

01055

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras



La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo

Tesis que para obtener el título de: Maestro en Letras Latinas y Americanas

Presenta:

Sebastiao Guilherme Albano da Costa

México, D.F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

01055

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo

Tesis que para el obtener el título de: Maestro en Letras Latinamericanas

Presenta: Sebastiao Guilherme Albano da Costa

Asesor de tesis: Doctor Aurelio de los Reyes

México, DF

2001

Este trabajo es dedicado a Elcy de Castro Costa, progenitora de ideas.

Le doy las gracias a mi asesor, Aurelio de los Reyes, por la pertinencia de los señalamientos y el desvelo con el cual dirigió la investigación.

La *inspiración* cinematográfica en la obra de Juan Rulfo

INDICE

Introducción.....06

1. Literatura y cine: manifestaciones del relato

1.1. Ideas sobre el parentesco del cine con la literatura.....08

1.2. El cine y la narrativa.....25

1.2.1. El término de *inspiración* cinematográfica.....26

1.2.2. Posibilidades de injerencia formal del cine en la obra literaria....29

a) La descripción, la narración y los privilegios de la
vista y del oído.....35

b) Los narradores, las perspectivas y la construcción
yuxtapositiva.....45

2. La dinámica textual de Rulfo

2.1. Rulfo, la fotografía y el cine: breves apuntes plurisemióticos.....56

2.2. La *inspiración* cinematográfica. Comentarios sobre peculiaridades
narrativas de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*.....68

Conclusión.....119

Bibliografía.....121

El arte verbal empieza por los intentos de superar una propiedad fundamental de la palabra como signo lingüístico -el carácter no condicionado de la relación entre los planos de expresión y de contenido- y de construir un modelo artístico verbal como en las artes figurativas, de acuerdo con el principio icónico. Ello no es casual y está orgánicamente ligado al destino de los signos en la historia deaculturahumana.

Yuri Lotman

INTRODUCCION

El presente estudio debe ser tomado como un ejercicio cuya hipótesis misma es doblemente equívoca. Plantea que dos sistemas de signos -dos modos de significación-, sólo porque comparten rasgos estructurales en el campo del relato, pueden ser por lo menos teóricamente homologados; parte del supuesto que el cine y la literatura de ficción tienen una filiación estructural -superestructural- en el ámbito de la narrativa, género que enmarca ambos discursos. Por otro lado, pretende dejar claro que si bien la literatura del siglo XX aceptó sugerencias formales del cine y se inspiró en las propuestas narrativas de aquel *medium*, esa posible relación fue a veces ignorada por algunos escritores en cuyas obras se nota una especie de movimiento hacia la propia identidad conceptual literaria, o verbal, con el fin de radicalizar la búsqueda narrativa y no tomar el camino atribuido equivocadamente al cine y a los medios audiovisuales, que es el de la mera tentativa de representación *calcomaniaca* de la realidad física; esta suerte de introspección realizada por los escritores fue la misma que algunos críticos -no con toda corteza- creen que realizó la pintura hacia la abstracción con el advenimiento de la fotografía. Se concluye entonces que la dualidad del tema es inherente al trabajo que me propongo: primero, la descripción elemental de los engranajes de significación de las dos artes, que evidencian esta relación natural; engranajes que son activados por la superestructura narrativa, como lo confirman bien fundamentados estudiosos de la literatura; luego, el señalamiento en algunos textos de una reacción de contracorriente a esta convergencia. En el caso particular de la obra de Juan Rulfo, ejemplo y ejemplar de utilización de los muchos recursos técnicos creados y ya vulgarizados por la literatura del siglo XX, los dos polos señalados están presentes, ya que tanto hay textos en que se percibe que la creación de sentido es efectuada por y a través de una gama de códigos tomados prestado de diferentes sistemas artísticos que se manifiestan en sus propuestas formales - y estrategias para la creación de los textos-; y por otro lado, hay relatos en que la postura es predominantemente conceptual y se basa con más

contundencia en las potencialidades alusivas del verbo para construir la historia y generar sentido; en esos últimos me detengo poco y trato de mencionarlos más que describirlos.

La doble ambigüedad -expresión aquí más que pleonástica, de naturaleza matemática- se manifiesta de manera determinante en este trabajo, desde la superficie hasta el más alto grado de abstracción alcanzado en el análisis; se trata de verificar una tesis a través de sus partes positivas y productivas y también a través de leyes opuestas. Espero que esa intención de comprobar el efecto de acción y reacción y viceversa no redunde en una propuesta indecisa, aunque sepa que el resultado del mismo no escapa de cierto escepticismo, considerado además *a priori*. Para remediar equívocos, confirmo que *La inspiración cinematográfica en la obra de Juan Rulfo* trata de establecer un mapa evolutivo del tema propuesto con la finalidad de llegar a alguna conclusión que sea fructífera al estudio de la interdisciplinariedad y a la crítica dedicada al autor. Como he insistido, mi esfuerzo no dejará nunca de resultar ambiguo, pero me baso en que la historia de esta relación que expongo es una historia posible y, por eso, es pertinente establecer una aproximación como la que pretendo, puesto que la obra de Juan Rulfo -ejemplo y ejemplar- ofrece las señales para ello.

Una vez expuestas esas ideas, menciono que he dividido la disertación en dos secciones. En la primera, me dedicaré a describir los resúmenes de teorías que apoyen e inclusive en ocasiones refuten mis posiciones, basándome en autores e ideas de la más diversa índole, con el fin de construir un *corpus* que identifique mi propuesta con una tradición y que establezca el marco histórico y conceptual a la vez; he tomado referencia programáticas de los formalistas rusos, los estructuralistas-funcionalistas checos, los semióticos etc. La segunda parte estará encaminada al análisis de la obra de Rulfo bajo la luz de esas corrientes de reflexión y según las categorías que establecí. Por último, me gustaría esclarecer que en el hecho de proponer la convergencia del cine con la literatura en términos formales y tratar de señalar en dónde esta relación es posible, concurren riesgos que sólo podrían ser tomados en una situación como ésta, hipotética, teórica y experimental.

1. Literatura y cine: manifestaciones del relato.

1.1. Ideas sobre el parentesco del cine con la literatura.

El cine puede ser un arte, tal como las obras literarias pueden o no ser artísticas. Aquí, para allanar el camino, se acepta el consenso de que el cine es el séptimo arte. Antes que él, en la rígida selección impuesta por las leyes de las bellas artes, están la pintura, la literatura, la arquitectura, la escultura, la música y la danza. Se dice que el cine es un arte sintético,¹ convergencia de las artes, por reunir de alguna manera a todas las demás y no dejar de ser él mismo un arte con su especificidad y lenguaje. Entre las discusiones llevadas a cabo en el presente siglo, están las que trataron de identificar y denominar los fenómenos que suscitó la invención del cine; al principio de esa nueva aventura hubo el descubrimiento del medio expresivo y del lenguaje cinematográfico y de las potencialidades como medio para contar historias, de hecho, su característica más destacada.² Formalmente, la especificidad del cine como relato se compone de los siguientes elementos: una historia - descrita en un guión- es realizada visualmente por la cámara para luego imprimirle en la edición la lógica narrativa propia y, finalmente, el material obtenido pueda ser proyectado a los espectadores. Esos atributos fueron indicados después del nacimiento y la práctica del cine, eso es, luego del hecho los teóricos desarrollaron sus observaciones e hicieron sus preguntas sobre la manera como el cine realizaba su potencial narrativo, potencial que se

¹ Yuri Lotman. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979, p. 131: "Todos estos estratos semióticos forman un montaje complejo en lo que sus relaciones también crean efectos de sentido. Esta capacidad del cine de 'absorber' tipos tan variados de semiosis y para integrarles en un sistema único, es lo que nos permite definir el cine como un arte de carácter sintético y polifónico".

² Edward Sapir. *El lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. "El lenguaje es un método exclusivamente humano, y no instintivo, de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada". Esta definición de lenguaje establecida por Sapir sólo es aplicable aquí si no tomamos en cuenta que este autor se refiere al lenguaje verbal, digo eso debido al carácter restringido que esta noción tiene para algunos autores. Sin embargo, el ya citado Lotman, en *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, nos da una definición mucho más atractiva y acorde con nuestros propósitos: "El arte es uno de los medios de comunicación (...) Todo sistema que sirve a los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje".

consolidó desde muy temprano como estatuto principal del nuevo arte; los teóricos, de esa manera, ayudaron a que se desarrollara no sólo la reflexión sino la misma praxis cinematográfica. Desde muy temprano también se percibió que el film tenía una estructura narrativa clara -en realidad, una superestructura-³ que es el tipo de discurso que fija las leyes sintácticas de ordenación de los elementos formales-funcionales de un texto cinematográfico, del relato filmico. Tomo el término de relato según la definición -tergiversada por mí para los fines del presente trabajo- de la teórica mexicana Luz Aurora Pimentel, quien lo entiende como la creación "por la mediación de un narrador, de un mundo de acción -y, necesariamente de pasión- e interacción humanas que evoluciona en el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional".⁴ ¿Cuáles fueron los elementos formales, cognitivos y ontológicos suscitados por la invención del cinematógrafo, la captación del movimiento, la posibilidad y la impresión del registro del tiempo *real*, el descubrimiento del signo filmico? La imagen visual plasmada como representación altamente fiel a la realidad física -espacio- y el movimiento análogo al movimiento real -sucesión temporal- fueron dos de sus elementos estructurales más contundentes.

El cine ganó el temple artístico cuando comenzó a contar historias explícitamente. No sólo con la advertencia del potencial narrativo de la toma -secuencia- de la llegada del tren realizada por los inventores Lumière, sino que se necesitó la intención de narrar, representar y reflexionar sobre un suceso o una vida, como la novela y el teatro ya lo hacían, para que el nuevo medio consolidara su lenguaje. Sin embargo, para lograr esa dramatización narrativa de alto grado mimético, el autor de un filme -para alcanzar el objetivo de contar una historia- tuvo que hacerlo por un medio nuevo, bajo los límites -muchas veces tecnológicos- impuestos por los elementos propios de éste, como el uso de una cámara que capta las cosas como lo hace el ojo humano, la ilusión de movimiento que ofrece la imagen cinematográfica y la posibilidad de edición y combinación del material registrado. Ese aprendizaje que vino con la sensibilidad, la curiosidad y la experimentación,

³ Teun Van Dijk. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1997. "Una superestructura puede caracterizarse intuitivamente como la forma global de un discurso, que define la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos.

⁴ Luz Aurora Pimentel, en su definición, está próxima a la que Gerard Genette formuló en el célebre ensayo "Fronteras del relato". Dice que "relato es la representación de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito". Este estudio, publicado en *Communications*, París, núm. 8, 1966, fue traducido al español y recientemente compuso el compendio *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán, 1997. Luz Aurora, en *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI-UNAM, 1999, lo retoma. Yo, sin embargo, utilizo las definiciones de relato de manera tergiversada debido a que ellos, sobre todo Genette, no cree ser posible un relato filmico, ya que no concibe un narrador que enuncie el mundo diegético. Además, el autor afirma que el lenguaje verbal crea el mundo ficcional, lo significa, y que el film solamente lo representa. Con el texto verbal, el modo de enunciación es narrativo; con el film no.

significó quizá el conocimiento de lo que era lo esencial del cine, por lo menos del que conocemos actualmente. Ese fue el período del proceso de un cine dramático a un cine más novelado o narrativizado.

La dramaturgia y la prosa de ficción tenían ya desarrollados y en plena pujanza varios aspectos del relato, antes de que el cine comenzara a contar historias articuladas en un lenguaje propio⁵ y pudiera pretender alcanzar la clasificación de arte. En la época de los Lumière el cinematógrafo era sólo un aparato científico atractivo con mucho de inventiva y de genialidad, aunque desde aquel entonces le fueran señaladas varias funciones potenciales. La de contar historias comenzó a ser discutida y practicada luego de la invención del aparato, en 1895, y en la lista de los precursores de esa aventura -sólo para mencionar alguno de los que en aquel momento se deslumbraron por el nuevo medio- está el francés Georges Méliès⁶ y sus pequeños grandes filmes que son, también sólo por decir algo, el nacimiento y continuación de varias propuestas para las artes: nacimiento porque fue fundado el tipo de película de ficción que hoy conocemos y se hicieron los primeros filmes fantásticos, de ciencia ficción, melodramas, *westerns*; y continuación porque, para la realización de un filme, el medio tuvo que plantearse problemas inherentes al arte del relato y de la representación que, a su manera, el teatro y la literatura ya habían discutido -o que estaban en discusión desde hacía mucho tiempo- y, al planteárselo, les dio a esos problemas una nueva solución, y amplió de tal forma las posibilidades expresivas de estas artes que, luego de algunos años -como para confirmar la aportación y la autonomía de cine- fueron reaprovechadas por la dramaturgia y la literatura para sus fines propios; a partir de entonces, el cine comenzó a proponer ideas. En el panorama de la literatura, entre muchas otras cosas, el cine abrió las puertas para efectos técnicos que vinieron a constituirse en algunas de las características formales más sugerentes de la prosa de ficción en el presente siglo. No quiero decir con eso que si el cinematógrafo no hubiera sido inventado y puesto en circulación, o no se hubiera descubierto su potencial para desarrollar

⁵ Jean Mitry, en su libro *Estética y psicología del cine*, primera edición en castellano, Madrid, siglo XXI, 1978, en el primer tomo, *Las estructuras*, dice que antes de ser un arte el cine es un medio de expresión. Sólo crea su lenguaje cuando descubre que puede organizarse formalmente a fin de desarrollar una o varias acciones en un periodo de tiempo, y que de esa forma traduce una intención estética y espiritual. Sólo en ese momento es arte.

⁶ Gerge Meliés es sólo un ejemplo entre un grupo de realizadores en donde la posibilidad narrativa del nuevo aparato inventado por los Lumière había llegado a una etapa de interés, de búsqueda y aprendizaje de los principios técnicos y sus consecuencias formales. El cine tiene, como se ha insinuado, gran potencial narrativo, por lo menos en lo que se refiere al desarrollo del tiempo, que lo hace de manera análoga a la realidad. En ese sentido, las primeras escenas, tomas y secuencias de los Lumière cuentan historias, ya que desarrollan acontecimientos y acciones humanas que se transforman con el tiempo.

un lenguaje, todo eso no podría haber ocurrido, pero ciertamente no habría sido de la manera en que sucedió. Es llamado monólogo interior y el flujo o corriente de conciencia de la prosa narrativa puede conllevar ideas que el cine propone, aunque en apariencia sea tal el efecto de subjetividad en este programa narrativo que no deje duda de su carácter que remite más bien a las posibilidades del verbo para exponer procesos de percepción y de la conciencia, del pensamiento;⁷ qué no decir de la tendencia a mostrar más que a contar,⁸ o del efecto de simultaneidad de acciones; o la supresión de conectivos sintácticos en la poesía.⁹ El arte cinematográfico fue sólo uno de los elementos adheridos por las obras de arte producidas en el siglo XX, entre muchos otros, naturalmente, pero es de tal manera intensa la comunicación entre dos medios que se les puede establecer la categoría de parentesco, similar a esas familias judías que tienen ramas en varios países del mundo, mantienen fuertes lazos culturales en común, pero hablan idiomas diferentes.

Las sugerencias narrativas y dramáticas que la cinematografía dio a la prosa de ficción de inicio del presente siglo no surgieron de repente en medio de un desierto; antes de que apareciera el cine, ya existía una frondosa tradición que señalaba la manera de usar los ingredientes necesarios para narrar un suceso en un determinado tiempo y lo que hubo, entonces, se asemejó a un diálogo. Es interesante ver el cine como un punto de encuentro de las demás artes, en donde todas se vieron obligadas a replantear cuestiones formales o por lo menos se sintieron aludidas y con motivación para reflexionar sobre mismas, ya tuvieron que oír una respuesta diferente a sus preguntas de toda la vida. I

⁷ Danièle Sallenave en "Sobre el monólogo interior: lectura de una teoría", *Categorías de narrativa*, Sallenave y otros. Lisboa, Vega. En este ensayo se hace un historial de la teoría sobre un monólogo interior (incluyendo el flujo de conciencia) en donde recue: que el creador de esta técnica fue Edouard Desjardins en *Les Lauriers sont coupés*, a fines del siglo pasado. Ya el creador del térrir o fue James Joyce, que también utilizó la técnica radicalmente en su *Ulyssé*. Sallenave clasifica el monólogo dentro de las técnicas empleadas en una novela, aunque sepa que su origen como modelo epistemológico tiene tres ramas: la teoría del lenguaje, la teoría de la literatura y la teoría de la conciencia, del sujeto y del yo. Como técnica literaria, el monólogo interior se diferencia del monólogo común debido a que es "la expresión del pensamiento más íntimo y próximo del inconsciente (...), es un discurso anterior a toda organización lógica (...)", y, por eso, "sus frases son reducidas a un mínimo de sintaxis." La autora, obviamente, hace referencia a la relación de esta técnica con las propuestas freudianas de división de la estructura simbólica de la mente humana entre consciente, preconsciente e inconsciente.

⁸ Esa tendencia, que en realidad es más que una tendencia, queda enteramente comprobada como tendencia dominante cuando algunos teóricos de la literatura importantes como Norman Friedman (clasifica los puntos de vista en relación a su objetividad física e, inclusive, denomina un tipo de punto de vista o narrador como cámara), o el mismo Percy Lubbock, antes de Friedman, quien comenta sobre la presentación escénica o panorámica de ciertos puntos de vista, y quizá haya dado inicio a la disyuntiva *decir y mostrar* en la teoría sobre el narrador y el punto de vista.

⁹ Sólo para dar un ejemplo, en el "Manifiesto de la literatura futurista", de 1912, Filippo que Tomaso Marinetti dice: "Del mismo modo que la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se hace cada vez más natural para el hombre. Hay que suprimir pues, el cómo, el cuál, el así, el parecido a. Mejor, hay que fundir directamente el objeto con la imagen que evoca, dando la imagen de escorzo mediante una sola palabra esencial" (...). "El cinematógrafo nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin la intervención humana. También nos ofrece el salto al revés de un nadador, cuyos pies salen del agua y rebotan con violencia en el trampolín. Finalmente, nos ofrece la carrera a doscientos kilómetros por hora de un hombre".

pronto, es como si un edificio de departamentos tuviera sus funciones realizadas y puestas en evidencia, cuando la cámara toma una mujer subiendo una rampa y entra a una construcción moderna, de tubos de metal y ventanales de vidrio; lo mismo que una escultura observada detenidamente por la cámara, casi como si uno la estuviera viendo en vivo. Pero es ahí en donde está lo curioso, pues aunque se pueda decir que la cámara siempre capta una realidad exterior y física, casi como la percibiríamos si estuviéramos en el lugar de los hechos, siempre lo hace de manera analítica -por partes, resaltando elementos- y no inocentemente. El cine no sólo representa, sino también presenta la historia o las cosas en el momento de su realización¹⁰. Por otro lado, como se ha dicho, el nuevo arte llegó cuando los otros -más directamente el teatro, la poesía y la prosa de ficción- eran ya adultos, y aprehendió de ellos muchos de los puntos de apoyo para su propio desarrollo.

El crítico más influyente del grupo de la nueva ola francesa, André Bazin¹¹ tiene una teoría sobre la búsqueda de la representación mimética en el arte, ese tipo de representación -construcción de un modelo- de realidad, lo que hoy conocemos condescendentemente como *realismo*. Bazin se refiere, primero, a un afán psicológico de hombre, antes que estético, por "reemplazar el mundo exterior por su doble", que tuvo su primer gran momento con la invención de la perspectiva en el Renacimiento; luego, en otro instante cumbre de la historia del arte, la fotografía llegó para plantear problemas e indicar caminos a la pintura así como a la literatura; en el siglo XIX ambas artes tuvieron sus métodos y resultados puestos en evidencia por el incontestable grado más elevado de realismo que ofrecía una imagen fotográfica. La pintura buscó otros puntos de fuga y comenzó una investigación sistemática de los colores, situación que provocó el impresionismo, que derivó en el cubismo, luego en el abstraccionismo; los melodramas teatrales desde inicios del siglo pasado utilizaban animales verdaderos, carrozas, chimeneas y otros artefactos naturales para componer más verazmente sus escenarios. La literatura de corte realista ganó un increíble color descriptivo, con variedad de planos y de perspectivas que enriquecieron su búsqueda por crear o representar ese mundo exterior complementario,

¹⁰ Mitry, op. cit. pág 50 "Así, la realidad ya no está representada, significada por un sustituto simbólico o por un grafismo cualquiera. Está presentada". Ya en el tomo II de la misma obra, *Las formas*, pág. 434, el autor dice: "en cine, al igual que en la vida real, no hay más que presente, un presente que deviene perpetuamente. En esta captación, que es captación de un devenir que se realiza, de un presente que se hace, no percibimos realmente más que un espacio, un espacio en movimiento".

¹¹ André Bazin. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

en que los sonidos, los enfoques visuales y la distancia de los objetos son percibidos en su diversidad real, y en una sucesión de instantes casi autónomos, como ocurre en ocasiones en Dickens, Stendhal o Flaubert¹² inclusive de este último es conocida su opinión de que la novela debería ser como un espejo caminando a lo largo de un río. De ahí se infiere que la fotografía sugirió, propuso, señaló, inspiró.

Debido a sus posibilidades como relato, el cine al nacer empezó naturalmente a identificarse con sus semejantes y eso es advertido por Serguei Eisenstein¹³ quien señala la relación de las técnicas que el norteamericano D.W.Griffith usó para construir sus filmes, con la estructura narrativa de algunas partes de novelas de Charles Dickens. Para el teórico soviético, de la misma manera que para muchos otros, David Wark Griffith creó el montaje paralelo, esto es, la presentación de dos acciones que se desarrollan paralelamente con una finalidad funcional narrativa; finalidad que acaba por sobrepasar a la intención primordial de coherencia narrativa del montaje, puesto que lo vuelve mucho más expresivo sin dejar de ser lógico o, digamos, de tener su propia lógica. Para la historia del cine, significó la primera manifestación de lo que sería más tarde la teoría sobre el montaje metafórico o dialéctico, del que el mismo Eisenstein fue defensor y promotor. En 1908, durante la filmación de *Enoch Arden -Después de muchos años-*, Griffith dijo a sus empleados que había descubierto una forma de aumentar el grado expresivo de las secuencias de la película; ese procedimiento, el montaje paralelo, que inspiró a otros cineastas, fue a su vez inspirado en una técnica ya utilizada por el novelista Charles Dickens hacia más de cincuenta años. Eisenstein dice:

Griffith llegó al montaje a través del método de acción paralela, y la idea de acción paralela se la inspiró Dickens¹⁴

¹² John Fell en su libro *El film y la tradición narrativa*, -EUA, University of Oklahoma Press, 1974, trad. de Luis F. Coco, Argentina, Tres Tiempos, 1977- se refiere a la recepción que tuvo la fotografía en la literatura del siglo XIX y comenta que el crítico Gerald Noxon en su artículo "Anatomía del primer plano" publicado en *el Journal of the Society of Cinematologists* (1961), I, pp. 1-24., "encuentra" ángulos de cámaras en *Madame Bovary*. Según Fell, Noxon atribuyó esos ángulos a la observación y supuesto aprendizaje que hizo Flaubert durante un viaje fotográfico a Alejandría.

¹³ Serguei Eisenstein. *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1958

¹⁴ *Ibidem*, pág. 225.

Cita a Dickens:

En todos los buenos melodramas de crímenes es costumbre presentar en el escenario las escenas trágicas y las cómicas regularmente alternadas, con las capas rojas y blancas en el veteadado "tocino" bien curado. En cuanto a las transiciones de las escenas y rápidos cambios de tiempo y lugar, no sólo están sancionados en los libros por una larga costumbre, sino que muchos los consideran como un gran arte de los autores; la habilidad de un escritor es principalmente apreciada por algunos críticos según la relación de los dilemas en los cuales deja a sus personajes al final de cada capítulo ...¹⁵

Eisenstein, en este mismo ensayo, expone su teoría de que el escritor inglés ha servido de modelo al cine en varios órdenes: algunos temas típicos del melodrama, la sensibilidad de acercamiento al objeto narrado o primeros planos, las soluciones para captar dos acciones simultáneamente etc. Pero el ruso va más allá en sus aseveraciones, y encuentra una genealogía para los elementos formales de la narración cinematográfica en general.

Dejemos que Dickens y toda la formación antecesora, que descende de los griegos y de Shakespeare, nos recuerden que Griffith y nuestro cine no tienen origen únicamente en Edison y sus compañeros de invención, sino que se basan en un pasado de enorme cultura: cada parte de la historia del mundo ha avanzado hacia el gran arte de la cinematografía¹⁶.

En sentido figurado, el cine y la literatura mantienen un diálogo de primos, esto es, tienen una íntima relación estructural, pero volviendo a lo que decía André Bazin sobre la busca de realismo en las artes, el teórico creía que la energía intelectual que procuraba una correspondencia mimética entre la obra de arte y la naturaleza no descansaría antes de encontrar la mejor manera de describir esa realidad exterior tal como ella es, en pleno movimiento y en plena transformación. Muchos investigadores se refieren a la particular

¹⁵ Idem, pág.: 243

¹⁶ Idem pág. 252.

búsqueda de un efecto de movimiento que la prosa de ficción y el teatro decimonónico desarrollaron. Por otro lado, cabe destacar que desde siempre la literatura procuró dar salida formal a un sentimiento o estado particular que sólo podía ser expresado con el movimiento, es decir, el avance de acciones en el tiempo, la narratividad. John Fell describe lo que piensa es la herencia genética del cine, al señalar que:

La esencia de gran parte del melodrama era la tensión creciente y la celeridad impresa a la acción, cualidades que requerían de una rápida transición entre escena y escena, así como una yuxtaposición espacial unida a la necesaria habilidad en el movimiento y cambio de escenario. Al hacerse eco de preocupaciones referidas a tiempo y espacio en otras formas narrativas, el teatro del siglo XIX exploró mecanismos de transición que anticipan las técnicas utilizadas por el cine.¹⁷

La literatura del siglo XIX sufrió la insurrección de una forma de representar la realidad que tuvo en la novela su gran medio de expresión. Como se ha dicho, las maneras para lograr el efecto de diversidad de ángulos con el fin de observar las cosas, ese constante movimiento tal como ven los ojos y concibe la mente los fenómenos exteriores, fue manifestado en diversas obras y son los antecedentes más cercanos a las corrientes narrativas de nuestro siglo XX, contando, por supuesto, con la radical "escuela objetiva".¹⁸ Otra vez John Fell usa *Madame Bovary* para ejemplificar:

el control del espacio y los sonidos simultáneos se había logrado magistralmente en la escena de la feria de *Madame Bovary* (1857); cuando se concede el premio a los mejores cultivos, en el momento en que Rodolfo toma la mano de Emma. El extenso discurso de un funcionario se entrecorta con las protestas de amor de la pareja¹⁹

¹⁷ Fell, Op. Cit. pág. 40.

¹⁸ Mitry, *Las formas*, pág. 449, menciona que la "escuela objetiva" son los escritores vinculados a la tradición de Joyce, John Dos Passos, Faulkner, y "encarna el actual desenlace de los principios del cine aplicados a la literatura". Al parecer, esta escuela tiene su faceta más radical en las obras de Alain Robbe-Grillet, como *La celosía*, *El mirón* y *Proyecto para una revolución en Nueva York*. También es autor del guión de *El año pasado en Marienbad*, 1961, junto con Alain Resnais. Robbe-Grillet pertenece al grupo de los novelistas del *nouveau roman* francés, y la suya representa una nueva postura narrativa que da importancia a los objetos y a la sucesión obsesiva de una misma escena a fin de provocar determinados efectos. El flujo de la conciencia, la objetividad de la descripción, una verdadera mirada a las cosas y sus formas, los objetos como protagonistas, etc., fue una de las maneras encontradas para efectuar el proyecto de alcanzar lo objetivo, aunque a través de lo subjetivo, o viceversa.

¹⁹ Fell, Op. Cit. Se sabe, además, que Flaubert en *Madame Bovary* fue una especie de precursor del uso de un narrador que casi no tiene interferencia en el texto, hablando en tercera persona pero focalizado en algún personaje, o solamente enmarcando acciones, elementos que ayudan a la objetividad de la perspectiva con la que es contada la historia. Hay una

El cine, de inmediato, se puso en contacto *social* con sus semejantes artísticos y, al aprender con ellos durante la convivencia, transformó -en un proceso comunicativo de emisor, mensaje, destinatario, *feedback*- el horizonte de posibilidades de la literatura, su prima más allegada. Hoy día ya no se puede imaginar los manifiestos futuristas, las vanguardias pictóricas, la poesía de Apollinaire, el *Ulises* de James Joyce, o la obra de Marcel Proust -*En busca del tiempo perdido*-, o *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, o al modernista brasileño Antonio de Alcántara e Machado, la prosa de Xavier Villaurrutia, Juan Rulfo, Salvador Elizondo, Manuel Puig, entre muchísimos otros más, sin una serie de factores históricos que canalizaron el torrente de información cinematográfica que heredaron esos escritores. La tradición narrativa indica muchos caminos, y el cine, para la segunda década del siglo que ahora se termina, ya pertenecía a la familia de las artes del relato con estatus de robusto niño, que llegó para airear la casa con su prometedora alegría infantil.

II

Jean Mitry dice que la literatura narrativa es el arte más cercano al cine, aunque cada uno de los dos pertenezca a un sistema de signos definido; por eso, son antinómicos también, pues ambos construyen un lenguaje, pero el modelo de significación que propone cada uno se diferencia en razón de los códigos²⁰. Lotman dice, y confirma la noción de lenguaje aquí propuesta, que todo sistema que sirve para los fines de comunicación entre dos o numerosos individuos puede definirse como lenguaje. El cine y la literatura cuentan historias y usan estrategias similares al hacerlo -hay un tal grado de concordancia que, sólo por mencionar un ejemplo, inclusive se puede analizar retóricamente una película utilizándose como eje las figuras de sintaxis y del pensamiento de la poética y retórica tradicionales, y atribuirles a las imágenes- pero cada arte tiene una dimensión distinta de

especie de alejamiento del ser humano -del autor, del "yo" del escritor- de la persona del narrador en esa novela, haciendo que se pueda admitir una autonomía de la historia contada.

²⁰ Mitry Op.Cit. (*Las estructuras*), pág: 166: "En definitiva, lo que hace de la literatura y el cine dos medios de expresión casi antinómicos es el hecho de que sus estructuras fundamentales tienen funciones y significaciones que nunca son homólogas, trasladables."

significación²¹ y la gran intimidad que parece haber en su relación -niveles narrativo, dramático, retórico- se pierde en el campo del significado²². En realidad, no es una pérdida y sí una nueva faceta de las formas narrativas y de la representación, de las manifestaciones del relato.

La novela es un relato que se organiza como mundo,
el film es un mundo que se organiza como relato.²³

Se sabe que las dos artes significan mediante el ordenamiento de los elementos brutos que son, por el lado de la expresión verbal, las palabras -para nosotros el signo verbal- con su poder simbólico, creador y evocador propios de su origen signico y, por otro lado, la imagen visual -icónica-, representación *directa* de los paisajes, las personas, las calles, los coches, y de todas las manifestaciones del mundo y de la realidad física. Por eso, para los fines de esta primera parte del trabajo, se ha procurado aplicar un acercamiento a algunos rasgos propios de cada una de las dos artes; se ha buscado hacer una breve exposición de la forma en cómo parecen utilizar sus signos y códigos propios, la imagen visual y el verbo, a fin de resaltar las diferencias constitutivas entre ambos tipos de representación, así como evidenciar los lazos que los une en el campo narrativo. Van Dick, en *Estructuras y funciones del discurso*, comenta algo que nos puede interesar para empezar la discusión sobre las diferencias o especificidades del signo verbal -y de lo *literario*- y del signo visual -y de lo *cinematográfico*-, ya que dice que en principio "no hay rasgos estructurales característicos de discursos literarios que, tomados por separado, no aparezcan también en otros tipos de discursos". La tarea entonces es establecer las peculiaridades del signo verbal y del visual, con el fin de establecer en dónde sí hay

²¹ La significación es, según Roland Barthes, "el acto que une el significante y el significado, cuyo producto es el signo". *Elementos de semiología*, Sao Paulo, Cultrix, 17 edición, 1996-1997. Ese proceso significativo es realizado en toda actividad signica, en todos los sistemas de signos, pero el hecho de que cada sistema tenga sus propios significantes, o su parcela material del signo con un origen distinto, indica una percepción de ese signo también distinta, volvemos al tema de que no es lo mismo una frase de amor que una fotografía de dos amantes besándose. En ese caso, además, damos razón a la máxima del canadiense Abraham Moles, que en la década de sesenta afirmó que el medio es el mensaj

²² Esa semejanza o punto común entre el arte de la ficción literaria y del cine se establece, como ya fue dicho, en el campo de lo narrativo, que funge como una superestructura que rige la organización de los signos de cada arte, como un supercódigo o como dice Van Dick en *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 199 : "Una superestructura es un tipo de esquema abstracto que establece el orden global de un texto y que se compone de una serie de categorías, cuyas posibilidades de combinación se basan en reglas convencionales".

