

ESCRITURA, MITO Y CRÍTICA: CARLOS FUENTES, LECTOR DE JUAN RULFO. UN ACERCAMIENTO COMPARATIVO

Leopoldo Cervantes-Ortiz

24 de abril, 2001

Novela misteriosa, mística, musitante, murmurante, mugiente y muda, *Pedro Páramo* concentra así todas las sonoridades muertas del mito. *Mito y Muerte*, ésas son las dos *emes* que coronan todas las demás antes de que las corone el nombre mismo de México: novela mexicana esencial, insuperada e insuperable, *Pedro Páramo* se resume en el espectro de nuestro país: un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte.¹

LOS MURMULLOS

los muertos en el día de la sangre los muertos en el río en la sangre del río los muertos en la sangre escucha el agua cómo recorre la sangre de los muertos de los muertos la sangre por el agua de los muertos el agua por el agua de los muertos la muerte por el agua de la sangre de los muertos el silencio de la sangre escucha el agua del silencio de la sangre dónde viajan esos muertos que no pueden dejar de ser llorados por la sangre que viaja por donde viaja el tiempo de la muerte²

RICARDO YÁÑEZ

1. LOS PRIVILEGIOS PELIGROSOS DE LAS LUMINARIAS

No cabe duda de que en todos los campos existen luminarias. El *glamour* propio de ambientes supuestamente más frívolos hace mucho tiempo que se ha instalado en la literatura. Los sobrevivientes del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana, por ejemplo, son hoy unos verdaderos superestrellas. De hecho, ya no se discute tanto si los García Márquez, Benedetti o Vargas Llosa tienen todavía algo que decir, o si sus más recientes obras tienen un valor propio, basta con que el *marketing* que gira alrededor de ellos anuncie la aparición de los nuevos tomos para que todo mundo corra por su ejemplar, aunque, por supuesto, la mayoría no lo lea.

Un aspecto de la parafernalia de las luminarias literarias, sobre el que ya casi nadie se sorprende, tiene que ver con algo que podría denominarse su plurifuncionalidad. Así, los grandes escritores no solamente son identificados como verdaderos animadores del *jet-set* internacional, sino que también son vistos como las autoridades intelectuales más calificadas para opinar, sin ningún rubor, acerca de la

¹ C. Fuentes, "Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo", en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, núms. 116-117, p. 14.

² R. Yáñez, "Los murmullos", en *Armas y Letras*, revista de la Universidad Autónoma de Nuevo León, núm. 28, enero-febrero de 2001, p. 34.

política local e internacional, tirando línea y calificando o descalificando a quienes mejor o peor les parezca. Se da por sentado que por ser practicantes profesionales de la escritura sus aseveraciones tienen valor de ley universal, o que su peso moral (cuando lo hay) es la mejor garantía para defender a las más nobles causas del momento. Hay que ver cómo un autor tan prolífico y atento a las luchas populares como José Saramago, montado en la autoridad que le otorga su Premio Nobel, puso en verdaderos aprietos a un político de la talla de Ernesto Zedillo debido a sus simpatías con el EZLN.

Estos privilegios, que a otra clase de personas se les negaría rotundamente, a menos que se pudiera demostrar un dominio pleno del tema o de los temas en cuestión, se convierten en un auténtico peligro, puesto que los escritores metidos a politólogos y otras cosas atraen muchísimo la atención, y todo por asuntos que poco o nada tienen que ver con la literatura. Si acaso los autores, a causa de su nada mezquino interés por la política, se agenciarán por ahí uno que otro lector que logre dar el salto de la coyuntura a la obra escrita, ésta sí ajena a los vaivenes de la cosa pública.

Otro privilegio peligroso, más importante para los fines de este trabajo que el mencionado arriba, lo constituye aquel que se da cuando el escritor-estrella se propone la necesidad de ejercer como crítico literario que se toma muy en serio la consigna de que "los escritores son los mejores críticos", incluso de su propia obra. Este privilegio, literario a más no poder, y que a nadie preocuparía por su *impacto sociopolítico*, frecuentemente se ha colocado dentro del marco de la oposición creación-crítica, donde la segunda es vista como servidora de la primera y, obviamente, como su permanente subordinada. Hay que recordar cómo se expresan algunos escritores, autoubicados en el Olimpo de la creación, con respecto a la crítica universitaria, descalificándola sin más ni más, y confinándola a la cloaca de la degustación envidiosa y castrada, debido, por supuesto, a que quienes ejercen la crítica, jamás podrán situarse a la altura de los creadores. Por supuesto que, en ocasiones, la acusación se dirige a un tipo de profesores completamente delimitado, pero la actitud predominante es la de una absoluta e indiscutible superioridad de los creadores sobre los críticos. Para subsanar tal problema, los creadores tienen que rebajarse a ejercer la crítica, a la cual, obviamente, sienten que salvan con su tarea, que siempre dan por sentado que llevan a cabo óptimamente. Después de todo, una de las formas en que se manifiesta su superioridad consiste en demostrar que, al lado de la creación, la crítica es un asunto bastante menor, y por lo mismo sumamente sencillo en su ejecución.

