

Françoise Pérus: El arte de Juan Rulfo.
México, Editorial RM, 2012, 247 pp.

JAIME CONCHA

Universidad de California. San Diego. Estados Unidos
jconcha@ucsd.edu

El centenario de Juan Rulfo —centenario de su nacimiento, cuya celebración en 2017 no ha dejado de suscitar más de un eco polémico— quizás sea un momento propicio para llamar la atención sobre un libro que, publicado cinco años atrás, no ha recibido a mi ver el debido reconocimiento. Me refiero, por supuesto, al libro objeto de esta nota.

Investigadora de la UNAM en el ámbito de los estudios latinoamericanos, Françoise Pérus es autora de influyentes contribuciones sobre Neruda, el modernismo dariano, la novela colombiana, etc. y, en relación directa con su docencia universitaria, de trabajos y compilaciones de teoría literaria. Como ella misma lo puntualiza, su interés por Rulfo data de bastante tiempo atrás; es cosa “de largo plazo”, nos dice (p. 7). Iniciada poco antes de 2000 (1997 es la fecha más temprana mencionada en su bibliografía), la presente investigación fue prodigando en el transcurso de los años versiones provisionales que ahora se incorporan con los cambios de rigor. Quien esto firma tuvo ocasión de asistir en Montréal, Canadá, en el marco de un congreso rulfiano, a una lectura muy ceñida y minuciosa de “Luvina”, cuento de *El llano en llamas* cuyo análisis es parte del libro actual. Se trata, en todo caso, de una nueva monografía, del todo autónoma en lo substancial.

El arte de Juan Rulfo se abre con un prólogo a cargo de José Pascual Buxó, quien subraya el valor y la significación del aporte de Pérus al que no duda en calificar de “notable y revelador estudio” (p. 15). Al concluir su presentación, el prologuista reitera que estamos ante “una muestra persuasiva y admirable de la fecundidad e importancia de las nuevas perspectivas teóricas y crítica postuladas por Françoise Pérus” (p. 19).

Según su plan, el estudio consta de una introducción general, de varios capítulos que versan sobre seis cuentos, más una sección extensa que se concentra por entero en *Pedro Páramo*, sección que lleva el sugestivo título de “la ensoñación de lo concreto”. Así, se cubre en gran medida y se da relevancia equilibrada al exiguo, aunque en extremo complejo, corpus rulfiano. Al final, unas breves páginas con el curioso nombre de “Apertura” (pp. 239-44), parecen implicar que estaríamos ante conclusiones abiertas o —más interesante tal vez— que el enfoque deliberadamente restringido puesto en práctica a lo largo del trabajo busca desembocar en postulaciones más amplias y comprensivas. Volveré sobre el punto.

En la introducción se echan las bases del argumento general que se implementará después, en forma metódica y rigurosa, mediante aproximaciones particulares. No se trata, se aclara, de una teoría o de un esquema a priori, sino de una síntesis que deriva justamente de la misma experiencia textual. Partiendo de la situación de los estudios rulfianos en torno al 2000, la crítica descarta de plano la perspectiva realista que dominó en la segunda mitad del siglo, insistiendo en la necesidad de volver a leer y a escuchar lo narrado por Rulfo en pos de su verdad propiamente ficcional. Para esto, se busca apoyo en nuevos instrumentos críticos suministrados por los aportes recientes de la teoría literaria. Salvo error, y de referencias incidentales a G. Genette, el teórico más presente en el libro —al que a veces se cita explícitamente— pareciera ser Mijail Bajtin, aunque solo un cierto Bajtin. Aparte de lo que señalo más abajo, del teórico ruso se toman principalmente sus ideas en torno al enunciado, su filosofía de la risa en el *Rabelais*, etc. o nociones más concretas como, por ejemplo, la de cronotopo (p. 192), pero no la de polifonía, que se juzga inadecuada para textos hispanoamericanos del tipo de los de Rulfo (cf. pp. 237-8). De este modo, agotamiento de la fórmula realista, lectura fresca y renovada de los relatos y consideración de nuevas perspectivas críticas fijan el punto de partida de la investigación.

