

CAPITULO IX

RULFO

Lecturas «occidentales» y «trasterranas»

Las narraciones de Juan Rulfo, contrariamente a muchos de los textos que aquí se van discutiendo, nunca tuvieron en la América Latina serios problemas de aceptación por parte de sus lectores, profesionales o anónimos, sin duda en su mayoría «europetizados». ¿Significaría esto que su adscripción a las corrientes alternativas carece de sentido, que *El Llano en llamas* (1953) o *Pedro Páramo* (1955) pertenecen del todo a una literatura latinoamericana supuestamente «universal» por su sumisión a los códigos fundamentales de la tradición literaria occidental? Carlos Fuentes [en 2. 2/ Rulfo 1980: 19-30], por ejemplo, no duda en relacionar la «búsqueda del padre» por parte del hijo de Pedro Páramo con la búsqueda análoga de Telémaco, protagonista de una de las obras fundadoras de dicha tradición, la *Odissea* homérica: ni se le ocurre rastrear en México el posible origen o la clave de este motivo. Y no han faltado los críticos que señalaron la presencia de otros mitos occidentales o bíblicos en los dos textos, para no hablar de los numerosos trabajos que subrayan las «evidentes» huellas de la novelística de Joyce o de Faulkner: rupturas diegéticas y temporales, fragmentación de los personajes y las percepciones.

Han surgido también, sin embargo, otras voces que han insistido en la «matriz de oralidad» de las narraciones rulfianas [V Rama 1980, Pacheco inéd., 2. 2/ Rowe 1987] —matriz tan milagrosa que éstas, al ser pronunciadas por la propia voz del autor en una grabación, retornan a su

«estado original»; que han sugerido la posible incorporación, por parte de Rulfo, de núcleos cosmológicos de la «trastierra» mexicana [2. 2/ Roa Bastos 1981], o su apropiación de lo que la cultura campesina de México «tiene de español y de antiguo americano» [2. 2/ Arguedas 1960]. Los escritores «provincianos» Roa Bastos y Arguedas, sin duda, notaron en Rulfo un proyecto semejante al que ellos mismos intentaban realizar.

Estas recepciones contrastantes del mismo texto parecen confirmar, de hecho, que *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* reproducen la característica principal de la escritura alternativa: el «secuestro» de una forma de tradición metropolitana (en este caso, la novela vanguardista) para elaborar literariamente el discurso de un sector marginado —aquí, el de ciertas subsociedades rurales culturalmente arcaicas y políticamente periféricas. Para el escritor profundamente marcado por una experiencia «provinciana», las prácticas simbólicas, rituales y narrativas de estos sectores predominantemente orales constituyen como un «texto» que penetrará de varios modos en el intertexto de la narración escrita. Lo que facilita una recepción puramente «occidental» de los textos es sin duda el hecho de que el «dueño de la escritura» (V. cap. IV) posee un dominio perfecto de su tradición; las páginas que siguen tratarán de demostrar que no por ello, la presencia del «depositario del discurso oral» deja de repercutir en las estructuras profundas del texto.

Para dar un primer ejemplo: la «indiferencia», la estupefacción, el «oscurecimiento de la conciencia» que caracteriza, según William Rowe [2. 2/ 1987], la actitud de los personajes de *El Llano en llamas*, remite a las actitudes análogas que los informantes nahuas de Sahagún atribuían a los mexicanos ante la primera manifestación de la violencia de los conquistadores españoles:

1.- Y así las cosas, luego se disparó un cañón: como que se confundió todo. Se corría sin rumbo, se dispersaba la gente sin ton ni son, se desbandaban, como si los persiguieran de prisa.

2.- Todo esto era así como si todos hubieran comido hongos estupefacientes, como si hubieran visto algo espantoso. Dominaba en todo el terror, como si todo el mundo estuviera descorazonado. Y cuando anochecía, era grande el espanto, el pavor se tendía sobre todos, el miedo dominaba a todos, se les iba el sueño, por el temor [2.1/ Sahagún 1956, I. XII, cap. 17].

