



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

LAS VOCES DE “PEDRO PÁRAMO” Y “EL LLANO EN  
LLAMAS”: UNA APROXIMACIÓN FENOMENOLÓGICA

JUNIO 2025

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA:

LIC. PEDRO JESÚS JUÁREZ TORRES

DIRECTOR:

DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

*Para Elena*

## Índice

<b>Introducción general</b> .....	- 5 -
<i>Introducción al capítulo primero</i> .....	- 7 -
<b>La voz y su presencia fenomenológica en “Pedro Páramo” y “El llano en llamas”</b> ....	10 -
<i>Conclusiones del capítulo primero</i> .....	- 35 -
<i>Introducción al capítulo segundo</i> .....	- 36 -
<b>La condición evocativa en Pedro Páramo y El Llano en llamas</b> .....	- 39 -
<i>Conclusiones del capítulo segundo</i> .....	- 63 -
<i>Introducción al capítulo tercero</i> .....	- 63 -
<b>Lo real evocado: Rulfo y la memoria del mundo</b> .....	- 64 -
<i>Conclusiones del capítulo tercero</i> .....	- 79 -
<b>Conclusiones generales</b> .....	- 80 -
<b>Bibliografía citada</b> .....	- 81 -

### ***Palabras de gratitud***

Al querido Dr. Fernando Huesca, por haber abrazado este proyecto con entusiasmo justo cuando comenzaba a tomar forma. Al querido Dr. Víctor Gerardo Rivas, por haberlo consolidado con sus valiosas enseñanzas.

## *Introducción general*

La obra artística de Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno adopta dos formas materiales: la imagen fotográfica y la palabra escrita. Sería ingenuo reducirla a una taxonomía de géneros: novela, cuento, carta, poema, fotografía, pues los objetos que componen el corpus rulfiano—la novela *Pedro Páramo* (1955), el conjunto de cuentos reunidos en *El llano en llamas* (1953), las 83 cartas dirigidas a Clara Aparicio entre 1947 y 1950, el poema “Yo te amo” y las fotografías— no deben ser abordados como unidades cerradas, sino como nudos de una misma sensibilidad resonante. Lo que vincula estos textos no es una progresión estilística ni una evolución temática, sino el modo en que en ellos se articula precisamente una sensibilidad común: una ontología del murmullo.

Desde esta perspectiva, la presente investigación, centrada en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, ve ambos casos como manifestaciones de una misma operación: la instauración de un mundo por y desde la voz. La novela, en particular, condensa y transfigura materiales, tonos, imágenes y asociaciones ya ensayados en los cuentos (y en las cartas). Si la novela es el punto de condensación de estas resonancias, *El llano en llamas* lo es de su potencia desnuda. Precisamente por esa misma economía, el gesto rulfiano se hace aún más visible: en la concisión se revela el principio constructivo esencial, ese que no remite a la representación de personajes, sino a la instauración de modos de ser a través de la voz y el recuerdo.

Autores como Gerald Martin y Enriqueta Ventura han llevado a cabo notables esfuerzos de sistematización en torno a las múltiples interpretaciones que ha suscitado *Pedro Páramo*, ofreciendo una cartografía crítica valiosa, pero que no agota la potencia interpretativa de la obra. En este trabajo, no obstante, lo que interesa recuperar de ese corpus crítico no es su afán clasificatorio, sino su atención a un plano decisivo: el del lenguaje. Porque si hay un acuerdo transversal en la recepción de Rulfo es este: “El lenguaje es la gran creación artística de Rulfo.”<sup>1</sup>

Pero no se trata simplemente de estilo. Lo que en Rulfo se despliega no es una prosa decorativa, sino una articulación sensible que hace del ritmo, la lírica, la

---

<sup>1</sup> Enrique Pupo Walker, *Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en “Pedro Páramo”*, p. 72

entonación y la estructura no meros recursos, sino modos de ser del lenguaje que permiten articular una presencia. Esta comprensión del lenguaje confluye con una segunda línea crítica, más honda aún: aquella que advierte que “El tratamiento de los personajes es estrictamente fenomenológico”<sup>2</sup>. No hay en ellos interioridades psicológicas ni perfiles estáticos, sino existencias lanzadas al mundo, seres que se manifiestan a través de lo que dicen, de cómo lo dicen, desde la reminiscencia. En Rulfo: “Narrador y personaje se convierten en una sola identidad, se confunden y al confundirse se crea un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado”.<sup>3</sup>

Este gesto narrativo reactualiza, aunque en otro plano, una problemática que ya agitaba las discusiones literarias de principios del siglo XX: la relación entre oralidad y escritura, entre lenguaje literario y habla cotidiana. Los formalistas rusos, por ejemplo, intentaron definir lo literario como aquello que se diferencia del lenguaje cotidiano. Pero esta concepción, centrada en una técnica, olvida que lo poético no reside en el artificio, sino en la apertura. Y ante esa reducción formalista, conviene recordar una objeción: “Quien piense que la "literatura" puede definirse a base de ese empleo especial del lenguaje [el uso poético] tendrá que considerar el hecho de que aparecen más metáforas en *Manchester* que en *Marvell*. No hay recurso "literario" -metonimia, sinécdoque, lítote, inversión retórica, etc. - que no se emplee continuamente en el lenguaje diario.”<sup>4</sup>

No me interesa profundizar en este problema; lo he traído a cuento solamente para señalar que el problema del lenguaje en *Pedro Páramo* no es técnico, sino ontológico. Este giro metodológico implica un desplazamiento respecto de toda lectura formalista. Siguiendo a Hegel, podríamos decir que cuando el análisis se detiene en la forma, “desaparece en él lo objetivamente bello”<sup>5</sup>. Por eso, si aquí hablamos de voz, no lo hacemos en virtud de un dispositivo técnico o estructural. El modo fundamental que se deja entrever a través de la voz es la memoria.

---

<sup>2</sup> Luis Harss, *Juan Rulfo, o la pena sin nombre*

<sup>3</sup> Norma Klahn, *Historia del texto*, p. 20.

<sup>4</sup> Terry Eagleton, *Introducción a la Teoría literaria*, p.7

<sup>5</sup>G.W. F. Hegel, *Lecciones de Estética*, p. 41.

Este trabajo se organiza en tres capítulos con un mismo núcleo problemático: la voz, la memoria y la presencia: 1) La voz y su presencia fenomenológica en “Pedro Páramo” y “El llano en Llamas”, 2) La condición evocativa en la literatura de Rulfo y 3) Lo real evocado: Rulfo y la memoria del mundo. El primer capítulo se abre con una pregunta sobre la condición auditiva de la obra de Rulfo. No se trata aquí de una mera observación estilística, repito, sino del reconocimiento de una forma específica de presencia. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, la voz no es vehículo de la historia: allí donde el relato parece avanzar, lo que ocurre en verdad es que una voz se alza, llama, convoca, y al hacerlo abre un mundo.

En el segundo capítulo, esa capacidad evocativa de la voz es abordada en su relación con el tiempo y el espacio, que nuevamente redundando en su capacidad para articular una presencia. Se sostiene allí que la reminiscencia no es un simple retorno imaginario al pasado, sino una operación ontológica: recordar es reingresar a un mundo en el pasado. No se trata, por tanto, de traer de vuelta una imagen, sino de transitar nuevamente un lugar afectivo. Así, la evocación no es representación, sino reingreso.

El tercer capítulo se adentra en una dimensión más filosófica, no por el aparato conceptual que emplea, sino por la pregunta que lo sostiene: ¿cuál es la relación entre la obra de Rulfo y eso que llamamos realidad? Pero esta realidad no es homogénea ni neutra, sino atravesada por lo histórico, lo político, lo existencial. En este tramo, la voz rulfiana es leída como alusión: no señala directamente, no denuncia, no copia; pero en su decir se abre una grieta desde la cual se deja entrever la propia realidad. El gran mérito de Rulfo no consiste en representar la realidad, sino en hacerla presentir en la memoria como resonancia. Así, la literatura no se vuelve espejo ni negación de la realidad, sino su memoria aludida.

### *Introducción al capítulo primero*

Este primer capítulo tiene un doble propósito. Por un lado, introducir al lector en la tesis central de este trabajo: que la dimensión sonora constituye el eje estructurador de la literatura de Juan Rulfo, por encima de lo descriptivo-visual. Por otro, busca mostrar cómo esas voces

generan lo que denomino una *presencia fenomenológica*, es decir, una forma de aparición del mundo del relato que se produce a través de la voz misma, en tanto despliega una perspectiva afectiva, espacial y temporal singular. Esta presencia no remite necesariamente a un cuerpo visible o a una figura tangible, sino que se construye desde la palabra dicha, desde la condición sonora de las voces que sitúa y encarna una perspectiva.

Para ello, parto de un análisis de la voz narrativa tanto en *Pedro Páramo* como en *El llano en llamas*. Me detengo particularmente en el caso de Juan Preciado, cuya voz inaugura la novela como un personaje reflector —es decir, como una figura cuya identidad se constituye en la escucha y la liberación de las voces del pueblo. La disolución progresiva de su identidad en medio de un coro de voces espectrales ejemplifica de manera paradigmática cómo lo sonoro puede pasar al primer plano en la novela, y cómo la voz puede generar una forma de presencia sin sujeción a coordenadas estables de tiempo y espacio.

Me refiero a cuatro formas verbales fundamentales mediante las cuales la voz llama a presencia a las cosas: convocar, invocar, evocar y provocar. Cada una de estas formas define un modo específico en que la palabra articula una relación con el tiempo, con la ausencia y lo trascendente, lo que permite entender cómo la dimensión sonora en la literatura de Rulfo opera como una fuerza ontológica y afectiva. Convocar designa el acto de llamar a alguien o algo para que se haga presente en el futuro: una reunión, una aparición, una acción aún por realizarse. Es un verbo de proyección, que liga la voz al porvenir, al acontecimiento aún latente. En *Pedro Páramo*, esto puede relacionarse con la forma en que algunas voces parecen anticipar o preparar la irrupción de otras, generando un efecto de espera o de destino. La voz convoca, por ejemplo, a la memoria, a la muerte o al juicio que ha de llegar. Mientras que invocar, en cambio, implica el llamado de aquello que pertenece a un plano trascendente al de la realidad humana: los dioses y los muertos. Invocar es llamar al presente lo que por naturaleza se encuentra en otro orden del ser. Es la forma simbólica de la voz. En la novela, Pedro Páramo invoca a Susana San Juan como quien clama por una aparición imposible. Evocar, por su parte, tiene que ver con la reconstitución del pasado en el presente. Sin embargo, el pasado evocado puede ser también trascendente respecto al sujeto en la medida en que no puede ser recuperado nuevamente: Pedro Páramo no puede recuperar sus días de infancia con Susana San Juan. En este sentido, *evocar* comparte con *invocar* su carácter

simbólico, la aspiración de la presencia lo que me trasciende. Finalmente, provocar implica la capacidad de la voz para generar un acontecimiento, una respuesta, una alteración en el mundo. Provocar es remover el presente, interrumpir su inercia. En la obra de Rulfo, muchas veces la palabra no sólo recuerda: también desencadena. La confesión provoca una reacción interior en quien habla; el murmullo de los muertos provoca la muerte de Juan Preciado; el recuerdo provoca la repetición del dolor en un sentido catártico y melancólico.

Estas cuatro formas verbales de llamar a presencia —convocar, invocar, evocar y provocar— permiten pensar la literatura de Rulfo desde la potencia de la voz como acontecimiento. Cada una moviliza una relación distinta entre el mundo de Comala y el tiempo, pero también configuran una experiencia. La literatura de Rulfo *hace sonar* una presencia, una ausencia, mediante un abanico de voces condicionadas por la resignación la angustia y el deseo.

En este capítulo propongo un análisis de cuatro dimensiones mediante las cuales la voz configura una presencia en la obra de Rulfo:

1. La creación de un horizonte para la voz, lo que da lugar a una *presencia dramática*: cada voz, al surgir, instauro su propio marco escénico, delimitando un tiempo y un espacio afectivo desde el cual se enuncia.
2. El lirismo que rompe con la lógica causal del relato para entregarse al flujo poético y la construcción de una perspectiva afectiva que exige ser actualizada por el lector.
3. La condición invocativa, presente de forma particularmente intensa en la figura de Pedro Páramo, cuyo deseo de hacer presente a Susana San Juan a través de la palabra revela el carácter simbólico.
4. La construcción de una atmósfera sonora, donde el monólogo interior, el murmullo, el balbuceo o incluso el silencio cargado de sentido generan un entorno vivencial que no necesita ser descrito visualmente para hacerse presente.

Finalmente, menciono de forma preliminar una quinta dimensión: la capacidad de la voz para proyectar un mundo evocado, una realidad exterior a la obra literaria de Rulfo. Sin embargo, abordaré esto con profundidad en el tercer capítulo.

### *La voz y su presencia fenomenológica en “Pedro Páramo” y “El llano en llamas”*

En su *Autobiografía Armada*, al referirse al proceso de escritura de *Pedro Páramo*, Rulfo nos ofrece una clave para acceder a su novela, “Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera darles un tratamiento más simple. Ese de *Nos han dado la tierra*.”<sup>6</sup> Lejos de ser anecdótica, esta declaración confirma que la oralidad ha sido un problema medular en la literatura de Rulfo. “*Pedro Páramo* es un lenguaje hablado. Tuve que echar fuera más de 150 páginas antes de dejarla como quedó.”<sup>12</sup> El autor de *Talpa* destruyó su primera novela, un texto que abordaba la vida de un campesino en la Ciudad de México, pero que, en sus propias palabras, “estaba llen[o] de retórica, de ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el esteticado y lo declamatorio.”<sup>13</sup> Aunque esta inquietud por el lenguaje dista mucho de ser concluyente, sí representa un aporte valioso para el estudio de la voz en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*.

López Mena ha afirmado que Rulfo es un escritor que “desaparece detrás de sus personajes”<sup>7</sup>, lo cual se explica por el uso decisivo de la voz como un recurso configurativo en sus relatos. En la obra literaria de Rulfo, la voz se manifiesta de tres modos: como voz narrativa, que puede ser intra, auto o metadieгética; las voces de los propios personajes, que surgen a través del diálogo y el monólogo; y las voces que oyen los personajes. En este último caso, hay dos posibilidades: las voces que los personajes escuchan y que son accesibles al lector y las voces que solo los personajes perciben, pero que no llegan directamente al lector, sino a través de lo que ellos mismos relatan. Cada una de estas formas contribuye a la proyección de una presencia fenomenológica en la obra de Rulfo. Por lo que vale la pena precisar a qué cosa nos referimos con tal concepto.

