

1. Juan Rulfo y el mito

1.1. *El Llano en llamas*: lugar de una ontología extraña

Al margen de la renovación que supuso en el desarrollo del cuento hispanoamericano, la aparición de *El Llano en llamas* significó la penetración a un mundo, el campesino, muchas veces abordado por la literatura de la región pero nunca antes presentado de una manera tan descarnada.³ Cada uno de los cuentos está poblado de situaciones límites en las que los personajes, lejos de lo que quizá esperaba el lector, asume un comportamiento con frecuencia inesperado, extraño. Frente a la muerte, a la violencia, a la hostilidad de la naturaleza, el campesino rulfiano, salvo contadas excepciones, calla y no sabemos si se queja por dentro. Ante una ola de destrucción, no se llega a comprender del todo a un hombre que, en vez de poner el grito en el cielo, modela gestos, emite monosílabos, cuenta cuentos una y otra vez, articula sarcasmos y se ríe de sí mismo, asesina sin inmutarse ni un ápice.

Es muy común observar que cierto sector de la crítica no se preocupa por ahondar en los mecanismos más internos que expliquen la conducta de los campesinos de Rulfo. En vez de esto, las acciones de los personajes se suelen interpretar como meros arrebatos de un estado inconsciente, resultado de una epistemología sin muestras de desarrollo: el puro instinto. Atribuirle al instinto una serie de prácticas y reflexiones que se salen de la línea punteada que traza el racionalismo constituye sin duda una puerta lo mismo falsa

³ Es tal vez *Al filo del agua*, del tapatío Agustín Yáñez, el antecedente más auténtico de esta nueva forma de entender y plasmar los mundos que se mantienen al margen de la modernidad. Si bien *Al filo del agua* no hace referencia a un universo campesino como tal, es un hecho que el paradigma axiológico de sus personajes, el de un pueblo, se acerca más, como en el caso de *El Llano en llamas*, al hombre que vive todavía los preceptos de una filosofía tradicional: el apego a la tierra, la experiencia marginal de la historia, derecho consuetudinario, un pensamiento religioso activo, etcétera.

que simplista. La postura historicista de Silvia Lorente-Murphy es a este respecto sintomática: “La vida del hombre [...] pierde importancia en Rulfo, pues el ser humano, carente de estímulos y libertad, sin más alicientes u oportunidades que las de un animal o una planta, no puede ser predominantemente racional ni plantearse problemas psicológicos profundos, sino que actúa primordialmente dirigido por el instinto” (30). Es verdad que los escenarios que plantea *El Llano en llamas* no pueden ser —no son— predominantemente racionales, pero esto no deviene, de manera automática, anulación de la cualidad humana, muy humana, de los personajes. Al reducir el campesino rulfiano a un animal o a una planta, como lo hace Lorente-Murphy, le estamos negando una postura específica ante el mundo. Ahora, no podemos negar, por ejemplo, que el modo en que el coronel Terreros concibe la vida en “¡Diles que no me maten!” implica una profunda y enmarañada psicología, al igual que la contradicción muy humana y compleja del narrador de “Talpa”.

Por otro lado, a pesar de que hace un esfuerzo por introducirse a ese mundo particular de *El Llano en llamas*, William Rowe afirma que es la amoralidad el estatus a partir del cual los campesinos de los cuentos ejecutan sus actos. Cuando Rowe analiza el fenómeno de la violencia, concluye que ésta no causa ni sorpresa ni reprobación porque en el universo rulfiano no existe un horizonte ético-moral que ponga en perspectiva la conducta de los personajes. Para este crítico, pues, la violencia que encuentra en la base del comportamiento de los personajes diluye cualquier motivación consciente. Como puede notarse, existe una clara convergencia entre los presupuestos de William Rowe y los de Silvia Lorente-Murphy: el campesino rulfiano carece de una personalidad compleja; sólo persigue su instinto.

Me parece que el primer paso para entender el proceder más enigmático y oscuro de los personajes que pueblan *El Llano en llamas* es aceptar que existen alternativas al pensamiento que se rige exclusivamente por la razón y la causalidad. No es que se niegue la participación del instinto en la gama de motivaciones, pero no podemos atribuirle un poder totalitario que en verdad no tiene. ¿Qué hay de instinto en la bien planeada y mal resuelta venganza de José Alcancía en “El hombre”? ¿En realidad es tan elemental la relación naturaleza/divinidad/destrucción que se configura en “Es que somos muy pobres”? ¿No es complejo el vínculo existente entre el presente y el pasado en la mayoría de los relatos? Las respuestas a estos cuestionamientos nos hacen suponer que debajo de esos monosílabos, esos gestos y silencios y esos asesinatos en apariencia gratuitos, subyace un aparato epistemológico cuya complejidad no es menor ni mayor a la del racionalismo, filosofía que poco o nada ilumina el universo de *El Llano en llamas*. Dice Ignasi Terradas: “[La obra de Juan Rulfo] es como un retablo de los cuadros más significativos y definitivos de la vida de un tipo de poblaciones rurales difíciles de penetrar e interpretar” (54). El reconocimiento de un tipo de pensar difícil de penetrar e interpretar constituye un avance importante. Educados en la tradición occidental, que busca a toda costa la unilateralidad, quizá nos resulte imposible acceder a la última capa de un pensamiento que, por definición, se aleja de los presupuestos habituales del racionalismo más tenaz. Una seria indagación, sin embargo, puede revelar los mecanismos que nos hagan entender, aunque se trate de una comprensión parcial, la conducta de un ser que persigue lo mismo que otras culturas pero por vías alternas: entender los fenómenos de la temporalidad, alcanzar la trascendencia, encontrarle a la muerte una explicación, vislumbrar el sentido de la resistencia, de la lucha, del humor, del derramamiento de sangre.

Ahora bien, para una correcta dilucidación de dichos mecanismos, es pertinente hallar los trazos de la figura cultural que encarnan los personajes rulfianos. En su artículo titulado “Juan Rulfo y la representación literaria del mestizaje”, Elisa Rizo plantea que el escritor jalisciense, con la configuración y las acciones de sus personajes, desarticula el concepto de «mestizo», elaborado por el discurso oficial que se remonta hasta los tiempos de la colonia:

La concepción de ‘razas híbridas’ como resultado de las interacciones de los súbditos de las Américas —en oposición a la ‘pureza de sangre’ del colonizador hispano— fue parte de la retórica de las crónicas de Indias para representar al sujeto colonial. El origen del mestizaje deriva de esta idea de hibridez racial y aparece en el discurso hegemónico del imperio español como herramienta pseudocientífica para taxonomizar a los habitantes de la Nueva España. (128)

Para Elisa Rizo, el precio de haber construido una identidad nacional en la abstracción del mestizaje costaría la negación, aunque no la desaparición, de las diferencias culturales y étnicas de los habitantes del territorio nacional. La idea de una figura cultural que se asume mestiza y moderna, contenedora del orgullo del pasado autóctono —sólo del pasado, el presente indígena queda marginado— y que comprende y asimila, también, la filosofía de la cultura occidental, tiende a difuminar unos matices muy importantes en la medida en que significan la diferencia singularizante. Se trata, al fin y al cabo, de un arrebató de intolerancia a lo «Otro», oculto bajo la alfombra del discurso oficial sobre el mestizaje. Durante la lectura de los relatos de *El Llano en llamas*, pronto nos damos cuenta de que tal discurso permanece en la superficie, se desmorona no bien intenta penetrar en la realidad de un mundo complejo, dinámico, lleno de formas culturales sin contornos definidos.⁴

⁴ Para Elisa Rizo, las diferencias entre los personajes de *El Llano en llamas* no son sólo de tipo social, sino además epistemológicas, lo cual revela la debilidad del discurso del mestizaje: “la presencia de una

Friedhelm Schmidt plantea algo similar a las propuestas de Elisa Rizo, sólo que problematiza aún más el tema:

La calidad literaria de la prosa de Rulfo radica, entre otras cosas, precisamente en la consideración de este desarrollo y en la descripción de la confrontación de diferentes culturas no reconciliadas. Estas culturas no forman la realidad homogénea, única, de un mestizaje cultural, sino que sus elementos fragmentarios y hasta contradictorios entre sí constituyen las partes jerárquicas y contradictorias de una realidad cultural heterogénea. (239)

Tanto Rizo como Schmidt optan por ver en el universo rulfiano una coexistencia de distintos modos de interpretar la realidad, que siempre están en oposición, en pugna, lo cual evita la simple aceptación de ese mestizaje cultural que más tiene que ver con la administración política del territorio que con una verdadera comprensión del ser de la región. Es imposible no observar, como bien señala Schmidt, el carácter fragmentario del aparato epistemológico de un agente —el campesino— que ha sido colocado en los márgenes desde los tiempos de la Conquista; como resultado de esta marginación, en él convergen, aunque sólo le queden vestigios, la tradición más antigua de las tierras americanas y el racionalismo del viejo mundo. En el universo que Juan Rulfo plantea en sus cuentos, no hay ni puede haber ninguna clase de unidad: todos los elementos, desde la inserción de un vocabulario de origen prehispánico hasta los ritos tanto religiosos como seculares, pasando por la repartición de justicia, están marcados por esa manera múltiple de experimentarlos.