Rulfo no tuvo informantes nahuas y menos del siglo XVI, pero la memoria oral de la cultura rural arcaica que él «conservaba» seguía impregnada, sin duda, de tales actitudes de ascendencia antigua. Actitudes que, en Rulfo como en los informantes de Sahagún, se proyectan sobre el modo de narrar «impersonal», resultado de la voz colectiva de una comunidad que deja atrás un largo aprendizaje del sufrimiento.

Una lectura superficial, pero atenta a los elementos «antiguos» de *Pedro Páramo* descubre, a nivel temático, la abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares de México, más que nada a las concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba. Solo en la penúltima secuencia de la novela (la de la muerte de Pedro Páramo), se insinúa 1) que la muerte de una persona se percibe a distancia, 2) que uno puede entregar mensajes a los muertos antes de que se enfríe su cuerpo, 3) que las oraciones sirven para rechazar el demonio que anda suelto: todavía, 4) se ofrece una pequeña lista de enfermedades «folkloricas»: el «mal de ojo», los «fríos», la «rescoldera». Las «almas en pena» son una

presencia constante en *Pedro Páramo*, y el narrador -protagonista Juan Preciado muere, «antes» de iniciar su relato (pero el lector se entera de ello «después»), del «susto», quizás la enfermedad «folklorica» más prestigiosa. El conjunto de este tipo de elementos configura una especie de etnografía del campo mexicano.

Una lectura más paciente revela, además, la posibilidad de referir las articulaciones principales de su cosmología literaria a una cosmología mexicana tradicional. Aunque no ignoramos que la cultura rural del estado de Jalisco (salvo la de algunos grupos étnicos como los huicholes) dejó de manifestar rasgos declaradamente prehispánicos, no excluimos su presencia subterránea, difícil de probar ante la escasez de estudios de las culturas rurales no indígenas -la revelación con fines ideológicos de un substrato indígena generalizado en la cultura mexicana que presenta Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* [2.2/ 1959] no constituye todavía prueba alguna. A lo largo de sus andanzas a través del México indígena, atestigüadas por muchas de sus excelentes fotografías [2.2/ Rulfo 1980], Rulfo puede haberse impregnado, por otra parte, de ciertos núcleos rituales y narrativos de los «vencidos». No se puede descartar, finalmente, el impacto de la lectura de los textos indígenas clásicos; impacto hipotético que, de ser cierto, se hubiera fundido -si juzgamos a partir del resultado- con las experiencias «antiguas» concretas. La presencia de lo «indígena» en *Pedro Páramo*, en efecto, no delata nunca una incorporación artificial.

Comoquiera que sea, nos interesa aquí destacar, justamente, su presencia no por subterránea menos activa. Por comodidad (existencia de un conocimiento relativamente seguro), referiremos los elementos de cosmovisión antigua ante todo a las cordenadas de la cosmolo-

gia nahua tal como ésta se conoce a partir de los textos publicados. No pretendemos así sugerir una ascendencia «nahua» del texto de Rulfo, pero pensamos que la cosmovisión azteca es hasta cierto punto representativa de la de otras culturas mesoamericanas. La cultura náhuatl, además, central en la Mesoamérica prehispánica y «privilegiada» en el periodo colonial, debe de haber dejado huellas difusas en varias regiones y culturas sectoriales.

Viaje al país de los muertos

En el códice náhuatl de Cuauhuitlan (1558), manuscrito que incluye varios textos distintos, se cuentan dos historias sepulcrales del héroe mítico-histórico Quetzalcóatl:

Cuando ya tenía un poco de discernimiento, tenía ya nueve años. Dijo: ¿cómo era mi padre? ¿acaso puedo verlo? ¿acaso puedo mirar su rostro? En verdad se murió, allá fue enterrado, ¡ven a verlo! Luego fue allá Quetzalcóatl, en seguida escarbó y escarbó, buscó sus huesos. Y cuando hubo sacado sus huesos, allá los fue a enterrar en el interior de su templo, en el que se nombra de la diosa Quilzatlí [2. 1/ León Portilla s/f: 38].