En México, podría decirse que el caso de Carlos Fuentes es paradigmático, si no hubiera existido antes Octavio Paz. Como éste, aunque con fortuna discutible, Fuentes se ha negado sistemáticamente a dos cosas fundamentales para su carrera de artista prestigiado: a intervenir en la política nacional e internacional, y a escribir ensayos de crítica sobre su campo de trabajo, que es, evidentemente, la

novela. De este modo, y al lado de su ya clausurada carrera diplomática, ha ejercido como profesor en cuanta universidad estadounidense e inglesa se le pone enfrente. (En los últimos días, a raíz del escándalo ocasionado por Carlos María Abascal, recién estrenado como crítico literario encargado de cuidar las lecturas de una de sus hijas, nos enteramos por dónde anda: en una universidad poco conocida de Rhode Island, desde donde le recomendó al ex-líder empresarial la lectura de Cicerón, para mejorar su oratoria, y le agradeció la propaganda gratuita para *Aura*, uno de sus libros más recordados y celebrados por la crítica.³)

El poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra señaló la importancia de la influencia extraliteraria de Fuentes, al escribir, a principios de 1988:

He sido amigo de Carlos Fuentes y admiro su obra literaria. Nunca creí, sin embargo, que retomara la vieja retórica hispanoamericana, que tanto daño y confusión ha producido [...] Mientras Fuentes decía ese discurso, en los países vecinos, donde están dispersos más de 500 mil nicaragüenses, aparecían páginas de periódicos exponiendo el drama de nuestro pueblo ante los oyentes y participantes de Esquipulas II. Ésta es la contraparte sangrienta y triste que el superficial discurso de Fuentes no quiso ver. *Es una gran lástima y una gran responsabilidad, porque el peso de hombres como él debía servir para equilibrar la balanza [...] Hombres como él pudieran influir para volver sensatos, para hacer reflexionar, para devolverles objetividad y realismo a los fanáticos.*⁴

Observaciones desmesuradas como ésta, donde se definen las responsabilidades de los escritores en términos sociopolíticos, dejan de lado que sus únicas responsabilidades públicas son las literarias, esto es, escribir bien y articular una obra lo más consistente posible. No considerar esto conlleva otros peligros para las luminarias literarias: los linchamientos gratuitos, ajenos nuevamente a la labor literaria estricta.

2. LA OBSESIÓN DE FUENTES POR EL MITO

Enrique Krauze, historiador de profesión, lanzó en 1988 una campaña de desprestigio contra Fuentes, en la que lo menos importante fue la literatura, aunque para nuestro tema (la interpretación mítica de la obra de Rulfo por parte de Fuentes) algunas de sus observaciones resultan relevantes. Por ejemplo, al acusarlo de vivir y pensar un México deshistorizado, Krauze da a entender que Fuentes vive permanente en una *alucinación mítica*, es decir, que por no haber nacido en México, había tenido que inventar míticamente a México, a diferencia de Paz y Rulfo, cuya obra "partía de la realidad mexicana, participaba de ella".⁵ Algo así como Borges con su *Fundación mítica de Buenos Aires*, luego de sus años

³ Véase R. Ravelo, "Es Abascal el que necesita leer a Cicerón y educarse: Fuentes", en *La Jornada*, 18 de abril de 2001, p. 8.

⁴ Cit. por E. Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", en *Textos heréticos*. México, Grijalbo, 1992, p. 54. Este ¿ensayo? apareció originalmente en *Vuelta*, 1988. Énfasis de L.C.-O.

⁵ *Ibid*, p. 31.

infantiles en Europa, con quien no deja de comparar a Fuentes: "Su mundo real fue su mundo ficticio: un desfile cinematográfico de autores y obras. El problema de este asombro permanente ha sido la indiscriminación. Borges se refería a sí mismo como 'un argentino extraviado en la metafísica', pero había un orden en su extravío".⁶

Ahora bien, Krauze (como lector, dice él) le pedía demasiado a Fuentes: la verdad histórica como exigencia luego de un pasado de muerte. Según él, Fuentes, "por algún motivo que desconocíamos, bordeaba esa realidad [la mexicana, se entiende] deteniéndose a escucharla en un plano externo. En sus textos México era un libreto, no un enigma ni un problema y casi nunca una experiencia. *El tiempo mostró que aquel elemento de irrealidad no era sólo histórico sino literario*".⁷ ¡Pero por supuesto que ese elemento de irrealidad tenía que ser literario! La afirmación contraria sería la más justa para Krauze (lo irreal, naturalmente literario, invadía la historia), quien inevitable, y al parecer voluntariamente, se enreda en la telaraña de la crítica literaria y se aleja de su campo de interés, precisamente por olvidar que la literatura es fabulación, libre creación de mitos. El historiador le pide una verdad al novelista, quien no tiene por qué entregársela. Krauze psicoanaliza históricamente a Fuentes mediante sus obras literarias y le encuentra un gran faltante moral: ha querido construir un México mítico para sustituir el que le faltó vivir directamente, de carne y hueso. En otras palabras, es un mexicano falso... a través de su obra.