El foco elegido por Pérus, su centro constante y casi único de reflexión, va a ser el acto narrativo propiamente tal: cómo el escritor —y especialmente los protagonistas o personajes— narran lo que es parte de su experiencia de vida. La vieja figura del narrador popular, la del cuentero, se trae a colación, pero se lo conjura en seguida para señalar que se trata de una oralidad escrita, muy elaborada y estilizada. (Hasta donde puedo juzgar, Pérus se halla lejos de la oposición entre voz y escritura, capital y decisiva

en el pensamiento de Derrida: ¡gracias a Dios!; por otro lado hay más de una resonancia derridiana importante que no es posible dilucidar aquí). Oralidad escrita, que recupera así, mediante el arte de Rulfo, la concreción de una voz viva, con sus tonos, ritmos, inflexiones, “embragues”, interpe-laciones... La voz narrativa, es decir, el movimiento o proceso que genera el cuento o la novela, es entonces el concepto cardinal del trabajo y, a la vez, su norma heurística de indagación. Procedimiento habitual en la cuentística y en el novelar de Rulfo, se lo somete a un asedio pormenorizado, se lo escudriña en todos sus repliegues, con clara y creciente profundidad. Con ello, el foco expositivo gana en precisión, la perspectiva crítica adquiere coherencia sistemática. En lo esencial, la operación intelectual de Pérus consiste en **desrealizar** los textos rulfianos y observar su **realización** narrativa al hilo vivo de la voz del personaje narrador o del personaje testigo (o de ambos, en ciertos casos). Dicho de otra guisa: al cortar de raíz las ataduras de los textos con su referente, con el contexto histórico o el extratexto en general, Pérus privilegia y pone énfasis en la dimensión enunciativa. Ello, naturalmente, en desmedro del efecto representativo de las narraciones. En el dilema recurrente entre enunciación y representación, la autora toma partido decididamente por la primera. Lo estipula casi apodícticamente: “Rulfo atiende a **la enunciación antes que a los enuncia-dos**” (p. 240; es ella quien subraya; ver también p. 231). La introducción se cierra con una descripción preliminar de las voces narrativas principales que coexisten en *Pedro Páramo*, la personal de Juan Preciado y la de un narrador anónimo más relacionado con el mundo de la Media Luna. Es un buen aperitivo de lo que se leerá a continuación.

Al lector que sigue con sostenida atención las propuestas de la autora en relación con los cuentos seleccionados, se le crea la estimulante impresión de una serie de páginas en crescendo, desde la relativa simplicidad de “Talpa” o de “Nos han dado la tierra” hasta el extraordinario desafío que significa “Luvina”, cuyo estudio sobriamente descriptivo contiene en mi opinión una brillante pieza de análisis, un verdadero tour de force que se resiste a toda incursión o digresión interpretativa. Aquí, más que en otra parte, se aprecia que Pérus no habla de todo, no habla de todo a la vez, sino que delimita con cuidado y decisión el terreno expositivo. El cuento es visto en su proyecto previo (no implementado o más bien alterado con posterioridad), en mínimos detalles (el cambio del topónimo que da nombre al relato), en

su red metafórica ricamente expresiva y en el triángulo estructural en que descansa: un narrador, viejo maestro de escuela, que habla a un interlocutor ausente o fantasmal, mientras un testigo escucha esos recuerdos del pueblo de Luvina. Construido con una temporalidad básicamente inestable, el cuento parece contener varias capas de remembranzas —recuerdos de recuerdos— en donde sobresalen los ecos de Luvina, ecos que, junto a la multiplicidad de voces que se ha ido congregando en otros cuentos, preparan ya casi sin solución de continuidad la fantasmagoría colectiva de los murmullos en la Comala de *Pedro Páramo*. Es un palimpsesto de voces sedimentadas en el tiempo que Pérus escudriña con penetración.