Algo más tarde —y en otro texto— Quetzalcóatl se trasladó al reino del señor de los muertos (*micltlan*): «Y luego fue Quetzalcóatl al Micltlan, se acercó a Micltancuhli y a Micltancihuatl y en seguida les dijo. —“Vengo en busca de los huesos preciosos que tú guardas, vengo a tomarlos”» [*ibid.*: 20].

El señor de los muertos parece otorgarle su permiso, pero intenta obstaculizar, de hecho, la salida de los hue-

sos, abriendo un hoyo infranqueable: «Luego fueron a hacerlo y Quetzalcóatl se cayó en el hoyo, se tropezó y lo espantaron las codornices. Cayó muerto y se esparcieron allí los huesos preciosos» [*ibid.*: 21].

En estos fragmentos que pertenecen a dos textos épicos distintos, se anticipan (no es indispensable viajar, como Fuentes, hasta Grecia) las articulaciones diegéticas fundamentales de *Pedro Páramo*: el viaje del protagonista (Juan Preciado) al reino de los muertos (Comadro Páramo), y el rescate difícil de los restos de una humanidad muerta: tanto Quetzalcóatl como Juan Preciado «morirán»/ no morirán de modo ambiguo. En el texto antiguo, los huesos de los muertos serán la materia a partir de la cual Quetzalcóatl (asociado a la agricultura, la fertilidad, la vida) creará un nuevo género humano: «Y tan pronto llegó, la que se llama Quilzatlí, que es Chnuacóatl, los molió y los puso después en un barroño precioso. Quetzalcóatl sobre él se sangró su miembro» [*ibid.*: 21].

Con sus poderes análogos, Juan Preciado creará, a partir de los «ecos» y los susurros, la ficticia humanidad de Comala; los personajes surgirán por obra de este narrador-protagonista que los evoca y les da voz. Pero los poderes del narrador se limitan al lenguaje: la humanidad literaria creada por él no se compone sino de sombras y esqueletos portadores de discursos; su vida durará lo que dura la lectura de la novela. El discurso literario moderno, contrariamente al mítico, no cree la palabra capaz de suscitar mundos «reales».

Los paralelismos entre la historia de Quetzalcóatl y la de Juan Preciado, realmente asombrosos, van más lejos todavía. Las dos «creaciones» no son sino re-creación, re-composición. Quetzalcóatl restituye la vida a partir

de fragmentos de lo muerto, lo pasado, gracias a la ofrenda, al sacrificio de su propia sangre fecundadora. De modo análogo, Juan Preciado compone «su texto» a partir de los fragmentos de discursos que revolotean en el aire enrarecido de Comala, fragmentos a veces anónimos como los huesos de un cementerio abandonado, discursos «muertos» de distintas épocas. Una mujer (Dorotea), también, compañera de tumba, preside a esta recreación narrativa. Menos afortunado que Quetzalcóatl, sin embargo, Juan Preciado no logra dar consistencia a sus personajes. La hermana-esposa de Donis, por ejemplo, cuando él —como protagonista— se le acerca para poseerla, se deshace bajo su intervención. Motivo que se encuentra también en un cuento zinacanteco (Chiapas) acerca de un descenso al reino de los muertos. Cuando el hombre, se dice ahí, «iba a tocar a su esposa, se encontró con sólo un montón de huesos» [2. 1/ Laughlin 1977: 28-30]. En Comala, reino de los muertos resucitados gracias al limitado poder de la escritura, la reproducción sexual es imposible. En las áreas donde predomina la oralidad, la escritura, como lo afirmó Roa Bastos repetidas veces, es un cementerio —el de la palabra viva.