Desde ese punto de vista, toda la narrativa (y la ensayística) de Fuentes sería una manifestación de histrionismo mitológico, por medio del cual el autor construye a México mediante una comedia personal arraigada en dos niveles: "En el sótano, los dioses aztecas, enmascarados, latentes, encarnando en seres sin rostro que cumplen sus designios. En el cuerpo visible, las clases sociales: la burguesía 'cresohedónica', la nostálgica aristocracia, la clase media arribista y, a ras de suelo, el pueblo".⁸ En síntesis, una completa impostura aderezada con barnices mitológicos que Fuentes, huérfano sin identidad propia, se construía para sí mismo y para deleite de los demás. El delito de Fuentes, entonces, fue no haber nacido en México y haberse perdido toda la riqueza que le podía proporcionar vivir en México y beber de sus mitos directamente.

Con todo, y tratando de disfrazar su diatriba con unos toques de alabanza travestida, Krauze enjuicia la trayectoria de Fuentes mediante un *upper cut* histórico que pretende descalificarlo de por vida:

La aplicada acumulación de lecturas sobre la ontología del mexicano, desconectadas de toda experiencia no festiva, había sido insuficiente para corregir la refracción inicial de Fuentes. Aunque lo escuchó con una atención dilatada y

⁶ *Ibid*, p. 32. Énfasis de L.C.-O.

⁷ *Ibid*, p. 31.

⁸ *Ibid*, p. 36.

amorosa, no conoció el verdadero país que sería el tema central de su obra. Su oído, poderoso pero irreflexivo, sólo podía reflejar una expansión lírica ligada al habla del instante y por lo tanto frágil, perecedera. Creyó resolver su sordera de origen con una maravillosa sordera al revés: la historia, la sociedad, la vida de la ciudad asimilada al barullo delirante de sus voces.⁹

Krauze advierte que releyó toda la obra de Fuentes, incluida la ensayística, para poder acusarlo de *irrealidad histórica*, de vivir atrapado por el mito, pero lamentablemente sus argumentos no son literarios, aunque estén salpicados de referencias a su narrativa. Y es que, independientemente de los reparos que se le han hecho a sus novelas más recientes, al menos desde *Cristóbal Nonato* (1987), el abordaje ideológico, político y moral de su pensamiento, en realidad es harina de otro costal. Su obsesión por el mito, objetable como cualquier otro aspecto de su obra que se coloque bajo la lupa, tiene un alor propio dentro de su narrativa, a la que se le puede exigir consistencia y verosimilitud, como a cualquier otro escritor, pudiendo llegar a conclusiones, positivas o negativas, sobre el manejo de esa perspectiva. Muy distinto será el caso a la hora de observar su uso del mito como instrumento de análisis de *Pedro Páramo*, donde, a pesar del respeto que le merece, le endilga una camisa de fuerza interpretativa que le hace muy poca justicia.

En fuerte contraste con Krauze, Severo Sarduy le dedicó a *Zona sagrada* un meticuloso análisis donde le pasa revista a uno de los personajes que mejor manifiesta la obsesión de Fuentes: Guillermo, Guillermito, *Mito*, para los amigos, un nombre que anticipa los juegos de palabras que desarrollará en sus ensayos sobre Rulfo. Vale la pena citar algunos fragmentos de ese ensayo:

Crear ese espacio que, porque ha abolido la distancia entre lo sagrado y lo profano, es sagrado; negar el exterior y asimilar a la Madre, que lo preside, que lo imanta con su belleza y su terror, al claustro vegetal, cálido, que él habita: esa es la *pasión* de Mito (la última abreviación de su nombre —Guillermo, Guillermito, Mito— define también un substrato del libro: el mitológico), el héroe de *Zona sagrada* [...] La novela puede denunciar la hegemonía de una madre castradora y célebre: es la actriz mexicana Claudia Nervo, *emblema de México, Pancho Villa cuya mitología corresponde ya a la de un Valentino-hembra. Habría que travestir la cita de Jacques Vaché: "Rien ne vous tue une femme comme d'être obligé de représenter un pays"* [...]

Fuera de la zona sagrada —la habitación de Mito— que es el ámbito del azar y del juego, irrecuperable, centrandolo la zona rival, se encuentra lo que, más que un cuerpo, es un rostro [...]

En el universo de su hijo Claudia detenta la categoría de lo inaccesible, de lo que se niega, del rechazo y la expulsión. Inasible en el plano de la realidad, Mito, ángel caído, intentará poseerla en el plano simbólico. La zona sagrada, lúdica, será un recinto análogo al materno, cámara a la que se *regresa* como a la infancia, a lo irrecuperable [...]

Si la obra de Fuentes elabora un mito a partir de elementos reales, ninguno asume mejor su transposición que el suéter. Superpuesto a la superficie narrativa, dotado de ese relieve alucinatorio de ciertos objetos de Magritte y del Pop, el fetiche de cachemira gris perla se explicita como soporte de reglas totalmente codificadas [...]

⁹ *Ibid*, p. 37.

Fuentes confirma así la autonomía del proceso estético y dibuja con palabras los límites de esa otra zona, también sagrada *porque asimila y convierte a su materia todo lo que la transita, que es la zona de la literatura, la de la inagotable producción simbólica del lenguaje*.¹⁰

Como se ve en estos pocos y elocuentes trazos, para Sarduy el mito en la escritura de Fuentes (y particularmente en *Zona sagrada*) es el modo natural de expresión. Se puede no estar de acuerdo con sus transpolaciones y sus malabarismos intertextuales (como la afirmación de que Claudia Nervo es un emblema de México) que buscan explicarse la obra como tal, pero el abordaje es innegablemente literario, y el mito es entendido de una manera empática como la usa el autor. La literatura construye un espacio simbólico mediante el lenguaje. Sarduy como crítico no se detiene en otra serie de conceptualizaciones que le impongan al texto (y a su autor) otras obligaciones que no sean la de la congruencia consigo mismo. El mito funciona en la narrativa de Fuentes como un instrumento de trabajo para vehicular sus obsesiones, ciertamente históricas —basta con ver el nombre del plan general de su obra: *La edad del tiempo*—, pero insertas en un proyecto personal e intimista.