²³ Mitry, Op. Cit. (*Las formas*), Pág: 435.

diferencias y, enseguida, señalar las convergencias narrativas -discursivas- entre los medios.

Charles Sanders Peirce, pionero de la semiótica que conocemos hoy día, estableció tres tipos de signos, el indicial, el icónico y el simbólico. El signo indicial se caracteriza por mantener entre el significado, el significante y el referente -el triángulo semiótico- una relación de causa y efecto: cuando vemos un charco, éste indica que llovió, cuando vemos humo, este indica que hay fuego. En el caso de los íconos, la relación entre el referente y el significante es de semejanza, una foto se asemeja, en principio, con la cosa fotografiada, un dibujo de un león es parecido al león etc., esto es, comparten ciertas propiedades. Ya en los signos simbólicos, el significante y el referente del triángulo no mantienen relación ninguna, por lo que se dice en general que son signos arbitrarios, ya que la palabra casa -signo simbólico- no tiene relación original con el objeto casa. Obviamente la transcripción de esas nociones en este trabajo fueron simplificadas y ajustadas a las necesidades del mismo, habiendo una serie de pormenores no sin relevancia que en otra ocasión valdría la pena mencionar, como la importancia de los códigos en esa relación; entiendo por código un sistema de normas para que cierta combinación de elementos tenga sentido a la hora de la comunicación. Esa división inicial fue creada como ideal y sin aplicación pura en la realidad, por lo que se sabe que un signo en principio simbólico y arbitrario como la palabra, en determinados sistemas, como el poético, gana vuelos icónicos, y que una imagen, en el arte, gana dimensiones indiciales y simbólicas etc. Para nuestras consideraciones, sin embargo, vamos a remitirnos a las diferencias indicadas por varios autores, entre ellos Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general*, Umberto Eco en *Tratado general de semiótica*²⁴ y Roland Barthes en *Elementos de semiología*, entre otros textos, en donde se comenta sobre la manera como cada tipo de signo genera la significación. En un signo simbólico como la palabra, la significación es obtenida mediante la articulación, o la doble articulación, en la que los fonemas sin significado (la segunda articulación, los rasgos distintivos) se conforma la primera articulación, la palabra completa con sentido o significado.

²⁴ Ferdinand Saussure. *Curso de Lingüística Geral*. Sao Paulo, Cultrix. y Eco, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Sao Paulo, Perspectiva, 1980.

Reitero la simplificación a la que están sujetos esos fenómenos en el trabajo, pero no sería pertinente dedicarle tanto espacio a las diferencias lingüísticas y semióticas cuando lo que nos interesa son las coincidencias formales entre dos discursos. Resta mencionar que esa doble articulación, entonces, tiene su realización fincada en el sistema digital de codificación, ya que para obtener el sentido se necesita establecer una serie de relaciones de diferencias -Saussure decía que el lenguaje con sentido era sobre todo negativo, diferencial- en el eje paradigmático de la lengua -*casa* no es *masa* ni es *pasa* ni es *hasa*-, como ocurre en un sistema binario. Y en el caso de los signos visuales, no hay esa articulación tan fuertemente codificada, no hay un eje paradigmático para la significación, no hay unidades establecidas que conforman el nivel distintivo del significativo, pues la relación de sentido se da por una identificación analógica entre el signo y lo que se representa y lo que se quiere representar, por lo que se dice que esa relación es motivada y no arbitraria e inmotivada, como con el lenguaje verbal. Esas características de origen de los signos determinan una serie de consecuencias en la conformación de una obra literaria o cinematográfica, y una de esas consecuencias es que si en primera instancia un signo verbal es mucho más apropiado para expresar pensamientos, sentimientos y los aspectos inefables del hombre, esto es, estados casi incommunicables, las palabras tornan esos estados internos *visibles* al expresarlos a través de un signo: el sentimiento amor es condensado en la palabra amor. Ya en el caso de los signos visuales, lo que ocurre es que tienen una propensión obvia para expresar lo físico, pero cuando lo expresan, esto es, cuando en una fotografía vemos un teléfono sobre una mesa, ese teléfono mantiene su alto nivel icónico de semejanza con el objeto, pero el hecho de estar representado le atribuye un carácter enigmático que el objeto en la realidad no tiene, tornándolo potencial motivo para grandes vuelos interpretativos de acuerdo con el sistema en que esté integrado, el medio, la información y el mensaje que se quiere transmitir. Se concluye entonces que, en primera instancia, la palabra parte del sentimiento inefable y lo vuelve material y el signo visual parte de lo material para volverse un sentimiento inefable. Eco resume bien esas diferencias de principio de los signos:

Ciertamente, es posible expresar el mismo contenido por la expresión escrita "el sol está surgiendo" o a través de otro artificio visual compuesto de una línea horizontal, un semicírculo y una serie de líneas diagonales irradiando del centro del semicírculo. Sin embargo, sería mucho más difícil afirmar por medio de artificios visuales lo equivalente a "el sol aún está surgiendo", bien como sería imposible representar visualmente el hecho de Walter Scott ser el autor de *Waverley* (...)

El problema podría ser resuelto al decirse que la teoría de la información y la teoría de la comunicación tienen un objeto primario que es la lengua verbal, mientras todos los otros llamados lenguajes no pasan de imperfectas aproximaciones, artificios semióticos periféricos, parasitarios e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos, procesos de estímulo-respuesta y así sucesivamente (...)

(...) es verdad que todo contenido expresado por una unidad verbal puede ser traducido a otras unidades verbales; es verdad que gran parte de los contenidos expresados por unidades no verbales pueden igualmente ser traducidos por unidades verbales; pero es igualmente verdad que existen contenidos expresados por complejas unidades no verbales que no pueden ser traducidos por una o más unidades verbales, sino por medio de vagas aproximaciones. Wittgenstein fue fulminado por esta revelación cuando (como relatan las *Acta philosophorum*) durante un viaje de tren fue desafiado por el profesor Straffa para traducir el "significado" de un gesto napolitano.

(...) Gairroni (1973) sugiere que, dado un conjunto de contenidos vehiculables por un conjunto de artificios lingüísticos L, y un conjunto de contenidos usualmente vehiculables por artificios no lingüísticos NL, ambos conjuntos producen por intersección un subconjunto de contenidos traducibles por L en NL, o viceversa, al mismo tiempo que permanecen irreductibles de vastas porciones de contenidos, una de las cuales dice respecto a contenidos no decibles, que no son contenidos que no se pueden expresar²⁵

El cine es una nueva forma de relato, tanto representativa como narrativa, presenta y cuenta.

Así como el lenguaje lírico se basa en la lógica verbal, pero supera su sentido por la acción del ritmo a que se somete, o mediante alguna función simbólica, el lenguaje del film se basa en la lógica de lo real pero supera su sentido inmediato por la acción de las implicaciones recíprocas en la continuidad orgánica del film. Al someterse las imágenes a un ritmo determinado, se desprende un nuevo sentido de este mismo ritmo²⁶

²⁵ Eco, Op. Cit.

²⁶ Mitry, Op. Cit. (*Las estructuras*), pág 114.

Es decir, son dos caminos que llevan a lugares diferentes de la percepción o, más bien, los caminos transcurridos son distintos, aunque haya reglas semejantes para el recorrido del trayecto. Es importante señalar aquí también que esa proximidad del cine a la realidad exterior es siempre artificiosa y se debe sólo al *alto grado mimético del medio*, ya que la cámara generalmente capta una forma *real*, y le trata de dar un sentido más allá de esta realidad. Aprehende el tiempo y el espacio que en el filme, ayudado por una transformación de su curso *normal* realizada por la edición, los vuelve a soltar cada vez que son proyectados. De alguna manera da una perspectiva de la realidad; la imagen filmica logra inducir por su artificio de realidad y ésta es también su seducción. Roland Barthes en *La cámara lúcida*, dice que el referente del signo visual en la fotografía es su doble, no una idea sobre él y esos signos sólo son signos de sí mismos cuando están sujetos a los artificios de otro lenguaje, como el artístico, o el cinematográfico -de narración y representación propios- para lograr darle una función diferente al de un calco o un espejo. Como dice Jean Mitry:

Además, el espacio y el tiempo componen en cine un continuum análogo al del espacio-tiempo real (análogo aunque no semejante) en todo irreducible a cualquier toma de conciencia unilateral (sea espacial o temporal). Su percepción es la de un flujo incesante, la de un mundo cambiante y a la vez eternamente presente²⁷

Debido a esa peculiaridad, que parte de lo concreto para llegar a la subjetividad, las cosas que se ven en la pantalla, así como la historia y las acciones de los personajes, normalmente tienden a ofrecer tantos elementos referenciales del mundo exterior que el espectador no se preocupa por cuestionar ese espacio y tiempo presentado. En cierta medida el espectador está en el espacio y tiempo del film cada vez que lo ve, debido a que el film reconstruye las formas del fluir del tiempo real. La imagen filmica parte de la objetividad para alcanzar lo inasible, un lenguaje en donde lo que se cuenta es siempre forma presentada pero que busca algo más allá de sí misma. El cine no *crea* una realidad

²⁷ Idem.

como la literatura, sino que en general reconfigura lo que se conoce como realidad física. El espacio en el cine "se presenta respecto del campo considerado en su totalidad 'existencial' (...). Todo está efectiva, objetivamente presente".²⁸ Por eso, se ha dicho que no es posible llevar a la pantalla valores morales como la nobleza, la maldad, sin que para eso se usen recursos propios para enseñar a los espectadores qué es la maldad o la nobleza; y en el cine no hay otra manera que no sea mostrándola, presentándola y basar la efectividad del mensaje en el poder de evocación de las imágenes visuales, que en el cine operan mucho en el plan de la connotación.

Otra de las particularidades de la imagen filmica es su eterno tiempo presente, un semejante del gerundio como forma verbal. Aun las acciones ocurridas en el pasado, en *flashback* por ejemplo, deben ser presentadas en la historia, en la pantalla, puestas al día, revisadas desde adentro mismo de la narración que *acontece*. En la expresión verbal, la evocación de pasado se da de una manera que me gustaría llamarla inmediata, puesto que sólo cuando hay una intención específica de mostrar el presente del personaje y sus impresiones acerca de la realidad inmediata, como el caso de la utilización de la técnica del flujo de conciencia -por ejemplo, la intervención de Molly Bloom al final de *Ulises* de James Joyce o algunos textos de Juan Rulfo como "El hombre" o *Pedro Páramo*- la acción es colocada en el presente, aunque comparativamente, la objetividad lograda ahí no coincida en lo más mínimo con la de la imagen filmica, puesto que se narra desde la corriente de ideas sin apego a reglas sintácticas ni a una organización literalmente lógica. Porque, de lo contrario, tratándose de una novela realista formalmente conservadora -como algunas del siglo XIX, incluso como *Madame Bovary*- el narrador tiene una acción invisible pero más o menos omnisciente y omnipotente que recuerda, evoca, alude y aún hoy día tenemos ese tipo como la norma. Es curioso percibir que todos esos verbos -recuerda, evoca, alude- suenan a hechos ocurridos en pretérito. Por eso, el pasado parece ser el tiempo propio de la narración verbal. En el principio de la literatura estuvo el habla, la costumbre de contar historias nació paralela al descubrimiento de la manera de cómo hacerlo, la invención del lenguaje. Pareciera que la especie humana aprendió a pensar con el desarrollo del lenguaje verbal y por eso cabe comentar aquí que el lenguaje verbal es modelo para otros lenguajes o sistemas de comunicación, puesto que, como dicen Lotman y Eco, es el más poderoso sistema de comunicación.

²⁸ Idem

En vista del cuadro parcial expuesto en las primeras páginas de este trabajo, se ha llegado a un punto de tensión teórica en el que las señales genéticas indican inevitablemente el camino. La idea de la proximidad del lenguaje filmico con el verbal suscita una serie de reflexiones tanto sobre el potencial estético de esta similitud, como también sobre cierta incompatibilidad existente en la relación. Esta larga disertación no quiere ser una lista de motivos y justificaciones, pero sí presentar el desarrollo teórico de una hipótesis sobre las posibilidades de la relación entre dos artes de contar historias.

1.2. El cine y la narrativa.

Hemos salido de un capítulo que trató de exponer que los signos verbal y visual se distinguen en su manera de ser y este hecho condiciona cualquier aproximación que relacione los dos medios, sobre todo en un estudio de tinte narratológico y semiológico como éste. Pero antes de seguir con la disertación, es importante señalar que el cine, como se ha visto, ofrece un lenguaje que, para serlo, para existir, necesita que la intención del director sea contar una historia, que siempre va a ser de manera peculiar, siempre será un *habla*, en palabras de Saussure, esto es, subordinado a la *lengua*, al *código*; ahora, en principio, el cine no tiene una lengua fija, ya que este medio en general representa la realidad de manera análoga y, aun teniendo un lenguaje que organiza esa representación, muchos son los códigos que confluyen en una película; no solamente cinematográficos, sino extracinematográficos, como los sociales, los gestuales, los musicales, los de la etiqueta, ética, los de representación pictórica, los de reconocimiento etc. El *habla* es la expresión particular del *código* de la *lengua*, es la realización del *código* o la actualización de éste, inclusive pudiéndose relacionar con el *mensaje*, ya que la *lengua* sería la norma, el *código*. En ese sentido, el cine, porque no existe un paradigma o una lengua visual codificada de manera unívoca, cabrá dentro de los sistemas secundarios que, aunque no tengan un código único para la significación como en el lenguaje verbal, aunque no tengan doble articulación como la lengua, son sistemas de modelización secundarios, esto es, se

constituyen a modo de lengua, aunque no tengan una lengua propia; Lotman explica mejor tales ideas:

Los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se sobreponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender "secundario con respecto a la lengua" únicamente, sino "que se sirve de la lengua natural como material". Si el término tuviese este contenido sería ilegítima la inclusión en él de las artes no verbales (pintura, música y otras). Sin embargo, la relación es aquí más compleja: la lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. (...) Los sistemas secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se constituyen *a modo de lengua*.²⁹

Es interesante mencionar aquí también lo que establece Louis Trolé Hjeltslev,³⁰ cuando dice que existen sistemas connotativos de comunicación y en los que ocurren fenómenos de metalenguaje, como el cine, que no se apegan a una lengua natural en primera instancia, pero necesitan de ella para significar y ganar sentido; digo que no se apegan al sistema de la lengua natural en primera instancia, pues se sabe que lo narrativo cinematográfico se basa en lo narrativo verbal, una propiedad casi inherente a la actividad de hablar del ser humano. Claro está que el cine es un medio plurisemiótico y que varios son los discursos que se complementan en el relato filmico; por esa falta de una lengua visual, lo que vemos en una película es lo que podemos llamar lenguaje filmico. Los formalistas rusos decían, al hablar de la literatura, que ésta coloca la lengua en un caso de excepcionalidad, desviación de la norma, y lleva sus signos más allá de un significado único. La literatura es un tipo de sistema secundario -es secundario como el cine, aunque tenga el lenguaje verbal como soporte significante, la literatura no puede encuadrarse en los parámetros de la lengua simplemente- y connotativo que necesita de la función poética para orientarse; es un registro especial realizado a través de la trastocación de la norma de la lengua, por lo que deja de ser un medio isológico, en donde un significante corresponde a un significado. Por eso, por ese dato de que las dos artes pueden constituirse como

²⁹ Iuri Lotman. *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.

³⁰ Louis Trolé Hjeltslev. *Essais linguistiques. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, vol. XII. Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959.

lenguaje y son regidas por una superestructura narrativa -que los dos pueden aludir sintagmáticamente a un paradigma, -aunque en el caso del cine ese paradigma no sea tan convencionalizado como en las letras, simplemente no existe o, más bien, quizá sean varios los paradigmas, o varios los sistemas de códigos relacionados- hay tantas posibilidades para un estudio interartístico como el presente. Finalmente, debido a esos puntos de enlace -debido a que ambas son artes del tiempo y de la acción- es que se puede hablar de parentesco, de convergencias, influencias y, sobre todo, de inspiración. Este último término, *inspiración*, ganará relevancia en el trabajo a partir de ahora.

Hablar de la forma en que el cine se instaló en el ambiente de la narrativa no es una tarea tan ardua; más bien, está todo tan claro que a veces creo que no debería intentar probar nada. Las películas que se ven a lo largo de la vida son una gran parte del torrente de información visual y narrativa que recibimos y ayudan a conformar lo que conocemos como imaginario. Terminamos un siglo de apología al ícono, un siglo cuya historia podrá ser contada en imágenes cinematográficas, un fenómeno similar al de la veneración a los íconos cristianos en la Edad Media. El hecho del cine ser un medio industrial y de comunicación masiva -con las características que este término comporta- lo hace el más influyente modo artístico que conocemos actualmente. Como se ha dicho, el cine debe ser considerado por los críticos de arte -a la hora de establecer relaciones- un arte de características industriales, condicionado por un sistema tecnocrático que une valores artísticos e industriales -como revelaron los teóricos de la Escuela de Frankfurt- y un medio con un fuerte arraigo público, por lo que debe de ser considerado una influencia decisiva e inevitable en la formación artística. El cine es también un fenómeno social y quizá porque la relación que se entabla con este medio es de una asimilación formal y contiene una fuerte vertiente sociológica, filosófica, vivencial. Por eso, usaré más el término *inspiración*, que convergencia, relación estructural o aún influencia, a la hora de aplicar las categorías para el análisis de la obra de Rulfo, pues ese término armoniza un influjo formal y uno existencial.

1.2.1 El término de *inspiración* cinematográfica

Los diccionarios enseñan que *inspiración* quiere decir atraer el aire exterior a los pulmones; significa también animar, infundir ideas y emociones; para las artes, es un móvil creador de belleza, una especie de impulso para transformar el tono gris de los sucesos cotidianos. Utilizar un término tan poco resistente sólo es aceptable en el caso de un trabajo como el actual; no que me falte la buena intención del rigor, pero la propuesta quizá sea, de por sí, un poco crear los parámetros a partir de ella misma. Existe bastante material teórico, pero su interpretación tiene siempre la apariencia de algo que todavía no ha sido revelado completamente, y con seguridad nunca lo será. Pues bien, utilizar un término como éste, *inspiración*, en una aproximación crítica, dificulta aún más esa aproximación ya que la hace desvanecer muchas veces, frente a cada duda más incisiva. Eso no es una disculpa, tampoco una declaración de que en este trabajo ha faltado disponibilidad, aunque sí demuestra una postura aparentemente escéptica frente a una idea tan rica como es la de las artes vistas como un sistema único, más allá de códigos particulares, o a pesar de ellos, esto es, el arte visto como un supersistema. Esa no es una idea nueva y tampoco ha sido menospreciada,³¹ pero ella misma ya se propone algo imposible de definir, debido a que son muchas las categorías por definir. Parece que el prisma más fundamentado de la idea de una crítica interdisciplinaria hoy día fue sintetizada por Lois Parkinson en un ensayo intitulado "Aproximaciones interartísticas a la lectura", en donde la autora mostró que para llevarse a cabo un ejercicio comparativo a fin de resaltar una relación de convergencia entre dos sistemas artísticos, deben ser considerados los siguientes asuntos:

(...) el crítico debe estar dispuesto a comprometerse con la naturaleza de la imagen (tanto verbal como visual) en términos de esas categorías. Usualmente lo hará, tal como he dicho, mediante el préstamo y la mezcla de métodos de una gran variedad de discursos teóricos: los de la crítica cultural, del análisis

³¹ Hay una serie de estudios sobre las relaciones artísticas, de diversas tendencias y tradiciones, pero me gustaría mencionar los de Mario Praz, en *Literatura y artes visuales*, Sao Paulo, Cultrix, 1970, altamente erudito, ensayos como "Elementos estructurales comunes a las diferentes formas de arte. Principios generales de organización de la obra en pintura y literatura", de Boris Uspenski, en *Semiótica Rusa*, Sao Paulo, Perspectiva, 1979, y anteriormente, un clásico del estudio interartístico, el *Laocoonte*, de G.E. Lessing, Sao Paulo, Iluminuras, 1999, entre muchísimos otros.

filosófico, de la narratología y, básicamente sobre todo, de la semiótica.³²

Menciono que este es el prisma mejor fundamentado de la idea interartística, porque parece postular que la variedad de asociaciones posibles en un enfoque que tome de un arte para acercarse a otro, hace que este mismo enfoque sea naturalmente más rico; hay muchos elementos que lo demuestran. Pero se debe tener en cuenta que colocar todas las artes juntas y crear un solo sistema, en realidad sólo provoca un agrandamiento del sistema, por decir algo; no un rompimiento del paradigma teórico, y sí un agrandamiento y cierta homologación de categorías estructurales, y creo que es lo que esta postura crítica pretende. Por otro lado, precisamente el trabajo positivo del investigador consiste en la posibilidad de establecer un contacto entre categorías comunes a las dos artes -como podría ser un estudio sobre las figuras retóricas en los medios audiovisuales, por ejemplo- aunque esos medios tengan un modo de expresión distinta, a fin de deslindar caminos en los textos analizados y por otro lado, ensanchar los límites de significación de las artes confrontadas. En este caso, la crítica interdisciplinaria es necesariamente abarcadora, al borde de la generalización. Esa característica supone la fragmentación disciplinaria de los productos de las disciplinas, y supone su autonomía relativa. Un análisis como el actual tiene el fin de componer un todo de cada disciplina bajo los aspectos más claros, más directos y quizá específicos. Entonces como he referido, el término de *inspiración* es el que mejor representa mi postura interartística; de esta manera utilizar éste y no el de relación, convergencia o influencia, etc., acusa la dirección que tomo, aunque no cambia necesariamente el sentido primero más íntimo del abordaje aquí propuesto. Lo que sí hace es dificultar un poco el establecimiento de las reglas de mi propio juego con rigor analítico, aunque no sea nunca un motivo de relajamiento de este mismo juego. Al tratar de hacer un ejercicio teórico sobre algunos textos de Juan Rulfo y resaltar la posibilidad de que el autor echa mano de formas narrativas -y quizá algo más- que tienen una relación directa con los modelos narrativos propuestos por el cine, sitúo esa relación en su plano metafórico, porque sólo así es justificable; intentaré explicarme en las próximas líneas.

³² Lois Parkinson, "Aproximaciones interartísticas a la lectura", *Aproximaciones, lecturas del texto*, editado por Esther Cohen, México, UNAM 1995.

En la literatura del siglo XX y particularmente en la obra de Juan Rulfo, existen señales que hacen posible su aproximación al lenguaje filmico. Ciertos efectos *técnicos*, una de esas marcas -aunque legítimamente autónomos dentro del sistema literario- pueden estar provocadas por algún aspecto del lenguaje cinematográfico, por lo que se revela una especie de préstamo mutuo -metafóricamente- de principios narrativos entre las dos artes. El cine y la literatura manejan sus materiales físicos y formales de manera diferente, pero obedecen a un principio -¿espiritual?- común para construir ese mundo que cambia, junto con los personajes que habitan el texto, para desarrollar la vida de alguien y extenderla frente a los demás; ese principio es la condición de antes del relato, tanto del cine como de la literatura. Como he referido, el cine se infiltró por los poros del hombre del siglo XX de una manera que va más allá de la influencia formal, que un medio artístico puede causar a otro.

Para este trabajo es fundamental mencionar los más o menos recientes trabajos de narratología -materia en donde la comparación de las dos artes se hace pertinente, por lo menos en su corriente formalista-³³ que es, como he comentado, donde hay una mayor evidencia de la relación estructural que existe entre el cine y la literatura. La narratividad y sus modos en el cine y en la literatura de ficción comparten nociones como la caracterización y desarrollo de una acción humana a lo largo de determinado tiempo y lugar y eso supone la existencia de una trama, de unos personajes, de un narrador y de un punto de vista. También está la convergencia que establecen Jean Mitry y luego Christian Metz al sentar las bases para un análisis formal del cine.³⁴ Pero desde luego la propuesta aquí es un poco más modesta, pues sólo me he lanzado a definir el término de *inspiración*, para establecer el parentesco de ciertos textos de Juan Rulfo con los modelos narrativos del cine. De todas maneras, éste es un trabajo interdisciplinario y no pretende ser exhaustivo en su tema, sino una puesta en evidencia de sus posibilidades. Para Louis Parkinson, sólo por presentar un ejemplo, el método a seguirse en un caso de análisis interartístico debe considerar fundamentalmente los siguientes elementos:

³³ Luz Aurora Pimentel, "Teoría narrativa", *Aproximaciones, lecturas del texto*, editado por Esther Cohen, UNAM 1995. Y André Gaudreault. *Du littéraire au filmique, système du récit*, Les press de l'université Laval y Méridiens Klincksieck.

³⁴ Mitry, Op. Cit. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, entre otros.

- 1) el estado ontológico de la imagen como tal en una cultura determinada;
- 2) las relaciones entre modos de significación verbales y visuales;
- 3) la capacidad expresiva de los medios en cuestión, sea ficción, pintura, poesía, fotografía, teatro, cine, etc.;
- 4) análisis semiótico de estas convenciones y mecanismos expresivos;
- 5) contextos críticos para comparaciones interartísticas.³⁵

La variedad como riqueza, no como ruido, cree la autora que sea el consejo más acertado para la crítica artística: " ... no hay medio sin mezcla", dice.

Aunque esté de acuerdo con la mayoría de los puntos de vista expresados por Parkinson acepto que mi propuesta se servirá vagamente de la de ella, puesto que la intención aquí es nada más hacer un listado de posibilidades de la relación entre el lenguaje cinematográfico y la obra narrativa de Juan Rulfo, a fin de demostrar algunas de esas posibilidades en casos aislados de contacto formal entre Rulfo y el cine; también deseo señalar sus textos en donde hay mayor y menor contacto y hacer un recuento de los detalles que parecen inspirados por el lenguaje del film en los casos en que se notan con mayor nitidez, partiendo de la premisa de que el cine se incorpora formal y vivencialmente en el bagaje de cultura de una persona. Insistiré también que el contacto entre el escritor jalisciense y el cine se da bajo el concepto de *inspiración*

1.2.2. Posibilidades de injerencia formal del cine en la obra literaria.

No voy a utilizar en el análisis las múltiples categorías sobre el contacto entre el cine y la literatura; me voy a concentrar en algunos aspectos tal vez de orden más formal, aunque también aludiré a otras posibilidades, quizá más "vivenciales", como he comentado -pero que también se reflejan en la forma de determinados cuentos y novelas- de convergencia entre las dos artes. Parece que para señalar algún elemento que desarrolló y resaltó la literatura del siglo XX, hay que comenzar por las vanguardias poéticas y narrativas.³⁶ En lo referente a la descripción novelesca, la representación del universo,

³⁵ Lois Parkinson. Op. Cit. Pags. 158 y 159.

³⁶ Como ya vimos, desde el primer manifiesto futurista, 1909, esta escuela ya abogaba por una composición poética hecha con bases en el movimiento, en la rapidez. Filippo Tomaso Marinetti escribió. En el manifiesto de 1912, dice: "Nada más

digamos, extraverbal, contenidos en los textos literarios, la construcción del argumento, la configuración temporal y espacial abiertamente yuxtapositiva y, principalmente; en lo que se refiere al narrador y a la perspectiva,³⁷ los textos de algunos autores de inicio del siglo XX ya demuestran una intención por incorporar sugerencias del cine entre los materiales que se usan para la resolución de problemas literarios; esas características anteriores son algunas de las que usaré en el análisis.

Con el afán de ejemplificar un poco lo anterior y a modo de preámbulo para el capítulo, cabe destacar la discusión que hubo a partir de fines del siglo pasado, quizá a partir de Henry James, sobre el narrador llamado omnisciente -que también era omnividente y omnipresente-, utilizado en la novela realista tradicional, que solía contar una historia a través de la narración o la descripción de la realidad exterior o referencial, narrando desde una posición bastante abarcadora, tanto como observador como también con entradas en la conciencia de los personajes, y muchas veces dejando sus marcas de narrador. Genette dice:

Sabemos, en efecto, que la novela nunca logró resolver de una manera convincente y definitiva el problema planteado por esas relaciones. A veces, como sucedió en la época clásica, en un Cervantes, un Scarron, un Fielding, el autor-narrador, asumiendo complaciente su propio discurso, interviene en el relato con irónica indiscreción, interpelando a su lector en un tono de conversación familiar; otras veces, por el contrario, como se lo ve incluso en la misma época, transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje principal que *hablará*, es decir que a la vez contará y comentará los acontecimientos, en primera persona: es el caso de las novelas picarescas, del *Lazarillo* a *Gil Bias* y de otras obras ficticiamente autobiográficas como *Manon Lescaut* o *La vida de Mariana*; incluso a veces, no pudiendo resolverse ni a hablar en su propio nombre ni a confiar esta tarea a un solo personaje, reparte el

interesante, para un poeta futurista, que la agitación del teclado de un organillo. El cinematógrafo nos ofrece la danza que se divide y se recompone sin la intervención humana. También nos ofrece el salto al revés de un nadador, cuyos pies salen del agua y rebotan con violencia en el trampolín". Otros manifiestos y otras escuelas vanguardistas colocaban el cine en medio de su poética. Los cubistas, por ejemplo, como Pierre Reverdy, querían una poesía plástica (ver *Escrito para una poética*, Caracas, Monte Ávila) que consistía, en el cuerpo del poema, en la yuxtaposición de dos conceptos, verso sobre verso, a fin de crear una metáfora nueva, tal como lo puede hacer el montaje cinematográfico. Es decir, no que el proceso metafórico en la literatura no siguiera esos pasos naturalmente, pero con las vanguardias, la violencia de este antagonismo de imágenes se hizo sistemática; partiendo de esta posición, se puede insinuar una provocación del montaje cinematográfico en este proceso vanguardista de metaforizar. Por otro lado, siempre es importante recordar que este proceso *natural* en la literatura, también lo es en el cine, sin embargo, las propuestas estéticas son diferentes. Sobre la relación del futurismo con el séptimo arte, Aurelio de los Reyes ha tratado este tema en el ensayo "Los futuristas y el cine", publicado en los *Anales* de 1994 del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

³⁷ Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996. La autora coloca estas y otras categorías de análisis en su libro. Algunas de ellas serán utilizadas aquí debido al énfasis en lo narratológico.

discurso entre los diversos actores, ya sea en forma de cartas, como lo ha hecho a menudo la novela del siglo XVI-I (*La nueva Eloísa, Las relaciones peligrosas*); ya sea, al modo más fluido y más sutil de Joyce y de un Faulkner, haciendo asumir sucesivamente el relato al discurso interior de sus principales personajes. El único momento en que el equilibrio entre relato y discurso parece haber sido asumido con una perfecta buena conciencia, sin escrúpulos ni ostentación es evidentemente en el siglo XIX, la edad clásica de la narración objetiva, de Balzac a Tolstoi...

