-ataque sorpresivo,
de los federales
(puesta en acto)
-muerte, huida, es-
condite
(resultado)

"Pocos días des-
pués en el Arme-
ría"; Petronilo
Flores es el je-
fe de los fede-
rales; "la mata-
zón fue grande"
presencia del
río. Vuelve la
paz al "Llano
Grande"

DEGRADACION

(del bando rev.)

SECUENCIA

NUDO-CAT.

IND.-INF.

V. Escondite,
reorganización
de los rebeldes

-ocultamiento
(virtualidad)
-Llegada de A.
Alcalá, distri-
bución de armas
reagrupamiento,
viaje
-(puesta en acto)
-retorno al Llano
y a la lucha
(resultado)

Ocho meses escon-
didos, vida bucólica.
Alcalá, mensajero.
"Más abajo están los
Zanates. Se dirigen
a "San Buenaventura"
e n "la atardecida"
del día siguiente.

VI. Dominación,
de los rebel-
des sobre el
Llano.

-viaje, reagrupa-
miento
(virtualidad)
-Ataques piróma-
nos, despellejo
de ganado, embos-
cadas, estrate-
gias guerrille-
ras
(puesta en acto)
-victorias de los
rebeldes, dominio
sobre el Llano
(resultado)

Carácter beligeran-
te de Zamora; los
rebeldes y el poder
idea s de los rebel
des sobre la revolū
ción. "San Pedro",
"El Petacal", luga-
res dominados. El
miedo en ambos ban-
dos. La "bravura"
de Olachea y sus
hombres.

SECUENCIA

NUD)-CAT.

IND.-INF.

VII. "Juego del toro"

-instalación en el Cuastecomate, después de la victoria
(virtualidad)
-quema de Cuastecomate, juego a los toros, torturas a enemigos, muerte del administrador; Zamora VS caporal
(puesta en acto)
-dominación, goce colectivo; ahorcamiento
(resultado)

Los federales se van por Atlán. Zamora y sus hombres se quedan en el Cuastecomate; dos días de "toros" con ocho soldados, el administrador y el caporal. Sadismo de Zamora y sus hombres. Jolgorio

VIII. Reagrupamiento, desplazamientos de los rebeldes

-se junta gente de otras partes
(virtualidad)
-desplazamientos, acosos, idolatría a Pedro Zamora, mu tua protección
(resultado)

Origen etnográfico de los hombres de Zamora, idolatría hacia el jefe; sentimientos paternales de P.Z y sentimientos de orfandad en los rebeldes, sumisión, cansancio; la sierra.

MEJORAMIENTO

(en el bando rev.)

SECUENCIA

NULO-CAT.

IND.-INF.

IX. Descarrilamiento del tren de Sa-yula

- preparativos, espera del tren (virtualidad)
- descarrilamiento, tragedia (puesta en acto)
- miedo, huida, escape, persecuciones y acoso (resultado)

descripción del tren, es de noche el tren sube por una cuesta, cae a la barranca. sienten miedo y arrepentimiento; son acorralados en el "cañón del Tozín", en "el volcán", "el Cami no de Dios"; los federales tienen armas más modernas y son ahora mayoría.

X. Desarticulación total del grupo rebelde, encarcelamiento del Pichón. Puesta al día en la narración.

- desbandada, cada cual agarra por su lado; bandidaje de los que quedan vivos, rapto de muchachas (puesta en acto)
- Condena del Pichón libertad posterior, reconocimiento de mujer e hijo (resultado)

hacia "Cerro Grande", añoranza del Llano; amenazas del gobierno y de los indios; anduvo cinco años con P.Z.; quisieron volver a levantarse en armas; salió de la cárcel hace tres años; lo condenaron por muchos delitos, entre ellos, robar muchachas. Reconocimiento final, vergüenza.

DEGRADACION

(en el bando revolucionario y, en particular, en el narrador)

Hemos organizado en un mismo esquema tanto las secuencias como las unidades funcionales englobadas en ellas. Su lectura nos señala la mutua explicitación que se establece entre cada una de las columnas. Así, las secuencias se explican con los nudos -la mayoría catalizados- y éstos a su vez se reafirman y redondean con los indicios y las informaciones. Las catálisis, claro está, pueden aparecer también en la columna de los indicios y las informaciones; las hemos identificado en la columna de los nudos porque es allí donde más predominan.

Si volvemos sobre los prolegómenos teóricos para reconocer que una secuencia se da por 'enlace' cuando "un acontecimiento afecta a la vez a dos agentes animados por intereses opuestos: la degradación de la suerte de uno coincide con el mejoramiento de la suerte del otro," (1), entonces deduciremos que en "El llano en llamas" las secuencias que se desarrollan son de este tipo. Sin embargo, podemos observar también una "sucesión continua" entre las secuencias y entre los nudos que las configura. Cada nudo, en efecto, como cada secuencia constituyen eslabones que se van encadenando en una relación de presuposición mutua.

(1) Bremond, Ob. cit., p. 106

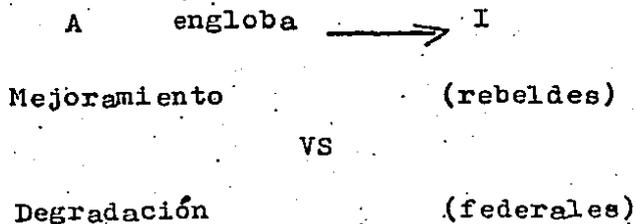
Así, el primer enfrentamiento, primera secuencia con sus funciones pertinentes -espera (virtualidad), ataque (puesta en acto), repliegue de los federales (resultado)-, determinada por los procesos de mejoramiento en los rebeldes, supone la reacción posterior de los federales -segunda secuencia-, su recuperación y la inversión de los roles: los federales se instalan en el proceso de mejoramiento y condicionan, consecuentemente, la degradación -representada en la huida y el escondite- del otro bando. En la primera secuencia, el proceso de mejoramiento se realiza por cumplimiento de tarea y por eliminación de oponentes: los federales pasan cansados, "jorobados de sueño", frente a los rebeldes (emboscados) y son sorprendidos por éstos. Por su parte, el proceso de degradación, en los federales, se da por error; no se previenen, caen en la trampa. De igual modo, el proceso de mejoramiento, o recuperación, en los federales, se expresa por estrategia cumplida, eliminación de oponentes, cumplimiento de venganza (por los daños sufridos); y, al contrario, la degradación, en los rebeldes, se produce por error: se confían, creen haber ganado, se olvidan del enemigo, imaginan que los federales han huído.

La secuencia compleja que señala el proceso de degradación en los rebeldes, engloba a tres secuencias elementales (II, III y IV) en las que se destacan los fracasos. De otro lado, las secuencias elementales V, VI, VII y VIII, englobada en el proceso de mejoramiento de los rebeldes, constituyen el núcleo, el epicentro de todo el relato: es el lugar que da sentido al nombre del cuento -un llano ardiente-. Dicho proceso de mejoramiento se expresa con la ayuda de aliados (llegada de Armancio Alcalá, los Zanates y otros), con el cumplimiento de tarea (sembrar el caos, confundir al enemigo, incendiar) y con la eliminación de oponentes (en el juego del toro y en el ahorcamiento). Así, mismo, la degradación en los federales, condicionada por el mejoramiento de los rebeldes, se cumple por error, al caer en las trampas y dejarse engañar; por sometimiento y obligación a realizar una tarea: los prisioneros son obligados a participar en el juego del toro; por sacrificio involuntario en la satisfacción del deseo de un grupo: el espectáculo sádico del toreo; por castigo y agresión sufrida: privación de la libertad y tortura.

Finalmente, las secuencias elementales IX y X aparecen

englobadas en el proceso de degradación, en los rebeldes, con el cual se clausura el relato. Aquí, la degradación se realiza por cometimiento de error: descarrilar el tren, sin tener un ejército organizado, consolidado y fuerte; por venganza de los federales, quienes ahora se inscriben en el mejoramiento; por agresión sufrida en sus distintas formas: son acosados por los federales con armas más modernas, son amenazados y repudiados por los "indios" y los habitantes de la región; hay desarticulación y posterior privación de la libertad (del narrador-personaje), y, hay vergüenza en el reconocimiento final.

En total hay, entonces, diez secuencias elementales y cuatro secuencias complejas, una de las cuales se empareja con la primera secuencia elemental, expresando la apertura del relato. Tenemos así, en resumen:



B engloba → II, III, IV
Degradación (rebeldes)

VS

Mejoramiento (federales)

C engloba → V, VI, VII, VIII
Mejoramiento (rebeldes)

VS

Degradación (federales)

D engloba → IX, X
Degradación (rebeldes)

VS

Mejoramiento (federales)

En las diez secuencias descritas reconocemos los distintos procesos funcionales que sistematizan el relato. Este tipo de itinerario narrativo se asimila a toda una serie de relatos mexicanos cuyo referente extratextual está representado por la revolución de 1.910. Son relatos en donde los nudos, sean éstos "narrativos" o "descriptivos", (1) se van hilando progresivamente y se van actualizando, ya sea en forma directa (las acciones en un supuesto presente) o por medio de catálisis (resumen, expansión o elisión). Esto significa que las catálisis son también de naturaleza integradora pues, integran a muchos nudos que no pueden actualizarse por sí solos: muchas veces aparecen discursivizados dentro de pausas, elipsis o resúmenes, configurando lo que el Grupo M llama "nudo descriptivo".

Ahora bien, la forma en que se encadenan las secuencias y, dentro de ellas por supuesto los nudos, indican un cierto ritmo narrativo que se manifiesta en grados de intensidad y de relajamiento (aceleración o desaceleración), según sean las acciones.

(1) Según el Grupo M, son nudos narrativos aquellos que aparecen registrados con verbos de acción y se corresponden con lo que Todorov entendió por "modos de lo real", para designar los acontecimientos que se realizan en el presente mismo de la narración, aunque esto

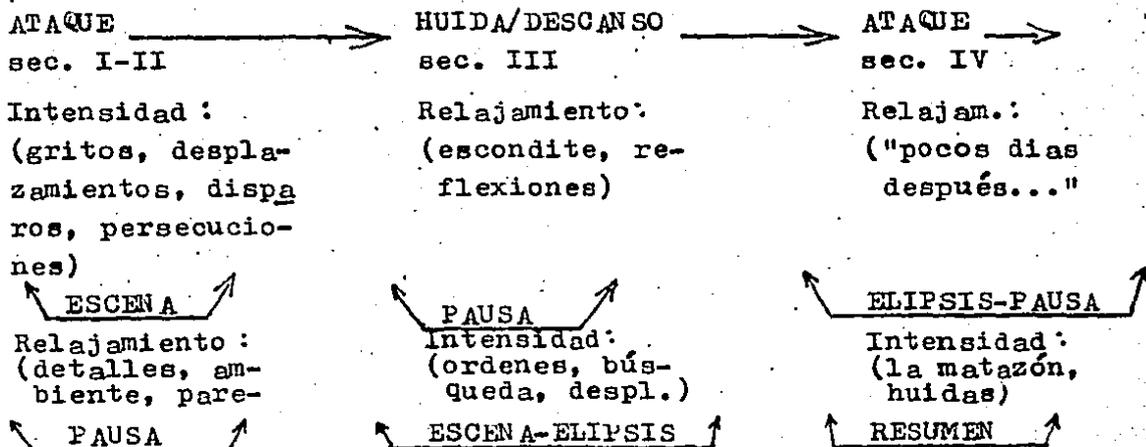
Las dos primeras secuencias se desarrollan, predominantemente, con nudos narrativos: los verbos implican acción y se inscriben en los "modos de lo real" del relato: gritar, levantarse, bajar, pasar, disparar (inferido de "comenzó la tracatera"), brincar, correr, llegar, acosar (inferido de "siguieron disparando"), en suma, hay intensidad.

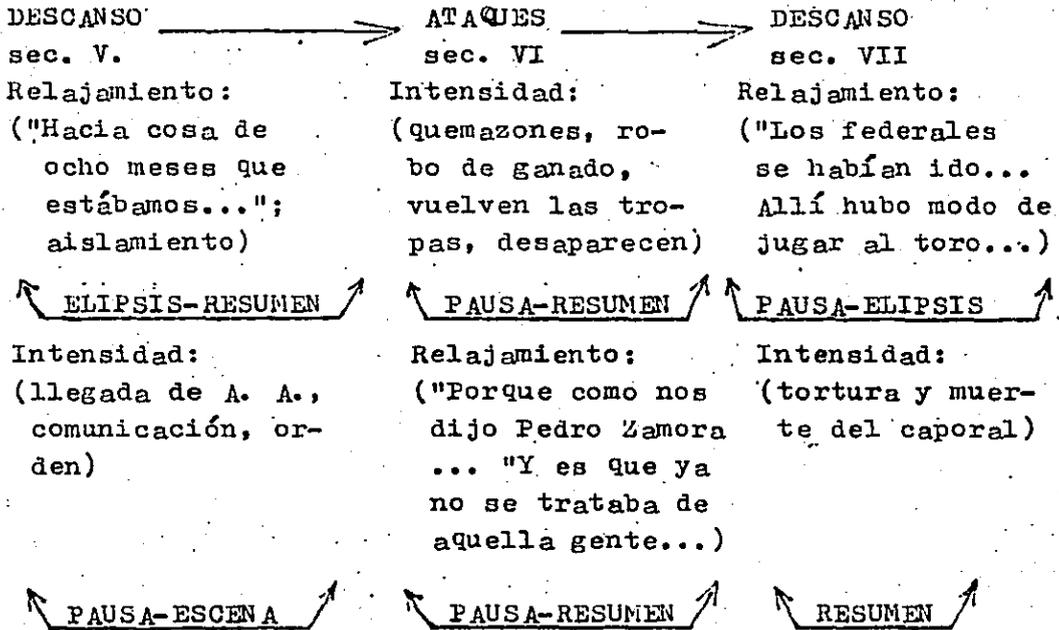
En la secuencia III, al contrario de las anteriores, es notable el relajamiento en el ritmo narrativo. Los nudos son aquí descriptivos y están, por lo tanto, representados con verbos que expresan estado y cualidad: "Nos quedamos agazapados"; "Solamente mirábamos a Pedro Zamora"; "nos miraba"; "nos seguía mirando"; "Estaba haciendo sus cuentas..."; "nos repasaba"; "con aquellos ojos que él tenía", y, por tratarse de nudos descriptivos están dados también por reflexiones, suposiciones y abstracciones en el discurso del narrador: "Era como si se nos hubiera acabado el habla..."; "parecía no estar seguro todavía..."; "El Chihuahua bien pudiera ser que estuviera horquetado arriba de algún amole". Al final de esta secuencia, se establece nuevamente conexión con los nudos narrativos: salir a buscar a

no es más que una apariencia. Son nudos descriptivos aquellos representados por verbos que expresan estado o cualidad, o verbos que evocan o comprimen acontecimientos; para Todorov son los "modos de la hipótesis o de lo irreal".

la Perra, hallazgo de "los Cuatro", seguir buscando toda la noche. Esta secuencia se cierra con una catálisis reductiva, en forma de elipsis: se suprimen los acontecimientos transcurridos en "toda la noche" (insistente búsqueda, retorno, reagrupamiento con los demás). La elipsis se conecta con la secuencia siguiente, en la que los sucesos aparecen resumidos. El enunciado "Pocos días después" constata el carácter elíptico de la conexión intersecuencial, pero es también el conector del discurso resumido: se resume al máximo el segundo enfrentamiento (sec. IV) -pasando el río-

Un cuadro como el que a continuación presentamos nos permite observar el ritmo de intensidad/relajamiento y su articulación en la escena, la pausa, el resumen y la elipsis:





NI ATAQUE NI DESCANSO
ASEDIO

sec. VIII
Relajamiento:
("Por ese tiempo...";
descripciones, evo-
caciones; "Me acuer-
do muy bien de todo")

↖ PAUSA-RESUMEN ↗

Intensidad:
("... caminando sin ha-
cer ruido... las tro-
pas nos seguían...")

↖ RESUMEN-ESCENA ↗

ATAQUE

sec. IX
Relajamiento:
("pero la cosa se des-
compuso...")

↖ PAUSA ↗

Intensidad:
(descarrilamiento
retirada, azar
"... escondidos va-
rios días...")

↖ PAUSA-RESUMEN ↗

SEPARACION

PUESTA AL DIA
DEL NARRADOR

sec. X

Relajamiento:

("Con Pedro Zamora
anduve cosa de cin-
co años... Después
ya no lo volvía a ver
...Dicen que...")

↙ PAUSA-ELIPSIS ↘

Intensidad:

(descripción de robo
de muchachas, homici-
dio, encarcelamiento,
"salí de la cárcel ha-
ce tres años", recono-
cimiento de mujer e hi-
jo).

↙ RESUMEN-ESCENA-ELIPSIS ↘

↑
ANALEPSIS

El ritmo oscilatorio, manifiesto ya sea en forma de crecimiento (intensidad) o ya sea en forma de disminución (relajamiento), en la frecuencia (1) de la narración, muestra su rasgo singulativo: se narra una sola vez lo que ocurre una sola vez, desde la retrospección.

"El llano en llamas", es un ejemplo de relato analéptico (narración retrospectiva). Este tipo de relato se construye sobre la base de movimientos discursivos, inherentes a las estructuras del monólogo, que supone la presencia de un sujeto-enunciador en primera persona. En general, en la obra de Rulfo constituye una constante la estructuración analéptica: hay, siempre, una "voz conversacional" que habla en un presente contingente (un presente que puede existir o no) cuyo agente (el mismo narrador) y acciones focalizadas aparecen registradas en un tiempo verbal que varía entre el pretérito indeterminado y el presente histórico, entendiendo por presente histórico (Kayser) el acto de narrar un pasado desde un presente "aparente" o, mejor, el acto de narrar en un Aquí/Ahora que fue presente (modo de anacronía).

(1) Para Genette (1.972), un relato, de acuerdo a su frecuencia, puede ser: 1. singulativo: narrar una sola vez lo que va ocurriendo; 2. repetitivo: narrar varias veces lo ocurrido una sola vez; 3. iterativo: narrar una sola vez lo ocurrido varias veces.

Esta sensación, en el destinatario-lector, de imaginar en un presente actual las acciones narradas se debe a la eficacia de las estrategias con las que el narrador instaura su proceso de enunciación: ciertos registros-enunciados, expresados por los personajes, tales como los gritos que denotan beligerancia y provocación ("¡Viva Petronilo Flores!"; "¡Viva mi general Petronilo Flores!"; "¡Viva Pedro Zamora!") y los sintagmas que denotan la temporalidad y la espacialidad, a la que alude la enunciación ("Nosotros nos miramos"; "... nos llegaba la boruca..."; "... los miramos" "Siguieron pasando"; "... comenzó la tracatera allá lejos... luego siguió aquí."), son el soporte de dicho proceso enunciativo, similar a los procesos cinematográficos.

En ese mismo ritmo oscilatorio, dado por los grados de intensidad y relajamiento, figurativizado por los núcleos /Ataque/, /Descanso/ (con excepción de las secuencias VIII, que no es ni lo uno ni lo otro, es el asedio, y la secuencia X que destaca la puesta al día y la clausura) observamos, en el discurso, la aparición paulatina de la pausa, el resumen y la elipsis como mecanismos anisocronicos (1)

(1) Según Genette, las anisocronías son aquellas figuras con las cuales se designan los desajustes o desfases temporales que se establecen en la correlación historia/discurso. Son ejemplos de anisocronías, la pausa (el tiempo de la historia se suspende mientras el discurso transcurre); el resumen (se comprime, al máximo,

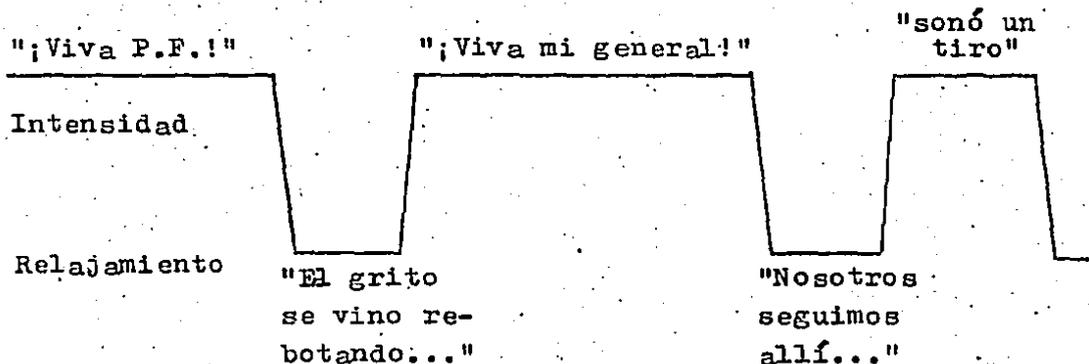
que modelan el relato-tipo analéptico: se supone la presencia de un sujeto que habla (El Pichón) -haciendo pausas, resumiendo y omitiendo- a un interlocutor -tácito-, que es es cucha pero que no responde.

La escena, forma propia del relato-tipo isocrónico (1) sólo aparece en los pocos parlamentos -directos o indirectos- introducidos por el narrador-personaje en determinados momentos de la intensidad narrativa y, hace parte también de las estrategias que condicionan, en el lector, la il usión de realidad.

En todas las secuencias, pues, hay intensidad y rela jamiento, en mayor o menor grado, según sea la acción que se represente en cada una de ellas. Su repetición alternada, confirma la construcción simétrica, progresiva y ondulatoria de la narración, es una forma de sube y baja en una misma constante, tal como lo bosquejamos en este ejemplo de la primera secuencia:

el tiempo de la historia en el tiempo del discurso); la el ipsis (se suprime el tiempo de la historia, se hace in ferible)

- (1) No sobra anotar, de paso, cómo nunca hay una co incidencia temporal entre la historia y el discurso que la na rra; en el teatro lo que se pone de manifiesto es una il usión mimética".



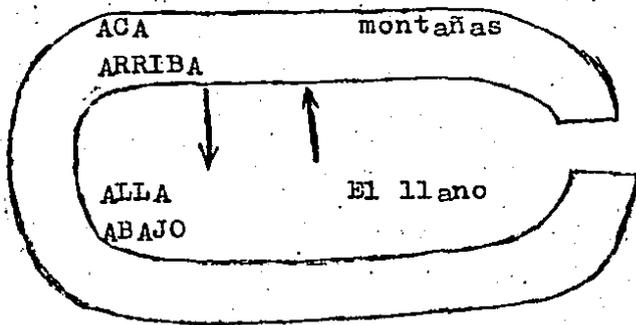
Respecto a la espacialidad de la historia hallamos también una constante, leit-motiv, de la narrativa rulfiana: hay un /allá/ y un /acá/ que se correlacionan con un /abajo/ y un /arriba/, manifiesto en las distintas informaciones topográficas:

El grito se vino rebotando por los paredones de la barranca y subió hasta donde estábamos nosotros..."

"... el viento que soplaba desde abajo nos trajo un tumulto de voces amontonadas..."

... la boruca que venía de allá abajo... (1)

La zona topográfica de /arriba/ representa al espacio -estratégico- en el cual se desplazan los rebeldes hasta antes de dominar el llano (parte primera del relato, si lo fragmentamos en tres grandes partes: 1. ataques-fracasos, 2. ataques-victorias-dominio del llano y, 3. persecuciones fracaso final. La zona topográfica de /abajo/ representa el espacio, fértil, por el cual se lucha, esa "gran herradura... encerrada entre montañas... aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido." ; cuyo icono podría representarse así:



(1) Los subrayados son nuestros.

EL CORRIDO
INTERTEXTO EN "EL LLANO EN LLAMAS"

Una de las "materias primas" que sirve de base a Rulfo para construir sus relatos, es la tradición oral: leyendas populares, refranes, mitos, supersticiones, coplas, canciones y corridos, son manifestaciones folclóricas que, de acuerdo a procesos estéticos, se exhiben en los cuentos y en la novela.

Como señala Pascual Buxó, al destacar que, "como texto fijado por la escritura -y concebido desde la dimensión de la escritura- la obra literaria contextualiza las situaciones de emisión y proporciona los marcos de referencia cultural (ideológica) en que debe ser leída una y otra vez por los destinatarios dispersos en el tiempo y en el espacio;" (1) y, al reconocer así mismo que, en tanto ligado "a las categorías propias del discurso narrativo", el corrido también contextualiza los entornos referenciales "que corresponden a los acontecimientos relatados," y, por ende, parti

(1) "La poesía folclórica entre la textualidad y el azar", en Introducción a la poética de Roman Jakobson, Cuadernos del Seminario de Poética, Unam., 1.978, p. 65

cipa de esa coherencia que caracteriza a los textos literarios. Ambas, sin embargo, -la obra folclórica (el corrido) y la obra literaria- se diferencian, entre sí, por aquellos rasgos que Jakobson y Bogatyrev (1) identificaron entre la 'langue' y la 'parole', en su relación con el folclor y la literatura. La primera, -la 'langue'- por cuanto es generada, sostenida y reproducida por la colectividad social, se homologa a las manifestaciones folclóricas, pues, éstas se rigen por convenciones y "patrones establecidos", es "impersonal y vive independientemente del cantante", se encuentra fijada por la tradición, aunque, como ocurre en la 'langue', los ejecutantes puedan, en sus ocurrencias y "respondiendo a las exigencias de la comunidad", combinar distintas sustancias. La segunda, -la 'parole'- por cuanto permite "desviaciones" y es, siempre, actualizada de diferentes maneras por los individuos, particulares, reconocibles, que la ejecutan, se homologa a las manifestaciones literarias, pues, allí cada sujeto-escritor es, en mayor o en menor grado, un innovador de las demás obras que le anteceden.

Es el carácter narrativo, en suma, lo que permite ten-

(1) "Le folklore, forme spécifique de création", en Roman Jakobson, Questions de poétique, Editions du Seuil, Paris, 1.973, pp. 59, 72.

der el puente de relación entre el relato folclórico y el relato literario. Tanto el uno como el otro, en efecto, narran acontecimientos, involucran personajes, articulan un narrador que enuncia y presentan clímax.

El corrido, según Vicente T. Mendoza, "por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo...", (1); se origina en México a mediados del siglo pasado "durante las guerras de religión y fueros", se desarrolla durante el gobierno de Porfirio Díaz y alcanza su plena consolidación en el período de la revolución de 1.910. De cierto modo, hace las veces de noticiario itinerante, en la medida en que relata sucesos que han acontecido en lugares lejanos o próximos.

El mismo Mendoza ha clasificado los corridos, según sus temas, en: históricos, revolucionarios, políticos y de carácter lírico; de fusilamientos, de valientes, de cárceles; de raptos, persecuciones, alevosías y asesinatos; de parricidios, maldición y fatalidad; de tragedias pasio-

(1) "Introducción" a El corrido mexicano, Antología preparada por el autor, Fondo de Cultura Económica, México, 1.954, p. 14.

nales; de accidentes y desastres; de toreros; de asuntos religiosos y bíblicos, etc.

Dentro de los marcos de referencia que proporciona el cuento "El llano en llamas", el corrido constituye uno de sus intertextos. (1) Su epígrafe ("Ya mataron a la perra/pero quedan los perritos") resume y orienta, en parte, el universo de la historia narrada. Este epígrafe es tomado de uno de los corridos que pertenece al grupo de los revolucionarios: -De "La perra valiente"-.

La historia que cuenta el corrido citado alude al asunto predominante en la secuencia III, del cuento, donde se registra la desaparición de La Perra. Las dos primeras estrofas del corrido dicen:

Novecientos dieciseis,
también el cuatro de marzo,
murió La Perra Valiente,
la hicieron dos mil pedazos.

Murió La Perra Valiente
a las seis de la mañana,
con un mausser en las manos,
porque no se acobardaba.

(1) Concepto que atenderemos en la parte que corresponde al estudio analítico de la novela.

Informaciones (la fecha) e indicios (valentía: no cobardía) expuestos en el discurso del corrido, se emparejan, reconfirmándolos, con aquellos lugares del cuento en el cual se hace referencia a La Perra. Así, en el tercer párrafo del cuento, hallamos:

La Perra se levantó despacio, quitó el cartucho a la carga de su carabina y se lo guardó en la bolsa de la camisa. Después se arrimó a donde estaban "los Cuatro" y les dijo: "¡Siganme, muchachos, vamos a ver qué toritos toreamos!" Los Cuatro hermanos Benavides se fueron detrás de él, agachados; solamente la Perra iba bien tieso, asomando la mitad de su cuerpo flaco por encima de la cerca.

(p. 177)

de donde se puede inferir todo un núcleo indicial que privilegia la 'seguridad' belicosa y la 'valentía' de La Perra. He aquí uno de los rasgos distintivos que se establecen entre el relato literario y el relato folclórico: mientras que en el cuento de Rulfo aflora la sugerencia, esto es, el mensaje indirecto, en el corrido se actualizan cualificaciones denotativas ("La Perra Valiente"/"no se acobardaba"/ murió "a las seis de la mañana/ con un mausser en las manos"/. En "El llano en llamas", los intersticios -espacios en blanco, silencios, suspensiones- condicionan y o-

bligan, en el lector, la construcción de 'mundos posibles'; éste tiene que imaginar los resultados que el texto no manifiesta: 1. La Perra logró escapar del cerco de los federales y se extravió o, 2. la doble lectura del enunciado narrativo, "Se lo han de haber llevado -pensamos-. Se lo han de haber llevado para enseñárselo al gobierno;", en donde existe la posibilidad de que esté vivo o de que esté muerto, pero en manos de los federales. El corrido da cuenta de aquel intersticio; en la tercera estrofa, el narrador nos dice:

En el sitio de Volcanes
pasó ese combate cruel,
donde ascendió el mayor Flores
a teniente coronel.

y la cuarta estrofa redondea la información, dando respuesta al intersticio del cuento:

En el sitio de Volcanes
no me quisiera acordar,
fusilaron a la Perra
en la esquina de un corral.

Dos informaciones, manifiestas en la tercera estrofa, cohesionan el intertexto. De un lado, el "sitio de los Volcanes", que aparece referido en dos momentos del cuento:

1. ... mientras en las faldas del volcán se estaban quemando los ranchos del Jazmín... (p. 186)
2. ... Pedro Zamora los mandó a cuidar el puerto de los Volcanes, allá arriba,... (p. 188)

De otro lado, la referencia al "mayor Flores", con la variante de que en el cuento se habla es del "general Petro- nilo Flores".

Las cuatro estrofas siguientes (V, VI, VII, VIII) describen, en forma de clímax, la manera en que es fusilado La Perra:

Decía La Perra Valiente
cuando se miró rodeado:
-No corra, mi general,
qué ¿no me mira sitiado?

El general, avanzando,
qué caso le había de hacer:
-Defiéndete como puedas,
algún fin has de tener.

Decía el capitán Téllez:
_¿No decías que eras valiente?,
querías conocer tu padre,
aquí lo tienes presente

Dijo el capitán Téllez,
como él fué el que lo mató,
que después de estar herido,
el máusser le descargó.

Así, pues, el corrido resuelve el intersticio al describir-
nos la muerte, a sangre fría, de La Perra en manos de los _
federales.

Las dos estrofas siguientes reafirman el intertexto _
cuento/corrido: el narrador testigo, reproduce el diálogo _
entre Pedro Zamora y Catarino Diaz (este segundo personaje
no aparece en el cuento):

Decía don Pedro Zamora:

-La Perra ¿dónde estará?

Le contesta Catarino:

-Ya se halla en la eternidad.

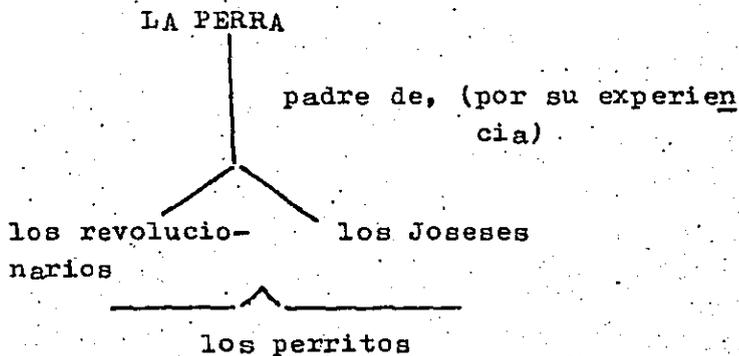
Decía Catarino Diaz:

-Nos quieren hacer poquitos,

ya mataron a La Perra;

pero quedan los perritos.

hallamos aquí el epígrafe, cuyo último verso está construido con un sentido figurado pero contextualizado:



Otro corrido que establece inter-relación con "El llano en llamas" es el "De Orlachía":

El mero cuatro de octubre
en ese Isachtla mentado,
el general Orlachía
a Zamora lo ha sitiado.

Decía entonces Orlachía:
-Entrenles, que están dormidos
y agarremos a Zamora
y acabemos los bandidos.

En la secuencia VI, del cuento, el narrador hace referencia a "un tal Olachea, con gente aguantadora y entrona", cuyas tácticas de guerra consistían en echarse "sobre suelo, afortinados detrás de sus caballos y nos resistían allí, hasta que otros nos iban cercando poquito a poco, agarrándonos como a gallinas acorraladas..."

Tal parece que Rulfo ha retenido la fonetización del nombre "Orlachía" /Olachea/, manteniendo esa línea de expresión popular que engloba al habla del narrador, y que crea la sensación, como hemos señalado en páginas anteriores, de que lo narrado nos llega por vía oral y no por vía escrita.

La alusión, en el corrido, a Orlachía y el sitio a Zamora se homologa, pues, con las acciones menudas que El Pichón (narrador) resume en la secuencia VI de "El llano en llamas", confirmándose una vez más la inter-relación.

Es importante anotar, por último, que el intertexto que se establece con el corrido no es sólo de orden temático, éste es también de tipo melódico. El proceso oscilatorio, rítmico, que hemos identificado en la alternancia, intensidad/relajamiento, del cuento, se aproxima a la tonalidad de la voz y la nota, baja o alta, que marca el ritmo del corrido según sean los acontecimientos narrados.

"NOS HAN DADO LA TIERRA"

INTERTEXTUALIDAD CON "EL LLANO EN LLAMAS"

Por los asuntos tratados y los acontecimientos en los cuales éstos se sustentan, el cuento "Nos han dado la tierra" establece relación intertextual con "El llano en llamas". En efecto, intersticios y situaciones elípticas que, en "El llano en llamas", dejan la sensación de duda, confusión e interrogación, encuentran la posibilidad de ser resueltos en el universo narrado de "Nos han dado la tierra".

Dos grandes interrogantes, al menos, afloran en la lectura de "El llano en llamas": 1. Cuáles son las causas que han suscitado el enfrentamiento armado entre los dos bandos (recordemos que para Pedro Zamora y sus hombres, esto no es muy claro) y, 2. Cuáles son los resultados, globales y finales, de dicho movimiento.

En "Nos han dado la tierra", el proceso de enunciación hace referencia, indirectamente, a estos dos interrogantes, que además configuran los antecedentes de la historia relatada. Una mutua compenetración semántica entre uno y otro cuento instaura la red intertextual que aquí detallaremos.

EL UNIVERSO NARRADO

Secuencias

A diferencia de "El llano en llamas", donde la narración (la enunciación) va dando cuenta en forma consecutiva y lógica (de un antes a un después: A supone B; B supone C; C supone D, etc.) de las secuencias que componen la historia, en "Nos han dado la tierra" éstas aparecen trastocadas. El trastocamiento de las secuencias, recurrencia estética del autor, nos obliga a reconstruir dos órdenes: el de la narración, primero, y el de la historia, deducida de ella:

Orden narrativo:

1. Acercamiento al pueblo

"se oye el ladrar de los perros"

"se siente en el aire el olor del humo."

"se saborea ese olor de la gente"

Orden narrativo:

2. Viaje/travesía por el llano

"Hemos venido caminando _
desde el amanecer"

"Hace rato, como a eso de_
las once, éramos veintitan_
tos"

3. Concesión del llano

"Eso de quitarnos la cara_
bina hicieron bien..."

"Nos dijeron:

-Del pueblo para acá es de
ustedes... Todo el Llano _
Grande.

Nosotros paramos la jeta _
para decir que el llano no
lo queríamos...

Nos puso los papeles en la
mano y nos dijo:

-No se vayan a asustar por
tener tanto terreno para _
ustedes solos.

... Y ahora váyanse. Es al
latifundio al que tienen_
que atacar, no al gobier_
no que les da la tierra...

Así nos han dado la tierra.

4. Llegada al "derrumbadero",
ingreso al pueblo

"Nos hemos puesto en fila para bajar la barranca... Conforme bajamos, la tierra se hace buena... Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas...
... ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros...
... nos acercamos a las primeras casas...
Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo.
La tierra que nos han dado está allá arriba.