3. FUENTES, LECTOR DE RULFO A TRAVÉS DE LOS AÑOS

Sin detenernos a señalar todos los posibles contrastes entre Carlos Fuentes y Juan Rulfo, podría mencionarse un rasgo que tal vez ayude a introducir la interpretación mítica de Fuentes. primero que nada el cosmopolitismo de Fuentes, tan distinto a Rulfo, un hombre que creció en un pueblo marginal. Eso habla de sus orígenes, y de su contacto con las voces del pueblo auténtico, de primera mano y, por así decirlo, con sus tradiciones y *hábitos mitológicos*. Todo lo contrario de Fuentes, quien vivió siempre en la comodidad de la vida diplomática fuera de México, y vino, por ello, a enterarse de dichos hábitos muy tarde. Quizá ésa es la razón por la que ha tenido que recurrir a mitos universales ciertamente, pero ajenos a la gente que aparece transfigurada en sus relatos.¹¹ El propio Rulfo, al ser interrogado sobre su opinión acerca de la interpretación mitológica de su obra, respondió: "Bueno, hay un señor, un paraguayo que hizo un libro y encontró una serie de mitologías, relacionadas hasta con Dante, con el Infierno de Dante. Le fue remal haciendo esta tesis y yo creo que no tiene razón en lo que dice: se le

¹⁰ S. Sarduy, "Un fetiche de cachemira gris perla", en *Escrito sobre un cuerpo* (1969), recogido en *Escritos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 248-249, 250, 254, 256.. Énfasis de L.C.-O.

¹¹ Sobre esto, escribe Sergio López Mena, que la fuerza de la literatura de Rulfo "reside en el lenguaje expresivo del Jalisco humilde". "Nota filológica preliminar", en J. Rulfo, *Toda la obra*, p. XXXI.

pasó la mano. Hay algunos mitos, sí, pero no tantos como para hablar de la mitología romana y de Ulises, ni nada de eso".¹²

No se trata tampoco de aceptar todo lo que decía Rulfo sobre su obra, sino de equilibrar, como trata de hacer Yvette Jiménez de Báez, cuando escribe que *Pedro Páramo* es un libro "rico en la simbología cristiana que elabora; en los grandes mitos de la tierra que pone en movimiento, y en el carácter simbólico de sus formas y motivos".¹³ Por el contrario, en España, luego de que Fuentes ganó el Premio Cervantes, los panegiristas de la hora no escatimaban elogios, incluso para los excesos interpretativos sobre la obra de Rulfo. Después de citar *in extenso* un ensayo de 1980, se afirma que se trata de "un análisis e interpretación bellísima, donde mito y palabra se identifican; quien es portador del mito lleva en sí la fundación de la realidad".¹⁴

Una valoración sintética de la interpretación mítica de Rulfo la lleva a cabo Gerald Martin, quien coloca como representantes de la misma a Fuentes y al crítico peruano Julio Ortega.¹⁵ Lo primero que llama la atención es que el paraguayo aludido por Rulfo en la entrevista citada, Hugo Rodríguez-Alcalá, haya criticado desde 1984 los excesos de Fuentes y Ortega.¹⁶ A su vez, este mismo autor valora mejor, dentro de esta escuela de interpretación, los trabajos de George Ronald Freeman, quien relacionó, mediante el recurso a elementos arquetípicos, la obra rulfiana con el concepto religioso de la gracia.¹⁷ Según él, dicho análisis es "menos equívoco y más ceñido al sentido discernible en la letra y el espíritu del texto rulfiano".¹⁸ Sin embargo, Martin considera que algunos críticos "han protestado demasiado" contra esta escuela de interpretación, porque el "el hecho es que Fuentes y Ortega han enriquecido enormemente las lecturas críticas de la obra de Juan Rulfo, y de *Pedro Páramo* en especial".¹⁹ Pero, definitivamente, no se trata de evaluar la riqueza de una u otra interpretaciones; lo que está en juego, más bien, es de sustentarlas adecuadamente, tal como insistía Rodríguez-Alcalá.

¹² M.E. Ascanio, ed., "Juan Rulfo examina su narrativa", en *Escritura*, Venezuela, núm. 2, 1976, p. 315, cit. por Y. Jiménez de Báez, *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. 2a. ed. México, FCE, 1994, p. 66.

¹³ Y. Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴ Dónoan, "El encierro del ser. La aventura mítica: riesgo, apertura y libertad", en Varios autores, *Carlos Fuentes: Premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1987*. Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1988, p. 36.

¹⁵ G. Martin, *op. cit.*, pp. 626-630.

¹⁶ Cf. H. Rodríguez-Alcalá, "Rulfo y la crítica", en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, mayo-junio de 1984, pp. 226-242.