Las secuencias narrativas que evocan, en *Pedro Páramo*, el pueblo de Comala en la época de Juan Preciado, ofrecen un núcleo de signos que lo asimilan al país de los muertos de las mitologías mexicanas (*micltlan* para los aztecas y los nahuas modernos). Para empezar, las alusiones a su situación geográfica o cosmológica: lejanía respecto al mundo de los vivos, que exige un viaje penoso. El camino a Comala se representa como una bajada casi infinita que lleva a un lugar de calor excesivo y sin aire (hoy todavía, los maya-tzotziles de Chiapas simulaban en sus entierros el viaje penoso que deben realizar los muertos para llegar a su destino; para ali-

viar sus trabajos, ellos los abastecen con alimentos, agua y... dinero 2. 1 / Pozas 1948). De Comala no se alcanza a ver las nubes: el cielo está demasiado alejado [Rulfo 1978: 63-64]. Luego, sus habitantes. Una descripción de Eduviges manifiesta varios rasgos típicos de lo que en México se llama una *calavera*: calavera de arcilla que representa, en el mundo prehispánico, a los señores del *micltlan*; calavera-juguete del actual día de los muertos, calavera-caricatura de un artista «popular» como Posada: «Su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos. Llevaba un vestido blanco muy antiguo» [*ibid.*: 19].

Dos habitantes de Comala, Donis y su esposa-hermana, ofrecen varias características que los diferencian de los demás y los hacen aparecer como «más reales»: el sonido de sus palabras se oye, y ellos no se desvanecen al dormirse. Juan Preciado —es decir, ellos existen fuera de su discurso o conciencia. Esta pareja señora Comala, ese infierno de voces y sombras, función análoga a la de *Micltlanteuhltli* y *Mictlancihuatl*, señor y señora del reino azteca de los muertos. La existencia de esta pareja incestuosa nos remite, todavía, a la pareja incestuosa «fundadora» de los toltecas y aztecas: Quetzalcóatl y Quetzalcóatl. El reino de los muertos de Comala, a veces comparado con el infierno cristiano, se le parece poco, pues, en su ubicación espacial y su organización «social».

A Comala, equivalente literario de los pueblos abandonados, a raíz de una frustrante política agraria, del campo mexicano (nivel de representación «documental»), se superpone, pues, el reino de los muertos de ascendencia prehispánica (nivel «mítico»). Cada una de estas imágenes indisciplinadamente unidas representa uno de los dos aspectos de este texto heterogéneo, el del «dueño de la es-

critura y la tradición literaria occidental», y el del «depositorio de la memoria y los valores oral-populares».

El paraíso terrenal

Otros son los rasgos que dibujan Comala en su época de esplendor: la de los años dinámicos de Pedro Páramo: «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» (*ibid.*: 15).

Un paraíso de luz, aire, agua y tierra. El «sol bebiendo el agua de la tierra expresa», en términos de antropomorfismo, una relación estrecha, reciproca y fecunda entre el cielo (aquí el sol) y la tierra. La lluvia —igualmente antropomorfa— desempeña un papel decisivo: «Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos (*ibid.*: 60).

Sexual, la relación entre la lluvia y la tierra, abrazo cósmico, explica en términos míticos la posibilidad de la producción agrícola. Sin arriesgarnos demasiado, podemos identificar a la divinidad celeste que se manifiesta en la lluvia antropomorfa: se trata del dios de la lluvia que la cosmología tolteca-azteca llama *Tlaloc*. Igual que sus homólogos en otras cosmologías mexicanas, en efecto, *Tlaloc*, que reúne los elementos opuestos y complementarios del agua y del fuego, es el principio fecundador por excelencia. Según los aztecas, como lo afirmó Larrette Séjourné [2.2/ 1957: 112], la tierra produce sólo «penetrada por el calor solar transmitido por las lluvias». *Tlaloc*, como se aprecia en un mural teotihuacano, preside al paraíso terrenal, llamado precisamente *tlalocán*, «lugar de *Tlaloc*».