(...) Es bien sabido, por ejemplo, cómo el esfuerzo por elevar al relato a su más alto grado de pureza ha llevado a algunos escritores americanos, como Hammett o Hemingway, a excluir de él la exposición de las motivaciones psicológicas siempre difícil de realizar sin recurrir a consideraciones generales de tono discursivo, ya que las calificaciones implican una apreciación personal del narrador, nexos lógicos, etc., hasta reducir la dicción novelística a esa sucesión entrecortada de frases breves, sin articulaciones, que Sartre reconocía en 1943 en *El extranjero* de Camus y que hemos vuelto a encontrar diez años más tarde en Robbe-Grillet³⁸

Quizá otra vez valga comentar que Henry James fue un parte aguas importante, ya que sus narradores, aunque en tercera persona (como el ambiguo narrador de *Washington Square*, o *The Turn of the Screw*) dan una perspectiva interna y directa de los personajes, es decir, se introducen en sus conciencias pero con el afán de insinuar los procesos de ciertos pensamientos, para que ellos mismos piensen y hasta saquen conclusiones. Sin embargo, al leerlo nos damos cuenta de las apreciaciones que son hechas desde la perspectiva única de los narradores, ocultos y omnicientes, y las que son perpetradas por los personajes, quedando muy clara esa separación. Aún así, con la sofisticación de las posiciones enunciativas realizadas por James (que de alguna manera fueron anticipadas por *Madame Bovary*, de Flaubert), la fórmula de la omnisciencia y de la omnipresencia fue cuestionada, no eliminada desde luego. Pareciera que a consecuencia de un agotamiento de esas posiciones narrativas abarcadoras y dominantes, desde el inicio de nuestro siglo se puede notar la aparición ya sistematizada de una modalidad de enunciadore que, más que contar, opta por mostrar las cosas, o mejor dicho, cuenta mostrando; ese narrador tiene un tipo impersonal y no pretende totalizar el mundo narrado y tal vez este nuevo narrador, muchas veces auxiliado por una serie de voces complementarias, tenga

³⁸ Gerard Genette, "Las fronteras del relato", in Roland Barthes, et al, *Análisis estructural del discurso*, México, Coyoacán, 1997.

cierta relación con el papel que juega la cámara cinematográfica en la película, aunque la cámara no pueda ser sencillamente calificada como narrador de la historia, pero sí el instrumento que el cine utiliza para enunciar visualmente la historia - narrador que no puede decir más de lo que ve -. También la técnica del montaje cinematográfico, que utiliza la rápida sucesión de escenas, como un juego de simultaneidad de acciones y perspectivas que agilizan y avanzan un hecho narrado, ha contribuido para la creación de tópicos característicos del siglo XX. Otra solución formal posiblemente aportada por el cine para la expresión de cierta inquietud -estética, espiritual- de la literatura, es la sistemática exploración de las posibilidades estéticas de la perspectiva o punto de vista, cuya pluralidad posible en un texto o en una misma escena quizá haya empezado a ser notada más sistemáticamente a partir de la invención del cinematógrafo y de su utilización como vehículo de narraciones de ficción. A lo largo del siglo XX varios autores comentaron esas ideas, pero cabe destacar el portugués Antonio de Aguiar e Silva, en su libro *Teoria da Literatura*.

Es interesante comentar aquí que solo llegamos a una conclusión: esas convergencias sólo son posibles si nos apegamos a ciertas ideas sobre el signo verbal y el filmico de que, tal como ocurre en el arte literario en donde la palabra se esfuerza para decir más de lo que dice directamente, en el cine un elemento como la fotografía de la cámara, que normalmente sólo tendría que transmitir el objeto o la situación digamos referencial, en realidad nos hace ver mucho más de lo que toma, es decir, el medio supera sus propios límites, y podríamos adoptar una perspectiva semiótica clara y admitir que si nos apegamos a la idea de que el signo verbal es arbitrario o inmotivado a priori, poco a poco, con el uso condicionado lo va dejando de serlo, y si la imagen es a priori analógica y una especie de calca de la realidad en primera instancia, el contexto -o el texto- cinematográfico la hace subjetiva, altamente significativa, abstracta, apartándose misteriosamente de su carácter de imitación y *objetivo*.

Vanguardistas como Mallarmé, Apollinaire, Marinetti, Bretón, Reverdy, Gide, Joyce, Dos Passos, Villaurrutia, Azuela, los brasileños Mário de Andrade y António de Alcântara y Machado, el chileno Vicente Huidobro, etc³⁹ ya habían establecido los

³⁹ Los manifiestos (la poética) de los futuristas, cubistas, imaginistas, surrealistas, y de las vanguardias latinoamericanas también, todos producidos en los primeros treinta años del siglo, abogaban explícitamente por la utilización de algunos elementos cinematográficos para la construcción de sus textos, como ya he señalado. En México, sobre las relaciones del

rumbos de esa especie de crisis de la representación verbal del mundo, tal vez latente desde hace mucho, como lo dice Todorov⁴⁰, pero que desde el advenimiento del cine suscitó la renovación de los tipos de narradores, como para la importancia que la perspectiva o punto de vista -entendido el término, en este caso para fines de mi análisis, como la posición desde donde se narra o describe una escena- ganarían como organizadores de sentido de los textos narrativos y poéticos. Estos y otros autores también ya utilizaban una construcción yuxtapositiva en sus textos y adoptaban el uso de rápidos y variados comentarios a cerca del mismo hecho, en una misma escena, en un mismo verso o estrofa. Con eso, además, confirmaban la crisis del uso convencional de la linealidad temporal diegética, puesto que la intervención de varias voces narrativas simultáneas, o varios puntos de vista en una misma escena, quiebra la linealidad en el tiempo y el espacio asumiendo de esta manera una suerte de influencia del montaje cinematográfico, que propuso la polifonía y la variedad perspectiva, tan socorrida en la narrativa literaria a partir del inicio de nuestro siglo; fue en el siglo XX cuando la discusión, adentro de los textos mismos, sobre el tiempo narrativo se volvió más crítica. Cabe destacar que tal polifonía muchas veces es asociada, refiriéndose directamente al sentido de los textos, a una visión fragmentada del mundo, ya tan trabajada por los teóricos de muchas áreas -Eisenstein, Bergson, James- de que somos y percibimos el mundo en fragmentos particulares, representación propia y parcial del todo.

La obra de Juan Rulfo es un ejemplo de esas posiciones, iniciadas más nítidamente por James Joyce, en su *Ulises* y su monólogo interior enmarcado, esto es, mezclado con la irrupción de recuerdos hechos en diálogos, propio del discurso dramático - o la presentación de los titulares de periódicos que ganan un carácter narrativo que, en sí, no necesariamente tienen- entre otras formas enunciativas, que ofrecen una gran diversidad de estados de ánimo, de angulaciones subjetivas. Cabe mencionar que Joyce, quizá a la par de Virginia Woolf, fue uno de los autores que utilizó el monólogo interior como técnica narrativa a fin de atribuir un carácter más general y a la vez subjetivo a los momentos del narrador, pero que, por lo menos en su caso, las acotaciones de este mismo tipo de narrador

grupo de "los contemporáneos" y el cine, otra vez vale la pena citar a Aurelio de los Reyes, en el ensayo "Aproximación de los contemporáneos al cine".

⁴⁰ Todorov, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*, Sao Paulo, Cultriz, 1973. El autor comenta en el inicio del libro sobre el problema de la versimilitud en literatura, que siempre estuvo relacionada con la verosimilitud según reglas del género o según su relación con lo real, o, como dice Aristóteles, lo que los lectores creen que es lo real. "É útil confrontar, nessa perspectiva, a doutrina do classicismo com a do naturalismo do século XIX. De um lado, a Poética clássica refere-se explicitamente às regras de gênero, sem pretender que a conformidade em estas iguale a verdade. (...) Já a doutrina do naturalismo situa-se no pólo oposto. Os naturalistas nao admitem estarem se referindo a regras de gênero; seus escritos devem ser verdadeiros, e nao verossímeis".

sobre la realidad física hacen que los monólogos sean complementados por una parcela de espacio físico que le dan a sus textos un alto grado de iconicidad; véase otra vez: *Ulises*, que es una selección verbal de la topografía de Dublín. Cabe destacar que los dos narradores, Leopoldo y Molly, y sus maneras de narrar son consideradas objetivas por determinada tradición teórica y subjetiva por otra.

Otro escritor de inicio del siglo parece que tomó prestado del cine una que otra solución fue el norteamericano John Dos Passos; en *Manhattan Transfer* -y luego en la trilogía *USA*-, construyó el texto con una estructura de escenas, que a su vez tiene títulos que encabezan cada uno de esos capítulos -como en el cine mudo-; pequeñas historias contadas por un narrador en tercera persona que, lejos de parecerse al narrador realista omnisciente -omnividente y omnipresente-, actúa más como un enunciador que privilegia el sentido visual en lo que dice -aunque en este caso particular de *Manhattan Transfer*, cargado de una dosis de renovado lirismo- en sus narraciones y descripciones y así alude al uso convencional de la cámara en el cine.

Jimmy subió cuatro tramos haciendo crujir los escalones y llamó a una puerta blanca, toda marcada de dedos. En una tarjeta cuidadosamente sujeta por chinchas de cobre, aparecía el nombre Sunderland en caracteres góticos. Esperó largo rato al lado de una botella de leche, dos botellas de crema y un número del *Times*, edición del domingo. Un susurro detrás de la puerta unos pasos, después nada. Apretó un botón blanco en el marco de la puerta⁴¹

Como conclusión a este preámbulo, resta comentar que en el fragmento anterior se puede observar que el que enuncia no es un narrador omnisciente en tercera persona -el que todo sabe, y finalmente todo siente y todo ve-, puesto que su rasgo más distintivo es, en muchos casos, la omnividencia. Este enunciador no entra en la mente de los personajes y comenta sus emociones, si no que señala, desde una perspectiva visualizada, los fenómenos externos, mismos que, puestos en juego en el transcurrir temporal de la narración, ganan sentido, esto es, la psicología actancial -¿psicología actancial?- es intuita

⁴¹ *Manhattan Transfer*, traducción de José Robles Pazos, México, Promexa, 1982, pag.45

por el lector por la interrelación de éstos fenómenos externos. En este juego, se puede inclusive decir que es un narrador que propone imágenes y escenas que, al tiempo que describen un lugar, también avanzan la secuencia, la narración de la historia: describen y narran al mismo tiempo; y es interesante recordar que la combinación de esos dos cualidades es atribuida a la imagen filmica. Voy a tratar de hacer un recuento más pormenorizado de las ideas y categorías que convergen en este tablero en donde el cine y la literatura disputan su partido, pero desde aquí advierto que no son solamente las categorías que establezco, ni mucho menos solamente una de ellas que nos permiten sentir esa presencia del cine en algunas obras literarias del siglo XX.

a) La descripción, la narración: privilegios de la vista y del oído.

Para comenzar habremos de mencionar el diferente carácter de una descripción verbal -conceptual- y de la filmica -representativa, presentativa y con fuertes elementos narrativos y no solamente descriptivos- para poder instalar este apartado del capítulo en su verdadero terreno; mencionamos eso y recordamos lo que ya dijimos sobre la diferencia de los signos verbal y visual. No obstante, es importante comentar que en el siglo XX hubo numerosas señales de que la literatura ha buscado una concreción descriptiva que evide una suerte de crisis de la conceptualización verbal; parece existir una inclinación no sólo a visualizar la acción narrada, sino también a darle una importancia relativa determinante a lo físico, a lo visible; esto es, no se acentúa lo visible en sí pero se establecen momentos visibles muy constantemente.⁴² Claro está que, por otro lado, se busca de otro camino, surgió un movimiento de prosa lírica que aboliría la descripción referencial y se instaló en lo profundo de la subjetividad procedente de los estados de

⁴² En su libro *Du littéraire au filmique, système du récit*, André Gaudreault, Laval, Press de l'Université Laval, 1988, en el capítulo "Narratologie des premiers thèmes: la mimésis et la diégésis", resume las posiciones de género literario expuestas por Platón y Aristóteles, quienes ya se aproximaron a los conceptos de mimesis (que sería *mostrar*) y diégésis (*contar*) a la hora de clasificar los diferentes discursos, y llega a la conclusión, relacionando la literatura con el cine, que "L'une des hypothèses essentielles de ce livre, c'est que le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allégrement et organiquement, par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la mostration): un film est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s'inscrire en creux, dans les interstices de l'image, la figure d'un narrateur qui, même s'il est tout à fait distinct de son équivalent scriptural, se présente avec la plupart de ses attributs."

conciencia, como fue el caso de Virginia Woolf, por ejemplo, o algunos momentos de las novelas líricas del grupo de Los contemporáneos en México.

Cabe en este momento esclarecer qué es una descripción y su diferencia con respecto a la narración con el fin de situar verdaderamente desde donde partiremos y hacia adonde vamos. Un ensayo ya clásico sobre el tema "Qu'est-ce qu'une description", de Philippe Hamon,⁴³ establece que una descripción es un "corte" en la narrativa y el escenario se pasa a primer plano, o "es un lugar en que la narrativa marca una pausa al mismo tiempo que se organiza", esto es, toda descripción comporta una especie de paralización del tiempo con la finalidad de exponer las características de algún objeto, lugar o persona. Las descripciones suponen una idea analítica, de clasificación, de señalamiento etc, que según Genette, en el ensayo ya comentado "Fronteras del relato" afirma que "la evolución de las formas narrativas al sustituir la descripción ornamental por la significativa, ha tendido (al menos hasta principios del siglo XIX) a reforzar el dominio de lo narrativo: la descripción sin duda alguna perdió en autonomía lo que ganó en importancia dramática". Genette se refiere a que antes las descripciones eran como un género dentro del género, como según dice, la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de *La Iliada*, es una digresión completamente diferente de la narración de acciones, una especie de figura retórica extensa. Luego Genette comenta que en el siglo XIX, Balzac ya instaura un tipo de descripción explicativa y simbólica, pero igualmente digresiva y paralizadora del tiempo narrativo. Ya en nuestros días, con Robbe-Grillet, la descripción gana un *status* de importancia como el de la narración, a punto de que sus novelas son casi completamente hechas con base en descripciones redundantes que poco a poco llevan una acción de por medio: describe y narra al mismo tiempo.

Joyce es otro autor que en el *Ulises* utilizó esta nueva manera de describir, pero como ese autor ha sido un parte aguas en muchos sentidos, esa novela también ofrece aportes en otras categorías narrativas que nos interesan. El personaje Leopold Bloom, en su monólogo interior -y la ocasional utilización de la técnica de corriente de conciencia-, muchas veces nos da la impresión de lo que ve y de lo que siente, paralelamente. Además, en esta novela las diversas voces narrativas que aparecen, en muchas ocasiones, privilegian el sentido visual de los acontecimientos y la *psicología* de los personajes es sugerida a través de estas apariencias que esos tienen para Leopold Bloom.

⁴³ Philippe Hamon., "O que é uma descrição?", in *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1976.

La observó mientras vertía en la medida y luego en la jarra la rica leche blanca, no la de ella. Viejas tetas arrugadas. Vertió otra vez una medida entera y una yapa. Vieja misteriosa, venía de un mundo matutino, tal vez como un mensajero. Alabó la excelencia de la leche, mientras la vertía.⁴⁴

Robbe-Grillet, en el ensayo "Tiempo y narración en el relato de hoy" publicado en el libro *Por una nueva novela*, sugiere la necesidad de la narrativa contemporánea de describir una realidad diegética formada de fenómenos físicos, conformada por una variedad de estímulos sensibles que significan por sí solos los acontecimientos. El autor creía, sin embargo, que este nuevo programa descriptivo tenía como función, en un mundo que enfatiza claramente lo visual, hacer hincapié precisamente en los conceptos creados por ese movimiento descriptivo que va de un objeto del mundo diegético a otro, de un movimiento de personajes a otro, de manera extremadamente realista, tan realista que inclusive se torna casi abstracta, con el afán de poner de manifiesto esta equívoca realidad de lo visual, lo icónico, tal vez, tiene un principio de semejanza con la realidad o con el referente, pero esa semejanza es en el mejor de los casos equívoca, cuando no falsa. Además, en el ensayo comentado, hace una diferenciación entre la descripción decimonónica y la actual.

Reconozcamos que la descripción no es un invento moderno. La gran novela francesa del siglo XIX en particular, con Balzac a la cabeza, rebosa en mansiones, mobiliarios, trajes, largamente, minuciosamente descritos, sin contar los rostros, los cuerpos, etc. Y no cabe duda que estas descripciones tienen como fin hacer ver y que lo consiguen. Se trataba entonces, las más de las veces, de montar un decorado, de definir el marco de la acción, de presentar la apariencia física de sus protagonistas. El peso de las cosas así propuestas de manera precisa constituía un universo estable y seguro...

⁴⁴ James Joyce. *Ulises*, Buenos Aires, Rueda, pág. 98. Sobre las técnicas narrativas contenidas en este texto, precisamente sobre el monólogo interior y el flujo de consciencia (*stream of consciousness*), el primero, un antiguo recurso y, el segundo, una aportación del siglo XX (con fuertes relaciones cinematográficas, puesto que teóricos como Henri Bergson, por ejemplo, ya adivinaban la importancia del movimiento de las secuencias ilógicas y lógicas del pensamiento, y su representación cinética). Para profundizar en estos terrenos, buscar, entre otros libros, el del brasileño Alfredo Lerne Coelho de Carvalho, *Foco narrativo e fluxo da coticiência, questões de teoria literaria*, Sao Paulo, Pioneira, 1981.

Más adelante:

Y es que el lugar y el papel de las descripciones han cambiado de medio a medio. Mientras que las preocupaciones de orden descriptivo iban invadiendo toda la novela, iban al mismo tiempo perdiendo su sentido tradicional. No se trata ya de definiciones preliminares. La descripción servía para situar las grandes líneas del decorado, y esclarecer algunos elementos particularmente reveladores; ahora ya no se mencionan sino objetos insignificantes, o que ella se obstina en convertir en tales. Antes pretendía reproducir una realidad preexistente; ahora afirma su función creadora. Finalmente, hacía ver las cosas y he aquí que ahora parece destruirlas, como si su empeño en discurrir sobre ellas no tuviera otro objeto que embarullar sus líneas, hacerlas desaparecer totalmente.

Lo importante de esa cita es que si antes la descripción realista quería enfatizar ese referente, ahora en muchos textos ese referente ya está de manera tan establecida que ya no importa revelarlo como tal, sólo sugiriendo. Hay que recordar que en sus textos, Robbe-Grillet enfatiza claramente lo visual y trata de imponer una acción cronológica a la atemporalidad descriptiva.

Finalmente:

No es raro, efectivamente, encontrar en estas novelas modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia -lo más parecido a un punto- a partir del cual va inventando cuando que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. Sin embargo, empieza a vislumbrarse algo, y cree uno que ese algo va a precisarse. Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose(...) Todo interés de las páginas descriptivas -es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas- no está, pues, en la

cosa descrita, sino en el movimiento mismo de la descripción⁴⁵.

La propia obra narrativa de Robbe-Grillet utiliza narradores que hacen una selección visual de los elementos que van a ser narrados y descritos, sin ningún apunte psicológico aunque sea directamente tomado de la conciencia de los personajes. No es que se quiera atribuir toda descripción hecha en las obras literarias del siglo XX a la influencia de la imagen cinematográfica, pero sí establecer un paralelo y una red de posibilidades; sobre eso, Carmen Peña Ardid, comenta:

...desde los últimos años cincuenta empieza a diagnosticarse (...), una influencia del cine en la novela contemporánea que se manifestaría sobre todo en un intento de visualizar la acción narrada ...⁴⁶

En sus textos, Joyce y Robbe-Grillet no necesariamente crearon intencionados rasgos estilísticos y estructurales provocados por el cine, pero con la existencia de esa potencialidad de *inspiración* cinematográfica en algunos de sus textos, su señalamiento como posibilidad se hace pertinente. En *La celosía*, por ejemplo, Robbe-Grillet cuenta y describe unos fragmentos de lo que podría ser la historia de una pareja francesa en África. El texto empieza así:

Ahora, la sombra de la pilastra -la pilastra que aguantaba el ángulo sudoeste del tejado- parte en dos porciones idénticas en el ángulo correspondiente a la terraza. Esta terraza es una amplia galería cubierta, que envuelve la casa por tres de sus lados. Como su anchura es la misma en la sección media que las laterales, la línea de sombra proyectada por la pilastra llega exactamente hasta la esquina de la casa; pero allí se detiene, ya que solo las baldosas de la terraza se bañan por los rayos del sol, que están todavía excesivamente alto en el cielo.

⁴⁵ Alain Robbe-Grillet, *Por una nueva novela*, traducción del francés de Caridad Martínez, Barcelona, Seix Barral, 1964, págs: 163, 164, 165, 166. En estas líneas, el autor francés, sin embargo, dice que no es en este movimiento de descripción donde se debe de buscar la atracción que el cine reveló para los novelistas modernos, pero sí en "la posibilidad de actuar sobre dos sentidos a un tiempo, la vista y el oído". Robbe-Grillet en este texto, aunque trate de esclarecer los límites del cine y de la literatura, al referirse a las influencias descriptivas del uno sobre el otro medio, pone en relevancia esta relación en más de un sentido.

⁴⁶ Peña-Ardid, Op. cit. pág. 164.

Y el segundo párrafo, más narrativo en el sentido estricto, empieza así:

Ahora, A ... ha penetrado en el cuarto, por la puerta interior que comunica con el pasillo central. A ... no mira hacia la ventana, abierta de par en par, por la que -desde la puerta- podría ver ese ángulo de la terraza. Ahora se vuelve hacia la puerta para cerrarla de nuevo. Continúa luciendo el mismo traje claro, muy ajustado y de cuello recto, que lucía durante el almuerzo Christine, otra vez más, le ha indicado que ropas menos ceñidas consiguen hacer soportar mejor el calor. Pero A ... se ha limitado a sonreír...⁴⁷

El misterio en ese caso -una categoría de orden semántico que surge del relato- es creado por las aproximaciones oblicuas del narrador a los personajes principales, a través de sus movimientos y las cosas que interactúan en el espacio descrito, y por una repetición casi obsesiva de los hechos narrados. Hay una tendencia a describir tanto como narrar, casi simultáneamente, y esa quizá sea una gran revelación de la novela del siglo XX. Claro está que esa repetición de las descripciones con fines formales preestablecidos -puesto que Robbe-Grillet fue parte de un movimiento literario específico que proponía una nueva postura narrativa- él mismo en el libro ya comentado -*Por una nueva novela*- establece su poética, tiene la función de crear en esta novela, mediante cierta obsesiva transparencia, situaciones y atmósferas de un suspenso asfixiante, comparable a la contradictoria claridad que da la luz del sol en el desierto. En un plan semántico, también se puede decir de *La jalousie* -derivada de su rigidez estilística- este hecho hace evocar una verdadera escasez de elementos vitales del ser humano. En ese sentido, es válido recordar a Greimas que en su *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, dice que las estructuras narrativas son estructuras que combinan elementos semánticos y sintácticos. Esa suerte de nuevo realismo de la descripción -que sin duda, llevado a cierto grado, como en el caso de Robbe-Grillet, acaba por ser inclusive abstracto, como ya lo comentábamos, a la inversa de la descripción realista de Balzac y la naturalista de Zola, construye un espacio en donde las acciones de los personajes interactúan con el medio ambiente, con los objetos y -en un

⁴⁷ *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet, traducción de Juan Antonio Rero, Barcelona, Seix Barral, 1970.

mismo nivel de importancia dentro del mundo narrado- las escenas avanzan con grandes dosis de elementos "extraverbales" -teniendo en cuenta que todo lo extraverbal evocado por la palabra se vuelve verbal, es decir, todo puede ser verbal- , destacándose los sonidos y su potencialidad complementaria tanto para la caracterización de los personajes como para la atmósfera del hecho narrado, como un todo.⁴⁸ Francois Jost, en *L'oeil-caméra. Entre films et roman*, ha señalado la relación directa entre la capacidad expresiva -estética- de los sonidos en la composición del mundo diegético. Jost usa el término de auricularización, para establecer la importancia de los elementos que están fuera de campo de visión en una escena o secuencia literaria y que, por eso, sólo se oyen⁴⁹

Otra aportación que el cine pudo hacer, fue la manifestación en la literatura del siglo XX -aunque exista una vasta tradición en este sentido-, del afán de materialización de fenómenos tan abstractos como la tristeza, la asfixia o la soledad, por ejemplo. En ciertos textos se puede percibir la intención de concretar o convertir los pensamientos y los momentos humanos interiores en acontecimientos de los sentidos, explicando una relación entre la realidad física y la realidad diegética. Quizá sería bueno, antes de buscar justificativas sólo en el cine, recordar lo que dijo Bakhtin en uno de sus libros sobre el hecho de que el discurso literario se caracteriza por tratar de materializar el tiempo, también lo que dijo Lotman, citado en el epígrafe de este trabajo, acerca de que el signo verbal en la literatura tiene por sí no la búsqueda de algo no verbal, esto es, representa algo no verbal, y de alguna manera *iconiza*, a su manera, lo invisible y traduce lo visible a su lenguaje simbólico, en un proceso reverso de *desiconización*. En Juan Rulfo, por ejemplo, se puede decir que es una de las características de su estilo, debió a la constancia con que aparecen. Sin embargo, es interesante remarcar que esa materialización también sólo es realizable en la literatura, ya que en el cine sería incomprensible o simplemente impracticable; pero esa disposición a hacer de todo acontecimiento un acontecimiento de los sentidos, notado por los sentidos, es lo importante de remarcar aquí en ese caso.

⁴⁸ En el caso citado, *La jalousie*, el autor señala una serie de objetos que indirectamente cuentan la historia de tres seres humanos que viven una especie de triángulo amoroso. Es decir, los elementos psicológicos o de acciones humanas que se transforman con el tiempo, son puestos en relación directa con los elementos físicos por la posición de un narrador nuevo que cuenta la historia, no sólo desde una perspectiva inusitada, sino que su manera misma de narrar parece extraña a la tradición.

⁴⁹ François Jost, *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1978. También Peña-Ardid, Op. cit. Pág. 205 comenta la importancia de esos elementos en la narrativa del siglo XX. "El propósito de sumergir al personaje en el entorno físico y de

La madrugada fue apagando mis recuerdos.

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia.

Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.⁵⁰

En esa dirección teórica, por lo menos en el caso de Juan Rulfo, existe la disposición a humanizar los seres inanimados: el aire, la tristeza, los muertos ganan vida humana. Por un lado, hay una tendencia a hacer de la psicología y de los sentidos humanos un hecho visible y, por otro -que en realidad es consecuencia de lo mismo- de atribuir a los objetos, a los animales etc, características de los seres humanos y eso es lo que la retórica llama prosopopeya⁵¹ De *Pedro Páramo* es el siguiente pasaje:

No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos: hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre.⁵²

En otro orden de cosas -y, para mí, quizás desde una perspectiva aún más intuitiva- ha sido señalada una actitud, sistematizada en -y por- cierto tipo de novela del siglo XX, demostrar progresivamente los objetos, alcanzando un ritmo visual que concuerda con la ya mencionada característica de la imagen filmica de describir y avanzar la narración al mismo tiempo. Robbe-Grillet, en uno de los fragmentos que transcribí en las páginas anteriores, ejemplifica muy claramente lo que creo ser la descripción acorde con el siglo XX, que es aquella en que los objetos son mencionados de manera oblicua sin darles mucha importancia en primera instancia, a diferencia del carácter autónomo y del énfasis a la descripción, pues ésta servía para enmarcar y verdaderamente caracterizar las escenas.

⁵⁰ *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág: 187.

⁵¹ Sobre eso, Peña-Ardid comenta ,Op. cit. pág.176, "No obstante, la materialización espacial de un pensamiento, su conversión en acontecimiento 'visual', puede aparecer también en la narrativa literaria por influencia del cine". Ya en la página 188, la autora sigue en la discusión del problema y dice muy justamente, citando al teórico español Fernando Poyatos: "En cuanto al realismo 'físico' donde se busca "traasmitir las diversas percepciones sensoriales de la conducta de los personajes y que es inseparable de las categorías del espacio y del punto de vista de la novela y del film..."

⁵² Op. cit. pág: 196

Inclusive, ha sido planteada la hipótesis de que⁵³ en ciertas novelas existe el uso de una descripción que parte de un punto de referencia visual único y que poco a poco se abre a una panorámica -o el mismo movimiento a la inversa-, incorporando, o restringiendo progresivamente al campo de visión de la perspectiva (descriptiva) una serie de objetos, de movimientos de personajes, que dan gran variedad a la descripción y atestiguan la disposición de utilizar la exterioridad de las cosas y personas para definir o tratar de penetrar en la psicología humana.⁵⁴ El estudio realizado por el español Martín Nogaies postula que ese tipo de descripción es similar a la que hace los movimientos de cámara de cine, los *travellings*, los *dollys*, etc, que usan lo exterior, una alternancia de planos, para dar una idea de los pensamientos y del carácter de los personajes y parece tener la intención de complementar el mundo diegético. Ese es el típico caso de transcodificación, que sólo en parte es aceptable.

Estos y otros rasgos de la descripción de cierta narrativa del siglo XX, han sido relacionados -quizá muy fácilmente- con una mirada próxima a la de la cámara de cine -medio en el cual el narrador, esencial en un arte estrictamente narrativo, en principio debe ser mejor conceptualizado, puesto que la cámara tiene también funciones diferentes- tomándose un mero registrador de la acción, persecutor del significado de las cosas físicas que, tal vez, la novela tradicional del siglo XIX no necesitaba hacer. Aunque en la tradición realista se encuentre, por ejemplo, a un Zola, cuyos narradores agotaban un tema en una descripción minuciosísima, ésta era conducida por una intención de reporte, de clasificación, más que de narración o de una descripción que auxiliara el avance de la trama en sí, más bien era un intervalo necesario. La diferencia del carácter de las dos descripciones se manifiesta en que la más tradicional, digamos de esta manera, tiene una postura enunciativa, además de clasificatoria en determinados casos, siempre omnisciente (omnipotente, ominividente). Además de Zola, se puede ejemplificar también con ese tipo la postura narrativa-descriptiva de un Balzac, escritor paradigmático para la tradición

⁵³ Este estudio fue realizado por Martín Nogaies en su libro ensayístico *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1981. El autor comenta que en el cuento "Tras la última parada", de Aldecoa, hay una técnica utilizada por el narrador de acercarse a los objetos progresivamente, comenzando con una panorámica y plano general y luego ir bajando la escala de movimientos y planos cinematográficos hasta llegar a un *close-up* a través de un *travelling* o de un *dolly-in*. He insinuado mi aversión a este tipo de transposiciones en donde inclusive se usan los mismos términos a los dos artes. No creo en la homología y sí en la analogía entre las formas narrativas de un arte a otro. Por eso, creo abusivo hablar de los acercamientos de cámara en un texto literario

⁵⁴ A este respecto, ha comentado acertadamente Robert Richardson, en *Literature and Film*, Londres, Indiana Press, 1972, pág. 56: "One of the film's greatest and most often noted assets is its sensitivity to appearance, its built-in capacity to characterize things and people directly, in pictures, rather than through description or analysis".

realista. Ya en literatura del siglo XX, en las voces de Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet y Rulfo, por ejemplo, esos elementos descriptivos conceptuales -que incorporan inclusive fragmentos del estado de ánimo de las cosas- son colocados frente al lector -ayudados por una serie de elementos sensitivos materializados- por una variedad de perspectivas y de voces narrativas que construye el texto como un nuevo modelo de la realidad física, referencial, dando así una nueva versión -literaria- de la realidad, en el sentido que atomiza y parcela la percepción de los personajes que en muchas ocasiones tienen voz propia; presenta un mundo, si bien descrito y narrado más fragmentaria, también más complementariamente. Se diría que revela un nuevo tipo de realismo, por lo menos en lo que se refiere a las descripciones y los mecanismos seleccionados por el autor para estas descripciones⁵⁵ Carmen Peña-Ardid, en su libro ya citado, escribe que la narrativa de hace por lo menos sesenta años hasta nuestros días, se ha inspirado en las siguientes características del cine:

Otra cuestión y sin necesidad de limitarnos a la novela "behaviorista" es que la narrativa literaria contemporánea se haya fijado, como era lógico, mucho más que en los procedimientos que emplea el cine para transmitir el pensamiento cognitivo y verbalizado- de los personajes, en aquellos otros modelos (de descripción) que comprenden los aspectos "no verbales" del relato y que exigen siempre en la narrativa literaria una transeodificación de lo no verbal a lo verbal: sea el "relato de acontecimientos", sea la descripción de conductas (kinésica) y percepciones, sean los gestos inconscientes (...)⁵⁶

Sin duda, la autora incorpora a esos procedimientos de la novela de nuestro siglo, la posición de presentación de los personajes, que ya no se muestran indirectamente con una

⁵⁵ Varios son los teóricos de la literatura que hacen referencia a la tendencia a *mostrar (showing)* más que a *contar (telling)* de las descripciones y narraciones de nuestro siglo. Entre otros, están los ensayos de Norman Friedman, los de Jean Poullon en el libro *El tiempo en la novela (1973)*, Percy Lubbock, *The Craft of Fiction (1964)* y Boris Uspenski, *A Poetics of Composition*, Los Angeles, University of California Press, 1973.