Orden cronológico (o de la historia):

- A. Concesión del llano (los desarman, les quitan los caballos y les otorgan el llano)
- B. Viaje/travesía por el llano (once horas dura la travesía, es un desierto)
- C. Acercamiento al pueblo (observaciones del narrador, se detienen, quedan cuatro, se oye el ladrar de los perros)

D. Llegada al "derrumbadero", (rechazan el llano concedi
ingreso al pueblo do, se internan donde está
la tierra buena)

Cuando la narración (proceso de enunciación) comienza, los personajes ya han atravesado la mayor parte del llano y se acercan al pueblo. Ese acercarse al pueblo, constatado y confirmado por las sensaciones físicas que el narrador experimenta ("ladrar de los perros", "olor del humo", "sabor y "olor de la gente") es el momento que concentra el punto de partida del discurso que evoca los acontecimientos anteriores (el trayecto por el llano -en resumen- y la repartición de éste -en escena-), de donde se infiere que la situación inicial del discurso no es la misma situación inicial de la historia (los hechos evocados) :

secuencia 1 (en el orden narrativo) es,
secuencia C (en el orden cronológico);
secuencia 2 (en el orden narrativo) es,
secuencia B (en el orden cronológico);
secuencia 3 (en el orden narrativo) es,
secuencia A (en el orden cronológico);

secuencia 4 (en el orden narrativo) es,
secuencia D (en el orden cronológico)

El trastoque se encuentra, pues, en la secuencia 1 que, dentro de la lógica temporal consecutiva correspondería a la secuencia C; así mismo, la secuencia 3 sería, por lógica la A. Únicamente la secuencia intermedia y la final coinciden, en sus respectivos ordenes.

De lo anterior se puede deducir que, al igual que en "El llano en llamas", se trata de un relato analéptico (hay retrospectión; de un presente -acción de caminar- se pasa, paulatinamente, a un pasado cada vez más remoto -trayecto caminado, concesión del llano-; en otras palabras, del final de la historia, se pasa al principio de la misma, como la llamada "narración de construcción en abismo").

El narrador es intradieгético (narra y participa de las acciones narradas: es sujeto de la enunciación y sujeto de lo enunciado) y, en el orden de su discurso retrospectivo, da entrada a una pequeña historia (forma de metadiégesis)

que viene a constituir el núcleo semántico fundamental: aquello por lo cual los personajes han tenido que atravesar el 'desértico' llano, para llegar a la situación en que están (finalmente, situación de carencia).

Para dar cierto orden a nuestro planteamiento, tratemos de definir, siguiendo las postulaciones de Genette, la relación de implicación que se establece entre lo que llamamos diégesis y lo que llamamos metadiégesis.

El mecanismo por el cual se opera el traslado de un nivel narracional primario -acciones que ocurren en un aquí y un ahora de su propia enunciación- (acto de caminar, acto de pararse a ver las nubes, acto de proseguir y acercarse al pueblo) a otro nivel que lo antecede (entrega de armas y caballos, otorgamiento del llano, inicio del viaje/travesía, etc.) es un caso de metalepsis. Con esta figura retórica, se identifican, por ejemplo, los rasgos de la "narración de construcción en abismo", en donde un personaje o un narrador que participa en la diégesis evoca acontecimientos que por sí mismos conforman otra historia -en otro espacio y otro tiempo y quizá con otros personajes-.

Pero, qué es la diégesis. Según lo explica Genette, _
retomando el término de Platón (quien oponía diégesis -imi-
tación imperfecta- a mimesis -imitación perfecta-), la dié-
gesis se homologa a lo que Todorov identificó con 'histo-__
ria', y a lo que los formalistas entendieron por fábula, _
es decir, las acciones constitutivas de los hechos narra-__
dos; en suma, el universo básico, general, de aquello que__
se nos cuenta, "narración en primer grado", como la califi-
ca el mismo Genette para diferenciarla de las narraciones _
de segundo grado: narraciones menores que se incrustan en _
el universo de una narración mayor.

Estas narraciones de segundo grado, evocadas casi siem-
pre, son las metadiégesis y, por lógica, se encuentran im-
plicadas (por relación de inclusión) por la diégesis. Los _
relatos de Odiseo ante el rey Alcinoo y el sueño de Don _
Quijote en la Cueva de Montesinos, son un ejemplo clásico _
de metadiégesis ; los protagonistas asumen el rol de narra-
dores de su propia historia; son intradieгéticos.

Ahora bien, cuál es el límite de la metadiégesis en el _
cuento: "Nos han dado la tierra", dónde comienza y dónde ter

mina esa otra pequeña historia.

LA METADIEGESIS : EL LUGAR DEL INTERTEXTO

En el cuento, por su brevedad, las metadiégesis son menos notables. Cuando éstas existen, la frontera que trazan respecto a la diégesis es muy relativa. Sin embargo, es común que ellas se manifiesten en relatos-cuentos cuya enunciación está en manos de un narrador-personaje, que partiendo de un presente ("aquí/ahora") se proyecta hacia un pasado y que, inclusive, recurre a la escena y al resumen para darle más relevancia a ciertos momentos de la historia evocada. Este es el caso de "Nos han dado la tierra".

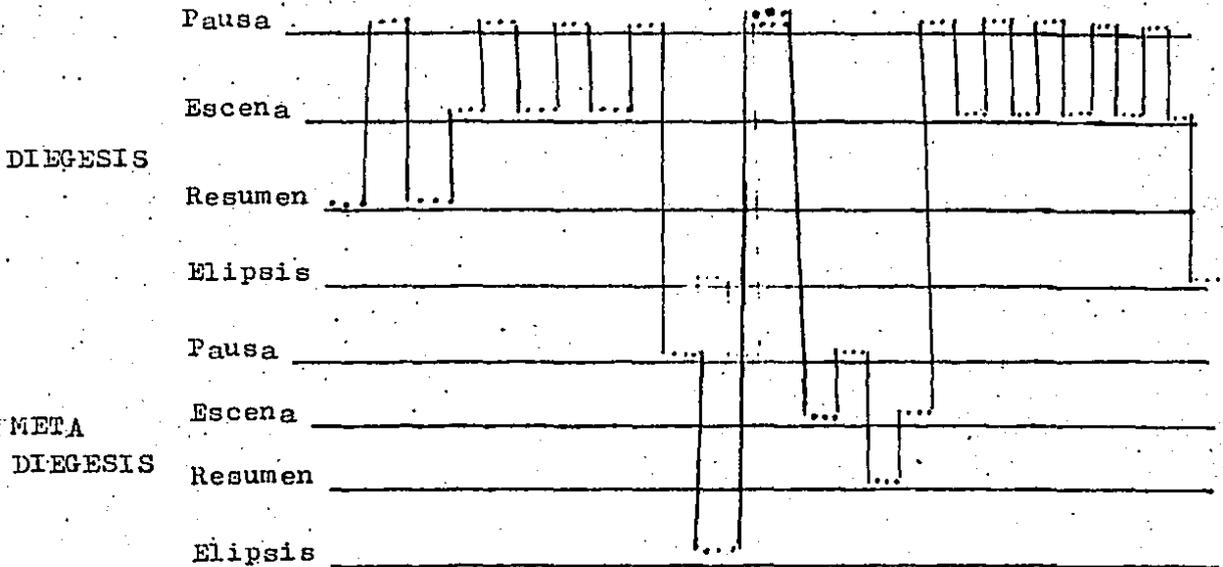
La historia básica, "narración de primer grado", comprendería el trayecto, a través del llano, de "veintitantos" sujetos, al menos, que poco a poco se van "desperdigando" hasta quedar sólo cuatro: el narrador, Melitón, Faustino y Esteban. A través de ese trayecto, el narrador ha ido acumulando impresiones (son a su vez, informaciones e indicios para los narratarios) que enuncia en un lapso de tiempo que va desde que "se oye el ladrar de los perros" (cua-

tro de la tarde) hasta que Esteban se queda y los demás _
siguen adelante, "más adentro del pueblo". Dichas impresio-
nes, sentidas y pensadas por el narrador ("No decimos lo _
que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas_
de hablar."), van registrandó, entre resumen, pausa y esce-
na, las situaciones (caminar, mirar una nube, mirar caer u-
na gota de agua, detenerse, volver a caminar) y la atmósfe-
ra, el entorno ambiental-espacial por el que transcurren _
(llanura desértica, calor intenso). Podría asumirse toda _
esta parte, contenida en las secuencias 1, 2 y 4, _
como un relato autónomo, cuya exégesis sería: un grupo de _
hombres viaja a través de un llano en busca de una tierra_
que les ha sido dada, muchos se van desperdigando; a las _
once de la mañana son veintitantos y a las cuatro de la tar_
de son sólo cuatro, quienes finalmente no aceptan el llano.

La narración de segundo grado, la metadiégesis, es la _
que se representa en la secuencia 3 : concesión del lla-
no. También aquí es posible realizar una lectura autónoma, _
en tanto que se conforma un pequeño relato, con sus secu-
cias correspondientes;

1. Les quitan las armas y los caballos
2. Les reparten tierras pero no las aceptan
3. El delegado no acepta los reclamos; son lanzados al llano.

Apoyándonos en el diagrama que propone Helena Beristáin (1), veámos la relación que se establece entre la diégesis y la metadiégesis y su desarrollo discursivo, teniendo en cuenta las anisocronías:



(1) Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario, Cuadernos del Seminario de Poética, Unam, 1.982

Se leen en este diagrama, los distintos pasos por los que transcurre el discurso; éste se inicia con un resumen (se resume el viaje y los rasgos espaciales: es un desierto) que pasa luego a una pausa ("Uno ha creído a veces...") para después volver al resumen ("Hemos venido caminando desde el amanecer...") para posteriormente darle entrada a una escena ("Son como las cuatro de la tarde."); se sigue este proceso sucesivo hasta llegar a la elipsis final (los personajes ingresan al pueblo y siguen caminando).

El paso que se opera entre la diégesis y la metadiégesis, como se representa en el diagrama, se da por medio de la pausa; precisemosla, para no extraviarnos:

No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada. (p. 130)

Se trata de una descripción, y por supuesto una suspensión de la historia, característica, entre otras, propia de la pausa. Después hallamos:

Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. Antes andábamos a caballo y traíamos terciada una carabina. Ahora no traemos ni siquiera la carabina. (p. 130)

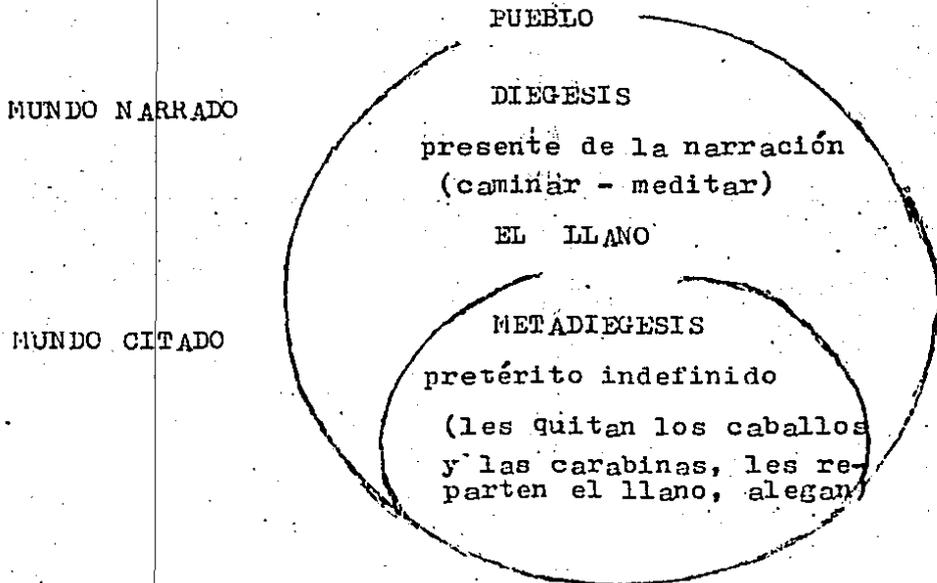
en donde , el "Antes andábamos..." es el primer enunciado conector (forma de embrague) con el pretérito indefinido, en el cual se inscribe la metadiégesis. Este mismo enunciado o se constituye en figura que sirve de entrada, por su carácter evocador, a otro universo -sugerido-, otra historia (en el relato) de la que solamente se nos dan unos datos, que se reiteran en la primera parte del párrafo siguiente:

Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Lo matan a uno sin avisarle, viéndolo a toda hora con la "30" amarrada a las correas... (p. 130)

es, a la vez, una pausa, pues desacelera el discurso, y, una elipsis, por cuanto se omiten las causas y los antecedentes por los cuales, primero: antes caminaban a caballo y portaban carabinas; segundo: les han quitado, después, tanto los caballos como las carabinas.

El narrador retorna luego, con otra pausa, a la diégesis (desde, "De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río...;" hasta, inclusive, todo el párrafo que le sigue -"Vuelvo hacia todos lados y miro el llano...") y da entrada a la escena ("Nos dijeron: ..."), en la que se representa el hecho evocado, la metadiégesis, misma que termina con el enunciado, "Pero él no nos quiso oír."

Se puede hablar aquí, digamos, de un mundo narrado (la diégesis) y de un mundo citado (la metadiégesis), en donde el primero incluye al segundo, así como lo representamos a continuación:



La metadiégesis, como puede verse en el gráfico, no se encuentra cerrada, respecto al mundo narrado, al contrario, lo presupone. Así mismo, la diégesis aparece abierta porque la historia no se clausura: el discurso finaliza con una elipsis.

Es en la metadiégesis, esto es, en el mundo citado, donde se actualiza la correlación intertextual con "El llano en llamas". Las informaciones que se expresan allí (antes andaban a caballo y armados con carabinas; los mataban "sin avisarle" cuando los veían con la "30") remiten al un verso semántico de "El llano en llamas".

Hemos afirmado, páginas atrás, que algunas situaciones elípticas de "El llano en llamas" encuentran su resolución en "Nos han dado la tierra". Retomemos la definición de la elipsis para determinar, en efecto, hasta qué punto esta figura se instaura en un proceso de correspondencia mutua.

Greimas y Courtés definen la elipsis como, la "relación existente, en un texto ocurrencia, entre una unidad de la estructura profunda y aquella cuya manifestación en estruc-

tura de superficie no tiene lugar; el elemento ausente en la superficie es, no obstante identificable gracias a la red relacional en que se inscribe y que constituye su contexto..." (1) De lo cual se puede concluir que, el presupuesto básico, necesario, para la instauración de la elipsis, está dado en la fuerza que aquellas unidades de estructura profunda puedan tener para sugerir, en los destinatarios, otras unidades no explícitas en la superficie, es decir, otros asuntos-temas no expuestos, sustancialmente, en el plano de la expresión, pero deducibles, en últimas, de las demás unidades contextualizadas.

¿Cuáles son, entonces, en "El llano en llamas", las unidades de estructura profunda actualizadas, y cuáles las que quedan suspendidas y no se manifiestan en la estructura superficial?

La unidad mayor, reconocible en la superficie, se puede representar con el término /revolución/. Esta sería, igualmente, una unidad de estructura profunda -englobante-, correlacionada con otras como /levantarse -en armas/.

(1) Greimas, Courtés, Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gedos, Madrid, 1.982, p. 138

/hacerse "poderosos"/, unidades explícitas en el texto, que suponen -por vía de la alusión- otras unidades no explícitas. Así, por ejemplo, ¿por qué y para qué la revolución? es un asunto no tratado por el narrador y por los personajes, pero que subyace como pregunta a los destinatarios. De allí que en algunos lugares del texto, se muestre cierta intencionalidad, de parte del autor, por evadir el "discurso justificatorio" sobre el movimiento revolucionario que se representa en el cuento. Aun más, es notable la tendencia por desfigurar el posible ideario que lo sustentó, desde sus inicios, mostrando otras facetas en los personajes: "llenar de terror todos los alrededores del llano"; "amontonar dinero"; despellejar ganado; robar muchachas, etc. ; cuestión que si bien es cierto existió, no constituyó el objetivo fundamental.

Es indudable que en el universo narrado de "Nos han dado la tierra", la alusión a "caballos", "carabinas" y a la "30", en situación elíptica, remite al universo de "El llano en llamas", por cuanto responde a algunos de los silencios que han quedado flotando en éste.

En "Nos han dado la tierra", se explícita, indirectamen

te, la razón por la cual se gestó aquel movimiento; a la vez, se muestra la forma en que fue finiquitado: la tierra es el objeto de lucha y su "repartición" es el objeto de paz.

Si en "El llano en llamas" no conocemos, debido a las omisiones, los resultados finales de aquella revolución, en "Nos han dado la tierra", los inferimos: retengamos la escena metadiegtica: alguien, con acento autoritario, les reparte el terreno; pero cómo es este terreno: un "duro pellejo de vaca", tierra deslavada y dura en donde es imposible sembrar algo. Y los personajes, ya desarmados, han tenido que aceptar lo concedido, con excepción de los cuatro que no renuncian a la tierra que está más allá del río y del pueblo. Aquí, el intertexto va más allá de la intra-inter textualidad literaria: remite al referente histórico y socio-político de México, a la reforma agraria como uno de los resultados del movimiento bélico de 1.910. Resultados asumidos de una manera peyorativa e irónica, por el autor, al poner en la voz del "delegado" frases como: "- No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos"; "Es al latifundio al que tienen que atacar y no al gobier-

no", confirman cierta posición ideológica, confesada como en susurros, que arropará a toda la obra de Rulfo.

Otros elementos que sostienen la correlación intertextual entre los cuentos analizados, hacen referencia a la espacialización: en ambos, está de por medio el llano, aunque su figura, ambiental, se represente de manera distinta. En el primer cuento, el llano es representado positivamente (el maíz está crecido; hay haciendas; allí, en el llano, nacieron y crecieron Zamora y sus hombres). En el segundo cuento, el llano es cualificado negativamente (es un "puro pellejo de vaca", es un desierto, no se puede sembrar). Si pensáramos este llano como el mismo, el que se representa en "Nos han dado la tierra" se encuentra en un estado posterior al de aquel; después de los incendios, prolongados por los ventarrones de la época, el llano fértil es ahora un llano desértico. Visto así, parece que la ironía se hace más aguda, es a la vez venganza y castigo: una voz sentenciosa subyace en los parlamentos del "delegado": es a ese llano destruido por el fuego al que deben volver.

Finalmente, el título del libro, al que pertenecen los

dos cuentos, recubre el universo en el que se desarrollan. De un lado, "El llano en llamas" en sus dos lecturas: los incendios del llano -lectura denotativa- y el ambiente candente de los enfrentamientos -lectura connotativa-. De otro lado, en "Nos han dado la tierra", la hipérbole, incrustada en la metáfora "comal acalorado", para calificar el calor intenso (como en llamas) del llano referido.

LOS PARALELISMOS EN
"LA NOCHE QUE LO DEJARON SOLO"

En el nivel diacrónico, adecuando los referentes histórico-sociales de México al universo narrado de los cuentos de Rulfo, "La noche que lo dejaron solo" es posterior a "El llano en l lamas" y a "Nos han dado la tierra". En el primero, como hemos visto, se registran momentos del movimiento revolucionario de 1.910; en el segundo, se muestran los resultados de tal movimiento (autocracia y reforma agraria). El cuento que a continuación estudiaremos está, históricamente, un poco más acá.

El universo semántico en el que se inscribe el cuento "La noche que lo dejaron solo", remite a otra revolución, aquella que los historiadores han llamado "revolución cristera" y que el mismo Rulfo ha caracterizado como "una guerra intestina que se desarrolló en los estados de Colima,

Jalisco, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato contra el gobierno federal. Hubo un decreto -explica Rulfo- en donde se aplicaba un artículo de la Revolución, en donde los curas no podían hacer política en las administraciones públicas, en donde las iglesias eran propiedad del Estado, como son actualmente. Daban un número determinado de curas para cada pueblo, para cada número de habitantes..." (1). Como eran pueblos reaccionarios y conservadores, se levantaron en armas contra el gobierno. La "guerra cristera" duró tres años, se inició en 1926 y finalizó en 1928.

Veámos, a partir de las secuencias, el lugar donde se confirma la alusión referencial citada y, la manera cómo se desarrolla el discurso, teniendo en cuenta el funcionamiento de los paralelismos.

EL UNIVERSO NARRADO

Secuencias

1. Caminata y rezago ,
de Feliciano Ruelas

"¿Por qué van tan despacio? (...)

Allí iban los tres...

(1) Entrevista con Luis Harss en el año de 1966, publicada en Los nuestros , Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

2. Se impone el sueño en
Feliciano Ruelas

"Al comenzar la subida se
retrasó...

"Se fue rezagando...

"Se recostó en el tronco
de un árbol...

"Luego se dejó resbalar en
el sueño...

"Abrió los ojos...

"Y se volvió a dormir...

3. Despertar y reinicio de
caminata (en travesía)

"Se levantó al oír gritos

"Se acordó de lo que tenía
que hacer...

"Tomó el tercio de carabi-
nas y se las echó a la es-
palda...

"... cortó por el monte

"Se dejó caer barranca a-
bajo...

4. Reconocimiento y
huida

"¡Cristo! ; "Viva Cristo
Rey!

"... eran ellos, su tío

Tanis y su tío Librado...
colgados de un mezquite...

"... agazapado hasta arra
trarse por el suelo, se
fue caminando, empujando
el cuerpo con las manos...
se echó a correr...

Como en "Nos han dado la tierra", la secuencia inicial
está compuesta por acciones que señalan desplazamiento: tres
personajes caminan en la noche, de los cuales uno es focali
zado por el narrador extradiegético -narrador que enuncia
en tercera persona y no participa en los acontecimientos na
rrados-. Salvo tres digresiones aceleradas, las secuencias
se van desarrollando en su orden consecutivo (1 - 2 - 3 -
4); cada una va delimitando su frontera y, a la vez, cada u
na es transición de la siguiente (rezagarse por el peso del
sueño implica recostarse y dormirse; dormirse supone desper
tarse y reiniciar la marcha, etc.)

Las digresiones que se operan en el discurso, son:

a. por evocación interior en el protagonista (Sec. 1):

"De la Magdalena para acá, la primera noche; después de allá para acá, la segunda, y ésta es la tercera. No serían muchas -pensó-, si al menos hubiéramos dormido de día. Pero ellos no quisieron: 'Nos pueden agarrar dormidos -dijeron-. Y eso sería lo peor.

"Les dije que esperaran: vamos dejando este día para descansar. Mañana caminaremos de filo y con más ganas y con más fuerzas, por si tenemos que correr. Puede darse el caso.

b. por pareceres en el protagonista, transmitidos por la omnisciencia del narrador (Sec. 3):

"Le parecía oír a los arrieros que decían: 'lo vimos allá arriba. Es así y asado, y trae muchas armas'

"Le parecía seguir oyendo a los arrieros cuando le dijeron: '¡Buenos días!' Sintió que sus ojos eran engañosos. Llegarán al primer vigía y le dirán: '

'Lo vimos en tal y tal parte. No tardará en estar por aquí.'

c. por escena metadiagética, representada en los diálogos de los soldados (Sec. 4) :

-¿Qué esperan para descolgar a éstos?

-Estamos esperando que llegue el otro. Dicen que _
eran tres, así que tienen que ser tres. Dicen que _
el que falta es un muchachito; pero muchachito y _
todo fue el que le tendió la emboscada a mi teniente
Parra y le acabó su gente...

-¿Y por qué no salimos mejor a buscarlo? Así hasta
se nos quitará un poco lo aburrido.

-No hace falta. Tiene que venir. Todos están arrenden
dando para la sierra de Comanja a juntarse con los
cristeros del Catorce. Estos son ya de los últimos.
Lo bueno sería dejarlos pasar para que les dieran_
guerra a los compañeros de los Altos.

...

El núcleo de la metadiégesis lo constituye la evocación,
exteriorizada en el parlamento, de la emboscada tendida al _
teniente Parra; se trata de una metadiégesis resumida al má
ximo.

Una de las particularidades de este cuento radica en _
que las digresiones, operadas en el discurso, no afectan a _

las secuencias en su orden cronológico; lo cual podría explicarse debido a que el proceso focalizador está dirigido sólo y únicamente hacia el protagonista; es como una cámara que desde atrás proyecta su foco a un objeto-mira (el personaje y sus acompañantes) y su entorno espacial (la noche y lo que, físicamente, participa en ella), sin recurrir al mecanismo del flash-back que permitiría la posibilidad de detallar y explayar las rápidas evocaciones realizadas por el personaje. De allí que la metadiégesis no la identifiquemos como secuencia autónoma, sino incluida dentro de una secuencia mayor que la engloba (Reconocimiento/huida), pues aparece como un recuerdo fugaz cuyas acciones no están necesariamente próximas al presente del personaje. Es decir, el discurso no expresa informaciones que permitan reconocer en la emboscada, tendida al teniente Parra y sus soldados, un antecedente que justifica lo que ocurre en el 'ahora' de la historia narrada (cumplir con la tarea de llevar armas y juntarse con los "Cristeros del Catorce"). Nos oponemos así, a la interpretación de Iber Verdugo (1), quien al referirse a la metadiégesis de este cuento, identifica una "Fuga hacia Comanja", como acto posterior a la

(1) Iber Verdugo, Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo Unam, México, 1.982; pp. 118, 119.

emboscada. Aceptamos, más bien, que de lo que se trata es de la realización de una tarea, estando la emboscada en un tiempo mucho más atrás, indeterminado. En este sentido, es importante anotar que el 'deber' es una de las modalidades determinantes en la realización de una tarea, tal como se manifiesta en el cuento. La tarea de llevar armas y juntarse con los "Cristeros del Catorce", es impuesta por alguien que está tácito:

Se acordó de lo que tenía que hacer. Era ya de día. Y él debía de haber atravesado la sierra por la noche para evitar a los vigías. Este paso era el más resguardado. Se lo habían dicho.

(p. 215)

De otro lado, es en la última secuencia donde se registra la información fundamental, aquella que permite ubicar el referente extratextual en el universo de lo narrado: la "revolución cristera". Dicha información se manifiesta, digamos, en forma de clave; su significación es inferida. En tres momentos se hace alusión a ella:

¡Cristo!, dijo. Y ya iba a gritar "¡Viva Cristo Rey!", pero se contuvo...

(p. 215)

Todos están arrendando para la Sierra de Comanja a juntarse con los cristeros del Catorce...

(p. 216)

El grito-lema, "¡Viva Cristo Rey!", alude al momento histórico referido por el cuento, enunciado que, en su inmanencia, señala el entorno ideológico en el que se inscribe. Traza a sí mismo, la diferencia respecto a "El llano en llamas", en donde los 'vivas guerreros' son más terrenales, más antropocéntricos.

Así como ocurre en la mayoría de los cuentos de Rulfo, en "La noche que lo dejaron solo", la narración finaliza en elipsis: el personaje detiene su carrera, respira "fuerte y temblorosamente"; no sabemos qué ocurrirá después, se trata de un cuento cuya historia queda abierta.

LOS PARALELISMOS

El paralelismo constituye, para los formalistas y, sobre todo, para Jakobson (1), uno de los principios fundamentales del discurso literario. Al lado de este término, Jakobson unirá otros dos -la repetición y la equivalencia- para demostrar cómo en una obra poética ningún elemento aparece atomizado, sino vinculado en correspondencia con otro. Hay un "sistema paralelístico", nos dirá Jakobson, sobre el cual se organizan y construyen los discursos poéticos.

Jakobson, sin embargo, aplicará sus teorías sólo en obras versificadas, dejando la prosa relegada en un segundo plano. Ya en el año de 1.927, al notar esta carencia, Eichenbaum había llamado la atención, reconociendo cómo "la teoría de las formas y de los géneros poéticos, fundada sobre el ritmo, posee principios teóricos estables que faltan en la teoría de la prosa." (2)

Será Shklovski, quien más se dedicará a estudiar el fun

(1) El concepto de paralelismo es retomado por Jakobson de las postulaciones de Gérard Manley Hopkins ("La estructura de la poesía, consiste en un paralelismo continuo" y lo aplica en varios análisis, recopilados en Ensayos de poética, Fondo de C. E., México, 1.977. Traducción del francés (Questions de poétiques) de Juan Almela.

cionamiento del paralelismo en la prosa. En efecto, apoyándose en la obra de Tolstoi, demostrará cómo el paralelismo es un "procedimiento utilizado en la construcción de la nouvelle", y nos dirá, por ejemplo, que "las oposiciones entre ciertos personajes en la novela de Tolstoi representan un ejemplo más complejo de paralelismo." (1)

También Eichenbaum, aunque sin hacer referencia directa al término, explica la manera en que "la envoltura sonora de la palabra", en "El Capote" de Gógol, se halla entrelazada al efecto de significación que dicha envoltura posibilita. (2)

Un cuento, pues, en tanto texto literario, se encuentra también determinado por el principio de repetición y equivalencia paralelística. Como dice Jakobson, respecto a la poesía, "la equivalencia de sonido, proyectado en la secuencia como su principio constitutivo, envuelve inevitablemente una equivalencia semántica..." (3), igualmente en un cuento, por ejemplo, la equivalencia entre enunciados o en-

(2) Eichenbaum, "Sobre la teoría de la prosa", Antología de Todorov, Ob. cit., p. 147.

(1) Shklovski, "La construcción de la 'Nouvelle' y de la novela". Ibid., pp. 137, 140

(2) Eichenbaum, "Cómo está hecho el Capote de Gógol". Ibid. pp. 159, 176.

tre roles temáticos, entre funciones narrativas o entre figuras retóricas o gramaticales o, de cualquier otro orden, posibilitan la explicitación de los efectos semánticos que lo constituyen; es lo que intentaremos mostrar, a continuación.

En los cuentos de Rulfo se actualizan, como hemos anotado en otro momento, repeticiones rítmicas y eufónicas, que crean la sensación, en el lector, de estar escuchando las voces que allí hablan.

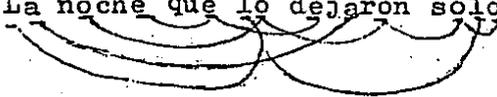
Las oscilaciones vocálicas y las construcciones aliteradas, expuestas en segmentos cortos, cohesionan la instauración de la armonía fónica. Una mirada rápida a los sintagmas que sirven de título a los cuentos estudiados hasta aquí, nos permiten reconocer, a manera de ejemplo, esas correspondencias rítmicas:

1. "El llano en llamas"

2. "Nos han dado la tierra"

(3) R. Jakobson, "Linguística y poética", en Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1.975, p. 379

3. "La noche que lo dejaron solo"

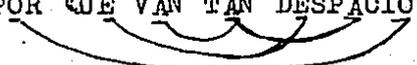


Con las líneas identificamos la repetición interna y gradual de los elementos fónicos fundamentales de cada segmento. Esto, tan común y simple a primera vista, conforma, en la narrativa de Rulfo, un mecanismo estético de gran importancia.

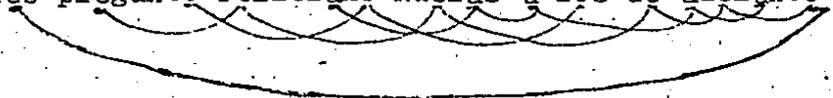
Pero veamos algunos casos de paralelismo fónico, en el cuento que ahora nos ocupa, sin olvidar que, a diferencia del verso, las concordancias rítmicas en la prosa no son tan canónicas.

En el nivel fónico de "La noche que lo dejaron solo", un tipo de repetición y de concordancia predominante es el que se establece entre el principio y el final de cada segmento:

-¿POR QUÉ VAN TAN DESPACIO?



-les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante-



Así acabaremos por dormirnos.

¿Acaso no les urge llegar pronto?

-Llegaremos mañana amaneciendo -le contestaron.

Fue lo último que oyó decirles

Sus últimas palabras

Pero de eso se acordaría después, al día siguiente

En todos los casos se pueden observar las oscilaciones vocálicas y su relación de paralelismo interno: la repetición de /o/, /e/ y /a/, en el primer ejemplo, y la repetición gradual de /e/, en el segundo, confirman la fuerza rítmica, junto con las consonantes, de los segmentos. Siempre hay un

fonema, consonante o vocal, que estando en la primera palabra del segmento se repite al final de éste, como lo señala la línea. Así mismo, por lo regular, las vocales tienden a repetirse agrupándose, ya sea de dos en dos o de tres en tres o, intercaladas. En el tercer segmento ("Así acabaremos por dormirnos"), hallamos: /a//i/, /a//a//a/, /e/, /o//o//o/, /i//o/ y, en el cuarto: /a//a/, /o//o/, /e//u/, /e//e/, /a/, /o//o/. Ello confirma una clase de paralelismo fónico, aquel que está conformado por la secuencia vocálica.

Las aliteraciones son otra forma de paralelismo sonoro. Estas, participan, junto con otros mecanismos de repetición, en el proceso de iconización de los actos relatados. Así, la repetición de la /S/ en enunciados como,

Al comenzar la subida, se retrasó; su cabeza empezó a moverse despacio, más lentamente conforme se acortaban sus pasos...

refuerzan, en los destinatarios, las sensaciones ambientales de cansancio y de sueño que arropan al personaje.

Con otra aliteración se iconiza la situación-opuesta: la r reacción del personaje al reconocer su error:

Y se dejó caer barranca abajo, rodando y corrien-
do y volviendo a rodar.

"Obre Dios", decía. Y rodaba cada vez más en su ca
rrera.

en donde la repetición de la /r/ y la /d/ sugieren imágenes de movimiento, acelerado, hacia adelante, de algúien que, al correr, vive estados de ansiedad.

Detengámonos ahora en el fragmento de la página ante-
rior, para reconocer las equivalencias o paralelismos morfo-
sintácticos y léxicos. Dividamos el fragmento en tres seg-
mentos, observemos el funcionamiento simétrico de las corre-
spondencias:

Al comenzar la subida, se retrasó;
su cabeza empezó a moverse despacio,
más lentamente conforme se acortaban sus pasos

los paralelismos se establecen por similitud, así:

/comenzar/ /empezó/

/se retrasó/ /moverse despacio/ - /lentamente/ -

/se acortaban sus pasos/

/movimiento despacioso de la cabeza/

/se acortaban sus pasos/

/comenzar la subida/ /empezó a moverse despacio/

Confirmamos, pues, el principio de repetición que, en este caso, se manifiesta en la redundancia de lexemas de una misma clase; lo cual, implicado en la ambientación y el entorno del personaje, condiciona y contamina el proceso de lectura: todavía no se ha dormido Feliciano Ruelas y lo imaginamos como si ya estuviese en ese estado.

La anaforización es uno de los tipos más comunes de repetición y paralelismo. En la narrativa, desempeña la fun-

ción fundamental de señalar la participación, en el tiempo y en el espacio, de los sujetos y objetos enunciados.

Greimas reconoce dos tipos de anáfora: 1. la sintáctica, aquella que representa la relación entre pronombre y antecedente; 2. la semántica, aquella con la que, con otro término, se retoma una definición dada antes. Esta distinción-clasificación, que en el fondo se encuentra interrelacionada, es inferida por Greimas y Courtés (Diccionario, 1.979) de los planteamientos de Tesnière y, en términos generales, apuntan a identificar la anáfora como aquello que, en el discurso, remite hacia atrás.

Visto así, en el cuento analizado, los anafóricos sintácticos son, en su mayoría, pronombres ligados a los verbos, mismos que están repitiendo la situación temporal en su conexión con el sujeto enunciado (él : Feliciano Ruelas). La reiteración del reflexivo (morfema que reemplaza el nombre) es aquí un caso de anáfora clásica: se repite una misma unidad en el inicio de cada segmento:

Se fue rezagando

Se detuvo...

Se recostó...

Se fue sentando...

Se levantó...

Se acordó...

Es un caso de anaforización semántica, la correlación _
entre lexemas identificada antes: con el término "empezó" _
se retoma, semánticamente, el "comenzar", así como "lenta-
mente" es una forma de retomar el "moverse despacio"; son, _
digamos, núcleos semánticos que se retroalimentan y consti-
tuyen, en Rulfo, lugares comunes, formas de cliché propias,
además, de la cuentística oral:

En el plano semántico, otras formas de paralelismo, y _
aun de anaforismo, lo constituyen ciertas oposiciones tópi-
cas, como:

VIGILIA ———> SUEÑO ———> VIGILIA

actualizada en la relación alternada de lo que constituye _
el epicentro de la trama:

DESPERTAR VS DORMIR
(cominar) VS (parar)
NOCHE

DESPERTAR VS DORMIR
(cielo claro) VS (oscuridad)

DESPERTAR FINAL
(luz amarilla)
DIA

Hay, pues, una alternancia entre 'estar despierto' y dormirse, siendo el despertar el acto con el cual se abre y se cierra el universo narrado.