En primer lugar, entiendo por presencia un modo en el que el ser de las cosas se manifiesta dentro de algún plano de la realidad. Esto no debe confundirse con el ser en su

---

<sup>6</sup> Juan Rulfo, *Autobiografía armada*, p. 55

<sup>7</sup> Sergio López Mena, *Juan Rulfo: Toda la obra*, p. 25

sentido absoluto, que, en todo caso, aludiría a una condición trans-temporoespacial.<sup>8</sup> Ahora bien, esta presencia puede ser efectiva o virtual. Es efectiva cuando la manifestación del ser ocurre físicamente ante la conciencia. En cambio, es virtual cuando dicha manifestación es proyectada, como cuando me hablan de un cuadro, cuando lo recuerdo o incluso cuando lo imagino. La idea vulgar de que la presencia efectiva es más contundente que la virtual se desmorona al considerar que estar físicamente ante una pintura puede no provocar en nosotros gran impacto, mientras que una explicación magistral puede entregarnos el ser de esa misma obra con mayor eficacia y, por lo tanto, afectarnos de una manera más eficaz. La presencia fenomenológica es el modo en que el ser de las cosas se manifiesta en la experiencia, nuevamente, no en un sentido absoluto. Por esta razón, aquí no tiene cabida la noción (igualmente vulgar) de presencia secundaria como representación, ya que en todo momento considero la presencia como experiencia del ser, lo que abre un abanico de posibilidades que se expresan, sobre todo, en la densidad sensible de la experiencia humana, fundamentalmente en lo estético donde la presencia es la experiencia del ser de la obra de arte. En esta medida, su objetividad real carece de importancia fenomenológica, pues lo relevante es cómo el tiempo y el espacio se manifiestan en la experiencia de la obra de arte, en este caso, la obra de arte literaria. Siguiendo esta línea de pensamiento en el estudio de la narrativa de Rulfo, la presencia a la que nos referimos es también de tipo inmanente, ya que lo esencial no es la realidad efectiva en sí, sino cómo ese algo aparece ante la conciencia del lector.

Ahora bien, una vez aclarado que la presencia en la obra narrativa de Rulfo es de carácter fenomenológico, resultado de la constitución de una nueva realidad literaria, es necesario definir su relación con la voz. La voz es, ante todo, un sonido: “La voz se oye”<sup>9</sup> Sin embargo, en la lectura no hay sonidos como tal, sino un texto que puede ser proyectado sonoramente por la voz del lector. Se trata de un “acto que no pone un objeto él mismo ante los ojos, sino que justamente lo evoca [provoca, convoca o invoca]; como si lo pusiera ante

---

<sup>8</sup> Cfr.: Walter Wolfgang, *Phenomenology and the Metaphysics of Presence*, p. 7

<sup>9</sup> Jaques Derrida, *La voz y el fenómeno*, p. 134

los ojos en una imagen”<sup>10</sup>. Así, la voz en la novela se encuentra en un plano textual, que mantiene una tensión equidistante tanto con la realidad efectiva como con la imaginación.

En cuanto a su relación con la presencia, la voz cumple una doble función ontológica: llevarme al ser de las cosas y proyectar el ser. Desde esta perspectiva, “El poder de la voz [es] la determinación del ser como presencia”<sup>11</sup>. Función que se manifiesta en el plano más básico de la vida mediante el llamado. “El habla es la vivencia del lenguaje en la que experimentamos el sentido ontológico de la voz”.<sup>12</sup> En la literatura, la voz se vincula con la presencia a través de un proceso imaginativo. La lectura provoca la voz, es decir, da lugar a la aparición de las voces. Asimismo, la presencia inmanente concierne al plano narrativo, es decir, a la manera en que los propios personajes perciben su mundo. Desde mi perspectiva, el núcleo esencial de la obra literaria de Rulfo no radica en el desarrollo dramático de un sentimiento, mucho menos en el despliegue de lo anecdótico, las dos formas tradicionales de la novela moderna. Más bien, su estructura es fragmentaria, lo que Chumacero consideró “una desordenada composición”<sup>13</sup>. Pero ¿acaso no es propia de la voz la capacidad de fragmentar un discurso, como cuando alguien interrumpe la perorata de otro para imponer su propia presencia? *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* asumen una narración polifónica, no se trata de narrar una historia, sino de confrontar al lector con las voces de los personajes, y ahí sí, asumir sus emociones y sentimientos. Pero, este propósito, lejos de ser ajeno al proyecto modernista literario, se inscribe en su premisa fundamental: “el relato contemporáneo ha desplazado el centro de atención de lo narrado hacia el modo de narrar”.<sup>14</sup> Eso explica hasta cierto punto por qué *Pedro Páramo* es una novela fragmentaria en la que los eventos o situaciones relatadas parecieran carecer de una consistencia narrativamente sólida. En una novela polifónica existe un necesario “retroceso de la trama en beneficio de un principio de coexistencia [de las voces que la integran]”.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 41

<sup>11</sup> Jaques Derrida, *Op. Cit.*, p. 133

<sup>12</sup> Víctor Gerardo Rivas López, *Aparecer, Poética de la configuración*, p.

<sup>13</sup> Alí Chumacero, *Los momentos críticos*, p. 285

<sup>14</sup> María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p.

<sup>15</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración II*, p. 528

He señalado la triple forma de la voz en literatura de Rulfo: la voz narrativa, las voces de los personajes y las que sólo *escuchan* los personajes. Profundicemos en la voz narrativa y en la manera en que ésta hace presente el mundo del relato. De entrada, puede decirse que la voz narrativa en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* excluye lo extradiegético, lo que significa que es una voz directamente involucrada en los hechos del relato. Es una voz que convoca a los personajes a hablar. Hay un esfuerzo denodado por parte de su autor por mantener la voz narrativa cerca de lo que ocurre en el cuento o en la novela. “Lo que distingue a Rulfo de los cuentistas [y novelistas] anteriores es la técnica que emplea; casi siempre da preferencia a la primera persona, siendo el narrador con frecuencia un testigo ocular de los hechos”.<sup>16</sup> En ese sentido, el paradigma de la voz narrativa en la obra literaria de Rulfo es Juan Preciado, personaje que asume el rol de narrador en *Pedro Páramo*. Con ello, desde el comienzo, la novela evidencia el tratamiento testimonial de su narración, “*Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo*”. Juan Preciado viaja a Comala con la firme intención de conocer a su padre, pero pronto se entera que ha muerto y que su búsqueda lo ha llevado un pueblo deshabitado en el que solamente sobreviven los murmullos de la gente. El comienzo de la novela revela una condición básica de la voz: para que las palabras del otro adquieran pleno sentido debo estar en el lugar indicado. Y aquí no se trata de la mera relación física entre la voz y el oído, sino de que esas palabras se hagan sentir. Esta condición existencial de la voz que consiste en hacerse presente a través de la palabra se manifiesta en lo cotidiano en el momento en que resuena la voz del otro en mi interior una vez que sus palabras me han alcanzado y se han convertido en vivencia, o como cuando uno trata de volver con la fuerza de la memoria al lugar donde algo importante se nos ha dicho a fin de que el contexto nos haga recordar las palabras del otro, o incluso cuando una advertencia por fin se realiza y las palabras del otro se nos cumplen, seguido por un lapidario *te lo dije*. Esta condición de la voz a partir de su relación con el lugar se manifiesta en el siguiente pasaje de *Pedro Páramo*: *Me acordé de lo que me había dicho mi madre: "Allá me oirás mejor [en Comala]. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz."* Sin dejar de lado la interesante relación entre la voz del recuerdo y la memoria del lugar que más adelante abordaré, lo que me interesa destacar por ahora es el hecho de que el narrador,

---

<sup>16</sup> Luis Leal, *Cuentos de la Revolución*, p. 24

en este caso Juan Preciado, debe encontrarse en el lugar donde vivió su madre para poder comprender a plenitud sus palabras. ¿Qué sentido tendría el viaje de Juan Preciado, sabiendo desde el comienzo de la novela que su padre ha muerto y que ha sido enviado a un pueblo deshabitado? En el plano narrativo, la respuesta es obvia, el personaje está ahí para presenciar las voces del pueblo y transmitir las al lector, incluso si estas no resuenan físicamente en el mundo de la novela: *“Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces (hasta entonces lo supe) no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.”* Una vez muerto, Juan Preciado puede cumplir plenamente su destino narrativo: permitir que las voces de Comala surjan y fluyan en la novela. En su primer diálogo como difunto, Dorotea le dice lo siguiente: *“-Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados”*. Líneas más adelante, Juan Preciado, quien para ese momento ya se ha resignado a ser el vehículo de la memoria del pueblo recuerda las palabras que su madre le ha dicho antes de morir: *"Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad [...]"*. El hecho de que, en ese momento, Juan Preciado cite las palabras de su madre muerta indica que su voz finalmente se ha hecho presente en la conciencia de su hijo y que solo la ha escuchado plenamente al llegar a Comala.

Otro ejemplo del destino narrativo de Juan Preciado se da al final del mismo diálogo con Dorotea cuando el personaje transmite la voz de Susana San Juan que solamente él ha podido escuchar: *-¿Qué es lo que dice, Juan Preciado? -Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como en un horno donde se dora el pan.* Por primera vez en la novela, Juan Preciado se convierte en el vehículo a través del cual se manifiesta la voz de otro personaje: Susana San Juan, quien recuerda su relación con Florencio. Sin embargo, esto solo ocurre después de la muerte de Juan Preciado. Las voces de Dolores y Susana San Juan adquieren presencia, esto es, un sentido ontológico una vez que Juan Preciado se ha internado en Comala, como ocurre nuevamente en el siguiente diálogo con su madre: *“-¿No me oyes? -pregunté en voz baja. / Y*

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

Lo que me interesa señalar es el carácter medular de la narración testimonial en Rulfo a partir de Juan Preciado:

No es, pues, un narrador extradiegético quien asume la función de transmitirnos los sentimientos, acciones y reacciones de unos personajes que responden obedientemente a sus dictados, sino la inmediata «audición» de unas voces singulares que *van revelándonos* poco a poco *la entidad de su propio ser*, la naturaleza de sus afanes, la percepción de los espacios en que se mueven y el propósito de sus acciones.<sup>17</sup>

El peso ontológico y existencial de la voz, esto es, el momento en que la voz se hace verdaderamente presente en los personajes, ya no como una mera construcción ideal del ser (significado) que favorece a la trama, sino como una vivencia que, en el peor de los casos, encarna en la condición traumática de Juan Preciado, a quien han vuelto loco las voces de Comala hasta el punto dejarlo muerto. La figura narrativa de Juan Preciado es clave pues se trata de un personaje reflector, es decir, un personaje que da flujo a las otras voces en la novela polifónica, pero, sobre todo, traza la perspectiva interna de la obra planteada por el autor. En *Pedro Páramo* y *el Llano en llamas* hay una poética de la composición que consiste en trazar el orden visual desde lo sonoro en el relato a partir de las voces. Estos vectores de estructuración están fundados en la condición diegética del narrador: primero Juan Preciado y después el cúmulo de voces que aparecen en Comala, incluida la del propio Pedro Páramo. Por ello, el concepto de perspectiva o punto de vista resulta medular en nuestro estudio. “El punto de vista [o perspectiva] responde a la pregunta: ¿Desde dónde se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado? Por lo tanto, ¿desde dónde se habla?”<sup>18</sup> Así, la perspectiva y la voz están estrechamente relacionadas como elementos que estructuran la mirada del lector en la obra. Al situar al narrador en el mismo plano que sus personajes, Rulfo condiciona la perspectiva del relato y la hace interna, no sólo como un fenómeno de la conciencia del personaje, sino como condición perceptiva asumida por el narrador en turno.

“La cuestión de la perspectiva hace referencia a dos acepciones habituales en el uso del término: por una parte, designa el fenómeno físico de restricción en el campo visual en la percepción del espacio, inherente a toda mirada; por otra parte, se refiere metafóricamente a

---

<sup>17</sup> José Pascual, Juan Rulfo, *Los principios de una poética narrativa*, p. 110

Las cursivas son nuestras

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración II*, p. 533

la toma de posición frente a lo dicho, a las apreciaciones, evaluaciones y juicios que muestran el lugar en que donde se ubica el sujeto de enunciación”.<sup>19</sup>

Asumo esta afirmación, con la salvedad de que, en Rulfo, esta perspectiva no está delimitada por lo visual, sino por lo auditivo; es el campo sonoro fundado por la voz escrita el que traza el espacio. Como he señalado, a través de la perspectiva, las voces narrativas de *Pedro Páramo* organizan el relato, es decir, marcan la orientación auditiva del lector cuyo marco está constituido por los elementos visuales, siempre reducidos al mínimo en la obra de Rulfo. En *Pedro Paramo* y *El llano en llamas* la mirada está retenida, las descripciones topográficas son breves, las etopeyas son mínimas, no se favorece el proceso imaginativo visual. “[En Rulfo]lo descriptivo pareciera despojarse de los últimos residuos de narratividad, para convertirse -analógicamente- en transcripción léxica de experiencias visuales directas de cada uno de sus personajes, en donde los límites impuestos a cada frase parecieran coincidir con el recorrido natural que haría la vista sobre los objetos y las casas”.<sup>20</sup> Como sostendré, no es lo visual lo que tiene como vehículo a la voz, sino lo auditivo en sí mismo, que tiene como fondo u horizonte lo visual. Por lo tanto, lo que aquí importa es la condición diegética del narrador, tanto perceptiva como valorativamente en el plano auditivo, pues es a través de lo que escucha y lo que dice como se estructura la perspectiva y se otorga entidad al ser de los personajes: “En la expresión vocal está implícita la posición espaciotemporal: la voz emana de un momento y un lugar concretos”<sup>21</sup>.

Considero que la voz en la literatura de Rulfo adopta cuatro formas a través de las cuales se configura una perspectiva inmanente, cuya base es, como he señalado, la voz narrativa de Juan Preciado en tanto que personaje reflector. Estos cuatro aspectos de la voz se articulan en torno a la horizontalidad, la presencia dramática, el lirismo, la atmósfera y la totalidad entonada. En lo que concierne al primer aspecto, la horizontalidad compete a la descripción del sonido de las cosas dentro del relato. Desde mi perspectiva, la descripción del sonido en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* cumple una doble función: por un lado, establecer un entorno y situar al lector en un proceso imaginativo auditivo; por otro, trazar

---

<sup>19</sup> María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p.27

<sup>20</sup> Eduardo Rivero, *Rulfo y el establecimiento de una poética fotográfica*, 1998, p. 14

<sup>21</sup> Karen Simecek, *Philosophy of lyric of voice*, p.39

un horizonte para la voz. Es decir, crear un marco sonoro de quietud que resalte la presencia de la voz de los personajes en Comala.