⁵⁶ Peña-Ardid, Op. cit. pág. 181. Y, en la página 201, complementa esta idea de que en la novela española de mitad del siglo xx, "del mismo modo que adquiere gran preeminencia el diálogo, también va a tener significación lo que callan los personajes -o mejor el hecho que callen-, y sus silencios serán subrayados muchas veces explícitamente por el narrador que los llena dirigiendo nuestra atención hacia los elementos de comunicación no verbal o hacia las características del espacio".

introducción o una descripción *subjetiva* o aun *objetiva* de su físico, conducta y carácter a través de un narrador, sino que son presentados o por ellos mismos o de una manera en la que esas características sean subentendidas y configuradas en la mente del lector, como si no necesitara de la presentación que hace el tipo discursivo literario.

b) Narradores, perspectivas y la construcción yuxtapositiva.

Se ha comentado en varias ocasiones el uso del montaje cinematográfico con fines literarios y, aunque yo no esté, digamos, completamente de acuerdo con esta asociación directa hecha en muchos estudios⁵⁷ creo en la idea de *inspiración* cinematográfica que tuvo la literatura en el siglo XX y de provocación que los sistemas de montaje pudieron haber suscitado; debido a que los dos modos narrativos comparten problemas formales, creo que, consecuentemente, deberían compartir soluciones también. Sin duda, el montaje⁵⁸ quizá el fundamento más marcante del cine, ha provocado una revaloración en la manera de narrar una historia, de avanzar la acción en un texto literario; pero esa revaloración -por basarse sólo en una *inspiración*, inclusive en una *inspiración* mutua ya que está claro que el cine se ha inspirado también en la narrativa literaria para construirse como relato-, tiene efectos distintos en cada uno de los dos modos discursivos. De entrada, en la literatura el montaje -montaje según la definición a la cual nos hemos referido- puede ser una técnica auxiliar -que además no se debe llamar montaje, sino quizás elipsis o

⁵⁷ Muchos son los trabajos como éstos, y aquí mismo se ha comentado algunos de ellos, por eso sólo señalaré ahora una tesis sobre las técnicas narrativas en la obra de Juan Rulfo, de John Joseph Jr., intitulada *Narrative Technics in the Short Stories of Juan Rulfo*, 1973, y el ensayo de Antonio Sacoto Salamea, "Las técnicas narrativas", *Homenaje a Juan Rulfo, variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacomán, Madrid, Anaya, 1974.

⁵⁸ Son muchas las definiciones del montaje, pero utilizaré aquí la que emplea Adriana de Teresa, en el libro *Farabeuf, escritura e imagen*. México, UNAM, 1996, en donde la autora hace una relación de la obra de Salvador Elizondo y la técnica del montaje dialéctico de Sergei Eisenstein. De Teresa dice que el montaje "es una técnica de edición que consiste en ensamblar escenas o tomas independientes dentro de una determinada secuencia". La autora usa la tipificación básica y tradicional del montaje: el montaje-relato, casi inventado por George Méliès y D.W.Griffith, que "consiste en la reunión de diversos planos, dentro de una secuencia lógica o cronológica que contenga una historia, en donde cada uno de esos -los planos- aporta un contenido narrativo y contribuye a hacer avanzar la acción desde el punto de vista dramático. Es decir que, por un lado, los elementos diegéticos se van encadenando de acuerdo a una relación de causalidad; y por el otro, desde un punto de vista psicológico, el espectador comprende el evento o eventos que se le presentan. El montaje, en este caso, significa un medio de descripción, que se forma colocando las tomas una tras otra de acuerdo a un orden lógico o causal de los sucesos". Y por otro lado, la definición del montaje expresivo- "(...) se basa no en un sentido de continuidad, sino en la yuxtaposición de los planos, con el objeto de producir un efecto preciso en el espectador gracias a la combinación de imágenes". Este es el conocido montaje dialéctico o metafórico que Eisenstein conceptualizó a partir de las obras de Griffith.

alguna otra clasificación figural, retórica- con el fin de lograr efectos de yuxtaposición temporal y espacial de los momentos de la narración; ya que en el cine es casi una necesidad, puesto que es un elemento determinante de su lenguaje, aunque su función narrativa también sea la de acumular de una manera especial (con una clipsis que imprima velocidad, dinamismo o suspenso en la historia) cuadros, tomas, escenas, secuencias y aportar así información a la historia. Pese a esta distancia -que debe ser recordada siempre como una diferencia en la producción de sentido entre las dos artes- son innegables las relaciones entre el montaje metafórico de Sergei Eisenstein y las propuestas contenidas en los manifiestos de las vanguardias poéticas de inicios del siglo XX. Esa convergencia en la poesía se da sobre todo en el proceso de creación de imágenes en la composición de éstas y en su resolución en el texto literario. En poesía, por ejemplo, las vanguardias quieren un verso que sea autónomo para que se sostenga solo en el universo del poema y de la página.⁵⁹ aunque ese verso sea parte básica del proceso metafórico, sólo posible mediante la unión de dos imágenes, dos conceptos, a fin de crear uno nuevo, una nueva imagen.⁶⁰ En el cine, el montaje dialéctico abogó por esa unión -o desunión- temporal y espacial de planos, a fin de que el espectador cree la idea sugerida por la consecución de dos diferentes planos en el seguimiento de la historia. En *El acorazado Potemkin* (1925) es fácil identificar una sintaxis basada en imágenes que mantienen una relación dialéctica y metafórica; también en *Que viva México!*, (1931) aunque ésta no haya sido editada

⁵⁹ El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras y, como no se trata, según la costumbre, de trazos sonoros regulares o versos, más bien de subdivisiones prismáticas de la idea, en instante le aparecer y que dura su concurso; dentro de cierta 'mise en scene' espiritual exacta, es en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de verosimilitud, donde se impone el texto. La ventaja, si tengo derecho a decirlo, literaria, de esta distancia copiada que mentalmente separa grupos de palabras o las palabras entre sí, parece constituir tan pronto en acelerar como amortiguar el movimiento, escondiéndolo, convocándolo incluso según una visión simultánea de la Página: tomada ésta por unidad como lo es por otra parte el verso o línea perfecta", dice Mallarmé en el prefacio a "Une coup des dés", 1897. Este autor, este texto, como se sabe, fueron los precursores de las propuestas de vanguardia que surgirían algún tiempo después. Calor saltita pela praça.pressa apertos automóveis bamboleios

⁶⁰ Teus Van Dick en *Estructuras y funciones del discurso* (México, Silgo XXI, 1980) dice: "La secuencia, entonces, es primero una ordenación lineal de oraciones en el tiempo o en el espacio. Luego veremos que esta ordenación también se define en términos de relaciones semánticas y pragmáticas". Como ejemplo de lo que dije anteriormente en el texto, transcribiré algunas estrofas del poema "Danças", del vanguardista Mário de Andrade:

Quen dirá que eu nao vivo satisfeito! Eu danço!
 Dança a poeira no vendaval.
 Raios solares balançam na poeira.
 Image replaces image, there is no prose logic, no
 assertion. The sense of

originalmente por el equipo de Eisenstein. Los futuristas clamaban por la eliminación de los indicadores de tiempo, las conjunciones, con afán de colocar los versos de manera autónoma en el poema, aunque a la vez fueran integrantes fundamentales del mismo; tales supresiones sugerían, entre otras cosas, una idea de simultaneidad de tiempo y espacio. La yuxtaposición de imágenes parece funcionar para separar los versos de una lógica causal e integrarlos a un mundo propio, con su propio ritmo y, puestos en juego en el cuerpo del poema, alcanzan una especie de totalidad, derivada de la unión de la forma con el concepto -la obra-. Las relaciones, no obstante, no se detienen en los aspectos mencionados. Robert Richardson opina sobre esta tendencia de la literatura a lo largo del siglo XX:

En este caso, el cuerpo del poema, se siente una clara ruptura de imágenes, objetos que componen la imagen, que hacen referencia a la técnica del montaje. process motivates the sequence and turn the slowly flowing sequence of images stirs in the reader a sense of organic process, and so one arrives by a logic of images and the rhythm of organic life at the only conceivable end, death. The quiet and powerful inevitability of such poetry is very much like the effect a good film sequence can provide.

Más adelante dice:

More important is the mobility which permits us to see, in a film, the same scene from as many points of view as the director's imagination can suggest, and technique can obviously lend depth and interest to character study. But this technique is not exclusively the film's either.⁶¹

Si los futuristas querían un arte en movimiento, los imaginistas, la vanguardia inglesa liderada por Ezra Pound -interesado en la poesía oriental, ideogramática, que en la misma época interesaba también a Sergei Eisenstein- y por T.S.Eliot (*The Waste Land*), pedían una poesía visual.

⁶¹ *Literature and Film*, Indiana University Press, 1972, págs: 52, 53 y 54.

En la prosa, la estructura y la armazón de la historia en el discurso -en ciertas novelas y cuentos- esto es, la organización de los diferentes momentos de la historia, no busca enfatizar ya la relación de causa y efecto inmediata (causa-efecto), y opta por escenas o bloques temáticos que mantienen una relación espacio-temporal aparentemente distante una de la otra. De autores latinoamericanos, en donde se encuentran esas características, se puede citar los textos de prosa dinámica de los Contemporáneos en México, realizados en la década de los años veinte, como en *Dama de Corazones* de Xavier Villaurrutia, o *El día más feliz de Charlot*, de Enrique González Rojo. En el Brasil, por ejemplo, libros como el de Antonjo de Alcántara y Machado, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, con claras referencias cinematográficas, y lo de la vanguardia poética modernista, como Mario y Oswald de Andrade. Más adelante en el tiempo, en México, a Agustín Yañez de *Al filo del agua* -claramente inspirada por John Dos Passos-, Mariano Azuela con *La Malhora, La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, a *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, así como a *Conversación en la Catedral*, de Mario Vargas Llosa, *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig. Por otro lado, entre las décadas de los veinte y cincuenta, autores como Faulkner escribían *Santuario, El sonido y la furia*; Ernest Hemingway, *Los asesinos*; John Dos Passos, *Manhattan Transfer, USA*; Robbe-Grillet, *El mirón, La celosia*, etc y manifestaban así su inspiración cinematográfica en la estructura narrativa de sus textos. En la misma tónica, es interesante observar al interior de ciertos relatos, en donde se percibe una falta de indicadores que remiten a una ruptura -sea esta ruptura en el plano temporal o en el espacial- entre las escenas o las frases en el texto literario, encontrando otra manera de dar coherencia al relato que no es la del hilo causal, adhiriendo así la yuxtaposición de acciones o imágenes. *La muerte de Artemio Cruz*, novela dividida en bloques, con tres voces narrativas dominantes, un yo, un tú y un él, es muy representativa de las características señaladas anteriormente:

Caminaron, armados los dos, a través de los pasillos fríos hasta el patio. Calcularon la mitad del cuadrángulo. El coronel hizo a un lado, con el pie, la cabeza de Bernal. El capitán levantó las lámparas de petróleo. Cada uno se colocó en una esquina. Avanzaron⁶²

⁶² Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962. págs:200 y 201

El siguiente fragmento, de *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, crea una corriente de narración que tiene la función de dotar lo narrado de un poder de simultaneidad muy interesante y próximo a las descripciones -que también narran y hacen avanzar la historia- cinematográficas, similar a la técnica empleada por Robbe-Grillet. No voy a colocar más que este fragmento, pero es importante mencionar que, a lo largo de todo el libro, se puede notar también una estructura de secuencias -tiempos narrativos, esto es, la combinación del tiempo de la historia con el tiempo del discurso, como ha formulado Genette- que yuxtapone no sólo tiempos sino también espacios, dando a la novela un ritmo muy peculiar, que gana inclusive relevancia cuando vemos que el nombre completo de la obra es *Farabeuf, la crónica de un instante*, con clara alusión a la fotografía y a su falta de movimiento temporal y espacial, determinante para el género narrativo tradicional; es decir, en esta obra narrativa, en la que el movimiento, el tiempo, es fundamental como en toda narrativa, se intenta paralizar un instante mediante la repetición exhaustiva de descripciones tal como ocurre en la obra de Robbe-Grillet.

¿Recuerdas ... ? Es un hecho indudable que precisamente en el momento en que Farabeuf cruzó el umbral de la puerta, ella, sentada al fondo del pasillo agitó las tres monedas en el hueco de sus manos entrelazadas y luego las dejó caer sobre la mesa. Las monedas no tocaron la superficie de la mesa en el mismo momento y produjeron un leve tintineo, un pequeño ruido metálico, apenas perceptible, que pudo haberse prestado a muchas confesiones. De hecho, ni siquiera es posible precisar la naturaleza concreta de este acto. Los pasos de Farabeuf subiendo la escalera, arrastrando lentamente los pies en los descansos o su respiración jadeante, llegando hasta donde tú estabas a través de las paredes empapeladas, desvirtúan por completo nuestras precisiones acerca de la índole exacta de ese juego que ella estaba jugando en la penumbra de aquel pasillo.⁶³

⁶³ Salvador Elizondo, en *Farabeuf, la crónica de un instante*, México, Vuelta, 1992. Ya he comentado el libro de Adriana de Teresa, *Farabeuf, escritura e imagen*, en donde la autora desarrolla la idea de que el texto de Elizondo tiene claras relaciones con el montaje cinematográfico y, aunque no sea de mi agrado la transposición de términos de cine para hablar de literatura, cabe destacar la validez del estudio publicado por la UNAM.

De este tipo de evidencias partimos para el establecimiento de ciertas características como es la yuxtaposición de diferentes narradores y puntos de vista, de diferentes niveles temporales y espaciales, que quizá pareció aumentar la dificultad de comprensión de una historia, pero no hubo otra manera mejor para expresar *el espíritu de nuestra época* que mediante esta diversidad. La percepción fragmentada del universo -entendiéndola como una crisis de los paradigmas, en el plano de las ideas- no tenía mejor forma para manifestarse, simbólicamente, que la de la literatura del siglo y el cine. Cabe recordar que no pretendo aquí omitir que esa yuxtaposición temporal y espacial ya había sido utilizada en textos literarios producidos antes de la invención del cine, pero sí recordar la relevancia que ganaron esos recursos en la literatura del siglo XX, en muchos sentidos raíz de la teorización sobre el séptimo arte y su desarrollo como medio para contar una historia. Además, en el caso del libro de Salvador Elizondo, por ejemplo, el fragmento transcrito revela bien la idea de este estudio interartístico, ya que pocos son los elementos que se pueden confrontar formalmente de ese libro y la fotografía, pero como ya dijimos en todo el texto el autor no narra más que unos instantes recordando las mismas escenas una y otra vez, aludiendo al movimiento del recuerdo que se manifiesta cuando se está con una foto en las manos. Ahí mi posición entronca con las ideas de algunos autores como Jakobson y Lotman, que admiten, sin un idealismo exacerbado, como el de Benedetto Croce, por ejemplo, que los géneros artísticos son solamente subgéneros de un género principal, que el arte es un superdiscurso, un sistema que se adhiere a diversas subformas.⁶⁴

Sobre la cuestión del narrador y de la perspectiva, cabe mencionar que esos dos elementos imprescindibles del discurso narrativo también se vieron íntimamente afectados por las propuestas del cine. Quizá sea un poco aventurada la idea -puesto que en el cine la condición del narrador como tal es discutible, aunque varios son los autores que la equiparan-⁶⁵ pero pareciera casi imposible -a menos de que se tratara de una

⁶⁴ Lotman en la ya citada obra *La estructura del texto artístico*, dice en la página 342: "La influencia mutua de diversas artes es una manifestación a nivel superior de la ley general de la yuxtaposición de diferentes principios estructurales de la obra artística.

⁶⁵ En sus *Estudos de Semiótica Filmica*, O Porto, Afrontamentos, 1985, pág. 87, o teórico portugués I. Gonçalves Lavrador, establece una serie de relaciones entre las categorías semióticas del narrador, focalización, punto de vista en la obra literaria y en la obra cinematográfica. Cito a este autor debido a la seriedad, densidad y, porque, no, debido a su persistencia en establecer tales relaciones: "Entramos assim no estudo do chamado código de focalização diegética ou de perspectiva diegética (se preferirem), estudado também pelos teóricos da narrativa literária, evidentemente dentro do campo abrangido por esta. Os conceitos por eles desenvolvidos têm equivalentes na narrativa filmica, ora como conceitos coincidentes por se aplicarem à componente verbal da semiótica considerada (apenas com as novas propriedades derivadas da síntese-criadora que se encontra na base deste tipo de fenômenos semióticos), ora como conceitos senão rigorosamente

contrapropuesta de los escritores- el ignorar los procedimientos narrativos cinematográficos con el fin de preservar la calidad conceptual, digamos, propiamente literaria, en primera instancia en sus obras⁶⁶ sin embargo, no ha sido de esta manera. Sobre el narrador, se puede decir que el cine, como se ha comentado en este mismo trabajo, parece haber provocado esta tendencia a mostrar -aparentemente de forma objetiva o por lo menos la tendencia a mostrar más, pero de manera más sutil, ya implícita en el mundo narrado- las escenas y secuencia literarias, más que a narrar conceptualmente las mismas. André Gaudreault, teórico de narratología comparada ya citado aquí, expone una serie de problemas de la condición del narrador y de la perspectiva narrativa que surgió en la literatura a partir de la invención del cine; llega a conclusiones muy sutiles, cuando habla de la necesidad de deslindar las diversas voces narrativas -instancias narrativas- de los enunciados verbales y filmicos; el autor dice:

je disais plus haut que, en raison des procédures de transsémiotisation, le concept de narrateur appelé à perdre de sa 'mondité', de son 'humanité', que ces procédures enclenchent en quelque sorte de chez lui un véritable processus de déperdition. Cette désanthropomorphisation varie en fait en fonction de niveau d'abstraction de l'éventuel véhicule sémiotique d'arrivée, comparativement à celle du véhicule de départ⁶⁷

Esa calidad de observador impersonal que registra los fenómenos, tiene como fin, en algunas novelas de nuestro siglo, apartar al yo del autor de la figura del narrador, y esta mediación -que es propiamente el narrador, quien en la literatura es la entidad enunciativa- se torna mucho más *impersonal* que en otros casos, como en la novela clásica de Balzac, por ejemplo, en que lo visible era tratado de manera quizá más impersonal que la narración si, aunque lo visible estuviera siempre presente más en las descripciones, en donde ese visible, como ya vimos, es fundamental siempre. Este afán de objetividad y de diversidad de voces narrativas, y de perspectivas, afán que Genette señala acertadamente como una

aplicáveis depois dum conveniente trabalho de adaptação e astamento. Em todo o caso, devem-se completar com outros conceitos específicos da semiótica cinematográfica."

⁶⁶ Richardson, Op. cit. pág. 53 y 54, menciona lo siguiente sobre la relación de los escritores que hacían guiones para cine: "Writers on film have been to point out one of the distinguishing

⁶⁷ Gaudreault, Op. Cit. pág. 151 y 152. Agrega que la literatura de nuestro siglo ha desarrollado este tipo de narrador.

crisis del discurso literario en sí -y este discurso es acusado, en los cuentos y novelas, por las intervenciones más o menos directas del narrador en la historia-,⁶⁸ sin embargo, ya puede ser notado en *Madame Bovary*, considerada como la primera novela con un narrador que estableció la separación entre el mundo narrado y el yo del autor, dando autonomía al universo de los personajes, a los que muchas veces focalizaba.

Sobre la perspectiva -entendiendo el término como una selección del material a ser narrado o la posición física desde la cual se cuenta algo- muchas son las ocasiones en que los críticos han señalado la preocupación por este elemento narrativo en la literatura de nuestro siglo, en comparación con la novela realista más tradicional, en donde hay una fuerte presencia de un narrador omnisciente, cuya característica principal no es la variedad de perspectivas narrativas y sí la intromisión del narrador a las diversas mentes, comentando sus sentimientos e ideas junto a los de los personajes. En el siglo XX, la perspectiva gana en variedad de posiciones y también existe una cierta prioridad visual o, como dice Peña-Ardid, importan mucho "las localizaciones exactas desde que se perciben los objetos, la justificación de la misma posibilidad de ver, la orientación en el espacio". Esta relevancia de la perspectiva visual desde donde se narra un momento, o desde la cual se observa y describe una escena, sólo remarca la impresión de que el espacio no sólo existe afuera de las personas, de los personajes, impresión tan asociada a la idea -equivoca y en todo caso limitadora, aunque innegable- fenomenológica del cine. Sobre esto, *Los asesinos*, de Hemingway, es un ejemplo típico, puesto que en este cuento -aunque narrado a veces en primera persona- utiliza un narrador que mantiene siempre una distancia emocional, con énfasis en los elementos físicos para contar o subrayar algún diálogo, de tipo discursivo -los diálogos dramatizan las escenas- que abunda en el texto para darse una idea, *Los asesinos*, que luego el mismo Hemingway adaptó al cine, comienza así:

⁶⁸ Estas intervenciones, como explica Genette en "Fronteras del relato", ensayo publicado en *Communications* n.8, Francia en 1966, -traducido por Beatriz Dorriots y Ana Nicole Vaisse del Dossier, para la edición en español del libro *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán, 1997 - tienen como función -quién es el enunciador en determinado relato literario. ¿Quién narra?. Ha sido cambiante la posición del enunciador (discursivo) frente al enunciado (relato) en la historia de la literatura. Genette dice que en la edad clásica de la novela, Cervantes, Fielding, etc, "el autor-narrador, asumiendo complacientemente su propio discurso, interviene en el relato con irónica indiscreción, interpellando a su lector en un tono de conversación familiar". Luego, la novela picaresca es el ejemplo, "transfiere todas las responsabilidades del discurso a un personaje principal que hablará, es decir, que a la vez contará y comentará los acontecimientos, en primera persona". Después, comenzando en el siglo XVIII, "reparte el discurso entre los diversos actores, ya sea en forma de cartas" y, en nuestro siglo, con las corrientes de conciencia de los personajes narradores de Joyce y Faulkner. Genette menciona que la época en que la novela mantuvo una buena relación entre el discurso (quién enuncia) y historia (enunciado), fue en el inicio del siglo XIX, cuando se buscaba la objetividad de la historia, pero no desaparecía la interferencia del narrador omnisciente; Balzac es el paradigma. Las siguientes páginas son dedicadas a la explicación de esa relación del modo de enunciación del cine y la autonomía de la historia (del enunciado) en cierta literatura producida en el siglo XX.

La puerta del restaurante Henry se abrió y entraron dos hombres que se sentaron ante el mostrador

-¿Qué les sirvo?- preguntó George

-No sé -constestó uno de ellos-¿Qué quieres tomar, Al?

-No sé -dijo Al-. No sé lo que quiero comer.

-Afuera aumentaba la oscuridad. Las luces de la calle se veían por la ventana. Los hombres, sentados ante el mostrador, leían el menú. Desde el otro lado del mostrador, Nick Adams los miraba. Cuando entraron, estaba hablando con George.⁶⁹

También en *Santuario* de William Faulkner, se puede notar esta prioridad visiva del narrador que, además, da mucha importancia al ángulo o la perspectiva --*realmente* visual-- desde la cual narra un asunto.

De detrás de la cerca de arbustos que rodeaba el manantial, observó Popeye al hombre que se hallaba bebiendo. Una tenue senda llevaba del camino al manantial. Popeye observó al hombre -un hombre alto, flaco, destacado, con un pantalón de franela gris y una chaqueta de paño de dos colores sobre el brazo-cuando éste emergía de la senda y se arrodillaba a beber en el manantial.⁷⁰

No hay que olvidar que el narrador es, en todo caso, un personaje también, y las diferentes voces que aparecen en un texto, aunque no sean la voz narrativa principal, puesto que son los llamados *narradores delegados*, como en *Pedro Páramo*, *El sonido y la furia*, de William Faulkner, por ejemplo,⁷¹ parecen remarcar sistemáticamente esa riqueza -o variedad- perceptiva del mundo físico o de la "realidad", esa riqueza llevada a buen lugar en el siglo XX, como solución estética para una inquietud espiritual, aunque parcialmente, que puede ser patentada en los contenidos narrativos de manera directa, pero revelada siempre también en las formas.

⁶⁹ Ernest Hemingway. *Los asesinos*. Barcelona, Caralt editores, 1978, págs. 5 a 15.

⁷⁰ William Faulkner, *Santuario*, traducción de Lino Novás Calvo, México, Espasa. 1954.

⁷¹ Tanto en *Pedro Páramo* como en *El sonido y la furia* (guardadas las proporciones) la fragmentación de la historia o del universo diegético también se da con una fragmentación física del discurso que vehicula tal historia. Ambas novelas son narradas por una serie de voces que, cada una a su vez, expone los hechos conforme su idea propia y "personal", su experiencia, de como ocurrieron estos hechos. Ambas son narraciones de un suceso dado que necesita ser reelaborado para ser expuesto y desarrollado en el texto.

narrativas mismas de los textos. Sobre esto, Wolfgang Iser comenta sobre los modelos de presentación que:

Con *Vanity Fair* -de W. T. Thackeray- como fondo, la indeterminación del *Ulysses* de Joyce aparece como si no se hubiera perdido control sobre ella. Esta novela trata tan sólo de representar una vida cotidiana común. El tema pues ha disminuido considerablemente si se piensa que Thackeray quería transmitir todavía un cuadro de la sociedad victoriana y que Fielding hasta quería representar un cuadro de la naturaleza humana. Casi parece que la preponderancia de grandes temas y la cantidad de indeterminación estuvieron relacionadas una con otra. Pero ¿qué puede adelantarse con el hecho de que casi todas las estrategias de representación de la vida cotidiana, sino la condición de su experimentabilidad? Entonces, el tema sólo señala un impulso para tratar de dominarlo, puesto que es vida cotidiana no es una imagen representativa del significado que estuviera oculto tras ella. Los mundos secretos ideales ya no existen en el *Ulysses*. En vez de eso, el texto desarrolla una riqueza, desconocida hasta entonces, de puntos de vista y modelos de presentación que primero confunden al lector. Las numerosas facetas de la vida cotidiana dan la impresión de que sólo fueron propuestas al lector para sus observaciones. Las perspectivas ofrecidas chocan directamente entre sí, se superponen, son segmentadas y, precisamente por su densidad, comienzan a cansar la vista del lector.⁷²

Como ya fue comentado, las caracterizaciones teóricas sobre esos aspectos, esto es, sobre el narrador y la perspectiva narrativa, son bastante equívocas, pero no sin una coherencia suficiente para señalarlas como aspectos imprescindibles dentro de un texto que se proponga ser narrativo; esa es la tarea, pues, de una teoría que se pretende mirímicamente científica, como es el caso del estructuralismo y de su derivado de fin de siglo, la narratología, y como en este trabajo adoptamos aspectos de esas posturas analíticas, cabe apuntar tales acreditaciones o justificativas; dentro del programa de esas áreas, y también de la semiótica, está la adopción de un método establecido *a priori* del texto, es decir, como en las disciplinas de las ciencias naturales y hay la idea de que el método es algo abstracto que será aplicable o revelará una serie de manifestaciones al adoptado sobre el fenómeno. Eso fue lo que nos propusimos aquí, aunque nuestro método, lejos de tener la

⁷² Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", ensayo publicado en el libro *En busca del texto*, compilador Dietrich Rall, México, UNAM 1993, pag. 115 y 116.

homogeneidad estructuralista, fue creado a partir de observaciones de los modos en que algunas categorías de la literatura de ficción aparecían también en el film de ficción, luego se llegó a la conclusión de que eso se debía a que las dos artes pertenecían a una especie de molde común -el molde narrativo- y luego que, aunque aparecieron en ambas artes, las categorías no podían ser vehiculadas de la misma manera y la producción de sentido en ellas también era diversa: la última parte de esta cadena fue percibir que la literatura del siglo XX adaptó inclusive mecanismos de utilización de esas categorías y que esas adaptaciones son tal vez las más importantes características que esa literatura como corpus ofreció al conjunto de la historia de la literatura.

Siguiendo el razonamiento inicial, en el caso de categorías como el narrador y la perspectiva, como ya dijimos, las discrepancias teóricas son acentuadas lo suficiente como para merecer un señalamiento mínimo; además, esas divergencias también dejan bien claro que fue en el siglo XX en donde la preocupación por esas categorías se reveló más urgente, tanto para la crítica o teoría, cuanto para los autores y sus obras, y, por otro lado, nos recuerda también que casi todos los teóricos utilizan o señalan la existencia de elementos cinéticos y visuales en sus definiciones y clasificaciones. En su ensayo sobre la perspectiva (y el narrador), Françoise Van Rossum-Guyon, hace un recuento histórico de la teoría sobre el punto de vista y aún apunta datos tan interesantes como:

É assim, para nos limitarmos a um só exemplo, que os alemaes optem a narração subjetiva (subjektive Erzählung) à narração objetiva (objektive Erzählung), como a narração onde intervem, quer porque porpõe um história que "a si mesma se conta", descrevendo as ações das personagens e deixando-lhes a palavra, quer porque a apreseta através do espírito de uma ou várias personagens. Sabe-se que, inversamente, os franceses falam de realismo subjetivo quando o ponto de vista do narrador se identifica com o de uma ou várias personagens. Enquanto, no primeiro caso, a subjetividade de que se tratat reenvia ao discurso de um narrador exterior à história (livre de inventar à sua vontade e de exprimir a sua individualidade), no segundo ela reenvia ao discurso de uma das personagens integrada na história. A narração será, precisamente, qualificada de objetiva pelos alemaes porque o seu autor, neste caso, se apaga completamente.⁷³

⁷³ Françoise Van Rossum-Guyon. "Ponto de Vista ou Perspectiva Narrativa", en *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega, 1976.

De esa manera, nos queda bastante elucidada tanto la divergencia de rasgos que caracterizan tal o cual tipo de narrador y su postura o perspectiva, como la existencia de elementos más o menos referenciales, más o menos visuales, en suma, más o menos acordes con ciertas características que la misma literatura ya había desarrollado, a manera de descripciones, de pausas narrativas en que abundaban las incursiones físicas, visuales y auditivas, al mundo narrado, pero que ahora es el mismo narrador y su perspectiva narrativa que asume tal postura cinética y visual, de una forma quizá más espontánea, es decir, el narrador -los narradores- asume su visión sobre las cosas, su parcialidad, y no tiene necesidad de utilizar los momentos descriptivos para hacer uso de sus sentidos más directos, a veces en detrimento de una postura conceptual que quizá propicie el abordaje psicológico también de forma más directa; pero como dijimos también, el siglo XX tuvo gran diversidad de perspectivas, y si Hemingway y Rulfo y Robbe-Grillet fueron, a su manera, bastante visuales y físicos, Joyce a su manera también lo fue, y hubo una Virginia Woolf, hubo un Xavier Villaurrutia, esos últimos claros ejemplos de utilización radicalmente lírica y hermética de los signos verbales, pero que a su manera también se vieron tocados por las manos del medio artístico más propio del siglo XX.

2. La dinámica textual de Rulfo

2.1. Rulfo, la fotografía y el cine: breves apuntes plurisemióticos.

La historia dice que Juan Rulfo empezó a tomar fotografías muy joven, por ahí de 1934, pero que su momento más interesante como fotógrafo fue entre los años 1947 y 1955⁷⁴ esto es, época en que escribía *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

⁷⁴ Eduardo Antonio Rivero Vilorio, en una tesis de maestría intitulada *Juan Rulfo: el escritor fotógrafo*, comenta que la práctica de la fotografía en Rulfo se intensificó y maduró en la época en que trabajó como vendedor de la Goodrich Euzkadi, entre 1947 y 1954. También comenta que en 1955 fueron tomadas las fotos de la famosa serie "Los músicos", en la sierra de Caxaca. Sobre el periodo en que Rulfo comenzó a dedicarse a la foto, sus inicios como fotógrafo, véase el ensayo de Francisco Javier Ramos, "Por los Páramos de Juan Rulfo", publicado en *La Jornada Semanal*, n.297, 19/11/1995, pág.

De esa manera, nos queda bastante elucidada tanto la divergencia de rasgos que caracterizan tal o cual tipo de narrador y su postura o perspectiva, como la existencia de elementos más o menos referenciales, más o menos visuales, en suma, más o menos acordes con ciertas características que la misma literatura ya había desarrollado, a manera de descripciones, de pausas narrativas en que abundaban las incursiones físicas, visuales y auditivas, al mundo narrado, pero que ahora es el mismo narrador y su perspectiva narrativa que asume tal postura cinética y visual, de una forma quizá más espontánea, es decir, el narrador -los narradores- asume su visión sobre las cosas, su parcialidad, y no tiene necesidad de utilizar los momentos descriptivos para hacer uso de sus sentidos más directos, a veces en detrimento de una postura conceptual que quizá propicie el abordaje psicológico también de forma más directa; pero como dijimos también, el siglo XX tuvo gran diversidad de perspectivas, y si Hemingway y Rulfo y Robbe-Grillet fueron, a su manera, bastante visuales y físicos, Joyce a su manera también lo fue, y hubo una Virginia Woolf, hubo un Xavier Villaurrutia, esos últimos claros ejemplos de utilización radicalmente lírica y hermética de los signos verbales, pero que a su manera también se vieron tocados por las manos del medio artístico más propio del siglo XX.