Otro proceso paralelístico hace referencia a la espacialidad señalada por los adverbios y a la temporalidad que les subyace:

ALLA ABAJO (tiempo tibio)	VS	ACA ARRIBA (este frío)	VS	ALLA ARRIBA (luz)
<u>Antes</u>	→	<u>Ahora</u> (en la noche)	→	Después-ahora (en el día)
VIDA	VS	PELIGRO	VS	MUERTE

De lo cual se puede inferir que, como ocurre en otros cuentos, el presente del personaje (el ahora) se encuentra reabierto, sémicamente, de negatividad, en oposición al pasado (el antes) de "tiempo tibio", cualificado positivamente. En estas relaciones subyace la dualidad VIDA/MUERTE, en sus dos expresiones: seguir el camino implica trascender el peligro, por supuesto instalarse en el polo de la vida; detenerse y dormirse implica entregarse al peligro e instalarse en el polo de la muerte. Sin embargo, lo inusitado, aquello que trunca los mundos posibles imaginados por el lector, es lo que sobreviene: quienes han seguido caminando en la noche, han muerto, mientras que quien se ha rezagado y se ha dormido, se salva de morir.

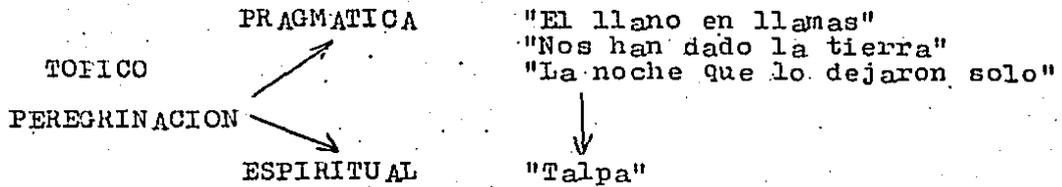
"TALPA"

INTERTEXTO RELIGIOSO Y ROLES ACTANCIALES

El tópico de la peregrinación

El tópico que une, temáticamente, los tres cuentos anteriores con éste que a continuación estudiaremos ("Talpa") es el de la peregrinación.

Asumida la peregrinación como el acto de caminar impuesto por una fuerza ajena a la "voluntad" de los protagonistas, y como una forma de sacrificio en aras de la consecución de un objeto-meta previsto, este tópico tiene dos variantes posibles: aquella cuyo referente es pragmático y aquella cuyo referente es espiritual. La historia que se narra en "Talpa", funde estos dos referentes:



En efecto, los objetos-meta propuestos en los tres cuentos ya estudiados son, en su redundancia sémica, de investimento pragmático. Así, en "El llano en llamas", los personajes van "caminando mero en medio de la noche, con los ojos aturidos de sueño y la idea ida", huyendo y escabuyéndose del enemigo; en "Nos han dado la tierra", los personajes han "venido caminando desde el amanecer...", "sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una raíz de nada", buscando la tierra que les han dado; así mismo en "La noche que lo dejaron solo", los personajes caminan "con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche", buscando llegar a la "sierra de Comanja", en donde se juntarán con "los cristeros del Catorce". En "Talpa", por su parte, la peregrinación, además de ser pragmática es también espiritual, pues, se encuentra determinada por la aspiración religiosa y la búsqueda de la trascendencia en el acto del posible milagro.

La proyección, en el análisis de "Talpa", de lo que Greimas ha llamado "roles actanciales" nos permitirá aclarar este tópico y su inserción en el contexto cultural pertinente.

EL UNIVERSO NARRADO

El universo narrado de "Talpa" aparece, secuencialmente, trastocado. De cierto modo, la enunciación arranca y termina con el final de la historia. En su organización tipográfica, el cuento está dividido en cinco partes, diferenciadas cada una por un espacio en blanco, de las cuales la primera y la última reiteran, en forma de resúmen, los acontecimientos narrados.

Identificaremos las secuencias según el orden de la narración para luego abstraer el orden de la historia:

Secuencias

Orden narrativo

1. Regreso y reencuentro de Natalia y su madre.

"Natalia se metió entre los brazos de su madre.y.

Orden narrativo

lloró largamente allí con un llanto quedito...

"... regresamos a Zenzontla y vio a su madre...

2. Entierro de Tanilo

"... tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de Talpa...

Digresiones:

a. viaje de regreso, de Talpa a Zenzontla

"... nos vinimos caminando de noche sin conocer el sitio, andando a tientas como dormidos...

b. Natalia/madre, ligazón con la primera secuencia

"Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre...

c. muerte de Tanilo

"... a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió.

3. Enfermedad y deseo de ir a Talpa

"... Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran... Desde aquel día en que amaneció con unas

Orden narrativo

ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas...

Digresiones:

a. deseo lascivo del narrador, antes de iniciar el viaje

"Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo...

b. remordimientos en el narrador y proyección en Natalia

"Yo sé que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca.

4. Realización del viaje a Talpa. (peregrinación)

"... Natalia y yo lo llevamos a empujones, cuando él ya no quería seguir, cuando sintió que era inútil seguir y nos pidió que lo regresáramos. A estirones lo lo levantábamos del suelo para que siguiera caminando...

Orden narrativo

Digresiones:

a. deseo de ver muerto a
Tanilo

"Lo que queríamos era que se muriera... queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos en el camino de Talpa...

b. evocación de las noches (en el viaje), realización del deseo lascivo

"... Nos alumbrábamos con ocotes... buscábamos Natalia y yo la sombra de algo para escondernos de la luz del cielo... Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro...

... Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella... el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos...

c. detalles de la enfermedad de Tanilo; ligazón con la secuencia 3

"... aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida que le salía por cada rajadura de sus piernas: o de sus brazos. Unas llagas así de grandes,...

Orden narrativo

- d. llantos y remordimientos de Natalia; expiaciones; ligazón con las secuencias 1, 2 y 3
- "Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma. Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo es es los últimos días...
- e. salida de Talpa; ligazón con la secuencia 2
- "Acabábamos de salir de Talpa, de dejarlo allí en terrado bien hondo...
- f. posterior indiferencia afectiva de Natalia hacia el narrador.
- "Y Natalia se olvidó de mí desde entonces...
- g. peregrinación colectiva
- "... comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes... Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente...
- h. empeoramiento de Tanilo; persistencia por llevarlo hasta Talpa
- "Tanilo comenzó a ponerse más malo... La carne de sus pies se había reventado y por la reventazón aquella empezó a salirse la sangre...

Orden narrativo

Queríamos llegar con él a Talpa, porque a esas alturas, así como estaba, todavía le sobraba vida... Así, a tirones, fue como llegamos con él a Talpa...

5. Llegada a Talpa; penitencias de Tanilo

"Entramos a Talpa cantando el alabado.

Habíamos salido a mediados de febrero y llegamos a Talpa en los últimos días de Marzo...

... Tanilo se puso a hacer penitencia. En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal - colgadas como escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies... quiso llevar una corona de espinas... se vendó los ojos... se hincó en la tierra... con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa...

Orden narrativo

Digresión:

evocación de las danzas en Tolimán

"Tal vez al ver las danzas se acordó de cuando iba to dos los años a Tolimán, en el novenario del Señor...

6. Muerte de Tanilo

"Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayerá una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos... Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba...

Pero no le valió. Se murió de todos modos.

Digresiones:

a. oración desde el púlpito, a la Virgen de Talpa; intertexto citado

"... desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en el dolor. Muchas lamentaciones revueltas con esperanza...

Orden narrativo

- b. reconocimiento de la muerte de Tanilo; tristeza del narrador

"... Tanilo ya no oyó lo que había dicho el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto... Me dio tristeza..."

7. Puesta al día de la narración; ligazón con la primera secuencia.

"Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros..."

Digresiones:

- a. las culpabilidades, necesidad de la expiación

"Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo..."

Orden narrativo

b. alusión al viaje de regreso y evocaciones sobre Tanilo

"... Esa cosa de no decirnos nada desde que salimos de Talpa tal vez quiera decir eso...

... aquella boca que no pudo cerrarse a pesar de los esfuerzos de Natalia y míos

...

... Aquel Tanilo a quien ya nada le dolía, pero que estaba como adolorido, con las manos y los pies engarruñados y los ojos muy abiertos como mirando su propia muerte...

c. el entierro de Tanilo; ligazón con la secuencia 2

"... aquel Tanilo que nosotros enterramos en el campo santo de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro.

Uno de los artificios estéticos a los que recurre Rulfo, en este cuento, para mantener el contacto entre universo narrado y destinatario-lector, es la utilización de la digresión reiterada, mecanismo que permite suspender el discurso para adelantar acontecimientos o para retomar acontecimientos antes enunciados. Ello contribuye al proceso de construcción de las expectativas que el lector va interiorizando (saber cómo ocurrió lo que de antemano ya se conoce -el viaje y la muerte de Tanilo-).

Estas constantes digresiones -insertadas en el interior de las secuencias señaladas- es también una de las recurrentes de la cuentística de tradición oral: alguien que cuenta (narra) está volviendo, en su discurso, sobre momentos ya contados, atando los cabos sueltos, completando lo que antes se había suspendido. Aunado a estas marcas narrativas se encuentra, así mismo, la reiteración del /yo/: quien habla ha vivido la experiencia contada, y, su discurso va fluyendo en un tono sencillo, coloquial, apoyado en registros de enunciación que hace las veces de conectores o de embragues (Jakobson y Benveniste), en sus distintas manifestaciones: registros que indican al sujeto de la enunciación y al

sujeto de lo enunciado; en casos como "Natalia y yo..." y sus dos variantes: "... ella y yo..."; 'nosotros' (inferido de los verbos); registros que indican la conexión con los hechos relatados y su tiempo de enunciación: "... me acuerdo muy bien...", "ahora" ("Ahora todo ha pasado", "... ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo...", "Ahora Natalia llora por él..."); en este mismo orden, la utilización de la conjunción /y/ en el inicio de enunciados: "Y se murió...", "y de eso nos agarramos...", "Y Natalia se olvidó...", "Y cuando menos acordamos..."; así como también la reiteración del adverbio /ya/: "Yo ya sabía...", "Ya conocía yo eso...", "... ya le tocaba...", "... él ya no quería seguir..." Son, en suma, registros propios de la enunciación oral que, en el cuento, cumplen la función o la estrategia de sugestionar al lector, atrapándolo, con un lenguaje que puede ser asumido como suyo.

Ahora bien, pareciera que "Talpa" se desarrollara en una sola secuencia, la del acto del 'viaje', tal como lo supone Iber Verdugo (1). Sin embargo, como podemos observar en el orden narrativo y en la reconstrucción del orden cronológico, que a continuación presentamos, hay diferencias

(1) Ob. cit. p. 209

entre los distintos "grandes pasos" que conforman el relato.

Orden cronológico (la lógica de la historia):

- A. Enfermedad de Tanilo y deseo de ir ante la virgen de Talpa.
- B. Decisión y realización del viaje (dura mes y medio)
- C. Llegada a Talpa. Penitencias, rituales
- D. Muerte de Tanilo
- E. Entierro de Tanilo
- F. Regreso de Natalia y narrador al lugar de origen

Dentro de ellas hallamos la manifestación, total o parcial, de las funciones constitutivas de toda secuencia: virtualidad, puesta en acto y resultado. Así, en la primera secuencia, la enfermedad de Tanilo, en tanto virtualidad, supone una actitud relacionada con una solución posible que el relato expone: llevarlo o no llevarlo ante la virgen de Talpa ("hacia años que estaba pidiendo que lo llevaran") cuyo resultado final es la decisión de llevarlo. La segunda secuencia es la de mayor densidad, por la abundancia de digresiones y por constituir el núcleo fundamental de la

trama (las relaciones entre el 'ser' y el 'parecer' en la vinculación triádica Natalia-narrador-Tanilo), esto es, el engaño que subyace en el deseo oculto, de los dos protagonistas, y el daño que éste presupone en el tercero; el viaje mismo es, en sí, una virtualidad que posibilita una puesta en acto: la consumación del amor incestuoso entre los cuñados y el sufrimiento y sacrificio físico de Tanilo. En las demás secuencias, hallaríamos:

Llegada a Talpa	participar o no participar en los rituales penitentes -virtualidad
	involucración en los rituales penitentes -puesta en acto
	agravamiento físico -resultado
Muerte de Tanilo	tristeza -resultado
Entierro de Tanilo	arrepentimiento -virtualidad
	distanciamiento afectivo entre Natalia y narrador -resultado
Regreso a Zenzontla	confesar o no confesar
	-virtualidad
	complejo de culpa, silencio y llanto -resultado

Inferimos de la lógica secuencial y del universo semántico en el que éstas se inscriben, tres momentos distintos del acto de peregrinación:

I

TANILO - NATALIA - NARRADOR

peregrinación espi-ritual (con el sacrificio y la fe aspira ser sanado)	peregrinación pragmática (utilizar el viaje para realizar, a escondidas, el deseo lascivo)
---	--

DEGRADAC.

VIAJE DE IDA

MEJORAM.

II

NATALIA - CUÑADO (narrador)

peregrinación espiritual
(sufrimiento interior,
ruptura del amor antes alcanzado)

DEGRADACION

VIAJE DE REGRESO

III

NARRADOR (involucra a Natalia)

peregrinación espiritual
(purgación y expiación hasta la muerte)

DEGRADACION

VIAJE ERRANTE

Cada uno de estos momentos se van desarrollando de una manera gradual: el primer momento ocupa la mayor parte del espacio narrativo (el recuerdo de cómo lo llevaron "a tirones", para que se muriera, y de cómo se adormecían en la soledad de las noches); el segundo momento aparece como reacción a la muerte de Tanilo, y sólo se enuncia una vez:

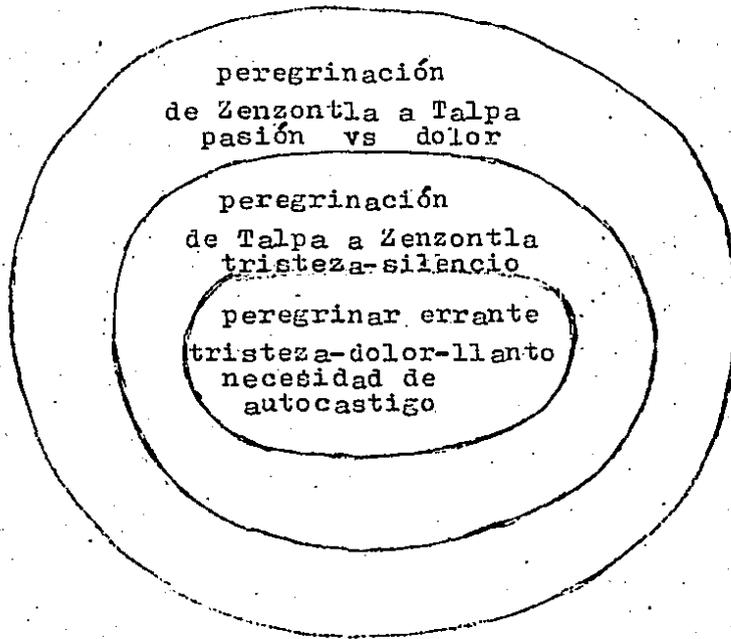
... nos vinimos caminando de noche sin conocer el sosiego, andando a tientas como dormidos y pisando con pasos que parecían golpes sobre la sepultura de Tanilo... (p. 167)

y se conecta con el tercero, vertiéndose en él, pero en un contexto simbólico mucho más amplio: alude, intertextualmente, a los motivos bíblicos del pecado original y la expulsión del paraíso, siendo el peregrinar errante una forma de autocastigo:

Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque

aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo. (p. 176)

Confirmamos una vez más el carácter circular de la narrativa rulfiana, en donde todo final parece volver a su punto inicial y, de un modo u otro, la memoria parece estar girando alrededor de aquello que ha condicionado el desenfreno y la transgresión; una representación circular de Talpa, rete niendo aquellos tres momentos ya señalados, sería:



RELIGIOSIDAD POPULAR Y ROLES ACTANCIALES

Páginas atrás hemos intentado mostrar cómo la obra de Rulfo es generada a partir de situaciones histórico-coyunturales y de manifestaciones folclórico-culturales, en las que el autor se apoya para fundar sus historias y para proyectar su concepción del mundo.

Un aspecto de gran importancia, en la develación ideológica de los textos, es la manera en que Rulfo presenta el papel de la religiosidad en el mundo de sus personajes. Entre los relatos en los que se privilegia el motivo religioso, colocándolo por encima de otros motivos menores, está "Macario", "Anacleto Morones" y "Talpa". En ellos, subyace una mirada peyorativa, una crítica burlona y sarcástica dirigida a un arraigo religioso que se afirma y se niega a la vez. Se trata de una religiosidad inscrita en el contexto de las manifestaciones populares, y que en México ha sido objeto de múltiples estudios etno-sociológicos.

Entre esos estudios cabe señalar el de Gilberto Giménez

quien explica dicha religiosidad como la "resultante del cruce de las grandes religiones indígenas precolombinas (sobre todo del mundo incaico y azteca-maya) con el catolicismo español de la Contrarreforma..." (1), religiosidad caracterizada "por el predominio de actitudes devocionales y de búsqueda de protección".

Giménez recurre al modelo de análisis narrativo propuesto por Greimas, para describir lo que él mismo llamará "práctica de la religión popular, entendida ésta como

una dramatización en virtud de la cual determinados protagonistas en situación de carencia (virtual o real) interactúan (imaginariamente) con seres suprahumanos buscando la consecución de ciertos "valores de salvación". Dicha práctica puede asimilarse, por lo tanto, a una especie de microhistoria sagrada, directamente vivida, participada y representada por los actores humanos en interacción con seres sagrados... (2)

Las reflexiones de Giménez son sustentadas en la observación empírica, realizada por él en una zona del Estado de

(1) Gilberto Giménez, Cultura popular y religión en el Anahuac, Centro de Estudios Ecueménicos, México, 1978, p. 12

(2) *Ibid.* p. 33

México: la zona a la que pertenece el Santuario de Chálma, meta de peregrinaciones y de rituales religiosos. Retoma el concepto de "dramatización", cuyo significado primero es el del espectáculo, en donde los actores (humanos) se desdoblán al instalarse en un estado que está más allá del principio de realidad, un estado dominado por el éxtasis y la elevación, por el olvido del espacio profano y la búsqueda de un espacio sagrado, espacio último en el cual el peregrino o penitente se une con el benefactor omnipresente (no humano).

Si volvemos sobre las secuencias narrativas que se desarrollan en "Talpa", veremos que esta micro-historia sagrada se encuentra focalizada en el itinerario del personaje Tanilo (reconocerse enfermo, petición de ser llevado ante la Virgen de Talpa, peregrinación, penitencia, rito trascendente, muerte) y que paralela a ella transcurre otra micro-historia, no sagrada: la micro-historia de la transgresión y del engaño, representada en el itinerario de Natalia y el narrador (utilizar el viaje como pretexto para la realización erótica; obligar a Tanilo a continuar el viaje; llevarlo a "tirones"; hacerlo morir).

Hay que tener en cuenta, desde luego, que el texto que enfrentamos es, específicamente, literario y no empírico-etno-sociológico, aunque sí, éste, recuperado y remodelado por aquel (por el discurso literario).

Aunque en el análisis de Pedro Páramo haremos más explícito el paradigma teórico propuesto por Greimas, veámos a vuelo de pájaro el concepto de "rol actancial", para dar más coherencia a nuestros fundamentos.

Debemos a Greimas y sus colaboradores (Rastier, Courtés, Landowski, etc.) el haber esbozado una teoría funcional-estructural, no sólo válida en el análisis de los relatos literarios sino también vigente en el estudio de otro tipo de relatos, como los etnológicos, los míticos, los que pertenecen a los medios masivos, etc.

Apoiado en los trabajos de Propp (la tipologización de los personajes en los cuentos maravillosos); de Souriau (la tipologización de los actores en las obras de teatro) y de Tesnière (la tipologización de los elementos sintácticos de un enunciado), Greimas funda lo que, en sus investigaciones,

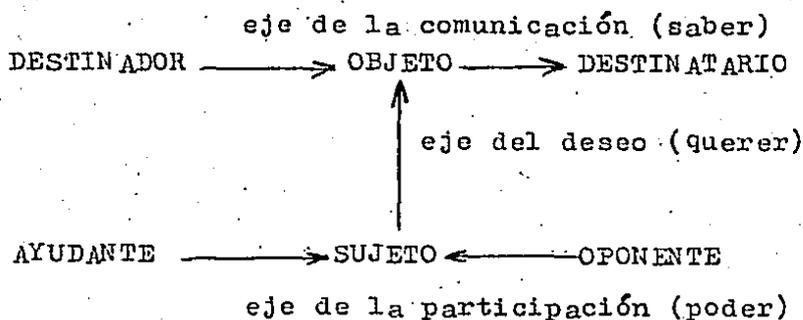
llamará "Gramática narrativa", para demostrar cómo los relatos tienen su propia gramática y su propia lógica funcional. Dicha gramática estará estructurada por dos niveles interdependientes: el nivel superficial y el nivel profundo. Al nivel superficial pertenece la sintaxis de los personajes, esto es, el llamado "modelo actancial" o sistema de "roles actanciales". Al nivel profundo pertenece "la estructura elemental de la significación", esto es, el llamado "modelo constitucional" o cuadrado en el que se representa, semánticamente, la lógica de un término.

Aquí nos interesa, por el momento, detenernos en el modelo actancial; sobre él, nos dice Greimas que,

Su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de adyuvante y oponente... (1)

del cual se infiere un sistema, como el que a continuación representamos:

(1) Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1.971, p. 276
(1.966, primera edición en su lengua original)



Tres parejas de actantes constituyen, pues, esta matriz, cada una de las cuales aparece determinada de acuerdo a su articulación en los ejes o esferas de acción pertinentes: la de la comunicación o modalidad del saber, en la relación destinador/destinatario; la del deseo o modalidad del querer -hacer-, en la relación sujeto/objeto; y la de la participación o modalidad del poder, en la relación ayudante/oponente.

De acuerdo a este esquema, los actantes vendrían siendo clases de actores y "poseen, pues, un estatuto metalingüístico por relación a éstos."

Homologado a la práctica religiosa popular, según _____
Gilberto Giménez, este modelo se actualizaría así:

Sujeto: "campesinos tradicionales", que al realizar una peregrinación esperan obtener,

Objeto: cierto beneficio (buena cosecha, no enfermarse, sanarse, etc.), que sólo puede ser otorgado por,

Destinador: un ser sagrado, que hace las veces de benefactor de aquellos que quieren ser beneficiados:

Destinatarios: campesinos, y, en cuyo proceso se encuentran,

Ayudantes: aliados (la fe, la penitencia) y,

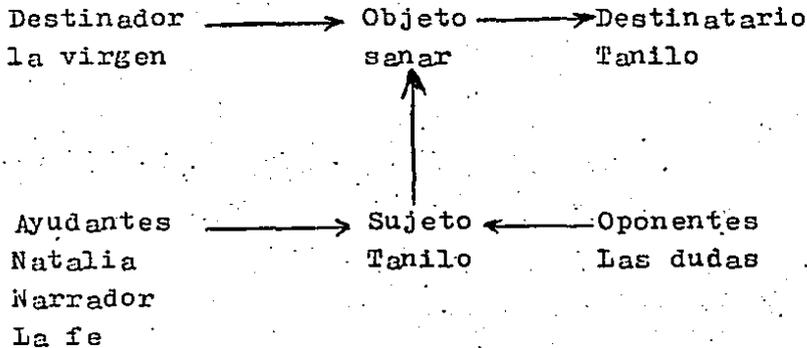
Oponentes: adversarios (la duda, falta de fe, etc.)

Como vemos, pues, se trata de un esquema paradigmático en el que se representan ciertas formas de mentalidad "mésica", inherentes, para nuestro caso, en el contexto cultural-religioso de Latinoamérica.

Rulfo incorpora, en su discurso literario, una faceta del entorno religioso de un pueblo de Jalisco (Talpa), reconstruyendo por medio de la voz del narrador aquella representación cultural, extraliteraria, que se hace literaria al ser traducida y readecuada a la lengua natural, en su _____

manifestación específica: la literatura -el universo de lo figurado-.

El corpus de actores que participa en la "dramatización" de Talpa, estaría conformado por el narrador (hermano del enfermo), Natalia (esposa del enfermo) y Tanilo (el enfermo). En el eje que establece la relación Sujeto (Tanilo)-Objeto (ser sanado) y su alternativa "mesiánica" (un ser milagroso puede sanarlo), se plantea, virtualmente, esta matriz actancial:

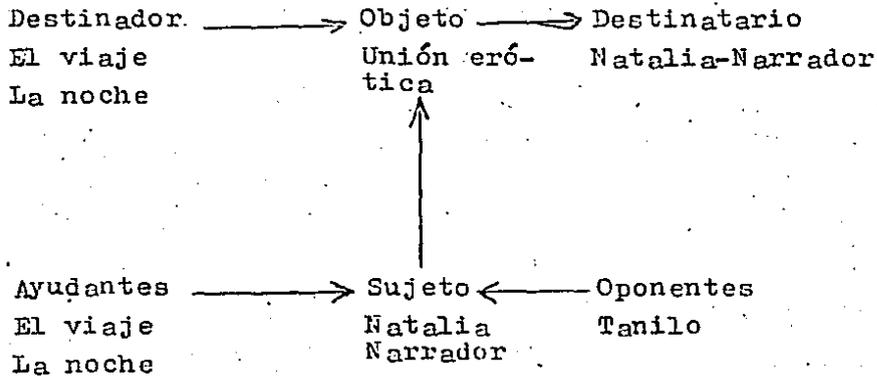


en la que se identifica un querer/hacer (penitencia), neces

rio para ganarse el don (ser sanado) del benefactor (la virgen) y en cuya ayuda se movilizen Natalia, el Narrador y un tercer actor, abstracto, la fe (de Tanilo), desempeñando la duda (avanzado el camino quería regresarse) el rol de oponente. Esta sería, pues, la matriz potencial, misma que se corresponde con la matriz de la "práctica religiosa popular", esbozada por Giménez.

Sin embargo, el relato "Talpa", atravesado por la figura tividad literaria, presenta una rotura-quebre respecto a ese proyecto actancial virtual. En efecto, apenas iniciado el viaje-peregrinación los roles de los personajes comienzan a transformarse. Dicha transformación se opera, en primera instancia, en la esfera de acción en la que se mueven los su puestos ayudantes, quienes en el proceso de la puesta en acto de lo virtual asumen el rol contrario: con su actitud traicionera buscan el modo de que Tanilo no se cure sino que se muera, siendo éstos los beneficiados del viaje-peregrinación, al poder realizar lo deseado (la unión erótica).

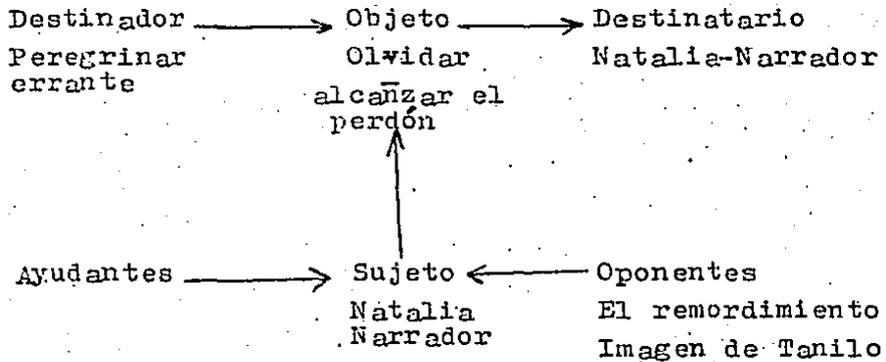
Focalizada la pareja como sujeto, la matriz actualizada sería:



en donde, figuras abstractas como el 'viaje' y la 'noche' aparecen antropomorfizadas, pues, hacen las veces de agentes propiciadores de la realización del deseo (la unión erótica) y se sincretizan, al desempeñar también los roles de ayudantes en dicho proceso, fungiendo como beneficiado el mismo sujeto (la pareja) y como oponente (indirecto), la presencia de Tanilo.

Una tercera matriz tendría que dar cuenta del desenlace o situación final. Observamos que el acto, agónico, de muerte de Tanilo, suscita en la pareja la tristeza y la 'pena moral', condicionadora del 'remordimiento', figura abstracta

que viene a desempeñar también un rol actancial: es una fuerza extraña, omnipresente, forma de conciencia moral que somete y tortura a los personajes-sujeto, que los obliga a buscar mecanismos de autocastigo:



Como la primera matriz, ésta aparece, igualmente, en el estado de la virtualidad; existe, en tanto alternativa posible en la purgación del 'pecado' cometido. La ausencia de ayudantes, connota la soledad y el abandono en el que han desembocado los personajes 'transgresores'. En la matriz se representan los roles propios del proceso (simbólico) de la Caída y, por supuesto, del fracaso -leit motiv de todo el relato-.

La religiosidad representada allí, y todo lo que en ella subyace -impotencia, soledad, temor a la muerte, sublimación, salida posible a una situación de encrucijada-, se reincorpora en un mundo ficcional, de contrastes y de apariencias, donde, finalmente, los hombres viven el tormento de la conciencia y la desesperación.

"EL HOMBRE"

POLIFONIA Y SOCIOLECTO NARRATIVO

Relación, Autor/Narrador/Narratario/Lector

Uno de los aspectos más manoseados en el estudio de la obra de Rulfo es el que hace relación al narrador, en su identificación directa con el autor.

Desde los trabajos primeros y más lúcidos, como el de Blanco Aguinaga, que al principio hemos defendido, hasta los trabajos posteriores y ligeros, como el de Luis Leal, se ha tendido a identificar cierta voz narrativa intratextual con la voz del autor.

En efecto, Blanco Aguinaga, al referirse a determinado momento de "Luvina", afirma:

Al final del párrafo (en que se ha acentuado ahora el color pardo), alguien, que suponemos es el escritor, nos dice:

'El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato mirando hacia afuera. Hasta ellos llegaba el sonido del río...

(1)

Blanco Aguinaga, supone que la voz que enuncia con registros verbales en tercera persona, es la voz del escritor.

Esta idea, de homologar aquella voz narrativa, indirecta, con la del autor, es mucho más tajante, y por supuesto equivocada, en Rodríguez Monegal. En su trabajo, "Relectura de Pedro Páramo", Monegal dice:

... De manera que puede decirse que son de dos tipos las voces que hablan en Pedro Páramo : la voz de los personajes, que se escucha directamente (en monólogos o diálogos); la voz del autor, que también transcribe a veces las voces de los personajes.

... Antes, tanto el relator (Juan Preciado), como el narrador (Juan Rulfo) y el lector (usted, lector, yo) creíamos que sólo había una narración en dos tiempos (...). A ese tiempo, el narrador Rulfo le agrega notas, explicaciones, viñetas, y el lector le agrega su tiempo de lectura: también inmovilizado aunque vivo. (2)

(1) Blanco Aguinaga, Ob. cit.

(2) Rodríguez Monegal, "Relectura de Pedro Páramo", en: Narradores de esta América, Alfa Argentina, B. Aires, 1974. pp. 174-191.

Cree, Monegal, sin ninguna sustentación, que Rulfo es quien representa esa voz desconocida, exterior a los hechos narrados; una voz, según él, "opaca, más impersonal y casi inaudible."

En la misma trayectoria se inscribe el trabajo de Luis Leal, quien al referirse también a Pedro Páramo, plantea:

En esta primera parte, entretnejidas a la narración de Juan Preciado, se presentan también, desde el punto de vista del autor omnisciente, escenas de la vida de Pedro Páramo...

... Los diálogos y monólogos entre los muertos se ven a la vez interrumpidos por escenas contadas por el autor-narrador -como en la primera parte-, pero sin dejar que se perciba su presencia...

(1)

Coincide Leal con Monegal: autor y narrador -no participa en los hechos- son una misma cosa; constatamos la inserción de dichos planteamientos en la vieja tradición crítica, inmersa en cierta forma de positivismo e impresionismo.

(1) Luis Leal, "La Estructura de Pedro Páramo" , Recopilación de textos sobre Juan Rulfo , Centro de Investigaciones literarias, Casa de las Américas, La Habana, 1969. pp. 96-105

Contra esta crítica enfiló siempre el formalismo ruso y, posteriormente, el estructuralismo francés.

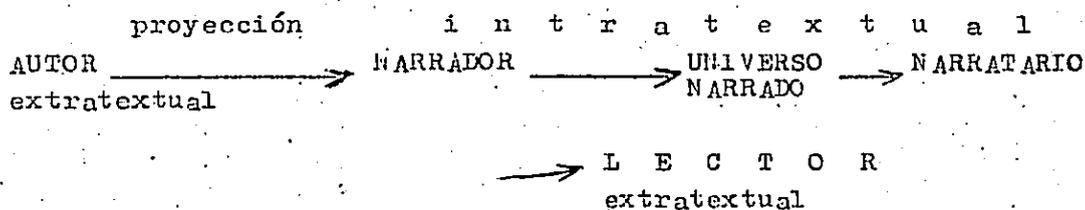
Una primera reflexión, la de Barthes, puede servirnos de apertura en el cuestionamiento de dicho manejo crítico. Nos dice Barthes que "al menos desde nuestro punto de vista, narrador y personajes son esencialmente 'seres de papel'; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato..."; concluyendo que "quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida)" (1) No se trata, claro está, como Barthes habrá de sugerir en otro momento, de una despersonalización o "deshumanización" de quien escribe, sino de distinguir lugares y entornos específicos. Aunque parezca paradójico, el autor está y no está en su obra. Tatiana Bubnova, siguiendo los planteamientos de Bajtin reconoce que, "el novelista es alguien que habla indirectamente, a través del discurso ajeno, quien dice lo suyo en un lenguaje ajeno y lo ajeno en su propio lenguaje..." (2) Pareciera, pues, respecto al autor, que el discurso narrativo es suyo y no suyo. Cuestión que se parangona con lo que el mismo Bajtin expone en relación a una de las formas de dialogismo; digamos, que el

(1) Barthes, "Introducción..." , p. 26

(2) Tatiana Bubnova, "Teoría del enunciado en Bajtin", Acta Poética 4/5, Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, Unam, 1982-1983. p. 232

autor establece diálogo, al escribir, con ese 'otro' inventado por él -el narrador-. El narrador, visto así, vendría a constituir ese lugar en el cual el autor proyecta su intencionalidad y su subjetividad, lugar desde donde instaaura y explaya su hacer el sujeto-discursivo -agente que pone en acción los lenguajes posibles en el proceso de comunicación- quien a su vez se orienta hacia los narratarios.

Un esquema, como el que a continuación presentamos, nos puede ayudar a dilucidar tal proceso:



en donde, el autor sería este sujeto, biológico-social, que, como "entre bastidores", hace que otro Sujeto, en otra instancia -la del discurso verbalizado- y en otro universo -el literario o universo ficcionalizado- hable por él, con

fesando, de manera figurada, su actitud y su concepción frente al mundo.

Siguiendo el esquema anterior, hay dos polos extratextuales que abren (el hacer pragmático -acto de escribir-) y cierran (el lector en el proceso de descodificación) el circuito. El estudio de estos dos polos pertenece a campos que aquí no tocaremos, pues lo que nos interesa es descubrir el funcionamiento de aquello que se inscribe en lo intratextual, esto es, la relación Narrador/Universo narrado/Narratario.

¿Quién habla en "El hombre"?

En "El hombre", Rulfo logra consolidar uno de los procedimientos sobre los que insistirá en su breve, pero compleja, producción literaria: los roles del narrador y sus estrategias de presentación.

Si en todos los relatos de Rulfo hay ambigüedad, en "El hombre", y, en "Luvina", esta ambigüedad se acentúa y aparece determinada por el juego -estético- de múltiples

voces, conformadoras de lo que aquí entenderemos por 'polifonía narrativa': voces simultáneas, distintas, que se entrecruzan en el discurso del narrador y en el conjunto interdiscursivo del relato.

El relato se encuentra dividido, tipográfica y temáticamente, en dos partes. Cada una de ellas se desarrolla con digresiones que funcionan a manera de contrapunto.