No es coincidencia que los lugares en los que se desarrollan los cuentos y la novela tiendan al silencio. En ambas obras, la descripción del sonido constituye un elemento fundamental a través del cual el narrador configura la perspectiva de un entorno auditivo en el relato. Esta configuración surge de dos maneras: primero, mediante la descripción topográfica y onomatopéyica del sonido, marcada por la voz narrativa en turno, es decir, desde dónde suenan y cómo suenan las cosas; y segundo, a través de su descripción fenomenológica, que revela cómo los personajes del cuento o la novela experimentan estos sonidos.

Desde luego, la construcción del entorno a partir del sonido no es exclusiva de la literatura de Rulfo; lo distintivo es su constitución de un espacio típicamente agreste que además es horizontal. Cuando hablo de entorno me refiero a la materialidad del espacio dónde transcurren los hechos en el relato. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, las cosas suenan *huecas* y *vacías*, las risas son *desgastadas*, las voces *viejas* y *cansadas*, los objetos *crujen*. Lo que hay es una atípica subordinación de lo visual a lo sonoro en la narración con el propósito de construir una perspectiva, un horizonte para el lector. Normalmente, esta construcción se basa en la descripción de elementos visuales: cómo es físicamente un personaje, qué espectro de colores tiene un pueblo, cómo brilla un objeto, etcétera. Si bien en la obra de Rulfo existen este tipo de descripciones, son mínimas. Lo que predomina son las descripciones de acciones y, dentro de ellas, la afectividad de los sonidos sobre los propios personajes, así como las etopeyas. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, no se trata de situar al lector en un proceso noético e imaginativo de orden visual —ver a través de las palabras de los personajes—, sino de escuchar lo que los personajes dicen que hicieron, oyeron y vieron. Al comienzo del cuento *En la madrugada*, se lee:

“Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después.”

Este pasaje resulta particularmente ilustrativo pues permite ver cómo lo visual está al servicio de lo sonoro: la descripción de los elementos visuales no se presenta como un fin en sí mismo, sino como un marco de referencia que sirve para resaltar y potenciar la dimensión auditiva del entorno. La escena inicia con una imagen visual—las gruesas gotas de lluvia cayendo sobre la tierra—pero su relevancia radica en cómo su sonido es percibido: “*sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos*”. Es decir, el énfasis no está en cómo luce la lluvia, sino en cómo su impacto genera un sonido singular. Asimismo, el pájaro burlón es descrito no tanto por su apariencia, sino por su voz y la manera en que modula sus sonidos a lo largo del espacio: “*gimió imitando el quejido de un niño*”, “*dio un gemido como de cansancio*”, “*soltó un hipo y luego una risotada*”. La imagen del pájaro en vuelo se menciona brevemente, pero, de nuevo, solo como un marco para destacar su voz y la progresión sonora que atraviesa la escena. La perspectiva se produce a través una imagen auditiva. En este caso, es el sonido el que “deictiza un espacio”<sup>22</sup>. El sonido de las gotas de lluvia cayendo sobre el suelo, el gemido del pájaro, el quejido del niño, el hipo y la risotada son elementos deícticos que conforman una imagen acústica a partir de su descripción. Pero esta imagen se deictiza al estar vinculada a un momento expresado por la voz narrativa, que busca situar al lector en el relato a través de su sonoridad.

A esto debe añadirse que, “con el sonido también surge cierta vitalidad que enriquece la experiencia”<sup>23</sup>; en este caso, debo decir que, con la evocación del sonido, la narración se enriquece. La perspectiva, que es la mirada puesta en la voz del narrador, unida a la descripción del sonido de las cosas, da lugar a lo que el propio Idhe llama “presencia dramática”, que no es otra cosa que la creación de un espacio imaginativo que pasaría desapercibido si no fuera por la condición afectiva que se le otorga en el cuento o la novela. En Rulfo, existe una subordinación constante de lo visual a lo auditivo, entre la mirada perceptiva marcada por la voz narrativa y la evocación de los sonidos.

En lo que corresponde a la segunda función de la descripción de los sonidos: plantear un horizonte para la voz de los personajes, al comienzo de *Pedro Páramo* se lee: “Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con

---

<sup>22</sup> María Isabel Filinich, *La voz y la mirada*, p.27

<sup>23</sup> Don Idhe, *Listening and voice*, p. 51. La traducción es propia.

que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.” Este momento corresponde a la llegada de Juan Preciado a Comala después que se ha separado del arriero, Abundio. El pueblo no es estrictamente silente, pero tiende al silencio: se describen el graznido de los pájaros, el crujir de las cosas, el paso del viento. Es esta tendencia al silencio la que crea un horizonte sonoro que permite poner de relieve las voces de los personajes. Dicho de otro modo, las voces y los murmullos destacan gracias al contraste con el silencio del pueblo. Es verdad que al leer las voces de los personajes toman el primer plano, pero en el proceso imaginativo estas voces pueden estar en el fondo como en la narración de una escena festiva. En un pueblo muerto, cualquier sonido puede adquirir una presencia dramática para quien lo escucha, como el simple sonido de una pisada. Lo que hay en Comala es eso que Rulfo llama en la propia novela “el rumor del silencio”: la reducción mínima posible, en la vida cotidiana, del continuo ruido que penetra el cuerpo, la tendencia de las cosas al silencio.

Sin embargo, considero que el ejemplo paradigmático de la tendencia de las cosas al silencio como horizonte de una presencia dramática lo ofrece el cuento “¿No oyes ladrar a los perros?” El argumento simple del cuento consiste en que un viejo lleva a su hijo herido a Tonaya, el pueblo más cercano, en medio de la oscuridad. El único elemento visual a lo largo del relato es la luna que se extiende en el horizonte y provoca que la sombra de los hombres que los siguen aparezca. Aquí, el sonido excede lo visual y se sitúa en el primer plano dramático. Como cuando la voz interior de uno surge en medio de la oscuridad de la noche, donde cualquier sonido puede perturbar la tranquilidad, incluso, o sobre todo, la voz de la propia conciencia. Y es precisamente en este contexto de invisibilidad en el que emerge el elemento principal del cuento: la voz del padre, cuya presencia dramática se consolida en el diálogo-monólogo central.

El cuento comienza con la exigencia del padre por ubicarse espacialmente: “*Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú, que llevas las orejas de fuera, fijate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrásito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.*” Posteriormente, la voz narrativa nos ofrece el mínimo contexto visual de lo que pasa en el cuento: “*El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando*

*una luz opaca. Y él acá abajo. -¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien. Y el otro se quedaba callado. Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.*” Sabemos que hay una luna llena o parcialmente llena en el horizonte y que hay un monte detrás del pueblo, pero nada más. De la fisonomía de los personajes no tenemos mayor detalle, solamente sabemos que se trata de un viejo y su hijo moribundo. Incluso lo que podría parecer el elemento visual más definido en el relato, la luna, ofusca la vista del viejo; su resplandor es tan cegador como la oscuridad. Aquí no se presenta una perspectiva elaborada del espacio a partir de lo visual; la voz narrativa se limita a señalar los elementos visuales básicos o a narrar las acciones de los personajes. Parece ser que Rulfo tiene la intención de no distraer al lector con elementos visuales, centrando su atención en la voz. En este caso, el sonido no contribuye a la construcción de una perspectiva visual imaginativa, sino que adquiere un sentido propio, que se manifiesta precisamente en la voz del padre, cuyo culmen dramático se alcanza en el último diálogo-monólogo:

-Tengo mucha sed y mucho sueño.

-Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansase en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas. Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolo de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza; allá arriba, se sacudía como si sollozara. Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima ". ¿Pero usted, Ignacio?

La voz del padre constituye la presencia dramática del cuento. El llamado de su voz, que evoca el recuerdo de la difunta madre, es una muestra de la fuerza existencial de la palabra, capaz de poner en jaque al otro, en este caso a Ignacio (e incluso, quizás al propio lector). Aquí, el sonido excede lo visual a través de la palabra escrita (pero no por eso inaudible). El ladrido de los perros se reserva para el final del relato: *"Destrabó difícilmente los dedos con los que su hijo se había venido sosteniendo de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.*

—¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza."

El hecho de que el ladrido de los perros se manifieste solo al final del cuento confirma la intención de superponer la voz del padre como presencia dramática. Al irrumpir los ladridos, se libera la tensión del relato, tanto para los personajes como para el lector. Lo que queda después de leer este cuento es una imagen acústica, sostenida por diálogos con un mínimo de contexto visual. Parece que, en lugar de haber leído algo, uno hubiera escuchado el diálogo entre dos personas, pues precisamente “Escuchar hace presente lo invisible”.<sup>24</sup> Creo firmemente que esta tesis puede extenderse a toda la literatura de Rulfo. Considero que este es el rasgo eidético de su obra, razón por la cual la oralidad ha captado tanto la atención de sus lectores como de los críticos. En Rulfo, el proceso imaginativo se pone al servicio del sonido, no de lo visual. Es la presencia del sonido, particularmente el despliegue de la voz escrita en un marco mínimo de visualidad, un horizonte, lo que distingue a Rulfo de otros autores. Esto confirma que “[L]a visión es un acto de dos caras”<sup>25</sup>, pues al enfocar la mirada en un objeto los demás sirven de marco u horizonte para que el objeto enfocado imponga su presencia sobre los demás. Lo mismo ocurre con las voces de los personajes de Rulfo; aunque leídas, requieren de un horizonte que imponga la propia presencia de la voz sobre los otros planos del relato.

Esto me permite pasar al segundo aspecto de la voz en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, a saber, la voz como presencia lírica. La diferencia entre la descripción del sonido de las cosas, la voz narrativa, y el monólogo radica en la capacidad expresiva de este último, lo cual se traduce en la capacidad de proyectar un sentido lírico. En virtud de este recurso, los personajes de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* hablan, y en esa medida, crean una presencia y una tonalidad singulares. La literatura de Rulfo carece del llamado monólogo citado, el cual se realiza en el momento en que el narrador hace surgir la voz del personaje a través de una cita: “enseguida pensó”, “se dijo a sí mismo”. Desde mi perspectiva, esto tiene una importante razón de ser: el empleo de esta técnica rompería con el carácter testimonial de la narración y, por tanto, como he venido señalando hasta este punto, con el esfuerzo de Rulfo por dotar a su literatura de un carácter presencial. Los personajes irrumpen en el relato, anteponiendo su voz a la del narrador. No hay elementos de transición en la narrativa rulfiana

---

<sup>24</sup> Don Idhe, *Listening and voice*, p. 51. La traducción es propia.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p.87

que indiquen al lector el paso del relato hacia un monólogo citado. Por otra parte, el monólogo narrativizado, que se da cuando el narrador “asume palabra por palabra el flujo de la conciencia íntima de un personaje”<sup>26</sup> sí tiene un lugar relevante en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Los cuentos y la novela de Rulfo están repletos de casos como este. En *Diles que no me maten* la voz del narrador, que dicho sea de paso está implicada directamente en las acciones del cuento, asume la conciencia fatal de la muerte inminente del personaje: “Comenzó a sentir esa comezón en el estómago, que le llegaba de pronto siempre que veía cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buchets de agua agria que tenía que tragarse sin querer”. En ocasiones el recurso al monólogo narrado se da de un modo bastante sutil, apelando al oído de algún personaje que hace las veces de mediador para que la voz de otro personaje surja, como en el caso del personaje reflector, Juan Preciado. De este modo, en Rulfo se logra una “completa integración en el tejido de la narración de los pensamientos y de las palabras de otro: el discurso del narrador se hace cargo del personaje prestándole su voz, mientras que el narrador se pliega al tono del personaje.”<sup>27</sup> Sin embargo, es a través del monólogo autocitado también llamado *interior* como surge el sentido lírico de la voz de sus personajes. Aquí es el propio personaje el que habla en medio de un marco autorreferencial en el que se despliegan sus pensamientos. El célebre pasaje del baño en que un joven Pedro Páramo recuerda su relación con Susana representa el ejemplo más ilustrativo del empleo de este recurso. Aquí, una interpelación sirve de entrada para que el recuerdo del personaje fluya ante el lector en forma de monólogo:

- ¿Qué, tanto haces en el escusado, muchacho?

-Nada, mamá.

-Si sigues allí, va a salir una culebra y te va a morder.

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

Nótese que la pregunta de la madre sirve como una bisagra narrativa que permite pasar de la interpelación al monólogo, pues la pregunta se responde con el *-Nada, mamá,*

---

<sup>26</sup>Carmen Espejo, *Víctimas de la espera*, p. 42

<sup>27</sup> Paul Ricoeur, *Op. Cit*, p. 517

para luego entrar al recuerdo monologado. En este caso, Rulfo integra pulidamente el monólogo autocitado en la totalidad de un diálogo. Además, considero que en *Pedro Páramo* es posible hablar de un meta recurso que está más allá de la narrativa y que tiene que ver con el plano temático de la novela: en calidad de muertos, las voces de los personajes irrumpen en cualquier momento de la narración. El proceso narrativo está imbuido por la atmósfera onírica de Comala y ambos planos se influyen mutuamente. Esto es a lo que llamamos meta-monólogo. Dicho de otro modo, esas “Voces que se pierden en soledad, y a veces en la rememoración”<sup>28</sup> están ancladas a una estructura narrativa polifónica sustentada por un mundo mítico-onírico, en el que destacan como momentos singulares en el relato.

Se podría argumentar que esta característica no es exclusiva de la literatura de Rulfo, ya que muchos escritores modernos han utilizado el monólogo para que sus personajes expresen sentimientos y emociones. Sin embargo, en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* no se trata solo de lo que esas voces cuentan, sino de que esas voces se hagan escuchar. Es en este punto donde veo una apertura hacia lo poético, que se concreta específicamente en la constitución de sujetos líricos que invitan ser encarnados por el lector.

“Rulfo ha insertado en su novela, como armoniosas telas resonantes de sugestivas melodías en un mosaico, trozos de un poema que poco a poco se va estructurando en su unidad, verso a verso”.<sup>29</sup> Se trata del “Poema de Doloritas”, el cual es posible reconocer en medio de la prosa en virtud de un esquema métrico bien estructurado y definido. Más allá de este poema, considero que el sentido lírico de la novela recae en Pedro Páramo, personaje que no solo es construido a través de sus acciones, sino también y sobre todo mediante un flujo de pensamiento que roza la musicalidad del verso a través de cada recuerdo monologado. Si en la novela aparece un poema de Doloritas, también podría hablarse de un “Poema de Pedro Páramo”. Un ejemplo de esto se encuentra en el siguiente fragmento, donde el joven Pedro evoca su recuerdo de Susana San Juan en apenas unas líneas: *“Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”*.