Aceptar que en el universo rulfiano confluyen, colisionan y se confunden distintas realidades culturales implica ya un primer avance en la desarticulación del argumento sobre el instinto como principal resorte de las acciones de los campesinos de *El Llano*

cultura alterna, aunque marginalizada (campesina, de tradición nahua y económicamente feudalizada), se contraponen a la cultura dominante (ciudadana, culturalmente hispanizada/mestiza y económicamente en vías de industrialización) en las interacciones de los personajes” (135).

en *llamas*. El segundo avance es la identificación del perfil cultural dominante en el sistema epistémico de los personajes. Dice Rizo: “personajes campesinos que, a pesar de hablar español, dejan entrever su afiliación a un sistema ontológico ‘extraño’⁵ o ‘diferente’ al del mestizo ciudadano” (135). Esta ontología extraña a la que alude Elisa Rizo implica un horizonte ético relativamente desconocido en la medida en que se sigue interpretando la cultura con los criterios de «Uno» y no del «Otro». Sin embargo, el mero reconocimiento de esa nueva ontología —nueva no por su tiempo de existencia sino por su reciente intento de integración a un mundo que antes la desconocía— obliga a poner en perspectiva los criterios con que se juzga y entiende una conducta antes relegada a la esfera del sinsentido. Desde esta nueva posición, una menos etnocéntrica, podemos interpretar —intentar interpretar— “unos comportamientos, a primera vista anómalos” (Correa 14-15), sin abandonar los parámetros desde los cuales nace tal comportamiento.

Partiendo de la línea de reflexión de Elisa Rizo y Friedhelm Schmidt, me parece que, a la luz del cúmulo de situaciones oscuras renuentes a ser dilucidadas con las herramientas del racionalismo, podemos dar el primer paso y decir que una de las presencias predominantes en el apartado epistemológico de los personajes de *El Llano en llamas* es el pensamiento mítico. A propósito de esta primera certidumbre, escribe Yvette Jiménez de Báez:

Sin lugar a dudas, en Hispanoamérica *El Llano en llamas* pertenece a la estirpe de los libros de Arguedas, de Asturias, de Uslar Pietri, de Alejo Carpentier, de Roa Bastos y de Gabriel García Márquez. Implícitamente todos ellos reivindican una

⁵ Estos personajes son opacos incluso para el mismo Juan Rulfo: “es muy difícil [...] escribir con personajes indígenas puesto que uno no sabe qué piensan, cómo piensan ni por qué actúan de determinada manera” (cit. en Rizo). Si bien sus personajes no son indígenas, como él mismo lo puntualiza, es evidente que los campesinos de sus cuentos aún no se han sacudido del todo los vestigios de una tradición ajena a la del discurso dominante, esto es, el racional.

concepción de la historia que integra la presencia fertilizante del mito como sistema creador de imágenes y de símbolos que por analogía interpretan la realidad y la iluminan. (93)

No se puede negar que, como hemos señalado justo antes de esta cita, en el fondo los campesinos rulfianos siguen viviendo de ‘la presencia fertilizante del mito’, el cual detona una reorganización de los elementos que el mundo occidental ha puesto ahí: las formas del gobierno, los sistemas de repartición de justicia, la relación práctica con la tierra, etcétera. Sin embargo, a diferencia de los mundos, por ejemplo, arguedianos o asturianos, en los que la cultura que busca desenterrarse tiene contornos bastante definidos, la inca y la maya-quiché respectivamente, Juan Rulfo concibe un universo en el que las tradiciones, entre ellas, la mítica, están confundidas, difuminadas, fragmentadas. En su libro *Para decir al Otro*, Mercedes López Baralt resume los tres paradigmas para la imaginación antropológica de la narrativa latinoamericana propuestos por Fass Emery. Los dos primeros paradigmas, dice, ven de manera dual un conflicto trágico que enfrenta el mundo tradicional indígena con las fuerzas modernizadoras: por una parte la actitud positivista que estigmatiza al «Otro» en la narrativa decimonónica y de inicios del XX por entorpecer los proyectos modernizadores de desarrollo nacional; por otra, la actitud primitivista que celebra la Otredad de cara a la decadencia de Occidente. El tercer paradigma rechaza las oposiciones binarias para celebrar la heterogeneidad, o la presencia dinámica de formas culturales híbridas de Latinoamérica (López 31-32). A la luz de estos tres paradigmas, nos damos cuenta de que el mundo rulfiano es tan dinámico que no podemos fijarlos en uno de estos tres paradigmas: si bien es patente, como hemos venido mencionando, la presencia de los más heterogéneos elementos culturales interactuando en un espacio reducido, marginado, olvidado, notamos enseguida que en la narrativa de Rulfo no hay

tal celebración, ni siquiera una certeza de dicha heterogeneidad; todo lo contrario, podemos decir que existe una velada aflicción por la contaminación del sistema epistemológico original, el mítico, por uno que viene de fuera y que se muestra invasivo. Por otro lado, en *El Llano en llamas* aún no se han desarticulado del todo los binarismos propios del discurso modernizante propio del siglo XIX; sucede, no obstante, que estos binarismos, gracias, entre otras cosas, a una renovación de las técnicas narrativas, abandonaron el marco de los maniqueísmos y se encuentran en una dinámica más elaborada y reacia a los dualismos simples. De ahí la complejidad del mundo rulfiano: sus personajes tienen varias pieles⁶ y a veces nos es difícil penetrar el núcleo de esa ontología extraña, que no es otra cosa que los vestigios de un pensamiento mítico.

Textos como *Los ríos profundos* de José María Arguedas, *Hombres de maíz* de Miguel Ángel Asturias, *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, *Balún Canán* de Rosario Castellanos, “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro, entre otros, reflejan una clara diferenciación entre los agentes culturales inmiscuidos. En la mayoría de estas obras incluso la técnica narrativa busca poner en evidencia tales deferencias: recordemos, por poner un ejemplo, el contrapunto en la ya clásica escena de la metamorfosis/incineración de Makandal en *El reino de este mundo*. Los autores arriba mencionados, sin que ello menoscabe la calidad artística de sus creaciones, van en busca del esqueleto de un mundo muy específico, que tiene nombre, historia, y que, más

⁶ Sirva de ejemplo el pensamiento religioso en *El Llano en llamas*: “No pueden afirmarse que los personajes de los relatos tengan unas vivencias religiosas nacidas de los hispánicos; no se evidencia una creencia firme en Dios nuestro padre, sí una profunda religiosidad no providencialista, llena de supersticiones y ritos medio paganos y medio cristianos” (Correa 340). Por su lado, María Luisa Ortega ve una confusión fertilizante: “Rulfo entrelaza diversas concepciones mítico-religiosas; confunde la tradición indígena con la católica” (59). Es decir, en una cultura que, desde el verbo oficial, se concibe como mestiza y católica, aún persisten con fuerza prácticas ligadas a un pasado remoto americano. Así, entre detrás del pensamiento religioso de los campesinos, luchan, se confunden e interactúan la clandestinidad de sus propias experiencias y la oficialidad del catolicismo.