2. La dinámica textual de Rulfo

2.1. Rulfo, la fotografía y el cine: breves apuntes plurisemióticos.

La historia dice que Juan Rulfo empezó a tomar fotografías muy joven, por ahí de 1934, pero que su momento más interesante como fotógrafo fue entre los años 1947 y 1955⁷⁴ esto es, época en que escribía *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955).

⁷⁴ Eduardo Antonio Rivero Vilorio, en una tesis de maestría intitulada *Juan Rulfo: el escritor fotógrafo*, comenta que la práctica de la fotografía en Rulfo se intensificó y maduró en la época en que trabajó como vendedor de la Goodrich Euzkadi, entre 1947 y 1954. También comenta que en 1955 fueron tomadas las fotos de la famosa serie "Los músicos", en la sierra de Caxaca. Sobre el período en que Rulfo comenzó a dedicarse a la foto, sus inicios como fotógrafo, véase el ensayo de Francisco Javier Ramos, "Por los Páramos de Juan Rulfo", publicado en *La Jornada Semanal*, n.297, 19/11/1995, pág.

Sus fotos publicadas en el libro *Inframundo, el México de Juan Rulfo*,⁷⁵ ayudan a filtrar esta neblina a través de la que los críticos observan los textos escritos del autor. En las fotos están presentes los motivos icónicos más persistentes de lo que se llama el imaginario de su obra completa; irremediamente, nos recuerda la *impresión plástica* que se tiene al leer su libro de cuentos, su novela y, lógicamente, sus argumentos para cine. Según Jorge Ayala Blanco, quien produjo algunos textos fundamentales sobre la relación de Rulfo con el cine,⁷⁶ éste mantuvo un contacto poco afortunado, tanto en las adaptaciones de sus historias a la pantalla, hechas por manos propias o ajenas, como por sus incursiones directas en el cine, creando argumentos para alguna película. Formalmente, los escritos producidos directamente para el cine fueron tres: *El despojo* -Antonio Reynoso, 1960-, *El gallo de oro* -dirigido por Roberto Gavaldón, 1964- y dos segmentos de *La fórmula secreta* -Rubén Gamez, 1964-. Realizados después de la publicación de los libros que lo consagraron, los argumentos de Rulfo también confirman e inclusive legitiman la riqueza de su mundo, tanto en el plan icónico como en el de los acontecimientos narrativos y, desde luego, en lo que se refiere a los *modelos humanos* de sus personajes; nada escapa a la marca indeleble de su estilo. Es importante comentar que en este período en México, la literatura, la pintura y el cine -la música, la danza, etc- habían pisado un terreno estético singular, en donde la historia -Historia- era un móvil temático incontestable de creación, y el nacionalismo parecía ser el motivo para una introspección necesaria para la consolidación de la identidad del país -o de algo similar-; y, no cabe duda, buena parte de la inteligencia mexicana apoyó con entusiasmo tal idea.

En esta tónica, hipotéticamente, se podría hacer un estudio de estética del nacionalismo en el arte mexicano del siglo XX, en donde se incluyera un anécdoto que tratara de la relación entre los motivos paisajísticos propuestos e insinuados por Juan Rulfo en su obra y los del cine mexicano de las décadas de 1930 y 1940. No solo eso, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* están impregnados de la retórica iconográfica nacionalista de aquella época del cine, aunque diríamos que, bajo el influjo del escritor, ésta se presenta como una radicalización del sistema y, como radicalización, una suerte de conciencia crítica del mismo. Por otro lado, el cine mexicano estaba también repleto del fulgor nacionalista mejor intencionado de las artes plásticas y de la literatura que se produjo

⁷⁵ *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, México, ediciones del Norte y CNCA, 1980, págs. 53 a 153

⁷⁶ Jorge Ayala en *Juan Rulfo, El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Era, 1990, hizo las notas y comentarios críticos de este importante libro, que reúne una faceta de la obra de nuestro autor.

algunos años antes, como parece natural. Para ejemplificar, hay un libro de reciente publicación en torno a la figura y obra de Gabriel Figueroa que reunió a cuatro especialistas en cine y artes plásticas, *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*⁷⁷ el volumen trata precisamente de la relación entre la fotografía cinematográfica de este artista y la obra de los pintores muralistas más representativos. Hay en el libro -entre otras fotos fijas utilizadas para comparación junto a los cuadros o litografías a los que la foto alude- un sorprendente fotograma de un plano general de cinco indígenas de espaldas, en un velorio, sacada de la película *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943). Esta foto recrea, literalmente, el cuadro *El réquiem* (1928) de José Clemente Orozco. Por otro lado, no es necesario mencionar el impacto que tuvo Eisenstein y su camarógrafo, Eduard Tissé principalmente en su aventura filmica *¡Qué viva México!*, 1931-, en la composición fotográfica y de cierta pintura mural mexicana -de tinte nacionalista, aunque socialista- de aquella época. En fin, hay un gran camino que recorrer en ese ámbito de algo más que influencias entre las artes y los artistas.

Juan Rulfo, sin embargo, nadó en diversos mares y por eso se puede hacer un estudio interdisciplinario de su obra sin recurrir a una tormentosa estrategia. Desde este punto de vista, existe una serie de relaciones entre sistemas de códigos -entendiendo éstos como las peculiaridades (acaso sus sistemas semánticos) de significación de cada disciplina- traducidas a la narrativa de *Pedro Páramo* y a *El llano en llamas*, que hizo que los géneros cuento y novela tuvieran repercusiones inéditas en lengua castellana. La posibilidad de relación entre la novela y el libro de cuentos con el cine data del origen rulfiano como escritor y fotógrafo, sobre todo, pero también de su trabajo como argumentista de cine y, finalmente, de su misma vida. Según Sergio López Mena⁷⁸ Juan Rulfo fue educado en un ambiente de cierto gusto artístico y tuvo oportunidad de familiarizarse con obras de la música, el cine y la literatura que, como el mismo investigador escribe, deben haber ayudado en la formación de su bagaje de ideas activadas a la hora de crear las obras narrativas. Por tantas cosas -por la confrontación de los mecanismos narrativos de sus textos con el cine y por los datos biográficos de la formación del hombre Juan Rulfo, del

⁷⁷ *Gabriel Figueroa y la pintura mexicana*, editado en 1996 con el apoyo de varias instituciones como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y la Cineteca Nacional y cuenta con escritos de especialistas como el crítico de cine Nelson Carro, entre otros,

⁷⁸ Sergio López Mena en el libro *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993, en la página 81, en el apartado 'El narrador', dice: "El lenguaje del narrador en la obra de Rulfo presenta la escenografía de las acciones, crea atmósferas y paisajes, acota los diálogos. Educado en la fotografía, en el cine y en la música, no menos que en los murmullos de la conciencia, Rulfo escribe escenas eminentemente visuales y auditivas..."

artista- no es improbable trabajar sobre los puntos convergentes del lenguaje del film y los textos literarios del autor de Sayula. Como he comentado, no creo en una relación puramente en el plan narratológico, sino también dentro de otros órdenes simbólicos. Anticipando el próximo capítulo, citaré ya el ensayo de Antonio Sacoto Salamea sobre las técnicas narrativas de los textos de Rulfo, en donde advierte que algunas de esas técnicas están basadas en procedimientos cinematográficos, que van más allá de una *influencia* de las formas narrativas de este medio. La literatura adapta y resignifica esos procedimientos, los decodifica y recodifica a su sistema. Salamea dice:

(...) indicaré que gran parte de la novela *-Pedro Páramo-* se desplaza desde monólogos joyceanos; escenas simultáneas muy a lo Dos Passos, mientras otras escenas contraponen y superponen a lo Huxley; hay una "concretización", "montaje", "retrocesos", pero principalmente una escena real contrapuesta, simultánea o seguida de una fantástica, o viceversa: el acercamiento o *close-up* se despliega con verdadero logro artístico...⁷⁹

Aunque en el estudio de Salamea se nota cierta holgura crítica que le quita contundencia a su tesis, confirma, una vez más y de forma muy clara, la disposición a hacerse un estudio de los textos rulfianos bajo perspectivas artísticas diversas, a fin de dar cuenta de la riqueza de códigos existente en ellos. Sin duda, la narratología comparada y la semiótica son algunas de las disciplinas que mejor resaltan ese carácter de su obra. Pero no es vano señalar las atmósferas, los objetos, la luz, los ruidos -o el silencio- (aquí hay que recordar el libro de Julio Estrada, *El sonido en Rulfo*), la geografía, puesto que son elementos que, de alguna manera, resultan complementarios a un abordaje formal de los textos del autor. Estos tienen una pluralidad de aspectos significativos que escapa a lo meramente literario -tendrá sin duda que replantear esto de *meramente literario*, puesto que todo lo que está en un texto literario es meramente literario, pero hay que entender este concepto como productivo para mi análisis- y que hacen de su lectura un momento estético único. Véase un fragmento de *Pedro Páramo* a fin de enfatizar tal riqueza sensorial y discursiva existente en sus relatos:

⁷⁹ Antonio Sacoto Salamea, "Las técnicas narrativas", *Homenaje a Juan Rulfo, variaciones interpretativas en torno a su obra*, editado por Helmy F. Giacomani, Madrid, Anaya, 1974, pág. 388. El nombre de la novela fue agregado por mí.

Aclaraba el día. El día desbarata las sombras. Las deshace. El cuarto donde estaba se sentía caliente con el calor de los cuerpos dormidos. A través de los párpados me llegaba el albor del amanecer. Sentía la luz. Oía:

-Se rebulle sobre sí mismo como un condenado. Y tiene todas las trazas de un mal hombre. ¡Levántate, Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes. Y tú no lo reconociste.

-Débe ser un pobre hombre. ¡Duérmete y déjanos dormir!

-¿Y por qué me voy a dormir, si yo no tengo sueño?

-¡Levántate y lárgate a donde no des guerra!

-Eso haré.

-¿Y qué esperas?

-Ya voy.⁸⁰

Además de los señalamientos formales que se puede hacer a este fragmento, como por ejemplo lo que se manifiesta ya desde la primera frase -elemento que marca los niveles de riqueza del mecanismo narrativo/descriptivo- donde el narrador usa dos tiempos en un mismo nivel diegético, en este texto -como en todos los suyos- el escritor hace uso de una puntuación muy peculiar, cortante entre una acción o idea y otra, y por eso posible generadora de significados ella también, además de una yuxtaposición de discursos -- dramático, narrativo, descriptivo-, entre muchos otros elementos. Por otro lado, el doble sentido del lenguaje oral mexicano, tan típico y aclamado, es aquí colocado -en discurso dramático- junto a un verdadero huracán de signos, todos ellos representados en el sistema autónomo -literario siempre- que es la novela *Pedro Páramo*. En lo referente al lenguaje, no es solamente la trastocación del sentido neutral (mimético o grado cero) de la lengua, pero sí el ansia de un estilo que desdobra el registro oral y el escrito llevándolos a dimensiones sin precedentes en el idioma.

El libro ya citado, *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, contiene 100 fotos del autor, tomadas entre 1935 y 1960. Todas ellas presentan imágenes que, con un poco de imaginación, se antojan fotografías imaginarias de las páginas de uno de sus libros. En las fotos en que aparecen humanos, indígenas y mestizos, con sus rasgos físicos claramente identificables, en poses articuladas por el fotógrafo y en una cotidianidad afectada que logra dar el justo efecto dramático a lo fotografiado. En muchas de ellas se percibe como si hubiera un diálogo -sin palabras- entre estos personajes y nosotros los espectadores fuera de

⁸⁰ Juan Rulfo, *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 189.

la foto. Los paisajes áridos o motivos característicos, como las nubes, los cerros, los diferentes cactus que cubren el suelo nacional, son colocados también en momento y lugar especial, sacados de una dimensión y colocados en otra; abundan las ruinas, iglesias, cascos de residencias y animales, en fin, todos motivos recurrentes en su obra literaria. Lo mismo ocurre en sus argumentos para cine: En los tres se nota un círculo semiótico que va de la literatura al cine. Claro que en este lugar del trabajo, estamos en los terrenos resbaladizos de las inferencias biográficas y -más cerca de la obra- estamos en el establecimiento de relaciones temáticas, iconográficas, etc.; pero este apartado, hay que decirlo, tiene justamente esa intención.

Tratándose de los tres argumentos -*El despojo*, *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*- voy a resumir la trama de ellos y señalar uno o dos detalles convenientes para mi tesis, a fin de resaltar las coincidencias. En el caso de uno de ellos, *El gallo de oro*, argumento para un largometraje, destacaré la semejanza formal que mantiene con los relatos del propio autor. Aunque haya sido escrito para el cine a inicios de los años sesenta, originalmente como argumento, pretendo demostrar de alguna manera que el autor usó las mismas estrategias narrativas en este -repito, pensado originalmente para cine- que en los textos *meramente literarios*, esto es, la obra narrativa como tal, cuentos y novela.

La leyenda sobre *El despojo* -quizá su historia- cuenta que guión y película fueron realizados al mismo tiempo; mientras Rulfo escribía, Antonio Reynoso y su equipo filmaban.

A partir de una muy difusa línea argumental, Rulfo iba imaginando incidentes y urdiendo diálogos sobre la marcha, durante el rodaje, en el inminente hacerse y deshacerse de la materialidad ficcional⁸¹

El despojo es la historia de Pedro, Petra y Don Celerino y transcurre en un pueblo del valle del Mezquital, región de pobreza abrumadora. Pedro y Petra huyen de Celerino con su hijo en brazos. Celerino había amenazado a Pedro de muerte. Pedro es indígena y Celerino es un mestizo "mal encarado". Cuando bajan al pueblo, Pedro y Petra se encuentran con el

⁸¹ Ayala Blanco. Op. cit., pág. 105.

bandido, a quien, después de intercambiar algunas palabras, Pedro le dispara. Antes de morir, Celerino aún logra dispararle a Pedro, matándolo también.

La historia se encuadra sin tropezones en los modelos rulfianos, así como el ambiente, los personajes, etc. Sin embargo, es en el elemento temporal que administra el relato -en la estructura misma del argumento y de la película- en donde la marca del autor se nota con mejores resultados. Voy a explicarme: en la segunda secuencia, esto es, al principio del filme, es cuando Pedro le dispara a Celerino y cuando éste último, herido de muerte, también consigue darle un tiro a él. Ahora viene la peculiaridad: antes de caer, Pedro empieza a *acordarse* de todo lo ocurrido horas antes cuando llegó a su casa rápidamente y le dijo a su esposa que tenían que huir y los dos salieron en dirección al pueblo, mientras su hijo se les iba muriendo por el camino y en seguida se encontraron con Celerino y éste interpeló a Pedro, quien le disparó y luego llevó un tiro también ...; y en la película vemos todo lo que el hombre está recordando en el *presente*: hay un movimiento de analépsis -un *flashback*- actúa como efecto técnico y sirve para que la historia sea presentada, contada y explicada. Hay también una prolepsis al final --*fastforward*-- para llevar la película al momento último, cuando Pedro cae al suelo y muere. Es decir, con el congelamiento temporal de una acción da paso a la manifestación de un otro tiempo, el de la memoria, que se distiende indiferente al tiempo real.

Este experimento que Rulfo había manifestado de manera muy semejante en sus textos narrativos, toda la intención de torcerle el cuello al tiempo que se observa en *Pedro Páramo*, por decir algo, está magistralmente logrado en la película. No así las sutilezas del espacio literario que el autor crea o alude en sus narraciones, si comparamos con la obviedad icónica que la cámara registra y nos muestra. Pero, críticas aparte, el ejercicio de Rulfo, filmado por Antonio Reynoso, fue la primera incursión del autor directamente en el cine --la segunda si contamos que su cuento "Talpa", llevado a la pantalla en 1955, dirigido por Alfredo B. Crevenna y adaptado por Edmundo Báez--, muestra que el autor era dueño de un mundo y de un estilo que se manifestaban en diferentes modos de expresión.

Otro tanto se puede atribuir a los dos fragmentos que el autor inventó para la película *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez. Voy a usar el resumen de Jorge Ayala Blanco publicado en el libro ya mencionado aquí, puesto que esta cinta *conceptual* no tiene un hilo argumental único, y sí secuencias que juntas podrían dar una serie de ideas.

El revoloteo de un águila enloquecida que sobrevuela el Zócalo de la Ciudad de México, el crecimiento sin fin del hot-dog que desborda la cocina de un restaurant taste-freeze para enlazar y arrastrar bípedos domésticos como río incontenible que llega hasta los llanos, el jubiloso linchamiento de un cura ensotado por niños seminaristas vueltos feroces cuervos, la épica persecución a través de calles céntricas de un pacífico hombre medio con maletín de compañía aérea por gallardo charro a caballo que termina lanzándolo para azotarlo contra el pavimento, y el recorrido, desde el punto de vista de un enterrado vivo, de una lápida colosal que lleva inscritas un sinnúmero de marcas transnacionales ...⁸²

Estas son algunas de las diez secuencias que componen el corto de Gámez, que es desde una perspectiva ideológica, una protesta surrealista al imperialismo yankee. Las secuencias creadas por Rulfo, una de ellas acompañada de un texto suyo (leído por Jaime Sabines) entran en esta tónica de crítica, pero a la manera del autor, quien hace peculiar siempre sus posiciones críticas, ya que no dice nada claramente, pero en silencio o usando recursos figurados parece hablar de muchas cosas. En la primera secuencia, en un páramo seco y agrietado un grupo de indígenas se detiene para mirar a la cámara cinematográfica con firmeza; parecen mantener un diálogo mudo con ésta, que, como apenada, trata de no estar frente a ellos, registrar otro cuadro, y va girando sobre su eje lentamente. Pero es ahí en donde toda la carga de ambigüedad de la mirada de los indígenas gana relevancia estética, puesto que éstos insisten en seguir mirando a la cámara, recorriéndose de modo a quedarse frente del lente, manteniéndose en el cuadro. El segundo segmento que el autor escribió para *La fórmula secreta*, muestra un grupo de indígenas campesinos caminando por el páramo, subiendo una loma, y luego aparecen acostados, rendidos, muertos de cansancio sobre las grietas de la tierra. Intercalado, a modo de montaje metafórico, tomas de ángeles de la iglesia de Tonanzintla, Puebla. Un impactante texto de Rulfo -*Ustedes dirán que es pura necedad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte, y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino (...)*-⁸³ es leído en off por Jaime Sabines.

Lo interesante aquí es reconocer las relaciones iconográficas y de sentido entre este texto rulfiano y su obra narrativa, pero también sugerir otro tipo de convergencias. Por

⁸² Idem. pág. 117

⁸³ Rulfo. Op.cit. pág 121. Fragmento del texto de Rulfo para *La fórmula secreta*

ejemplo, es importante el dato de que este mismo texto, colocado en forma de poema, en versos, por Carlos Monsiváis (en 1976) y luego corregido por José Emilio Pacheco para el libro de la editorial Era *El gallo de oro y otros textos para cine*, en 1980, tiene su cuerpo hecho de ideas y conceptos más que de imágenes icónicas, y que el filme, *La fórmula secreta*, también tenga este carácter *conceptual*, basado en metáforas -visuales- además una línea narrativa suelta, quizá vaga, es un filme *poético*. El hecho de que un texto con poca información de referencialidad icónica haya sido empleado en un filme igualmente poético, sólo activa, por efecto contrario, la idea del alto grado de iconicidad que se encuentra en algunos relatos de Rulfo, tanto los cuentos y la novela, como los otros argumentos para cine, es decir, buena parte de sus escritos. Y de paso, confirma que la narrativa del autor utiliza un grado más alto de precisión referencial en las descripciones del mundo diegético - aunque siempre, también, con fuerte acento lírico- y que en ese texto leído por Jaime Sabines, en una secuencia también escrita por Rulfo, tiene esta distancia -¿profundidad?- *conceptual* de la poesía y busca solamente *ilustrar*, iluminar las imágenes mostradas por la cámara, complementar la composición de los efectos creadores de significados. Parece que podemos decir concluyendo: no era necesario representar el mundo físico con las palabras, pues la película ya presenta este mundo, esto es, ya lo estaba haciendo; sólo le quedó a Rulfo meterse al dominio de las evocaciones y construir alusiones literarias que enriquecieran el espacio físico registrado por la cámara.

Por otro lado, también comparando con sus cuentos y la novela, ocurre algo inverso con *El gallo de oro*, argumento para un largometraje que dirigió Roberto Gavaldón, cuyo guión estuvo en manos de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el mismo Gavaldón. En éste, Rulfo tiene el campo y el motivo para usar recursos similares a los empleados en sus relatos y la cercanía entre ellos confirma el tonelaje plurisemiótico que toda su obra comporta. He comentado que para *La fórmula secreta*, el texto escrito por Rulfo y leído por Sabines mantiene cierta distancia de la referencialidad espacial, y la causa de eso, por supuesto, está en que no se trata de un texto predominantemente narrativo, aunque sí tenga la función de complementar el sentido del texto narrativo inscrito en la película. Ya en *El gallo de oro* hay una instancia mediadora que enuncia y crea la geografía física al mismo tiempo que relata la historia, como en los cuentos y en la novela, esto es, como en los textos estrictamente narrativos. El argumento de Rulfo, *El gallo de oro*, comienza así:

Amanecía.

Por las calles desiertas de San Miguel del Milagro, una que otra mujer enrebozada caminaba rumbo a la iglesia, a los llamados de la primera misa. Algunas más, barrían las polvorientas calles⁸⁴

Sólo por hacer una confrontación entre este argumento y un cuento, obsérvese la similitud con "En la madrugada", de *El llano en llamas*:

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados.⁸⁵

En los dos textos, el primero pensado y escrito para ser llevado a la pantalla, y el segundo un cuento de *El llano en llamas*, existen semejanzas tanto en el mundo ficcional como en las técnicas narrativas y descriptivas utilizadas para iniciar los dos relatos. Además, en ambos se nota la presencia de un narrador impersonal, que se limita a describir y narrar los hechos externos, aunque en el cuento este tipo de narrador sea apenas una de las voces, puesto que se alternan varios enunciadores y varias perspectivas. No así en *El Gallo de oro*, que necesita de una línea narrativa más directa, debido a que debe ser fácilmente decodificado para las necesidades del discurso filmico. Sin embargo, cabe destacar que este argumento tiene la peculiaridad de estar escrito en tiempo pasado, cuando lo normal -en casos como estos, porque es un argumento para ser llevado a la pantalla- sería una narración en presente, puesto que en la película efectivamente las cosas ocurren, digamos, *en* el presente. Pero, en fin, eso delata el carácter autónomo del argumento cinematográfico como género literario y, claro está, confirma la riqueza narrativa de Rulfo, puesto que, por otro lado, el cuento "En la madrugada", sólo por mencionar uno, si bien se asemeja al argumento en la objetividad con la que describe y cuenta uno de sus narradores, se distancia de aquel porque, precisamente, está enunciado en presente, con los verbos

⁸⁴ Rulfo. *El gallo de oro*, Op. cit., pág. 21.

⁸⁵ Rulfo. "En la madrugada", pág. 45, de *El llano en llamas*, tomado de *Obras*, México, FCE, 1994

dándo la impresión de estar creando las acciones en el momento mismo de la lectura. Y aún en el caso de "En la madrugada", como he mencionado, entre la variedad de voces narrativas están no sólo este enunciadore objetivo al que hemos hecho referencia, sino también recuerdos pasados en la conciencia de los personajes, por ejemplo, cosa que en el argumento no ocurre. Bien, dejemos las digresiones y pasemos al resumen de *El gallo de oro*.

Dionisio Pinzón "uno de los hombres más pobres de San Miguel del Milagro" era el pregonero del pueblo. Un día le tocó ser gritón en las peleas de gallos y en una de éstas tuvo la oportunidad de conseguirse un gallito el cual, después de perder vergonzosamente una pelea, iba a ser sacrificado por el dueño. Dionisio se quedó con el gallo, lo curó, lo entrenó y volvió a sacarlo a las peleas, que éste comenzó a ganar de manera impresionante. Como Dionisio Pinzón traía la victoria estampada en el rostro, en una de las peleas, un sujeto llamado Lorenzo Benavides, junto a Bernarda Cutiño, a quién le decían La Caponera -mujer exuberante y cantora de palenques-, se le acercó y le propuso un negocio al que Dionisio rechazó. Todo iba bien, hasta que un día el gallito de Pinzón se murió en una pelea, y éste se quedó sin sustento. Fue cuando Benavidez y La Caponera -intuyendo que el hombre tenía la suerte como compañera suya y que el gallo se le había muerto en una mala racha- lo invitaron a asociarse con ellos. Las cosas caminaban normalmente, hasta que después de algún tiempo los tres se separaron un breve período, cada uno por su lado. Después de otro rato, La Caponera y Dionisio se encuentran, se asocian otra vez, se juntan, tienen una hija y, como la edad ya se les va montando, deciden retirarse de las andanzas de gallero, jugador y ella de cantante de palenque. Un día se encuentran con Lorenzo Benavidez, en silla de ruedas, pero con una vida acomodada económicamente, pues en el juego se ganó una buena hacienda de manos de un compañero. Benavides, jugador altivo como siempre, desafió a Pinzón para un partido en el que se jugaba la hacienda -lo único que tenía- y la perdió. Benavidez pagó la deuda de juego, se quedó solo y pobre y dijo a Pinzón que el motivo de su buena suerte no fue otro que La Caponera, "esta inmunda bruja". Después, la pareja hace de la hacienda una casa de juego y, aunque La Caponera extraña la vida de los palenques, acepta quedarse todas las noches sentada junto a la mesa en donde Dionisio se juega todo, sólo porque parece intuir que ella es la que le trae la buena suerte, como antes a Benavides. Hasta que, cansada de la monotonía y de la tristeza, "murió una noche sola, sentada en su sillón de siempre, sin que nadie la

auxiliara ni se enterara del ahogo que la llevó a la muerte provocada por el alcohol." A partir de ese día, Dionisio perdió cada uno de los pocos partidos que jugó y, al descubrir que la mujer sentada junto a la mesa -puesto que aún no se había dado cuenta- se había muerto, después de perderlo todo, se pega un tiro y muere él también. Solo quedó la hija, Bernarda Pinzón, que tomó el mismo camino de pueblos, ferias y palenques de la madre, y se puso a cantar para mantenerse.

Pavo Real que eres correo y que vas pal Real del Oro, si te preguntan qué hago pavo real diles que lloro, lagrimitas que mi sangre por una mujer que adoro...

Para cerrar este capítulo, es pertinente comentar que *El gallo de oro* es un argumento filmico en donde se encuentran *naturalmente*, como se ha mencionado, varios aspectos comunes -de orden formal y del orden temático e iconográfico, diríamos- con las fotografías de Rulfo así como con sus cuentos y su novela, pero tiene su propia lógica como relato, como género, un texto que busca una cierta manera para producir sentido. De ahí que se infiere que su linealidad temporal y espacial, comparado con otros textos del autor, es estrictamente necesaria para su misma coherencia como relato y, principalmente, su misma coherencia como un tipo de relato específico, con el fin de ser llevado a otro discurso, de lo meramente literario a la pantalla, al discurso filmico. Entonces, una vez más la sonrisa de la conciencia crítica del presente trabajo se asoma, al descubrir que si bien el autor parece inspirarse en soluciones cinematográficas en sus escritos narrativos, el texto que hizo específicamente para cine -con esta intención- no huye de sus parámetros literarios, hecho que evidencia la interrelación de distintos sistemas de códigos y signos artísticos en su obra.

y de perspectivas típica del relato cinematográfico en partes o en textos enteros de Juan Rulfo.

El llano en llamas

En lo que se refiere al volumen de cuentos, *El llano en llamas* (1953), éste fue el primer libro del autor. Publicado dos años antes que *Pedro Páramo*, se puede inferir que aquél representa una semilla para lo que sería la novela. Aquí me acerco peligrosamente a la tarea de exposición y explicación de la hipótesis con la que he elaborado y realizado este trabajo. Es pertinente desde ahora concluir que la relación entre Rulfo y el cine, en los términos que he planteado aquí, esto es, el concepto de *inspiración* cinematográfica, se nota en los textos del autor en lo que concierne a las estrategias narrativas y se da sobre todo en aquellos en los que hay más recursos técnicos que podríamos llamar innovadores o vanguardistas, y en donde hay más virtuosismo literario. Temáticamente, creo que existe una interrelación clara y complementaria con lo que entiendo como *el mundo* de Rulfo. Como la novela fue escrita después de publicado el volumen de cuentos, deducimos que en *El llano en llamas* nuestro autor llevó a cabo una suerte de prueba de los recursos apropiados para expresar sus inquietudes, de los que luego echó mano más confiadamente en la novela. Aunque sea en *Pedro Páramo* en donde esa *inspiración* salta a la vista a los críticos interdisciplinarios, en *El llano en llamas* hay cuentos que pueden ser considerados como verdaderos precursores formales de la novela, como "El hombre" o "Luvina" por ejemplo. Ahora, es obvio que el grado de conciencia con el que un escritor se pone a experimentar es relativo, puesto que si bien conoce el efecto en otras obras y supone el resultado en sus propios textos, no está del todo seguro que éstos revelarán las mismas consecuencias estéticas que él busca. Toda obra tiene su identidad y su inteligencia y, una vez terminada, generalmente es un difuso resultado de lo que el autor se propuso hacer.

Es importante decir que en *El llano en llamas* los cuentos en que incluyen estas estrategias innovadoras no son la mayoría. Solamente he identificado dos que sugieren esa alta *inspiración* cinematográfica: "El hombre" y "En la madrugada". La unidad del libro se

logra, sin embargo, a un nivel temático y estilístico, como he comentado. Me explico: si quiero hacer una aproximación a los cuentos ruifianos de *El llano en llamas* que tienen en común elementos estructurales, formales, relacionados con el cine, ahora me dedicaré a señalarlos, describirlos y demostrar por qué encuentro esa relación; reitero que son pocos los relatos de este libro que tienen semejante posibilidad de aproximación. No obstante, los diecisiete textos que conforman el libro hay alguna coincidencia estilística y temática que atestigua la solidez del escritor. Se concluye, entonces, que la *inspiración* cinematográfica no es patente en muchos de los textos de ese volumen y mi tarea ahora es precisamente describir cuáles son los recursos coincidentes y los divergentes -bajo las leyes de las categorías formales que he estado comentando hasta aquí- y cuáles son los relatos en los que esta *inspiración* es más nítida. En realidad, lo que voy a hacer en este último apartado de la tesis es explicar -con afán de demostrar- por qué he defendido que es posible hacer en ciertos cuentos una aproximación como la que he estado proponiendo -los que tienen una provocación -¿inducción?- de los modelos narrativos propuestos por el cine- y cuáles no parecen serlo.

La edición que utilizo para trabajar aquí es la de *Obras*, del Fondo de Cultura Económica, 1994, debido a que es la más reciente hasta el momento en que inicié este trabajo y la más completa, y aunque los diecisiete cuentos serán comentados, voy a separar el capítulo en tres bloques de relatos, en función del grado de *inspiración* cinematográfica encontrados en ellos. Dos textos integran el primer bloque, textos que he definido como más inspirados en el modo narrativo del cine, "El Hombre" y "En la madrugada". En el segundo bloque trataré "No oyes ladrar a los perros", y este que éste aún mantiene algún contacto, aunque mínimo, con las bases cinematográficas que he establecido. En el tercero, trataré los otros catorce relatos con una descripción sumaria a fin de establecer las razones y puntos de comparación para considerar que unos textos sí estaban inspirados en los recursos filmicos y otros no. La justificación para esa división según el grado de convergencia con el cine de los cuentos de Rulfo me sirve, además de aclarar el análisis mismo, para afirmar sólidamente que en *El llano en llamas* hay cuentos que aceptan mi modelo y otros que no tanto. De tal manera, también, se cierra una insinuación planteada en la introducción de este trabajo de que, si bien existe una postura en determinados autores de nuestro siglo de resaltar, aunque inconscientemente, algunos aspectos de la relación formal posible entre cine y literatura, hay otros que más bien buscan el camino opuesto,

ratificando el carácter conceptual del verbo y jugando con las posibilidades que éste ofrece. Rulfo, en este caso, utiliza las dos estrategias, por lo que encontramos textos formalmente rebuscados y ricos en técnicas formales y otros que dan prioridad a una postura más convencional para desarrollar las ideas, que son narrativamente más moderados. No obstante la división del capítulo, cabe resaltar que utilizaré las mismas categorías de análisis en los tres bloques, esto es, hablaré de los diecisiete textos bajo las características visuales y auditivas que encuentro en las narraciones y descripciones existentes en ellos, así como señalaré la construcción yuxtapositiva de sus historias, los discursos, las peculiaridades de narradores y perspectivas que aparecen en cada uno de ellos. Este método, único para todos los textos -guardadas las debidas proporciones, puesto que en los tres primeros está mucho más orientado el análisis-, me permitirá hacer la presentación necesaria para la confirmación de mi hipótesis de que algunos cuentos, y sobre todo la novela *Pedro Páramo* -a la cual me dedicaré en seguida de este apartado-, tienen puntos de convergencia formal con el cine.