En la primera parte, y en su nivel explícito, al menos tres voces van alternando en el proceso de enunciación: una voz englobante (la representada por el narrador extradiegético -sujeto no participante en la historia-) y dos voces englobadas (la de los protagonistas de la historia -perseguido y perseguidor-). La narración arranca con la voz englobante, voz que describe un detalle (forma de close-up cinematográfico) del protagonista perseguido:

LOS PIES DEL HOMBRE se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarrándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte. . .
(p. 151)

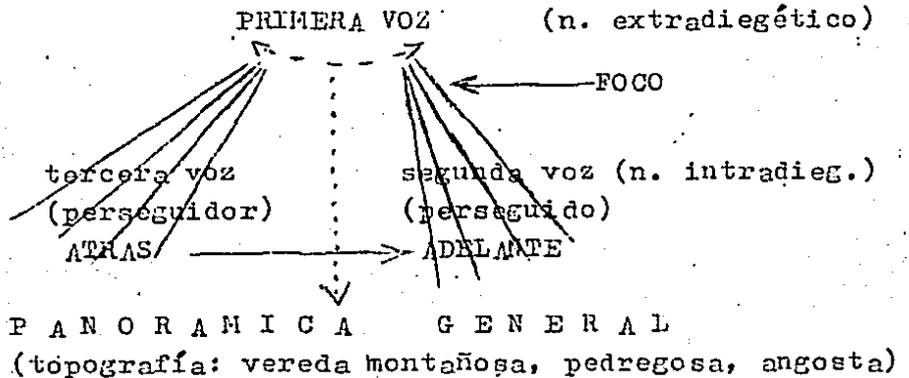
después, esta misma voz, haciendo las veces de cámara filmadora colocada en posición superior, focaliza al protagonista perseguidor. El proceso de focalización que se cumple se asemeja al movimiento de un péndulo que va y viene de adelante (entorno espacial del perseguido) hacia atrás (entorno espacial del perseguidor), haciendo interpolaciones que permiten tomar panorámicas generales (espacio topográfico en el que se mueven los dos protagonistas):

"Pies planos -dijo el que lo seguía-. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas. Así que será fácil."

La vereda subía, entre yerbas, llena de espigas y de malasmujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosto. Subían sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano.

Los pies siguieron la vereda, sin desviarse. El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos, deteniéndose en cada horizonte para medir su fin: "No el mío, sino el de él", dijo. Y volvió la cabeza para ver quién había hablado. (p. 151)

Estos tres párrafos son también un ejemplo de la recurrencia del "flash-back", en la focalización de los distintos entornos espaciales: entorno del que va adelante, entorno del que viene atrás y entorno general. La función del narrador extradiegético (primera voz), es la de operar los cambios de foco correspondientes a dichos entornos, señalando, inclusive, cuándo habla un determinado sujeto, sea éste el perseguidor o sea el perseguido -que además, en tanto que cuentan su propia historia, asumen los roles de narradores intradieгéticos-. El siguiente esquema puede ayudarnos a comprender tales relaciones polifónicas:



Las dos voces intradieгéticas se distinguen por las marcas tipográficas (comillas para el perseguidor, comillas y bastardilla para el perseguido), además del universo discursivo en el que se inscriben, universo determinado por unidades como 'deseo de venganza', 'paciencia' y 'tranquilidad' (en el perseguidor, sin ser reconocido por el perseguido, pues éste cree haberlo matado), y 'azar', 'miedo' y 'culpabilidad' (en el perseguido).

La voz extradieгética es la que dirige y orienta a las demás voces, es omnisciente, es la que da entrada a los distintos flash-back, sean éstos, en el tiempo, cercanos o lejanos. La historia comienza a narrarse desde un presente -aparente-, mostrando la huída y la persecución respectiva, se retrotrae luego a un pasado que, gradualmente, se va haciendo más remoto (del homicidio colectivo que suscita la huída de José Alcanía, al homicidio de su hermano en un tiempo indeterminado), para volver después a un presente -de la narración- que va avanzando (los distintos pasos de la persecución y la cacería-venganza final).

Así pues, en esta primera parte, en su nivel explícito

son tres voces las que instauran el proceso de enunciación. Cabría preguntarse ahora, cuáles son los narratarios de aquellas voces y si, en tanto interlocutores, responden a ellas, actualizando otras voces.

Primero que todo, es pertinente reconocer que todo proceso de enunciación supone la existencia -expreso o tácito- de un enunciatario; en otras palabras, la presencia de un narrador implica la presencia de un narratario, aquel a quien va dirigido el discurso. Inclusive, en los monólogos y soliloquios, como es el caso de la mayoría de los cuentos de Rulfo, esta relación dual alcanza relieves muy particulares. Veámos algunas anotaciones que vienen al caso.

En "La naturaleza de los pronombres", Benveniste explica las relaciones de interdependencia que se establecen entre /yo/ y /tú/, afirmando que el estudio de las implicaciones discursivas de /yo/ explican las implicaciones de /tú/, y nos dice que,

Yo es el individuo que enuncia la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística

tica yo'. Por consiguiente, introduciendo la situación de 'alocución', se obtiene una definición simétrica para tú, como 'el individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística tú.

(1)

lo que equivaldría a decir, yendo un poco más allá, que hay un /yo/ siempre implícito que enuncia y se explicita, lingüísticamente, en la instancia de /yo/ que establece relación simétrica con la figura alocutaria /tú/, mismas que se oponen, en los "actos discretos", a la forma de "no-persona (= él)".

Estas consideraciones, a veces un poco confusas pero válidas si las pensamos en el universo del discurso -el lenguaje puesto en acción por sujetos concretos-, son ampliadas por el mismo Benveniste en su lúcido trabajo "De la subjetividad en el lenguaje", en donde reitera:

La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo yo sino diri-

(1) E. Benveniste, Problemas de lingüística general I, Siglo XXI editores, México, 1971. p. 173

giéndome a alguien, que será en mi alocución un tú. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica en reciprocidad que me torne tú en la alocución de aquel que por su lado se designa por yo. Es aquí donde vemos un principio cuyas consecuencias deben desplegarse en todas direcciones. El lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en su discurso. En virtud de ello, yo plantea otra persona, la que, exterior y todo a 'mí', se vuelve mi eco al que digo tú y que me dice tú... (1)

Tenemos pues, que ese alguien a quien se dirige /yo/ es, en primera instancia, un /tú/ que es /yo/, interior, que sirve de pivote a la instauración del discurso, el cual, a su vez, en sus "instancias discretas", "provoca la emergencia de la subjetividad".

Sin lugar a dudas, estas reflexiones han servido de base a los trabajos posteriores que, en esta línea de estudio, hoy recibe el nombre de "Análisis del discurso", y del cual el discurso literario constituye uno de sus objetos particulares.

(1) Ibid. p. 181

Ahora bien, adecuadas estas relaciones al cuento que aquí analizamos, observamos que, en la primera parte, son varios los narratarios a quienes va dirigido el proceso de enunciación. Para reconocerlos hay que rastrear el discurso de cada uno de los sujetos enunciadores. Así, al narrador extradiegético corresponde un narratario que está tácito, es un narratario/paciente que, como en otros cuentos, sólamente escucha a quien habla, no interpela y, al igual que el narrador, no es visible físicamente. Este narrador se dirige a su narratario, refiriendo la historia de 'ellos' (perseguido y perseguidor), en un tiempo y un espacio pertinente. En su discurso involucra a los otros discursos, con marcas que señalan su actualización, marcas que el autor pudo haber omitido si hubiera pensado sólo en la tradición escrita. Estas marcas son:

- dijo el que lo seguía-
- dijo el que lo perseguía-
- dijo el perseguidor-
- El que lo perseguía dijo
- dijo el hombre-
- pensó el hombre-
- dijo el que iba detrás de él-

Una carga de subjetividad predomina en las otras dos _
voces. El deseo -interior- de cumplir con el objeto propues
to; la obsesión de vengar y de huir, en uno y otro, condi
ciona las formas del soliloquio. Ambos, en su itinerario, _
hablan solos y en este hablar solos van desificando las in
formaciones alusivas a la historia. José Alcancía oye su _
propia voz, pero cree que es la de otro:

... deteniéndose en cada horizonte para medir su _
fin: 'No el mío, sino el de él', dijo.

Y volvió la cabeza para ver quién había hablado...

... 'Voy a lo que voy', volvió a decir. Y supo que
era él el que hablaba.

(p. 151)

el sujeto habla consigo mismo, imagina a ese alguien-otro, _
en quien se apoya buscando afirmarse.

Más adelante, ese /tú/ alocutario interior, que en el _
fondo es un /yo/, se hace explícito:

'Se amellará con este trabajito, más te vale dejar
en paz las cosas.'

Oyó allá atrás su propia voz.

En estos ejemplos, dos unidades semánticas se conjuntan y confirman las sensaciones persecutorias en el protagonista: 'volver la cabeza' y 'oir atrás su propia voz'. A su vez, una relación de desdoblamiento parece manifestarse: el /yo/ pragmático, va adelante, mientras que la otra voz, forma de conciencia moral, va atrás, desempeñando el rol del enunciador y haciendo de aquel un enunciatario. Es decir, el narrador-José Alcancía se hace narratario de su propio discurso.

En el caso del sujeto-perseguidor estas relaciones (narrador/narratario) son más amplias. Al igual que en el caso anterior, en tanto que agente del soliloquio, el sujeto narrador se hace narratario de sí mismo, simulando, inconscientemente, una forma de autoacompañamiento:

'Subió por aquí, rastrillando el monte -dijo el que lo perseguía-. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá.'
(p. 151)

La instancia discursiva que establece la relación yo-tú, en este fragmento, está implícita. De antemano, sabemos quién habla y a quién se refiere su enunciación. Narrador

y narratario se representan en un mismo sujeto; pero, a medida que el discurso va avanzando, el narratario -interior- va dando lugar a otro -exterior-:

'Te cansarás primero que yo. Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí -dijo el que iba detrás de él-. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues.' (p. 154)

los indicadores, "Te", "yo", "tú", "allí", "tus", "Me" y las diferentes inflexiones verbales, explicitan la instancia de discurso respectiva; a esta altura del relato, sabemos cuál es el sujeto que representa /yo/ y cuál es su alocutario, que, aunque está ausente del /aquí/ de la enunciación, se lo supone cercano.

Más adelante, los narratarios del narrador-perseguidor se sincretizan; en su orden, van apareciendo: el sí mismo del soliloquio; el hijo y la familia y el sujeto-objeto buscado -José Alcancía- :

'Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos.'

Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido.

¿Por qué habría dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de él. O tal vez no. 'Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora. Porque era también la mía; era únicamente la mía. Él vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, José Alcancía, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo... (p. 155)

Recordemos, con Benveniste, que "aquí y ahora delimitan la instancia espacial y temporal coextensiva y contemporánea de la presente instancia de discurso que contiene yo" (1). Sin embargo, cuando se trata de la ambigüedad literaria, ese 'aquí' y ese 'ahora' puede también instalarse en un pasado, al ser evocado y transcrito tal cual como se enunció en

(1) Ob. cit. p. 174

aquel momento que fue presente. Esta es la doble situación de los "indicadores", en el fragmento citado. Hay un 'aquí' y un 'ahora' instalado en el pasado de la relación Padre/ Hijo, relación determinada por la promesa de protección ("Estoy aquí para protegerte") y, hay también un 'aquí' y un 'ahora' desde el cual, por lógica, se actualiza el pasado y se señalan actitudes -reconocer las huellas físicas de José Alcancía-. Los otros "indicadores" hacen explícitos a los narratarios del discurso: 'te', 'tú', 'tuyos' referidos al 'hijo'; 'ustedes' referido a la familia y 'ti', 'tú' referido a José Alcancía.

En términos generales, podemos deducir, siguiendo las instancias discursivas del relato, en esta primera parte, que en el soliloquio hay también interpelaciones (como en todo proceso de comunicación) de los narratarios -por supuesto subjetivos-. Son, claro, interpelaciones indirectas o autointerpelaciones que subyacen en el discurso y toda la figuratividad que lo recubre. Suponer el reclamo del hijo, por ejemplo, y pretender dar explicaciones, respondiendo a ciertos complejos, son formas de autointerpelación:

'Hijo -dijo el que estaba sentado esperando-: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada? No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella. Ni con él. No estaba con nadie; porque el recién nacido no me dejó ninguna señal de recuerdo' (p. 156)

Es cierto estado de culpa -leit motiv en la narrativa rufiana- lo que hace aflorar esas formas de interpelación interior; muy distinta, además, a la interpelación que se expresa en la relación "borreguero"/ "juez" de la segunda parte.

No sobra anotar la relativa autonomía que existe entre la primera y la segunda parte -separadas, tipográficamente, por un espacio en blanco-. La primera, muy bien podría concebirse como una narración que termina en elipsis, una narración que, con antelación, ha ido dando los indicios y las informaciones necesarias para que el lector imagine su clausura. La segunda, constituye una especie de resumen de la primera pero narrada a partir de estrategias distintas, como veremos a continuación.

Esta segunda parte, además de que agrega otros elementos a la historia (relación evocada, borreguero-José Alcancía; relación actualizada, borreguero-licenciado), es un ejemplo de monólogo con voz exteriorizada (no se trata de monólogo interior, como en "Macario" o "Nos han dado la tierra").

El discurso es puesto en movimiento por la voz de un narrador-testigo; quien habla (el borreguero) es "un actor que participa en la historia no haciéndola posible mediante sus acciones, sino observándola, padeciéndola, girando alrededor de otro actor sobre quien recae el papel protagónico", narrador "paradieético", ha dicho Eduardo Serrano, al caracterizar a aquel narrador intradieético que está "al lado de" o "junto a" un protagonista. (1)

La historia completa del "hombre" le llega al borreguero por versión del licenciado, narratario explícito cuyo discurso "interpelativo" aparece incorporado en el discurso de su narrador. Cada uno tiene un retazo de la historia, que ahora se conjunta y redondea.

(1) E. Serrano, "Consideraciones sobre el narrador y el narratario", Revista Poligramas 7, Fac. de Humanidades, Univ. del Valle, Cali. p. 57

Las marcas fáticas (forma de mantener el contacto, según Jakobson, entre locutor e interlocutor), reiteradas en el discurso del narrador, señalan la presencia del narratario, cuyo discurso sería pues recuperado por aquel:

Ya lo decía yo que era un jüilón. Con sólo verle la cara. Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta si usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido... (p. 157)

Estas marcas ("señor licenciado", "usted") cumplen la función de estar poniendo al día la situación de enunciación, y, a la vez, articuladas a otras partículas (pronombres, verbos) hacen de pivote en la alternancia continua que se establece entre los dos planos temporales -pasado reciente del borreguero y presente de su narración-. Es en este presente narrativo en donde se recupera, por medio de la apelación, al otro discurso, el del narratario y, en esta recuperación, se pone al día la historia referida:

¿Dice usted que mató a toditita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a puros leñazos. (p. 158)

¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido se habría quedado en juicio y con la boca abierta mientras estaba bebiéndose la leche de mis borregas. (p.158)

Los enunciados, de esta clase, aparecen estructurados por dos grandes miembros: el miembro apelativo (¿Dice usted...?) que involucra al discurso del narratario, y, el miembro en el que se articula un comentario ("De haberlo sabido...") y se evoca lo testificado ("lo atajo"; "mientras estaba").

Las múltiples perspectivas expuestas en todo el relato están remitiendo siempre a un orden gradual del tiempo. Así, en los dos ejemplos anteriores hallamos el pretérito indefinido (de la muerte de los Urquidi), el pretérito reciente (aquello de lo que fue testigo el borreguero), un pretérito, llamémoslo más actual, (el del interrogatorio, inferido del discurso del borreguero) y, por último, un presente que va avanzando, el de la enunciación. Dentro de estas perspectivas, se van instaurando los rasgos dialógicos y polifónicos del relato. El narrador dice lo que dicen o dijeron otros, incorpora varias voces en su propia voz:

refiriéndose al "hombre":

Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le fallaban las piernas: "Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros." Me contó que se había pasado dos días sin comer más que puros yerbajos. Eso me dijo. (p.158)

refiriéndose al licenciado, quien a su vez se refiere al "hombre":

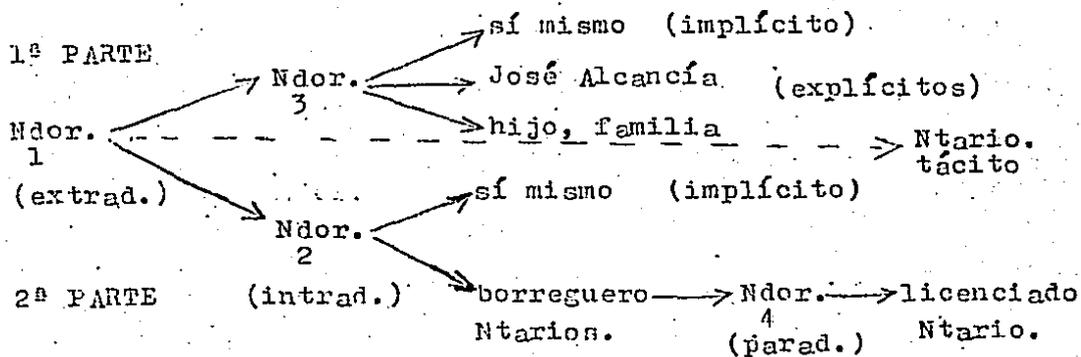
Pero dice usted que acabó con la vida de esa gente. De haberlo sabido. Lo que es ser ignorante y confiado... (p. 159)

hay, pues, una relación de inclusión continua entre las distintas voces, actualizadas por la voz de quien preside el monólogo (el borreguero). Al final, el entrecruce de voces se reduce a la relación apelativa predominante en esta segunda parte (borreguero-licenciado), siendo el cadáver del "hombre" el referente de la enunciación:

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que des de cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos ora sí. (p. 159)

La apelación es doble, tanto en el borreguero (en el ahora de su enunciación) como en el licenciado (en el antes del interrogatorio).

El siguiente esquema puede resumir, de manera aproximativa, las relaciones dialógicas hasta aquí explicadas:



El sociolecto narrativo

Si hemos descrito la manera en que se entraman las distintas voces narrativas de "El hombre", hemos también de describir las sustancias que las configura.

En el análisis de cuentos como "El llano en llamas" y "Talpa", hemos reconocido, entre uno de los valores estéticos de la obra de Rulfo, la forma en que el autor logra recuperar textos de otra clase, como la canción popular y la práctica religiosa, para fundamentar sus historias.

Hemos señalado, igualmente, aunque de paso, la reivindicación que Rulfo hace del habla popular y toda la concepción del mundo que le subyace. A propósito de "El hombre", queremos ahora detenernos un poco, en relación a este aspecto último: el habla popular y la visión que sobre el mundo subyace en ella. Se trata, en el fondo, de definir los rasgos primordiales de lo que aquí llamaremos sociolecto narrativo, esto es, los rasgos particulares de la sustancia de la expresión y del contenido, en el lenguaje agenciado por narradores y personajes.

Siguiendo a Greimas y a Courtés, entenderemos por sociolecto a esa especie de "sublenguaje" que aparece incrustado en las "taxonomías sociales subyacentes a los discursos sociales", cuyas variaciones particulares "pueden ser reconocidas tanto en el nivel de la superficie léxica (cf. las nomenclaturas, las terminologías, etc.) como en el de las organizaciones discursivas..." (1) Definido así, el sociolecto vendría a ser, digamos, ese microuniverso léxico-semántico y discursivo con el que un determinado grupo de hablantes se identifica y se reconoce; explicarlo es, en resumen, "describir la actitud que una comunidad sociocultural adopta con respecto a las interrogantes fundamentales que le son planteadas." (2) Estos interrogantes tienen que ver, indudablemente, con dicotomías universales como Vida/Muerte y los tópicos que, a partir de allí, se generan.

El relato literario, engendrado siempre en el seno de un determinado sociolecto, constituye uno de los procesos con los cuales se recuperan aquellos sistemas de representación ideológica, que los sujetos de una sociedad dada re-

(1) Greimas, Courtés, Diccionario ... , pp. 390,91

(2) Ibidem.

producen en su cotidianidad. Ningún relato literario es ajeno a ciertos condicionamientos sociolectales, porque en todo relato, en sus niveles más profundos, subyacen correlatos ideológico-culturales que cimentan ese sociolecto, aquel al que responde el escritor, en tanto sujeto social.

La recursividad a los monólogos y a los soliloquios, es, precisamente, en la narrativa de Rulfo, una de las formas más importantes que posibilitan mostrar la idiosincrasia, los comportamientos afectivos y la manera de ver el mundo en narradores y personajes. Los espacios geográficos que se representan en los cuentos, aluden a los pueblos y zonas rurales de Jalisco, y los personajes, solitarios, ensimismados, religiosos, vengativos se emparentan con los habitantes de dicha región; sin olvidar, que son rasgos caracteriológicos predominantes en el campesino latinoamericano, y, por qué no, propios de cualquier zona rural.

En esos monólogos y soliloquios, como ocurre en "El hombre", en el nivel de la superficie léxica, se actualizan giros que pertenecen al habla popular de aquella zona, giros que al ocupar un determinado lugar en el discurso narrativo, se invisten de rasgos poéticos y de sentidos múltiples.

Estos giros-enunciados, están remitiendo siempre a otros, con variantes, sea en el mismo cuento o en distintos; ello explica el caracter expansivo y permanente del sociolecto. Veámos algunos casos:

1. en el perseguidor:

... a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños;

(para señalar el abandono total de la vigilia)

después del "Descansen en paz",

(la frase entrecomillada es una convención, entre los campesinos, para despedirse cada noche)

cuando se suelta la vida en manos de la noche y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe...

(en donde, el sueño profundo, la caída definitiva a causa del cansancio, implica entregar la vida al libre albedrío de la noche; esta misma concepción aparece en "La noche que lo dejaron solo").

Te has metido en un atolladero...

(para señalar, el lugar del que no se puede salir)

Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón...

(un doble sentido subyace en el término 'cajones' y 'cajón': designa, en el sociolecto campesino, a la roca o rocas que obstruyen un paso y bordean un río; en el texto, se refiere también, figuradamente, al 'cajón mortuorio' o ataúd).

Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado.. (refuerza, semánticamente, el sentido anterior; sugiere dos lecturas: estar entre los cañones del río y estar frente al cañón de la pistola.)

2. en el perseguido:

Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchazón rara. (como en "Talpa", el remordimiento, el arrepentimiento y el complejo de culpa es un "peso", "un tercio" muy pesado que se lleva en la espalda; es también "una mancha" o "una hinchazón rara"; los personajes reconocen que "los muertos pesan más que los vivos", cargan con ellos en un peregrinar purgativo; entre "Talpa" y "El hombre", hay una relación metatextual -por supuesto intertextual- muy nítida, en este nivel tópico: son textos que se explican a sí mismos; el perseguido-homicida, dice: "Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.")

Aquí el río se hace un enredijo...

(se refiere a la corriente del río que parece ir hacia atrás)

Disculpenme la apuración...

(para indicar, 'estar de prisa')

3. en el borréguero; por su investidura, es quien más da cuenta del sociolecto campesino:

Sólo la pura funda que le colgaba de la cintura, huérfana.

(en el habla popular, la funda huérfana: no cargar el machete)

... la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete...

(se refiere a la manera violenta en que el "hombre" es estrujado por el río)

... echando buchec de agua hasta desentriparse.

(el tono mismo, como en otros casos, crea el ambiente popular del habla)

... la operación de secarse en pelota y luego arrendó río arriba...

(secarse en pelota -desnudo- y arrendar río arriba -seguir un camino- son sintagmas que sólo pueden comprenderse en el contexto del relato y en su relación con el sociolecto que, paulatinamente, se va reconociendo en la lectura de otros cuentos; recordemos en "Nos han dado la tierra": "¡Por aquí arriendo yo! -nos dice Esteban-"

Otros enunciados, en el borreguero, que registran el tipo _
de sociolecto, son:

... lo hubiera apachurrado a pedradas...

Ya lo decía yo que era un jüilón...

Usted ni quien se lo quite que tiene la razón.

... con los güesos afuerita del pellejo...

Lo conocí por el arrastre de sus ojos...

Y estaba reflaco, como trasijado...

Parte amaneció comida de seguro por las hormigas a-
rrieras y la parte que quedó él la tatemó en las _
brasas que yo prendía para calentarme las tortillas
y le dio fin. Ruñó los güesos hasta dejarlos pelo-
nes.

... Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor. Pos _
ora sí.

Es importante anotar, por último, que el sociolecto ac-
tualizado por el borreguero supone su reconocimiento en el _
interlocutor -el licenciado-, y, la organización discursiva
que le sirve de soporte, hace emerger valores inherentes a _

ella, como la manipulación del poder (en el licenciado) y el sentido de justicia, inocencia y de buen salvaje (en el borreguero). Son valores, claro, que atraviesan a toda la obra de Rulfo; y por lo mismo, lo seguiremos destacando en los análisis posteriores.

LUVINA

EMBRAGUE Y SENTIDO

El concepto de embrague

El término embrague, tomado del término francés "embrayeur", según traducción que del inglés "shifter" hace N. Ruwet,, _ tiene su origen en una teoría, fundada por Jespersen (1923), según la cual en toda lengua existen ciertas unidades léxicas -o gramaticales- que cumplen la función de estar haciendo referencia al proceso de enunciación y al mensaje, vehiculado por éste.

Jakobson (1956), partiendo de Jespersen y de Burks _ (1949), prefiere llamarlos "conmutadores" y los caracteriza, siguiendo las categorías peircianas, de "símbolos-índice". Símbolos, porque aparecen asociados al objeto representado, de acuerdo a una regla convencional; índice, porque _ mantiene, con el objeto que representa, una relación existen

cial. El ejemplo que desarrolla Burks, parafraseado por Jakobson, es el del pronombre /yo/. "Yo significa la persona que dice yo"; y, por la asociación -convencional- que establece con su objeto (la persona) "yo" es un símbolo; así mismo, al designar a su locutor instauro una relación existencial con la elocución proferida por éste, es, pues un índice: lo señala.

Según Jakobson, son ejemplos de embrague: los "designadores" (categorías que caracterizan a una situación relatada o a los protagonistas de tal situación) y los "conectores" o conectores (categorías que caracterizan a una situación relatada con respecto a otra situación relatada):

Así los designadores como los conectores pueden caracterizar al hecho relatado (procès de l'énoncé) y/o a sus participantes remitiendo o no al hecho discursivo (procès de l'enonciation) o a sus participantes... (1)

A los primeros, pertenecen: 1. los deícticos (pronombres personales y demostrativos; adverbios de tiempo y de lugar), cuya función fundamental es la de señalar la rela-

(1) R. Jakobson, Ensayos de lingüística general, S. Barral Barcelona, 1975. p. 313

ción entre el referente y las distintas instancias-circunstancias de enunciación -emisor, espacio y tiempo de la enunciación, receptor-; 2. los tiempos verbales, que, siguiendo a Jakobson, caracterizan "el hecho relatado con referencia al hecho discursivo, Así, el pretérito nos informa de que el hecho relatado es anterior al hecho discursivo."; 3. los modos no verbales (afirmaciones, suposiciones, interrogaciones, negaciones, y otros "modalizadores" que determinan el hecho relatado, en su nivel de significación, como las exclamaciones, las interjecciones, los adverbios de duda, de afirmación o de negación), mismos que, además de caracterizar el hecho relatado, revelan el punto de vista del emisor.

A los segundos (conectores o conectores), pertenecen los modos verbales; con los modos verbales se reconoce el tipo de mirada del narrador, en relación a los hechos y a los participantes de ellos: si los verbos aparecen en indicativo, nos narra los hechos como si fueran reales; si aparecen en subjuntivo, nos muestra los hechos como si fueran deseos o dudas; si aparecen en imperativo, sentimos los hechos como si fueran órdenes, deseos, súplicas o recomendaciones.

Por último, Jakobson nos habla del embrague llamado "testificante", definido como,

... una etiqueta provisional para la categoría verbal que toma en cuenta tres acaecimientos o hechos -un hecho relatado, un hecho discursivo y un hecho discursivo relatado, a saber las pretendidas fuentes de información acerca del hecho relatado. El hablante refiere un hecho sobre la base de que se trata de algo referido por alguien más (una declaración citada, de oídas), de un sueño (declaración reveladora), de un acertijo (declaración supositiva) o de su experiencia anterior (patentización por la memoria)... (1)

en suma, el embrague "testificante" se instaura o manifiesta sobre la base de un sujeto que habla (hecho discursivo) en torno a un acontecimiento (hecho relatado) que ya ha sido contado antes por otro sujeto (hecho discursivo relatado); pero, también ese sujeto que habla en el 'ahora' puede llegar a constituirse en fuente de aquel hecho discursivo relatado, anterior (por ejemplo: "y en ese momento, yo me dije..."). Por sus características, pues, el "testificante" vendría a pertenecer al tipo de embrague que es a

(1) R. Jakobson, Ob. cit. p. 315

su vez conector, porque se inscribe dentro de categorías verbales implicadas en relaciones de subordinación entre distintos verbos ("dicen los que han ido allá..."); se trataría, en otras palabras, de un mensaje en el interior de otro mensaje, un estilo indirecto articulado a un estilo directo, que al mismo tiempo hace referencia a una fuente de información.

Como Greimas y Courtés reconocen, en su Diccionario, es difícil construir "un modelo capaz de explicar los complejos procedimientos implicados por el embrague." Según ellos, es un estudio que, en rigor, apenas está en camino. Sin embargo, son ellos, apoyados en Benveniste y Jakobson, quienes mejor logran condensar una explicación analítica, al respecto. Entre uno de los apartes de su definición, hablemos:

... el embrague designa el efecto de retorno a la enunciación, exigido por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado. Todo embrague presupone, pues, una operación de desembrague que le es lógicamente anterior... (1)

(1) Greimas-Courtés, Ob. cit. p. 138

Así mismo, en su lúcida explicación, ven la necesidad e importancia de distinguir "el embrague cuyo objeto es re_tornar a la instancia de la enunciación y el embrague de _segundo grado -o interno- que tiene lugar dentro del dis_ curso, cuando el sujeto que se muestra está ya instalado _ en él", (embragar un recuerdo, por ejemplo). Este embrague de segundo grado, tan común además en los textos noveles_ cos -dialógicos por excelencia- se homologa con el embra_ gue "testificante", de Jakobson.

A partir de sus definiciones, Greimas y Courtés sugie_ ren estudiar los embragues-desembragues en tres grandes _ clases, cuyo soporte lo constituyen los paradigmas de per_ sona, tiempo y espacio, de los que se vale la enunciación_ en su actualización discursiva: desembrague-embrague acta_ ncial; desembrague-embrague espacial y, desembrague-embra_ gue temporal; mismos que pueden actualizarse solos o sin_ cretizados.

Quizás en el transcurso del análisis, que de aquí en _ adelante iremos desarrollando, podamos ver con más clari_ dad este aspecto que para Greimas es de gran importancia_ (así como la descripción de las isotopías) en el proceso _ de desambiguamiento de los enunciados.

Proponemos la descripción de las secuencias en su orden narrativo, para, dentro de ellas, ir reconociendo el proceso de desembrague-embrague continuo; dicho reconocimiento nos ayudará, al final, a develar ciertos universos de sentido intra-intertextual del relato.

Las secuencias narrativas

1. Narración paradiegética que da cuenta de la topografía y de la ambientación de Luvina. Quien habla, ya estuvo allí; su discurso es el de un testigo que cualifica el saber sobre Luvina (está en el cerro más alto y más pedregoso; plagado de una piedra gris; "la tierra es empinada"; "barrancas hondas"; el viento, "en tremolina"; "plantitas tristes")
2. Explicitación de narrador y narratario -locutor y alocutario, respectivamente-. Presentación de narrador extradiegético, que tendrá por función describir el espacio, interior y exterior, desde el que se instaura el simulacro de conversación; el narrador extradiegético, describirá también ciertos movimientos físicos del locu

tor y ciertos momentos de suspensión del monólogo; en general, en esta secuencia hallamos: a, en el narrador extradieгético: localización del espacio, ocupado por los interlocutores (según las informaciones, se trata de una tienda pueblerina); localización del tiempo o momento en el que se realiza la enunciación interlocutaria (es de noche); informaciones menores (niños jugando y gritando) b. en el narrador representado -quien está a cargo del monólogo- : antropomorfización del viento de Luvina; aridez; cualificación de la lluvia; alusión a la tristeza que se irradia en Luvina; reiteración sobre la cerveza; recuerdo del viaje a Luvina.

3. Escena metadieгética: en su evocación, el narrador -ahora intradieгético- presenta, en forma directa, los hechos vividos y sentidos en Luvina. La metadiégesis, en su orden cronológico, comprende las siguientes secuencias: a. llegada con la familia a Luvina; b. separación de la mujer y reencuentro posterior en la iglesia; c. la primera noche en Luvina; incluye el miedo, las sensaciones sobre el viento y sobre los sonidos exteriores; por último, reconocimiento de las mujeres de Luvina.

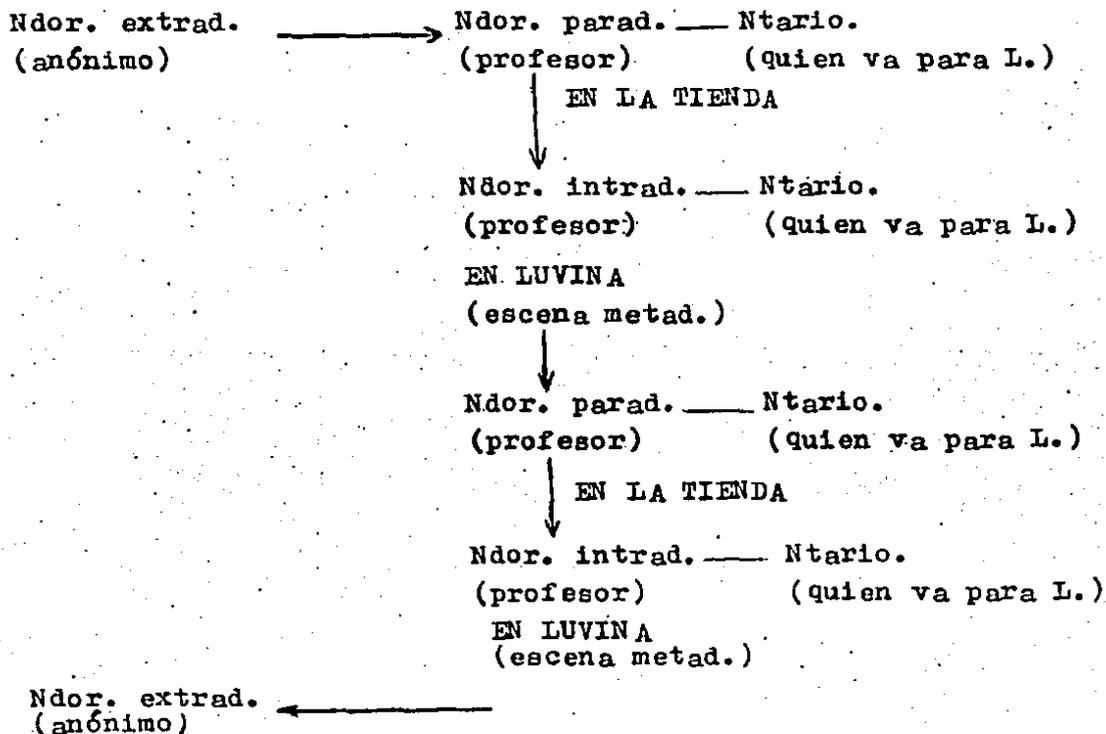
4. Suspensión del discurso metadiegtico y puesta al día del monólogo. Se prosigue con el proceso de cualificación sobre Luvina: el tiempo es largo y rutinario; "en Luvina sólo viven los puros viejos... mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas..."; mujeres solas; el círculo vicioso de la vida en la relación padres/hijos.
5. Continuación de la metadiégesis anterior, en un tiempo posterior. El narrador -intradiegético- sugiere a los demás habitantes de Luvina, salir a buscar otras tierras mejores; éstos, muestran su contradicción y su visión peyorativa sobre el gobierno ("... y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre."); así mismo, su visión sobre los muertos ("Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.") y su visión sobre el viento ("Es el mandato de Dios"). El narrador es un profesor, quien sale de Luvina y no vuelve.
6. Finalización del discurso metadiegtico y puesta al día del monólogo. Como en las otras secuencias donde se recalca el espacio de la tienda (el ahora/aquí de la enunciación enunciada), se retoman las cualificaciones sobre Luvina ("... es el purgatorio."; "Un lugar muribun-

do..."; "... no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades..."); el narrador, solicita "unos mezcates". Por último, el discurso del narrador extradiegético clausura el relato, volviendo a las descripciones iniciales (los comejenes, el avance de la noche, el sonido del río, los gritos de los niños); el narratario se queda dormido.