importante aún, revelan una esencia relativamente pura. Ya sea el mundo de los mayas-quiché en Guatemala, soterrado pero vivo, o la antiquísima mitología africana de Haití, constituyen presencias latentes que se manifiestan en una escritura innovadora (el llamado realismo mágico o lo real maravilloso) que pretende imitar la experiencia original de estas culturas. ¿Qué sucede, sin embargo, con la realidad de los campesinos de *El Llano en llamas*? Como decíamos, en el mundo rulfiano las capas culturales están imbricadas, se las puede diferenciar en algunos aspectos, pero en otros se funden, se confunden, a veces simpatizan, otras tantas se repelen. Es un mundo, al final de cuentas, fragmentado. Ya lo dice William Rowe: “To try to restore that Lost unity when reading Rulfo’s work is a mistake: if the myths are disarticulated and fragmentary this is because Rulfo’s characters do not belong fully to an archaic or native culture⁷” (59); es verdad, los personajes no pertenecen a ninguna cultura nativa particular, con nombre, pero eso no evita que, por alguna clase de resistencia, la asunción de los elementos de la cultura moderna sólo se da en un nivel superficial. En el fondo seguimos observando un ‘estar’ en el mundo de resonancias míticas.

Por la estructura de los cuentos, que con frecuencia imitan el caos original o la circularidad primigenia, por la búsqueda estilística de la oralidad, por la insistencia de los silencios significativos, por la idea constante de que la vida se reinicia con la muerte, *El Llano en llamas* nos invita a ser leído como un mundo que se resiste a ingresar — aunque ya tiene un pie dentro— a esa dinámica homogeneizante tan del siglo XX que supuso, al menos en términos discursivos, la disolución de las diferencias de los grupos culturales segregados. Es el mito que simula su desaparición, que permanece oculto en los pliegues, en las fisuras del aparato racionalista, y cuya manifestación es tan discreta

⁷ “Tratar de restaurar la unidad perdida cuando leemos la obra de Rulfo es un error: si los mitos están desarticulados y fragmentados es porque los personajes de Rulfo no pertenecen completamente a una cultura nativa o arcaica” [Traducción mía].

que apenas somos capaces de presenciársela. Pero aun con su cualidad de camuflaje, no podemos no ver la simbiosis entre el hombre y la naturaleza, el animismo casi pagano del viento, el influjo de la luna ya en la disposición anímica de los personajes, ya en la medición del tiempo, en fin, no podemos no ver un ejercicio de justicia basado en el tradicional sistema de venganzas. Si bien hay una constante invasión de elementos que vienen del afuera moderno (el sistema de repartición de tierras, la iglesia como institución, el aparato judicial, los representantes del gobierno, etcétera), los hombres rulfianos poseen residuos poderosos de un pensamiento mítico que se opone a cualquier tipo de transmutaciones.

A través del pensamiento mítico, los campesinos de *El Llano en llamas* interpretan una realidad que, en términos meramente racionales, causales, representaría el cuadro de la destrucción total. Como bien puntualiza Yvette Jiménez de Báez, no se trata de una visión necesariamente enmascaradora de la realidad ligada a una falsa conciencia (93), sino la oportunidad de otorgarle sentido a aquello en lo que el hombre moderno sólo encuentra materia muerta. Es, en definitiva, una forma nueva, sin duda alguna más satisfactoria, de luchar contra una Historia que no nace en su seno y que sin embargo amenaza con sacarlos del mapa. Gran parte de la crítica ha señalado el tono pesimista que se siente en casi todos los cuentos, fruto del testimonio de un proceso histórico injusto y fallido. Leer e interpretar, en cambio, *El Llano en llamas* mediante los parámetros del pensamiento mítico, como bien señala Julio Ortega, arroja resultados que se antojan esperanzadores: “Al lograr en sus relatos que la nostalgia se hermane con la conciencia mítico-poética, Rulfo proyecta un mágico horizonte de salvación” (65). Esto es, la muerte, los actos de violencia, y el furor del hombre en general, todo ello

visto a través del encuadre del mito adquiere nuevos valores, ligados siempre a la creación, a la redención, a una nueva oportunidad.

1.2. La polémica Fuentes-Roa Bastos: de la imagen al pensamiento

En el punto anterior se llegó a la conclusión de que si bien en el universo de *El Llano en llamas* existe una confluencia de varias formas culturales, es el pensamiento mítico la marca predominante, en virtud sobre todo de la ubicación marginada de dicho universo en relación con la disposición central de las fuerzas modernizadoras y racionalistas. Ahora bien, no pretendemos en ningún momento encontrar en los escenarios de los cuentos y en las acciones de los personajes los vestigios de una mitología específica. Según se ha señalado en la “Introducción” de este trabajo, estamos abordando el mito como un aparato epistemológico; esto es, más que abocarnos a las imágenes concretas de una mitología (sea ésta grecorromana, prehispánica o cristiana), nuestra intención es ahondar en los mecanismos internos de un comportamiento que, por sus características particulares, creemos que pertenece a la esfera de lo mítico.

La mitocrítica sobre la narrativa de Juan Rulfo se ha dividido, fundamentalmente, en estas dos vertientes: aquella que entiende el mito como un intertexto más y aquella que, como en el caso de esta investigación, lo concibe como una forma de pensamiento. Considero pertinente revisar un caso paradigmático de la primera corriente, no sólo con la intención de establecer sus principales rasgos y señalar las faltas en las que se incurre cuando entre mito y literatura se hace sólo un ejercicio de comparatismo, sino sobre todo para ir perfilando el tipo de análisis que llevaremos a cabo más adelante. Con ‘caso

paradigmático' me refiero a los artículos que, a propósito de las resonancias míticas de *Pedro Páramo*, escribieron respectivamente Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos.

Me parece que la conclusión a la que llega el novelista mexicano en su interpretación mítica de *Pedro Páramo* es producto, antes que todo, de la vaguedad del concepto de mito que maneja. Por un lado, trae a la superficie el pensamiento de Jung para reflexionar sobre la constancia generacional de las grandes y universales imágenes míticas. Sin embargo, por otro lado, coloca la novela de Rulfo en el cabo de una línea de la tradición que se remonta hasta los orígenes de la narrativa, donde se sitúan los relatos mitológicos. Para Carlos Fuentes, pues, la novela es el vástago de una genealogía cuyas líneas ascendentes se conectan directamente con el discurso mítico, ya que ambas manifestaciones —mito y novela— comparten el lenguaje como soporte primordial de su expresión. No obstante, si la tradición se articula sobre la base de una apropiación y transmisión del conocimiento precedente, ¿cómo se inserta en el panorama de estas reflexiones el concepto jungiano de mito, puramente esencialista y por lo tanto ajeno a la operatividad de la tradición?

De manera que cuando Fuentes hace las ya conocidísimas comparaciones de *Pedro Páramo* con la «Telemaquia» de la *Odisea* y con una de las variantes del mito de Eurídice y Orfeo y de Edipo, no queda del todo claro si se trata 1) de un ejercicio de estilización —como sucede sin duda con la relación existente entre el episodio de los hermanos incestuosos de la novela y la fuente bíblica—, 2) del resultado de una apropiación del conocimiento tradicional ó 3) de la generación espontánea de la imagen mítica gracias al inconsciente colectivo tal como lo define Jung.

Al margen de tales imprecisiones teóricas, las comparaciones de *Pedro Páramo* con algunas narraciones de la mitología griega hechas por Carlos Fuentes resultan un tanto superficiales:

Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo [...] Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás.⁸ (64)

A las comparaciones de Fuentes nunca le precede una argumentación convincente de la elección específica de las figuras de Telémaco, Orfeo y Edipo, sobre todo si consideramos que la búsqueda del padre y el descenso a los infiernos no son asuntos privativos de la mitología griega. Más allá de la trasposición anecdótica, la comparación no ofrece algún dato relevante sobre la configuración de los personajes de la novela. Sin duda el mundo helénico ejerce fascinación sobre el autor de *La región más transparente*, fascinación que, como veremos enseguida, será señalada y reprobada por uno de sus colegas.