De acuerdo a lo anunciado, me instalo ahora en el primer bloque, en el que analizaré los dos cuentos de mayor provocación de los modelos del cine, que son "El hombre" y "En la madrugada", y trataré de exponer coherentemente la idea de que ellos dos ofrecen una gama de posibilidades entre sus estrategias narrativas, que indican su posición *experimentalista* basada en los recursos del cine.

Ya desde el inicio de "El hombre", el primer texto que abordaré, hay una fuerte manifestación del interés de Rulfo por los planos visuales como propuesta para resolver problemas en el texto. En "El hombre", el autor muchas veces se basa en elementos que conforman el modo por el que enuncia el cine -la cámara, los encuadres, la escala de planos- para componer la posición enunciativa y eso se percibe en el mismo tipo de presentación-enunciación que hace el narrador en el cuento, que comienza así:

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, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida; luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte. "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 las yerbas, llena de espinas y de malas mujeres. Parecía un camino de hormigas de tan angosta. Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía a lá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano.⁸⁶

Acepto que mi propuesta puede parecer algo estrafalaria, ya que hay prismas desde los cuales no parece fructífero admitir que el cine produjo *inspiración* para la narrativa del siglo XX, porque son dos medios distintos de expresión y por eso dos artes que no pueden tener puntos de contacto a este grado. Además, es difícil sostener mi idea debido a que desde siempre la literatura ha utilizado una serie de artimañas para surtir un efecto sensorial -visual, auditivo etc.- deseado. Por otro lado, el mundo sensitivo creado por estas relaciones literarias siempre estará determinado por los procesos de creación posible propuesto por el lenguaje verbal. Todo elemento de visualización o audición en un relato verbal, por ejemplo, es un efecto, una especie de ilusión de la referencialidad icónica⁸⁷ Pero desde la perspectiva con la que observo, avizoro relaciones formales claras, aunque a continuación voy a seguir colocando mi tesis en tela de juicio, puesto que la ambigüedad inherente a mi propuesta lo amerita. Entonces, en esta misma línea de refutaciones posibles a mi propuesta, se podría destacar la falta de creatividad crítica que sugiere mi idea; en el sentido de que si la creación de los mundos en la literatura y en el cine es distinta, el modo de enunciación es distinto, se sobreentiende que la creación del espacio ficcional en los dos sistemas artísticos también es diferente, así como la presentación de éste. Se puede afirmar muy fácilmente que si yo digo, por ejemplo, que una voz está fuera de cuadro en un texto escrito, esta afirmación es desde el primer momento falsa, porque en este espacio creado en la literatura no hay un cuadro -término con enorme carga visual- y todo lo que es escrito en palabras, los objetos que son escogidos

⁸⁶ Idem. pág. 36

⁸⁷ Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI 1998, pág.: 29, dice, acordándose de Greimas, que en el lenguaje verbal sólo puede existir una "ilusión referencial". Ya Gerard Genette escribió en su Figure III que "el lenguaje significa sin imitar."

por el escritor para componer su escena, mantiene en una relación de yuxtaposición espacial ilusoria, virtual y un diferente nivel de importancia que en el filme, porque son construidos bajo las leyes de esa ilusión referencial que determina el medio verbal de representatividad, que determina el signo verbal. A su vez, los objetos mostrados en un cuadro filmico, en un fragmento de la historia de la película y en un momento de ésta, coexisten claramente, al mismo tiempo y lugar, y mantienen dos dimensiones de construcción, la descriptiva y la narrativa -mimética y diegética como se ha comentado- y el espacio de la historia se acerca más, referencialmente, al existente en la realidad física y se relacionan con la historia de manera natural, directa, y alude a cómo nosotros interactuamos con los objetos y con el espacio en la realidad. Si no puede haber cuadro en un texto literario, tampoco puede haber fuera de cuadro. Pero es importante acordarnos de que no tratamos de un signo verbal descontextualizado, sino del signo verbal como primera instancia de un signo verbal inmerso en un sistema nuevo de resignificación, de resemantización, el sistema de la narrativa de ficción, que como dicen Lotman y otros autores, tiene la intención de hacer que la palabra se desborde de sus límites materiales y se pase a latitudes como las del signo icónico, del signo musical, etc.

Pero desde otra perspectiva, retornando a la justificación de mi planteamiento inicial, al final del siglo XX mi propuesta no parece del todo descabellada e inclusive gana pertinencia ya que el énfasis en cierto tipo de efectos de visualización -y auditivos- que muchas obras literarias producidas en este siglo revelan, es sin duda buen material para reflexión.

En lo que se refiere a los sonidos, y más específicamente a la voz en *off*, o fuera del cuadro de la acción narrada, se puede decir que, como en *Pedro Páramo*, el acontecimiento auditivo del texto es un elemento de significación importante y los móviles que llevan a ello también pueden encontrarse en los recursos del cine. En "El hombre" hay un momento en que la narración nos lleva claramente a una comprensión del pasaje que yo llamaría altamente sensorial, ya que se esfuerza por presentar el espacio y la acción a través de elementos que apelan para la percepción física del lector. La voz en *off* propuesta por los modelos cinematográficos de enunciación o de presentación de la historia, es recreada aquí con fines literarios.

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.⁸⁸

Considerando otras categorías, además de la utilización de sonidos y los planos visuales, se puede decir que la narración de "El hombre" está construida en base a momentos y a puntos de vista encontrados, uno seguido del otro formando una continuidad física artificial -en la trama y en el discurso- que no responde a la linealidad temporal y espacial de los eventos, y sí a un orden propio de narración contrapunteada, en donde el discurso fuerza una causalidad de la trama. Sobre todo en la primera parte del cuento -dividido de la primera con doble renglón- cada párrafo presenta un tipo de narrador, una posición nueva en la que se nos presenta la historia. El ritmo de esta ruptura lo marca precisamente este contrapunto informativo que, a lo largo de más de la mitad del texto, va construyendo a base de fragmentos que poco a poco ganan sentido.

En la primera parte de "El hombre" hay un perseguido -el hombre- que narra desde su interior; hay un perseguidor que narra también desde su interior pero describe visualmente los hechos, y hay un narrador en tercera persona que sirve para enmarcar los otros dos en el espacio, hacer las descripciones y dirigir cuándo entra uno y cuándo el otro. Ya en la segunda parte del cuento, hay la narración que hace un borreguero de casi lo mismo que ocurrió en la primera parte, pero agregando datos que determinan que sólo él le da conclusión y sentido a la historia, puesto que hay cosas que los narradores de la primera parte no llegaron a informar. El efecto de la primera parte es que los narradores estaban viviendo la acción, o contando desde su perspectiva lo que habían vivido y no podían saber qué les iba pasar; y el narrador en tercera sólo los enmarcaba, como dije. Ya cuando el borreguero cuenta también su versión de los hechos -y esto es en la segunda parte- cierra las lagunas que la visión subjetiva de los otros narradores mantenían -perseguido y perseguidor y también la objetividad algo mecánica de la voz en tercera que tiene un grado de conocimiento de la historia en su totalidad igual a la del perseguidor y del perseguido- se asemeja a una cámara de cine. Como decía, es el borreguero quien cierra los espacios vacíos dejados en la primera parte y quien narra, aunque también sin el conocimiento de

⁸⁸ Juan. Rulfo. Op. cit. Pág. 36.

toda la historia, la parte que falta para la conclusión de la trama: la muerte del perseguido por el perseguidor.

Es en la primera parte en donde la posición visual de la perspectiva de los narradores -principalmente del narrador en tercera persona, pero no omnisciente- es más diversificada y clara. También es donde la contraposición de perspectivas, de tiempos y lugares narrados se vuelve evidente como móvil de formación de significado en el cuento, puesto que casi cada párrafo es una unidad en donde el espacio y la perspectiva de quien enuncia son diferentes.

Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y troncha la yerba desde la raíz. Mascó un gargajo mugroso y lo arrojó a la tierra con coraje. Se chupó los dientes y volvió a escupir. El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas. No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espigas y de espigas secas y silvestres. Golpeaba con ansia los matojos con el machete: "Se amellará con este trabajito, más te vale dejar en paz las cosas". Oyó allá atrás su propia voz. "Lo señaló su propio coraje -dijo el perseguido-. El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca ... Eso sucederá cuando yo te encuentre." Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído por el otro lado. Miró la casa enfrente a él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche. El que lo perseguía dijo: "Hizo un buen trabajo. Ni siquiera los despertó. Debió llegar a eso de la una, cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del 'Descansen en paz', 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. "No debí matarlos a todos -dijo el hombre-. Al menos no a todos." Eso fue lo que dijo.⁸⁹

En la segunda parte, ocurre que sólo hay la narración del borreguero, que deja entrever que le cuenta la historia a un interlocutor, un licenciado que está allí aunque sin

⁸⁹ dem. pp. 36 y 37.

embargo nunca se manifieste, pero al que se dirige. Por esto, en esta sección se presenta una situación enunciativa mucho más estable, el borreguero solamente le narra lo que vio a ese interlocutor -el licenciado-. No hay un cambio brusco de situación enunciativa, como en la primera sección del cuento. Pero en esa segunda parte, y también determinado por el tipo de narración testimonial que hace el borreguero, los momentos de visualización del paisaje y de la acción -como lo hacía el narrador en tercera de la otra sección- aún son la constante y se revelan como determinantes en el juego de significaciones del texto, ya que, otra vez, el borreguero sólo cuenta lo que vio. En seguida, voy a ejemplificar la semejanza entre la disposición visual de las narraciones de la primera y segunda partes y las divergencias entre la fragmentación discursiva de la primera sección, que desestabiliza la historia, y la normalidad y linealidad de la narración del borreguero, quien sólo narra y trata de mostrar las cosas que vio al licenciado, y obviamente todo lo cuenta en pretérito:

1. El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras. Vio venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo.

Se persignó hasta tres veces. "Discúlpeme", les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: "Ustedes me han de perdonar", volvió a decirles. "Se sentó en la arena de la playa -eso dijo el que lo perseguía-. Se sentó aquí y no se movió por un largo rato. Esperó a que despejarán las nubes. Pero el sol no salió este día, ni al siguiente. Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol.

2. Parecía venir huyendo. Traía una porción de lodo en las zancas, que ya ni se sabía cuál era el color de sus pantalones.⁹⁰

También el cuento "En la madrugada", el segundo de este apartado, ofrece muchos indicios para la crítica interdisciplinaria. Dividido en ocho fragmentos de historia, separados con doble espacio, cada uno de ellos establece una postura diferente en el

⁹⁰ Idem, pp. 38 y 41.

sentido del modo de la enunciación. Hay un narrador en tercera persona del tipo ya comentado aquí -que casi sólo se dedica a mostrar acciones y describir ambientes- y un narrador en primera persona, el acusado de haber matado a don Justo, y que cuenta la historia a otro personaje que tampoco aparece, como el licenciado de "El hombre". Además, ambos cuentos comparten el hecho de que sus historias son arnadas desde diferentes puntos de vista. La división por fragmentos marcada por el doble renglón de "En la madrugada", señala, en la mayoría de los ocho fragmentos, un cambio de narrador. de tiempo y de espacios narrados, y el inevitable acomodo contiguo de estos fragmentos no obedece a un tiempo narrativo lineal sino rofo, fraccionado y con un orden no cronológico. Obsérvese el tipo de narrador existente en cada fragmento que citaré enseguida y el hecho de que el que está en tercera persona narra en presente la mayoría del tiempo, y el otro en pretérito, aunque se sepa que desde el presente también. Nótese también que eso no es una norma fija en este texto, puesto que a veces la tercera persona se va al pretérito también. Además hay ruptura temporal, espacial y de perspectivas entre el primer fragmento y el segundo que citaré, aunque en el texto estén acomodados contiguamente.

Por el camino de Jiquilpan, bordeado de camichines, el viejo Esteban viene montado en el lomo de una vaca, arreando el ganado de la ordeña. Se ha subido allí para que no le brinquen a la cara los chapulines. Se espanta los zancudos con su sombrero y de vez en cuando intenta chiflar, con su boca sin dientes, a las vacas, para que no se queden rezagadas. Ellas caminan rumiando, salpicándose con el rocío de la hierba. La mañana está aclarando. Oye las campanas del alba en San Gabriel y se baja de la vaca, arrodillándose en el suelo y haciendo la señal de la cruz con los brazos extendidos. Una lechuza grazna en el hueco de los árboles y entonces él brinca de nuevo al lomo de la vaca, se quita la camisa para que con el aire se le vaya el susto, y sigue su camino. "Una, dos, diez", cuenta las vacas al estar pasando el guardaganado que hay en la entrada del pueblo. A una de ellas la detiene por las orejas le dice estirando la trompa: "Ora te van a desahijar, motilona. Lloro si quieres; pero es el último día que verás a tu becerro." La vaca lo mira con sus ojos tranquilos, se lo sacude con la cola y camina hacia adelante. Están dando la última campanada del alba. No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo; algunas llevan algo en el pico, recogen el lodo con las plumas timoneras y se alejan, saliéndose del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte. Las nubes están ya sobre las montañas, tan distante que sólo parecen parches grises prendidos a las faldas de

aquellos cerros azules. El viejo Esteban mira las serpentinas de colores que corren por el cielo: rojas, anaranjadas, amarillas. Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba. "Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué Llegué al zaguán del corral y no me abrieron. Se quebró la piedra con la que estuve tocando la puerta y nadie salió. Entonces creí que mi patrón don Justo se había quedado dormido. No les di nada a las vacas, ni les expliqué nada; me fui sin que me vieran, para que no fueran a seguirme. Busqué donde estuviera bajita la barda y por allí me trepé y caí al otro lado, entre los becerros. Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita dormida en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. Yo me escondí hasta hacerme perdedizo arrojándome contra la pared, y de seguro no me vio. Al menos eso creí."⁹¹

Sin duda es el tipo de narrador en tercera persona tan socorrido por Rulfo que conviene resaltar en este cuento, debido a su disposición a visualizar extremadamente los acontecimientos y a la manera de presentar los hechos. Como en la novela y en otros cuentos, en este relato tal actitud gana vuelos altamente líricos, debido a los elementos abstractos o subjetivos que el autor logra hacer sensibles a la vista o sencillamente que logra materializar. En el fragmento que transcribiré, se percibe que "En la madrugada" comienza con una descripción del pueblo de San Gabriel al salir el sol, que remite a la manera cinematográfica de presentación del espacio diégetico. Además, la sobreposición de planos visuales es otro elemento que sobresale en la apertura del cuento. El segundo fragmento que transcribo en seguida es el final del cuento; en él el narrador se refiere primero al atardecer en el pueblo, luego da señales sobre la noche y por último cierra con el amanecer y siempre resaltan los elementos sensoriales que he señalado:

1. San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas. Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

⁹¹ Idem, pp. 45 y 46

Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba. Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el calor del amanecer.

2. Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz. Los perros aullaron hasta el amanecer. Los vidrios de colores de la iglesia estuvieron encendidos hasta el amanecer con la luz de los cirios, mientras velaban el cuerpo del difunto. Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: "Salgan, salgan, salgan, ánimas, de penas" con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta fueron cortadas por el toque del alba.⁹²

II

"No oyes ladrar a los perros" es en mi orden el tercer y quizá último relato de *El llano en llamas* que se puede llamar como de alguna *inspiración* cinematográfica, y el único de este apartado. El texto es la historia de un viaje de un padre que carga al hijo herido, Ignacio, y lo lleva huyendo a curarse al pueblo de Tonaya. En discurso directo alternado con narrador objetivo en tercera persona, los dos van conversando y el padre va dando detalles -es quien concede la mayor parte de la información- sobre la vida de ellos. Lineal temporalmente, la acción transcurre en un solo espacio y sin una yuxtaposición que se asemeje a las técnicas cinematográficas. A pesar de que el cuento esté construido sin esas estrategias narrativas vanguardistas, es importante remarcar las perspectivas extremadamente visualizadas y las intenciones auditivas que los dos tipos de narradores o posiciones narrativas existentes establecen -la tercera persona y el discurso directo de los diálogos-; esa constante mezcla de tipos de enunciadores, la tercera persona y la forma dramática del discurso directo, y el claro afán de visualizar y dar expresión auditiva a los fenómenos, en el caso de este cuento podemos decir que lo aproximan así a un modelo de estrategias relacionadas con la *inspiración* cinematográfica, en donde no sólo concurren varios tipos de posiciones y tipos de enunciadores, sino también diversos elementos sensoriales. Desde el título mismo se intuye cierta importancia a la utilización de los sonidos como móvil de significación en el texto, intuición que, a lo largo de la historia, se confirma como hecho

⁹² Idem, pp. 45, 50 y 51

característico del mismo. Cabe destacar aquí la importancia de los sonidos en la obra de Rulfo, que se revela no sólo en el dato de que *Pedro Páramo* se iba a llamar *Los murmullos*, sino a las diversas composiciones musicales que se han hecho sobre ese texto y, además, en el ya mencionado libro de Julio Estrada intitulado *El sonido en Rulfo* - México, UNAM, 1990- en donde hace un abordaje muy interesante de los aspectos sonoros que componen la obra de nuestro autor. Voy a ilustrar lo anterior con tres momentos auditivos importantes en este cuento; nótese también el tipo de narrador en tercera persona, como el de muchos otros textos, algo objetivo, observador, combinado con los diálogos entre padre e hijo, todos con una clara postura visual y auditiva.

1. La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

-Ya debemos estar llegando a ese pueblo. Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fijate a ver si no oyes ladrar a los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba de trasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte.

Acuérdate, Ignacio.

-Sí, pero no veo rastro de nada. -Me estoy cansando.

-Bájame.

2. Allí estaba, la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.

-No veo ya por dónde voy- decía él.

Pero nadie le contestaba.

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.

-¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.

Y el otro se quedaba callado.

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.

3. Allí estaba el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejabán, se recostó sobre el petril de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado. Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.

-¿Y tú no los oías, Ignacio? -dijo-. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza⁹³

⁹³ Idem, pp. 113, 114 y 117.

Dada la importancia atribuida a una presentación visual y auditiva de los acontecimientos, tanto en la narración como en las descripciones. "No oyes ladrar a los perros" es un cuento que ofrece material para la crítica interartística, pero debido los parámetros que impuse al establecer las categorías que tomaría en consideración -que hubiera más que una disposición visual o sensorial en la construcción del espacio narrado y de la historia- no considero que este texto tenga una marcada inducción -provocación- de los modelos cinematográficos, aunque sí es innegable la relación que se establece al leerse los fragmentos que he citado y la relevancia que esta relación gana en el engranaje que da sentido al texto. Con este relato concluyo estos dos apartados en los que analicé, en orden de importancia para mi objetivo, los tres cuentos de *El llano en llamas* que más se aproximan a mi hipótesis en orden decreciente de grado de *inspiración* cinematográfica encontrada en ellos.

III

Con "Nos han dado la tierra" comienzo el tercer bloque de análisis de los relatos, en el que describiré y confrontaré los catorce cuentos sobrantes del volumen de *El llano en llamas*. Cabe resaltar que el utilizar las mismas categorías de análisis en este apartado que en los anteriores -aunque los siguientes catorce textos no estén directamente relacionados con el cine- tiene como finalidad demostrar, comparativamente, su baja o nula relación con mi hipótesis y resaltan también la idea de que Rulfo es un autor cuyos textos tienen una riqueza formal con pocos precedentes en lengua española y por eso ha utilizado y realizado diversos sistemas o programas narrativos para componer su obra. Sin embargo, debo advertir que aún entre esos catorce, ocurren casos en que aparecen algunas estrategias que se podría calificar como potencialmente cinematográficas, pero que dada su poca relevancia para la totalidad de los recursos móviles de sentido de los cuentos, serán abordados solamente como dato secundario. Debo anticipar, finalmente, que la lectura de este final del capítulo puede ser prescindible debido a que, para la comprobación de mi hipótesis, basta

con la observación de los dos cuentos que he analizado en el primer apartado. Este tercer apartado debe ser considerado sobre todo un esfuerzo, por medio de un camino paralelo -si no contrario-, por llegar a la meta de esta disertación.

La historia de "Nos han dado la tierra" es contada por un narrador en primera persona, un personaje que camina junto a Melitón, Faustino y Esteban. La narración en presente nos informa de lo que sucede con los cuatro hombres durante un peregrinaje a la tierra que les fue concedida en la reforma agraria. Más bien, este narrador nos informa principalmente de lo que él y los demás ven, hacen y lo que él mismo piensa y, por eso se puede decir que prevalece una posición algo visualizada de los acontecimientos, puesto que los otros personajes se manifiestan sólo en discurso directo. No obstante, hay un momento revelador en el cuento en que este narrador en primera persona se desdobra con el fin de insinuar la focalización en la mente de los cuatro.

Faustino dice:

-Puede que llueva.

Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas. Y pensamos: "puede que sí."⁹⁴

Hay fragmentos especialmente interesantes, sobre todo uno que marca las relaciones temporales de la acción en presente y los recuerdos, en pretérito. Se trata del pasaje en que, estupefacto frente a la tierra que les han dado, el narrador se acuerda de un diálogo con mucho de irónico que ellos habían tenido con las autoridades; y hace que el lector se aleje un poco del tiempo y lugar de la acción narrada, esto es, del presente peregrinar de ellos. Luego del diálogo, del que transcribiré sólo una parte, vuelve el narrador en una especie de desahogo, consecuencia de su desagrado al ver la tierra árida que tendrá que trabajar. En seguida, le da la voz a Melitón:

-Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del

⁹⁴ Idem, p. 17.

Llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aun así es positivo que nazca nada; ni maíz ni nada crecerá. -Eso manifiéstalo por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tiene que atacar, no al gobierno que les da la tierra. -Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el Centro. Todo es contra el Llano ... No se puede contra lo que no se puede. Eso

Pero él no nos quiso oír. Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando,

Melitón dice:

-Faustino dice:

-¿que?⁹⁵

Cuento de intriga discreta -quizá debido a que es narrado en presente y la acción acontece en el momento de la enunciación- y lleno de paisajes y diálogos, "Nos han dado la tierra" es un caso curioso de relato, y si me he referido a la *acción* hasta ahora, ha sido por comodidad y apego a la terminología tradicional, puesto que para definir cómo las cosas suceden en este texto es necesario buscar los pocos momentos explícitos en que se comentan que el tiempo está pasando y que algo -una historia- está desarrollándose, tan grande es la habilidad del autor de romper con estas linealidades. Quien marca la acción es el narrador en primera persona -dice que están caminando- pero como se presentan también intervenciones de su pensamiento presente, de sus recuerdos y diálogos de otros personajes entre los momentos de narración -esto es, entre la *acción*- el ritmo del cuento se hace algo lento, demorado y finalmente no parece llevar, en la historia, a ningún lugar, pues nada más que el puro tiempo se desarrolla, y esto de manera muy lenta.

Por otro lado, "La Cuesta de las Comadres" es un texto con una estructura temporal también de poca linealidad, contado en primera persona -y en pretérito- y tiene una intriga

⁹⁵ Idem, pp. 19, 20.

bien delimitada -a diferencia del anterior- por lo que su "evolucion" se da casi sin tropiezos. Como la mayoría de los relatos de este volumen, "La Cuesta de las Comadres" tiene un clímax anticipado o camuflado por un recurso que se puede llamar de estrategia de la insignificancia: la muerte de los hermanos Torrico es informada desde el principio pero lo que importa es el suspenso que se mantiene para saber cómo el narrador mató a uno de ellos, Remigio, luego de que éste lo acusara de haber matado a su hermano Odilón. El cuento se basa también en la memoria del personaje narrador y en un lenguaje algo redundante, que revela la falta de habilidad para encontrar una idea claramente delimitada en su mente, por lo que utiliza frases escuetas, redundantes. Es poco a poco cómo este narrador nos va presentando la historia de la muerte de los dos hermanos Torrico y, la manera como el texto está construido, basado en la memoria y en la narración en primera persona, *contado*, no revela una inducción cinematográfica.

No obstante, el cuento tiene alusiones a varios sistemas de códigos o simplemente diversidad de códigos, que podrían ser retomadas en un análisis interdisciplinar. Yo solo señalaré algunas, puesto que no son elementos determinantes en la estructura de este y si guiños rulfianos que demuestran su propensión visual y habilidad técnica. Por ejemplo, hay buenos momentos en lo referente al sentido de la vista:

1. Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. En cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora las jarcas han crecido muy tupido y, por más que el aire mueve de un lado para el otro, no dejan ver nada de nada.
2. Yo nunca conocí a nadie que tuviera un alcance de vista como el de Remigio Torrico. Era tuerto Pero el ojo negro y medio cerrado que le quedaba parecía acercar tanto las cosas, que casi las traía junto a sus manos.⁹⁶

En "Es que somos muy pobres" también ocurre, como en los otros cuentos ya comentados en este apartado, que la historia la cuenta un narrador en primera persona y, como "Nos han dado la tierra", el tiempo de la enunciación es el presente. Pocos son los aspectos que podría yo revelar como de *inspiración* en modelos narrativos

⁹⁶ Idem, p. 24.

cinematográficos. El tipo del narrador, la perspectiva y la construcción de la historia no presentan elementos de rompimiento temporal y espacial, tampoco una posición extremadamente visualizada. Resta decir que la falta de una intriga cerrada, completa o rigurosa, si se quiere, es un punto interesante de muchos de los cuentos de nuestro autor y que no falta en éste. Transcribo el inicio del texto.

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejabán, viendo como el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.⁹⁷

"Talpa", contado en primera persona -muchas veces la primera persona del plural, Natalia y yo- se encuadra en la serie de cuentos testimoniales de Rulfo, en donde la palabra no se dedica a evocar o simplemente mostrar una realidad de paisajes y acciones, pero sí reflexionar sobre un hecho, la muerte del hermano del narrador, Tanilo, llevada a cabo de manera indirecta por Natalia y por él mismo. La intriga es expuesta pausadamente como en los demás textos- pero la linealidad temporal y espacial del relato y la estabilidad del narrador revelan su preocupación por el discurso narrativo, con la postura de contar lo que sucedió, pero en este caso desde el interior de la mentalidad de un personaje, de manera bastante subjetiva, revelando inclusive el modelo del personaje narrador. Desde el principio se sabe:

(...) a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.⁹⁸

⁹⁷ Idem, p. 31.

⁹⁸ Idem, p. 51.

Pero ese hecho de que los dos indirectamente mataron a Taniño será motivo para la narración de la angustia y de la culpa de ellos, principalmente de Natalia, por haber cometido este posible crimen sólo por querer quedarse juntos, como amantes. Así, "Talpa" nos lleva a las profundidades del sufrimiento y no tiene palabras para describir el mundo exterior.

También "Macario" es una especie de testimonio, pero sin el bien organizado argumento de "Talpa", narrado en primera persona y en presente por el propio Macario, mientras este personaje, acucillado cerca del río espera a que salgan las ranas a fin de matarlas. Su madrina, quien lo cría, le ha dicho que no puede dormir con el ruido que hacen. En un sólo y extenso párrafo, Macario se dedica también a evocar momentos de su vida que nos informan de su posible retraso mental, de su relación con la madrina y con Felipa, a quien quiere mucho. No hay elementos técnicos de corte experimentalista en el relato -experimentalista conforme a los parámetros que he delimitado anteriormente puesto que se trata de una narración desde la perspectiva en una sola conciencia, la de Macario, que no cambia de posición física ninguna vez en el texto y tampoco altera la linealidad temporal de su narración, ya que pasa de sus consideraciones sobre el presente - el hecho de que está acucillado, por qué, y de que se va a dormir si se queda más tiempo allí sentado mirando a la alcantarilla, etc- a los recuerdos más inmediatos que tiene como cuando se acuerda de cuando Felipa iba a su cama por las noches. Esos recuerdos representan los únicos momentos de distensión temporal. El narrador nos lleva sutilmente del presente mismo de la enunciación, en donde las cosas ocurren al mismo tiempo que nosotros leemos, a una acción en el pasado, y digo sutilmente porque siempre sabemos que se trata de una narración en presente, aún cuando hace esos movimientos analépticos que marcan las evocaciones, movimientos logrados simplemente con el cambio de verbo del presente al pretérito, y no con el cambio de la voz narrativa o del espacio de la acción, como sería la norma en los cuentos que he estado señalado como de *inspiración* cinematográfica, por ejemplo. Voy a presentar cuatro momentos del texto, a fin de hacer hincapié en las características que he remarcado.

I. Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que

amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el suero. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanto rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos.

2.... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos ... Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí y echándose a un ladito. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua.

3. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto. Además, a mí me gusta mucho estar con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos.

4. Ahora estoy junto a la alcantarilla, esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo rato que llevo platicando. Si tardan más en salir, puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje. Y mi madrina entonces le pedirá a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que allí donde están ... Mejor seguiré platicando ... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que se le sale por debajo a las flores del obelisco...⁹⁵

En "El llano en llamas" también una única voz narra del principio al final del relato y es Pichón, en primera persona, un soldado revolucionario típico que se había juntado a la banda de Pedro Zamora y, más que luchar por una causa, usaba de su poder para saquear a los pueblos de la región en que actuaba. Este narrador utiliza la primera persona del plural para manifestarse en la mayoría de los momentos narrados, pues el cuento está dividido, con doble renglón, en nueve fragmentos o momentos de la historia. Sin embargo, a diferencia de los textos considerados de *inspiración* cinematográfica, en "El llano en

⁹⁵ Idem, pp. 60, 62, 63, 64.

llamas" el tiempo de la historia y del discurso transcurren, aunque distanciamen- te uno del otro, por lo menos bajo la tónica de la linealidad; especialmente también es así. Pichón narra desde un presente -en el que él ya está retirado- las últimas luchas revolucionarias de en que participó.

Cuento interesante dentro del libro al que da nombre, "El llano en llamas" expone otra faceta de nuestro autor, debido a que es un texto estéticamente muy bien logrado, precisamente porque usa de la sencillez como primera característica de sus estrategias narrativas, todas ellas bastante austeras. Sin momentos de virtuosismo estridente, sin el efecto de la fragmentación espacial y temporal de la historia y de la combinación de varios discursos, el texto fluye basado en la postura que toma el narrador frente a la historia narrada, historia que recuerda y cuenta porque la vivió. Ahora, en el presente de la enunciación, Pichón ya está con la mujer que lo esperó salir de la prisión, tiene un hijo y parece que ya no se dedica a la mala vida. Cuenta la historia porque añora aquel tiempo también, en que dominaba y horrorizaba la región junto con la banda de Pedro Zamora. Ilustraré las ideas anteriores con dos fragmentos. Nótese, de paso, la materialización de unos gritos en el inicio del texto, en el primer fragmento, ejemplo del rasgo rulfiano de crear imágenes físicas, sensibles, marca de una poetización de su escritura. El segundo fragmento corresponde al final del cuento

1. "¡ Viva Petrolino Flores!" El grito se vino rebotando por los paredones de la barranca y subió hasta donde estábamos nosotros. Luego se deshizo. Por un rato, el viento que soplabá desde abajo nos trajo un tumulto de voces amontonadas, haciendo un ruido igual al que hace el agua crecida cuando rueda sobre pedregales. En seguida, saliendo de allá mismo, otro grito torció por el recodo de la barranca, volvió a rebotar en los paredones y llegó todavía con fuerza junto a nosotros:

"¡ Viva mi general Petrolino Flores!"

Nosotros nos miramos.

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: " ¡ Síganme, muchachos, vamos a ver qué tontos toreamos!" Los cuatro hermanos Benavídes se fueron detrás de él, agachados; solamente la Perra iba bien tieso, asomando la mitad de su cuerpo flaco por encima de la cerca.