---

<sup>28</sup> Florence Olivier, *Memoria y olvido del crimen: lagunas del decir en “El Llano en llamas” de Juan Rulfo*, p.23

<sup>29</sup> Hugo Rodríguez Alcalá, *Rulfo, poeta en verso*, p. 178

En este pasaje se establece una interesante relación entre lo sensible y lo afectivo, aunque aquí me centraré en el plano fonológico y en la sintaxis de la frase, elementos que contribuyen a dotar de lirismo al recuerdo de Susana. El primer aspecto a destacar es el uso del encabalgamiento en la última parte de la oración. La estructura sintáctica *remite* al ritmo y la cadencia natural de la respiración y el suspiro; efecto sonoro que intensifica la carga afectiva del pasaje. La repetición de "cada vez que" refuerza la sensación del retorno constante, de una obsesión rítmica que acompaña la voz de Pedro. Además, la musicalidad del enunciado no solo se percibe en su repetición interna, sino también en la pausa natural que obliga al lector a sincronizar el acto de leer con el flujo del aire en el cuerpo. En este sentido, la frase no solo describe el recuerdo de Pedro Páramo, sino que lo encarna en su estructura sonora, permitiendo que el lector experimente, aunque sea brevemente, la angustia del personaje. Que este breve ejemplo sirva como entrada al problema de la voz lírica en la narrativa de Rulfo.

Lo primero que debo señalar es que, por contraintuitivo que esto pueda parecer, los monólogos de Pedro Páramo dan lugar a la constitución de un yo lírico que invita ser encarnado. La voz de Pedro Páramo no es simplemente un relato de su angustia y deseo inalcanzable por Susana San Juan, sino una construcción lírica que interpela directamente al lector. Pero para mostrar esto, debemos partir de la construcción de ese yo en la propia poesía lírica; debemos estar conscientes de que "el yo de la poesía lírica no es más que un centro de atención perceptual, cognitiva y afectiva: el sujeto de una experiencia. Es un yo efectivamente reducido a una perspectiva".<sup>30</sup> El "yo" en la poesía lírica no es una identidad estable ni una figura definida, sino más bien el sujeto de una experiencia. En otras palabras, se trata de un "yo" reducido a una perspectiva, una instancia desde la cual se organiza y se proyecta el sentido del poema. En estos casos, la voz no *representa* tanto a un individuo, sino constituye la apertura a un núcleo vivencial del cual el lector debe apropiarse. Al no estar anclada a un referente definido —como sucede en los relatos con personajes o nombres propios— la voz poética se proyecta de manera difusa, permitiendo que el lector la encarne y le otorgue un significado vivencial propio. Tomemos como ejemplo un poema de Rulfo

---

<sup>30</sup> Karen Simecek, *Philosophy of lyric of voice*, p.39

titulado *Yo te amo*: “¡Yo te amo! En el cáliz de la aurora, debajo del septentrión más absoluto. Allí donde la soledad une a los hombres. Allí te amé. Allí encontré tu imagen.”

En estos versos iniciales, no hay ninguna referencia nominal o particularizante. La experiencia amorosa se expresa desde una perspectiva afectiva abierta, sin anclar el sentimiento a un rostro o a una historia. El lector puede identificarse con ese “yo” y proyectar en el “tú” su propio sentido emocional. Así, la lectura activa la palabra poética: le da vitalidad, la actualiza, la vuelve íntima. Sin embargo, en la segunda parte del poema, esta apertura parece interrumpirse por la mención de un nombre propio:

*“Nunca a nadie he querido como a Clara.  
Clara... única mujer.  
En mis angustias, aliada a mi tristeza.  
Enjoyada en lágrimas.  
Cristiana sepultura de mis pobres huesos.”*

En un primer momento, la inclusión del nombre “Clara” podría parecer que restringe el mencionado carácter abierto del poema, remitiendo el sentimiento a una figura concreta. Sin embargo, el nombre propio no clausura la posibilidad de identificación. Para el lector, “Clara” carece de un referente personal preciso; su significado sigue siendo simbólico. De hecho, su aparición puede acentuar el efecto lírico, pues el nombre funciona como anclaje emocional sin fijar una identidad. Así, la ambigüedad del poema no desaparece: el “yo” sigue siendo prestado, un lugar que el lector habita parcialmente, sabiendo que le es dado por la propia estructura lírica.

Esta estructura no difiere demasiado de otras formas de subjetividad narrativa, como la que aparece en la narración testimonial o en la configuración dramática de la voz en el horizonte sonoro de la novela de Juan Rulfo. Desde esta perspectiva, la narrativa de *Pedro Páramo* también puede entenderse en términos líricos. Los monólogos, en especial los de Pedro Páramo, construyen una perspectiva ambigua que pone las palabras al servicio de una experiencia afectiva. Aunque los personajes tienen nombre y trayectoria dentro de la novela, su voz —particularmente en relación con Susana San Juan— se desprende de lo meramente narrativo y se orienta hacia una dimensión poética y sonora. Lo específico del sentido se vincula, evidentemente, con la historia de amor y pérdida entre Pedro y Susana. Pero lo

ambiguo proviene de la forma en que el lector encarna esa voz, de cómo *interpreta* el ritmo, la entonación y la elección de palabras. No se trata únicamente de un momento en la vida del personaje, sino de una vivencia. Es el lector quien, al adherirse afectivamente a la voz, actualiza el sentido del texto y lo vuelve experiencia propia. En este sentido, la narrativa de *Pedro Páramo* no se limita a relatar hechos: también invoca. La voz de Pedro Páramo es una voz poética, una que se sostiene en el ritmo, en la repetición, en la llamada a lo trascendente, y que, como en el poema lírico, convoca al lector a ser parte de la perspectiva que configura el sentido.

Es posible aislar, dentro de *Pedro Páramo*, aquellos fragmentos en los que la voz de Pedro evoca e invoca a Susana San Juan, reconociendo en ellos una dimensión lírica autónoma que trasciende su función narrativa. Estos pasajes, si bien están inscritos en el entramado novelístico, pueden leerse como unidades poéticas que conforman un microcosmos afectivo y simbólico propio. En ellos, la progresión causal de la historia se suspende, y el lenguaje se pliega sobre la expresión de un irrealizable deseo, de una pérdida, de una imagen y un momento que buscan ser encarnados. La voz de Pedro no sólo evoca, sino que intenta restituir, mediante la palabra, la presencia ya perdida de Susana San Juan. Esta estrategia discursiva responde al gesto invocativo de lo lírico: no se narra lo que fue, sino que se invoca y evoca lo que, en su ausencia, sigue afectando.

El lirismo en estos fragmentos se manifiesta en la carga simbólica del lenguaje, en el ritmo pausado de las evocaciones, en la imaginería sensorial y en la insistente repetición de un nombre: Susana. En ese sentido, la función del lenguaje se aproxima más a la de la poesía que a la de la narrativa: no se trata de avanzar en la acción, sino de sostener una intensidad emocional. Así, estos pasajes configuran una zona de la novela donde el tiempo lineal se fractura, y el espacio de lo narrado se diluye en una atmósfera puramente afectiva. Pedro Páramo no construye un discurso lógico, sino un monólogo que fluctúa entre el recuerdo, el delirio y la invocación. Esta suspensión del orden lógico es propia de lo lírico, donde lo que importa no es el desarrollo de una historia, sino la condensación de una experiencia interior en forma verbal. “[E]l destinatario del poema no es una persona real sino una exigencia.”<sup>31</sup>,

---

<sup>31</sup> Giorgio Agamben, *¿A quién ese dirige la poesía?*, p. 1

una especie de promesa de que el momento o sentimiento, en este caso la angustia, encarnará en la palabra. Lo que trato de decir es que *Pedro Páramo* es una obra que acoge lo lírico en su seno narrativo. En ese cruce, la voz de Pedro adquiere un doble estatuto: es personaje y sujeto lírico que sólo puede sostenerse en el mundo de Comala a través de la palabra.

He mentado que la figura central de esa invocación es Susana San Juan. Desde su primera aparición, Susana no está construida como un personaje inmanente al mundo de Comala. En lugar de eso, se le presenta como una figura etérea, inasible, casi mística, cuyo lenguaje fragmentado y ajeno convierte su voz en algo más cercano a una visión que a una presencia efectiva en el relato. Esta cualidad la instala de inmediato en un plano trascendente. Primero porque para Pedro Páramo, Susana encarna esa pérdida irreparable: "*A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.*" Y segundo, porque la propia voz de Susana San Juan se presenta como una voz descolocada. A diferencia de otras voces de la novela que todavía se inscriben, aunque sutilmente, en la lógica del relato y del mundo, la de Susana *flota*. Es una voz dislocada, fuera del tiempo y del espacio de Comala, ajena al presente narrativo. Sus intervenciones no siguen un hilo causal ni una progresión psicológica: no nos explican quién fue ni qué sufrió, sino que nos *presentan* directamente su subjetividad, hecha de evocaciones, desvaríos, sensaciones corporales y recuerdos fragmentarios. Esta dislocación no es gratuita: la condición trascendente de Susana San Juan es esencial para comprender su función dentro del plano simbólico de la novela. Ella ya no pertenece al mundo de los vivos, ni siquiera a los otros muertos que vagan por Comala con plena conciencia de su pasado. La condición trascendente del personaje de Susana San Juan es sumamente relevante, ya que constituye el fundamento de la necesidad invocativa que atraviesa la voz de Pedro Páramo. Entiendo por invocar la llamada a presencia de lo trascendente, es decir, de aquello que habita un plano distinto al de quien invoca. En este sentido, la invocación es siempre un gesto simbólico: ocurre con los muertos y con los dioses. No basta con pensar en ellos, hay que pronunciarlos, traerlos al presente a través de la palabra. Así, la presencia de lo trascendente en *Pedro Páramo* se da siempre en clave simbólica y afectiva.

La narrativa de la novela deja ver este deseo en los fragmentos donde la voz de Pedro Páramo se quiebra en evocaciones e invocaciones: *“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana’. Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’”*. En otro pasaje, esa misma intención invocativa se vuelve aún más explícita: *“Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: —¡Regresa, Susana!”*

La condición invocativa se convierte en una fuerza existencial, en el deseo de hacer presente lo irremediablemente ausente, de vencer la separación entre los mundos a través de la palabra. Incluso en el umbral de la muerte, Pedro Páramo sigue invocando. En una de sus últimas apariciones, su memoria se funde con la visión idealizada de Susana, y la evoca e invoca por última vez: *“[H]abía una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan”*

Desde esta perspectiva, la voz de Pedro Páramo presenta un doble sentido, la apertura lírica a una perspectiva afectiva, y la condición simbólico-invocativa de la figura trascendente de Susana San Juan. Todo ello es coherente con nuestra tesis central: en la narrativa de Juan Rulfo, la dimensión auditiva se erige como el eje estructurador de la experiencia estética y existencial de sus personajes. La palabra —más que la acción, más que la descripción visual o la cronología de los acontecimientos— es el centro de gravedad de su literatura. Esta centralidad de lo sonoro se expresa, principalmente, a través de dos procedimientos que Rulfo lleva a una intensidad radical: la invocación y el lirismo.

Hasta aquí, he señalado tres modos en que la voz se vincula con la presencia en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*: mediante la creación de un marco horizontal que genera una presencia dramática, la voz lírica y la invocación. Por otra parte, es necesario analizar cómo

las voces en la literatura de Rulfo producen una atmósfera. En primer lugar, conviene matizar el uso del concepto de *atmósfera* en el contexto de la novela, ya que, una vez más, nos enfrentamos a la ausencia de sonido, ese que, en el plano de la realidad, se apoya en recursos como la personalidad de la voz y la materialidad del entorno para construir una atmósfera sonora. En la novela, las voces carecen de personalidad sonora: les falta ese carácter único que distingue a la voz humana de cada individuo en el mundo real. Sin embargo, esta pérdida en lo físico es compensada por la capacidad configurativa que le permite ordenar y desplegar los elementos del relato según la intencionalidad del autor. En la realidad, la atmósfera sonora se construye mediante la integración armónica de voces y sonidos del entorno. La interacción entre ambos produce un ambiente acústico particular, asociado a un espacio específico, aunque no necesariamente limitado a él. Los matices del sonido en la experiencia cotidiana son amplios: cada voz posee una personalidad sonora —una cualidad única e irrepetible que se adhiere a cada ser o cosa— que resulta imposible trasladar literalmente al texto narrativo. En la novela, solo es posible aludir a ello mediante descripciones o recursos estilísticos que evocan dichas cualidades. Ese juego de sonidos, con sus múltiples inflexiones y timbres, es el que produce una atmósfera sonora en el mundo real. Por ejemplo, una atmósfera religiosa puede generarse a través de una voz amplificada y reverberada en el eco de un espacio arquitectónico amplio, como el interior de una iglesia. En este caso, los elementos físicos — la voz, el eco, la arquitectura— se combinan para crear una experiencia acústica connotada simbólicamente. La atmósfera auditiva surge de la suma de elementos físicos y sonoros, los cuales pueden estar organizados también por la intencionalidad humana: pensemos en un concierto cuidadosamente diseñado, o en el patio de una casa que ha sido llenado con pájaros enjaulados.

En el caso de la novela, la atmósfera auditiva puede entenderse como la integración sonora de las voces dentro de una tonalidad o conjunto tonal. A nuestro juicio, la tonalidad constituye el eje fundamental para la creación de dicha atmósfera. No se trata de reproducir sonidos concretos, sino de uniformar las voces narrativas dentro de un mismo registro emocional y expresivo. El tono, en este sentido, es esa uniformidad lograda mediante el despliegue gradual de la energía humana que se encarna tanto en las voces de los personajes como en las cosas. Esta energía se manifiesta en emociones que se acumulan y se liberan de forma gradual —o, mejor dicho, *entonadamente*. Así,

“[...]cuando la liberación completa se pospone y se alcanza finalmente a través de una sucesión ordenada de períodos de acumulación y conservación, separados por intervalos o pausas recurrentes de equilibrio, la manifestación de la emoción se convierte en verdadera expresión, adquiriendo entonces cualidad estética. La energía emocional continúa obrando, pero ahora hace un trabajo efectivo: realiza algo. Evoca, reúne, acepta y rechaza recuerdos, imágenes, observaciones, y las elabora en una totalidad entonada”<sup>32</sup>.

Desde esta perspectiva, el tono puede entenderse como la liberación organizada de energía emocional en múltiples variaciones. En el caso de *Pedro Páramo* y los cuentos de *El llano en llamas*, esta liberación se realiza dentro de un soporte sensible específico —el relato— mediante todos los recursos técnicos disponibles al autor: la estructura del diálogo, la elección léxica, el ritmo, las pausas, el encabalgamiento narrativo, entre otros.