El artículo de Augusto Roa Bastos, titulado “Los trasterrados de Comala”, está motivado por al menos dos finalidades. En primera instancia, a propósito de la mitocrítica en los espacios culturales de Hispanoamérica, el escritor paraguayo profiere un reclamo contra el etnocentrismo según él imperante. En segundo lugar —objetivo ancilar del primero—, se trata de una réplica explícita a la lectura que Carlos Fuentes hace de *Pedro Páramo*. Para Roa Bastos, gran parte de las interpretaciones míticas de la

⁸ A la luz de este ejemplo —que es, por cierto, el de lo más convocados por la crítica—, el pronunciamiento de Esperanza López Parada no carece de justificación: “Hay algo extraviado, algo ha dejado de funcionar en estas lecturas míticas con las que sólo vendría a contarse el extravío mismo. El mito del viaje de regreso, el esquema antiguo de indagación y reconocimiento se ve arruinado en el relato moderno escrito sobre su estela” (210-211).

obra de Juan Rulfo está ‘contaminada’ con el pensamiento de las culturas centrales⁹ y censura las insistentes tentativas de encontrar la clave mítica de Comala en los modelos de la antigua mitología mediterránea: “He aquí una manera de cautivar los textos: anexarlos sin más a los prestigiosos modelos de la cultura clásica” (207).

La crítica anterior le es útil a Roa Bastos para traspasar el umbral de la mitocrítica y adentrarse en una zona de políticas culturales en el amplio sentido de la expresión: “Porque colonialismo cultural no es sólo imposición sino también fascinación. Deslumbramiento. Ansiedad incoercible de imitar las formas, las normas prestigiosas, señoriales, imperiales. Ser dominados culturalmente es ser seducido. A veces violado” (207). Al hablar de ‘imitación de las formas’, el escritor paraguayo descarta —al menos de forma tácita— los conceptos de «tradición» e «inconsciente colectivo» a los cuales aludía Carlos Fuentes en su lectura, de modo que la controversia queda limitada a la problemática de la apropiación consciente de modelos culturales.

Dentro de estos límites, Augusto Roa Bastos busca dar el salto desde los modelos clásicos hasta la América indígena, puesto que el texto de Juan Rulfo “se compadece mal con la significación literal y paralógica de los mitos de Edipo y de Telémaco” (208). Así, el escritor paraguayo emprende el vuelo y aterriza en la antigua mitología mexicana, donde encuentra una alternativa a la clave mítica de *Pedro Páramo*:

⁹ Antes que Roa Bastos, Ángel Rama, en su lectura de “No oyes ladrar los perros”, había alzado la voz: “si los mitos son estructuras universales de significación, valdría lo mismo sustituir los mitos prestigiosamente helénicos con los preteridos mitos autóctonos americanos, sin contar que éstos agregarían al universalismo la contingencia de su instalación circunstanciada. El peso del pasado, el peso de la historia, el peso del arte, el peso de la dependencia, siguen haciéndonos ver a Hércules en las estrellas” (797). Anthony Stanton sigue por la misma línea: “Cierta sector de la crítica que sigue una línea mítica o simbólica se destaca una tendencia a reivindicar la universalidad del texto de Rulfo apelando a los mitos de la antigüedad grecorromana, como si fuera necesario, en vista de las evidentes limitaciones de una crítica nacionalista o regionalista, leer la novela conforme a coordenadas universales —que son, en realidad, eurocéntricas— para probar la grandeza de *Pedro Páramo* e iluminar la forma en que la obra rebasa las limitaciones circunstanciales de un tiempo y un espacio determinados” (852). Y treinta años después, la recriminación no ha variado mucho: “la mitocrítica colonialista [...] persigue en la novela sombras universales, pero la circunscribe sólo a la tradición clásica, prestigiándola por el camino de su latinización” (López Parada 203).

¿Por qué Edipo, Caronte, la Estigia, solamente? ¿Por qué no también el lugar expiatorio de Mictlán en tierra azteca: el inframundo de la cosmogonía náhuatl donde cruje el viento negro de los cuchillos de obsidiana del que hablan los códices? El lugar adonde iban a purgar su culpa los que morían de enfermedad, así el señor como el esclavo, se lee en ellos. (210-211)

Es muy evidente: el proceder de Roa Bastos no es, después de todo, muy distinto del proceder de Carlos Fuentes. El primer escritor hace una severa crítica del segundo sin darse cabal cuenta de que tal señalamiento se ajusta a su propia interpretación: “A partir de la voluntariosa asimilación ‘esto es como aquello’, de inmediato se sabe que la lectura podrá hacer un recorrido cómodo pero trivial por los cruces de caminos de los mitos universales —inevitables por universales— o hundirse en la desventura de la intertextualidad sin orillas” (210). La superficialidad que Roa Bastos encuentra en las comparaciones anecdóticas —‘esto como aquello’— de Juan Preciado con Telémaco y Orfeo, ¿no es acaso la misma que el autor de *Yo el supremo* evidencia cuando equipara sin más al mismo personaje novelístico con Quetzalcóatl?

Sin llegar a proponérselo de manera manifiesta, Roa Bastos coloca sobre la mesa de la reflexión una de las certidumbres que los estudiosos del mito más actuales aún sostienen: a saber, que a toda imagen mítica —en el caso de *Pedro Páramo*: el descenso a los infiernos, la búsqueda del padre, la pareja primigenia, etcétera— le subyace una estructura de pensamiento que es propia de cualquier mitología. El antropólogo y filósofo francés Gilbert Durand las llama «esquemas», ya que para él, con este nombre se hace mejor referencia al carácter abstracto y de vacuidad de la estructura, una vacuidad que viene a ser colmada, en el seno de una cultura específica, mediante un proceso de «sustantificación», esto es, un proceso particularizante que toma sus elementos del entorno inmediato. Vista así, la polémica indirecta entre Fuentes y Roa

Bastos se mantiene siempre en el nivel superficial de estas grandes estructuras. Donde uno halla a Orfeo, Edipo y a Telémaco bajo la piel de Juan Preciado, el otro encuentra a Quetzalcóatl. Sin duda podríamos encontrarle al personaje rulfiano un sucedáneo bíblico, egipcio, sumerio o babilónico. Ambos escritores ignoran —al menos en el plano de la discusión— que están refiriéndose a la misma estructura pero con superficies, con imágenes pertenecientes a distintas culturas.

Si no hacemos primero un intento por penetrar en los mecanismos que activan el comportamiento del hombre mítico, como lo son Orfeo, Edipo, Telémaco y Quetzalcóatl, de nada servirá comparar estas figuras con los personajes de la literatura. Interpretar mediante semejanzas anecdóticas no hace más que fijar la obra, o en el mejor de los casos tiende a reducirla a un horizonte axiológico anacrónico. El ejercicio comparatista viene después, como consecuencia de una comprensión del pensar del mito.

Resulta muy fácil que el contenido de las mitologías ocupe toda nuestra atención. Son tan fascinantes los mundos míticos, tan atractivas sus creaturas híbridas, que con frecuencia se nos olvida que detrás de todas sus quimeras, yace el pensamiento de un hombre anhelante. Los símbolos del mito, a veces tan crípticos, buscan darle orden al caos y paliar la angustia de este hombre. Mas allá de constituir la explicación disfrazada del mundo y de sus causas últimas, como lo concibe la corriente alegorista¹⁰, o la reconfiguración de acontecimientos y personajes históricos reales, como lo considera la

¹⁰ La teoría alegórica gozó de enorme éxito en el mundo antiguo y ha perdurado en varias épocas, con algunos matices nuevos. Según sus representantes —entre ellos Teágenes de Regio, Estesímbroto de Tasos, Glaucón, los estoicos Zenón, Cleantes y Crisipo, y los neopitagóricos y neoplatónicos Numenio, Cronio, Porfirio y Proclo—, el empleo de este método en la interpretación de los mitos permite descubrir tras su ingenua y escandalosa apariencia mensajes aparentemente profundos y filosóficos.

corriente evemerista,¹¹ existe un sesgo más humano y menos racional en la motivación del lenguaje simbólico del mito.