Sahagún [1956: L. I, cap. IV], siguiendo a sus informantes nahuas, define así a *Tlaloc*: «dios que habita en el paraíso terrenal, y que da a los hombres los mantenimientos necesarios para la vida corporal». Esta, ahora, es curiosamente la misma definición que hubiera podido dar, acerca de su propia persona y su función, el terrateniente Pedro Páramo. De este personaje, en efecto, depende en la novela la vida o la muerte de Comala, la cosecha o su ausencia. Cuando Pedro Páramo, rencoreso, se cruza de brazos, Comala se muere de hambre. Es que él controla toda la producción agrícola y, a través de ella, la propia existencia de Comala. Lo mismo, aplicado al mundo (de los aztecas), vale para *Tlaloc*. La asociación entre el dios de la lluvia y el poder latifundista que opera Rulfo en su novela, halla como unos precedentes —una canción popular, si se quiere— en la narrativa mexicana oral. En varios cuentos indígenas, en efecto, el dios de la lluvia se caracteriza por una arbotriedad digna de Pedro Páramo —o de un latifundista: posiblemente una clave para su interpretación. En un cuento pima, «Los hijos de la nube» [2.1/ Karlinger 1978: 51-55], este dios otorga todos sus favores a una joven hermosa y le permite vivir en una especie de paraíso terrenal, mientras que los demás hombres se mueren de hambre por la sequía, la ausencia de la lluvia —ni más ni menos la propia actuación de Pedro Páramo. Otro cuento, mixteco, «El joven que mató al dios de la lluvia» [*ibid.*: 35-39], empieza con un diluvio provocado por la arrogancia del dios de la lluvia. Al final de la narración, un joven lo mata y propicia así la transformación de una zona fértil en un llano seco. En las mitologías mexicanas, el dios de la lluvia es el dueño de la oposición fertilidad/esterilidad, como Pedro Páramo lo es en su «cacicado» de la Media Luna.

Toda una serie de pasajes confirman, en la novela, la asociación entre Pedro Páramo y la lluvia. En las secuencias que evocan su juventud, la lluvia, siempre presente, acompaña al personaje. Lo acompañará hasta más allá de la llegada de Susana San Juan. Cuando se confirma su incapacidad para seducirla, Pedro Páramo pierde su interés y su empuje; no lloverá más en Comala. El voto que él hará, finalmente, al constatar la indiferencia de la gente en el entierro de Susana, inaugura la *segunda* definitiva que convertirá a Comala, de paraíso terrenal, en país de los muertos. Las actitudes de Pedro Páramo provocan, pues, las mismas consecuencias que el descuido o la muerte del dios de la lluvia en los cuentos mencionados.

En resumen, de acuerdo a las condiciones «alternativas» de producción del texto, las dos facetas de la personalidad de Pedro Páramo, respectivamente «sociológica» y «mítica», se iluminan recíprocamente.

Tiempo mítico/tiempo histórico

El peculiar funcionamiento de la temporalidad en *Pedro Páramo* ha sido el objeto de numerosos estudios. ¿En qué medida, los rasgos temporales de la novela se pueden explicar a partir de nuestro enfoque? Trataremos en lo que sigue de dar una respuesta a tal pregunta.

Tenemos que distinguir, en primer lugar, los dos espacios que acabamos de caracterizar: Comala en tanto que país de los muertos (I), y Comala como paraíso terrenal (II).

Si consideramos el nivel de la enunciación (no del mundo evocado), el tiempo de Comala I resulta fragmentado, no continuo. La unidad del universo de Comala I

es imaginaria, mero efecto de la lectura: las secuencias dedicadas a su evocación —narradas a partir de la tumba por el protagonista-narrador Juan Preciado— se interrumpen a menudo para dar paso a otras donde un narrador anónimo revela el pasado de Pedro Páramo. La frecuencia de las secuencias que evocan Comala I, cabe tenerlo en cuenta, es mucho más elevada en la primera parte de la novela que en la segunda.