Aquellos que han explorado este terreno coinciden en señalar que en la obra literaria de Rulfo impera un tono fatalista. Por ejemplo, Blanco Aguinaga subraya la centralidad de este fatalismo, así como del laconismo meditativo, describiéndolos como elementos fundamentales que definen el estilo narrativo del autor. Refiriéndose específicamente a *Pedro Páramo*, afirma que: “Fatalismo y laconismo meditativo son aquí la razón de ser”<sup>33</sup>. Este enfoque fatalista se refleja en la manera en que los personajes se vinculan con su entorno y con sus propias circunstancias, generalmente desde una aceptación resignada del destino, como si todo estuviera ya dicho o sellado por un orden inalterable. La palabra, en ese mundo de Comala, no salva ni transforma: solo *constata*. De ahí su tono grave, contenido y pausado.

En la obra de Rulfo hay un esfuerzo por "ahogar todo lo que sea dinámico y sinónimo de vida".<sup>34</sup> Lo cual puede interpretarse como un vaciamiento premeditado de cualquier exaltación emocional o de cualquier signo de vitalidad expresiva que provoque que la narración se escape de la entonación. Contrariamente a lo que uno podría creer, la narrativa de Rulfo no se caracteriza por la variedad tonal o la expresividad marcada. Por el contrario, es deliberadamente pobre en tonalidades; tanto *Pedro Páramo* como *El llano en llamas* presentan un “ritmo lento y monocorde”.<sup>35</sup> En otras palabras, se trata de una narrativa plana

---

<sup>32</sup> John Dewey, *Op. Cit.*, p. 176

<sup>33</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *Estilo y realidad en Rulfo*, p. 91

<sup>34</sup> Enrique Pupo Walker, *Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en “Pedro Páramo”*, p. 162

<sup>35</sup> *Idem*, p. 165

y uniforme, pero es precisamente en esa planitud medida donde se construye su tonalidad característica.

Desde esta perspectiva, la dosificación emocional en Rulfo es precisa, contenida, y se concentra en acentos puntuales cuidadosamente colocados. De este modo, el relato se mantiene entonado en todo momento, sin altibajos expresivos bruscos ni cambios marcados de registro. En efecto, estamos ante una narrativa austera, con pocos giros emocionales, tanto en la psicología de los personajes como en la del narrador, que, como hemos intentado mostrar, casi siempre funciona como un personaje reflector: alguien que no interpreta ni enfatiza, sino que deja que los hechos y las voces hablen por sí mismas, “un personaje que piensa, siente, percibe y no habla como el narrador, sino como uno de los personajes; el lector ve entonces a los demás por los ojos de ese personaje; o bien el narrador se identifica con un personaje que habla en primera persona y vive el mismo mundo que los demás personajes”<sup>36</sup>. Este estilo es reflejo de un lenguaje intensamente contenido, que ha sido descrito como “particularmente rico en sustantivos y en formas verbales directas y sencillas. Es pobre en gerundios, adjetivación, rimas internas y exclamaciones”.<sup>37</sup> De ahí deriva esa tonalidad pareja, firme y, en muchos sentidos, *hipnótica*, que constituye una de las marcas más singulares de la prosa de Rulfo.

Es necesario profundizar ahora en el papel de la voz como elemento aglutinador sobre el cual recae el peso de la tonalidad en la narrativa de Juan Rulfo y que constituye la base de una atmósfera sonora que suma a la presencia. Como he señalado, tanto en *Pedro Páramo* como en *El llano en llamas*, resulta notable que la función del narrador consista, en gran medida, en hacer surgir las voces de los personajes (convocar). Es a través de estas voces que se construye la atmósfera emocional de los relatos. “Rulfo nos hace encarar así la interioridad del personaje y de esa manera nos revela pensamientos íntimos de aquella gente”.<sup>38</sup> Esta prosa, sumamente económica y contenida, refleja un “obsesivo empeño por apretar la palabra”<sup>39</sup>, por ceñirla al tono deseado, evitando cualquier exceso verbal o sentimental. En

---

<sup>36</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración II*, p. 519

<sup>37</sup> Enrique Pupo Walker, *Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en “Pedro Páramo”*, p. 169

<sup>38</sup> Enrique Pupo Walker, *Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en “Pedro Páramo”*, p. 159

<sup>39</sup> Enrique Pupo Walker, *Op. Cit.*, p. 169

*El llano en llamas*, esta búsqueda de pureza expresiva se traduce en cuentos monotonaes, donde una única entonación domina todo el relato, reforzando la sensación de fatalismo y resignación. Nuevamente, nuestro ejemplo muletilla es el cuento “No oyes ladrar a los perros”. En él, la resignación y la desesperanza se despliegan gradualmente a través del diálogo-monólogo entre el padre y el hijo, alcanzando su punto culminante hacia el final del relato. La energía emocional, contenida durante el desarrollo, se libera en un acto cargado de sentido cuando el padre, agotado, deja caer el cuerpo moribundo de su hijo. En ese momento, se produce una revelación: al liberar ese peso, sus oídos se destapan y por fin puede oír el ladrido de los perros. Este cierre completa el arco tonal del relato: una acumulación emocional que encuentra su expresión última en un acto físico y sonoro que restituye al personaje y al lector su vínculo con el entorno.

En cambio, *Pedro Páramo*, por su mayor extensión y complejidad estructural, permite mayores variaciones tonales. La novela despliega distintas voces que representan estados emocionales diversos, aunque incluso estas tonalidades secundarias proceden, en última instancia, de una tonalidad principal, que es la resignación. Esa tonalidad de base atraviesa toda la obra y se manifiesta incluso en los pasajes que, en apariencia, introducen contrastes o matices afectivos. Además, en *Pedro Páramo*, estas variaciones tonales no se presentan de forma aislada, sino que se entrelazan en complejos tejidos narrativos que acompañan el ritmo general de la novela. Por ejemplo, el tono esperanzador con el que Juan Preciado inicia su viaje a Comala se refleja también en la entonación amorosa y nostálgica de los ya citados monólogos de Pedro Páramo, en los que recuerda su relación infantil con Susana San Juan. Ambos registros comparten un mismo impulso afectivo: la búsqueda de algo perdido, ya sea el padre o el amor, y están impregnados de una expectativa que se irá diluyendo a medida que avanza la narración. Este tejido tonal, en el que cada voz aparece modulada según una emoción dominante pero siempre contenida, conforma el andamiaje sonoro de la obra de Rulfo. La voz, en este sentido, no solo articula el relato, sino que le da cuerpo afectivo y resonancia simbólica, es decir, una sensación de presencia a través de la atmosfera.

Consideremos un caso en que el desdoblamiento de la energía emocional configura una totalidad entonada, es decir, una atmósfera sonora sostenida por la voz y el tono: el cuento "Talpa". En él, dos personajes —Natalia y su cuñado, el narrador del cuento y hermano de su

moribundo esposo, Tanilo— sostienen una relación incestuosa, secreta y culposa. Ambos convencen a Tanilo de emprender una peregrinación a Talpa con la esperanza de que sane, aunque en realidad lo impulsan a emprender el camino hacia su muerte. Cuando Tanilo, debilitado, pide regresar a Zenzontla, ellos lo exhortan a continuar, aun sabiendo que el viaje podría matarlo. Al llegar a Talpa, Tanilo muere, y los dos amantes lo entierran; regresan a Zenzontla y se enfrentan al peso simbólico y existencial de la culpa.

El cuento inicia con el llanto de Natalia al reencontrarse con su madre. Esta escena, que abre el relato *in extremis*, señala no sólo el regreso físico al pueblo, sino el retorno simbólico al lugar del pecado y la memoria: “*Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo.*” El llanto se manifiesta en el relato como una expresión esencial del desdoblamiento interior del ser humano, “Incluso en las lágrimas se da ya un consuelo; en efecto, el hombre, primeramente absorto y concentrado por completo en su dolor, puede luego por lo menos exteriorizar en forma inmediata esto que era tan sólo interior.”<sup>40</sup> Esta exteriorización es atonal, pues surge de golpe, sin el paulatino desdoblamiento contenido e intencional de la palabra y la imagen. El llanto crea intempestivamente una atmósfera lúgubre en el cuento, que posteriormente se transformará en una atmósfera confesional. Como cualquier acto de conciencia, el llanto también es intencional: se llora por algo. El narrador debe explicar el llanto de Natalia; así organiza el relato como una confesión. A medida que el narrador reconstruye el pasado desde la retrospectiva, va dando sentido a la descarga de esa energía emocional acumulada en el llanto de Natalia. El tono general es, como es de esperarse, monocorde, apagado, lleno de silencios implícitos y repeticiones sutiles que refuerzan la sensación de cansancio moral, culpa y resignación. La tierra caliente, los caminos polvorientos, el cuerpo deteriorado de Tanilo, la imagen remota y milagrosa de la Virgen de Talpa se entrelazan con el estado afectivo de los personajes. Esta articulación entre entorno y emoción genera una atmósfera opresiva y mítica que no puede separarse de la culpa. El deseo reprimido —la muerte de Tanilo como medio de liberación para los amantes— genera una carga afectiva insoportable que debe encontrar una vía de

---

<sup>40</sup> G.F.W. Hegel, *Lecciones de Estética*, p. 45

desdoblamiento. En ese sentido, la religiosidad popular no aparece como simple trasfondo en el cuento, sino como un marco, un horizonte mítico que estructura la experiencia del mal, “la experiencia crítica por excelencia de lo sagrado”<sup>41</sup>; es decir, el mal como una ruptura simbólica con el orden trascendente. El pecador, en este caso, la esposa y el hermano de Tanilo, ya no puede situarse dentro del horizonte de sentido que le otorgaba la religiosidad o lo sagrado: se encuentra desplazado, exiliado del sentido.

En *Talpa*, esta ruptura se traduce en una necesidad de redención que no puede resolverse en el plano religioso. El hermano de Tanilo ni siquiera parece atender a tal religiosidad, más bien el lugar de lo sagrado parece ocuparlo Natalia, con quien ha perdido todo vínculo amoroso. Desde esta perspectiva, el cuento puede leerse como un largo monólogo interior de orden confesional, en el que el narrador —hermano de Tanilo y cómplice de su muerte— articula la experiencia de la culpa como una forma de descarga interior. La estructura del relato, completamente evocativa, intensifica esta dimensión: el hecho narrado ya ha sucedido; lo que queda es poner en palabras el peso insoportable de lo vivido. La confesión, entonces, funciona aquí no solo como un recurso narrativo, sino como una forma de consuelo ante la imposible restitución del vínculo:

“La experiencia que el penitente confiesa es una experiencia ciega: permanece atrapada en la ganga de la emoción, del miedo, de la angustia; este matiz emocional es el que suscita la objetivación en un discurso: la confesión expresa, saca fuera la emoción que, sin ella, se cerraría sobre sí misma, como una impresión del alma; el lenguaje es la luz de la emoción; con la confesión, la conciencia de culpa es llevada a la luz de la palabra; con la confesión, el hombre sigue siendo palabra hasta en la experiencia de lo absurdo de su existencia, de su sufrimiento, de su angustia.”<sup>42</sup>

En *Talpa*, la voz narrativa opera como esa luz: al relatar su doble pecado, el narrador desdobra la energía emocional contenida en la experiencia de la culpa y la transforma en palabra. En este sentido, el tono confesional del cuento es central; el sujeto intenta reconfigurar su relación con lo vivido a través de la palabra. El lector ocupa aquí un lugar privilegiado: es el destinatario de esta confesión, el único capaz de recibir y, en cierta forma, dar sentido a esa descarga emocional: “*Queríamos que se muriera. Nos estorbaba*”.

---

<sup>41</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 171

<sup>42</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 173

Desde esta perspectiva, el problema central del cuento no es el pecado en sí, sino la imposibilidad de reconciliarse con lo sagrado una vez que ha sido roto el vínculo. La confesión, entonces, se convierte en la única forma de sostener la existencia ante lo irreparable. A partir de la construcción de esta atmósfera da la impresión de que uno se ha topado con una unidad, con una emoción aglutinada tonalmente que liberada nos presenta un mundo.

### *Conclusiones del capítulo primero*

Desde las primeras líneas de este capítulo hemos intentado mostrar que la narrativa de Juan Rulfo no se estructura a partir de una lógica visual ni de una disposición causal de acontecimientos, sino que se enraíza, más bien, en una dimensión afectiva y sonora, en ese espesor vibrante donde la voz no sólo comparece como medio expresivo, sino como aquello que da forma, presencia y consistencia ontológica al mundo narrativo. No hablamos aquí de la voz en tanto fenómeno acústico, ni tampoco como simple vehículo de la palabra, sino de una voz que, repito, tiene que ver con la condición ontológico-existencial de los personajes como si toda la literatura de Rulfo aconteciera en el instante mismo de una frase, una plegaria, un diálogo o monólogo pronunciados por alguien.

Desde esta perspectiva, no es el argumento, ni la progresión narrativa, ni siquiera la imagen —tan fugaz y quebradiza en sus cuentos y novelas— lo que se impone en uno como lector; es, más bien, la gravitación de las voces, su presencia que emana de cuerpos ya vencidos por la muerte o por el deseo de morir, de figuras que sólo se sostienen en el mundo por el acto mismo de hablar, de contarse, de hacerse escuchar. Y es en este plano del lenguaje, profundamente afectiva, donde se inscribe la figura de Susana San Juan, quien no comparece como personaje sino como aparición: su voz —fragmentada, desmembrada, errática— no responde al tiempo ni al espacio, y sin embargo los convoca. No hay para Pedro Páramo otro modo de tenerla sino pronunciándola.

Por eso hemos insistido en que el lirismo de Rulfo no puede ser reducido al plano de lo meramente estilístico, como si se tratara de un ornamento añadido a una estructura previa. El lirismo en Rulfo es forma del mundo, es forma de la experiencia en la que se apela al presente. En él se trenza la evocación con la invocación, lo que llama con lo que responde,

lo que no está con lo que resuena todavía. Así, los fragmentos en que Pedro Páramo recuerda a Susana, o aquellos murmullos que brotan del subsuelo de Comala, no son episodios narrativos en sentido estricto, sino pequeñas piezas de una existencia verbal, momentos en los que el ritmo, la entonación, la suspensión y la apertura afectiva desplazan la lógica de la acción hacia una poética de la voz.

En ese sentido, en la obra de Rulfo se produce una inversión axiológica en lo literario: el oído se impone sobre la mirada. Lo visible se desplaza al fondo para que lo audible emerja como fundamento del mundo. Y es que, en este universo, el hablar no es una función del ser, sino su manifestación misma. La voz no es un accidente, sino el modo en que lo ausente se hace presente. Porque en Rulfo, la palabra no representa al mundo: lo convoca. No recuerda: *resucita* a partir de la evocación.