Derrumbadas las concepciones del mito como un universo prelógico o como el discurso de una mente arbitrariamente fabuladora, comenzamos a entañar una forma de entender la realidad, paralela a la racional, que se asienta en una filosofía propia, en un tipo de pensar específico (Gilbert Durand). Entonces, para el desarrollo de este trabajo, me interesa, más que los aparatos mitológicos concretos (mitología prehispánica, grecorromana o bíblica, etcétera), el pensamiento que les subyace. Éste, como trataremos de comprobar más adelante, engloba aspectos que trascienden los límites del discurso y el territorio de la imaginación y la conciencia;¹² esto es, si, como dijimos antes, el mito es una forma de pensar sino también de estar en el mundo, veremos que incluso en los aspectos más prácticos, como la repartición de justicia o en los actos violentos, existe una conciencia mítica.

Dicho esto, la presente investigación no busca vincular *El Llano en llamas* con las imágenes de las grandes mitologías (como hacen Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos en su lectura de *Pedro Páramo*), sino que intenta hacer una relectura del universo rulfiano a partir de los lineamientos de lo que aquí hemos llamado ‘pensamiento mítico’. Cabe aclarar que este procedimiento, antes que constituir una arbitraria implantación de un modelo (mito) a un producto artístico, es necesidad del mismo texto:

¹¹ El término «evemerismo» deriva del nombre de su precursor, Evémero de Mesene, escritor de finales del siglo IV a. C. Este método de exégesis del mito se fundamenta en una norma principal: a saber, que el sentido oculto de las mitologías es de naturaleza histórica y social. Así, los dioses paganos y los héroes míticos no son sino personajes históricos de un pasado que ha sido desdibujado en la mente de una colectividad proclive a la fantasía.

¹² Si bien el pensamiento de Ernst Cassirer significó un paso importante en la comprensión del fenómeno mítico, en la primera parte de su obra aún se pueden notar todavía reticencias respecto de la realidad del mito fuera de la conciencia: “Ciertamente la mitología no posee ninguna realidad *fuera* de la conciencia; pero aunque lo mitológico sólo transcurre a través de determinaciones de la conciencia, esto es, a través de representaciones, este curso, esta sucesión de representaciones no puede tener lugar como una sucesión meramente *representada* sino debe ocurrir *realmente*, debe haber acaecido realmente en la conciencia” (*Filosofía* 23).

según las características que se han esbozado en la primera parte de este capítulo, se llega a la conclusión de que gran parte de *El Llano en llamas* reclama ser leído e interpretado a partir de parámetros no-rationales.

1.3. El mito en el Llano Grande: revisión de la crítica

Antes de presentar nuestro análisis de *El Llano en llamas*, considero pertinente hacer una revisión de los principales exponentes de los acercamientos mitocríticos a la colección de cuentos. Un ejercicio de esta naturaleza ofrece, de inicio, dos ventajas. Por un lado, la recopilación y comentario de textos críticos aparecidos desde fechas cercanas a la publicación de *El Llano en llamas*, hasta los divulgados durante los últimos años, informa sobre el panorama actual de la crítica rulfiana respecto de temas míticos —y asuntos adyacentes como la arquetipología, la simbología, etcétera—, lo cual, a su vez, permite encontrar y, en la medida de lo posible, colmar los vacíos que, ya sea por descuido, ya por falta de interés, la crítica ha dejado. Por otro lado, una revisión de esta índole advierte de los errores en los que han incurrido ciertas interpretaciones.

Son tales las dimensiones de la bibliografía¹³ sobre la obra de Juan Rulfo que, desde hace más de tres décadas, ha sido necesario realizar ‘crítica de la crítica’ para tipificar la abundancia de los trabajos. Joseph Sommers, en la introducción a *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, hizo uno de los primeros esfuerzos. Para él, son tres las tendencias de la crítica rulfiana. La primera, denominada «formalista», se concentra en la técnica narrativa y en las relaciones intrínsecas; la segunda tendencia, la «mítica», busca estructuras recurrentes en el comportamiento de los personajes; y la tercera

¹³ Véase la sección bibliográfica de la edición *Juan Rulfo. Toda la obra*, coordinada por Claude Fell, y el Tomo VII del *Diccionario de escritores mexicanos*, dirigido por Aurora M. Ocampo.

enfatisa la relación entre los procesos socioculturales y la literatura. La sistematización que ofrece Felipe Garrido no difiere prácticamente en nada de la de Sommers: “La primera se concentra en la técnica narrativa. [...] La segunda percibe, por debajo de la superficie narrativa, temas arquetípicos [...] La tercera tendencia busca principalmente la relación entre literatura y sociedad” (757-758).

En un interesante y extenso artículo titulado “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, Martin Gerald, mucho más minucioso que los dos críticos ya citados, agrega un par de tendencias que, en esencia, ya están implícitas en las anteriores tipificaciones. De modo que para Gerald son cinco las líneas principales de la interpretación de la obra de Rulfo: 1) los estudios formalistas —lingüísticos, semiológicos; 2) los estudios temáticos —simbólicos, arquetípicos y filosóficos; 3) los estudios sociales —políticos, antropológicos; 4) los estudios históricos e ideológicos; 5) los estudios míticos. Resulta paradójico que mientras el objetivo de Martin Gerald es buscar el matiz, esto es, los grados intermedios entre dos o más tipos de perspectiva, termine por trazar un esquema un tanto confuso en el que no se diferencia con claridad, por ejemplo, los estudios míticos de los arquetípicos, o los ideológicos de los sociales.

Con los tres anteriores ejemplos me interesa destacar la constante presencia de los acercamientos míticos a la narrativa de Juan Rulfo. Si bien en los últimos años se ha visto menguado este tipo de enfoque, no deja de ser importante el hecho de que poco tiempo después de la aparición de los textos del escritor jalisciense, las temáticas míticas ejercieron un poder fascinante cuando de interpretar se trataba. Tal fascinación, sin embargo, trajo consigo su polo opuesto: una especie de repudio. Nótese, por ejemplo, la opinión de Martin Gerald: “Quienes se inclinan hacia la interpretación mítica llegan a olvidar que [...] si Rulfo describe pueblos yermos y deshabitados, seres

violentos y primitivos, miseria sin solución y ambición sin escrúpulos, es porque todo eso corresponde a una realidad comprobable, a una situación histórica y geográfica concretas” (758).

Con menos sutileza, señala Hugo Rodríguez Alcalá:

A Fuentes como a otros críticos del llamado boom parece animar el prurito de mostrar que nuestra literatura, emancipada de un regionalismo provincialista, ha dejado de ser ‘subdesarrollado’ y que por fin logra un universalismo dignificador... Cabe insistir que esta tendencia crítica se ve obligada a hacer malabarismos y escamoteos para probar sus ‘hallazgos’. Porque si para Carlos Fuentes el río que cruza Juan Preciado no es de agua sino ‘de polvo’ y Susana es una Electra pero al revés, así como Pedro Páramo no es de carne y hueso sino ‘de piedra y lodo’, Julio Ortega, brillantísimo escritor peruano, se ve obligado a parejos malabarismos. Julio Ortega asevera, por ejemplo, que existe en la novela una dimensión religiosa; pero enseguida agrega que esta dimensión está puesta al revés... Eso de atribuir a personajes de ficción características al revés de figuras míticas... es un comodín que sirve para hallar mitos por todas partes. (Cit. en Gerald)¹⁴

En el mejor de los casos, las lecturas míticas de la obra de Rulfo han traído al centro de las reflexiones un cúmulo de polémicas que ya nada tienen que ver con la legitimidad de este tipo de interpretaciones, sino con la perspectiva cultural adoptada. El debate entre los escritores Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos en torno a sus correspondientes lecturas de *Pedro Páramo*, como vimos en el apartado anterior, constituyen un claro ejemplo de esta clase de discusiones, que, cuando se asumen con seriedad, fertilizan el campo de la crítica literaria no sólo alusiva a la obra de Juan Rulfo, sino a la de todos aquellos creadores que comparten su horizonte cultural o uno semejante.

¹⁴ Una paradoja más: a la luz de esta severa crítica, cargada de un sarcasmo apenas velado, la comparación de *Pedro Páramo* con la *Divina comedia*, hecha por el mismo Hugo Rodríguez Alcalá en un artículo titulado “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*”, sería infundada.