¹⁷ Cf. G.R. Freeman, "Archetype and Structural Units: The Fall-from-Grace in Rulfo's *Pedro Páramo*" (tesis, 1969); *Idem*, *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca, CIDOC, 1970 (Cuadernos, 47); "La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*", en J. Sommers, ed., *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 67-75.

¹⁸ H. Rodríguez-Alcalá, *op. cit.*, p. 239.

¹⁹ G. Martin, *op. cit.*, p. 627.

Aquí es donde ya resulta necesario mencionar las aproximaciones de Fuentes a la obra de Rulfo de manera secuencial, cronológica. La primera de estas aproximaciones es una reseña de *Pedro Páramo* publicada originalmente en francés,²⁰ donde lo único cercano a la interpretación mítica es la afirmación de que después de las novelas de Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, grandes testimonios de la Revolución Mexicana, Rulfo ha sido quien "ha comprendido que toda gran visión de la realidad es el producto, no de una copia fiel, sino de la imaginación. Como Orozco y Tamayo en pintura, como Octavio Paz en poesía, él ha incorporado las tonalidades del paisaje del México interior".²¹ Más adelante, resume la anécdota de la novela y hace algunas apreciaciones sobre la forma en que Rulfo, según él, a la manera de Lawrence en *La serpiente emplumada*, re-crea el paisaje. Al final, reconoce que el lenguaje de la novela es el que siente y piensa el pueblo, y no una simple reproducción de su habla.

En la misma línea de análisis, agregando esta vez *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, como el referente más inmediatamente anterior a Rulfo, Fuentes retoma su abordaje a *Pedro Páramo* y allí incorpora, por primera vez, los ejes míticos que él considera útiles para su interpretación y escribe, participando triunfalmente su *hallazgo* en un párrafo que, por su concisión, merecería ser desmantelado paso a paso:

No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la transposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas —Eduviges, Damiana, la Cuarraca—, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal.²²

Vamos por partes. Primero, "los grandes mitos universales" no son solamente los grecolatinos, también está el pasado judeocristiano, y en un ambiente como el de Los Altos de Jalisco, pasarlos por alto es, por lo menos, aventurado. Fuentes quizá ha sobrevalorado su perspectiva junguiana —la cual aparecerá explicitada más adelante—. Precisamente por ser en suelo mexicano donde renace la imaginación mítica, no puede ignorarse el sustrato cristiano sincrético, y por ello asociado también al imaginario

²⁰ C. Fuentes, "Pedro Páramo", en *L'esprit des lettres* (Rhone), núm. 6, noviembre-diciembre de 1955, pp. 74-76. En español: *Mito*, Bogotá, núm. 8, junio-julio de 1956, pp. 121-122. J. Sommers lo tradujo y recopiló en *La narrativa de Juan Rulfo*, pp. 57-59. Citaremos de ésta última.

²¹ C. Fuentes, *op. cit.*, p. 57.

prehispánico. Acerca de este punto particular, Martin Lienhard ha escrito las siguientes líneas, muy iluminadoras:

Para el lector Carlos Fuentes, el argumento de *Pedro Páramo* evoca irresistiblemente un motivo que aparece en la *Odisea* homérica: Juan Preciado, el protagonista de la novela, busca a su padre Pedro Páramo, como Telémaco buscó a Ulises. Con esta observación en apariencia banal, Fuentes, voluntaria o involuntariamente, clasifica la obra de Juan Rulfo dentro de la consabida "gran tradición literaria occidental". Para nosotros, la afiliación automática y exclusiva del escritor jalisciense a la tradición literaria occidental no resulta tan obvia. Sin querer negar que *de alguna manera*, Rulfo maneja un idioma (el castellano) y aprovecha vehículos (la novela, el cuento) así como otros elementos formales de origen europeo, nos parece necesario insistir en una serie de elementos que instauran, en los textos de Rulfo, una red de significaciones ajenas al mundo occidental moderno. El origen de tales elementos se halla —o se oculta— en los espacios que el mundo capitalista moderno de México aún no ha podido asimilar o digerir del todo: los universos rurales de los indígenas y mestizos pobres, pero también, los universos prehispánicos.²³

Sin dejar de reconocer que Lienhard se va hasta el otro extremo en su interpretación mitológica prehispánica, él advierte justamente el peligro de acudir a la mitología clásica como puerta de entrada al universo rulfiano. Semejante advertencia, viniendo de alguien que, a causa de su eurocentrismo, sólo intentaría excluir a Rulfo del *canon occidental*, resulta útil para percibir los riesgos de una interpretaciones mitológicas descontextualizadas.

Lienhard señala atinadamente que Rulfo echa mano de géneros literarios surgidos en Europa, lo cual nos recuerda que tienen una historia que viene desde allá y que no es nada fácil ahorrársela. De ahí su aguda, aunque aparentemente obvia observación sobre el idioma en que escribe Rulfo, el castellano, pero desde este lado, con una carga vital diferente que le va a permitir vaciar, en los moldes literarios europeos, el contenido humano propio de él, de su tierra, de la cultura que lo formó.