### *Introducción al capítulo segundo*

No se trata —o al menos no enteramente— de concebir la literatura como recuerdo, pues narrar no es recordar y recordar no es aún narrar, aunque ambas operaciones, divergentes en su lógica, converjan en ciertos puntos donde lo vivido se deja trabajar por la palabra. Si, con todo, existiese alguna escritura que pudiera ser pensada como memoria en su forma más radical, esa sería, sin duda, la de Juan Rulfo. No porque sus textos remitan a un pasado que deba ser recuperado, sino porque en ellos el pasado se reactualiza en la experiencia misma del lenguaje. Lo que hay en Rulfo no es recuerdo en su forma trivial o empírica: es reminiscencia. Y sin embargo, el castellano carece de un verbo adecuado para ese acto —acto en el que el pasado no es sólo traído al presente, sino vuelto a habitar desde dentro, como si el tiempo se replegara sobre sí. La reminiscencia no es la imagen borrosa de un suceso, ni el regreso espontáneo de una vivencia pasada: es, más bien, un reingreso activo a los mundos que, habiendo sido vividos, han quedado clausurados en el devenir. No se trata de "recordar" como quien extrae un dato, sino de reanimar lo irrevocable, de internarse de nuevo —desde el lenguaje— en aquello que ya no es pero insiste. Y una vez más, como en casi todo lo que toca a la fenomenología, la piedra de toque es la experiencia. O más precisamente: la vivencia, entendida como esa intencionalidad afectiva de la conciencia que se dirige, en este caso, no sólo hacia el pasado sino hacia su configuración narrativa. Porque recordar —si se me permite emplear este término como sucedáneo de un verbo inexistente— no equivale

a reconstruir mecánicamente una cronología; lo que está en juego es una regulación del tiempo sensible, una puesta en forma del flujo mnémico que sólo alcanza su plenitud expresiva cuando adopta una estructura artística. Y es ahí donde la literatura despliega todo su poder: en su capacidad para transfigurar el recuerdo en relato, el dolor en ritmo, la pérdida en lenguaje.

Es desde esta perspectiva que adquiere pleno sentido el lenguaje de Rulfo, ese modo singular de narrar que no se agota en el estilo, sino que se hace voz —o más bien voces— que emergen desde el fondo de la ausencia. En *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, son los personajes quienes, desde su precariedad o desde la muerte misma, toman la palabra. Apenas unos pocos momentos sostienen la ilusión de un narrador omnisciente, pero incluso allí la narración no abandona nunca su interioridad diegética: siempre habla alguien que estuvo ahí, que participó de aquello que ahora se dice. Porque si bien el reingreso al pasado puede acontecer en silencio, sólo al verbalizarlo se lo comparte, sólo al pronunciarlo se vuelve alusivo.

En tanto que reminiscencia, la obra de Juan Rulfo se constituye como un entramado profundamente melancólico, pues no se limita a evocar el pasado como quien recupera una imagen desgastada por el tiempo, sino que lo resucita en su densidad afectiva, en su latencia invisible y persistente. La melancolía, en este sentido, no es simplemente una tonalidad emocional que acompaña al recuerdo, sino su modo más radical de manifestación. Recordar —cuando se trata de esa forma intensiva que es la reminiscencia— no es volver sobre lo que fue, sino dejar que lo que fue nos vuelva a integrar. Lo melancólico, así entendido, no es una categoría psicológica ni un estado de ánimo definido, sino una experiencia ontológica de la pérdida. Como lo constata cierta imagen poética —que aquí adopto no como adorno sino como verdadera metáfora—, la melancolía es como “*el musgo en el brocal*”<sup>43</sup>: no brota del centro del pozo, sino que se adhiere en sus bordes, en el límite donde el abismo empieza a dejar de ser visible pero presente.

Desde las primeras líneas de este capítulo me he propuesto desarrollar el concepto de presencia, pero no ya a partir de la voz como acontecimiento sonoro, resonancia encarnada

---

<sup>43</sup> Silvio Rodríguez, Octavo corte del disco “¡Oh! Melancolía”, 1988

o acto invocativo, como se argumentó en el capítulo precedente, sino desde la dimensión más huidiza y sin embargo más insistente de la experiencia: la memoria que —tal como la pienso aquí— es la forma en que lo ausente aún se hace sentir, la vía por la que el pasado irrumpe, no como imagen fija, sino como afecto persistente, como marco de una presencia que no se resigna a su desaparición. Para esclarecer esta operación, despliego a lo largo del capítulo cinco figuras esta memoria literaria rulfiana, en las que la presencia se vuelve posible: a) Autopresencia: En primer lugar, la memoria se revela como una forma de autopresencia, pero no entendida como la conciencia transparente de un yo ante sí, sino como ese proceso en el que el sujeto se ve afectado por su propio pasado, y es capaz de reconocerse en él. b) La muerte como continuidad espacio-temporal en la literatura: En segundo lugar, la memoria literaria se entrelaza con la experiencia de la muerte. No como tema o argumento, sino como dispositivo de continuidad perceptiva y vivencial. La muerte en la literatura de Rulfo no clausura el tiempo: lo abre. Lo pliega, lo desordena, lo vuelve habitable desde otras direcciones. La memoria permite que los muertos sigan hablando, que las voces perdidas irruman en el presente, que el relato quede suspendido en esa temporalidad ambigua en la que el pasado no ha terminado de pasar. c) Densidad del recuerdo: En tercer lugar, el recuerdo no se presenta como una transparencia sino como una densidad. Lo que se recuerda no se da sin más, sino que se impone con un espesor afectivo. Desde esta perspectiva, la literatura de Rulfo, al hacerse cargo de ese espesor, no solo narra lo recordado: lo hace sentir. d) Textura narrativa: En cuarto lugar, propongo pensar la memoria de la narrativa rulfiana como textura. Esto implica que el relato no solo comunica un contenido, sino que se deja atravesar por una sensibilidad particular. En Rulfo, por ejemplo, cada relato está tejido con hilos de un pasado que insiste, y esa insistencia es formal, se deja sentir en la manera en que se dice. e) Memoria del lugar: Por último, aparece la memoria como inscripción espacial. La presencia se arraiga también en la tierra, en la geografía afectiva de los personajes, en los paisajes donde la memoria es consustancial. El lugar no es un fondo neutro: es un depósito de sentido, un cuerpo que guarda las huellas de lo que ha sido y que se deja leer como un palimpsesto afectivo. Comala, en *Pedro Páramo*, no es un escenario, es una memoria encarnada en el polvo, en la voz del viento, en la vibración espectral de su suelo. Desde estas cinco formas, el capítulo se articula como una indagación sobre el modo en que la memoria literaria se

vuelve presencia, no como restauración de un pasado pleno, sino como presencia espectral, como insistencia sensible de lo que no cesa de pasar (al menos mientras es leído).

### *La condición evocativa en Pedro Páramo y El Llano en llamas*

Esa cualidad contingente de la memoria, que solo emerge cuando el recuerdo involucra la participación del sujeto, constituye la base de nuestro vínculo personal con el pasado; no se trata solo de haber presenciado o vivido algo, sino de una inscripción subjetiva que le confiere un tono afectivo y familiar, es decir, una autopresencia, “[...]constantemente sentida por el que recuerda, que se encuentra adherida a lo recordado; en contraste con la imaginación, en la que el que imagina suele estar distante o incluso ausente de lo imaginado.”<sup>44</sup> En cierto tipo de recuerdos una parte de nosotros se siente nuevamente en el pasado; en ellos el *yo* reaparece —aunque sea de un modo sutil— como una presencia que se proyecta hacia el presente y lo reconfigura desde el pasado. Se trata, entonces, de un modo particular en el que mi propio ser se me revela de nuevo. No hablo necesariamente de grandes recuerdos o acontecimientos significativos; incluso los recuerdos más pequeños pueden poseer una autopresencia. Me refiero, en especial, a esos recuerdos que no solo representan el pasado, sino que lo hacen afectarme nuevamente en el presente. Esta presencia puede adoptar distintas formas. Puede ser inmanente, como cuando extraño a alguien: en el recuerdo de la voz de quien se ha alejado de mí, en la aparición en la memoria de un rostro querido que ya no está cerca. En este caso, el pasado se impone como una continuidad afectiva. O puede ser trascendente, como ocurre en los sueños, donde el recuerdo proviene de otro plano —el onírico— o también en el deseo frustrado, el trauma, la represión o la obsesión, donde el pasado irrumpe con una intensidad que supera mi control consciente. En ambos casos, ya sea inmanente o trascendente, la autopresencia se magnifica: me siento intensamente unido a un fragmento de mi propio pasado.

Ahora bien, estos recuerdos no suelen aparecer de forma espontánea, sino que son detonados por un catalizador (*reminder*), un estímulo que puede evocar sin necesidad de

---

<sup>44</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 10. La traducción es nuestra

nombrar explícitamente aquello a lo que alude. A diferencia de la invocación, que siempre es denotativa —en ella es necesario nombrar explícitamente a Dios, a un santo, o a un ser querido para llamarlo—, la evocación opera de modo más sutil y alusivo: un aroma, un color, una palabra, un nombre pueden provocar la irrupción del pasado sin necesidad de que sea nombrado.

Esta estructura de desdoblamiento y alusión, cargada de afectividad, es particularmente visible en los personajes de Rulfo, quienes narran lo que les ha ocurrido desde una intimidad densa, en la que pasado y presente se confunden. Tanto en *Pedro Páramo* como en los cuentos de *El llano en llamas*, “los personajes narran, en general, desde la memoria; es decir, no solo desde la intradiégesis, sino desde su más profunda intimidad.”<sup>45</sup> Sus voces se perciben no como relatos distantes, sino como declaraciones íntimas, matizadas de culpa, deseo o remordimiento. Es esta condición de autopresencia en el acto de evocar lo que me interesa analizar en primer término.

La primera observación importante es que, en *Pedro Páramo*, quienes recuerdan son los muertos. Este hecho implica una significación simbólica fundamental: el recuerdo se convierte en el único lazo entre la vida y la muerte. Todos en Comala están muertos, incluso eventualmente, Juan Preciado. Personajes como Eduviges Dyada recuerdan claramente desde su condición de muertos. Ella se presenta a Juan cuando este entra en Comala, y le habla de su madre, Doloritas. Cuando Juan llega a su casa, ella ya ha muerto. Sin embargo, su discurso se sitúa con nitidez en el recuerdo: le habla de su promesa con Dolores, de lo que pasó entre ellas. Actúa como si aún estuviese viva. Es aquí donde entiendo la importancia del recuerdo, ya no como una mera función de la memoria destinada a traer una parte del pasado al presente, sino, repito, como una forma de autopresencia y presencia absoluta. En *El llano en llamas*, los personajes no están muertos, pero la condición del recuerdo es igualmente dominante. Los cuentos se construyen como recuerdos narrados, donde los protagonistas se desdoblan a través de la palabra. Debemos tener en cuenta la condición cuasi-narrativa del recuerdo, el cual tiende a organizarse como una historia: “parece constituir una historia o ser parte de una historia. Se cuenta una especie de relato”<sup>46</sup>. Sin embargo, no es una narración

---

<sup>45</sup> Noé Blancas, *Recordar Luvina como si así fuera*, p. 74

<sup>46</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 83. La traducción es nuestra

en sentido pleno, y de ahí el prefijo *cuasi*. Lo que le falta al recuerdo para ser propiamente narrativo es una voz que lo articule hacia fuera. Los recuerdos suelen irrumpir de manera súbita, fragmentaria o automática en nuestra mente; se presentan más como experiencias personales que como relatos contruidos. Una cosa es recordar y otra muy distinta narrar lo recordado. Lo interesante en la narrativa de Juan Rulfo es que esta separación entre recuerdo y narración tiende a desaparecer. El presente del narrador suele ser un presente suspendido, casi vacío, que cobra sentido únicamente cuando entra en contacto con la intensidad de un recuerdo. Es en esa fusión entre el tiempo detenido del presente y la fuerza revivificante de la memoria donde se produce el impulso narrativo. En Rulfo, no se cuenta lo que se recuerda: se recuerda narrando, y la voz emerge de ese acto. En *Talpa*, el hermano de Tanilo reconstruye la peregrinación como una confesión cargada de culpa; en *La madrugada*, el narrador y el viejo Esteban luchan por reconstruir el recuerdo de un asesinato; y en *El día del derrumbe*, el narrador rememora la fractura íntima de su vida asociándola a un acontecimiento natural.

Sin embargo, es necesario matizar la idea de una presencia absoluta en la obra de Rulfo. Considero que esta condición, tal como he intentado describirla, consiste en que el pasado se imponga sobre el presente, es decir, que la evocación —el llamado del pasado— desborde y absorba el tiempo presente, instaurando una presencia total. Esta experiencia, en la vida real, solo ocurre en situaciones extremas como en el trauma o el deseo frustrado, donde el pasado no se limita a ser una parte del presente, sino que desborda la experiencia del ahora. Lo que propongo señalar en este capítulo es que, en Rulfo, el grado de implicación de los personajes en el recuerdo es absolutamente presencial: el recuerdo no es algo que ellos contemplen desde afuera, sino algo que los abarca. Es importante aquí distinguir entre tres niveles: por un lado, está la totalidad del pasado, entendida como el conjunto de todos los momentos vividos a lo largo de una vida; por otro, la totalidad de un momento particular, es decir, la integridad de un recuerdo específico que se conserva como unidad en la memoria; y, finalmente la capacidad de ciertos recuerdos para condensar y otorgar sentido a una vida entera. Es precisamente esta última dimensión la que, a mi juicio, predomina en la narrativa de Rulfo: no se trata simplemente de evocar fragmentos sueltos del pasado, sino de cómo determinados recuerdos se convierten en el núcleo ontológico de la existencia del personaje. Repito, no se trata de que el pasado se recuerde momentáneamente, sino de que el pasado se imponga como el presente, configurando la experiencia vital. En este sentido, los personajes

de Rulfo no viven en el ahora: habitan en sus recuerdos, atrapados en una temporalidad suspendida donde la evocación del pasado es más real y *densa* que su condición temporoespacial en el presente. “El cuento [también aplica a la novela] relata en primera persona un evento que sucedió hace tiempo pero que tiene el hálito de un acontecimiento reciente. Mediante esta técnica el autor abole el tiempo haciendo que el presente y el pasado sean una misma temporalidad”.<sup>47</sup>

Esta condición de presencia absoluta, en la que el presente del personaje se funde con su pasado, descansa, a mi juicio, en cuatro condiciones fundamentales: a) presencia literaria, b) densidad, c) textura y d) memoria del lugar. La presencia literaria se refiere a la naturaleza singular del recuerdo en la literatura: la capacidad de imponer lo pasado como presente dentro de la narración. No obstante, es importante matizar este punto: aunque esta característica es un recurso literario general, en Rulfo dicha capacidad no se limita a una función narrativa o estilística, sino que se transfiere al plano ontológico del recuerdo. Es decir, en Rulfo, el recuerdo no solo cumple una función dramática, sino que se convierte en una forma de ser del personaje, una existencia fundada en el pasado que desborda la estructura narrativa. El segundo fundamento es la conciencia de la muerte, un fenómeno que solo puede desplegarse en el ámbito literario. En el mundo de Rulfo, encontramos personajes que saben que están muertos, pero que aún conservan la memoria y la facultad de recordar de manera selectiva. En este caso, el carácter total del recuerdo otorga a la memoria una tonalidad vital. Finalmente, considero la condición diegética-nemotécnica de la literatura de Rulfo, en la que el espacio no funciona simplemente como un escenario, sino como un cuerpo resonante que guarda y actualiza las memorias. Los lugares no son indiferentes: están cargados de voces, de presencias, de historias sedimentadas que activan y sostienen el recuerdo.