Ahora bien, se comentarán tres acercamientos mitocríticos cuyo denominador común es que toman la totalidad del conjunto de relatos y que, por tanto, tienen la aspiración de encontrar una cosmovisión integral del universo cuentístico rulfiano. En virtud de este criterio de selección, quedan excluidos importantísimos artículos que le conceden toda su atención a un solo cuento. De cualquier manera, estos trabajos serán incorporados en el desarrollo posterior de la presente investigación.

1.3.1. María Luisa Ortega

Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo, de María Luisa Ortega, es quizás el mejor y más completo acercamiento mítico a la colección de cuentos de *El Llano en llamas*. La investigación está dividida en dos partes: la primera dedicada a reflexiones teóricas y la segunda, al análisis de los relatos y *Pedro Páramo*.

Ortega parte de la relación entre las finalidades del discurso mítico y del acto de creación,¹⁵ entendiendo éste en su sentido de ejercicio espiritual. Ambas son formas de la búsqueda trascendente. Es decir, detrás del acto creador y detrás de la palabra mítica, se esconde el eterno deseo de superar lo mundano e imperfecto que implica la realidad de los objetos, para después alcanzar —intentar alcanzar— la divinidad. Como dice Paul Ricoeur, el hombre tradicional, el que fabrica y repite los mitos, vive alternadamente la realidad fáctica y la realidad mítica, pero siempre se produce un “desfase entre la plenitud puramente simbólica y la finitud de la experiencia” (317). Tal

¹⁵ “El poeta es un ser privilegiado que con su palabra actualiza los mitos, tiende al vínculo entre los dioses y los hombres y transforma la noticia en profecía; la temporalidad se descubre como el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser y, gracias a la memoria, la tradición emerge del rechazo y del olvido a los que la había relegado el conocimiento científico y recupera su significación para el arte, donde, lo secreto y enigmático esencial a los mitos, encuentran su plena justificación” (Ortega, *Mito* 25).

finitud de la experiencia, según las palabras de María Luisa Ortega, puede ser trasmutada en infinitud sólo mediante la fuerza trascendental del mito, cuyo sucedáneo actual es el acto creativo:

Gracias a su capacidad simbólica, la obra de arte termina de incorporarse a lo más íntimo de nuestro ser y por formar parte de nuestra cosmovisión espiritual; la experiencia estética se convierte así en posibilidad de remontarse a los fundamentos últimos de la condición humana y lleva dentro de sí la capacidad de transformarnos. (29)

Amparada bajo el ala de un heterogéneo grupo de pensadores, entre ellos Giambattista Vico, Mircea Eliade, Heidegger, Gadamer y Ernst Cassirer, María Luisa Ortega plantea un esquema general de la función transhistórica del mito, una función que adquiere, por tanto, un estatus trascendental que hermana transitoriamente al hombre y a lo que, en su realidad profana, lo rebasa: la perfección, unidad y armonía primigenias. ¿Dónde encontrar la experiencia plena, infinita? La respuesta no se encuentra en la dimensión espacial sino en el germen de la trayectoria temporal: los orígenes, antes de la caída y el desarraigo, antes de la culpa cainítica y la caminata errática.

Para Ortega, Rulfo participa no sólo del lenguaje novelístico, sino también del poético,¹⁶ participación que ratifica la vinculación entre los cuentos de *El Llano en llamas* y el discurso mítico: “su palabra confirma la tensión entre nostalgia trágica y esperanza, entre historia y mitología, entre relato y poesía, entre recuerdo y anticipación y mediante el juego de contraposiciones, nos permite comprender la paradoja como

¹⁶ Idea secundada por Manuel Durán: “Rulfo [...], dotado de un poderoso temperamento poético, se interesa por el detalle significativo, la frase exacta, más que por la marcha general de un relato complejo y sostenido [...]. Todo poeta se orienta hacia lo mítico: si el poeta es épico, lo mítico aparecerá en su obra en forma patente; si es lírico —es éste el caso de Rulfo, ‘intimista’ e introvertido en su personalidad y en sus escritos—, los mitos quedan casi abstractos en una especie de telón de fondo, pasan casi inadvertidos” (15).

rasgo humano fundamental” (64). De modo que sólo mediante el poder trascendental del mito es posible encarar e interrogar a los personajes rulfianos para sacarlos de la morada interna que constituyen sus cuerpos y sus obsesiones.

La segunda parte del trabajo de María Luisa Ortega, como dijimos anteriormente, está dedicado al análisis de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo*. Para aquélla, la obra de Rulfo está construida con base en la intensidad y economía poéticas y en las significaciones míticas, específicamente —aunque no lo consigne expresamente— las significaciones míticas prehispánicas. Éste es uno de los principales titubeos que menoscaba la coherencia entre la concepción de «mito» manejada y los resultados conseguidos con la interpretación de los cuentos: mientras que durante las reflexiones teóricas Ortega esboza una definición ‘universalista’ del discurso mítico —puesto que el acto creativo como aspiración de trascendencia no puede circunscribirse a unas coordenadas espaciotemporales concretas—, en el estudio de los cuentos parece prevalecer una perspectiva mexicanista:

De manera casi imperceptible, Rulfo desentierra el pasado ancestral, como si bajo la mirada impasible de Tezcatlipoca, los indígenas de entonces y los campesinos de siempre renunciaran a la posibilidad de realización personal durante el curso de la vida [...] En la palabra ‘Luvina’ se funden los sonidos luna y viento; el viento que rebulle los goznes del pasado: [...] “a los primeros hombres/su dios los hizo, los forjó de ceniza./Esto lo atribuían a Quetzalcóatl,/cuyo signo es 7-Viento”. (*Mito* 52-53, 61)

Aunque, de entrada, la lectura de María Luisa Ortega no abandona los presupuestos primordiales de sus consideraciones preliminares, poco a poco se instala en el pensamiento precolombino, y entonces la interpretación mítica de la narrativa de Rulfo comienza a girar en torno a la dualidad mito/contexto, lo cual atrae problemáticas no estimadas durante la reflexión teórica. Notábamos en la lectura de Carlos Fuentes de

Pedro Páramo una imprecisión respecto de la causa a la cual obedecía las resonancias míticas del artefacto literario, puesto que entreveraba, sin más, las teorías esencialista y tradicionalista. En este caso, durante el análisis de los cuentos, María Luisa Ortega se deja orientar por motivos geográfico-culturales;¹⁷ de ahí la persistencia de figuras míticas prehispánicas.¹⁸ Si bien esta postura es válida, los presupuestos teóricos que maneja la autora no terminan por corresponder con la lectura de los cuentos.

Mediante un análisis que hace del método asociativo su modo de operación, María Luisa Ortega llega a la conclusión de que la vuelta al origen, en sus más variadas manifestaciones —la comunión primordial con la tierra, la muerte, los ciclos lunares, el tiempo circular, el discurrir de la memoria, etcétera—, constituye, de algún modo, la columna vertebral de *El Llano en llamas*. Por consiguiente, los personajes rulfianos son seres que, por tener clausurada la puerta del destino, dirigen la mirada no sólo hacia el pasado, sino a lo que hay enterrado bajo ese pasado: la tradición, la cosmogonía, el renacimiento.

Si bien María Luisa Ortega hace un inteligente ejercicio de agudeza al observar, debajo de la aspereza de una piel maltratada por el hombre y la naturaleza, las entrañas de un ser que se niega a dejar morir su porción mítica, con frecuencia da por entendido supuestos que, al ser nada más mencionados, quedan reducidos a meros apuntes, lo cual va en detrimento de la solidez del planteamiento. Por ejemplo, nunca queda del todo claro cómo, en “En la madrugada” o en “La herencia de Matilde Arcángel”, el incesto y

¹⁷ Gilbert Durand asegura que la constelación de imágenes tanto míticas como simbólicas del ser es el fruto del contacto entre los grandes «esquemas» del hombre —generados a partir tres importantes pulsiones psicofisiológicas— y la realidad concreta, es decir, el contexto cultural inmediato. De esta manera, Durand encuentra un equilibrio entre las tesis difusionistas de los contenidos míticos y la tesis jungiana del inconsciente colectivo.