Segundo, la sucesión arrasadora de nombres y referencias mitológicas no explica por sí sola su relación con los personajes rulfianos aludidos. Una pregunta al vuelo taladra la mente de quien esto escribe luego de leer varias veces el párrafo: ¿en qué se basó Fuentes para incluir hablar de una relación edípica entre Juan Preciado y su madre? ¿En qué momento fueron o quisieron ser amantes? No logrará aclararlo, ni ahora ni después, porque deja, al paso, muchos cabos sueltos. Acaso la mención de "las viejas virgilianas" apenas se anticipa y le hace justicia a la posterior lectura comparada de Rulfo y Dante llevada a cabo por Rodríguez-Alcalá, quien se quejaba amargamente:

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 "subdesarrollada" y que por fin logra un universalismo dignificador... Cabe insistir en que esta tendencia crítica se ve obligada a hacer malabarismos y

²² C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*. 14 reimp. México, Joaquín Mortiz, 1989, p. 16.

²³ M. Lienhard, "El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc", en J. Rulfo, *Toda la obra*, p. 944.

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 asevera, por ejemplo, que existe en la novela una dimensión religiosa.²⁴

Como se ve, ya desde la aparición de sus tendencias mitologizantes, Fuentes comienza a imponerle al texto rulfiano una camisa de fuerza que no le permite, como lector, dejar de ver lo que se propone de antemano. Las observaciones de Rodríguez-Alcalá resultan muy justas porque desmontan las verdaderas intenciones de Fuentes (y de otros): hacer creer en la universalidad de la literatura latinoamericana, que abandona su *tercermundismo* con base en el supuesto uso de una *mitología universal*, que no puede ser otra que la clásica, la europea. Así, el *eurocentrismo primermundista* de estos críticos salta a la vista, porque, finalmente, si efectivamente puede haber rastros de dichos mitos, esto no es lo que universaliza a la cultura ni a los autores de los relatos. Además, la historia y la cultura latinoamericanas son vistas nuevamente como realidades de segunda categoría porque, según esto, no serían capaces de vehicular los dramas humanos universales en su propia clave mítica, y es necesario que los autores latinoamericanos se sigan expresando con claves importadas. Incluso da la impresión de que a Fuentes lo único que le preocupa es tener la oportunidad de desplegar un lenguaje suntuoso, literalmente untado a cualquier temática que se le presente: es su manera de universalizarse.

Muy diferente, más amplio y como un testimonio de una reflexión constante, es el siguiente paso en este periplo: en 1980, Fuentes publica "Rulfo, el tiempo del mito", una primera versión de un ensayo que alcanzará su forma final hasta 1990.²⁵ Ésta última será el objeto de la revisión, puesto que Fuentes trabaja el tema de tal forma que le permita subordinarlo al propósito del libro del que forma parte: ante la cercanía de los 500 años de la invasión/invencción de América, se trataba de pintar un gran mural sobre la novela latinoamericana, donde los ejes *épica*, *utopía* y *mito* estuvieran bien representados por los autores en cuestión. A Rulfo, por supuesto, le correspondió el mito. De ahí que la premisa básica del texto es la búsqueda mítica del padre: "Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez

²⁴ H. Rodríguez-Alcalá, *op. cit.*, p. 237, cit. por G. Martín, *op. cit.*, p. 627.

²⁵ C. Fuentes, "Rulfo, el tiempo del mito", en "Sábado", suplemento de *Unomásuno*, núm. 150, 20 de septiembre de 1980, pp. 6-7. Con otro título y ligeras variaciones: "Mugido, muerte y misterio: el mito de Juan Rulfo", *op. cit.*; "Rulfo, el tiempo del mito y la distancia de la muerte", en *Noésis*, Pau (Francia)-Calaceite (España), núm. 3, 1986, pp. 5-15. Versión completa y definitiva: "Juan Rulfo: el tiempo del mito", en *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, FCE, 1990, pp. 149-173.

más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Eurídice. No son ella esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y que más bien parecen Virgilio con faldas".²⁶

"Imaginar América" es el título de la sección a la que corresponden las líneas anteriores y otras en las que, relacionando a Pedro Páramo con Nuño de Guzmán, y acercándolo también a la figura y las ideas de Maquiavelo, Fuentes atrae la trama de la novela hacia lo que le interesa demostrar: que así como Juan Preciado busca a su padre, los novelistas latinoamericanos *buscan, imaginan a América*. Tesis seductoras para lectores crédulos adictos a las múltiples transfiguraciones del poder: "Pedro Páramo es la versión jalisciense del tirano patrimonial cuyo retrato es evocado en las novelas de Valle Inclán, Gallegos y Asturias: el minicésar que manipula todas las fuerzas políticas pero al mismo tiempo debe hacerles concesiones; una especie de Príncipe agrario".²⁷ Las violencias históricas no le impiden a Fuentes situar el parentesco con otras novelas hispanoamericanas que innegablemente trabajan el tema del poder, pero ciertamente con otras coordenadas. Pedro Páramo vendría a ser, entonces, algo así como un Hernán Cortés travestido de gobernante priista. Y, aun cuando Fuentes trata de explicar la simultaneidad de los tiempos como clave de lectura, incurre en lo mismo que critica puesto que no logra salir del círculo de la mistificación, la cual, según él, es evitada por Rulfo debido al origen de la masa narrativa, anclada en una historia subjetiva que superpone los tiempos, los instantes, justamente en la espiral del mito.