En cuanto al tiempo vigente *dentro del mundo narrativo*, el de Comala I constituye, en primer lugar, un presente frente al pasado de Comala II. El día astronómico con sus segmentos (día, tarde, noche) impone su ritmo a la vida de los protagonistas. En tanto que unidad de tiempo, el día astronómico se caracteriza por su índole circular (coinciden comienzo y fin) y su repetición *ad infinitum*, ligada al movimiento de los astros principales, sol y luna. Ahistórico, el día astronómico ignora la acumulación, el progreso: todos los días, en rigor, son iguales. Por estos motivos, el narrador puede afirmar, después de una estadía de algo más de un día en Comala, que es «como si hubiera retrocedido el tiempo»: no importa cuál es la noche que comienza, la anterior o la posterior, ya que nada las distingue. Otros «retrocesos» temporales se encuentran a cada paso. El diálogo entre Juan Preciado y el arriero Abundio, casi al comienzo de la novela, se relata con un movimiento adelantado atrás continuo; el lector tiene la impresión de que los dos personajes repiten una vez tras otra el mismo trayecto, sin poder avanzar. Un tiempo repetitivo (no sometido a la linealidad cronológica) predomina en todas las sociedades arcaicas, especialmente las campesinas. La unidad menor es justamente el día (con sus subdivisiones); la mayor suele ser, cuando no se trata de un estado dinástico con sus períodos largos, el ciclo comple-

to de las estaciones (agrícolas, de caza), es decir un año. La repercusión de tales concepciones temporales resulta, pues, evidente en Comala I, aunque falte aquí cualquier referencia a las estaciones del año: en tanto que reino de los muertos, Comala desconoce el ciclo vital que implican las estaciones.

Comala II, el paraíso terrenal dominado por Pedro Páramo, ocupa las secuencias del narrador anónimo. Espaciadas al comienzo, aumentan su frecuencia hasta ocupar, al final, la totalidad del discurso narrativo. Este hecho produce una impresión extraña: en el mundo novelesco global (Comala I + II), el hijo, cuya muerte se anuncia hacia la mitad del texto, parece anterior a su padre; Juan Preciado engendra «textualmente» a su padre Pedro Páramo. Frecuente en las mitologías americanas, la inversión de los papeles entre padres e hijos aparece también, por ejemplo, en un cuento náhuatl narrado por una señora anciana del Distrito Federal de México [2.1/ Horcasitas 1974: 26-29]; aunque la presencia de este mecanismo cumple sin duda aquí otras funciones que en el cuento oral, tales precedentes la «justifican».

En cuanto al universo narrativo de Comala II, su tiempo es cronológico, histórico. La narración cubre, por un lado, la biografía de Pedro Páramo, y por otro, un proceso «histórico» que se podría, sin mayores problemas, situar en la Historia: si el final de la era del «caciquismo», y la revolución —ausente en tanto que tal como en la mayoría de los cuentos de Rulfo— constituyen el telón de fondo de las empresas de expansión del terrateniente, sus últimos meses coinciden con la «guerra de los cristeros» (1926-1929).

Si consideramos todavía, para cada una de las secuencias de la novela, la relación entre la cantidad de tiem-