Tipográficamente, el relato está dividido en dos partes, diferenciadas por un espacio en blanco. El discurso narrativo está a cargo de dos narradores: el extradiegético, que focalizará el espacio desde el que se habla (interior y exterior de la tienda y su ambientación sonora), sólo enunciará cuando el narrador representado suspende su monólogo (para desplazarse a la puerta o para beber la cerveza); el narrador representado es un "profesor", su discurso inicial es el de un narrador paradiegético pues, narra como testigo de lo que fue (o es) Luvina, pero al dar entrada, en forma directa (por medio de la escena), a la metadiégesis (evocación de cuando llegó a Luvina) asume el rol de narrador intradiegético (narra su propia historia).

Dos digresiones sirven de puente a la metadiégesis: el

narrador representado suspende su discurso cualificante sobre Luvina para presentarnos la escena, evocada, de aquel viaje; la escena se suspende luego, para poner al día la narración (en la tienda); después, se vuelve a suspender el discurso (segunda digresión) para retomar la escena metadieética, misma que se cierra para volver al presente de la narración: a la situación de estado de narrador y narratario. Este proceso narrativo, se puede resumir en el siguiente esquema:



Los embragues en "Luvina"

Sec. 1.

Concebida la instancia de la enunciación, como la suma sincrética de "yo/aquí/ahora", implícita en toda actualización discursiva, es pertinente reconocer que, al constituirse el enunciado-discurso, otros términos ("no-yo/no-aquí/no-ahora"), en su explicitación, parecen expulsar a aquellos (desembrague) y, en su proceso, instauran, en forma de simulacro -según Greimas y Courtés- otro "yo/aquí/ahora". Visto así, y a falta de un metalenguaje más preciso, tratemos de adecuarnos al ejemplo de "Luvina".

El primer enunciado, con el que inicia el cuento, muestra, en sí mismo, el mecanismo de desembrague. Alguien (un no-yo), enuncia: "DE LOS CERROS ALTOS DEL SUR, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso." El enunciado establece un distanciamiento entre quien habla y el mensaje que vehicula (no dice: "De los cerros altos de aquí"); hay, pues, un desembrague espacial: se proyecta, fuera de la enunciación, otro lugar, un lugar que está 'allá', un

'no-aquí'. Pero, al articularse al enunciado que sigue, y éste a los demás, en la instauración del proceso-simulacro de enunciación, el desembrague mismo posibilita la aparición del embrague. Veámos:

Está plagado de esa piedra gris con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran Cuesta de la Piedra Cruda...

se trata de un volver sobre lo enunciado antes. El verbo ("Está"), en su modo (indicativo), reactualiza al referente del mensaje (los cerros y Luvina); éste será, digamos, el embrague leit-motiv del relato: Luvina y los defécticos espaciales que lo señalan ("allí", "allá"); es, además, el espacio englobante y el término que estará conectando a otros.

Un caso que debe atenderse en los textos narrativos, es la relación de desembrague y embrague que se establece entre un párrafo y otro. La tradición escrita tiende a instituir este mecanismo, por lo regular para resumir, accele-

rar o cambiar de foco narrativo. En "Luvina", el final del primer párrafo constituye un desembrague temporal-espacial ("... el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra."), y, el inicio del segundo párrafo constituye un embrague espacial ("Y la tierra es empinada.")

Otro embrague que aparece en esta primera secuencia, y que constituye también un embrague leit-motiv de la narrativa rulfiana, es el embrague testificante, con el cual el narrador articula otros mensajes dentro de su mensaje:

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que ví subir fue el viento, en tremolina, ... (p. 203)

en efecto, es común hallar en algunos cuentos de Rulfo a personajes-narradores que manifiestan enunciados (hecho discursivo) cuya fuente de información original se encuentra en otro (s) emisor (es) en un tiempo anterior (hecho discursivo relatado); su función es la de legitimar una determinada actitud (como en la novela: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre..."), o la de oponer o poner en entredicho una información respecto a otra (como en "Luvina"). Pero es también una forma de reforzar la ambientación oral del discurso, sus rasgos -aunque aparen-

tes- conversacionales.

En esta primera secuencia, hallamos la explicitación del 'yo' de la enunciación ("yo lo único que ví...") y la relación de desembrague-embrague de persona, que vendría a caracterizar al relato como una "enunciación enunciada o referida".

Sec. 2.

A partir de esta secuencia, se hará notable la insistencia fática, del sujeto que habla sobre el sujeto que escucha. La relación, Narrador (yo)/Narratario (usted), aparece explícita. Su repetición, como en otros cuentos, ya lo hemos dicho, recalca la tendencia a la oralidad que Rulfo busca mantener en el habla de sus personajes. 'Yo' y 'usted', son los deícticos con los que se señala la instancia de la enunciación y su simulación en el 'aquí/ahora' :

-Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvi-
na. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de
volcán; pero lo cierto es que es un aire negro.
Ya lo verá usted. (p. 203)

Los tiempos verbales (en "mirará" y "verá") son embragues que oponen el presente de la enunciación al futuro de lo enunciado, y adecúan, además, la situación modalizadora de uno y otro sujeto: el 'saber', en el narrador; el 'no-saber', en el narratario. El embrague "testificante" ("Dicen que...") tiene como referente, al viento (antropomorfiado) y al objeto, sobre el que volverá siempre la enunciación, Luvina. Este embrague, aparece conectado, siempre, por medio de la conjunción 'pero', a otro enunciado que, a la vez que lo amplía (con informaciones para el narratario), señala la intersubjetividad del narrador.

En general, esta segunda secuencia, en tanto que da cuenta de la instancia de enunciación de la primera, al explicitarla plenamente y al retornar a su mensaje, establece relación de embrague con ella. Los pronombres personales y los adverbios de lugar son, fundamentalmente, los términos embragantes; su presencia anafórica, se mantendrá hasta el final del relato.

Es importante señalar el mecanismo de desembrague y embrague que se realiza en la interrupción del monólogo y en la intervención del narrador extradiegético. Este o-

tro discurso, un tanto imparcial y objetivo, referencializa, señalándolo, al sujeto que ahora se nos representa como participante de lo enunciado:

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera.

y, designa a los otros participantes en su entorno espacial:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; (...) y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. (p. 204)

es pues, un caso de desembrague el acto de proyectar en el enunciado al sujeto que antes monopolizaba la enunciación. Pero también, por lógica, este otro narrador irá embragando su propio discurso:

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda. Eso hizo que el hombre se levantara, fuera hacia la puerta y les dijera... (p. 204)

en donde los verbos, en sus tiempos y modos respectivos, cumplen la función de estar enlazando a los distintos enunciados, trazando con ello la relación de concordancia espacio-temporal del discurso.

Sec. 3.

Toda la secuencia 3 es un ejemplo de "embrague de segundo grado" o embrague interno. El sujeto que se representa en el discurso, está ya, con antelación, instalado en él. La "interioridad" del sujeto se revela en el proceso de embragamiento de los recuerdos; éstos, descritos fragmentariamente en las dos secuencias anteriores (en las que se expresan informaciones de tipo topográfico y de tipo sensorial-subjetivo), se presentan ahora haciendo "ruptura" con la linealidad del texto para instalar, en forma directa, ese otro espacio evocado. Así, por medio de desembragues espacio-temporales como: "Fuí a ese lugar..."; "... cuando llegué por primera vez a Luvina,..."; "En cuanto nos puso en el suelo...", constituyen expresiones que quiebran el discurso (del monólogo, suspendiéndolo, para proyectar la escena metadieгética y extrapolar a otro tiempo -aunque persistirán rastros del monólogo-.

En esta secuencia, se avala el 'hacer cognoscitivo' del narrador representado (el profesor), mimetizando la experiencia de su llegada a Luvina. Los diálogos (formas de mimetización) y los continuos embragues y desembragues que supone la alternancia de parlamentos, aunados a ciertos clichés narrativos ("nos dijo"; "le dije"; "le pregunté yo") contribuyen a crear la ilusión de realidad de la historia; así mismo, permiten distinguir y oponer ese espacio primero, evenimencial, pragmático (dos hombres hablan y toman cerveza en una tienda) a este espacio segundo, utópico y ambiguo, el lugar de los sueños (en un tiempo anterior al viaje) del narrador. Este espacio aparece designado por defécticos que a su vez están contenidos por la disjunción temporal del presente de la enunciación y el pretérito metadieético:

"Nosotros, mi mujer y mis tres hijos, nos quedamos allí, parados en mitad de la plaza (...) En medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento ... (p. 206)

ahora el deféctico de persona ("Nosotros") aparece pluralizado; los tiempos verbales señalan el pretérito de lo enunciado ("nos quedamos", "se oía") y otros defécticos como

los adverbios de lugar ("allí") y de tiempo ("Entonces yo
le pregunté a mi mujer;..."). funcionan como puentes que se
tienden entre el pretérito y la enunciación que lo actuali
za.

Sec. 4.

La escena metadieгética se desembraga, siguiendo el mismo
procedimiento de su embrague: se suspende un discurso (el
paradieгético) para dar entrada a otro (el metadieгético),
mismo que se suspende para volver al anterior. Con algunos
términos, que aquí podemos llamar de transición, se retor-
na a la instancia de enunciación, en su espacio referen-
cial pertinente (la tienda):

... No, no se me olvidará jamás esa primera no-
che que pasé en Luvina. (p. 209)

expresión comparable a,

... a mí no me cuesta ningún trabajo seguir ha-
blándole de lo que sé, tratándose de Luvina...
Me parece recordar el principio. Me pongo en su

lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué
por primera vez a Luvina... (p. 206)

y, también, expresiones como,

"... ¿No cree usted que esto se merece otro tra-
go? Aunque sea nomás para que se me quite el mal-
sabor del recuerdo." (p. 209)

homologable a,

¿Pero me permite antes que me tomé su cerveza? Veo
que usted no le hace caso. Y a mí me sirve de mu-
cho. Me alivia... (p. 206)

esta transición hacia los embragues, entre una secuencia y
otra, se cohesiona con la articulación de lexemas, propios
de los procesos conversacionales:

Bueno, le contaba que cuando llegué por primera
vez a Luvina... (p. 206)

cuya homologación en la secuencia 4, es:

-Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...?

con este enunciado-interpelación factual, el narrador retoma el discurso instalado en el 'aquí/ahora' (en la tienda) y nuevamente reabre la enunciación cualificante, proyectada sobre el referente Luvina, el cual es designado por los adverbios, anafóricos, de lugar y cuyo sentido eufórico/disfórico estudiaremos más adelante.

Los términos englobados por el englobante 'Luvina', son ahora -sec. 4-, los que hacen relación al tiempo ("... allá el tiempo es muy largo."); a los habitantes de Luvina ("... en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y mujeres sin fuerzas...") y los que se refieren a la relación padre/hijos ("los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa.").

Como en las dos primeras secuencias, hay un continuo

desembrague-embrague entre un parrafo y otro. En el inicio del primer parrafo, hallamos:

-Me parece que usted me preguntó...

en el inicio del segundo:

"Usted ha de pensar que...

en el final del segundo:

Eso hacen allí los viejos.

en el inicio del tercero:

"Porque en Luvina sólo viven los puros viejos...

y en el inicio del cuarto:

"Sólo quedan los puros viejos...

lo que nos lleva a deducir, que cierto tipo de reiteracio-

nes narrativas no son más que formas o mecanismos de em-
brague continuo, esto es, un constante retorno a la instan-
cia de la enunciación; es también, una forma de comunica-
ción fática en su nivel conversacional.

Sec. 5.

También aquí, se opera la transición hacia el "embrague de
segundo grado". El desembrague, se realiza con el cambio
temporal que supone la reconexión con la metadiégesis sus-
pendida en la secuencia 3. Pero es, así mismo, una manera
de embragar la metadiégesis, de unir su principio con su
final. La transición, y el desembrague, es como sigue:

"Un día traté de convencerlos de que se fueran a
otro lugar, donde la tierra fuera buena...
(p. 210)

"Un día", es el lexema desembragante, con el que, en tran-
sición, se va desplazando (en la apariencia) al presente,
para dar entrada paulatina al pretérito; éste se instala,
cuando el narrador nos dice:

"¡Vámonos de aquí! -les dije-. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará." (p. 210)

y a partir de este proceso enunciativo, el discurso narrativo vuelve a mimetizarse, aunque con características muy particulares. El embrague y el desembrague está dado ahora por los parlamentos (embragues) y por lo que podemos llamar, a falta de otro término, figuras fáticas del narrador (desembrague); con estas figuras se representa la relación con los sujetos de lo enunciado (en el pretérito) y con el sujeto narratorio (en el presente) y, constituye, igualmente, el mecanismo lingüístico con el que se manifiesta el "embrague de segundo grado":

"Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.

"-¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor?
¿Tú conoces al Gobierno?

"Les dije que sí.

"-También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno.

"Yo les dije que era la patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.

"Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen. (p. 210)

observemos que hay un 'yo', desdoblado, cuya enunciación se refiere a 'ellos' y se dirige a 'usted' (variante de la segunda persona); el desdoblamiento se da por la doble temporalidad en que aparenta estar la enunciación del narrador; éste, a la vez que describe, incorpora hacia sí la voz de 'ellos', pero les permite también enunciar. Está en juego, pues, una combinación entre narración indirecta ("... y me dijeron que...") y narración directa (los parlamentos).

El último párrafo del fragmento citado muestra el desembrague-embrague espacio-temporal, cuya transición se encuentra en el párrafo anterior ("Fue la única vez que he

visto reír a la gente de Luvina..."); se pone al día la enunciación, con la explicitación del narratario ("Y tienen razón, ¿sabe usted?"), mismo que aparece contenido, en el intermedio de los parlamentos, con términos como "-les dije-", "-me dijeron-" y que, en el contexto del lenguaje conversacional, se invisten con rasgos de la figura fática.

Un aspecto que se destaca en esta secuencia, es la continua intercalación, casi simétrica, que se manifiesta entre la narración directa y la narración indirecta: poner al día la narración, imbricar los recuerdos y dejar que los interlocutores, en el tiempo evocado, hablen.

Sec. 6.

Con el retorno a la enunciación de base, se clausura la metadiégesis. Se desembragan los recuerdos y se da la transición definitiva al presente de la enunciación:

"Ya no les volví a decir nada. Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar.

"... Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas...

(p. 211)

La transición tiene su origen al finalizar la secuencia anterior, desde "Usted los verá ahora que vaya" y "Los mirará pasar como sombras", hasta "-Les acabé por decir-" y se engarza con "Ya no les volví a decir nada", cuyos embragues verbales señalan el presente implícito de la enunciación y su proyección en el futuro premonitorio ("los verá", "los mirará") y el pretérito evocado ("-les acabé..."; "no les volví..."). Los cambios, pues, de una secuencia a otra, del presente del monólogo (en la tienda) al pretérito de la metadiégesis (en Luvina) no son bruscos; obedecen a un ritmo, en donde, como en las expresiones conversacionales, ciertas figuras deícticas están siempre conectando los hilos discursivos. Algunas de esas figuras, además de los verbos, son las conjunciones 'y', 'pero', 'pues sí', los adverbios 'ya', 'tal vez' y el nombre mismo -'San Juan Luvina'-.

Con un embrague "testificante" ("Tal vez se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo...") se mantiene la constante de todo el relato: los recuerdos sobre Luvina y la forma peyorativa-despectiva de describirlos ("aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo..."); con la frase

interpelativa, leit-motiv que está actualizando la narración ("¿Qué opina usted si le pedimos a este señor...", y sus variantes: "¿No cree usted que esto se merece otro trago?...", "¿Pero me permite antes que me tome su cerveza?") se retorna a la enunciación del 'aquí/ahora' y se simula continuar el monólogo, con el desembrague-embrague correspondiente: "Pues sí, como le estaba yo diciendo..."; sin embargo, el monólogo se clausura con esta expresión reticente. El narrador extradiegético vuelve a presentarse para focalizar la situación final:

Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa donde los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanitos desnudos. (p.212)

con los lexemas 'mesa' y 'comejenes', el narrador anónimo nos introduce de nuevo en la ambientación inicial, destacando los referentes que están al alcance de su foco:

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños... (p. 212)

Así como inicia su discurso, aludiendo a los dos partici-
pantes (narrador representado y narratario), a los referen-
tes espaciales (tienda, mesa, comejenes, afuera niños gri-
tando y sonido del río) y a los referentes temporales (la
noche en su itinerario, de lo temprano a lo tardío), así
cierra su discurso, y el relato, el narrador extradiegéti-
co. El cierre, se inscribe dentro de su propia lógica: el
narrador-testigo, agente del monólogo, se queda dormido:

El que miraba a los comejenes se recostó sobre la
mesa y se quedó dormido. (p. 212)

El sentido de los embragues espaciales

Como de alguna manera hemos mostrado en el análisis del
cuento "El llano en llamas", la localización de los espa-
cios, en su designación deféctica, desempeña una función de
gran importancia en la producción del sentido textual. En
efecto, la manera reiterada en que Rulfo utiliza los adver-
bios de lugar ("aquí", "acá", "allá", "allí", "ahí", etc.)
es lo que permite reconocer un continuo diálogo entre los
cuentos y la novela. Es por esas relaciones espaciales, y

su forma de ser tratadas, que el cuento "Luvina" establece vínculos intertextuales con la novela Pedro Páramo. Luvina y Comala, se representan, figuradamente, como dos espacios centrales-referidos en donde toda una gama de cualificaciones semánticas y semiológicas se reencuentran. Describir e se reencuentro, es una tarea a desarrollar en el capítulo que sigue. Por ahora, veámos cómo se actualiza la iconización espacial en "Luvina".

Ballón Aguirre nos ha dicho, en uno de sus más recientes trabajos, que la lengua castellana posee "un número tal de embragues espaciales iconizados lexemáticamente, que su multiplicidad permite al enunciador enunciar, en lengua oral o escrita (gracias al mecanismo de desembrague embrague descrito por Greimas y Courtés), efectos de sentido-límite, cosa que en otras lenguas sólo es posible por medio de paráfrasis o empleando formulaciones de orden estilístico y retórico, propios de la literatura oral o escrita." (1) Apoyándose en el poema "Trilce" de C. Vallejo, tomado como ejemplo, Ballón nos muestra esas múltiples posibilidades de iconización espacial en lengua castellana. Nuestro caso, el análisis de "Luvina, intenta dar cuenta

(1) Ballón Aguirre y Salazar Bustamante, "Estructuras elementales de la significación 'espacio'; ponencia presentada en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid 1983

también de "la búsqueda de una precisión de la espacialización", que se representa en el relato.

Desde la primera frase de "Luvina", encontramos al sujeto que habla (todavía indeterminado) modalizado por la competencia del 'saber': "DE LOS CERROS ALTOS DEL SUR, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso..." En principio, observemos que Luvina aparece como un espacio 'circundado' por los "cerros altos del sur" ('circundante'), en donde la preposición "De" y la inflexión "es" fungen como conectores gramaticales (lo que equivaldría a decir: 'Luvina es, de los cerros altos del sur, el más alto') entre "cerros altos" y "Luvina", y, tiene por función semántica permitir la focalización de un espacio 'circundante' (cerros) y un espacio 'circundado' (Luvina); sobre estos espacios se proyectará la dimensión cognoscitiva y pragmática del relato:

'Circundado'

'Circundante'

"Luvina"

"De" + "es" "los cerros altos"

El discurso, sin embargo, en su prospectividad, focalizará al espacio circundado (Luvina), y, en el proceso de cualificación -pragmática y cognoscitiva-, éste pasará a ser circundante, de allí que en otro momento lo hayamos calificado de 'englobante'. La relación, siguiendo al discurso en su prospectividad, sería:

<u>'Circundado'</u>		<u>'Circundante'</u>
"barrancas"	"ví"	"Luvina"
"viento"	"sé"	
"lomerío pelón"		

en donde "Luvina" (espacio-pueblo), engloba a "barrancas", "viento", "lomerío pelón" y las demás figuras subordinadas. "ví" ("... lo único que vi fue...") y "sé" ("... hablándole de lo que sé...") son conectores en los que, semánticamente, se apuntala el saber cognoscitivo del enunciador, cuya función fundamental será la de manifestar la modalidad del 'hacer-saber-el saber' al narratario, quien, virtualmente, 'quiere-saber' para 'poder-hacer-el querer' (adquirir competencias necesarias para el viaje a Luvina). De acuerdo a estas modalidades, reconocemos en el enunciador (el profesor) una competencia, en la que subyace un 'no querer-

estar' en el sitio ya conocido (Luvina) y un 'querer' permanecer en el lugar, desde el cual recuerda a aquél.

La dicotomía, 'euforia' vs 'disforia', es nítida; basta rastrear al universo discursivo para reconocer en él _ figuras lexemáticas que, de un lado, denotan un apegamiento del narrador al espacio eufórico actualizado (la tienda y, dentro de ella, la bebida y el proceso catártico del monólogo) y, de otro lado, un desapego, un tratamiento despectivo hacia el espacio disfórico, representado en el lugar evocado (Luvina). Para cada lugar, el discurso estará reincorporando los embragues espaciales correspondientes. _ Asi, para lo que Greimas llama "espacio tópico" o "espacio de referencia -un espacio cero- a partir del cual los otros espacios parciales puedan ser dispuestos sobre el eje de la prospectividad" (1), corresponde el 'aquí' eufórico' de la enunciación, localizado en la "tienda" ("Aquí uno se acostumbra..."; "Resulta fácil ver las cosas desde aquí"), lugar, además, "paratópico", en relación al narrador, pues la "tienda" vendría a ser el sitio en donde se supone se adquirirán las competencias necesarias (pragmáticas y cognoscitivas) para 'poder-hacer' el viaje a Luvina.

(1) Greimas y Courtés, Ob. cit. p. 248.

El espacio "heterotópico", espacio que "designa los lugares circundantes (los espacios de 'atrás' y de 'delante'), el 'allá' (por contraste con el 'aquí'/'ahí' que caracterizan al espacio tópico)" (1), aparece designado por el 'allí' y el 'allá', con los que el narrador se refiere a Luvina, y, es así mismo, de cierto modo, el espacio utópico, "lugar donde el hacer del hombre triunfa sobre la permanencia del ser/estar, lugar de las performances (que, en los relatos míticos, es frecuentemente subterráneo, subcuático o celeste)..." (2). En relación al narratario, Luvina se constituye en 'espacio utópico' (un lugar desconocido al que se desea ir); pero, en relación al narrador, este lugar ha dejado de ser utópico porque es un espacio en donde ya se ha permanecido (tal vez, quince años). El lugar utópico, para el narrador, habría que ubicarlo dentro de la metadiégesis: ese otro lugar, distinto a Luvina, de "tierra buena", en donde supone el gobierno les ayudará.

De estos espacios señalados, el heterotópico es el que más se reitera en "Luvina"; lo cual nos lleva a infe-

(1) Ibid. p. 206

(2) Ibid. p. 248

rir que todo relato de carácter evocativo, como la mayoría de los cuentos de Rulfo, tienen como punto de partida el espacio tópic (lugar donde se representa el simulacro del presente) desde el que se extrapolan los espacios heterotópicos. El 'allí' y el 'allá', en efecto, designan al espacio recordado, pero cada uno en entornos semánticos distintos. Coincidimos con Greimas, cuando nos dice que el 'allí' es "el lugar de disjunción y enfrentamiento solitario", siendo la subjetividad y cierta aureola de tristeza y de temor las expresiones predominantes de la soledad y de la disjunción. En "Luvina", los múltiples 'allí' están transmitiendo siempre cierto tono de desesperanza que tiene de contaminar al narratario, a sugestionarlo del abandono y del ambiente derruido y solitario del espacio:

Allí todo el horizonte está destefido... (p. 204)
... de esa cosa que allí llaman "pasojos de agua", que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas... (p. 205)
... Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas... (p. 206)

esos efectos de soledad y de desesperanza, resultado de la disjunción con un espacio soñado ("San Juan Iuvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre"), son mucho más acentuados en la escena metadieética:

"Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire. Allí nos quedamos.

...

Allí no había a quién rezarle. Era un jacalón vacío, sin puertas....

...

"-Sí, allí enfrente... Unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... (p. 207)

...

Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos;...

...

... Y yo allí, sin saber qué hacer. (p. 208)

A diferencia del 'allí' (más ligado a la subjetividad del sujeto), el 'allá' es mucho más general, más englobante, recubre a las distintas particularidades señaladas por el 'allí' y establece una mayor distancia espacio-temporal

respecto a lo enunciado:

... lo único que vi subir fue el viento, en tremo lina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado _ en tubos de carrizo... (p. 203)

...

Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas _ cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran....

... Usted que va para allá se dará cuenta... (p. 205)

A fe que allá ni siquiera esto se consigue...

... Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese _ lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y _ acabado. Y ahora usted va para allá... (p. 206)

... "Allá el tiempo es muy largo... (p. 210)

"Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya...

... Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas... (p. 211)

Otros embragues espaciales están dados por 'ahí', _ 'acá' y 'aquello'; de los cuales, los dos últimos son los _ más ambiguos. El 'ahí', designa la proximidad entre el su jeto y lo designado, en un momento de la performance:

"... Se oía la respiración de los niños ya descan sada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado...

El sujeto instalado en el 'allí' metadieético, señala al 'ahí' como un lugar adherido a él, un lugar que vendría a ser circundado por el 'allí' (el 'ahí' es lo que está al lado de quien habla). Inferimos así, una relación de mutua inclusión: 'allá' es circundante de 'allí'; 'allí' es circundante de 'ahí', entendiendo lo 'circundante' como lo englobante, es decir, como un espacio que engloba a otro.

El 'acá', por su parte, en el nivel superficial del texto, designa el lugar desde el que se enuncia -el espacio tópico-, pero en el nivel profundo, si analizamos la figura 'acá abajo', el 'acá' es una forma de oponer un 'allá' que no solamente es espacial sino que es también ideológico: fuera de ese 'acá' enunciado, hay un 'allá' implícito en el que se localiza al gobierno:

"Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen. (p. 210)

ese lugar del 'allá' implícito, aparece instalado en un

'arriba' también implícito, al menos la actualización del "acá abajo" así lo sugiere. El gobierno, personificado despectivamente con la figura "ese señor", está pues 'arriba' y sólo viene al 'acá abajo' para castigar, a modo del padre que castiga a sus hijos ("... cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría..."), a quienes han transgredido la norma. Anotemos de paso, que esta parte del relato establece relación intertextual con toda la narrativa de Rulfo, en la forma de tratar al gobierno: un padre prepotente que sólo existe para sí, con hijos abandonados sumidos en la miseria y la orfandad; el estudio de Pedro Páramo, nos permitirá explicar con más coherencia esta interpretación.

Un último embrague espacial que queremos destacar aquí, es el que se representa con el lexema "aquello". En el relato, 'aquello' funge como demostrativo del espacio referido, y designa no sólo a Luvina sino inclusive a los microespacios y objetos englobados por éste. El término "aquello" aparece una sola vez, en un párrafo en el que se condensan los núcleos semánticos más fundamentales del cuento:

"San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo a-
quel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un
lugar moribundo donde se han muerto hasta los pe-
rros y ya no hay ni quien ladre al silencio; pues
en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí
sopla no se oye sino el silencio que hay en todas
las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí.
Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá
pronto lo que le digo... (p. 211)

"aquello" designa pues, un espacio heterotópico y utópico;
aunque parece reemplazar, lingüísticamente, al término
'allá', es más bien la figura englobante de todos los de-
más conmutadores espaciales con todos los motivos a los
que se refieren (soledad, abandono, viento, polvo, aridez,
etc.), en relación a Luvina. En el lenguaje conversacio-
nal y en los textos novelescos, la utilización del demos-
trativo 'aquello' busca resaltar cierto entorno sémico de
rareza, de asombro y de cualificación despectiva. En "Luv-
ina", después de un discurrir de detalles minuciosos, des-
pués de luchar por poder nombrar lo que fue y lo que es e-
se lugar evocado, por fin el narrador logra concentrar en
un enunciado toda su concepción y toda su experiencia:
"Pero aquello es el purgatorio." La cadena de antítesis

que desde atrás venían acumulándose, se resuelven y definen ahora en un segmento breve de sentido polivalente: 'Luvina' es como un purgatorio. También esta alusión al purgatorio, en tanto núcleo temático, recubre a la narrativa rulfiana. Se trata de un purgatorio, sin embargo, que está más cerca del infierno que del cielo. Violeta Peralta, al referirse a este tema, nos ha dicho que "la imagen del purgatorio recorre toda la obra de Rulfo, pero difiere de la del purgatorio católico, pues la esperanza de redención parece ausente u oculta por un espeso velo..." (1) Así mismo, Manuel Durán (2) y Nahum Megged han hecho hincapié a esa no coincidencia entre el purgatorio rulfiano (pensemos en "Macario", "Talpa", "Anacleto Morones", "Luvina" y por supuesto Pedro Páramo) y el purgatorio tal como ha sido interpretado dentro de la tradición cristiana. Según estos autores, el purgatorio representado en la obra de Rulfo debe definirse más bien en relación a ciertos remanentes arcaicos de la cultura mexicana. En este sentido, Megged identifica en "Luvina" la presencia de un infierno comparable al Xibalba del Popol Vuh:

(1) Violeta Peralta, "Imago Mundi: Luvina", en La soledad creadora, Edit. Fernando García Cambeiro, Buenos A. 1975. p. 40

(2) Manuel Durán, "Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida", en El cuento hispanoamericano ante la crítica, Ed. Castalia, Madrid, 1973

"... un terrible infierno en donde se acaban los caminos y las esperanzas. Este mundo hostil y dolorido se convierte en un microcosmos del universo humano que centra su ilusión al comenzar el camino y encuentra la desilusión en su término..." (1)

De acuerdo a la interpretación de Megged, en "Luvina" no habría purgatorio sino infierno; así lo sugiere al establecer un paralelo intertextual entre el cuento y los "Consejos de un padre a la hija", texto de la prosa nahuatl recogido en el Códice florentino de los informantes, de Sahagún. La homología la establece Megged al comparar, en uno y otro texto, la manera en que son tratados ciertos roles como los del 'viento' ("un viento como de obsidiana sopla y se desliza sobre nosotros"), la 'tierra' ("donde es bien conocida la amargura y el abatimiento; donde casi parece uno de sed y de hambre"), el 'aire' ("satánico porque impide el cambio, no deja vivir ni morir; no aniquila a este centro de los sueños sino que mantiene al cerro y con él a las eternas ilusiones para convertir el lugar en la terrible desilusión de los hombres.") (2)

(1) Nahum Megged, "Fondo indígena, antisímbolo y problemática moderna en Luvina de Juan Rulfo"; en "Nueva Revista de filología Hispánica" N° XXVII. p. 103

(2) Ibid. p. 106

En el siguiente esquema, siguiendo las explicaciones de Ballón Aguirre, reconocemos las distintas localizaciones espaciales representadas en "Luvina":

ESPACIO TOPICO I

- Enunciativo (narrador)
- Competencia (narratario)

ESPACIO TOPICO II

- Enuncivo (escena)
- Performance (ndor.)

PARATOPICO (en el ntario)

"Aguende"

Aquí

Acá

la
tienda

'interior'

"abajo"

HETEROTOPICO

"afuera"

(niños, rio, aire)

} exterior
de la
tienda

UTOPICO (ntario)

"Allende"

HETEROTOPICO

"Allí"

"Allá"

"ahí"

"arriba"

"Aquello"

(Purgatorio)

L
U
V
I
N
A

"Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descara peladas que enseñaban sus adobes revenidos."

Juan Preciado

ANOTACIONES GENERALES

La novela está compuesta, tipográficamente, por setenta fragmentos *, separados cada uno por un espacio en blanco. En el nivel de lo relatado, como muchos ya lo han dicho, la novela aparece estructurada por dos grandes partes: I. la que privilegia el itinerario de Juan Preciado y su concentración-convergencia en el presente -narrativo- del diálogo con Dorotea (desde la tumba) y, II. la que privilegia el itinerario de Pedro Páramo, sus manipulaciones, sus relaciones con Susana y su muerte final en manos de Abundio. La diferencia, sin embargo, entre una y otra parte, no es tajante: la segunda parte comienza a generarse en el interior de la primera. En efecto, por medio de digresiones se da entrada a ciertos momentos relacionados con la historia de Pedro Páramo, como es el caso de los fragmentos 6, 7, 8/10/13/ en los que se representa su infancia, o los fragmentos 19, 20, 21, 22, 23, 24 (algunos de ellos, cronológicamente trastocados -20, 21, 22, 23, 19, 24-) en los que

(*) Las ediciones hechas en los años de 1955 a 1980, son ediciones que, según Rulfo, fueron tomadas de un borrador y no de su original (rescatado del Centro Mexicano de Escritores); estas ediciones, registran 67 fragmentos y algunas palabras y giros no concuerdan con las ediciones posteriores a 1980. Aquí utilizaremos la se-

se refieren las estrategias a las que recurre para alcanzar el poder. Se intercalan pues, en la parte I, fragmentos pertenecientes a la parte II. Esta intercalación de fragmentos es, a su vez, un ejemplo de contrapunto narrativo. Son continuos saltos que aspiran a evitar momentos superfluos de la historia, para privilegiar lo más esencial. Su funcionalidad no es artificiosa y amañada; como nos dice González Boixo, en la introducción a la edición que aquí utilizamos, "esa complejidad de planos narrativos, la interrelación de historias, el desorden cronológico, el fragmentarismo, no responden a un prurito técnico," sino que es la única manera de mostrar, en la ficción, "ese mundo aniquilado" y tanático simbolizado en Comala.

Dentro de las intercalaciones y contrapuntos narrativos se incrustan las interpolaciones, señaladas tipográficamente; su signidad tipográfica busca guiar, digamos, al lector en su proceso cooperativo, en su lucha por interiorizar y comprender la historia narrada. Estas interpolaciones son de tres tipos:

gunda edición de la Edit. Catedra (Madrid 1984), la cual recomendamos por sus valiosas notas introductorias, las definiciones sociolingüísticas de pie de página y por señalar los cambios respecto a las ediciones anteriores.

1. en Juan Preciado: la imagen paradisiaca de Comala, _
dada a través de los recuerdos de la madre; se mani-
fiesta con letra cursiva y comillas; aparece en los
fragmentos 2, 3, 9, 30 y 37.
2. en Pedro Páramo: en el pensamiento de P.P. se mues-
tran los sentimientos amorosos hacia Susana; se mani-
fiestan con comillas y aparecen en los fragmentos 6,
7, 8, 10, 45, 68 y 70.
3. en Susana S. J., hacen referencia al amor con Floren-
cio; se manifiestan con comillas y se encuentran en_
los fragmentos 53, 57, 62 y 64.

En su nivel explícito, estas interpolaciones transmitin in-
formación al lector, así mismo intensifican el tono lírico
y podrían asumirse también como formas fáticas que apuntan
a tocar la sensibilidad del lector. En su contenido, seña-
lan el grado de frustración de los protagonistas: en Juan_
Preciado, la no existencia del lugar idealizado; en Pedro_
Páramo, la imposibilidad de realizar el amor soñado; en _
Susana San Juan, la pérdida del amor antes alcanzado.

Vista globalmente, Pedro Páramo es una novela prosopo-

péyica. Sus protagonistas hablan estando ya muertos, y en el simulacro de la enunciación, participan de lo enunciado, en un tiempo que es y no es.

Los paradigmas analíticos en los que nos apoyaremos ahora tienen como eje fundamental a las propuestas de Greimas y su grupo; paralelo al paradigma greimasiano, defendemos una semiología del texto, tal como la concibe Pascual Buxó. Iremos, de los niveles superficiales (programas narrativos, roles actanciales, secuencias) hacia niveles más profundos (modalidades, isotopías, constelaciones de sentido, etc), para tratar, finalmente, de develar la visión del mundo que subyace en la novela. Tanto uno, como otro nivel, sirven de puntales para reconocer la intertextualidad, aspecto que aquí resaltaremos.

EL ITINERARIO DE JUAN PRECIADO

Los programas narrativos

Definido, como la formalización del itinerario que un determinado sujeto realiza, con miras a alcanzar un objeto, el programa narrativo vendría a ser otra manera de describir los grandes pasos o distintos momentos por los que transcurre un relato.

Greimas y Courtés, definen el programa narrativo como un "sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie, constituido por un enunciado de hacer que rige un enunciado de estado." (1) Y en el inicio de nuestro trabajo, apoyándonos en Barthes y Bremond, hemos dicho, directa o indirectamente, que no hay relato si no hay una transformación de un estado inicial dado, hacia un estado final; es decir, no hay relato si no hay transformación de estados.