El segundo capítulo del libro muestra la vocación antropofágica de Fuentes así como el desperdicio de posibilidades de análisis, especialmente para la obra de Rulfo: valiéndose de Vico, y sobre todo de Mijail Bajtín, va a sustentar una aparatosa teoría de la novela, él, que siempre ha escamoteado teorizar de frente, seriamente. Y esto es todavía más sintomático en el caso de Rulfo, porque Fuentes no se tomó la molestia de leer con detenimiento *Problemas de la poética de Dostoievski*, a partir del cual queda bien clara la existencia de lo que se podría denominar el eje Luciano de Samosata-Dostoievski-Bajtín, en relación con la sátira menipea y su importancia para el surgimiento de la forma literaria novela. En Luciano, igual que en su extraordinario seguidor e imitador, aparecen diálogos entre muertos, que de una tumba a otra desnudan, en el caso del autor de *Los hermanos Karamazov*, las convenciones y apariencias de la vida humana.²⁸ Ajeno a este eje, lo más que puede decir al respecto es lo siguiente:

²⁶ C. Fuentes, "Juan Rulfo, el tiempo del mito", pp. 150-151.

²⁷ *Ibid.*, p. 151.

²⁸ Cf. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. de Tatiana Bubnova. México, FCE, 1986, pp. 193-207. En estas páginas Bajtín analiza "Bobock", un relato de Dostoievski cuyo tema es el diálogo entre muertos de diversas clases sociales cementerio. Sobre los diálogos, puede leerse lo siguiente: "Es muy probable que [Dostoievski] hubiese conocido las

Es la muerte la realidad que con mayor gravedad y temblor y ternura exige el lenguaje como prueba de su existencia.

Los mitos siempre se han contado junto a las tumbas: Rulfo va más lejos: va dentro de las tumbas, lado a lado, diálogo de los muertos [...]

La tierra de los muertos es el reino de Juan Rulfo y en él este autor crea y encuentra su arquetipo narrativo.²⁹

¡Cuánto no podría iluminar la lectura de *Pedro Páramo* la aplicación de las categorías bajtinianas a los diálogos entre los habitantes de Comala! Y cómo podrían dichas categorías ayudar a la superación de los juegos de palabras con la letra *m*, que Fuentes creyó recursos de suprema imaginación para profundizar en la presencia del mito:

El silencio es roto por las voces que no entendemos, las voces mudas del ganado mugiente [...]

Este silencio es el de la etimología misma de la palabra "mito": *mu*, nos dice Erich Kahler, raíz del mito, es la imitación del sonido elemental, res, trueno, mugido, musitar, murmurar, murmullo, mutismo. De la misma raíz proviene el griego *muein*, cerrar, cerrar los ojos, de donde derivan misterio y mística [...]

Pedro Páramo es una novela extraordinaria, entre otras cosas, porque se genera a sí misma, como novela mítica, de la misma manera que el mito se genera verbalmente: del mutismo de la nada a la identificación con la palabra, de *mu* a *mythos* y dentro del proceso colectivo que es indispensable a la gestación mítica, que nunca es un desarrollo individual".³⁰

Afirmaciones como las anteriores, fruto más de la picardía verbal que del genio interpretativo, lo dejan muy mal parado, puesto que, enamorado de las palabras que empiecen con la consabida consonante, sólo fue capaz de coleccionar, de manera enciclopédica, libresca, algunas definiciones de mito en la segunda sección del ensayo... para no casarse con ninguna, porque sólo funcionan como aderezos de las ideas junguianas que se agenció en sus lecturas somnolientas de *Arquetipos e inconsciente colectivo*. De veras que se echa de menos a los Cassirer, Eliade, Kolakowski...

En la tercera sección del ensayo, "En nombre del Padre", resulta patética la forma en que se acerca la historia de la conquista española a la relación con el Padre. De ahí surge otra manera sui géneris de interpretar a la muerte (palabra con *eme*, qué remedio), sobre todo a la hora de ver cómo decreta el cacique la muerte del pueblo: "Pedro Páramo cree que condena a muerte a un pueblo porque la muerte para él está en el futuro, la muerte es obra de la mano de Pedro Páramo, igual que el silencio. Para todos los demás [...] lo primero que debemos recordar es la muerte: nuestro origen, y el silencio:

menipeas de Luciano intituladas *Menipo o la necromancia* y también *Diálogos de los muertos* (conjunto de pequeñas sátiras dialogadas). En estas obras se muestran diferentes tipos de *conducta de los muertos* en las condiciones de ultratumba, es decir, en un infierno carnavalizado" (p. 200).

²⁹ C. Fuentes, "Juan Rulfo: el tiempo del mito", p. 165.

³⁰ *Ibid*, pp. 159, 160.