Nosotros seguimos allí, sin movemos. Estábamos alineados al pie del lienzo, tirados panza arriba, como iguanas calentándose al sol. La cerca de piedra culebreaba mucho al

subir y bajar por las lomas, y ellos, la Peña y los Cuatro, iban también culebreando como si fueran con los pies irabados. Así los vimos perderse de nuestros ojos. Luego volvimos la cara para ver otra vez hacia arriba y miramos las ramas bajas de los amoles que nos daban tantita sombra.

Olía a eso: a sombra recalentada por el sol. A amoles podridos.

2. Yo salí de la cárcel hace tres años. Me castigaron allí por muchos delitos; pero no porque hubiera andado con Pedro Zamora. Eso no lo supieron ellos. Me agarraron por otras cosas, entre otras por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas. Ahora vive conmigo una de ellas, quizá la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo. La que estaba allí, afuerita de la cárcel, esperando quién sabe desde cuándo a que me soltaran.

-¡Pichón, te estoy esperando a ti! -me dijo-. ¡Te he estado esperando desde hace mucho tiempo!

Yo entonces pensé que me esperaba para matarme. Allá como entre sueños me acordé de quién era ella. Volví a sentir el agua fría de la tormenta que estaba cayendo sobre Telcampana, esa noche que entramos allí y arrasamos el pueblo. Casi estaba seguro de que su padre era aquel viejo al que le dimos su aplaque cuando ya íbamos de salida; al que alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza mientras yo me echaba a su hija sobre la silla del caballo y le daba unos cuantos coscorrónes para que se calmara y no me siguiera mordiendo. Era una muchachita de unos catorce años, de ojos bonitos, que me dio mucha guerra y me costó buen trabajo amansarla.

-Tengo un hijo suyo- me dijo después-. Allí está.

Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados: - ¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre!

Y el muchacho se quitó el sombrero.¹⁰⁰

"Diles que no me mata." es la historia de Juvencio Nava, quien pasa 35 años huyendo por el asesinato de don Lupe, Guadalupe Terresos, a quien mató porque no dejaba que sus vacas se alimentaran en los pastos de él, más verdes y cuidados que los de Juvencio y que aun en épocas de sequía se mantenían así. Pasados ya tantos años, el hijo de don Lupe, vuelto todo un coronel, lo encuentra y lo manda perseguir a fin de matarlo.

La historia está armada en cinco fragmentos, que combinan las narraciones de una tercera persona objetiva, sólo por nombrar su manera de presentar, con el monólogo interior de Juvencio y la intervención directa de los personajes, en discurso dramático. La mayoría de los pasajes de un fragmento a otro representan también una variación en el tipo de enunciación y además un cambio temporal y espacial. Aunque en el nivel temporal, no hay

¹⁰⁰ Idem, pp. 65, 66, 79 y 80.

un verdadero cambio, debido a que el predominio del discurso directo y de los monólogos interiores a lo largo del texto, sobre el discurso narrativo propiamente dicho, nos solapó la atención puesta en el paso del tiempo de la historia y, por eso, aunque exista tal cambio temporal, este es sólo sutilmente perceptible. Voy a tratar de ejemplificar lo anterior con los dos primeros momentos del cuento, a fin de dar cuenta de esta fragmentación discursiva que afecta al argumento, a la historia.

I. -¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

-No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti. -Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno.

Dile que lo haga por caridad de Dios.

-No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

-Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver qué consigues.

-No, no tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

-Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles. Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

-No.

-Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y al cabo él debe de tener un alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma. Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

-Voy, pues. Però si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

-La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocupate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge.

2. Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.¹⁰¹

¹⁰¹ Idem, pp. 81 y 82

Ahora, pese a esta diversidad formal existente en el texto, regularmente las perspectivas que se establecen en el cuento son poco descriptivas, y cuando lo son no optan por una posición visual y sí por un motivo emocional, como el miedo de Juvencio, por ejemplo, que se presta poco a una realización visual, aunque hemos visto ese tipo de construcciones en otros relatos de Juan Rulfo. En "Diles que no me maten" sólo se encuentra una más o menos sistemática presentación visual de los acontecimientos en el narrador en tercera persona, quien no se dedica sólo a configurar el espacio y las acciones que ocurren, sino que también tiene cierto grado de injerencia directa en las mentes de los personajes. Voy a ejemplificar:

Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado para que los siguiera. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago, que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buchecitos de agua agria que tenía que tragarse sin querer. Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

(...) Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba desde el norte, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese color como de cinés que tiene el polvo en los caminos.

Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra; aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de carne.

Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.

Luego, como mandó decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltarán, que lo dejaran que se fuera: "Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos", iba a decirles, pero se quedaba callado. "Más adelantito se lo diré", pensaba.

(...) Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esa hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a

decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa. Pero ellos no se detuvieron¹⁰²

En el fragmento anterior se puede notar que la presencia del narrador en tercera persona tiene diferentes posturas, una que cuestiona, más interiorizada, queriendo expresar los sentimientos de Juvencio Nava, otra que mantiene el foco en el punto de vista con que este personaje ve las cosas, y una ótra más objetiva, esto es, como un narrador exterior a la historia que solamente observa y describe. Pero aún cuando haya la construcción temporal y espacial yuxtapositiva, y exista esta intención visual en algunos momentos del texto, esos elementos están subordinados más a una verbalización de los acontecimientos, que a mostrar sencillamente lo que está sucediendo, como en los cuentos en donde sí se percibe una *inspiración* en los mecanismos narrativos cinematográficos.

Ya "Luvina" ha sido señalado como un cuento de atmósfera debido a los recursos que el autor echa mano en la creación del espacio tanto físico como, digamos, atmosférico. El cuento es narrado por un personaje en discurso directo, supuestamente a otro que nunca interviene, mientras los dos toman unas cervezas en un bar de un pueblo cercano. También interviene un narrador en tercera persona. Todo el tiempo, el personaje narrador hace referencias al pueblo de Luvina en un lenguaje y un acomodo sintáctico de este que se podría calificar de lírico, como ocurre en muchos otros textos del autor -quizá menos en "El Plano en llanuras"- y logra una concisión narrativa extremadamente funcional. Aunque este narrador sea más bien un descriptor, debido a sus intenciones de crear atmósferas al narrar. En cuanto a las categorías que he establecido como de *inspiración cinematográfica*, el relato de "Luvina" no da señales de haber sido creado bajo esos supuestos narrativos ofrecidos por el cine.

Aunque esté dividido en tres secciones, separadas por doble renglón, en este texto no existe una necesidad de cambio espacio-temporal que no sea el ofrecido por el mismo narrador en el acto de narrar, como sucede. En la construcción de esta historia no fueron precisas las elipsis que significan los dobles renglones en otros textos suyos, y sí la perspectiva de un solo narrador, en un solo lugar -el bar en el momento de la narración- y en un solo tiempo -el momento de la narración en el bar-, en que narra o, más bien, describe subjetivamente lo que es Luvina y cómo fue su vida allá, en el pasado. Sus idas al pasado

¹⁰² Idem, pp. 84, 85 y 86.

son tan discretas como en "Macario". Junto a este narrador -el único en realidad, aunque sea muy poco narrativo y más descriptivo, como he comentado- el relato intercala naturalmente las acotaciones de otro enunciador, en tercera persona -muy indicativo de las acciones y del espacio físico, como el de las indicaciones de un guión cinematográfico, ni siquiera insinúa los pensamientos de los personajes- pero el punto de vista que éste ofrece es muy sutil y objetivo, por lo que cualitativamente la historia se apoya en el personaje narrador. Es un relato de mecanismos estables, aunque la marca del autor, o su estilo, se note de inmediato. Por eso, el uso de esos dos tipos de enunciadores intercalados, el más objetivo que es el de la tercera persona, y el más descriptivo pero más profundo en términos humanos, el personaje narrador, no se nota nunca como parte de una estrategia demasiado enfática, pues el texto tiene la intención de ser un natural diálogo -como un texto dramático- y tiene acotaciones que se relacionan con los señalamientos de lugar y acción de los guiones de las películas o de los mismos libretos teatrales y, por todo eso, revela tanto la flexibilidad del género narrativo, diegético, como también las dimensiones de la habilidad de Juan Rulfo. Es decir "Luvina" expresa y confirma que esa combinación no se muestra como provocada necesariamente por la *inspiración* en el cine, por lo menos como la he tratado aquí. Veamos un ejemplo:

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: "¡Váyense más lejos! ¡No interrumpen! sigan jugando, pero sin armar alboroto."

Luego, dirigiéndose otra vez a la mesa, se sentó y dijo:

-Pues sí, como le estaba diciendo. Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate. Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraban en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no se regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años.

... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y 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. Como si así fuera."

Bebió la cerveza hasta dejar sólo burbujas de espuma en la botella y siguió diciendo:

-Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza.

Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.

"...Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo ... siempre."¹⁰³

Las descripciones del personaje narrador son, como he comentado, demasiado conceptuales y subjetivas y no dejan mucho lugar a la exactitud visual próxima a la proporcionada por la imagen fílmica, que se encuentra en otros relatos del autor. Además, la estabilidad temporal y espacial del texto tampoco hacen posible una aproximación como la que me he propuesto, ya que sería forzar un modelo teórico en un relato que no lo soporta.

En "La noche que lo dejaron solo" tampoco se percibe esta marcada influencia de los mecanismos narrativos del cine en la construcción de la historia, dividida en dos secciones largas separadas por renglón doble. No se puede hablar de una yuxtaposición de tiempos o espacios que fragmentan la evolución y los puntos de vista. Coexisten los discursos básicamente, el directo y el narrativo-descriptivo. Un narrador en tercera persona, con tendencias a mostrar las acciones narradas, más que contarlas o enunciarlas simplemente, pero también con cierta ingerencia en la conciencia de Feliciano Ruelas, quien es perseguido por un grupo militar opuesto a él, que lo esperan al salir de la floresta en donde se esconde para matarlo- cuenta o muestra la acción en tiempo pasado. Pero este solo factor de visualidad lo mismo que de una sensorialidad más complementaria en los narradores o en las descripciones de nuestro autor, no bastan, por lo menos dentro del contexto de este trabajo, para clasificar el relato como inspirado por el cine. Por eso, "La noche que lo dejaron solo", pese a tener aspectos que aisladamente podrían revelar un origen cinematográfico formal, no se adapta a una aproximación como la que hago. Voy a

¹⁰³ Idem, pp. 90 y 91.

tratar de compartir mi lectura de este texto, mis ideas plasmadas en las líneas anteriores, con la exposición de un fragmento de éste:

Llegó hasta las bardas del corral y pudo verlos mejor; reconocerles la cara: eran ellos, su tío Tanis y su tío Librado. Mientras los soldados daban vueltas alrededor de la lumbre, ellos se mecían, colgados de un mezquite, en mitad del corral. No parecían ya darse cuenta del humo que subía de las fogatas, que les nublaba los ojos vidriosos y les ennegrecía la cara.

No quiso seguir viéndolos. Se arrastró a lo largo de la barda y se arrinconó en una esquina, descansando el cuerpo, aunque sentía que un gusano se le retorció en el estómago.

Arriba de él, oyó que alguien decía:

-¿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. Tiene que caer por aquí, como cayeron esos otros que eran más viejos y más colmilludos. Mi mayor dice que si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes¹⁰⁴

Ya en "Paso del Norte" la cuestión es otra. Texto que no muestra un virtuosismo técnico, pero que presenta peculiaridades suficientes para hacerlo formalmente más complejo que "La noche que lo dejaron solo", tiene una estructura bastante clara, con una historia basada en tres tiempos, antes, durante y después de que el personaje se fue al Norte, a tratar de pasar para el otro lado. Casi todo en discurso directo, "Paso del Norte" trata sobre un joven, casado y con hijos, que se va a los EUA a trabajar, pero deja su familia con su padre. El joven va, intenta la suerte, fracasa y vuelve, pero las cosas ya no son las mismas: su esposa se ha ido con un arriero y sus hijos viven con su padre, pero éste ya no está dispuesto a mantenerlos. El discurso directo normal, digamos, con renglones indicando diálogos, es intercalado con unas comillas que representan las intervenciones de la conciencia del joven o, bien, cuando él regresa, la narración de los recuerdos de la aventura en la frontera que hace a su padre. Sin embargo, estos no son todos los modos enunciativos que combina el texto, puesto que en una parte de la mitad del relato, de manera muy discreta y sugerente, aparece un narrador en tercera persona, focalizado en el

¹⁰⁴ Idem, pp. 100 y 101.

personaje del joven, que contribuye a la gama de sutilezas que presenta el cuento. Pese a todo "Paso del Norte" no revela una provocación del cine entre sus estrategias, pero nada mejor que un fragmento del cuento para ilustrar mis ideas.

-Padre, nos mataron.

-¿A quiénes?

-A nosotros. Al pasar el río. Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos.

-¿En dónde?

-Allá en el Paso del Norte, mientras nos encadilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río.

-¿Y por qué?

-Pos no lo supe. ¿Se acuerda de Estanislado? Él fue el que me encampanó pa' irnos pa' allá. Me dijo cómo estaba el teje y maneje del asunto y nos fuimos primero a México y de allí al Paso. Y estábamos pasando el río cuando nos fusilaron con los máuseres. Me devolví porque él me dijo: "Sácame de aquí, paisano, no me dejes." Y entonces estaba ya panza arriba, con el cuerpo todo agujerado, sin músculos. Lo arrastré como pude, a tirones, haciéndomele a un lado a las linternas que nos alumbraban buscándonos. Le dije: "Estás vivo" y él me contestó: "Sácame de aquí paisano." Y luego me dijo: "Me dieron." Yo tenía un brazo quebrado por un golpe de bala y el güeso se había ido de allí de donde se salta del codo. Por eso lo agarré con la mano buena y le dije: "Agárrate fuerte de aquí." Y se me murió en la orilla, frente a las luces de un lugar que le dicen la Ojinaga, ya de este lado, entre los tules que siguieron peinando el río como si nada hubiera pasado.¹⁰⁵

En "Acuérdate", la sencillez narrativa es el principio. Una sola voz, un único narrador lleva la historia como si le estuviera contando a un interlocutor de esos típicos rulfianos, que no se manifiestan - como en "Luvina", por ejemplo-, pero esta vez el tono y la forma en que el texto está armado nos hace pensar en una especie de chisme

Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el "rezonga, ángel maldito" cuando la época de la influencia. De esto hace ya años, quizá quince. Pero te debes acordar de él. Acuérdate que le decíamos el Abuelo por aquello de que su otro hijo, Fidencio Gómez, tenía dos hijas muy juguetonas: una prieta y chaparrita que por mal nombre le decían la Arremangada, y la otra que era rete alta y que tenía los ojos zarcos y que hasta se decía que ni era suya y que por más señas estaba enferma del hipo.

¹⁰⁵ Idem, pp. 105 y 106.

Acuérdate del relajo que armaba cuando estábamos en misa y que a la mera hora de la Elevación soltaba su ataque de hipo, que parecía como si estuviera riendo y llorando a la vez, hasta que la sacaban afuera y le daban tantita agua con azúcar y entonces se calmaba.¹⁰⁶

Texto narrativo rígido, para los parámetros de nuestro autor, puesto que casi solamente usa de este discurso para construirse, sin monólogos, sin diálogos explícitos -y si simulado-, la primera persona que cuenta -primera persona del plural, nosotros, y la segunda persona del singular, tú, puesto que se supone que hay dos personas platicando, una al lado de la otra- expone toda la historia, y lo hace de manera estrictamente verbal, ya que es la simulación de un diálogo, como dije. Sus acotaciones sobre el espacio no están basadas en esas referencias físicas, y existe una falta de configuraciones visuales, escasez que va en función de la abundancia de valores narrativos literarios, como puede ser el uso de expresiones como: "Lo cierto es que no nos volvimos a ver sino cuando apareció de vuelta aquí convertido en policía," O: "Fue entonces cuando mató a su cuñado, el de la mandolina" (...) ¹⁰⁷ etc. En "Acuérdate", la conversación es el ideal discursivo que propone el texto, y por eso, porque la conversación, aún en Rulfo, se basa mucho más en palabras que en otro tipo de códigos extralingüísticos, no podemos considerar este texto dentro de los parámetros que he estado delimitando aquí.

"El día del derrumbe" es un cuento compuesto casi completamente por un diálogo entre Melitón y su interlocutor, quien cuenta sobre un temblor que hubo hace un tiempo en su pueblo, y la consecuente visita de un gobernador que, en vez de suministrar ayuda, hizo una fiesta en donde no prometió nada concreto. El discurso directo es el modo de enunciación que estructura el cuento, pero más que un diálogo absoluto, también lo compone la narración de los episodios del terremoto y del día en que el gobernador lo fue a visitar. Aunque se encuentre en el cuento aspectos tales como su clara inspiración en el discurso dramático y la manera como Rulfo lo vuelve extremadamente narrativo, no veo en este momento un punto interesante para que yo señale la relación de éste con el cine.

Un fragmento del relato:

¹⁰⁶ Idem, p. 109.

¹⁰⁷ Idem, p. 111.

Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón

-No, fue el pasado.

-Sí, si yo me acordaba bien. Fue en septiembre del año pasado, por el día veintiuno. Óyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor?

-Fue un poco antes. Tengo entendido que fue por el dieciocho.

-Tienes razón. Yo por esos días andaba en Tuzcacuexco. Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha: nomás se retorcieron así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo. Y la gente salía de los escombros toda aterrorizada corriendo derecho a la iglesia dando de gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en Tuzcacuexco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas?¹⁰⁸

"La herencia de Matilde Arcángel", contado en primera persona por Tranquilino Herrera, es uno de los más directos y sencillos textos de nuestro autor, en el sentido de las estrategias narrativas. Tiene un tiempo lineal que el narrador hace cuestión de demarcar, esto es, revela que cuenta a un grupo de oyentes o espectadores, un hecho ocurrido en el pasado. El narrador era pretendiente de Matilde Arcángel, pero ésta se casó con Eurenio Cedillo y los dos tuvieron un hijo, llamado también Eurenio, al que dieron a Tranquilino, el narrador, a bautizar. Un día, Matilde venía galopando con su hijo en brazos y tuvo un accidente donde ella murió pero el chico no. Eurenio, a partir de entonces, comenzó a sentir que el hijo había causado la muerte de Matilde, por lo que lo maltrató toda su vida. Al final, pasados muchos años de sufrimiento, Eurenio muere también y, tal vez, quien le haya matado fue su propio hijo.

Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a planear de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María. Eurenio grande tenía un rancho apodado Las Animas, venido a menos por muchos trastornos, aunque el mayor de todos fue el descuido. Y es que nunca quiso dejarle esa herencia al hijo que, como ya les dije, era mi ahijado. Se la bebió entera a tragos de "bingarrote", que conseguía vendiendo pedazo tras pedazo de rancho y con el único fin de que el muchacho no encontrara cuando creciera de dónde agarrarse para vivir. Y casi lo logró. El hijo apenas si se levantó

¹⁰⁸ Idem, p. 118

un poco sobre la tierra, hecho una pura lástima, y más que nada debido a unos cuantos compadecidos que le ayudaron a enderezarse; porque su padre ni se ocupó de él, antes parecía que se le cuajaba la sangre de sólo verlo.

Pero para entenderlo todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás de que el muchacho naciera, y quizá antes de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre.¹⁰⁹

La estabilidad que se encuentra en este texto, en lo que se refiere al tipo de narrador, a su perspectiva y en las relaciones temporales y espaciales que se pueden notar con la lectura de "La herencia de Matilde Arcángel", no hace probable una aproximación interartística como la que me propongo hacer. Por eso, pasaré a la descripción sumaria del último cuento de este apartado.

"Anacleto Morones" es la historia de un milagroso charlatán, contada por un socio suyo, Lucas Lucatero, quien narra en primera persona y desde algún lugar con distancia temporal y espacial de los hechos narrados. Otro cuento de tiempo lineal, donde las cosas son narradas por Lucas y auxiliadas, digamos, por los diálogos que éste evoca, "Anacleto Morones" no propone ninguna señal, entre sus estrategias narrativas, que pueda y se considere como inspiradas por los modelos cinematográficos. Voy a ilustrar mi idea solamente con el principio del cuento:

¡ Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula; cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caía en goterones el sudor de su cara.

Las vi llegar y me escondí. Sabía lo que andaban haciendo y a quién buscaban. Por eso me di prisa a esconderme hasta el fondo del corral, corriendo ya con los pantalones en la mano.

Pero ellas entraron y dieron conmigo. Dijeron: " Ave María Purísima!"¹¹⁰

De esta manera, terminada la descripción somera de los cuentos

¹⁰⁹ Idem, pp. 125 y 126.

¹¹⁰ Idem, p. 132.

publicados en *El llano en llamas* (1953, pero yo utilizo la edición del Fondo de Cultura Económica, de 1994, en donde ya están incorporados "La herencia de N. Atilde Arcángel" y "El día del derrumbe", no incluidos en la primera versión). podemos concluir que este libro revela varios aspectos interesantes de ser resaltados en un estudio interdisciplinario, pero desde mi postura y basado en las categorías aquí puestas a prueba, puedo afirmar que salvo el alto grado de relación entre los modelos formales narrativos del cine que existen los cuentos "El hombre" y "En la madrugada" y, en menor grado, en "No oyes ladrar a los perros", no hay en este volumen otros relatos que denoten esta relación de manera significativa. Como he dicho, observé niveles de *inspiración* dentro de los límites aquí impuestos para clasificar los textos de nuestro autor. Además, he comentado que necesariamente los cuentos en que las estrategias narrativas obedecían a una posición de experimentalismo, esto es, en los cuales más se notaba el virtuosismo técnico, más complejidad formal, era en donde esa relación se hacía factible, ya que el uso de los recursos narrativos cinematográficos necesariamente se traduce a un tipo de texto literario especial y que, en consecuencia, precisa de una aproximación crítica que contemple los aspectos sugeridos por el mismo.

Pedro Páramo

En teoría, *Pedro Páramo* no es una novela, son varias: la diversidad de estudios sobre la obra lo advierte y la potencialidad de ésta desparrama por todas partes un torrente de opciones. La crítica se ha mantenido alerta, pero la personalidad de los textos de Rulfo - y concretamente de *Pedro Páramo* - sigue en el misterioso camino de los clásicos, en donde siempre se revela algo más. Borges dijo que los mejores textos resisten a las peores traducciones. Si entendemos el término de traducción como el traslado de un sistema a otro de la lengua, del idioma en que la obra fue vehiculada originalmente a otro -este otro que debe ser maleable como sistema para aceptar elementos hasta cierto punto extraños, creadores de sentido, de motivación psicológica- metafóricamente se puede decir que la traducción es una variante de la crítica literaria, ya que realiza casi el mismo movimiento

que la crítica, esto es, pasa de un sistema referencial a otro. Bien, en ese caso, la obra de Rulfo ha sido estudiada, pero ha resistido siempre a las más y también a las menos impertinentes simplificaciones que proponen esos estudios teóricos, aunque muchos de ellos hayan hecho lecturas muy productivas.

La novela ofrece modelos alternativos a la realidad en varios ámbitos. Estéticamente, tratada como obra de arte narrativa y por supuesto considerada desde algunos elementos que la estructuran como tal, formalmente si se quiere -como ha sido señalado a lo largo del trabajo- el crítico debe revelar aspectos referentes a los narradores, las peculiares perspectivas, los tipos de descripción, las relaciones temporales y espaciales, en fin, las estrategias narrativas existentes en la obra y, obviamente, el resultado parcial de la conjunción de esos aspectos que, cabe aclarar, no es toda la significación de la obra, además dato imposible de ser abarcado. Aquí, partiendo de las categorías que he comentado en los renglones anteriores, voy a privilegiar las que puedan relacionarse con los modelos narrativos cinematográficos, como he intentado hacer con los cuentos. Cabe recordar que en las primeras páginas de esta disertación comenté que el cine siguió un modelo narrativo que la ficción literaria ya había erigido y que ahora existe una relación de diálogo entre los dos sistemas.

Antes de ingresar al campo del análisis, voy a esclarecer una vez más el abordaje que daré al presente capítulo y la relevancia de las categorías que he seleccionado para llevar adelante mi tarea. En *Pedro Páramo*, en lo que se refiere a las instancias enunciativas que disponen el texto al lector -los diversos narradores que toman la palabra- en principio cabe advertir que, bajo el influjo de la vanguardia novelística de la época, pocas veces aparece un narrador convencional en tercera persona omnisciente, omnividente, etc- aunque también hay la intervención de un tipo próximo a éste a lo largo de la trama. Este hecho de por sí evidencia la variedad de posiciones narrativas y, a su vez, de perspectivas que conjuga el texto: hay monólogos interiores como los del Padre Rentería y de Susana San Juan, narraciones en primera persona como Juan Preciado y Pedro Páramo recordando; sin contar los tipos de posición enunciativas como los recuerdos presentados, los murmullos y los diálogos. De hecho, por su importancia, merecería la pena enfatizar el carácter dramático de la novela, puesto que el autor utiliza abundantemente este recurso entre sus estrategias narrativas, delatando también el afán de Rulfo de dar autonomía al mundo narrado, sin que sea necesaria la presencia constante de alguien que desde afuera

administre la *psicología*, el *carácter*, la conducta o el tipo de los personajes y de su percepción. Toda esa variedad de voces y posiciones gana relevancia también cuando se advierte la riqueza discursiva de la obra, ya que el autor echa mano tanto del discurso narrativo, como del dramático, del lírico, con el fin de crear el mundo de *Pedro Páramo*.

Por otro lado, se puede agregar que, si bien en el cuerpo de cualquier texto de ficción las descripciones -digresiones atemporales- siempre tienen un carácter *algo* narrativo¹¹¹, en el caso de la novela de Rulfo -y de sus cuentos- muchas son las descripciones que funcionan radicalmente con la doble tarea de exponer el espacio físico del mundo diegético -enmarcar las acciones- y al mismo tiempo narrar un instante para avanzar la historia, hecho no muy común en literatura. Es decir, muchas de las digresiones descriptivas activan no sólo una parcela del espacio ficticio, sino también un fragmento de tiempo: se puede decir que son descripción y narración a la vez, contemplación y movimiento, tal como funciona la imagen filmica, en donde la acción y el espacio se complementan inseparable y simultáneamente. Sin embargo, y como una especie de contradicción aparente que sólo encuentra su lógica adentro del texto mismo, si pensamos un poco en los resultados de esas descripciones-narraciones en sus relatos, podríamos inclusive concluir que éstas, por sus características, son las que acentúan la impresión de inmovilidad -atemporalidad- que se percibe en muchos de ellos, y especialmente en la novela, puesto que las descripciones por sí mismas son un intervalo en la acción narrativa, y en *Pedro Páramo*, donde las acciones parecen suceder simultáneamente en el tiempo. Puesto que más que acción narrada, se nos presentan fragmentos de diferentes períodos de la historia, o cuadros como están encargadas de una doble tarea, describen sí, pero también tienen la función de narrar, pero narrar ese tiempo que en definitiva no se puede medir con el reloj, el tiempo que se nos presenta en *Pedro Páramo*.

Para finalizar estas aclaraciones introductorias sobre los aspectos que trataré de las estrategias narrativas de *Pedro Páramo*, cabe destacar que no es solamente la existencia de esas peculiaridades descriptivas, ni la variedad de voces, de puntos de vista y de discursos lo que determina el relato, sino también la *disposición* de esos elementos novedosos, ya que ésta crea un efecto de yuxtaposición temporal y espacial que se asemeja al obtenido por autores contemporáneos de Rulfo. Se diría que en esta novela y en algunos cuentos la

¹¹¹ Luz Aurora Pimental, *Metaphoric narration, paranarrative dimension. A la recherche du temps perdu*. Canada, Universit of Toronto, 1990.

construcción yuxtapositiva del texto como un mosaico de escenas, crea también la impresión de movimiento tropezado, de espacio quebradizo, y el cine -el modelo narrativo cinematográfico- parece haber contribuido para la revelación de esa nueva sensibilidad narrativa que se manifiesta en la novela y que se consolidaría en el siglo XX.

Sólo a modo de remate y aclaración comentaré que, como es sabido, en *Pedro Páramo* hay una diversidad de voces que en su época era poco frecuente, pero muy funcional para el tipo de necesidad que esta obra plantea en sus mecanismos de creación de sentido. Para comenzar, voy a hablar de los tipos de narradores que combina el texto y sus características en cuanto a perspectivas. Además, trataré de la variedad de discursos que el autor actualiza en el cuerpo de la novela y enfatizaré la yuxtaposición de las voces, las perspectivas y los discursos. También resaltaré el carácter visual -sensorial- de muchas de las posiciones de observación y narración que existen en el relato y, también, de las peculiaridades de las descripciones que aparecen en el texto. A partir de ahora entraré en el campo de análisis de los aspectos que he comentado en los párrafos anteriores.

En lo que se refiere a los tipos de narrador que aparecen en *Pedro Páramo*, en la primera sección de la novela (y considerando que ésta tiene 70 fragmentos¹¹² y que la marca divisoria entre la primera sección y la segunda, para mis fines, es cuando el lector se da cuenta de que Juan Preciado está muerto y que la historia que pensábamos que él nos estaba contando no pasa de un diálogo que mantiene con su compañera de sepultura, Dorotea, esto es, en los fragmentos 36 y 37, en la primera sección se puede advertir un narrador más o menos estable, en primera persona, que es Juan Preciado, contando en pretérito su experiencia cuando llegó a Comala. Éste es, de hecho, quien nos descubre la mayor parcela de sentido en la novela -no sólo en la primera, sino en la segunda sección también- aunque en la primera parte su intervención sea mucho más determinante que en la segunda, en donde la supremacía de los diálogos y de la tercera persona es evidente. He calificado como estables las posiciones de Juan Preciado porque desde el inicio se sabe dónde y cuándo fue a buscar a su padre, y también se sabe que él sigue en Comala y, entonces, que éste es el lugar desde donde nos cuenta, aunque sólo a la mitad de la novela

¹¹² Como he comentado utilizo para el análisis la edición de Juan Rulfo, *Obras*, del Fondo de Cultura Económica, México, 1994, y ésta, en *Pedro Páramo*, en cada pausa de separación, además del doble renglón, hay una marca, un pequeño cuadrado en la orilla derecha de la hoja que indica el fin de cada fragmento o cuadro. Esta fue mi referencia para indicar la separación de uno a otro y sumar los 70 fragmentos que he comentado. Solamente entre el fragmento 10 y 11 hay una separación con doble renglón que no tiene el signo cuadrado, y opté por contar este doble renglón no como divisorio entre un fragmento y otro, aunque la poca relación de coherencia semántica y narrativa entre uno y otro me llevaba a hacerlo, pero resolví no contarlos. En todo caso, no interfiere en el desarrollo de mi tarea

sepamos que sí sigue en Comala pero que él también está muerto y que a quien cuenta su historia es a Dorotea. El relato comienza así:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en plan de prometerlo todo. "No dejes de ir a visitarlo -me recomendó-. Se llama de este modo y dē ese otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte". Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas.¹¹³

No obstante ser Juan Preciado en primera persona quien nos revela, narrando, la mayor parte de la información en la primera mitad, existen otros interventores que toman la voz desde otro lugar, y que al avanzar la novela, paso a paso adquieren más fuerza e injerencia en la historia. Sin embargo, hay que mencionar que también el narrador en primera persona representado por Juan Preciado y que aparece principalmente en la primera sección de la obra, se desdobra en varias facetas enunciativas o perspectivas, que no dejan de estar focalizadas en Preciado, pero que se *presentan*, como puede ser el caso de la memoria o recuerdos del mismo Preciado que se activan en el transcurso de la enunciación regular, complementan su narración y exponen -*presentan*, actualizan- su engranaje de pensamiento. Además, aún en la primera sección, bajo la conciencia y el foco de él mismo, también gana voz su madre, Dolores, puesto que la intervención de ésta se da a través de un recuerdo de Juan Preciado, aunque, al fin y al cabo, sea ella quien *pronuncia* las palabras, y su hijo solamente se torna un medio para su transmisión, cuando las recuerda. Este fragmento es interesante para este trabajo, dado que Juan Preciado en vez de parafrasear a su madre, la *presenta*, le da voz. Más adelante transcribiré este momento del texto.