(1) Greimas y Courtés, Ob. cit. p. 320

Los sujetos (necesarios en un relato), en sus itinerarios, son agentes de haceres, con sus haceres transforman situaciones e instauran otras. Los programas narrativos son, precisamente, formas de metalenguaje con las cuales se describen esas relaciones de 'estado' y de 'transformación' que caracterizan a los sujetos participantes en el relato. Estos, pueden estar en conjunción (\cap) o en disjunción (\cup) con el objeto. La conjunción, implica la unión o posesión, mientras que la disjunción implica la carencia o separación. Tanto el uno, como el otro, son enunciados de estado y se representan según la siguiente fórmula:

$$(S \cup O) \longrightarrow (S \cap O)$$

sobre ellos se operan continuos haceres que los transforman; en este sentido, Greimas nos habla de dos clases de sujeto: sujeto de estado (como el de la fórmula) y sujeto de hacer (el que opera actuando, sobre el sujeto de la fórmula y por lo tanto lo modifica).

Los programas, a su vez, se dividen en "programas narrativos de base (PNB) y programas narrativos de uso (PNU),

siendo el primero, aquél en el que se representa el proyecto narrativo (general) del sujeto (la búsqueda-consecución de un determinado objeto-valor) y el segundo, la representación particular de los pasos o tareas que se van cumpliendo en la realización del primero (PNB).

El análisis que ahora emprendemos irá ampliando esta conceptualización. Es importante aprehender la simbolización formal que, en este tipo de descripción, se utiliza:

F= función

S1= sujeto de hacer

S2= sujeto de estado; O= objeto

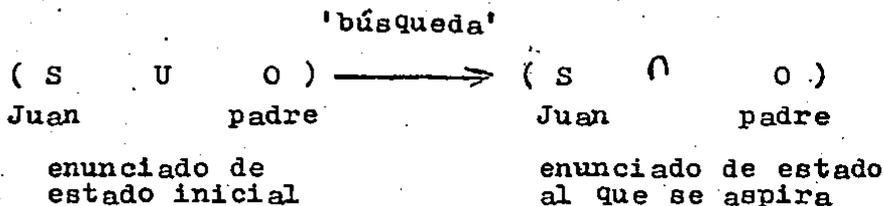
[= enunciado de hacer; ()= enunciado de estado

→ = función de hacer; U = tipo de junción
∩

El programa narrativo de base en el itinerario de Juan Preciado, se exhibe en el primer párrafo de la novela:

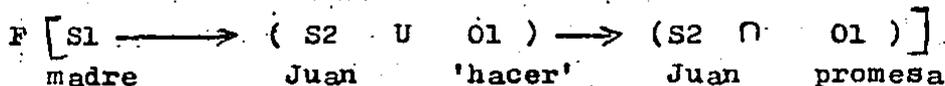
Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera...

del que se infiere, una situación de carencia que aspira a llenarse con el 'venir'. El proyecto narrativo de Juan Preciado, es como sigue:



Los programas narrativos de uso se van generando paulatinamente, desde la promesa -en la agonía- hasta la puesta en acto (el viaje). El primer programa narrativo de uso, aparece representado en:

"No dejes de ir a visitarlo -me recomendó-. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura que le dará mucho gusto conocerte." Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría...
(p. 64)



programa, en el que Dolores Preciado (S1) funge como destinatador de la modalidad del 'deber hacer' en el destinatario (S2). Por medio de la persuasión (hacer manipulatorio) el sujeto destinatador (S1) busca transformar el enunciado de estado, representado por la relación de disjunción entre S2 y su objeto (O. modal, 'deber'), misma que da como resultado la conjunción: Juan, en la etapa de agonía de su madre, promete cumplir con el 'deber' impuesto. (1)

El segundo programa narrativo de uso, nos muestra la puesta en acto del programa virtual (programa 1), representado en el 'viaje/búsqueda' del objeto valor (el padre):

Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: "Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa...

Caminábamos cuesta abajo...

Y lo seguí. Fui tras él tratando de emparejarme a su paso...

Después de trastumbar los carros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire... (pp. 66, 67, 68)

-
- (1) "El deber parece constituir -nos dice Greimas y Courtés- junto con el querer una especie de cuestión previa, es decir, las condiciones mínimas para un hacer o para un estado, y en el plano de la producción del enunciado, una frase que virtualiza un enunciado de hacer o de estado." (Diccionario..., p. 101)

F	[S1 →	(S2	U	O) →	(S2 ∩	O2)]
	madre	J.P.		'hacer'	J.P	'hacer'
	-en memoria-			-venir-		-venir-

el destinatario (Juan P.) pone en 'ejecución' la tarea im-
 puesta -forma de 'contrato'-, transforma el 'no-querer' _
 (inferido en el primer programa, del enunciado: "... no pu
 de hacer otra cosa sino decirle que así lo haría...") en _
 'querer', al iniciar el viaje; pero es un 'querer', claro,
 sobredeterminado por el 'deber' (el 'deber' moral de ir a
 buscar al padre, para reclamarle "Lo que estuvo obligado _
 a darme y nunca me dio..."; el 'deber' moral de cumplir _
 con lo prometido en la agonía). Esta actitud del 'querer'
 y su realización en el 'hacer' (desplazamiento/viaje), tie
 ne como destinador a la madre (S1) en forma de memoria; la
 memoria (en sinécdoque -la voz de ella-) es la continua_
 ción de la persuasión, aunada al saber (sobre los espacios
 paratópicos: "... hay allí..."). Tenemos pues, relativa_
 mente, un 'saber-hacer', dado en tanto que conciencia vir-
 tual, como "memoria de un programa narrativo aprendido" o
 interiorizado de los consejos de la madre , antes de morir
 (le indica cómo ir a Comala y cómo reconocer s su padre).

Sin embargo, ese 'saber-hacer', de caracter reflexivo (los recuerdos) choca con el 'saber-hacer' de caracter pragmático. Pareciera que, debido a la incertidumbre, el personaje se extraviara ("Me había topado con él en Los Encuentros donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre.") Lo que significa que el 'saber-hacer' (o su equivalencia, 'saber-llegar'), en su plenitud, sólo se va a lograr con la participación de otro sujeto (Abundio), quien servirá de guía a aquél. Anotemos, de paso, que ese 'saber-hacer' (actualizante en el viaje) supone un 'poder-hacer' paulatino: es en la persistencia, donde el sujeto 'sabe' que puede, porque es en el progreso del viaje que el sujeto va asimilando 'competencias'.

El tercer programa narrativo de uso, nos señala el lugar ocupado por Abundio en el itinerario narrativo de Juan Preciado:

"Vine a Comala... (p. 63)

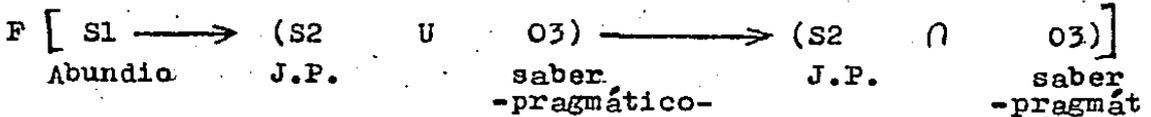
Por eso vine a Comala... (p. 65)

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos...
(p. 70)

Fuí andando por la calle real en esa hora. Miré _
las casas vacías... (p. 70)

Me había quedado en Comala... El arriero que se _
siguió de filo, me informó todavía antes de despe-
dirse...

Y me quedé. A eso venía. (p. 72)



Cuando el sujeto protagonista (Juan P.) enfrenta la encrucijada (en "Los Encuentros") establece una relación de 'suspensión' (que a la vez es expectativa), por cuanto no está ni disjuntado ni conjuntado, totalmente, con el objeto ('saber llegar'). Se requiere la participación de otro sujeto para 'podér' continuar con la realización del programa impuesto. Este otro sujeto es un destinador -intermediario-, quien en la acción transitiva transmite informaciones, a la vez sirve de guía hacia el lugar buscado. Abundio es pues, ese tipo de sujeto que tanto Greimas como Courtés califican de "metasujeto operador", esto es, un sujeto cuyo hacer transformador (desplazarse, acceder a la compañía, dar informaciones) se proyecta sobre el sujeto de estado (Juan), per-

mitiendo la conjunción (hace saber el camino y hace saber lo buscado).

El sujeto (Sl) está pues, conjuntado con un objeto valor -Comala-; se instala en el lugar paratópico. Ahora, el sujeto tratará de verificar la concordancia entre aquella Comala evocada y la Comala del 'aquí'; producto de dicha verificación, sobreviene de nuevo la incertidumbre y por lo tanto la 'suspensión' (ni conjunción ni disjunción):

Yo creía que aquella mujer estaba loca, Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo... (pp. 74, 75)

en donde el sujeto comienza a ser dominado por la duda, pero a la vez se siente llamado a participar en una lucha, en la que ganará competencias necesarias para poder seguir.

El programa se reinicia con la aparición, en escena, de otros destinadores de 'saber': Eduviges y Damiana. Con ellas, se actualiza el cuarto programa narrativo de uso:

... yo estuve a punto de ser tu madre... (p. 80)
... decía llamarse Inocencio Osorio... y a tu madre la enredó como lo hacía con muchas... (p. 81)

Era su noche de bodas. Y ahí me tienes a mí tratando de convencerla de que no se creyera del Osorio, que por otra parte era un embaucador embustero.

...

Y fui."

"Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo.

"Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando... (p. 82)

...

"Al año siguiente naciste tú; pero no de mí, aunque estuvo en un pelo que así fuera...

...

"Ella siempre odió a Pedro Páramo... (p. 83)

...

"Y tu madre se fue...

"Sé fue de la Media Luna para siempre... (p. 84)

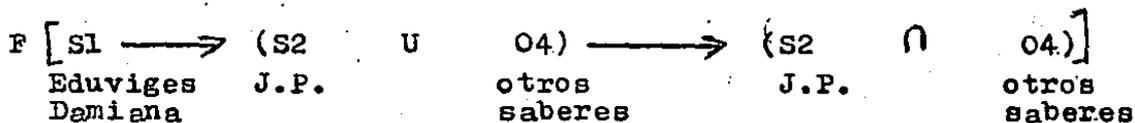
...

-Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos.

-Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo...

...

... Este pueblo está lleno de ecos... (p. 108)

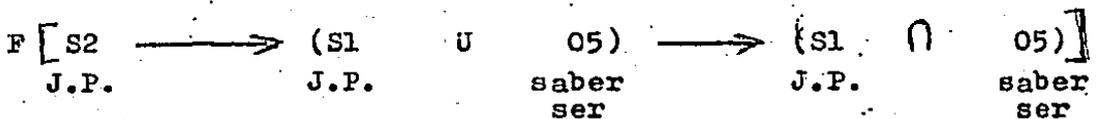


En el programa tres, observamos que el 'saber' adquirido es parcial, tanto respecto a Comala como respecto a Pedro Páramo. Ahora, en el programa cuatro, comprobamos que a medida que la narración ha ido avanzando el sujeto (S1) ha ido acumulando saberes. Estos saberes hacen referencia a los objetos-valor pertinentes: localización de Comala, rasgos caracteriológicos de Pedro Páramo, rasgos caracteriológicos de Abundio, vida de Dolores P. en Comala, el propio nacimiento de Juan, el viaje a Colima, el entorno ambiental de la Comala de 'ahora', etc. Pareciera que ya el sujeto (Juan) está preparado para interpretar todo su itinerario anterior, y está en posibilidad de decidir si continúa o si retorna. Hay, digamos, cierto grado de competencia que le permitirá definir y enfrentar lo que temporalmente está

después. Recapitulemos: hay un 'antes' que el sujeto ha soportado, un 'durante' que está soportando y, un 'después' _ incierto. En ese 'antes se han ido intercalando (estable- _ ciendo paralelismos o relaciones binarias) la 'soledad' con la 'compañía': al morir la madre, Juan queda solo; en su _ viaje, se encuentra con Abundio; al llegar a Comala, Abundio lo deja solo; en Comala, encuentra a Eduviges y después de la conversación 'informativa' vuelve a quedar solo; Damiana llega y lo saca de la casa, en el camino ésta desaparece; _ Juan se queda solo en una calle, enfrentando los murmullos fantasmales del pueblo (voces de mujeres conversando sobre Pedro Páramo; voces de dos cuñados discutiendo en torno a _ la propiedad de la tierra; diálogo de una pareja de enamora- dos; canciones y ruidos). En esta soledad, a la que desem- boca después de la desaparición de Damiana, y por supuesto con una acumulación de saberes (entre ellos, los que hacen relación a Pedro Páramo -objeto valor de base-: ya está _ muerto, fue un terrateniente, "es un rencor vivo", Abundio es también hijo), el sujeto (Juan) manifiesta su 'hacer in- terpretativo':

Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por _ donde había venido, como una herida abierta entre la negrura de los cerros. (p. 113)

fragmento, en el cual se condensa el modo, figurado, de interpretar el itinerario transcurrido. El 'hacer interpretativo' del sujeto, producto del 'hacer persuasivo' de los destinatadores anteriores, confirma la dirección hacia un conocimiento sobre el 'ser'. Se trata de una actitud reflexiva frente a ese mundo de sombras y de fantasmas, cuya modalización pone en juego los juicios de 'verdad' y 'decepción' subyacentes en la categoría dicotómica del 'ser' vs 'parecer'. En este orden, el enunciado "Pensé regresar" (en su sociolecto) supone un 'pero' que señala un resultado: continuar. Hay, en su nivel implícito, una determinación reflexiva, de optar por el no regreso, confirmándose cierto grado de competencia. Se desprende de esta situación reflexiva, un quinto programa:



El sujeto está ahora sincretizado, es destinador y destinatario de un mismo objeto (característica del 'hacer reflexivo' por oposición al 'hacer transitivo'); es decir, el mismo sujeto se autopersuade y se autointerpreta, posibili

tando un 'saber' sobre el 'ser' que sólo se completará, con plenitud, al final de su itinerario; el 'continuar' es pues, una forma de buscar la adquisición de un saber completo.

En el siguiente programa se representa la continuación del itinerario. La soledad del sujeto es ahora interpelada por otro sujeto, quien lo introduce al interior de una causa. Aquí, comenzará a gestarse la prueba decisiva:

Entonces alguien me tocó los hombros.

-¿Qué hace usted aquí?

-Vine a buscar... -Y ya iba a decir a quién, cuando me detuve-: Vine a buscar a mi padre.

...

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída.

... Y en la otra mitad un hombre y una mujer...

-Oímos que alguien se quejaba y daba de cabezazos contra nuestra puerta...

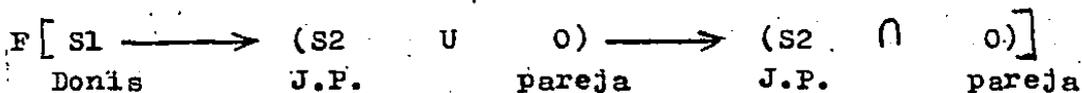
... mejor quisiera dormir...

...

-Durmamos, pues. (p. 114)

F [S1 → (S2 U 06) → (S2 ∩ 06)]
alguien J.P. ayuda J.P. ayuda

En este programa, se actualiza -explicitándose- el PNB, en el enunciado "vine a buscar a mi padre"; el objeto que está circulando es el de la 'ayuda', pues si bien es cierto el sujeto continúa (casi como empujado por una fuerza interior), requiere de alguien que lo vuelva a guiar y que le dé seguridad. Esta parte del itinerario se diferencia de las anteriores por los entornos semánticos que la conforman: después de pasar por el mundo fantasmal y sombrío, el sujeto se instala ahora en un espacio más 'normal', el espacio habitado por la pareja, en donde 'parece' hallarse en un estado de más tranquilidad. Analizado el sujeto desde el punto de vista de la carencia (sin padre ni madre), la pareja podría hacer las veces de objeto-valor; esto es, en una lectura paradigmática, reconocida la orfandad en la investidura del sujeto, podría suponerse que una de sus búsquedas se encuentra centrada en la pareja paterna; el programa sería entonces:



en el que Donis (S1) sería el destinador, quien con su actuar (hacer seguir dentro de la casa al destinatario), modi

fica el enunciado de estado disjuntivo (la soledad de S2) y permite la conjunción de Juan con ellos. Sin embargo, este programa se transformará, al separarse Donis de la mujer:

-Donis no volverá. Se lo noté en los ojos. Estaba esperando que alguien viniera para irse. Ahora tú te encargarás de cuidarme. ¿O qué, no quieres cuidarme? Vente a dormir aquí conmigo. (p. 125)

...

Entonces fui y me acosté con ella.

... Junto a mis rodillas sentía las piernas desnudas de la mujer, y junto a mi cara la respiración

... (p. 123)

$$F \left[\begin{array}{c} S1 \\ \text{Donis} \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} (S2 \cap O) \\ \text{Donis mujer} \end{array} \longrightarrow \begin{array}{c} (S2 \cup O) \\ \text{Donis mujer J.P.} \end{array} \right] = \begin{array}{c} (S3 \cap O) \\ \text{mujer} \end{array}$$

Unido a la pareja, primero, (como la realización transitoria de un estado familiar ideal), Juan se unirá después a la mujer simbolizando el paso (también transitorio) de la unión plena del hombre. Donis, con su 'hacer' (salir, irse, no volver) transforma su propio estado de conjunción en disjunción (se separa de la mujer) y posibilita la con-

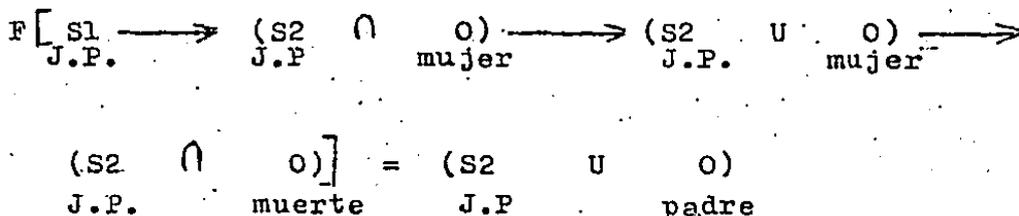
secuente conjunción del tercer sujeto (Juan). El 'hacer' de Donis es reflexivo, es destinador y destinatario de su propio objeto, aunque en el resultado final se manifieste (de modo indirecto) otro destinatario (S3), quien después del 'hacer persuasivo' (de la mujer) acoge el objeto delegado (se une con la mujer).

El último programa, muestra el cumplimiento de la prueba y su sanción. El sujeto alcanza cierto estadio de 'saber' -interior-, se reconoce; al separarse de la mujer y salir de la casa retorna al estado anterior (soledad y orfandad), muere y se une en la tumba con Dorotea (figura materna), comprobándose el carácter circular de la historia (unión con la madre muerta):

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

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi. (p. 125)

... Por eso es que ustedes me encontraron muerto. (p. 128)



El 'hacer reflexivo' de J.P. conduce a la transformación del enunciado de estado (en conjunción), realizable en el consecuente acto de ir hacia afuera, acto que explicita la disjunción pertinente. El objeto-valor (la mujer) alude, implícitamente, al objeto-modal: el 'saber'/reconocimiento de sí mismo que convergerá en la muerte y cuya expresión no es más que el fracaso en la consecución del objeto-valor principal -el padre-.

Juan Preciado finaliza su itinerario en la soledad (orfandad total), tal como estaba al principio. La narración se pone al día, al embragarse el comienzo con el 'ahora-aquí' de la tumba, desde el que se enuncia. A esta altura de la novela descubrimos que el narrador (J.P.) y el narratorio (Dorotea) son sujetos cognoscitivos de un espacio y un tiempo relatado por ellos, esto es, de una historia evocada en la que han participado (aunque en tiempos distintos).

El sistema actancial

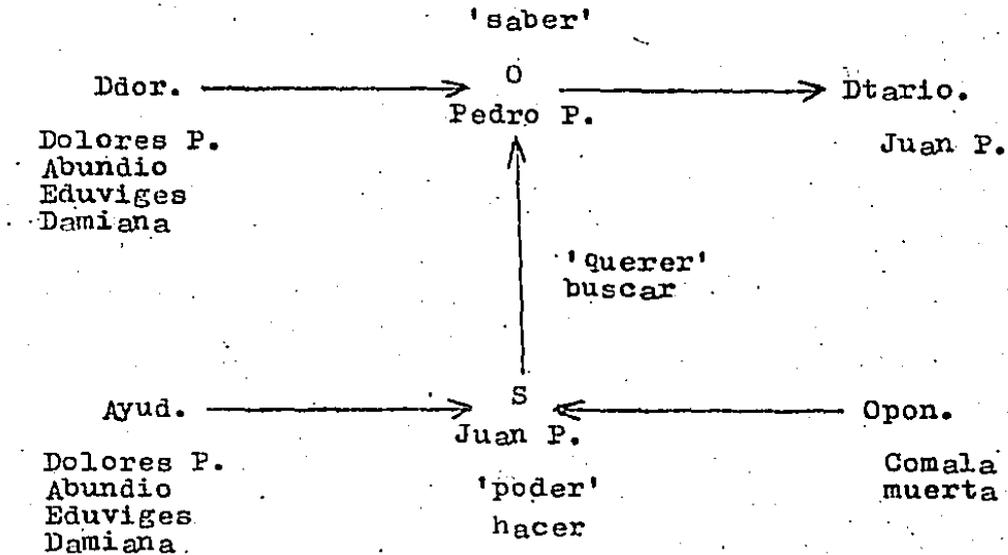
Para Greimas, "los programas narrativos son unidades narrativas que dependen de una 'sintaxis actancial' aplicable a toda clase de discursos;..." (1). Así mismo, Courtés observa que "la introducción de las modalidades permite precisar el esquema actancial dándole un desarrollo más amplio y nuevas posibilidades de combinatoria en la construcción de una sintaxis narrativa superficial..." (2). De lo cual podemos inferir la relación de proceso y de sistema (lo sintagmático y lo paradigmático) que se establece entre el programa narrativo y el esquema actancial. Programas narrativos y modalidades son, en efecto, niveles constitutivos del esquema actancial; éste sería paradigma de aquéllos dentro de la gramática narrativa de superficie a la que pertenecen. Analizada, globalmente, la estructura actancial es la forma organizativa, resumida en un sólo aparato, de aquéllos.

Cuando hemos descrito los programas, hemos reconocido a la par las modalidades pertinentes; volviendo a ellas.

(1) Greimas, "Estudio Preliminar" a, Courtés, Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, Hachette, B. Aires, 1980, p. 14

(2) Courtés, Ob. cit. p. 74

podemos representar los acontecimientos que corresponden al itinerario de Juan Preciado, con el siguiente esquema actancial:



En este esquema no incluimos las relaciones entre Juan y la pareja, por cuanto en esa parte de la narración parece desplazarse u olvidarse el objeto-valor (el padre: P.P.) en aras de otros objetos (delegados indirectamente): la recuperación, el equilibrio -en la puesta en contacto con una realidad posible-, la unión con la mujer, etc.

Sintaxis actancial e intertexto

Habiendo descrito el esquema actancial y su explicitación en los programas, con sus objetos de valor y modal, respectivamente, podemos ahora reconocer en base a estos niveles de superficie, ciertos motivos literarios generadores de sentido en los niveles profundos de la novela.

Asumidos los motivos como núcleos temáticos, como lugares del texto que pueden llegar a tener una relativa autonomía en el conjunto del relato, esto es, como microrelatos del relato, ellos pueden permitirnos "leer" las connotaciones intertextuales a las que remiten. Pero, qué es un intertexto o qué es la intertextualidad.

Desde el punto de vista de la intención por reflexionar, acerca de los procesos de vertimiento de rasgos (temáticos, estilísticos, etc.) de obras literarias del pasado en obras del "presente"; al menos dos autores deben tenerse en cuenta para estudiar el origen del concepto de intertextualidad; ellos son, Sklovski y Bajtín. Para el primero, en efecto, uno de los elementos determinantes en la

producción de una obra artística es lo que él mismo ha llamado "disimilitud de lo similar", procedimiento estético en el que aún permaneciendo lo viejo, se superpone lo nuevo. Las palabras, nos dice Sklovski, contienen "ecos del pasado, tradiciones del pasado...; lo viejo existe en Shakespeare, sus argumentos no son propios, pero sí lo son sus obras, y lo más difícil es comprender por qué son tan asombrosamente diferentes a lo que parecen ser sus fuentes." (1) Para Bajtín, así mismo, lo que está en juego en la obra de un escritor es un continuo dialogismo, hay un "dialogismo interno de la palabra", nos dice; y "lo interno no se basta por sí mismo, está vuelto hacia lo exterior, está dialogizado..." (2) El escritor, para Bajtín, es un ser profundamente activo, su actividad, su hacer estético, es de carácter dialógico, dialógico en sus varias posibilidades: consigo mismo, con sus héroes, con otras obras, con sus lectores; en suma, con los "Otros". Este proceso dialógico es también circular: el lector, al interpretar, dialoga con el autor, con sus héroes, compara lo que allí se le representa con otras obras ya leídas, trata de verse, de contradecir, de afirmar lo que alguien le cuenta.

(1) Sklovski, La cuerda del arco, Planeta, Barcelona, 1975. p. 40

(2) Bajtín, Estética de la creación verbal, Siglo XXI, México, 1982, p. 327

Apoyándose en Bajtín, Kristeva inaugura el concepto de intertextualidad: "El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos..." (1). El texto literario vendría a ser, según Kristeva, el lugar en donde se cruzan textos de distinta clase (históricos, políticos, filosóficos, folclóricos, mitológicos, etc.), por eso, "tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto..." (2), es decir, un subconjunto generado en el interior de un conjunto mayor en el que circulan -recordando a Tynyanov- las distintas series (sociales, literarias, etc.).

En literatura, como en cualquier otra práctica discursiva, no es posible hablar de "pureza"; todo discurso arrastra hacia sí otros discursos. Para Todorov, la obra literaria se genera "en un universo literario poblado de obras ya existentes y a él se integra." (3) Descodificar esos discursos, rastrear la presencia de esas otras obras del pasado, es tarea del lector; éste ingresa al universo lite

(1) J. Kristeva, Semiótica 2, Espiral Fundamentos, Madrid 1978, p. 67

(2) Ibidem.

(3) Todorov, "Las Categorías del Relato Literario", en Análisis estructural del relato literario, p. 163.

rario dotado también de instrumentos discursivos, necesarios para la comprensión y la interpretación del texto. En palabras de Eco, el lector en su proceso cooperativo con el texto (decir lo que éste omite, "llenar los intersticios", hacer directo lo indirecto) realiza "paseos intertextuales", esto es, se abstrae del espacio textual para retrotraer de la memoria la "enciclopedia" pertinente; lo que significa, en suma, recordar otros textos en posibilidad de enlazarse con el otro: "... lo esencial para la cooperación es referir permanentemente el texto a la enciclopedia ..." (1) No existe pues, una lectura sin intertextos.

El motivo de la búsqueda del padre: estructura actancial de la telemaquia

Greimas demostró en la Semántica estructural (1966), la importancia de los modelos actanciales en la descripción de ciertas prácticas no literarias, como la filosofía clásica (en donde: Sujeto=filósofo; Objeto=mundo; Ddor.=Dios; Dtarío.=la humanidad; Oponente=la materia; ady.=el espíritu), la ideología marxista (en donde: Sujeto=hombre; Obje-

(1) U. Eco, Lector in fabula, Lumen, Barcelona, 1981. p. 166

to=sociedad sin clases; Ddo.=la historia; Dtario.=la humanidad; Op.=clase burguesa; Ady.=clase obrera); así mismo, prácticas como la astrología, las inversiones económicas, la práctica psicoanalítica, la lingüística, etc. (1)

Aquí consideramos ahora la pertinencia del modelo actancial, para comprobar la reactualización intertextual de motivos literarios, como el llamado "motivo de la telegaquia". Entendemos por "telegaquia" al proceso narrativo en el cual se desarrollan las peripecias, conflictos, luchas y sufrimientos en el peregrinaje de alguien, a quien se le impone la búsqueda del padre (búsqueda que a la vez es búsqueda de identidad).

El origen del término "telegaquia" viene del análisis de la investidura del personaje Telémaco en la Odisea de Homero, cuyos cuatro primeros cantos narran el itinerario, desde una situación inicial hasta una situación en acto no resuelta, de Telémaco. Dicho itinerario tiene como objeto-valor, la búsqueda del padre y, como objeto-modal, la búsqueda de una identidad.

(1) A. Greimas, "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", en Semántica estructural, p. 263

Varios autores ya han señalado en la novela de Rulfo, la actualización de la "telemagia", su presencia simbólica en la primera mitad. Entre esos autores, cabe mencionar a Julio Ortega (1) y a Carlos Fuentes. Los paralelos intuidos por Fuentes, son certeros:

Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo... (2)

Pero, retomemos la situación inicial-virtual de los personajes para avalar el paralelo intertextual. Tanto Telémaco como Juan Preciado, de acuerdo a informaciones inferidas del discurso, son adolescentes o preadolescentes cuyos investimentos semánticos están constituidos por la 'caren-

(1) J. Ortega, "La novela de Juan Rulfo; Summa de arquetipos", en La contemplación y la fiesta, Monte Avila E. Caracas, 1969

(2) C. Fuentes, "Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo", Revista Iberoamericana, Univ. de Pittsburg,

cia', la 'humillación' y la 'inacción'. Estos entornos, son marcas de la "telemaquía" y se generan de otros entornos, como la indiferencia ante la orfandad paterna, la incertidumbre frente al discurso persuasivo y el desequilibrio que implica todo compromiso. Antes de que muera Dolores Preciado, antes de su agonía, es decir, en aquel tiempo en que madre e hijo vivían en "Colima arrimados a la tía Gertrudiz que nos echaba en cara nuestra carga", tanto uno como otro son sujetos pacientes: Dolores, esperando a un marido que nunca llegará; Juan, indiferente, sumido a esa espera. Comparado con los acontecimientos de los cuatro primeros cantos de la Odisea, la situación es similar: Penélope, es paciente de una espera que sólo culminará al final de la epopeya, mientras que Telémaco, como Juan, es indiferente a tal situación, así, inclusive, sea despreciado y vilipendiado por los pretendientes. Pareciera que los valores morales y la forma de concebir el mundo, fuesen iguales en madre e hijo. Una vieja tradición occidental, que viene desde la Grecia antigua, nos habla de la obligatoriedad que tenían los padres de educar a los hijos varones, los cuales asimilarían los valores de aquéllos (honra, valentía, templanza, etc.) siguiendo un mismo patrón ideológico. Pero, ni en Telémaco ni en Juan los valo

res del padre han sido interiorizados, al contrario, son los valores de la madre los que se asumen como propios -en esa situación inicial-, valores que podríamos resumir en esa actitud inactiva, en esa indiferencia y esa idealización de un mundo-espacio utópico.

Ese 'ser-estar' paciente de Telémaco-Juan, sólo será transformado con la participación de otro sujeto cuyo 'hacer' -persuasivo- posibilite el cambio. Se trata de 'hacer' que el sujeto-paciente pase de la degradación al mejoramiento, esto es, 'hacer'hacer' al sujeto luchar por llenar la carencia y por alcanzar un estadio de equilibrio social y moral. En Juan Preciado, este sujeto que condiciona su despertar hacia la búsqueda (como diría Lakán, la "búsqueda del altivo y lejano castillo interior") está representado por la madre en su momento de agonía, momento en el que se opera, en transición hacia la muerte, un cambio de actitud -cambio de rol actancial-: de la madre silenciosa y sumisa a una madre confesional y exigente: ("No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dió... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro."). Esta imagen agónica perdurará en la memoria del personaje y hará, a manera de con-

La diferencia entre uno y otro relato, "la disimilitud de lo similar", radica en el resultado del itinerario-búsqueda: mientras que Juan fracasa en la búsqueda del objeto-valor, en Telémaco queda suspendida y al final se resolverá positivamente. Pero, también hay disimilitud en el entorno espacial al que pertenecen los personajes. Así, en Telémaco se trata, de cierto modo, de un viaje plano, sin tropiezos agudos, un viaje realizado con la sobreprotección de la Diosa, un viaje sin terrores. En Juan Preciado, al contrario, se trata de un descenso al mundo de los muertos y de las sombras (al que desciende Ulises, mas no Telémaco), donde el aire sopla caliente y está "envenenado por el olor podrido de las saponarias" y donde la llanura "parece una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris" (el Estigia griego); el descenso a un lugar en donde sólo se siente "el puro calor sin aire", de "casas vacías" y "puertas desportilladas", de espacios oscuros y pasillos angostos, antípoda de las "llanuras verdes", de los colores a "alfalfa", "a pan" y a "miel derramada" de aquella Comala edénica.

Este mundo de los muertos, al que desciende Juan, tiene en la descripción prosopográfica de Eduviges su más cla

ro ejemplo:

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo, recargado de holanes, y del cuello, enhilada en un cordón, le colgaba una María Santísima del Refugio con un letrero que decía: "Refugio de pecadores". (p. 81)

El narrador, verbaliza el ícono de un cadáver: la cara transparente, las manos marchitas, la piel arrugada, el vestido blanco de holanes, el escapulario, constituyen el entorno de la figura icónica. Este ambiente mortuorio se refuerza con las 'apariciones' y 'desapariciones', con los gritos de un ahorcado (Toribio) y con las voces y susurros que nacen de las sombras.

Mundo de los muertos, purgatorio, infierno, espacio subterráneo, laberinto subterráneo, cualquiera sea la denominación conceptual, se trata de todos modos de la negación de un espacio eufórico, la negación del lugar buscado por

Juan, que en un contexto cultural más amplio no es más que la negación de ese "sueño arquetípico, consagrado por el tiempo, de una Edad de Oro (o paraíso) donde todo se provee en abundancia a todo el mundo, y un jefe, grande, justo y sabio gobierna el jardín de la infancia de la humanidad."

(1) Es el espacio utópico por excelencia, el lugar del 'allí', en un tiempo anterior; pero, en el 'ahora' es el lugar tópico, el 'acá' negador de ese modelo de mundo, tal como ocurre en "Luvina".

Reconocido el "proceso de telemaquia" en la novela, es importante explotar ahora, desde otras perspectivas de significación, otros niveles de intertextualidad. La primera parte, en la que se narra el viaje de Juan P., es definitivamente la parte de mayor ambigüedad, y por tanto la de mayor riqueza polisémica. Es necesario, volver sobre el motivo del 'viaje', recurriendo a otros paradigmas analíticos, para desambiguar ciertos espacios textuales no resueltos (como el que alude a la 'pareja primigenia').

(1) C.G. Jung, "Mito Cosmogónico: creación del mundo y del hombre", en El hombre y sus símbolos, Biblioteca Univ. Caralt, Barcelona 1981. p. 82

Las isotopías del 'viaje'

A partir de los niveles anteriores (programas narrativos, modalidades, connotación e intertextual) consideramos posible ordenar las distintas lecturas que un determinado motivo, como el motivo 'viaje', orienta y discursiviza en el texto narrativo. Se trataría de elaborar una tipología de las interpretaciones virtuales de ese motivo-ocurrencia, yendo de lo más elemental o superficial, hacia lo más profundo. La isotopía viene a servirnos de mecanismo recurrente, con el cual se da rigor y coherencia a esas interpretaciones.

El concepto de isotopía fue fundado por Greimas, en su Semántica estructural (1966), y ha sido objeto de estudio por un sinnúmero de investigadores del relato, entre quienes destacamos a F. Rastier, J. Courtés, Ballón Aguirre, Pascual Buxó. Para Greimas, la isotopía es un "conjunto redundante de categorías semánticas que posibilitan una lectura uniforme del relato" (Du sens, 1970), lectura uniforme producida por "las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades, cuya intención

fundamental es buscar una lectura única y coherente del texto.

El ejemplo más lúcido, en relación a la explicación del funcionamiento de las isotopías, fue elaborado por Francois Rastier, en su famoso artículo "Sistemática de las isotopías". Allí, apoyado en el análisis de un poema de Mallarmé -"Salut"-, desarrolla "la posibilidad de una triple lectura del texto: como banquete, como navegación y como escritura." (1) y demuestra el carácter iterativo de las unidades lingüísticas que componen el texto poético, poliisotópico, por excelencia.

La categoría de isotopía es, desde luego, mucho más compleja. A ella se vinculan conceptos como los de lexema (comformado por semas nucleares), clasema (comformado por semas contextuales), semema (comformado por semas nucleares y semas contextuales); ésta, se expresa tanto en el plano de la expresión (reiteraciones fónico-fonológicas y sintácticas) como en el plano del contenido (reiteraciones sémicas). Confesamos nuestra deuda en la explicación de

(1) F. Rastier, "Sistemática de las isotopías", en Ensayos de semiótica poética, Planeta, Barcelona 1976.

estos conceptos, y su ejemplificación minuciosa en nuestro texto-caso. Aquí, tan sólo identificaremos las distintas isotopías con sintagmas, cuyo enlace se va correspondiendo con el universo semántico propuesto.

Isotopía 1 : un viaje pragmático-efectivo

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

Paráfrasis

"-Voy a ver a mi padre...

('desplazamiento' espacial de Juan P., en busca de Pedro P.)

"Caminábamos cuesta abajo...