El “comentario” o “interpretación” de *Pedro Páramo* (Pérus tiende a desechar estos términos, no fáciles de sustituir, sin embargo) nos introduce en los meandros de la novela a través de la dualidad de voces ya mencionada. La voz personal, primera en el curso de la narración y en el orden compositivo, es la voz de un yo sin nombre, que después sabremos que corresponde a Juan Preciado. Siguiendo sus pasos, guiados en parte por la remembranza de la madre agonizante, entramos en el submundo de Comala, y tomamos contacto con las varias figuras femeninas con que se encuentra el viajero: Eduviges, que según su propio relato podría haber sido su madre, al suplantar a Dolores en el lecho de bodas; Dorotea, Damiana... Es el mundo del “no tiempo”, según lo designa Pérus, de donde irán surgiendo las voces, los ecos, los ruidos que poblarán la mente de un Juan Preciado cada vez más confuso y aturdido. La autora habla con razón de una muerte simbólica del protagonista, al perder sus raíces en el mundo patriarcal al que aspiraba y que le daba sentido. En esta zona inicial del libro, puentes y umbrales funcionan como recursos cronotópicos para cruzar del plano de los vivos al plano fantasmal de los muertos. La segunda voz, en cambio, es la de un narrador anónimo; ella envolvería o subordinaría, en la óptica de la estudiosa, las remembranzas anteriores de Preciado. A diferencia de aquella, esta tiende a concentrarse en las figuras masculinas que rondan o rodean a Susana San Juan: su padre el minero Bartolomé, el padre Rentería, el mismo patriarca. Esta bifurcación de género sexual en las zonas distintas de las voces confiere al texto un equilibrio interno que pudiera no advertirse tras su apariencia fragmentaria. En general, aunque la voz anónima se orienta hacia los hechos de la Media Luna y sus aledaños, ambas corren paralelas, pero a veces se interfieren y entrecruzan. En la hipótesis

de la autora, pese a la discontinuidad y al carácter en general centrífugo de los fragmentos narrativos, las dos voces se ensamblan, se sueldan para integrar la compleja estructura de sentido en que consiste la novela. Una prueba persuasiva de ello ocurre cuando una misma situación es vista desde una doble perspectiva, cual es el caso de la muerte de Miguel, el hijo del patriarca. Muestra bien cómo ambas líneas narrativas se acoplan forjando un terreno narrativo unitario. En este sentido, es notable la discusión meticulosa a que Pérus somete el supuesto asesinato de Páramo por Abundio. Con toda razón, trae a cuento la imagen del equipal, mencionada mucho antes en el curso de la novela. Por una suerte de dilatación temporal, ella crea un puente o un nuevo umbral para la entrada de la Media Luna en el desolado inframundo de Comala.

Sería largo, si no imposible, enumerar todos los aciertos y hallazgos que aporta la lectura de *El arte de Juan Rulfo*, tanto en el capítulo sobre *Pedro Páramo*, como en el libro globalmente considerado. Baste señalar, para mi gusto, la idea de deslindar la obra del mexicano de una visión unilateralmente fatalista o puramente trágica de la vida. Lo que Pérus nos dice de la risa y de la ironía, aunque no totalmente novedoso (Felipe Garrido ya había introducido el tema; ver p. 33, nota 12), resulta, sí, fuertemente revelador al integrarse a una concepción sistemática y general de la escritura rulfiana. Pero, debo confesarlo: en mi opinión la risa de Rulfo —la de su obra, por supuesto— no es nunca festiva ni liberadora; tiene mucho de cruel, rozando a menudo lo atroz y lo macabro. En el guión cinematográfico que nos dejó, *El gallo de oro*, ello se hará todavía más sensible.

Un par de observaciones para concluir, una más bien personal, otra más pertinente y relevante.