Como he dicho, el primer aspecto tiene qué ver con la particular condición del pasado que en Rulfo se presenta. Se trata de un pasado que nunca ha sido presente, no porque se trate de una simple ficción novelesca, sino porque carece de autonomía fuera del acto de evocación que lo trae al lenguaje. En la novela, los hechos del pasado no son independientes respecto del recuerdo: son solo mientras sean recordados, mientras son narrados por las voces que los

---

<sup>47</sup> Brian. L. Price, *Un pedazo de onda: Rulfo y José Agustín*, p. 269

evocan. De este modo, el pasado no es una realidad anterior recuperada como suele ser en la vida real, sino una forma de presente que ocurre en el instante del recuerdo. Esta condición lo convierte en un pasado-presente. Lo que está contado desde el recuerdo sólo tiene presencia en la memoria del personaje y en la lectura del texto: “[O]btendemos la representación de un acontecimiento "anterior" tal como si fuera otro presente: el "pasado", lo que "ya no" existe, está presente, está aquí -a pesar de las indicaciones en el texto que deberían efectuar una separación, ya no separado del presente directo por el tipo de "hueco" que existe en una situación real.”<sup>48</sup> El hecho de que el pasado esté *aquí*, presente, en la obra literaria —según lo plantea Ingarden— introduce una dimensión espacial en la memoria que, en muchos casos, se superpone o incluso desborda la dimensión temporal. En otras palabras, en la literatura, el recuerdo no solo remite a algo que *ocurrió en otro tiempo*, sino que se manifiesta como algo que *habita el espacio del texto*, que *ocupa el ahora de la narración*. Este *estar-aquí* del recuerdo implica una forma singular de presencialidad del pasado: no como una mera evocación psicológica, sino como una experiencia que se actualiza en el acto doble de narrar y escuchar, o bien, de escribir y leer. El recuerdo, en este sentido, no se limita a ser una *re-presentación* de algo ya acontecido, sino que adquiere presencia en el momento mismo en que es experimentado como unidad de un proceso figurativo. Es un pasado que se actualiza, que se vive de nuevo, aunque sea de forma diferida.

El tiempo del recuerdo (como reminiscencia) en Rulfo es un tiempo que se presenta en bloque, me integra totalmente a su mundo, como si concentrara en un instante toda su carga afectiva y significativa. Cuando hablo de un *aquí* del recuerdo, me refiero a ese núcleo vivencial que puede surgir en la lectura de una memoria narrada. Así entendido, el *aquí* del recuerdo no se sitúa en el mundo empírico, sino en la totalidad de la experiencia, en ese cruce entre la temporalidad subjetiva y el mundo narrativo. Leer un recuerdo —como los que abundan en la obra de Rulfo— implica sumergirse en un proceso figurativo en el que ese pasado se hace intensamente presente. Cuando un personaje recuerda, ese recuerdo toma el primer plano, desplaza el presente de la enunciación, y transforma la narración misma en un acto de memoria. Así, el recuerdo no ocurre dentro de una historia: *es* la historia. En este desplazamiento, el presente queda momentáneamente suspendido o difuminado, y todo se

---

<sup>48</sup> Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 283

articula desde el interior del tiempo total del recuerdo. “El tiempo constituido [en el recuerdo], la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su *paso*, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar. Es espacio, puesto que sus momentos coexisten ante el pensamiento, es presente, porque la consciencia es contemporánea de todos los tiempos.”<sup>49</sup> El tiempo lineal, medido, como una reconstrucción posterior no es más que una especie de huella organizada, un intento del pensamiento racional por ordenar algo que en la experiencia real se nos da de forma compleja, algo “[...]que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar.” El pensamiento lógico y científico necesita ordenar el tiempo para entenderlo, pero esa organización es siempre una abstracción. El tiempo real se le escapa, porque es afectivo, dinámico, impreciso, y no se pliega fácilmente a la cronología. “La duración no tiene fuerza directa; el tiempo real sólo existe verdaderamente por el instante aislado, está por entero en lo actual, en el acto, en el presente.”<sup>50</sup> Cuando recordamos, los momentos pasados no están detrás de nosotros como en una línea temporal, sino que coexisten en nuestra conciencia como si estuvieran delante, como si fueran lugares o escenas disponibles simultáneamente. La memoria espacializa el tiempo: lo hace coexistente, como si todos los momentos se desplegaran en una sola escena interior.

Hay otra atenuante que hemos rodeado en páginas anteriores y que resulta fundamental: el plano desde el cual se recuerda lo recordado. En *Pedro Páramo*, ese plano es la muerte. No se trata de un simple recurso narrativo, sino de una operación ontológica: recordar desde la muerte implica que el tiempo ya no fluye naturalmente, me refiero a ese ritmo vital, sino que se detiene, se suspende en una especie de presente vacío. En la novela de Rulfo, “El tiempo, de apariencia irreal, “se ha quedado quieto dentro de alguien, muerto”, con lo que la narración ocurre siempre en el presente y la historia queda eliminada.”<sup>51</sup> El tiempo, al disolverse en la muerte, se vuelve total: el personaje muerto dispone de su pasado como de una materia plástica, ya para ser narrada desde cualquier ángulo, ya para transformarse en materia velada de un recuerdo reprimido a través del sueño, pues esta afectividad que surge de la autopresencia en el recuerdo se encuentra en una relación directa

---

<sup>49</sup> Merlo Ponty, *Fenomenología de percepción*, p. 423

<sup>50</sup> Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, p. 47

<sup>51</sup> Noé Blancas, *Recordar Luvina como si así fuera*, p. 76

con la muerte. La memoria misma está vinculada a la muerte. Recordar es batallar con el olvido, “ese territorio inmenso donde las cosas mueren por segunda vez”<sup>52</sup>. Por esa razón, aquello que se recuerda conserva una forma de existencia. Pero entonces, si el olvido es muerte definitiva, el recuerdo es una forma de vida, o al menos, de obstinación ante la desaparición absoluta. Por eso, el recuerdo en Rulfo está paradójicamente cargado tanto de vida como de muerte, y es ahí precisamente cuando uno puede ver nuevamente el carácter total de la memoria en *Pedro Páramo*. Al evocar lo que ha muerto —un amor, una promesa—, los personajes mantienen un vínculo con lo vivo. Esta tensión entre lo que ha muerto y su presencia a través del recuerdo constituye una de las dicotomías centrales de la literatura de Rulfo. Los personajes no pueden dejar de recordar, y ese recordar no los consuela; los mantiene anclados al pasado-presente. Todo lo que se recuerda en *Pedro Páramo* y en los cuentos está velado por la culpa, el deseo, el dolor o el sinsentido. La memoria, lejos de ser redentora, es una forma de carga existencial que persiste incluso más allá de la muerte. “[Aquel] pueblo es el purgatorio. El paraíso celestial que esperaba se convierte de inmediato en un lugar de la muerte ubicua.”<sup>53</sup> Sin embargo, también persiste un efecto de vitalidad que emerge en medio de la muerte: una experiencia vital que se activa a través de la memoria, como forma de presencia del pasado. “[H]ay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida.”<sup>54</sup> Así lo deja ver Dorotea en la novela en el momento en que habla sobre su muerte: “-*Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.*”

“El dolor (*algos*) de la ausencia se fusiona con el placer de regresar al hogar (*nostos*).”<sup>55</sup> Esta ambivalencia es central en la obra de Juan Rulfo, especialmente en *Pedro Páramo*. Comala, el pueblo de los muertos, es literalmente un lugar de nostalgia: todos los personajes están muertos, pero sus voces resuenan con una mixtura de deseo,

---

<sup>52</sup> Oscar de la Borbolla, *Monólogo de la muerte*, p. 12

<sup>53</sup> Friedhelm Schmidt-Welle, *Hacia un regionalismo literario no nostálgico: Juan Rulfo y Julio Llamazares*, p. 290

<sup>54</sup> Gastón Roupnel, “La nouvelle Siloé”, p. 104. Citado en: G. Bachelard, *Op. Cit.*, p. 18

<sup>55</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 169. La traducción es nuestra

arrepentimiento y evocación. La dulzura está en la evocación de lo vivido: los amores, los paisajes. La amargura, en cambio, brota de la certeza de que nada de eso puede ya ser tocado, cambiado ni recobrado. Se trata de una forma de reminiscencia agridulce: la vida como recuerdo, y el recuerdo como condena.

Juan Preciado y Dorotea son los únicos personajes de la novela que comparten una conciencia sobre su presente: ambos saben que están muertos. En su caso, la evocación no busca reconstruir una vida, sino encontrar un punto de sentido en medio del vacío de su condición. Por eso Dorotea recuerda el deseo frustrado de la maternidad, como una forma de estar frente a aquella soledad absoluta de su muerte. En ese sentido, el recuerdo es el único cielo posible para Dorotea. No porque Comala sea un paraíso perdido, ni porque los personajes la conciban como un edén —más bien es un infierno de murmullos y repeticiones—, sino porque no queda nada más que recordar: *Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido . . . El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.*

Juan Preciado y Dorotea pueden aún pensar, recordar y hablar con plena conciencia de su estado, y por lo tanto, son los únicos personajes de la novela que pueden valorar su propia muerte. Este lugar narrativo, compartido desde la fosa común, los convierte en figuras privilegiadas dentro del relato: son los muertos que aún conservan el control de la memoria. Ambos describen su experiencia de morir, dándole a ese tránsito un carácter sensible y subjetivo. Juan relata su muerte como una pérdida progresiva del aliento, una desmaterialización del cuerpo en el aire, aunque posteriormente dice que en realidad lo que lo ha matado han sido los murmullos:

*“No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que caía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre. Digo para siempre. Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolinos sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi.”*

La muerte, para Juan, es un proceso sensorial, una especie de desvanecimiento físico y visual que culmina en la pérdida de sí, pero sin anular su capacidad de recordar. Dorotea,

en cambio, describe su muerte desde una imagen íntima, como la separación entre alma y cuerpo: “Aquí se acaba el camino —le dije [a su alma]—. Ya no me quedan fuerzas para más.” Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón.” El momento de su muerte está narrado como un acto de entrega, de apertura. En ambos casos, los personajes no desaparecen tras la muerte, sino que permanecen en una especie de tiempo suspendido, donde aún pueden significar lo vivido. Son cuerpos que aún sienten, pero que ya no pueden moverse. Conservan las facultades de la conciencia — piensan, recuerdan—, pero ya no habitan la vida; en cambio, habitan la muerte y desde ahí buscan la vida en la memoria. No se trata de cuerpos físicos en sentido estricto, sino de cuerpos fenomenales, cuerpos que ya no actúan en el mundo, pero que aún sienten el mundo desde un lugar de liminalidad. Un momento clave que expresa esta particular condición ocurre cuando Juan y Dorotea escuchan la lluvia caer sobre la tierra que los cubre: ambos están muertos, pero siguen vinculados sensorialmente al mundo, como pura capacidad de ser afectados: *¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?” -Siento como si alguien caminara sobre nosotros.*

Esta condición ambigua que comparten ambos personajes de Pedro Páramo —estar simultáneamente en la vida y en la muerte— los convierte en vehículos de la memoria de Comala. Narrativamente, estos personajes funcionan como puentes entre el mundo espectral del pueblo y el mundo sensible del lector. En la vida real, “mi nacimiento y mi muerte pertenecen a una natalidad y a una mortalidad anónimas.”<sup>56</sup> Pero desde la perspectiva de la novela estos personajes no solo recuerdan, sino que hacen recordar, actúan como superficies resonantes donde la memoria toma forma y se despliega. Ahora bien, si fuera posible recordar desde la muerte, se estarían subvirtiendo dos condiciones fundamentales del recordar: La encarnación del sujeto, es decir, el cuerpo como lugar desde donde se siente y se significa el pasado. Y, por otro lado, la direccionalidad temporal, que da sentido al recuerdo como retorno afectivo desde un presente vivo hacia un pasado vivido. Desde la perspectiva ontológica, recordar desde la muerte implicaría la posibilidad de una conciencia capaz de sostener en el tiempo. Esto la acerca más a la estructura de lo espectral que de lo humano. En ese sentido, como lo sugiere Rulfo en *Pedro Páramo*, la memoria después de la muerte deja de ser

---

<sup>56</sup> Merlo Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 231

testimonio individual y se convierte en eco: ya no pertenece a un “yo” que recuerda, sino a un espacio compartido de resonancias que dan voz a lo no resuelto. No hay sujeto que recuerde, sino una memoria que insiste, que se impone, que exige ser escuchada: es el recuerdo como deuda, como resto no elaborado, como retorno de lo reprimido. Por tanto, recordar desde la muerte no sería un ejercicio de identidad, sino un fenómeno liminar: el recuerdo se vuelve acontecimiento, más allá de su posesión; reclama ser habitado. Así, *Pedro Páramo* no nos habla de fantasmas que recuerdan, sino de memorias que buscan cuerpo, una ontología de la evocación suspendida. Volveré a este punto en el tercer capítulo. Por ahora, sirva esto para resaltar nuevamente esa presencia absoluta del recuerdo en la obra de Rulfo a través de su condición literaria como recuerdo articulado desde la muerte.

En los cuentos de *El llano en llamas*, a diferencia de *Pedro Páramo*, esa condición total de la memoria no proviene de un más allá espectral o de una conciencia ya disuelta en la muerte, sino que se articula desde la vida y su latente tensión con el pasado. La condición total del recuerdo en estos relatos no se logra por un retorno desde la muerte, sino desde la narración de recuerdo que se realiza al narrarse, y solo en ese acto encuentra su forma y su sentido.