Aún en la primera parte, pero en menor grado que Juan Preciado y sus desdoblamientos, otras voces y otros personajes se perfilan y se dedican a hacer las veces de narradores delegados, secundarios. Estos aparecen a manera de monólogo interior, de narrador en tercera persona o en discurso directo, en diálogos. Para ejemplificar la riqueza de voces y perspectivas que Rulfo combinó en el relato, nada mejor que algunos de esos desdoblamientos narrativos de Juan Preciado y su relación con los otros tipos de

¹¹³ Rulfo, Op. Cit., p. 149.

enunciadores. En el principio mismo de la novela, el segundo fragmento, como mencioné líneas atrás, es contado por un narrador en tercera persona focalizado en Preciado. Este narrador luego deja la palabra a un recuerdo del mismo Juan Preciado que, a su vez, es la voz de su madre que se presenta como tal, *hablando*, pero desde la mente del hijo. Por si fuera poco, hay un diálogo entre el joven Juan Preciado y el arriero Abundio en el mismo fragmento. Nótese la variedad temporal y discursiva implícita en el fragmento, variedad que parece inspirada en las posibilidades narrativas del cine, según los parámetros que he señalado.

Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias.

El camino subía y bajaba: "*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja.*"

--¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo?

--Comala, señor.

--¿Está seguro de que ya es Comala?

--Seguro, señor.

--¿Y por qué se ve esto tan triste?

--Son los tiempos, señor.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. 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 de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, silenciosa durante la noche.*" Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara conmigo misma...Mi madre.¹¹⁴

Dolores, la madre de Juan Preciado, también se presenta bajo otras formas, además del desdoblamiento de su hijo, como es el discurso directo o una voz lejana que se actualiza en la historia, fungiendo como otro narrador delegado.

--¿No me oyes? -pregunté en voz baja.

¹¹⁴ Idem, p. 149.

Y su voz respondió: --¿Dónde estás?
--Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves?
Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra.
--No te veo.¹¹⁵

Se ha mencionado que otros narradores importantes -aunque delegados- aparecen a lo largo de todo el relato. El padre Rentería, en la primera sección, por ejemplo, todavía vehicula sus pensamientos en un rencoroso monólogo interior cuando sabe de la muerte de Miguel Páramo y, pese a que lo va a bendecir a pedido -y después de haber aceptado dinero- de Pedro Páramo, en la intimidad de sus pensamientos y frente al cadáver de Miguel, expresa sus verdaderos sentimientos:

"Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces...Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.
"Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia."¹¹⁶

Después de este fragmento, se puede notar la presencia de un narrador en tercera persona -otro tipo que en esta obra se desdobra en subtipo- que sirve para enmarcar las acciones de los personajes, nunca para hacer acotaciones sobre su psicología. Este narrador -que abunda y gana importancia en la segunda sección- se asemeja al utilizado por Hemingway en *The Killers*, puesto que solamente se limita a describir desde afuera lo que hacen los personajes o para describir la escena. Un bonito estudio de J.C. González Boixó (¹¹⁷121) sobre los textos de Rulfo establece cuáles son los tipos de narradores en tercera persona existentes en la novela; estrictamente, no hay el tipo omnisciente. Se encuentran fragmentos a lo largo del texto que denotan las diferentes maneras en que éste mantiene injerencia en el mundo narrado. En los ejemplos que siguen, trato de presentar algunos de

¹¹⁵ *Idem*, p. 195

¹¹⁶ *Idem*, p. 168

¹¹⁷ 121 J.C. Gonzales Boixó. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León, España, Universidad de León. 1990.

esos grados de intervención, de injerencia del narrador en tercera persona, aunque en la novela existan otros más:

1. El padre Rentería dio vuelta al cuerpo y entregó la misa al pasado. Se dio prisa por terminar pronto y salió sin dar la bendición final a aquella gente que llenaba la iglesia. (¹¹⁸122)
2. Vino hasta su memoria la muerte de su padre también en un amanecer como éste: aunque en aquel entonces la puerta estaba abierta y traslucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces. Y a una mujer conteniendo el llanto, recostada contra la puerta. Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces diciéndole: "¡Han matado a tu padre!" Con aquella voz quebrada, deshecha, solo unida por un hilo del sollozo. Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se le recordara¹¹⁹

He dicho que en la segunda sección de la novela, la intervención de Juan Preciado disminuye substancialmente -aunque sea el que descubre el sentido del texto- y el narrador en tercera persona, en muchos de sus modos, gana importancia en su papel de enmarcador. También los diálogos se tornan más relevantes entre las estrategias del autor para presentar la historia. Es interesante hacer hincapié en que el uso del discurso directo y de la focalización en los personajes mismos, hace que *Pedro Páramo* alcance este grado de objetividad o autonomía del mundo narrado que tal vez haya sido sistematizado por primera vez por Flaubert en *Madame Bovary* y que luego Joyce lo utilizó radicalmente en *Ulises* - en detrimento del discurso narrativo convencional, que precisa de un mediador para contar la historia en pretérito, idealmente. Es decir, se muestra más este mundo al lector, no se lo narra solamente, y este mundo es el que el personaje ve, esto es, su punto de vista; se evita la presencia del narrador o del narrador que delata demasiado rápidamente la silueta del discurso narrativo. Entonces, en discurso directo, los personajes se presentan, se muestran a sí mismos con su propia voz, hecho que, en la novela de nuestro autor es un

¹¹⁸122 Rulfo, Op. Cit., p. 168

¹¹⁹ Idem, p. 204.

importante complemento de significación, ya que fragmenta aún más la historia contada, la trama, y demuestra también más rotundamente este aspecto *presentantivo* del texto. Llegando aquí, se puede decir que, en general, en *Pedro Páramo* se combinan tres tipos de agentes enunciadore principales -entrecruzados con varios tipos de discursos- que son la primera persona de Juan Preciado, los narradores delegados con sus diálogos o digresiones, y un narrador en tercera persona, o más bien impersonal, que sitúa y sólo enmarca la acción de manera que los actos de los personajes hablen por ellos.

Por otro lado, sobre cierta característica común entre los narradores, se puede señalar la dimensión sensorial -sobre todo visual y auditiva- que sus posturas narrativas y acotaciones descriptivas revelan. Cabe decir que el relato de Rulfo basa gran parte de sus esfuerzos para contar en la materialización de los fenómenos nombrados, en su evocación visual y auditiva, y utiliza una infinidad de recursos retóricos para llevar al plano sensorial las cosas o estados narrados. A lo largo de toda la novela, esa propensión sensorial se establece como fuerte medio de significación, puesto que buena parte de los enunciados tiene una resolución de tipo visual o auditiva, delatando la tendencia rulfiana a llevar la palabra a su plano físico. Es particularmente interesante cuando son los personajes quienes *dicen*, con su propia voz, lo que *ven* y *oyen*, aunque también el narrador en tercera persona y los monólogos interiores tengan grandes momentos en ese ámbito. En los siguientes ejemplos, se puede observar tal afirmación. En primer caso, Doris y su hermana platican sobre Juan Preciado, a quien le han dado abrigo. En el segundo, la narración de Juan Preciado revela abundantes elementos auditivos.

1. El hombre pareció dormir. La mujer siguió rezongando, pero con una voz muy queda:

-Ya debe haber amanecido, porque hay luz. Puedo ver a ese hombre desde aquí, y si lo veo es porque hay luz bastante para verlo. No tardará en salir el sol. Claro, eso ni se pregunta. Si se ofrece, el tal es algún malvado. Y le hemos dado cobijo. No le hace que nomás haya sido por esta noche; pero lo escondimos. Y eso nos traerá el mal a la larga...Míralo cómo se mueve, como que no encuentra cómodo. Si se ofrece ya no puede con su alma. (¹²⁰124)

2. La madrugada fue apagando mis recuerdos.

¹²⁰124 Idem., pp. 188, 189.

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban: se sentían, pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.¹²¹

Vale la pena comentar que hay una impresionante escena en que Juan Preciado narra una experiencia que tuvo que, además de extremadamente visual, también usa el efecto de *flashback* cinematográfico para resolver una secuencia de la historia. El término *flashback*, vale remarcar, no es pertinente para un análisis de un texto verbal -puesto que existen otros como elipsis, analépsis-, pero en casos como el siguiente fragmento, la provisión de este efecto cinematográfico parece tan obvia que justifica esta extravagancia terminológica:

Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y en seguida la tarde todavía llena de luz. La paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: "¡Buen que a deña Edviges, si todavía vive!"¹²²

Es interesante aclarar que este recurso cinematográfico de *flashback*, es decir, este tipo de analépsis pero con alto grado de intensidad visual e inspiración cinematográfica, fue utilizado anteriormente por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y por Alejo Carpentier en el cuento "Viaje a la semilla".

Pasando a otro punto del análisis de *Pedro Páramo*, es importante agregar que, aunque exista tal variedad vocal, perspectiva y discursiva en la novela, y que la tendencia a hacer visible los hechos narrados sea un elemento de carácter determinante entre sus estrategias, no cabe duda de que esta variedad por sí sola no tendría la significación alcanzada en la obra si la disposición de estas voces, planos, cuadros, perspectivas y discursos no estuvieran sobrepuestas, creando un efecto de simultaneidad temporal -o atomización del modelo narrativo-poco común en un texto literario de aquel entonces, más

¹²¹ Idem, p. 187

¹²² Idem, pp. 193, 194.

próximo al modelo cinematográfico de contar historias. El siguiente momento transcrito es la primera intervención de Pedro Páramo en la novela. Contando pasajes de su infancia, ilustra esta yuxtaposición de tiempos y discursos, no sólo de un fragmento a otro como veremos más adelante y que ya fue adelantado anteriormente, sino dentro de un mismo fragmento o cuadro, es decir, en una misma unidad narrativa mínima. En éste, primero hay un narrador en tercera persona, pero focalizado en Pedro Páramo, luego aparece un diálogo y, en seguida, un monólogo interior con los recuerdos del niño Pedro Páramo; todo en un mismo fragmento.

El agua que goteaba de la tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta. Ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarrñadas como si durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.

-¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

-Nada, mamá.

"Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. "Ayúdame, Susana". Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. "Suelta más hilo."¹²³

Sobre este tema de la sobreposición de tiempos y tipos de narradores y de su carácter contundente como móvil de significación, cabe remarcar que entre las estrategias narrativas de *Pedro Páramo* sobresale también el hecho de que la historia misma, hecha trama, está construida, como he comentado, a base de fragmentos, cuadros y secuencias,

¹²³ Idem., p. 157

colocadas frente al lector en una continuidad narrativa trastocada por el fraccionamiento de sentido, puesto que, en cierto nivel, lo que estructura secuencialmente -espacial y temporalmente- la historia son los momentos casi autónomos representados por fragmentos o cuadros que obedecen al principio del montaje en cine. *Pedro Páramo* está dividida en 70 fragmentos o cuadros y las secuencias temporales y espaciales de sentido que conforman la historia, no siguen un orden lineal en la trama, ya que una secuencia puede estar conformada por varios fragmentos contiguos o saltados, esto es, no obedeciendo el orden de contigüidad serial. Esa ordenación en el texto de los fragmentos de historia es también uno de los principales factores que le imprimen la personalidad temporal propia y atomizada que hemos aludido.

Recapitulando, de esa manera, podemos inferir que todo el relato es construido bajo esta tónica de yuxtaposición: en el interior de casi todos los 70 fragmentos de la novela hay superposición de voces, perspectivas, planos y discursos, pero, ampliando la postura analítica, también las hay entre un fragmento y otro en todo el texto, pues los dos renglones que los separan, significan casi necesariamente un cambio temporal, espacial o de perspectiva que delata las estrategias que el autor planeó para erigir este edificio con un proyecto arquitectónico de fracciones aparentemente aleatorias. Ahora voy a presentar una serie de ocho cuadros o fragmentos que obedecen a las características mencionadas; en los tres primeros, obsérvese la tendencia visual y la yuxtaposición de planos dentro de cada uno, que no están dispuestos contiguamente en el texto. Veamos esos primeros para después pasar a los demás.

1. En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía.¹²⁴

2. Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.
Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna¹²⁵

¹²⁴ Idem., p. 150.

¹²⁵ Idem., p. 192.

3. Por el camino de Comala se movieron unos puntitos negros. De pronto los puntitos se convirtieron en hombres y luego estuvieron aquí, cerca de él. Damiana Cisneros dejó de gritar. Deshizo su cruz. Ahora se había caído y abría la boca como si bostezara¹²⁶

Ya en los tres cuadros que siguen -que sí están dispuestos contiguamente en el texto- es importante notar el cambio temporal y espacial sin ningún conector *convencional* al pasar de uno a otro. Primero un diálogo entre Juan Preciado y Eduviges Dyada, pero narrado por el primero. Luego, doble espacio, otro cuadro, y la voz de Pedro Páramo narrando un recuerdo y en diálogo con su abuela. Luego, doble espacio otra vez, se retoma la secuencia anterior, y Eduviges y Juan Preciado siguen el diálogo. Las peculiaridades de la relación del tiempo discursivo con el de la historia en esta novela se manifiestan aquí ejemplarmente.

1. (...) -Las cosas que han pasado --le dije--. Vivíamos en Colima arrimados a la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga. "¿Por qué no regresas con tu marido?" le decía mi madre.

"¿Acaso él ha enviado por mí?" No me voy si él no me llama. Vine porque te quería ver. Porque te quería, por eso vine.

"-Lo comprendo. Pero ya va siendo hora de que te vayas."

"-Si consistiera en mí."

Pensé que aquella mujer me estaba oyendo; pero noté que tenía borboteada la cabeza como si escuchara algún rumor lejos. Luego dijo:

-¿Cuándo descansarás?

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

-¿Qué haces aquí a estas horas? ¿No estás trabajando?

-No, abuela. Rogelio quiere que le cuide el niño. Me paso paseándolo. Cuesta trabajo atender las dos cosas; al niño y el

¹²⁶ Idem, p. 252.

teléfono, mientras que él se vive tomando cervezas en el billar. Además no me paga nada.

-No estás allí para ganar dinero, sino para aprender; cuando ya sepas algo, entonces podrás ser exigente. Por ahora eres sólo un aprendiz; quizá mañana o pasado llegues a ser tú el jefe. Pero para eso se necesita paciencia y, más que nada, humildad. Si te ponen a pasear el niño, hazlo, por el amor de Dios. Es necesario que te resignes.

- Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignarme.

-!Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo.

3. -¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?

Ella sacudió la cabeza como si despertara de un sueño.

-Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino de la Media Luna.

-¿Entonces vive alguien en la Media Luna?

-No, allí no vive nadie.

-¿Entonces?

-Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a esas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuando cometen un crimen, ¿no?

-No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo.

-¿No?

- No.

- Entonces es cosa de mi sexto sentido (...) ¹²⁷

En lo que se refiere a los fragmentos anteriores, es importante recordar que el autor deja doble espacio para marcar la mudanza de lugar y tiempo en el cuadro y que en ese sentido se puede decir que la novela, narrativamente, obedece a una lógica propia en que no sobresale la linealidad temporal a la que estamos acostumbrados, y la fórmula de causa-efecto, y el antes y el después, no funciona siempre bajo las leyes conocidas. Esto se debe a que, más que un único núcleo climático absoluto y que toda la trama de la historia esté armada sobre éste, existen varios núcleos secuenciales -formados por la unión funcional de los cuadros a que hice alusión anteriormente y que no siempre obedecen a la ley secuencia-consecuencia- y son regidos por otras normas, que no son la de la temporalidad narrativa convencional. De esta manera, se puede notar una provocación

¹²⁷ Idem, pp. 163, 164 y 165.

cinematográfica también en este aspecto, dado que el montaje filmico tiene el potencial para inspirar este tipo de soluciones, como he comentado en diversos apartados de esa disertación. No quiero hacer un paralelo definitivo entre los dos modos de significación que representan el cine y la literatura, pero sí un paralelo teórico, de conjeturas y posibilidades.

Ya en los fragmentos que siguen, que tienen un orden contiguo en el texto, obsérvese la mudanza de perspectiva, foco y lugar que existe entre ellos, dos consideraciones sobre la muerte de Susana San Juan. Nófese además que en ellos, pese a la diferencia de ángulos, sí hay una relación de causa-efecto, entre uno y otro -creando una unidad lineal de secuencia de la historia en la trama- como ocurre algunas otras veces en *Pedro Páramo* -prueba de su diversidad-, pero, como no podría dejar de ser, el autor emplea una hábil artimaña técnica confrontando dos puntos de vista, con la estrategia del contrapunto, entre un cuadro y otro. Un mismo hecho narrado por diversos personajes, con más o menos conocimiento de la información, como lo hiciera William Faulkner en *El sonido y la furia* :

1. Pedro Páramo abrió la puerta y se estuvo junto a ella, dejando que un rayo de luz cayera sobre Susana San Juan. Vio sus ojos apretados como cuando se siente un dolor interno: la boca humedecida, entreabierta, y las sábanas siendo recorridas por manos inconscientes hasta mostrar la desnudez de su cuerpo que comenzó a retorcerse en convulsiones.

Recorrió el pequeño espacio que lo separaba de la cama y cubrió el cuerpo desnudo, que siguió debatiéndose como un gusano, en espasmos cada vez más violentos. Se acercó a su oído y le habló: "¡Susana!" Y volvió a repetir "¡Susana!"

Se abrió la puerta y entró el padre Rentería en silencio moviendo brevemente los labios:

-Te voy a dar la comunión, hija mía:

Esperó a que Pedro Páramo la levantara recostándola contra el respaldo de la cama. Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia. Después dijo: "Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio." Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas.

2. -¿Ve usted aquella ventana, doña Faustina, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz?

- No, Ángeles. No veo ninguna ventana.

- Es que ahorita se ha quedado a oscuras. ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esta ventana, noche tras noche. Dicen los

que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire; ahora mismo se ha apagado la luz ¿No será un mal suceso?

- Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma. Dicen que ya no conocía a la gente, y dizque hablaba sola. Buen castigo ha de haber soportado Pedro Páramo casándose con esa mujer.

- Pobre del señor don Pedro.

- No, Fausta. Él se lo merece. Eso y más.

- Mire, la ventana sigue a oscuras.

- Ya deje tranquila esa ventana y vámonos a dormir, que es muy noche para que este par de viejas andemos sueltas por la calle. Y las dos mujeres, que salían de la iglesia muy cerca de las once de la noche, se perdieron bajo los arcos del portal, mirando cómo la sombra de un hombre cruzaba la plaza en dirección de la Media Luna.¹²⁸

En el caso de Rulfo, el argumento sobre la fragmentación de las acciones dentro de un mismo cuadro y también de un fragmento a otro en su novela, o de los contrapuntos para narrar un mismo hecho, se solidifican considerablemente cuando recurrimos a algunas fuentes extratexto, como entrevistas y notas, que en muchos casos logran esclarecer puntos oscuros sobre las técnicas empleadas por el autor. Por ejemplo, Alejandro Toledo, en un magnífico ensayo sobre la génesis de *Pedro Páramo*, dice que durante su período como becario en el Centro Mexicano de Escritores, mientras producía la novela Rulfo y proponía un texto con secuencias no regidas por la linealidad temporal y sí por la fragmentación tanto del discurso como de la unidad de contenido representaba la trama:

Desde las cuartillas de 1953 se perfilaba la narración en bloques. "Estos fragmentos escritos hasta la fecha", señala Rulfo en su informe, "aunque no guardan un orden evolutivo, fijan determinadas bases en que se irá fundamentando el desarrollo de la novela; algunos de esos fragmentos tienen una extensión hasta de cuatro cuartillas, pero como es lógico no siguen un orden determinado", dice Rulfo.

En esos primeros meses de redacción, los puntos de partida de la novela fueron dos: lo fragmentario como modo y forma de escritura, y un orden interno que, como fue *lógico* para el joven narrador, no seguía una secuencia lineal. El método de escritura luego se impondría como forma, pero éste fue un proceso del que

¹²⁸ Idem, pp. 242 y 243.

Rulfo, al parecer, nunca estuvo del todo consciente. El mismo dijo:
"Fue como si alguien me dictara."¹²⁹

Resta decir que entre las señales de *inspiración* cinematográfica en esta obra que se revelan al paso de un fragmento a otro, saltan a la vista las que usan motivos sensoriales como enlace, provocando que, siendo el tiempo, el espacio y la secuencia semántica saltadas o disparejas, el elemento sensorial es el que al parecer los mantiene en contacto. Efecto típico de la narrativa filmica -en lo que se refiere a los sentidos de la vista y el oído- y que tiene una funcionalidad literaria concreta en la obra de Rulfo, los siguientes dos fragmentos parecen comprobar la idea anterior. El primero se trata del momento en que Dorotea cuenta a Juan Preciado sobre los últimos años de su vida. El otro, comienza con una descripción y luego la intervención del narrador en tercera persona pero focalizado en Fulgor Sedano.

"Ese fue el sueño 'maldito' que tuve y del cual saqué la aclaración de que nunca había tenido ni hijo. Lo supe ya muy tarde, cuando el cuerpo se me había aclamorado, cuando el espinazo se me saltó encima de la cabeza, cuando ya no podía caminar. Y de repente, el pueblo se fue quedando solo; todos largaron camino para otros rumbos y con ellos se fue también la caridad de la que yo vivía. Me senté a esperar la muerte. Después de que te encontraron a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos. Nadie me hará caso, pensé, soy algo que no le estorbó a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de lluvia?"

-Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

- Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados.

Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse con el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó al ras del suelo y girió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio. Y todavía más lejos, por donde comenzaba a

¹²⁹ "Los caminos de Rulfo", *Revista Ensayo*, México, número 12, 1997. Las cursivas son mías.

abrirse el horizonte, saltó un hipo y luego una risotada para volver a gemir después.

Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos. Sus ojos pequeños se alegraron. Dio hasta tres bocanadas de aquel sabor y sonrió hasta enseñar los dientes.¹³⁰

Por último, trataré la categoría de descripción, y aquí podría ser enriquecido, recordando en los comentarios que hice en la introducción de este apartado sobre las peculiaridades de las configuraciones descriptivas que integran la novela. Pocas son las digresiones estrictamente descriptivas existentes en el texto, ya que éstas generalmente aparecen con la doble tarea de enmarcar el espacio, pero sin detener la acción -como es el caso de las descripciones tradicionales de Balzac, por ejemplo-. En *Pedro Páramo*, en donde el tiempo no pasa por los relojes, esos cuadros descriptivos sirven también para avanzar la acción, pero de manera lenta y pausada, puesto que esa misma acción no está sustentada por una referencia lógica de causa y efecto como suele ocurrir en la prosa narrativa, sino por un seguimiento de cuadros de apariencia autonomía de sentido que, si bien describen, también presentan, muestran y narran al mismo tiempo. Inclusive, no aventurado postular la idea de que en *Pedro Páramo* hay tanto un fuerte aspecto descriptivo en la narración como narrativo en la descripción, evidenciando una tipología de presentación descriptiva y narrativa inherente a la imagen filmica, donde siempre en los dos planos narrativo y descriptivo actúan en el cuadro. Voy a ejemplificar algunos momentos de la novela. Creo justo atribuir al primer fragmento un dominante carácter narrativo sobre el substrato descriptivo; en el segundo, se diría que es una descripción con fuerte acento narrativo.

1. El agua que goteaba de las tejas hacía un agujero en la arena del patio. Sonaba plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hoja de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos. Ya se había ido la tormenta, ahora de vez en cuando la brisa sacudía las ramas del granado haciéndolas chorrear una lluvia espesa, estampando la tierra con unas gotas brillantes que luego se empañaban. Las gallinas, engarruñadas como si durmieran,

¹³⁰ Idem, pp. 198 y 199.

sacudían de pronto sus alas y salían al patio picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia. Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire. (¹³¹ 135)

2. *"...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanás, despertando a la gente. En la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los 'derrepentes' mi hijo."*

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.¹³²

¹³¹ 135. Idem., p. 156

¹³² Idem, p. 186.

Conclusión:

Toda conclusión es un ejercicio forzado de la necesidad y la prisa y por eso siempre resulta imperfecta. Desde esa paradoja baso mis palabras a fin de dar cuenta de los resultados de mi estudio de la obra de Juan Rulfo. Si se vuelve a la introducción de este trabajo, se podían comprender mejor estas últimas líneas, principalmente si se consideran mis dudas expuestas allá y presentes durante el desarrollo del juego de conjeturas y refutaciones que entablo a lo largo de toda esta disertación. Se diría que este carácter es inherente a mi tarea y por extensión -aceptando la idea de Karl Popper de que todo proceso científico y toda teoría sólo lo es verdaderamente si existe la posibilidad de refutabilidad- de toda construcción teórica. Sin embargo, los resultados de mi método de análisis se consolidaron en una casi certeza -y por eso quizá en un lugar común- que se enmarca en la idea de que Rulfo erigió una obra de una destreza incontestable, desde luego aprovechada por los críticos para encontrar sutilezas y elaborar categorías con el fin de participar no sólo en las zonas de sentido del texto, sino también de ayudar a elucidar sus significados.

Con supuesto afán conclusivo, comentaré, como ya lo hice, que no todos los relatos de Rulfo admiten el tipo de aproximación que propuse, ya que no todos están elaborados bajo los supuestos narrativos que he establecido como fundamentales para la revelación de la *inspiración* cinematográfica. He tratado de demostrar que sólo algunos, dos cuentos de *espacial* y la novela, aceptan ese tipo de análisis. En otras palabras, no quise esforzarme por hacer que textos ajenos a un ropaje crítico que trata de contener una de sus partes para así delinearla y describirla, sean clasificados como posibles objetos de análisis. Traté de sacar de los mismos relatos la manera de abordarlos -y viceversa, de mi idea de abordaje, los relatos pertinentes- en mi propuesta. Por eso, he dicho que en ese sentido, de *El llano en llamas*, se puede observar que solamente dos cuentos -de los diecisiete existentes- tienen un alto grado de *inspiración*, o provocación de los modelos narrativos propuestos por el cine, y esos son "El hombre" y "En la madrugada" y, por lo tanto, fue en los cuales más me detuve a la hora del análisis. También en "No oyes ladrar a los perros" encontré buenas herramientas para moldear mi material, pero en mucho menor intensidad. En los demás

cuentos del libro, bastó con describirlos someramente bajo la luz de los elementos de análisis que ya había establecido de antemano y, por efecto contrario, demostrar que no les son atribuibles los principios cinematográficos como motor formal de sentido. Ya en *Pedro Páramo*, conforme a los parámetros que impuse, la novela no sólo se acomoda al método (y el método a la novela), sino que encendió sorprendentemente luces para aclarar áreas de este relato que no habían quedado nítidas.

Nō cabría aquí hacer afirmaciones vanas y esa no fue mi intención al proponer en el cuerpo teórico la serie de elementos a fin de resaltar la *inspiración* cinematográfica en textos de nuestro autor, pero es interesante observar que después de ese ejercicio interdisciplinario, mi propia percepción de la obra de Juan Rulfo podrá ampliarse a otros lares que antes me estaban prohibidos. Otra vez me retracto si afirmo banalidades, pero todo lo que pretendo es dar un ejemplo, con la tesis, de que la opción de confrontar dos artes puede ser productiva y de que los relatos de Juan Rulfo puestos bajo el lente del método que construí ganan prismas que, más que deslumbrar al lector, puede servir para hacer que fluya en ciertas obras del autor elementos constructores de sentido que de no ser así permanecerían obstruidos.

México 1997 - Brasil 2001

Bibliografía:

1. Aguiar y Silva, Manuel. *Teoria da literatura*, Coimbra, 1968.
2. Alsina Thevenet, Homero Romaguera y Ramió, Joaquin. *Textos y manifiestos del cine*. Buenos aires, Ediciones Corregidor, 1988.
3. Barthes, Roland; Eco, Umberto; Todorov, Tzvetan; Greimas, A. J.; et al. *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, 1997.
4. _____ *Câmera Lúcida*, Sao Paulo,
5. _____ *Elementos de Semiologia*, Sao Paulo, Cultrix, 1964.
6. Bazin, Ander. *¿Qué es el cine?*. Traducción del francés de José Luis López Muñoz, M. Frid, Rialp, 1968.
7. Bolzain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa, 1988.
8. Bertolini, Gianfranco. *Cine: lengua y escritura*. México, FCE, 1975.
9. Bello, J. C. González. *Clave: narrativas de Juan Rulfo*. León, Universidad de León, 1987.
10. Carrizales, Leonardo Martínez. *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo entre la crítica literario-periodística de México, una antología*, México, FCE, 1998.
11. Cohen, Esther. *Aproximaciones, lecturas del texto*, México. UNAM, 1995.
12. Coelho de Carvalho, Alfredo Leme. *Foco narrativo e fluxo da consciencia, questões de teoria literária*. Sao Paulo, Pioneira, 1981.
13. De Teresa, Adriana. *Farabeuf, escritura e imagen*, México, UNAM, 1996.
14. Devery Jr., John Joseph.. Tesis: *Narrative Technics in the Short stories of Juan Rulfo*, Florida, University of Florida, 1973.

15. Dos Passos, John. *Manhattan Transfer*, Traducción de José Robles Pazos, México, Promexa, 1983.
16. Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento, estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1983.
17. Eco, Humberto. *Tratado Geral de Semiótica*, Sao Paulo, Perspectiva, 1976.
18. Eisenstein, Sergei. *Teoría y técnica cinematográfica*, Madrid, Rialp, 1958
19. Entreambasaguas, Joaquin de. *Filmoliteratura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto Miguel de Cervantes, 1954.
20. Estrada, Julio. *El sonido en Rulfo*, México, UNAM, 1990.
21. Fijínich, Maria Isabel. *La voz y la mirada*, México, Plaza y Valdés, Benemérita Universidad de Puebla y Universidad Iberoamericana, 1997.
22. Faulkner, William. *El sonido y la furia*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editores, 1961.
23. Fuentes Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*, México, FCE, 1992.
24. Fell, John L., *El film y la tradición narrativa*, Buenos Aires, Ediciones Asociados y Tres Tiempos, 1977.
25. Gaudreault, André. *Du littéraire au fílmique. Système du récit*, Quebec. Les press de L'Université Laval, Librairie des Méridiens, Klincksieck et cie, 1988.
26. Genette, Gérard. *Figuras*, Sao Paulo, Perspectiva, 1972.
27. _____ *Figures III*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976
28. Gonçalves Lavrador, F. *Estudos de Semiótica Fílmica*, Porto, Afrontamento, 1985.
29. Gordon, Donald K. *Los cuentos de Juan Rulfo*, Madrid, Playor, 1976:
30. Greimas, A.J. *La semiótica del texto, ejercicios prácticos*, Barcelona, Paidós, 1993.
31. Hjelmslev, Louis Trøle. *Essais Linguistiques*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague, Vol. XII. Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulfurfolag, 1959.
32. Hemingway, Ernest. *Los asesinos*, Barcelona, Caralt, 1978.
33. *Inframundo, el México de Juan Rulfo*. México, INBA, 1980.
34. *Juan Rulfo, Imagen y obra escogida*, compilación. México, UNAM, 1984.
34. Lottman, Yuri. *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1979.
35. _____ *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
36. Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine II. Las formas*. Madrid, Siglo XXI, 1978.

37. Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine I, Las estructuras.*, Madrid, siglo XXI, 1978.
38. Mena, Sergio López. *Los caminos de la creación de Juan Rulfo*, México, UNAM, 1993.
39. Oliveira de Toledo, Dionisio. compilador. *Os formalistas russos*, Rio Grande do Sul, Globo, 1971.
40. Pimentel, Luz Aurora. *Metaphoric Narration, Panarrative Dimension. A la recherche du temps perdu*. Canada. University of Toronto. 1990.
41. Peña-Ardid, Carmen.. *Literatura y cine.*, Madrid, Cátedra, 1996.
42. Rulfo, Juan. *Obras.*, México, FCE, 1994.
43. Rulfo, Juan. *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Era, 1980.
44. *Recopilación de textos de Juan Rulfo*, La Habana, Casa de las Americas, 1995.
45. Richardson, Robert. *Literature and Film*, Indiana, University Press, 1972.
46. Rall, Dietrich. Compilador, *En busca del texto*, México, UNAM, 1993.
47. Robbe-Grillet, Alain. *La celosía*, traducción de Juan Antonio Rero, Barcelona, Seix Barral, 1970.
48. _____ . *Por una nueva novela*, México, Siglo XXI, 1992.
49. Robbe-Grillet, Alain. *El mirón*, Barcelona, Seix Barral, 1956.
50. Todd, J., Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*, Sao Paulo, Perspectivas, 1979.
51. _____ *Estruturalismo e Poética*, Sao Paulo, Cultrix, 1976.
52. _____ *Os Gêneros do Discurso*. Sao Paulo, Martins Fontes, 1980.
53. _____ *Poética da Prosa*, Lisboa, Edições 70, 1971.
54. Schnaiderman, Boris. *Semiótica Russa*, Sao Paulo, Perspectiva, 1979.
55. Jan Dyk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1997.
56. _____ *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós, 1996.
57. Yanes, Gabriela. *Juan Rulfo y el cine*. México, Universidad de Guadalajara, 1996.