Personalmente, echo de menos una consideración de los cuentos de Rulfo en cuanto **colección**. Digo esto, porque no hay conjunto más fraguado que *El llano en llamas* en la narrativa hispanoamericana del siglo veinte. Se sitúa, me parece, en un rango similar a *El Aleph*, *Bestiario* y *Todos los fuegos el fuego*, los *Doce cuentos peregrinos* y tal vez *La prisionera* (2008), del chileno Carlos Franz. Con el insuperable conocimiento que Pérus muestra y demuestra acerca del corpus rulfiano, nadie mejor que ella para echar luz sobre las relaciones internas de las piezas en el haz y en el todo que componen. En especial, algo sobre “El llano en llamas”, el relato que ocupa un puesto central y privilegiado en el libro homónimo, habría

resultado iluminador. En su caso, habría sido prácticamente imposible prescindir o poner entre paréntesis el explícito, abundante y significativo correlato histórico que lo caracteriza. Pero, claro, esto era ajeno a los propósitos de la autora.

A la altura de la introducción, Pérus hace una afirmación que nos abre de inmediato el apetito. Se habla ahí del “**humanismo** de Juan Rulfo” (p. 32; el subrayado es suyo). ¿Rulfo, humanista? La fórmula sorprende doblemente, en parte porque cohonesta una noción que ha gozado de especial mala prensa entre los sabios de hoy, en parte también porque resulta difícil pensar al mexicano en esos términos. La autora no vuelve sobre el aserto sino hasta mucho más tarde, hacia el final, en la “Apertura” que cierra paradójicamente el libro. Allí se plantea, objetando a un célebre crítico sudamericano y hablando del nexo de *Pedro Páramo* con la historia moderna de México, que “este cuestionamiento (el de la novela, jC) dista mucho de descansar en una perspectiva ‘patricia’, sino que lo ilumina una concepción cósmica profundamente **humanista y ajena a cualquier pretensión metafísica**” (subraya FP, p. 243; habría que leer completo el pasaje). Cualquiera sea la reacción del lector ante lo que aquí se nos dice (la mía es en general favorable y de adhesión), es claro que se trata de un alcance, de una proyección o de una “apertura” en que la investigación desborda y va más allá de los cauces por los que había discurrido. ¿A qué se debe esto? A mi entender, Pérus piensa y reflexiona en esto **a partir de** Bajtin, un Bajtin algo tácito, al que se tiene en mente a través de la digresión un poco abrupta acerca de Sócrates y del socratismo (pp. 32 ss.) y de alusiones de pasada, asaz esotéricas, a la literatura de los géneros “cómico-serios” (p. 33), los que de acuerdo con el ruso constituyen un componente fundamental en la línea que llevará a los orígenes de la novela moderna. No hay sino que recordar las memorables páginas que se dedican a los diálogos socráticos y a la sátira menipea tanto en su *Rabelais* (1946/1963) como sobre todo en el *Dostoievski* (1929/1965). Ahora bien, el Sócrates que usa Pérus para referirse a la ironía rulfiana es el Sócrates **de Platón**, que tiende a deformar el gesto plebeyo, popular y de barrio (el famoso “demos” ateniense) de su maestro en una dirección aristocrática, idealista, incluso metafísica. El mismo Bajtin distingue el estrato oral de la enseñanza socrática de su apropiación por Platón sobre todo en los diálogos del tercer período. Y la cuestión de la mayéutica, en torno a la cual Pérus hace justas y perceptivas

incisiones, es cosa que irrumpe con plena conciencia en el *Teeteto*, escrito definitivamente tardío en la cronología del filósofo. En mi opinión, si hay afinidad entre el humanismo socrático y la ironía de Rulfo (a decir verdad, me cuesta aceptarla), habría que verla más bien en el Sócrates cínico, el de la época helenística, de Menipo y Luciano, donde ya se introduce el diálogo de los muertos. No por nada se atribuye al primero una *Nekuia*, por desgracia perdida. En fin, todo esto podría abrir un debate fructífero en el que probablemente Pérus llevaría razón.

Obra que requiere un lector familiarizado con Rulfo y en cierto grado con las ideas de Bajtin, la de Pérus es una contribución madura, bien decantada, que nos hace percibir la gran originalidad del escritor gracias a un talento expositivo excepcional. Con *El arte de Juan Rulfo* no cabe duda que un narrador mexicano de los mayores ha encontrado, por fin, una interlocutora e intérprete sobresaliente. Es un “arte” a dos voces.