('descenso', acompañado por Abundio)

"-Voy para abajo...

('descenso' de Abundio en su encuentro con Juan P.)

"-¿Conoce un lugar llamado Comala?

(averiguaciones sobre el lugar buscado)

"Y lo seguí...

(Juan P. es guiado por Abundio)

"... Ibamos tan pegados...

('desplazamiento', adelante en compañía)

"... bajamos cada vez más...

('descenso', adelante de Juan y Abundio)

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos...

"Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles...

"Fuí andando por la calle real en esa hora...

"¿Dónde vive Doña Eduviges?

"Llegué a la casa del puente...

"Me quedé. A eso venía...

"... usted ha de venir cansado...

"Estoy cansado...

"Dormí a pausas...

"... Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo...

"... me encontré de pronto solo...

"Pensé regresar...

Paráfrasis

('llegada', primeras sensaciones sobre el pueblo)

('llegada', primeros reconocimientos externos del pueblo)

('penetración' paulatina al pueblo)

(averiguaciones en el pueblo)

('dentro' del pueblo)

(final del viaje)

(recibimiento)

(después del viaje)

(descanso intermitente)

(averiguaciones)

('soledad' en la búsqueda del padre)

(al no encontrar al padre)

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

Paráfrasis

"... Vine a buscar a mi padre...

(averiguaciones)

"Entré...

(ingreso a otra casa, averiguaciones)

"¿Cómo se va uno de aquí?

(deseo de regresar al sentirse fracasado)

"He recorrido el pueblo y no he visto a nadie...

(confirmación de la no existencia del padre)

"Vine a buscar a Pedro Páramo...

(puesta al día del objeto-viaje fracasado)

Esta lectura vendría a ser la primera aproximación que el lector establecería con la novela; es una lectura denotativa, cuya comprensión global (en macroproposiciones) le permitiría identificar el asunto de que trata el relato: una madre, en la agonía, recomienda a su hijo ir a un pueblo en donde hallará al padre, a quien debe reclamarle lo que estuvo obligado a darles y nunca les dio; el personaje sale de un punto A (Colima), pasa por un punto B (Sayula y Los Encuentros) y llega a un punto C (Comala), en cuyo

transcurso realiza las averiguaciones correspondientes, y cuyo final desemboca en el fracaso. Se trata, en resumen, de la lectura de un viaje pragmático-efectivo, fácilmente comprensible en el nivel superficial del texto narrativo. El conjunto de sintagmas seleccionados (o unidades narrativas), en su lectura parcial, muestran la predominancia semántica del 'desplazamiento', el 'descenso', la 'averiguación' y la 'negatividad' de sus resultados; ellos, se instauran en el contexto referencial que implica la descripción de todo viaje (salir, ir, llegar, descansar).

Isotopía 2 : un viaje subjetivo

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"... comencé a llenarme de sueños,
a darle vuelo a las ilusiones...

"... se me fue formando un mundo
alrededor de la esperanza...

"Yo imaginaba ver aquello a través
de los recuerdos de mi madre...

Paráfrasis

(evasión, fantasía,
proyectos interiores)

(Juan, construye un
mundo interior que
aspira a encontrar en
el exterior)

(un mundo interior,
alimentado por los
recuerdos de la madre)

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"Sentí el retrato de mi madre...

"... mi cabeza venía llena de ruidos y de voces...

"... me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar...

"... me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías...

"... pensé regresar...

"Quisiera volver al lugar de donde vine...

"Yo ya no estaba muy en mis cabales

"... me trajo la ilusión...

Paráfrasis

(recuerdos, fetichización, tristeza de Juan)

(conciencia y compromiso interactuando en la mente de Juan)

(desequilibrio afectivo)

(sentimientos de soledad y de miedo)

(duda, inseguridad, desequilibrio interior)

('querer' regresar al espacio materno, soledad)

(aturdimiento, pérdida de contacto con la realidad)

(lo trajo el ensueño, la posibilidad de realizar aquel proyecto elaborado por la madre e interiorizado por Juan)

Con esta isotopía se descubre la 'interioridad' del personaje. El ensueño, el "fantasear", el soñar en la vigilia, en general cualquier forma de evasión, son expresiones inherentes a sujetos desadaptados con una determinada realidad. El sujeto construye mundos imaginarios, "paraísos de cucuñas", como forma de equilibrar cierto desequilibrio. Entre la realidad y lo imaginario se establece una lucha. Es una lucha interior, subjetiva y afectiva, con la que se busca confirmar una necesidad de cambio. La pérdida del objeto que transmitía goce -la madre- y que permitía cierta seguridad interior, conduce ahora a situaciones penosas que tienen que resolverse en la búsqueda de una identidad "propia". Esta sería la isotopía en la que encaja lo que hemos llamado "proceso de telemaquia", y en la que se reconoce el lugar desempeñado por Juan Preciado en el relato: su situación de ensueño, pero a la vez la búsqueda de un ajuste con el principio de realidad, la necesidad de alcanzar un equilibrio emocional en el reencuentro del "sí mismo" y en el paso a un estado físico y síquico más maduro. Están en juego, en esta línea de lectura, los procesos de idealización narcisista ("la búsqueda del altivo y lejano castillo interior"); perdido el narcisismo de la infancia, el sujeto (Juan) quiere ahora reencontrarse con su "Otro",

con su identidad.

Los sintagmas que configuran la segunda isotopía son, ante todo, abstracciones; su manifestación es ambigua y, en algunos casos, inclusive, lírica. La metaforización continua permea la diferencia respecto a la isotopía anterior: 'llenarse de sueños'; 'echar a volar las ilusiones'; 'formar un mundo alrededor de la esperanza'; 'la cabeza llena de ruidos y de voces; 'sentirse en un mundo lejano y dejarse arrastrar', etc. Estamos pues, en el nivel connotativo del texto; su descodificación exige, del destinatario, un cierto estado de competencia, necesario para la inferencia connotativa.

Isotopía 3 : el viaje como ritual de iniciación

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"Caminábamos cuesta abajo...

"... bajamos cada vez más...

Paráfrasis

(el viaje de un iniciado hacia lo desconocido)

(descenso a lo profundo de la tierra, alejamiento del lugar original)

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"... nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire...

"... llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río...

"... vi una señora envuelta en un rebozo que desapareció como si no existiera...

"Había oscurecido.

"... me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar...

"... íbamos caminando a través de un angosto pasillo abierto entre bultos...

Paráfrasis

(descenso cada vez más profundo, primeros sufrimientos del iniciado)

(primer lugar al que llega el iniciado)

(primeras apariciones, presencia del animismo)

(llegada de la noche, en la que tendrá que enfrentar el mundo de las sombras)

(sensaciones de estar en un mundo distinto al original, impotencia del iniciado)

(huellas de un espacio sombrío y tenebroso)

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

Paráfrasis

"No tenía puertas, sólomente aquella por donde habíamos entrado...

(características espaciales de la iniciación)

"... un grito arrastrado como el alarido de un borracho...

(los terrores fantasmagóricos)

"... no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire...

(los terrores y el miedo en el iniciado)

"Este pueblo está lleno de ecos...

(características espaciales y ambientales de la iniciación)

"Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos...

(los terrores, el miedo, las sensaciones de ser perseguido)

"Me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías...

(la soledad del iniciado)

"... el oscuro camino de la noche ... El eco de las sombras...

(las sensaciones ambientales de la iniciación)

"Pensé regresar...

(las dudas del iniciado)

"Entré. Era una casa con la mitad del techo caída...

(el iniciado ingresa a un 'centro')

Sintagmas narrativos
(o unidades narrativas)

"¿Te fijas cómo se revuelca? ...
Míralo cómo se mueve, como que no
encuentra acomodo...

-Se rebulle sobre sí mismo como un
condenado...

Se restriega contra el suelo, retor-
ciéndose. Babea.

"Cuando desperté...

"Junto a mí, un jarro de café...

"Hay multitud de caminos...
mañana yo lo encaminaré...

"Es agua de azahar...

"Entonces fui y me acosté con-
ella... El cuerpo de aquella mu-
jer hecho de tierra, se desbarata-
ba como si estuviera derritiéndose
en un charco de lodo. Yo me sentía
nadar entre el sudor que chorreaba
de ella y me faltó el aire que se
necesita para respirar...

Paráfrasis

(expresiones sicosomá-
ticas del iniciado, en
la etapa culminante)

(inicio de proceso de
recuperación del ini-
ciado)

(el "elíxir" de la re-
cuperación)

(la búsqueda de una sa-
lida, la ayuda de otro)

(el "elíxir" de la re-
cuperación)

(última etapa de la i-
niciación: la unión fi
sica con la mujer; el
cambio a un estado de
madurez)

sobre la base de tal correlato. Definido el viaje iniciático (o 'viaje de iniciación, o 'ritual de iniciación') como el viaje solitario por un camino arduo, "sembrado de peligros, porque se trata de hecho de un rito de paso de lo profano a lo sagrado, de lo efímero e ilusorio a la realidad y a la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad..." (1), un viaje que conduce a un laberinto, en el que el sujeto-iniciado enfrenta peligros, obstáculos, pruebas; un viaje, en suma, al mundo subterráneo que da acceso, finalmente, a la caverna, lugar iluminado en su interior y opuesto a las "tinieblas exteriores" del mundo profano; definido así, el viaje realizado por Juan P. es, sin lugar a dudas, un viaje mítico, un viaje de iniciación. Ese pueblo al que llega Juan configura un espacio laberíntico, habitado por sombras y fantasmas, cuyos ruidos y voces, que aparecen y desaparecen, suscitan el sentimiento de terror en él como iniciado, en este desprendimiento primero que lo llevará al descenso del "averno", laberinto y lugar de las pruebas previas. Habiendo soportado las pruebas, esto es, habiendo logrado la cualificación necesaria para proseguir, Juan, el iniciado, el adolescente que busca superar el estado del 'desconocimiento', llega al sitio culminante de toda iniciación: un 'Centro' cosmizado

(1) M. Eliade, Tratado de historia de las religiones, Era, México, 1972. pp. 341-42

opuesto al 'Caos' periférico o anterior (1). Aunque es una casa semiderruida, aquella a la que ingresa J.P., el hecho de que esté habitada por una pareja le asigna cualidades de 'cosmicidad', de orden. Para M. Eliade,

"... toda situación legal y permanente implica la inserción en un cosmos, en un universo perfectamente organizado, por tanto, del modelo ejemplar, la recreación. Territorio habitado, Templo, casa, cuerpo, como hemos visto son cosmos. Pero todos estos cosmos, cada cual según su modo de ser, conservan una abertura, cualquiera que sea la expresión escogida por las diversas culturas (el ojo del templo, chimenea, agujero del humo, etc.). De un modo u otro el cosmos en el que se habita - cuerpo, casa, territorio tribal, este mundo de aquí en su totalidad - comunica por lo alto con otro nivel que le es trascendente... (2)

Como en "Luvina", el Centro (la iglesia) viene a constituir el lugar que ofrece protección y en el que los sujetos pueden recapacitar, lugar en el que se aminoran los terrores y se permite la posibilidad de un equilibrio transitorio. La casa, a la que ingresa Juan, se adecua a este lugar de sosiego momentáneo. Es una casa que tiene, como la iglesia

(1) Comala es un pueblo destruido; para M. Eliade, "toda destrucción de una ciudad equivale a una regresión al caos."

(2) Lo sagrado y lo profano, Guadarrama, Barcelona 1981, p. 149

de "Luvina", un agujero en el techo, por el que se ve un camino de rumbo desconocido para Donis y su mujer -la pareja primordial (¿Adán y Eva?)-. El joven iniciado (Juan), se integra al espacio habitado por los hermanos incestuosos, pecaminosos, negados para la trascendencia (desconocen la dirección del camino que comunica con lo trascendente -la abertura-) ; pero, paradójicamente, se instala en una zona sagrada (llena de luz), en tanto que tal ingreso rememora el pasado primordial: el Origen, el aparente reencuentro con la pareja paterna, lo que a su vez supone el proceso de 'reconocimiento', mismo que sólo se clausurará en la unión plena con la mujer. (1) Ello, inscrito en el "ritual de iniciación" sustenta la manera progresiva en que el iniciado va abandonando el mundo de las ilusiones para reencontrarse en el lugar del 'autoreconocimiento', en la 'anagnórisis'.

Basándonos en las explicaciones de Joseph Campbell, tratemos de recapitular los rasgos inherentes a los procesos de iniciación, para establecer su homologación con el texto que aquí analizamos.

(1) Para J. Campbell, "La última aventura, cuando todas las barreras y los ogros han sido vencidos, se representa comúnmente como un matrimonio místico del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo." (ver nota siguiente)

Nos dice Campbell:

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado) ... (1)

Aunque no canónicamente, estas etapas señaladas por Campbell se van cumpliendo en la novela, paulatinamente.. Así, podemos decir que Juan (héroe virtual) abandona su casa paterna ("choza o castillo") y en su camino es guiado (por Abundio)

(1) J. Campbell, El héroe de las mil caras, F.C.E., México, 1959, p. 223

hacia el "umbral de la aventura", en cuyo itinerario enfrenta sombras, seres inasibles que le van saliendo al paso; estas sombras, le son íntimas y a la vez le son tenebrosas (se constituyen en pruebas y en agentes auxiliares); después de derrotarlas, el iniciado recibe su recompensa (es ayudado por la pareja, primero, y se une sexualmente con la mujer, después). Juan, llega hasta el "umbral" y lo cruza. (ingresa a la casa), lucha con Donis (¿el ogro?) quien lo califica, peyorativamente, de "místico" y de "un pobre hombre", de esos "que se ponen en ese estado para llamar la atención... pero aquí no va a encontrar ni quien le quite el hambre."

Dentro de la casa, Juan vuelve a enfrentar otras pruebas, al soportar lo que Campbell llama la "Jornada de la noche", preámbulo del 'reconocimiento'. En esta jornada (la primera noche en el sitio 'cósmico') el 'iniciado' muestra la crisis sicosomática: convulsiones, babeo, fiebres delirantes ("Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea"). Posterior a la "Jornada de la noche", sobreviene la "Jornada del asombro", al percatarse de la investidura de la pareja (son hermanos) y al 'reconocerse' él mismo, después, en conjunción con la mujer; el iniciado se recono-

ce a sí mismo y reconoce su 'ser-estar' en el mundo. "Una vez adentro -nos dice Campbell- puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre del Mundo, al Ombligo del Mundo, al Paraíso terrenal..." (1). Es en este paraíso paradójico (como lo es el paraíso terrenal de Donis y su hermana), donde Juan agotará los distintos motivos míticos, que finalmente lo harán nacer, morir y renacer. De acuerdo al esquema circular de Campbell (ver página siguiente), estos motivos se van cumpliendo en forma progresiva: se establece la "concordia" con el padre (Donis lo invita a entrar en la casa y después promete guiarlo en su regreso); bebe el "elíxir" con el que se recupera (el café y el agua de arrayán); realiza el "matrimonio sagrado" (al unirse en la cama con la mujer); huye (al reconocer el cambio, sale y abandona a la mujer) y, por último se produce la "apoteosis" en la purificación ígnea (efectos del calor y el ahogo); es rescatado, finalmente, por Dorotea y por Donis, quienes lo instalan en la tumba-"caverna" (lugar desde el que se actualiza el "tercer nacimiento" simbólico).

Así pues, el rito de iniciación es, en Juan Preciado, un rito completo: al conjuntarse con el 'conocimiento',

(1) J. Campbell; Ob. cit. p. 90

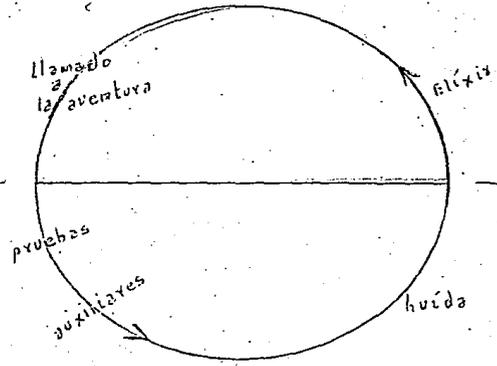
Cruce del Umbral
 Lucha con el Dragón
 (Lucha con Donis)

Desmembramiento
 (convulsiones, babeo,
 suprimiento)

Jornada de la noche
 (pesadillas)

Jornada del ascenso
 (angustia, reconoci-
 miento)

Vientre de la ballena
 (la casa, la mujer,
 el nacimiento)



Regreso

Segundo nacimiento

Rescate
 (de Juan, en la plaza)

1. Matrimonio sagrado (unión con la mujer de Donis)
2. Concordia con el padre (Donis lo recibe)
3. Entrega del elixir (agua de arrayán)
4. Apoteosis (purificación de Juan)

lo que supone el reconocimiento de su "mismidad", muere para el mundo profano y nace para la regeneración; es un "segundo nacimiento" que puede llamarse, siguiendo los estudios de René Guenón, de "regeneración síquica" y "se opera en el dominio de las posibilidades sutiles de la individualidad humana;" (1). Pero, consecuente al "segundo nacimiento", en la salida de la zona cosmizada (salida de la casa), al enfrentar de nuevo el mundo profano (representado en los recuerdos: "Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas... Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad...") (2), Juan, en un estadio superado, muere (al llegar a la plaza del pueblo) cubierto por un calor intenso; es la "segunda muerte" y el "tercer nacimiento", efectuado ahora "en el orden espiritual y no ya en el síquico, es el acceso al dominio de las posibilidades supraindividuales ...", es decir, ya no es una muerte al mundo profano sino una muerte al cosmos, cuyo nacimiento alterno se da con el conocimiento de los "grandes misterios"..(3) Instalado

(1) R. Guenón, Simbolos fundamentales de la ciencia sagrada, Eudeba, B. Aires, 1969. p. 195

(2) Lo profano viene de ese mundo de mentira y de vana ilusión, que Juan ha encontrado al final de su viaje.

(3) Guenón prosigue: "... es un 'nacimiento fuera del cosmos' y a esta 'salida del cosmos', según la expresión de Hermes, debe corresponder, para que el simbolismo sea completo, una salida final de la caverna, la cual

dentro de la tumba-"caverna", Juan, en reposo, en tanto sujeto cognoscitivo pleno, enseñará a los hombres su saber sobre el mundo, su saber sobre el ser y su trascendencia en la muerte. Esta "caverna" es pues, distinta a aquella en la que se ha gestado la iniciación (la casa de Donis). Es la "caverna", en donde reposa el iniciado después de su "consagración". Siguiendo a Guenón, se necesitará que alguien quite la tapa de la tumba para que, en la 'resurrección' Juan Preciado reinicie el repoblamiento del mundo destruido. La simbología iniciática, en el relato de Juan, es perfecta.

Hasta aquí, la lectura tercera del 'viaje'; una lectura (isotopía) que, de acuerdo a las "Premisas..." de Pascual Buxó, podríamos identificar como generada en el nivel semiológico del texto. En efecto, si para Pascual Buxó "las semiologías son el vehículo social de las ideologías y que estas aparecen ordenadas en sistemas de representación y evaluación de la realidad..." (1), subyacentes en los procesos literarios, en una relación de "constelación" (2), como paradigmáticas (ideológico-culturales) de distin

contiene solamente las posibilidades incluidas en el 'cosmos', las que el iniciado debe precisamente sobrepasar en esta nueva fase del desarrollo de su ser, del cual el 'segundo nacimiento' no era en realidad sino el punto de partida..." (Ob. cit. p.195)

(1) P. Buxó, Las figuraciones del sentido, Fondo de C. E. México, 1984. p. 42

ta clase, nuestro texto analizado confirma su inserción en ese tipo de textos llamados semiológicos. Pero para llegar a este nivel del texto, el más profundo, allí donde fluctúa lo inefable, donde lo ideológico aparece encubierto por el discurso simbólico, ha sido necesario describir los sistemas con los cuales ese nivel semiológico se expresa.

Así, si nuestros pasos van por buen camino, podemos reconocer en la primera isotopía señalada (la del viaje simplemente efectivo-pragmático) la actualización de una semiótica denotativa, en la que, por supuesto, el plano de la expresión ("Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre..."; y todas las figuras señaladas con los sintagmas o unidades narrativas) establece una relación de interdependencia con el plano del contenido, es decir, establecen una relación isomórfica: "a una forma de la expresión (E) corresponde una forma del contenido (C) y sólo una, y -por ende- podríamos postular que la forma del contenido es también complementaria de una misma sustancia o zona de sentido..." (1). Y, es a partir de esta semiótica de base que una segunda semiótica -la semiótica connotativa- logra ex-

(2) Tanto para Hjelmslev como para Buxó, por "constelación" entendemos "la conexión de una expresión con un contenido en el cual se hallen combinadas diferentes variantes de invariantes distintas o, dicho de otro modo, la clase de procesos en los cuales una sintagmática actualiza simultáneamente miembros paradigmáticos pertenecientes a más de un sistema..." (Ibid. p. 28)

(1) Ibid. p. 29

presarse. Llamamos, con Buxó -y Hjelmslev-, semióticas connotativas a aquellos "procesos en los cuales la expresión y el contenido contraigan una relación de determinación, es decir, aquellos en los cuales el plano de la expresión venga dado por una semiótica denotativa..." (1); lo que equivale a plantear, para nuestro caso, que el 'viaje subjetivo' de Juan tiene su expresión en el 'viaje efectivo', pues únicamente en ese 'desplazarse hacia abajo, hacia Comala', puede el personaje reforzar su ensueño -aunque en el fondo, el 'viaje subjetivo' es un viaje estático-.

Sólo a partir de estas dos semióticas, como sugiere Buxó, pueden instaurarse la clase de textos llamados literarios, y sólo describiéndolas (desmontándolas) es posible penetrar al estadio semiológico, vehiculado por ellas. Así, la descripción de la semiótica connotativa ("expresión figurada") y su resolución (por medio de las metasemióticas) en expresión plana (semiótica denotativa), nos permite descubrir la serie de códigos combinatorios o correlatos diversos (en donde, "los valores propios de una paradigmática P^1 (ideológica) se combinan o constelan con los valores establecidos por una paradigmática P (lingüística)." (2)

(1) Ibidem.

(2) Ibid. p. 41

Dicho de otro modo, la semiótica connotativa, en tanto expresión de la semiología, es el pivote a partir del cual el analista podrá abstraer y reconstruir las distintas paradigmáticas consteladas: por eso, llamamos "semiologías a la clase de semióticas connotativas en cuyo contenido se combinen miembros de paradigmáticas diversas relacionadas como una constelación..." (1)

Si estamos de acuerdo con este orden jerárquico, inherente a los procesos literarios, es pertinente ahora rastrear qué otros paradigmas culturales aparecen en ese espacio de sincretización constelante de la novela.

De algún modo, hemos señalado la presencia del paradigma bíblico: Donis y su hermana, simbolizan a Adán y Eva, después de la Caída, habitando en un paraíso de contrastes: un paraíso de hambre, de polvo y de abandono, como el paraíso de "Luvina" o como el de Macondo después de la hojarasca. La mujer, como la Natalia de "Talpa", como Eva la transgresora, confiesa su soledad y su pecado ("¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.") Esa soledad, a la

(1) Ibid. p. 29

vez angustia al saberse culpable, se manifiesta también en Juan si nos percatamos de su Caída. Se trata de una Caída simbólicamente doble: la que representa la unión sexual y la que representa el nacimiento.

Ayudándonos de Octavio Paz, recordemos:

La soledad, fondo de donde brota la angustia, empezó el día en que nos desprendimos del ámbito materno y caímos en un mundo extraño y hostil. Hemos caído; y en esta caída, este sabernos caídos, nos vuelve culpables.

¿De qué? De un delito sin nombre: el haber nacido. Estos sentimientos son comunes a todos los hombres y no hay en ellos nada que sea específicamente mexicano;... (1)

Esta reflexión de Paz, nos sirve de punto de partida para volver sobre el acto del nacimiento, mostrado simbólicamente en la gestualidad de Juan. El análisis isotópico del "calor", como sinécdoque de 'fuego' nos permite leer el correlato del nacimiento y otros correlatos subyacentes.

El 'fuego', en efecto, designado metonímicamente por

(1) O. Paz, El laberinto de la soledad, Fondo de C.E., México 1950. p. 73

el sintagma 'calor', se constituye en isotopía por su redun-
dancia sémica y su reiteración lexemática:

El calor me hizo despertar al filo de la mediano-
che. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho
de tierra, envuelto en costras de tierra, se desba-
rataba como si estuviera derritiéndose en un char-
co de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que
chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesi-
ta para respirar...

... pero el calor que me perseguía no se despegaba
de mí.

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

(p. 125)

Al menos tres lecturas isotópicas podemos realizar sobre la
figura 'fuego'; en su orden gradual, se van cumpliendo: la
isotopía denotativa, la isotopía connotativa y la isotopía
semiológica,

I. Isotopía denotativa: el 'fuego' como hipérbole metoními-
ca del 'calor' (clima)

en la que se lee, la alta temperatura climatológica: el
'fuego' es calor intenso, canícula, ardor, aridez, bochor-
no; se manifiesta con los siguientes sintagmas:

El calor me hizo despertar... (sofocado)
... costras de tierra... (aridez)
(noche) acalorada... (sofoco, bochorno)
... canícula de agosto... (período del verano)
... el calor que me perseguía. (sofoco, bochorno)

II. Isotopía connotativa: el 'fuego', como metáfora del acto de conjunción sexual, y como expresión de las "tinieblas prenatales" y el consecuente nacimiento fisiológico. Esta relación doble es inferida de la situación elíptica del texto, situación en la que se narra el acto de acostarse entre Juan y la mujer. El personaje aparece desdoblado (por el recurso elíptico) y debemos retener el momento en que Juan reconoce a la pareja, por cuanto esta escena se conecta con la que genera las connotaciones aquí señaladas. El encuentro (Juan y pareja) y la mirada reflexiva, proyectada hacia ellos, es un ejemplo del "estadio del espejo", entendido como una identificación con la imagen deseada, esto es, el encuentro simbólico de los padres en concordia; en términos lakanianos, ese "caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad;" (1) o, en otras palabras, como "la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen", (2)

(1) J. Lakan, Escritos 1, Siglo XXI, México, 1980. pp.12,14
(2) Ibidem.

Posterior al 'estadio del espejo' sobreviene, en relación _
sincrética, la conjunción sexual y el acto de nacer (fisiol-
ógico), ambos actos se manifiestan simultáneamente y se _
leen en las mismas figuras, veámos:

Entonces fuí y me acosté con ella.	(preámbulo sexual)
El sudor...	(por la 'agitación' y la 'ansiedad')
El cuerpo de aquella mujer...	(el cuerpo desnudo, palpado)
... se desbarataba...	(movimiento erótico y movimiento pánico)
... derritiéndose en un charco de lodo...	(el sudor de la agi- tación y el esfuerzo)
... me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella.	(los líquidos de la unión sexual y del parto)
... me faltó el aire que se necesi- ta para respirar...	(agitación, clímax, ansiedad)
Entonces me levanté.	(final, separación)
De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del ester- tor...	(apaciguamiento, re- lajamiento de la mu- jer)

como vemos, se suspende el sentido lexemático de algunas _
figuras pertenecientes a la isotopía anterior, para instau-

rar otros sentidos inherentes a otras paradigmáticas. Uno de los sintagmas claves, dentro de esta línea isotópica del 'fuego' (o calor) como acto erótico y acto de nacer, es "... me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella." en donde las figuras "nadar" y "sudar" se leen, tanto en el contexto del acto sexual como en el contexto de la situación prenatal. A ellos se juntan los demás sintagmas, dando coherencia a esta línea interpretativa; así, por ejemplo, el sintagma "se desbarataba", refiere el movimiento de la unión sexual y refiere el movimiento del parto; el sintagma "me faltó el aire", se lee también como un efecto de la agitación y de la ansiedad, producto tanto de la sexualidad como del acto de nacer. La sustentación de este correlato la podemos apoyar en la explicación psicoanalítica. Freud ve en la dificultad de respirar, uno de los síntomas físicos suscitados por la angustia en el acto de nacer:

La causa de la angustia que acompañó al nacimiento fue el enorme incremento de la excitación, incremento consecutivo a la interrupción de la renovación de la sangre (de la respiración interna)... La palabra angustia (del latín 'angustia', estrechez; en alemán Angst), hace resaltar precisamente la opresión o dificultad para respirar que en el

nacimiento existió como consecuencia de la situación real y se reproduce luego casi regularmente en estado afectivo homólogo. Es también muy significativo el hecho de que este primer estado de angustia corresponda al momento en que el nuevo ser es separado del cuerpo de su madre... (1)

La homologación de la sintomática de Juan con la angustia implicada en el nacimiento es pues, perfecta. Sabemos así mismo, que esa sintomática (dificultad para respirar) es también propia del clímax sexual.

III. Isotopía semiológica: el 'fuego', como símbolo de la 'purificación' y del 'renacimiento'. No sólo en los rituales de iniciación, el 'fuego' aparece como elemento de 'purificación' y de 'consagración'; éste, aparece integrado igualmente en el contexto cosmogónico de tradiciones culturales arcaicas, como la cosmogonía prehispánica. Explicar la significación del 'fuego' (el calor) en este contexto, nos obliga a volver sobre la estructura ambigua de la casa de Donis. Al preguntar Juan, "¿Cómo se va uno de aquí?", la mujer le responde que "-Hay multitud de caminos.", y enseguida pasa a señalarlos: 1. el que va para Contla; 2. el

(1) S. Freud. Introducción al psicoanálisis, Alianza Edit. Madrid, 1967. p. 414

que viene de Contla; 3. uno que "enfila derecho a la sierra"; 4. otro que "se mira desde aquí", pero no se sabe para dónde va (señala el hueco del tejado); 5. "Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna; y 6. "otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos."

Seis caminos parten pues, del Centro (representado por la casa). Su simbología, alude a la cuadratura cardinal, más los otros dos caminos que conducen a la trascendencia y al mundo de las sombras. Ello, homologado a la cosmogonía nahuatl confirma la participación, en la novela, de remanentes arcaicos pertenecientes a esta paradigmática. También aquí, la homología es perfecta. Una mirada a las reflexiones de J. Soustelle, López Austin y León Portilla, nos permite ver, con claridad, esta homología.

Tanto para López Austin, como para Soustelle, el universo, concebido por los nahuas, tiene la forma de una cruz. "La superficie terrestre estaba dividida en cruz, en cuatro segmentos", nos dice López Austin; y, "a cada uno de los cuatro segmentos de la superficie terrestre se le asignaba un color..." (1)

(1) A. López Austin, Cuerpo humano e ideología, Unam, México, 1980. p. 65

Así mismo, Soustelle nos dice:

Según los conceptos cosmológicos aztecas el universo tiene la forma general de una cruz. Con cada uno de los cuatro puntos cardinales del mundo se relacionan cinco de los veinte signos de los días, entre ellos 'un portador de año' (Este, ácatl, caña; Oeste, calli, casa; Norte, técpatl, cuchillo de pedernal; Sur, tochtli, conejo), un color (Este, rojo o verde; Oeste, blanco; Norte, negro; Sur, azul) y ciertos dioses. El quinto punto cardinal, el centro, es atribuido al dios del fuego, Huehuetéotl, porque el hogar se encuentra en medio de la casa... (1)

Hay, para las distintas direcciones de la cuadratura cardinal, dentro de la concepción nahuatl, toda una simbología que de algún modo se homologa con las situaciones descritas en la novela. Así, para entender esta cuadratura espacio-cardinal en su adecuación con las direcciones extrapoladas desde la casa, es pertinente retener las localizaciones en su representación icónica. Pensemos, con Soustelle que "gráficamente el Este está arriba, el Norte a la izquierda, el Oeste abajo y el Sur a la derecha y se pasa de

(1) J. Soustelle, El universo de los aztecas, Fondo de C. E., México, 1982. p. 53

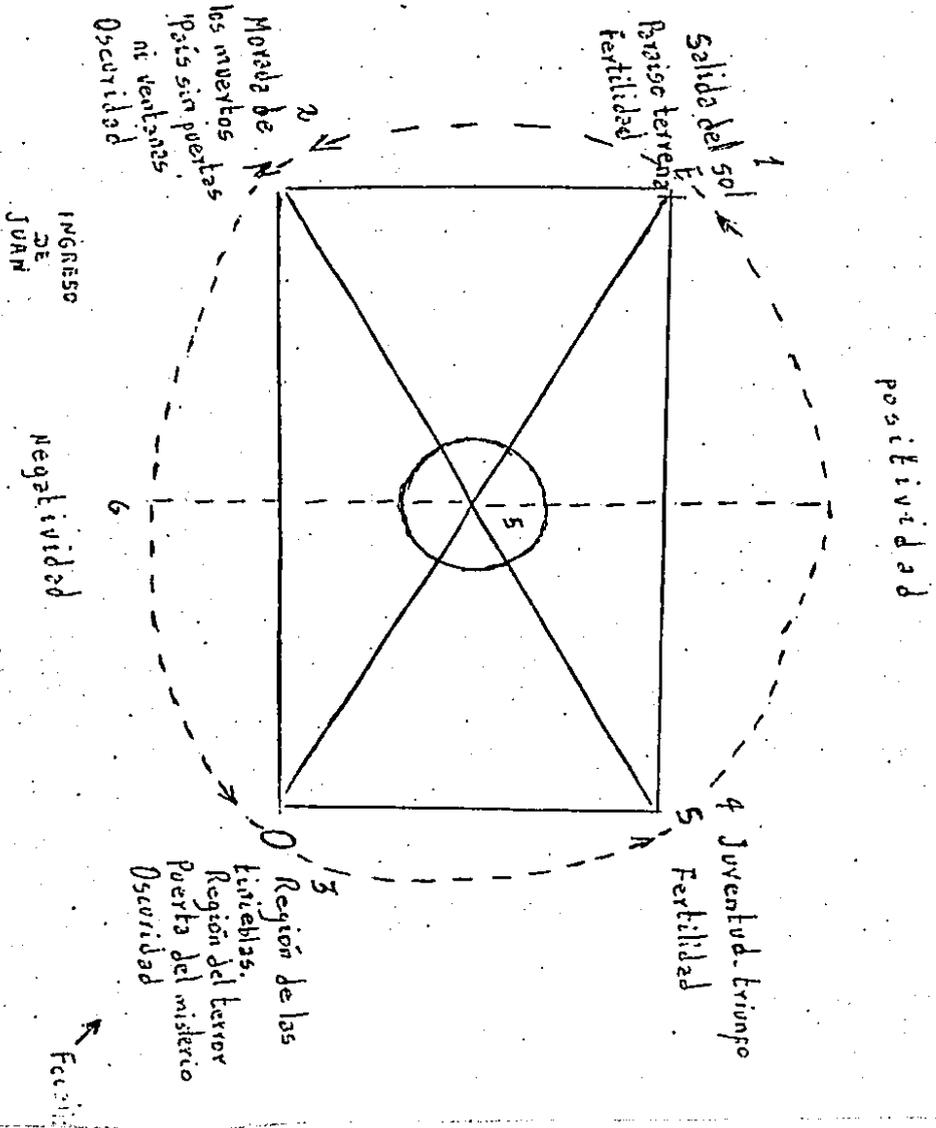
uno a otro en sentido retrógrado", siendo el Este el punto de partida, punto en el que se identifica "el paraíso terrenal o jardín eternamente exuberante del dios de las lluvias" (1). Y, parafraseando a León Portilla (2), el Este es el país o espacio del color rojo, "región de la luz, su símbolo es una caña que representa la fertilidad y la vida"; el Norte es el espacio en donde habitan los muertos, se identifica con el color negro y es un "lugar frío y desierto que simboliza un pedernal"; al espacio poniente corresponde el color blanco, "es el país de las mujeres, su signo es la casa del sol", pero también es región de tinieblas y de terror; finalmente, el Sur es designado como el espacio o región azul y mantiene rasgos comunes con el Este, por cuanto simboliza también zonas de fertilidad y de vida.

La quinta dirección es la que nace del centro, es el lugar en donde se cruzan las distintas direcciones y es el espacio habitado por el dios del fuego -Xiuhtecutli-, símbolo también del hogar y del microuniverso de la casa; en otra versión, es el décimo tercer cielo en donde hallamos a la pareja primordial que decide los nacimientos.

(1) Ibid. p. 147

(2) M. León Portilla, Filosofía nahuatl, Unam, México 1979, p. 111.