¹⁸ En cambio, la lectura mexicanista que, en el artículo titulado “El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc”, Martín Lienhard hace de *Pedro Páramo* es coherente con el concepto de mito que adoptaba. Para él, la presencia prehispánica entre los pliegues de las páginas rulfianas se debe a un complejo proceso intertextual, que incluye lo mismo las manifestaciones de la palabra escrita que la oral, así como todo proceso cultural que contribuye a la permanencia de la cualidad mítica de los campesinos.

el parricidio, respectivamente, ingresan a la dimensión mítica y cómo tales ‘prohibiciones’ se adhieren al que, según la tesis de *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*, es el fundamento neurálgico del carácter mítico de los relatos: el retorno a los orígenes.

Las aportaciones de María Luisa Ortega están precedidas por un trabajo documental importante y por una seriedad en el análisis textual. Estos aciertos, además de iluminar parcialmente el laberinto oscuro que constituyen las creaciones de Rulfo, ponen en tela de juicio los argumentos blandidos por los detractores de los acercamientos míticos no sólo en el caso específico de la producción del escritor jalisciense, sino de la literatura en general.

1.3.2. William Rowe

Sin duda persiguiendo la claridad expositiva, el crítico William Rowe estructura su libro *Rulfo: El Llano en llamas* en segmentos temáticos que, aun a la luz de los criterios menos rigurosos, no se articulan en torno a un eje común.¹⁹ De manera que cada sección posee la suficiente autonomía como para leerse con independencia respecto de los demás apartados. Lejos de constituir un acierto, este detalle menoscaba la solidez de la propuesta, ya que, si bien por separado los distintos segmentos aportan información relevante —incluso hay mención de aspectos inusitados en el panorama general de la crítica rulfiana—, el trabajo de Rowe, juzgado desde una perspectiva integradora, queda restringido a una tipificación de los elementos más prominentes de los relatos de *El*

¹⁹ Éste es otro de los puntos en los cuales la crítica se muestra muy dividida. Para Evodio Escalante, la disyunción padre-hijo es la matriz generadora de *El Llano en llamas*. Harry Rosser, en cambio, señala el fatalismo como eje organizador del conjunto de cuentos. Por su lado, Onrubia García Nieto considera el centro del texto rulfiano las imágenes relativas al camino. Para Manuel Durán la línea central de los relatos es la trágica y patética búsqueda de un paraíso perdido.

Llano en llamas. La crítica a la estructura del trabajo cobra mayor sentido una vez que analizamos con detenimiento el apartado dedicado a la veta mítico-simbólica de los relatos. Por ejemplo, cuando William Rowe nos habla sobre la violencia rulfiana, llega, en algún punto, a adjetivarla como ‘ritual’; no obstante, esta ritualidad de la violencia señalada por el crítico nunca construye un puente comunicante con la faceta mítica de los cuentos.

Rowe parte de una premisa a la vez sugestiva y misteriosa: en *El Llano en llamas* no hay mito, sino el eco del mito. Detrás de esta expresión se oculta un matiz que contribuye a atenuar las confusiones de interpretación que hemos advertido en otras lecturas míticas de la obra rulfiana. Rowe deja atrás el (a veces paranoico) reconocimiento de figuras míticas concretas y se anticipa a la amenaza de inconsistencias: “There is no direct articulation, through name or incident, of particular myths. What happens is that there is a fairly constant echoing of symbols and myths, but which despite its frequency is indirect²⁰” (58). Es decir, los mitos han pasado por *El Llano en llamas*, pero de ellos sólo sobrevive el eco, un eco que se deja escuchar entre los pliegues de un racionalismo incipiente, que apenas comienza a ser peligroso. No obstante, Rowe pone en riesgo su propuesta al conducir la representación mítica de los cuentos hacia una oblicuidad que, por su carácter flexible, se puede perder en la pura nada; esto es, si la resonancia mítica es tan indirecta, entonces puede ser cualquier cosa.

Sin hacer hincapié en el asunto, William Rowe señala implícitamente una de las grandes diferencias que existe entre las imágenes míticas de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. Mientras que en la novela podemos hablar predominantemente de un proceso

²⁰ “No hay una articulación directa de mitos particulares, ya sea a través de un nombre o de un incidente. Lo que ocurre es que hay un eco más o menos constante de símbolos y mitos, pero que a pesar de su frecuencia es indirecto” [Traducción mía].

de estilización de discursos míticos concretos —la escena de los hermanos incestuosos, por ejemplo, como ya ha sido comentado por Julio Ortega, Ronald Freeman y Jean Franco, constituye una clara resonancia bíblica—, la mayor parte de los indicios míticos de *El Llano en llamas*, en cambio, obedecen al sustrato tradicional, incluso arcaico (no en el sentido histórico, claro está, sino epistemológico) al que se adscriben, con pocas excepciones, los personajes rulfianos.²¹

La crítica ha puesto suficiente interés en la relación del espacio²² y el tiempo míticos de *Pedro Páramo* con los conflictos existenciales de los personajes, con lo cual la espaciotemporalidad mítica deja de ser un aparejo con finalidades sólo estéticas. Sin embargo, son escasos los estudios que consiguen establecer una vinculación coherente entre las motivaciones de un personaje y las de su sucedáneo mítico. Pongo por caso la ya citada interpretación grecolatina de Carlos Fuentes. En gran medida la fragilidad de su lectura radica en la distancia irreconciliable de la personalidad de Orfeo o Telémaco y la de Juan Preciado. Cuando no existe, como en este caso, semejanza en las motivaciones, la comparación entre un personaje novelesco y uno mítico no es más que el encantamiento por la similitud anecdótica.

Para William Rowe, en el caso de los cuentos es difícil desligar las manifestaciones míticas de las motivaciones de los personajes. Si consideramos a éstos el centro de la narración, podemos decir que en *El Llano en llamas* hay un trayecto centrífugo respecto de su carácter mítico. Debido a la articulación de los relatos casi siempre en forma de

²¹ No obstante, no podemos olvidar las alusiones míticas concretas existentes en algunos cuentos, como la ironía bíblica subyacente a “Nos han dado la tierra”, relato que subvierte la significación del Antiguo Testamento y que de alguna manera clausura, mediante la utilización de metáforas (“Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo”), el acceso a una existencia trascendental redentora. Lo mismo se puede argumentar respecto de las imágenes diluviales con las cuales principia “Es que somos muy pobres”.

²² Véase, en especial, el trabajo de Luz Aurora Pimentel titulado “‘Los caminos de la eternidad’. El valor simbólico del espacio en Pedro Páramo”, en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, México, 2001, 135-164.

monólogo o soliloquio —y cuando la voz pertenece a un ente ajeno al universo narrado, es tal el grado de focalización que prácticamente se desvanecen las diferencias entre la primera y la tercera persona—, la naturaleza mítica de los personajes se propala sobre los demás elementos del texto: el espacio y el tiempo, la noción de justicia, la violencia, las relaciones familiares, etcétera. Esta “contaminación” va perdiendo su fuerza conforme se aleja del centro, es decir, de las motivaciones de los personajes. Por tal razón, se necesita un análisis fino y minucioso para encontrar el sustrato mítico en aspectos de materia más abstracta: como la justicia o la violencia.

William Rowe es de algún modo consciente de la trayectoria centrífuga de la que hablábamos, pues opta por instaurar las bases a partir de las cuales operan las distintas mentalidades de los personajes que pueblan *El Llano en llamas*. De esta manera, para Rowe, “Rulfo’s world is an intersections of the archaic and the moderns²³” (59). Pero la condición arcaica de los personajes no es pura, ya que “Rulfo’s characters do not belong fully to an archaic or native cultura²⁴” (59). En este sentido, los personajes rulfianos se encuentran en un estadio intermedio: han “abandonado” —o han sido obligados a abandonar— su sistema de creencias y costumbres propias de un mundo meramente mítico;²⁵ por otro lado, se niegan a asimilar un aparato epistemológico moderno,²⁶ que,

²³ “El mundo de Rulfo es una intersección del mundo moderno y arcaico” [Traducción mía].