po evocado y la duración del texto, constatamos pocas diferencias entre las que se dedican a Comala I y a Comala II. Gran parte de los fragmentos, en efecto, se basan en una «narración escénica» (monólogos, diálogos): la relación entre las dos temporalidades tiende, por consiguiente, hacia la identidad. Para Comala I y Comala II, se distinguen, en cambio, los lapsos de tiempo referencial ignorado, no cubierto por la narración. Relativamente escasos en las secuencias a cargo de Juan Preciado (que dispone de varias decenas de páginas para evocar 36 horas), los lapsos de tiempo no evocado, entre una y otra secuencia del narrador anónimo, suponen meses y años de la vida del terrateniente. El progreso de las dos historias paralelas resulta, entonces, muy similar. Cuando Juan Preciado acaba apenas su primera noche en Comala, Pedro Páramo, más allá de la niñez y la adolescencia, ya ha perdido a su padre y a su hijo, se ha casado y ha llegado a la cumbre de su poder de latifundista. La vida de Pedro Páramo no se desarrolla sólo «contra» la de su hijo, sino también sobre el telón de fondo del arreciar y el amainar de la lluvia que configura, a lo largo de la novela, un ciclo anual bastante completo. Observamos, pues, una oposición no sólo cuantitativa sino radical entre dos temporalidades. La una repetitiva, algo viscosa; la otra fuertemente progresiva —pese a los saltos adelante-atrás— y activa, transformadora. Todo esto nos sugiere que nos hallamos frente a una oposición tiempo mítico/tiempo histórico, traducido en articulaciones narrativas.

Otro resultado más de las condiciones de producción «alternativas» del texto, la coexistencia de estas dos temporalidades debe vincularse, para permitir su interpretación, a la caracterización a la vez «documental» y «mítica» del espacio y los personajes. El tratamiento «mí-

co» va iluminando, entonces, los aspectos «documentales» del texto. Lo «mítico» —en última instancia, una percepción derivada de una visión oral-popular— permite paradójicamente «desmitificar» (desideologizar) la historia en tanto que supuesto proceso lineal y cronológico. En *Pedro Páramo*, la historia no deja de repetirse una vez tras otra, sin mostrar progresos significativos. Pedro Páramo, muerto desde el comienzo de la novela, vuelve a vivir para morirse otra vez al final. Así, por lo menos, lo percibe un lector que no trata de reordenar cronológicamente las secuencias de la novela, procedimiento que niega, de hecho, su especificidad. La revolución, supuesto cambio radical y definitivo de la estructura social según la historiografía oficial, se desvanece en la percepción que Rulfo impone a su discurso. En la nueva visión de la historia contemporánea que presenta *Pedro Páramo*, aparece nitidamente la solidaridad del texto de Rulfo con los testimonios de los protagonistas anónimos que rescató, últimamente, la «historia oral» de la revolución mexicana [cf. 2.2/ Meyer 1978]. La reciente irrupción de una «visión popular» del proceso histórico en el escenario político mexicano, a raíz de la contienda electoral de 1988 (con la «resurrección» de —Cuauhtemoc— Cárdenas), tiende a confirmar la actualidad de la obra rulfiana.

CAPÍTULO X

ETNOFICCIÓN

Colocado frente al otro, frente a una sociedad —o sub-sociedad— culturalmente ajena y predominantemente oral, el escritor o antropólogo deseoso de convertir su experiencia en escritura puede elegir, en un principio, entre dos prácticas fundamentales. Por una parte, puede limitarse a describir «simplemente» la vida colectiva que se ofrece a su vista, o a sus sentidos en general: práctica que se suele llamar etnografía. También puede tratar de transcribir con la mayor fidelidad posible los discursos del otro, sea los de la tradición o los que suscita, por su presencia, el propio escritor-antropólogo; esta práctica recopiladora desemboca, según el caso, en una colección de cantos o narraciones o en un texto de tipo «etno-testimonial», discurso literario actualmente en boga. Si la primera de estas prácticas está al alcance de cualquier observador (viajero, etc.) con alguna experiencia, la segunda exige, cuando se trata de una sociedad alóglota, una gran familiaridad, con el idioma del otro o la intervención de un intérprete.

A estas dos prácticas elementales se vienen juntando otras tres, caracterizadas por un mayor compromiso subjetivo, estético o científico del autor. La primera de éstas supone la ficcionalización de lo que se ha —o se hubiera podido— observar. La encontramos en los relatos de viaje escritos cuando los recuerdos concretos del explorador ya se han decantado, cuando ya imponen su ley las convenciones narrativas del género. También la literatura del indigenismo latinoamericano, descripción ficcionalizada