Visto el universo así (sin sumirlo canónicamente, pues, como muy bien aclara Spustelle, "esos espacios, esos cuarteles del universo muy a menudo presentan rasgos comunes. Hay, de unos a otros, reflejos y ecos..."), imaginemos una cruz acostada, focalizada desde el Oeste:



de acuerdo a estas localizaciones simbólicas, en su adecuación al itinerario final de Juan Preciado, identificamos al personaje ingresando por la zona que cubre tanto al Norte como al Oeste, es decir, por la zona de tinieblas y de sombras, el "país sin puertas ni ventanas"; al ingresar al "hogar", símbolo del fuego, el personaje se purifica, es lanzado luego al mundo, nace, y posteriormente muere (en la plaza). Recordemos que para los antiguos mexicanos el sacrificio-muerte por el fuego es una de las formas de purificar el mundo: se muere para renacer (1). Dentro de esta concepción, cabe hacer referencia a cada uno de los períodos por los que ha desfilado la historia de la humanidad; una suma de catástrofes ha ido renovando y cualificando al hombre, de cada una de estas catástrofes cósmicas se salvó siempre una pareja, cuyo objetivo era fundamentar a las nuevas generaciones. En su orden, estos períodos del mundo han clausurado su ciclo con cada uno de los elementos naturales: el período de las aguas terminó con un diluvio, el de la tierra con un terremoto, el del aire con una tempestad y el del fuego, el actual, será destruido por las llamas. (2)

-
- (1) "Cuando los emperadores aztecas morían se les quemaba revestidos con los ornamentos de Quetzalcoatl; así se les aseguraba la resurrección..." (Soustelle, Ob. cit. p. 108)
- (2) Hay, sin embargo, otra versión que afirma que el presente período es el del movimiento y terminará con un terremoto.

Nuestro personaje simboliza, pues, el transcurso de esos _
períodos y su consecuente final en la conflagración; en él
se concentran los signos del devenir de la humanidad, ello
responde a la presencia del agua (por el sudor), a la tie-
rra (por las costras de la mujer), al aire (por el ahogo) y
al fuego (por el calor) en el entorno de Juan P. Juan es a-
sí, el microuniverso en el que se condensa la historia del
hombre, y junto con Dorotea constituye la pareja salvada _
para generar (o regenerar) la vida.

La simbología cosmogónica aparece vertida, como remanene
te arcaico del autor, en la constelación semántica de la _
novela. Esta constelación, confirma la ambigüedad y univer-
salidad del texto artístico.

EL ITINERARIO DE PEDRO PARAMO

El metatexto: resolución de los silencios

La segunda parte de la novela, la que concentra la historia de Pedro Páramo, constituye, respecto a la primera, su metatexto. Esta segunda parte responde, en efecto, a los silencios y situaciones elípticas de aquella. Así, lo que en la primera parte apenas se nos mostraba de perfil, en la segunda se nos muestra ahora de frente. Los intersticios discursivos de Abundio, Eduviges y Damiana se resuelven en las voces narrativas de Juan y Damiana, instalados en la tumba, en un presente novelesco. La novela, como bien observamos en su forma tempo-narrativa, es analéptica: se narra desde un presente, en un espacio-tópico prosopopéyico, una historia ocurrida en un tiempo indeterminado, una historia que da cuenta de la negación del espacio utópico de Juan.

Si en la primera parte es el mito universal, en sus distintas manifestaciones -iniciático, bíblico, cosmogóni-

co, etc.-, lo que instaura las bases de la novela, en esta segunda parte el mito se encuentra mucho más correlacionado con el "anclaje histórico" y el "anclaje espacial" (1), generadores referenciales del texto. Es por estos "anclajes" que la narración puede ahora responder al por qué de aquel espacio tanático, desolado y hambriento con el que se encuentra el protagonista de la primera parte.

Resolver esos "anclajes", esto es, describirlos implica reconocerlos en el contexto histórico-social (revolución de 1910, revolución cristera y posrevolución) al que pertenecen; dicho reconocimiento es, a la vez, una relación metatextual referencial (el discurso histórico es ahora el que responde a las alusiones de la novela) y una relación intertextual, porque esos fenómenos en los que el autor se ha fundamentado (fenómenos socio-políticos que quiere denunciar) son también textos.

Los programas narrativos

Dos programas narrativos de base configuran el itinerario del personaje Pedro Páramo; subyacente a ellos, leemos las

(1) Según Greimas, se llama "anclaje histórico" a aquel lugar del texto en el cual se alude a "eventos de alcance socio-político; y se llama "anclaje espacial" a la alusión a lugares extratextualmente reconocidos (como Sayula, Colima), incluyendo a los topónimos (como Comala).

relaciones metatextuales e intertextuales, así como los sistemas modales pertinentes. Los objetos por los que se mueve el personaje, van delineando su investidura: en lo material, se propone alcanzar el estado del poderoso: latifundista ('ser' lo que su padre no pudo 'ser'); en lo espiritual, luchará por alcanzar un amor (de infancia) que siempre será imposible.

Los dos programas narrativos de base, fundamentales, se representan así:

PNB1 :

(S1	U	O)	→	(S1	O	O)
P.P.		tierras		P.P.		tierras

PNB2 :

(S1	U	O)	→	(S1	O	O)
P.P.		Susana		P.P.		Susana

de los cuales, sólo el primero se realiza con plenitud, pues, el segundo llega a ser (después de la búsqueda obsesiva) una conjunción aparente, cierta forma de conjunción-disjunción, debido al extravío psicológico (la locura) de Susana; este amor, es lo único que el personaje no alcanza a

realizar eufóricamente.

Ahora bien, la realización del PNB1 (programa-proyecto) requiere de programas narrativos de uso, necesarios para operar la transformación de la 'pobreza' (situación inicial) en 'riqueza' (situación final), en otras palabras, el paso de la 'humillación' a la 'elevación'. Estos programas de uso se van actualizando siguiendo pautas inherentes a los mecanismos de dominación, es decir, aquellas pautas o 'haceres' necesarios en la consecución del objeto modal, el 'poder', y que se resumen en el engaño ideológico-espiritual, la violencia física y la eliminación misma.

El primer programa narrativo de uso, es:

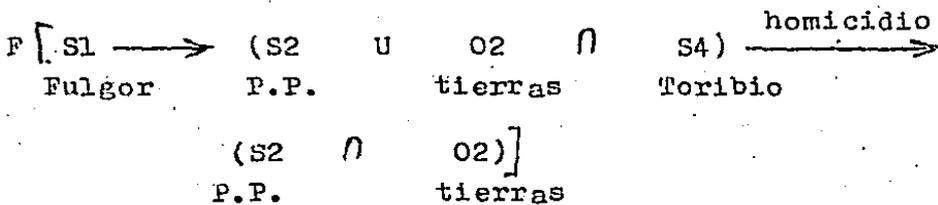
$$F \left[S1 \longrightarrow (S3 \cap O1 \cup S2) \xrightarrow{\text{boda}} (S2 \cap S3O1) \right]$$

Fulgor Dolores tierras P.P. P.P Dol. tie
 = (S2 ∩ O1) U S3
 P.P. tierras Dolores

en el que, Fulgor Sedano (caporal) funge como sujeto delegado, quien con su 'hacer persuasivo' hace que Dolores acepte el ofrecimiento de matrimonio de Pedro Páramo; éste, con su 'saber-engañar' (hacer reflexivo), logra quedarse

con las tierras y "expulsar" a la mujer no deseada. Este programa es, para Juan, una respuesta al por qué de su orfandad y al por qué de la soledad y la tristeza de la madre.

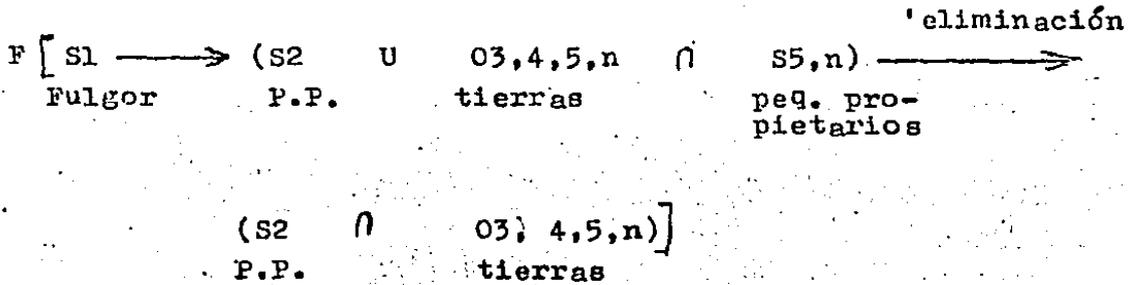
El segundo programa narrativo de uso, exhibe la confrontación entre los sujetos y la consecuente eliminación del antagonista:



el sujeto delegado, sujeto de un 'hacer pragmático' (S1), recurre a la eliminación (ahorcamiento de Toribio) para realizar la tarea delegada por Pedro Páramo. Este programa vendría a ser el metatexto de aquella situación en la que Juan oye gritos cercanos, dentro de la casa de Damiana.

El tercer programa narrativo de uso muestra, por medio de la elipsis textual, la expropiación-apropiación total de las tierras de Comala (en aquel tiempo paradisiaco), dando

como resultado la 'elevación' del personaje (sujeto, siempre, de 'hacer reflexivo') a cacique latifundista:



en donde, la eliminación de los pequeños propietarios posibilita la expropiación; lo cual, sumado a los programas anteriores, representa la formalización del itinerario del sujeto latifundista. Este programa explica, indirectamente, la presencia de los susurros y las voces que aparecen y desaparecen en la Comala 'terrorífica' de Juan; son las voces de las víctimas de Pedro Páramo.

El itinerario del personaje continúa, en su 'querer-saber-poder-hacer-ser' hegemónico. Es decir, después de la concentración económica, en sí y para sí, de Pedro P., ahora se trata de concentrar, en su totalidad, todas las formas posibles de dominación, como el poder espiritual (representado en el padre Rentería) y el poder jurídico (re-

presentado en el abogado Gerardo Trujillo).

Pedro Páramo se erige como el gran patriarca, de cuyas manos pende el destino de un pueblo (1). Es el patriarca que todo lo compra, desde el llanto por sus muertos hasta la misa de salvación (como el caso de Miguel Páramo).

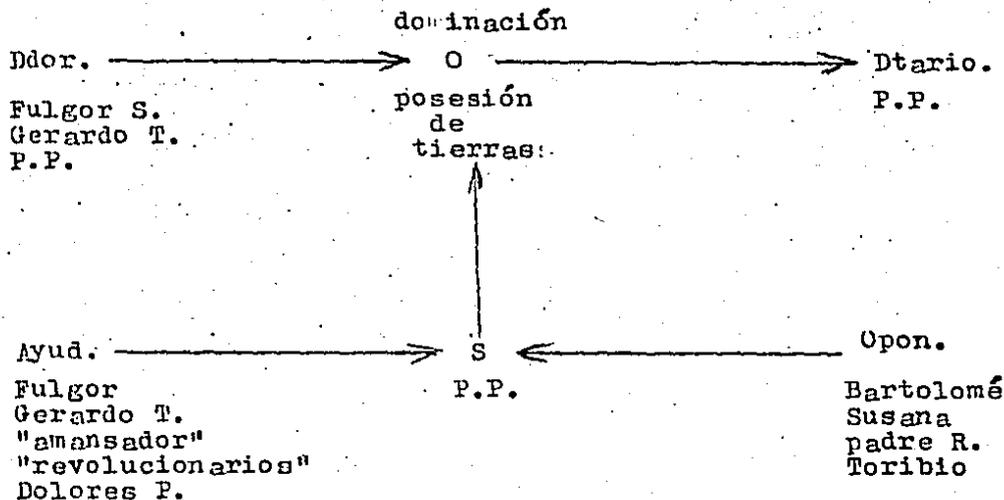
La astucia, es una expresión de la modalidad del 'saber hacer', y se articula en los procesos manipulatorios presu- puestos por toda forma de poder y de dominación. Manipular significa 'hacer-hacer' que otros sujetos modifiquen esta- dos iniciales o permanezcan en ellos, siempre y cuando obe- dezcan a los intereses del patriarca-gamonal; por eso, en general, en las relaciones de sometimiento coactúan proce- sos manipulatorios inherentes al discurso del poder. Esta astucia, aunada a la fuerza física, producto del 'saber-ha- cer, es lo que permea la 'elevación' plena y hegemónica de Pedro Páramo. El ejemplo más nítido de manipulación es el que se representa en la relación de Pedro Páramo con los revolucionarios (anclaje histórico de la revolución de 1910), en la que el poder económico es el objeto mediador

(1) Como diría Octavio Paz, es "el dueño del rayo y del la- tigo, el tirano y el ogro devorador de la vida...", cierta figura simbólica del "Jehová colérico, Dios de ira, Saturno, Zeus violador de mujeres..." (El laberinto de la soledad, p. 73)

en la conciliación manipulada: Pedro Páramo compra la revolución (diez pesos por cada revolucionario) y los persuade a hacer la revolución en otro lado y a "estar con el que va ya ganando". Es el lugar del texto en el que se hace manifiesto el proyecto ideológico del discurso de la novela (proyecto también del autor).

La parodia y la ironía sobre aquella revolución sin bandera (como en el cuento "El llano en llamas") son las figuras con las cuales se actualiza dicha intencionalidad. Ninguna otra novela había logrado caricaturizar, de manera tan condensada y poética, esta revolución, cuyos metatextos más cercanos son las obras de Azuela, Guzmán y Yáñez. De allí que los fragmentos 61 y 67 establezcan relación intertextual con las novelas tradicionalmente llamadas de la revolución. El fragmento 67, sobre todo, resume al máximo las características de los movimientos "agrario" y "cristero", sobre los que, sin lugar a dudas, subyace una mirada peyorativa y despectiva en el discurso del narrador.

La matriz actancial, en la que leemos los roles que sistematizan el itinerario de Pedro Páramo, es la siguiente:



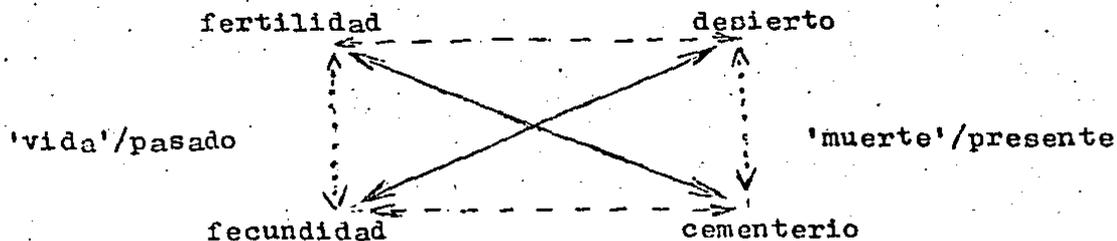
matríz que establece paralelo intertextual con la novela del venezolano Romulo Gallegos, Doña Bárbara. En una y otra novela, los paralelos se establecen no sólo en el nivel de lo que podríamos llamar "antropónimos metonímicos" (sus títulos designan y resumen la investidura que representan) (1), sino, inclusive, en el nivel espacial y en el rol de ciertos personajes (como Juan P./Maricela -hijos abandonados; amansador/brujeador -personajes supersticiosos y diabólicos-; Dolores P./Lorenzo Barquero -personajes seducidos, primero, humillados después-). El origen de esa obsesión por expropiar, someter y elevarse a la categoría del patriarca o matriarca, según el caso, tiene también rasgos

(1) "Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardián y señor del paraíso; Páramo es su antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía..."; Páramo significa, en resumen, desierto. (Octavio Paz, Corriente alterna, p. 18)

similares en las dos novelas (distintas eso sí en sus procedimientos narrativos y estéticos). Pedro Páramo, en efecto, tiene como propósito vengar el asesinato del padre (Lucas Páramo); Doña Bárbara, por su parte, se propone vengar la violación sexual de que fue objeto en su adolescencia. En uno y otro personaje es, pues, el trauma -en la adolescencia- lo que condiciona, en un tiempo posterior, la manifestación de actitudes violentas, posesivas y autocráticas.

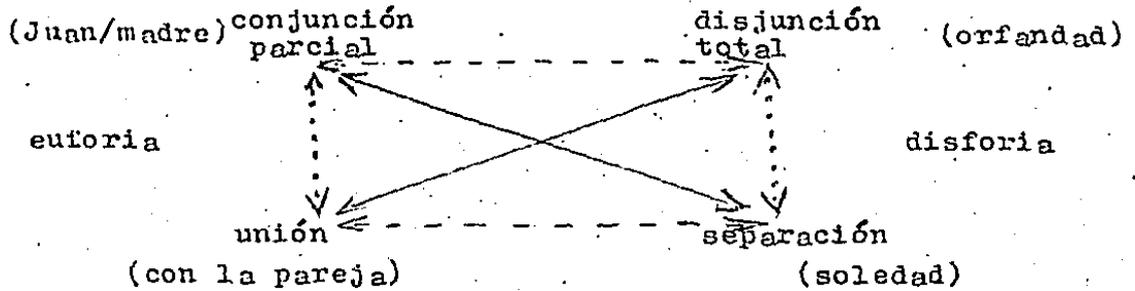
Si quisieramos, para terminar, representar con el modelo constitucional (1) los universos semánticos de la novela de Rulfo, éstos podrían ser:

a. para representar el espacio de Comala, en el tiempo evocado y en el tiempo presente:

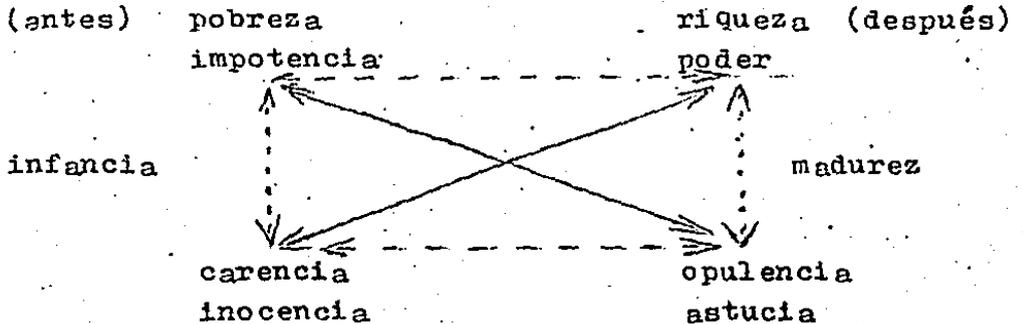


(1) El modelo constitucional es, para Greimas, el sistema lógico por medio del cual se representa el nivel profundo del texto. Sin embargo, aunque aquí no entraremos en detalles, el cuadrado sigue siendo un nivel superficial del sentido, que debe generar, eso sí, otros sentidos. Ya no sólo semánticos sino semiológicos.

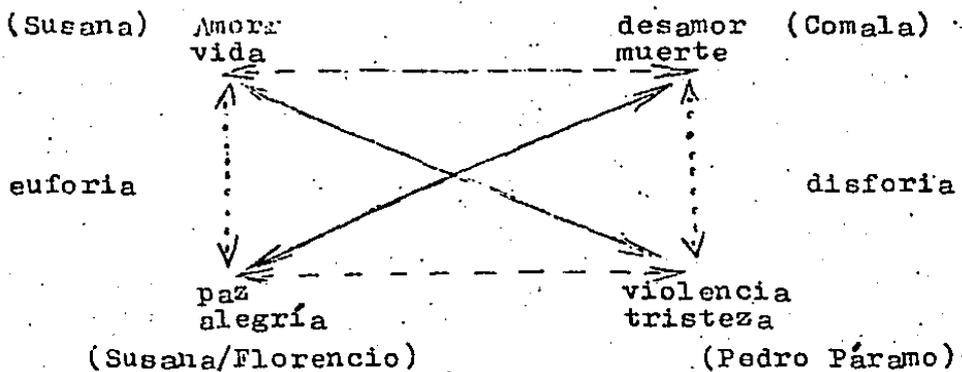
b. en relación al itinerario de Juan P.:



c. Respecto al itinerario de Pedro Páramo:



d. en la interrelación, Pedro P., Susana y Comala:



CONCLUSIONES

Más que conclusiones, lo que podemos esbozar son deducciones transitorias. Este trabajo no queda concluido. Si algo es posible inferir de todo lo anteriormente dicho, es el reconocer que aún queda mucho por decir; y ello es un ejemplo del valor estético de la obra de Rulfo, de su ambigüedad y de su recursividad simbólica para nombrar y mostrar los aspectos culturales y socio-políticos, no sólo de México sino de América latina, e inclusive de otras geografías en donde el hombre soporta los rigores de una vida que le es siempre fatal y dolorosa. Por eso, su obra no está lejana de otros autores como Faulkner, Remuz, Giono, Hamsun, Korolenko, algunos de los tantos que alimentaron su hacer literario y con cuya obra, Rulfo se identifica (1).

Mucho nos enseña Rulfo, en relación al arte de narrar. Entre esas enseñanzas, cabe destacar la necesidad por recuperar el habla popular, con sus leyendas, mitos y tradiciones. No es necesario elevarse, nos sugiere Rulfo (o su obra), del espacio en el que se mueven nuestras gentes para

(1) Al respecto, son importantes las intuiciones de Jorge Ruffinelli; quien rastrea los paralelos entre la obra de Rulfo y la de los autores citados. (El lugar de Rulfo, Bibl. Univ. Ver., Xalapa 1980)

forjar una obra fecunda en significaciones. Pero, he aquí uno de los rasgos más fundamentales de la narrativa rulfiana: a la vez que representa en su mundo novelesco, situaciones de conflicto, de tristeza, soledad, orfandad y aniquilamiento de su pueblo, los pueblos de Jalisco, a la vez abre las puertas hacia la universalidad. Así hemos intentado demostrarlo, cuando hemos hablado de la religión popular, de la iniciación y de los mitos cosmogónicos. De allí que la obra de Rulfo se lea hoy en todo el mundo; porque, a diferencia de la narrativa de realismo crudo, las historias de Rulfo dejan de ser regionales para insertarse en universos más amplios.

Tanto hay por decir, en relación a los textos estudiados, tanto se nos queda por fuera, que muy bien podríamos escribir otras trecientas páginas apoyándonos en otros paradigmas analíticos, para descubrir otros sentidos y otros correlatos intertextuales. Nos queda la deuda, por ejemplo, de un análisis discursivo del 'habla oratoria' en "El día del derrumbe", o un seguimiento retórico de la ironía, la parodia y la caricatura en "Anacleto Morones", o una descripción del proceso de sincretización lingüística, y su inserción en el sociolecto, tanto en la novela como en los cuentos.

Rulfo es quizás uno de los autores latinoamericanos de quien más se ha escrito. No hay que hacer mucho rodeo para reconocer en él al iniciador de las nuevas formas de novelar en América latina, así lo han reconocido los novelistas que aprendieron de su obra, como García Márquez, Fuentes y Arreola. La cantidad de trabajos que, sobre su obra, aparecen cada día confirman el no agotamiento de la polivalencia de sus cuentos y su novela. Esta es la deducción fundamental: la investigación no queda agotada, al contrario, apenas se abre.

BIBLIOGRAFIA

- ARANGO L., Manuel, "Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela Pedro Páramo" de Juan Rulfo", Cuadernos Hispanoamericanos, vol. 341 (nov. 1978)
- ARIZMENDI, Aralia, "Alrededor de Pedro Páramo", Cuadernos Americanos, XXX, vol. CLXXV, núm. 2 (mar.-abr., 1972)
- AZUELA, Mariano, Los de abajo, Fondo de C.E., México, 1958.
Tres novelas, Fondo de C. E., México 1958.
- BALLON, AGUIRRE, Enrique y Salazar Bustamante, "Estructuras elementales de la significación 'espacio', (fotoc) ponencia presentada en el Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, Madrid 1983.
- BARTHES, Roland, "Introduction a l'analyse structurale des récits", Communications 8, 1966. Trad. esp.: "Introducción al análisis estructural del relato", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, B. Aires 1970.
¿Por dónde empezar?, Tusquets Editor, Barcelona 1974.
- BAJTIN, Mijail, Estética de la creación verbal, Siglo XXI, México 1982. Traducción directa del ruso por Tatiana Bubnova.
- BASTOS, María L., "Clichés lingüísticos y ambigüedad en Pedro Páramo", Rev. Iberoamericana, 102-103 (enero-junio 1978)

- BEFUMO BOSCHI, Lilliana y Perolta, Violeta, Rulfo, la soledad creadora, Fernando García Cambeiro, B. Aires 1975.
- BENVENISTE, Emile, Problèmes de linguistique générale, Gallimard, París 1966. Trad. esp. Problemas de lingüística general I y II, Siglo XXI, México 1971
- BERISTAIN, Helena, Análisis estructural del relato literario Cuadernos del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México 1982.
"Las unidades distribucionales en el análisis del relato", "Acta Poética", N° 4-5, Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1983
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en Revista de Literatura Mexicana, N° 1 (sep.-oct. 1955).
- BOTIGLIERI, Nicola, "Leer a Rulfo" (fotocopia del original en italiano, enviada por el autor al Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.)
- BREMOND, Claude, "La logique des possibles narratifs", Communications 8, París 1966. Trad. esp. : "La lógica de los posibles narrativos", en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, B. Aires 1970
- BUBNOVA, Tatiana, "El texto literario, producto de interacción verbal: Teoría del enunciado de M. Bajtin", Acta Poética, N° 4-5, Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. 1983

- PASCUAL BUXO, José, Introducción a la poética de Roman Jakobson, Cuadernos del Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México 1978
-
- Las figuraciones del sentido, Fondo de C. E., México 1984
- CAMPBELL, Joseph, The hero with a thousand faces, Bollingen Foundation Inc., N. York, 1949. Trad. esp.: El héroe de las mil caras, Psicoanálisis del mito, Fondo de C. E., México 1959.
- CARPENTIER, Alejo, La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos, Siglo XXI, México 1981.
- CARBALLO, Emmanuel, Narrativa mexicana de hoy, Alianza, Madrid 1969.
-
- "La actual literatura mexicana", en Panorama actual de la literatura latinoamericana, Fundamentos, Madrid 1971
- COLINA, José de la, "Susana San Juan, el mito femenino en Pedro Páramo", Universidad de México, XIX, 8 (abril 1965)
- COURTÈS, Joseph, Introduction a la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application, Hachette, Paris 1976. Trad. esp.: Introducción a la semiótica narrativa y discursiva, Hachette, B. Aires 1980.
- DESSAU, Adalbert, La novela de la revolución mexicana, Fondo de C. E., México 1980.

- DOMINGUEZ PUENTE, Carlos, "La estructura del silencio y Pedro Páramo de Juan Rulfo", Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, 2-3 (1980)
- DORFMAN, Ariel, "En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo", en Imaginación y violencia, Anagrama, Barcelona 1972
- DURAN, Manuel, "Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa", en Tríptico mexicano, SEP-Setentas, 81, México 1973
- ECO, Umberto, Lector in fabula, Lumen, Barcelona 1981
- EMBEITA, M^a J. "Tema y estructura de Pedro Páramo", Cuadernos Americanos, Año XXVI, vol. CLI, num. 2 (marzo-abril 1967)
- ELIADE, Mircea, Das Heilige und das Profane, Rowohlt, Hamburgo 1957. Trad. esp.: Lo sagrado y lo profano, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona 1981.
-
- Traité d'histoire des religions, Editions Payot, París 1964. trad. esp.: Historia de las religiones Edit. Era, México 1972
- ESTRADA, Ricardo, "Los indicios de Pedro Páramo", Universidad de San Carlos (Guatemala), LXV (enero-abril, 1965)
- FERNANDEZ MORENO, César, (compilador) América latina en su literatura, Siglo XXI, México 1972
- FRANCO, Jean, Historia de la novela hispanoamericana, Ariel Barcelona 1979.
-
- "El viaje al país de los muertos", en La casa encantada, Monte Avila, Caracas 1974

- FRENK, Mariana, "Pedro Páramo", Revista Universidad de México, t. XV, num.11 (jul. 1961)
- FREEMAN, George Ronald, "La caída de la gracia: clave arquetípica de Pedro Páramo", cf. Paradise and fall in Rulfo's Pedro Páramo, CIDOC, Cuaderno 47, Cuernavaca, México 1970 (traducción de J. Sommers)
- FREUD, Sigmund, Obras completas, Fondo de C.E., México 1970.
- FUENTES, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortíz, México 1980.
- _____ "Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo", Rev. Iberoamericana, vol. XLVII, núms. 116-117, (jul. dic. 1981)
- FOHR, Serge. "Juan Rulfo ou les ames en peine", Gazeta Alianza Francesa de México, México 1984.
- GALLEGOS, Rómulo, Doña Bárbara, Editores Mexicanos Unidos, 1970
- GARRIDO, Felipe, "Pedro Páramo y El llano en llamas", Prólogo a la edición de Promesa Editores, México 1979
- GENETTE, Gerard, "Frontieres du récit", Communications 8, 1966, trad. esp.: en Análisis estructural del relato, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1970
- _____ Figures III, Seuil, París 1972.
- HIMENEZ, Gilberto, Cultura popular y religión en el Anáhuac Centro de Estudios Ecuménicos, México 1978.
- _____ Poder, estado y discurso, UNAM, México 1981

- GONZALEZ BOIXO, José Carlos, "Introducción" a Pedro Páramo, Ediciones Catedra, Madrid 1984.
- GREIMAS, Algirdas Julien, Sémantique structurale, Larouse, París 1966. trad. esp.: Semántica estructural, Gredos, Madrid 1971.
- _____ Du sens, Seuil, París 1970.
- _____ "Pour une théorie des modalités", Langages 43, Didier-Larouse, París 1976
- _____ y otros, Essais de sémiotique poétique, Larouse, París 1972. Trad. esp.: Ensayos de semiótica poética, Planeta, Barcelona 1976.
- _____ Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques, Editions du Seuil, París 1976. Trad. esp.: La semiótica del texto, "Ejercicios prácticos", Paidós, Barcelona 1983
- _____ y Courtés, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de de la theorie du langage, Libraire Hachette, París 1979. Trad. esp.: Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, Madrid 1982.
- GORDON, Donald K., Los cuentos de Rulfo, Colección Nova Scholar, Playor, Madrid 1976.
- GUENON, René, Symboles fondamentaux de la science sacré, Gallimard, París 1962. Trad. esp.: Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, EUDEBA, B. Aires 1969.
- GUZMAN, Martín Luis, El águila y la serpiente, Porrúa, México 1984

HARSS, Luis, Los nuestros, Sudamericana, B. Aires 1969.

Prólogo a Obra Completa, Juan Rulfo, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1977

HJELMSLEV, Louis, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Gredos, Madrid 1971

HOMERO, La Odisea, Colección Austral, Trad. del griego de Luis Segala y Estalella, Madrid 1970.

JAEN T., Didier, "La estructura lírica de Pedro Páramo", en Revista Hispánica Moderna, XXXIII (1967)

JAKOBSON, Román, Essais de linguistique générale, Minuit, París 1963. Trad. esp.: Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Madrid 1975.

Questions de poétique Seuil, París 1973. Trad. esp.: Ensayos de poética, Fondo de C.E., México, 1977.

JILL LEVINE, Suzanne, El espejo hablado, Monte Avila Editores, Caracas 1975.

JUNG, Carl, Man and his Symbols (1964). Trad. esp.: El hombre y sus símbolos, Luis de Caralt, Barcelona, 1977.

KRISTEVA, Julia, Le texte du roman, Mouton, La Haya. Trad. esp.: El texto de la novela, Lumen, Barcelona 1981.

LACAN, Jacques, Ecrits I-II, Seuil, París 1966. Trad. esp.: Escritos I-II, Fondo de C.E., México 1977.

LAGUERRE, Enrique A. "Dos visiones del infierno (Vidas secas y Pedro Páramo)", en El barroco en América, Cultura Hispánica, Madrid 1978 (tomo II)

- LANGOWSKI, Gerald J., "El automatismo controlado (Juan Rulfo, Pedro Páramo)", en El surrealismo en la ficción hispanoamericana, Gredós, Madrid 1982.
- LAPLANCHE, J. y Pontalís, J., Vocabulaire de la Psychanalyse, Presses Universitaires, Paris 1968. Trad. esp.: Diccionario de psicoanálisis, Labor, Barcelona, 1977.
- LEAL, Luis, "La estructura de Pedro Páramo", en Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, Comp. Antonio Benitez Rojo, Centro de Inv. Lit., Casa de las Américas, La Habana 1969.
- LEON-FORTILLA, Miguel, La filosofía nahuatl, (Prólogo de Angel María Garibay), Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México 1979.
- MEGGED, Nahum, "Fondo indígena, antisímbolo y problemática moderna en 'Luvina' de Juan Rulfo", Nueva Revista de Filología Hispánica, Núm. XXVII
- MOCEGA, GONZALEZ, Esther, "La revolución y el hombre en el cuento 'El llano en llamas'", Cuadernos Americanos, v. 225, núm. 4. México 1979.
- NAVARRO, Javier, "La lógica del relato en Odisea: la telemaquia", en Poligramas 4, Univ. del Valle, Cali 1979.
- ORTEGA, José, "Estructura temporal y temporalidad en Pedro Páramo de Juan Rulfo", en Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo, Porrúa, Madrid 1976.
- ORTEGA, Julio, "Pedro Páramo", en La contemplación y la fiesta: Notas sobre la novela latinoamericana actual, Monte Avila, Caracas 1969

PAZ, Octavio, El laberinto de la soledad, Fondo de C.E., México 1959.

Corriente alterna, Siglo XXI, México 1967.

PORTAL, Martí, Análisis semiológico de Pedro Páramo, Narcea S.A. de Ediciones, Madrid 1981.

PROPP, Vladimir, Morphologie du conte, Seuil, Paris 1970.
Trad. esp.: Morfología del cuento, Fundamentos, Madrid 1977.

PUPO-WALKER, C., Enrique, "Personajes y ambientes en Pedro Páramo", Cuadernos Americanos, 28, 167 (nov. 1969)

RASTIER, Francois, "Systematique des isotopies", en Essais de sémiotique poétique, Larouse, Paris 1972.

RESTREPO, Carlos, "Configuración de un lenguaje narrativo en 'El hombre' de Juan Rulfo", Poligramas 4, Univ. del Valle, Cali 1979.

RODRIGUEZ ALCALA, Hugo, El arte de Juan Rulfo, Bellas Artes, México 1965.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, "Relectura de Pedro Páramo", en Narradores de esta América, tomo 2, Alfa, B. Aires 1974.

RULFO, Juan, Pedro Páramo y el llano en llamas, Ed. Planeta, Barcelona 1980.

Pedro Páramo, Edit. Catedra, Madrid 1984.

El gallo de oro, Edit. Era, México 1980

SANCHEZ MACGREGOR, Joaquín, Rulfo y Barthes, análisis de un cuento, Domés, México 1982.

SANTAMARIA, Francisco, Diccionario de mexicanismos, Porrúa, México 1974.

- SERRA, Edelweis, "Estructura de Pedro Páramo", en Nueva narrativa Hispanoamericana , III, 2 (sept. 1973).
- SERRANO, Eduardo, "Consideraciones sobre el narrador y el narratario", en Poligramas 7 , Universidad del Valle, Cali 1982.
- SKLOVSKI, Victor, Tetivá . Trad. esp.: La cuerda del arco , Planeta, Barcelona 1975.
- SOMMERS, Joseph, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo", en Yáñez, Rulfo, Fuentes , Monte Avila, Caracas 1969.
- SOUSTELLE, Jacques, L'Univers des aztèques , Hermann, Paris, 1979. Trad. esp.: El universo de los aztecas , Fondo de C.E., México 1982.
- TAGGART, Kenneth M., "El tema de la muerte en Pedro Páramo", en Yáñez, Rulfo y Fuentes: el tema de la muerte en tres novelistas mexicanos , Playor, Madrid 1983.
- TODOROV, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", en Communications 8 , 1966. Trad. esp.: "Las categorías del relato literario", en Análisis estructural del relato , Tiempo Contemporáneo, B. Aires 1970.
- y Ducrot, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage , Du Seuil Paris 1972. Trad. esp.: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje , Siglo XXI, México 1974.
- Théorie de la littérature , Du Seuil, Paris 1965. Trad. esp.: Teoría de la literatura de los formalistas rusos (compilador), Siglo XXI, México 1970

- VAN DIJK, Teun, Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding . Het Spectrum, Holanda 1978. Trad. esp. La ciencia del texto , Paidós B. Aires 1978.
- VAN ROSSUN-GUYON, Francois, "Point de vue et perspective narrative", Poétique 4 , Seuil, Paris 1970.
- VARELA JACOME, Benito, "Estructuras profundas en Pedro Páramo " , Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispanoamericana, 2-3 (1980)
- VERDUGO, Iber, "Estudio de la narrativa de Juan Rulfo , Centro de Estudios Literarios, UNAM, México 1982.
- XIRAU, Ramón, "Crisis del realismo", en América latina en su literatura , Siglo XXI, México 1972.
- YÁÑEZ, Agustín, Al filo del agua , Porrúa, México 1971