²⁴ “los personajes de Rulfo no pertenecen completamente a una cultura nativa o arcaica” [Traducción mía].

²⁵ “There are vestiges of traditional belief, such as attitudes to the dead, echoes of myths, but they are only vestiges, no parts of a functioning cultural system. The characters are dislocated: they do not belong fully either to a traditional society or to the modern world” (Rowe 42). [“Hay vestigios de creencias tradicionales, tales como actitudes hacia la muerte, ecos de mitos, pero son sólo vestigios y no partes de un sistema de funcionamiento cultural. Los personajes están desubicados: no pertenecen completamente ni a una sociedad tradicional ni a un mundo moderno”; traducción mía].

²⁶ Sin ahondar en el tema, William Rowe alude, si bien de manera indirecta, al mismo etnocentrismo del que se queja Augusto Roa Bastos: “In other words, the dependency of Latin America, on all its levels, both economic and cultural, means that the native American constellations, symbols produced by the traditional native cultures, are not recognized by educated Latin Americans, while they are still remembered, in varying degrees, by rural populations” (58). [En otras palabras, la dependencia de América Latina en todos sus niveles, tanto económico como cultural, significa que las constelaciones nativas Americanas, los símbolos producidos por las culturas nativas tradicionales, no están reconocidos

de entrada, implicaría para ellos una nueva forma de relacionarse con la tierra, de entender el fenómeno de la muerte, de ejercer el acto violento, de experimentar la temporalidad, etcétera. Es importante hacer una precisión: dicho estadio intermedio no debe entenderse en términos evolutivos sino culturales; o sea, los personajes rulfianos no necesariamente están en vías de incorporarse a una filosofía racional. Lejos de eso, los campesinos de *El Llano en llamas* se han labrado su propia forma cultural, cuya marca predominante, al margen de los indicios racionalistas, es el aspecto mítico.

Una vez desarrollada la situación de las distintas mentalidades presentes en el libro de cuentos, Rowe pasa al análisis de los textos con el fin de confirmar sus reflexiones, y es ahí donde encontramos una debilidad: dedica el resto del segmento al análisis de un solo relato: “Luvina”. Si bien este relato, como ya lo ha señalado la crítica, condensa una serie de imágenes y concepciones míticas muy características —por ejemplo, el estancamiento temporal, el animismo de la naturaleza, la heterogeneidad de los espacios, la alteración de los límites entre la vida y la muerte, etcétera—, el hecho de desatender a los demás relatos rompe con la coherencia conseguida durante el esbozo general de la mentalidad de los personajes.

Como sea, William Rowe logra penetrar en los mecanismos del comportamiento de los personajes. Se aleja con éxito del simple ejercicio comparatista y nunca cae en la tentación de buscar la mitología precolombina en los escenarios de los cuentos. Para Rowe, más allá de la situación histórica-contextual de los hombres rulfianos, resulta de mayor relevancia concebir su carácter mítico como una fuerza inherente a la condición humana.

por los latinoamericanos educados, mientras que todavía son recordados, en varios grados, por las poblaciones rurales”; traducción mía].

1.3.3. Gustavo Fares

Tomando como base las aportaciones teóricas del filósofo Rodolfo Kusch,²⁷ Gustavo Fares “descubre” en el universo de *El Llano en llamas* una dualidad en el modo en que se lee y entiende la realidad circundante de América Latina. Para Kusch, es necesario hacer distinciones entre dos tipos de pensar: uno causal y otro seminal. El primero es propio del hombre de ciudad y, por definición, se afilia a un racionalismo extremo; su vigencia no se extiende más allá de diez o quince años, ya que tal pensamiento se renueva periódicamente según el mundo cambiante y turbulento de la modernidad occidental:

La distancia que media entre el pensar causal y el seminal se ve reflejada en la adopción, por parte de las clases medias y de la educación oficial, de esquemas filosóficos europeos, más aptos para reflejar el estilo de vida y las aspiraciones de las sociedades donde surgieron que para expresar las particularidades del entorno americano. (Fares 29)

El segundo tipo de pensar es propio del indígena, y su estructura posee una antigüedad milenaria: “Aquí el ser humano se define en relación al concepto de ‘estar’, no el de ‘ser’ [...] se nombra como pensar seminal en el sentido de semen, de semilla, de origen, como lo que se ve crecer y no se sabe por qué” (Fares 29). Otra diferencia esencial entre los dos tipos de pensar consiste en las respectivas relaciones que establecen con el objeto. Para el pensamiento causal, la realidad está poblada de objetos y el sentido principal para vincularse con estos objetos es la vista —el órgano del

²⁷ Günter Rodolfo Kusch (Buenos Aires, Argentina, 1922-1979) es un pensador cuya tarea intelectual primordial ha sido el rescate de la dignidad filosófica de las cosmovisiones indígenas americanas. Es autor, entre otros textos, de *América profunda*, *Indios, porteños y dioses*, *De la mala vida porteña* y *El pensamiento indígena y popular en América*.

científico—. En el mundo indígena, en cambio, la realidad no está constituida por cosas propiamente dichas, sino por referencias a sus aspectos favorables o desfavorables.

Como puede observarse, las opuestas caracterizaciones de los tipos de pensamiento planteados por Rodolfo Kusch y que posteriormente adoptará Gustavo Fares para leer e interpretar los cuentos de Juan Rulfo, no distan mucho de la ya añeja dicotomía mito-razón.²⁸ De esta manera, la lectura crítica de Gustavo Fares, en el fondo, no se diferencia mucho de la lectura de William Rowe que vimos en el apartado anterior. Lo mismo que éste, Fares encuentra el origen de las manifestaciones míticas de *El Llano en llamas* en la encrucijada de dos tipos de pensamiento esencial y teleológicamente opuestos: “Podemos decir, en suma, que algunas de las historias de Rulfo [...] proponen al lector la tarea de imaginar de diferentes maneras un mundo nuevo, incomprendible para una lógica acostumbrada a pensar en términos causales” (41).

Me parece, sin embargo, que la tarea interpretativa emprendida por Gustavo Fares adolece de dos inconsistencias. Por un lado, nunca traspone la irreductibilidad del pensar causal y seminal a un plano esencial, más abstracto. Como su seguimiento de los presupuestos de Kusch es casi literal, tal parece que los personajes rulfianos encarnan los dos tipos de pensar por razones meramente contextuales, como una absorción mecánica. Por otro lado, Fares apenas hace diferencias entre un pensamiento indígena “puro”, esto es, en su forma original, y un pensamiento popular (como sí lo hacen en sus aproximaciones, por ejemplo, William Rowe, Joseph Sommers, Martin Lienhard, Yvette Jiménez de Báez). Al no considerar grados intermedios entre los dos tipos de pensar, el crítico plantea de forma indirecta un mundo claramente dividido; hemos

²⁸ Aunque este esquema ya está superado en su acepción evolucionista («del *mythos* al *logos*»), los estudiosos del mito, según su perspectiva disciplinaria, han continuado con esta dicotomía al momento de elaborar una ontología del hombre mítico. Gilbert Durand, por ejemplo, elige la dualidad «hombre tradicional-hombre moderno», mientras que Mircea Eliade opta por «hombre mítico-hombre histórico».

venido insistiendo, no obstante, que una de las características principales del universo de *El Llano en llamas* es precisamente esa imbricación, confusión de distintas formas culturales, de las cuales predomina el pensamiento mítico.

Cuando se trata de llevar al campo del análisis textual las reflexiones teóricas antes esbozadas, Gustavo Fares sigue el camino de William Rowe. Fares reduce su área de aplicación a sólo un relato: "Luvina". Lo mismo que Rowe con sus concepciones de mundo arcaico y mundo moderno, aquél observa en este cuento una serie de aspectos que concretizan la oposición entre el pensar causal y seminal. Si bien el ejercicio ilumina con acierto los pilares sobre los que está construido "Luvina", el análisis de un solo texto va en detrimento de la propuesta general: a saber, que la complejidad del universo de *El Llano en llamas* es producto de la tensión permanente entre dos formas de ver e interpretar la realidad. Haría falta comprobar cómo esta tensión está presente en la generación y desarrollo de los conflictos de otros cuentos.