Mu, mito, primera palabra nacida del vacío y del terror de la muerte y del silencio. Para todos ellos, la muerte está en el origen, se empieza con la muerte".³¹

En la última sección, "Rulfo, el novelista final", Fuentes paradójicamente no recurre a elementos míticos y es cuando mediante afirmaciones matizadas, aporta mejores elementos para situarse ante Rulfo y para apropiárselo: "Gracias al novelista, hemos estado presentes en nuestra muerte, que así pasa a formar parte de nuestra memoria. Estamos entonces mejor preparados para entender que no existe la dualidad vida y muerte, o la opción vida o muerte, sino que la muerte *es parte* de la vida: todo *es vida*".³² Es en este sentido, literal y metafórico, y con un sabor escatológico, que Fuentes califica a Rulfo de "novelista final", porque, por un lado, literalmente, en el marco de la literatura mexicana, cierra el ejercicio de los géneros tradicionales, inaugurando la modernidad narrativa, y, por el otro, alude, como ya se ha dicho, a la muerte. Y, sobre todo, dice Fuentes, para terminar, es *final*, en el sentido dostoiévskiano, porque como el gran maestro ruso, "Rulfo nos da a los últimos hombres y mujeres de nuestra tierra",³³ y, conociendo a los personajes de *Pedro Páramo*, los conocemos a todos. El tono pontifical de Fuentes denuncia la forma en que imita al Paz del final de *El laberinto de la soledad*, cuando proclama la contemporaneidad radical de los mexicanos con todos los hombres.

La "Lectura derridiana de Juan Rulfo"³⁴ no le agrega a lo expuesto más que una corroboración: Fuentes quiere estar al día, pero sin importarle sacrificar la comprensión. Para mostrar que lee al pensador francés, pergeña una cadena de juegos de palabras que manifiestan una clara renuncia al ingenio de otros tiempos. Reitera mucho de lo escrito antes: el Padre autoritario, el control del lenguaje, la omnipresencia de la muerte, todo aderezado con el sonsonete que recuerda el apellido en cuestión: *Dare I die?, ¿Me atrevo a morir?*

CONCLUSIÓN: SUPERFICIALIDAD CULTURAL VERSUS LABOR CRÍTICA

La práctica crítica de Carlos Fuentes, a través de los años, manifiesta una enorme avidez intelectual y una pasión indiscutible por reflexionar acerca de la narrativa de varias latitudes e idiomas, lo cual es digno de elogio por la vastedad de panoramas abarcados. Lo que resulta sumamente discutible es la falta de rigor para situarse, en el caso de la obra de Juan Rulfo, en el marco de una perspectiva metodológica que le permita atisbar nuevas interpretaciones sin imponerle elementos ajenos a los textos. El horizonte

³¹ *Ibid*, p. 164.

³² *Ibid*, p. 170.

³³ *Ibid*, p. 173.

³⁴ C. Fuentes, "Lectura derridiana de Rulfo", en *Nexos*, núm. 188, agosto de 1993. En Internet: www.nexos.com.mx/archivo_nexos/detalle.asp?id=2959

mítico de comprensión de la obra rulfiana, del cual Fuentes no es el único representante, tiene total validez, siempre y cuando sus logros no rebasen las coordenadas propias de los textos

Asimismo, resulta muy cuestionable la forma en que Fuentes se ahorra a sí mismo la posibilidad de enriquecer sus interpretaciones con los aportes de otros críticos, puesto que esta postura de menosprecio por los resultados de la labor crítica de otros estudiosos limita enormemente su propia elaboración conceptual. Esto tal vez se debe a su idea tan elevada de la creación con respecto a la crítica. Visto de este modo, Fuentes estaría invadiendo *territorios menores* en los que, mediante su ejercicio tan polémico, fomenta una confusión discursiva, puesto que sus resultados textuales no promueven necesariamente, la mejor comprensión de las obras estudiadas, que es uno de los propósitos fundamentales de la crítica.

Además, existen otros críticos que sin tantas pretensiones, paciente y sistemáticamente, han abordado la obra de Rulfo y siguen construyendo el edificio crítico-interpretativo de uno de nuestros mayores clásicos. (Entre ellos, por citar sólo a uno mexicano, se puede mencionar a Evodio Escalante.³⁵)

³⁵ Algunos de sus trabajos son: "El gallo de oro", en *Casa del Tiempo*, n.ºm. 1, septiembre de 1980, pp. 35-37; "Lectura ideológica de Pedro P. Ramo", en *La Mesa Llena*, n.ºm. 2, septiembre de 1981, pp. 126-136. [Recogido en *Tercero en discordia*. M.xico, UAM-Iztapalapa, 1982, pp. 13-23.]; "Juan Rulfo o el parricidio como una de las bellas artes", en "S.bado", suplemento de *Unom.suno*, n.ºm. 494, 21 de marzo de 1987, pp. 4,5. [Recogido en *La intervención literaria*. M.xico, Alebrije, 1988, pp. 27-40.]; "La narrativa mexicana en la encrucijada de los ochenta", en *La intervención literaria*, pp. 9-16; "La disyunción padre-hijo: matriz generadora de los textos de Juan Rulfo", en *Juan Rulfo: un mosaico crítico*. M.xico, UNAM-Universidad de Guadalajara-INBA, 1988, pp. 99-116. [Recogido en *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*. M.xico, UNAM, 1998, pp. 47-64.]; "Juan Rulfo en Stanford", "Los laberintos sonoros de Juan Rulfo", en "S.bado", n.ºm. 678, 29 de septiembre de 1990, pp. 3, 6; "Texto histórico y texto social en la obra de Rulfo", en J. Rulfo, *Toda la obra*. Coord. C. Fell. M.xico, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 663-683. [Recogido en *La espuma del cazador*, pp. 9-46.]; "La voz colectiva y el problema de la enunciación en Juan Rulfo", en *Las metáforas de la crítica*. M.xico, Joaquín Mortiz, 1998, pp. 146-161.