Apelemos a nuestra definición de presencia como presencia fenomenológica, que es la base de nuestra investigación: una determinación existencial. Lo cual no debe entenderse simplemente como algo que *está aquí* en el sentido físico —como un objeto que ocupa un lugar en el espacio— ni tampoco reducirse al registro puramente psicológico —como un contenido mental o estado interior del sujeto. La presencia remite a una forma de *percepción significativa*; es decir, a una modalidad de darse del mundo o de los fenómenos que involucra siempre un sentido, un aparecer que nos interpela. “El sujeto y el objeto como dos momentos abstractos de una estructura única que es la presencia”.<sup>57</sup>

En la literatura de Rulfo, los recuerdos están presentes como experiencias que *acontecen* en el presente del relato. Están presentes porque irrumpen con una intensidad que afecta tanto a los personajes como al lector. No se limitan a ser datos del pasado, sino que se

---

<sup>57</sup> Merlo Ponty, *Fenomenología de percepción*, p. 438

viven en el momento narrativo como realidades actuales. Es decir, los recuerdos en Rulfo ocurren en el acto de narrarse y de leerse:

En un sentido real, el acto de conciencia crea algo que no existía antes, aunque no sea capaz de crear algo que, una vez creado, pudiera existir con autonomía óptica. En comparación con la existencia de lo real, lo ideal y, finalmente, lo puramente consciente, lo que es creado es análogo solamente a la "ilusión" a algo que solamente pretende ser algo o "finge" ser algo) aunque no lo es en un sentido ópticamente autónomo.<sup>58</sup>

Esta nueva dimensión de lo literario, situada más allá de la pura fantasía y de la mera adecuación a la realidad, nos permite señalar un tipo de *presencia del recuerdo* en la literatura de Rulfo. Así, puede afirmarse con certeza que, al leer *Pedro Páramo*, se accede a la presencia de un mundo singular, en el que encarnan estados de ánimo intensos como el amor, la melancolía o la resignación, siempre desde una perspectiva inmanente. Esta presencia puede volverse tan abarcadora durante la lectura, que el lector se sumerge por completo en el mundo del texto, gracias a una potencia inmersiva que absorbe toda su atención. Wolfgang Iser ha reflexionado sobre este fenómeno en términos de *inmersión o implicación textual*: la lectura supone una forma de participación activa que nace de la relación dinámica entre texto y lector. Para Iser, no solo *leemos* el texto, sino que estamos *implicados* en él; y esta implicación genera para nosotros la *presencia de un mundo*. Esto explica por qué, después de haber leído un buen cuento o una gran novela, sentimos la necesidad de hablar de ella, como si quisiéramos tomar distancia y observar desde fuera el lugar en el que estuvimos inmersos.<sup>59</sup> Desde esta perspectiva, la afirmación “Estuve en Comala” no es en absoluto una trivialidad, sino la manifestación de una experiencia estética: el resultado de un grado profundo de implicación en la lectura de *Pedro Páramo*.

Consideremos ahora tres ejemplos concretos de cómo se realiza esta presencia total de carácter afectivo, y cómo el recuerdo se instaura como un presente absoluto en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Para ello, tomemos como eje la figura de Susana San Juan, quien es, para Pedro Páramo, un recuerdo, una esperanza y un ideal. Es un recuerdo porque, aunque Susana está viva, Pedro no puede volver, por sus fueros, a aquel estado de gracia en la infancia en que ambos estaban unidos. Ese presente ya no es posible; lo que queda es la

---

<sup>58</sup> Roman Ingarden, *Op. Cit.*, p. 122

<sup>59</sup> Wolfgang Iser, *El acto de leer*, p. 41

invocación y la evocación. Susana encarna la “angustia de las cosas que son para no ser”<sup>60</sup>. Su existencia es paradójica: no está en el mundo tangible, pero sigue presente en la vida de Pedro. Esta tensión se expresa en la metáfora de su locura: su condición mental la mantiene desligada de la realidad. Susana, la loca, vive en otro mundo, uno al que ha sido empujada por el sufrimiento y su estado mental, pero también por la mirada que Pedro proyecta sobre ella. La propia Susana San Juan vive anclada en el pasado, sumida en el recuerdo y el anhelo del difunto Florencio: “*Florencio! ¿Dónde estás, Florencio? ¿Por qué me dejaste sola?*”, “*Me gustaba acostarme en sus brazos y quedarme dormida...*”, “*No me gusta que me toquen. Sólo Florencio podía hacerlo sin que me doliera.*”

Susana es un ideal, y en esa medida, las “[L]as palabras de Pedro ya no pueden comunicarse con ese lugar del ‘más allá de todo’ ocupado por una Susana fantasmagórica”<sup>61</sup>. Y aquí conviene hacer una distinción relevante entre lo que entendemos como *recuerdo* y lo que denominamos *rememoración*. La diferencia estriba en la profundidad de la experiencia y en la intimidad que el sujeto busca al evocar el pasado. El recuerdo puede ser simplemente una imagen o un dato que retorna a la conciencia, mientras que la rememoración supone una implicación afectiva más profunda. El acto de rememorar “[...] no se conforma con un modo contemplativo de aprehensión, sino que adopta la táctica muy diferente de revivificar una experiencia pasada. De esta manera, quien rememora entra en una alianza más activa con el pasado recordado. Por ‘revivificar’ me refiero al modo en que revivir el pasado en la rememoración se realiza de hecho”.<sup>62</sup> Es aquí donde reconozco esa triple dimensión de la rememoración señalada por Casey: el *yo* como búsqueda del recuerdo, la vitalidad de lo recordado y la unidad del recuerdo como núcleo vivencial. *Yo*, como quien rememora, ingreso en este acto con la expectativa, a veces inconsciente, de ser reanimado por aquello que viví. No siempre lo hago de forma deliberada, pero algo en mí busca revivir, sentir, recobrar una vitalidad afectiva que alguna vez me perteneció. Desde esta perspectiva, el contenido rememorado es un objeto reanimado y revitalizante. Se manifiesta ante mí como una presencia, una forma del ser pasado. En ese instante, la memoria deja de ser mero archivo: se convierte en cuerpo, en atmósfera, en experiencia. Y es ahí donde ocurre algo singular:

---

<sup>60</sup> Renato Leduc, *Inutil divagación sobre el retorno* (poema)

<sup>61</sup> Arndt Lainck, *La esperanza escondida, la duermevela y el hilo de la vida en Pedro Páramo*, p. 120

<sup>62</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 165 (La traducción es nuestra)

una fusión momentánea entre mi conciencia actual y aquello que se recuerda. De pronto estoy embebido en el recuerdo, me pierdo recordando. En esa breve relación, me vuelvo uno con lo rememorado. El pasado se convierte en presente absoluto, y yo, al acogerlo, experimento una forma de unidad interior que excede lo cronológico.<sup>63</sup>

Pedro como el "yo que rememora" encarna la búsqueda del pasado. Desde su primera aparición en la novela, el personaje está definido por la ausencia de Susana: "*De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina.*" Su existencia posterior no es más que un intento constante —y siempre fallido— de revivir esa experiencia primera. Quien rememora entra en la memoria "con la expectativa, aunque no necesariamente deliberada, de ser refrescado o reanimado por la experiencia"<sup>64</sup>. Pedro busca en sus recuerdos un reencuentro afectivo. "*Él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos.*" Susana es el recuerdo de los recuerdos, la evocación que eclipsa y desplaza a todas las otras memorias. En este esquema, Susana es lo rememorado que revitaliza. En los recuerdos de Pedro, Susana es una figura activa que se manifiesta en el presente con una fuerza vívida, particularmente placentera y dolorosa. Hay una fusión momentánea entre Pedro y lo rememorado, entre su conciencia actual y la Susana del pasado.

La Susana de la infancia es, para Pedro Páramo, el equivalente a una imagen que reanima, que otorga vitalidad, en la medida en que sigue ejerciendo un poder real sobre su presente. Cuando a Juan Rulfo se le preguntó por la naturaleza de este personaje, él respondió: "Considero que esta mujer ideal que busca el hombre sí existe [...], porque lo estimula a uno, le da a uno cierta vitalidad."<sup>65</sup> En este sentido, Susana constituye la encarnación de ese impulso que arrastra a Pedro a partir de su rememoración obsesiva. Y en esa misma medida, constituye una presencia trascendente.

---

<sup>63</sup> Cfr.: *Idem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> Juan Rulfo, *Entrevistas (Waldemar Verdugo Fuentes)*, p. 23

Un ejemplo paralelo al de Susana San Juan en *Pedro Páramo* se encuentra en el cuento *La herencia de Matilde Arcángel*. Matilde es también una figura trascendente, cuya fuerza simbólica se ancla en su belleza física. El relato se construye como un recuerdo narrado por un arriero. El relato insiste en la fascinación profunda que Matilde ejercía sobre los hombres del pueblo, Corazón de María: “*Los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había recorrido en mi vida. Y hasta se me ocurrió que nunca terminaría de quererla*”, dice el arriero con singular lirismo: Eventualmente, Matilde se convierte en esposa de un hacendado llamado Euremio, con quien engendra un hijo. Sin embargo, su vida termina trágicamente al interponerse entre el niño y un caballo desbocado para salvarlo. El hacendado, incapaz de aceptar la pérdida, proyecta su culpa y dolor sobre el hijo, al que nunca perdona por haber sobrevivido. Matilde, como Susana, trasciende su propia historia. Su recuerdo permanece como una presencia latente tanto para el narrador como para un sector del pueblo, especialmente para el padre y el hijo. En la primera parte del cuento Matilde Arcángel constituye una presencia inmanente que revitaliza a quienes la rodean: “*Nos guarecíamos en el calor de sus miradas*”. Sin embargo, después de su muerte, el personaje encarna precisamente ese tipo de recuerdo total, solamente que, a diferencia de Susana, lo hace de un modo negativo. Se *impone* en la vida de los personajes, especialmente en la del arriero, en la de Euremio y su hijo homónimo, como una imagen cargada de un dolor y un deseo no resueltos. “*Ya no me quedaba de ella más que la sombra o si acaso una brizna de recuerdo*”. No es un recuerdo que uno busca, una remembranza, sino *uno que se impone*, que no se puede reprimir. Este es un buen ejemplo de cómo el recuerdo no se limita a una representación pasiva del pasado, sino que actúa como una *presencia absoluta*. El cuento culmina con la imagen potente del hijo cabalgando, llevando consigo el cuerpo muerto de su padre, Euremio Cedillo, sobre el caballo, como un símbolo de la herencia materna. Matilde, la madre ausente pero determinante en el recuerdo. El hijo no hereda una historia, sino una deuda afectiva y simbólica: la imposibilidad de desligarse del deseo y del sufrimiento maternos.

El segundo aspecto se refiere a la densidad del recuerdo en literatura de Rulfo. La densidad es “la compacidad o solidez sentida de lo que recordamos.”<sup>66</sup> Decir que un

---

<sup>66</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 129 (La traducción es nuestra)

recuerdo es denso significa que se impone a la conciencia con una solidez, con una presencia sensible o simbólica que lo vuelve significativo, incluso si es breve o fragmentario. No es lo mismo evocar vagamente un color que recordar con intensidad una despedida, un accidente, un aroma de infancia o la noticia de una muerte. Hay recuerdos que, desde el primer momento, nos golpean con su carga emocional, con la sensación de que *todo* está ahí: los rostros, los objetos, los sonidos. Se trata de una *sensación* de solidez de solidez.

Cuando pensamos en un recuerdo *denso*, solemos imaginarlo lleno de imágenes, sonidos, olores. Y ciertamente es así. Pero la densidad de un recuerdo puede surgir, incluso cuando hay poca carga sensorial. Por ejemplo, uno puede recordar una fecha, como el día de la muerte de un ser querido. Tal vez no se recuerde con claridad la habitación, los rostros o las palabras exactas. Sin embargo, ese recuerdo tiene una carga emocional, existencial, histórica o simbólica tan fuerte, que se vuelve denso, significativo, persistente. Pero Aquí entra en juego lo que Casey llama "material connotado", es decir, todo lo que rodea y se asocia con ese recuerdo: emociones, significados personales, asociaciones culturales, decisiones que se tomaron, consecuencias vividas, narrativas que se han tejido alrededor del hecho. Ese conjunto de "ecos" —cosas no recordadas directamente, pero implicadas— se condensa en el recuerdo, dándole solidez y estructura, como si se tratara de un núcleo donde muchas capas se han compactado con el tiempo. Esto quiere decir que la densidad no está solo en "ver o escuchar de nuevo", sino en sentir el peso de algo que resuena en nosotros, aunque no lo veamos físicamente. Esto es consiste con nuestra perspectiva de presencia. El recuerdo se da como una totalidad vívida, incluso cuando algunas partes de su contenido estén borrosas o ausentes. Volvamos al momento en que Juan Preciado entra a Comala. La densidad del lugar no proviene de imágenes claras. La atmósfera está saturada de voces, ecos, ausencias y memorias, pero sobre todo por el recuerdo de su madre, todo eso crea una experiencia densísima, aunque la narrativa esté fragmentada y remita a una atmósfera onírica. No es un recuerdo sensorial, sino un lugar connotado por la muerte, la espera, la ruina y la historia del pueblo que busca ser dicha y escuchada.

Los cuentos poseen una densidad narrativa superior a la de la novela, en gran parte por su brevedad: la narración está comprimida, las pausas son escasas, y se recurre con

frecuencia a la elipsis. Esta compresión intensifica la energía emocional, que se despliega de forma más inmediata. Los cuentos, en ese sentido, tienden a ser monotónicos: no porque sean simples, sino porque su intensidad se sostiene en un único tono emocional, en una sola línea de tensión que se mantiene sin desvíos hasta el final. En *El llano en llamas*, esta densidad del recuerdo es fundamentalmente sensorial.

Consideremos *El día del derrumbe*, un cuento explícitamente evocativo, paradigmático de ese pasado-presente en la obra de Rulfo, a la vez denso y disperso. Como es de esperar, el narrador está implicado en los hechos. En el cuento hay un esfuerzo por reconstruir la memoria, sostenido por la presencia de otro personaje, Melitón, que actúa como interlocutor y referencia del recuerdo. El argumento del cuento es bastante simple: la visita de un gobernador a un pueblo afectado por un reciente terremoto que culmina en una pelea a machetazos y balazos entre los propios pobladores. Desde el comienzo, el narrador establece una distancia confusa respecto a la fecha de los hechos: “—*Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón? —No, fue el pasado. —Sí, si yo me acordaba bien. Fue en septiembre del año pasado, por el día veintiuno.*”

En *El día del derrumbe* se presenta inicialmente una confusión en torno al tiempo cronológico, la cual persiste a lo largo de todo el relato: el narrador y su interlocutor, Melitón, intentan precisar la fecha del suceso. Desde esta perspectiva, el relato presenta un recuerdo disperso en el que las escenas carecen de una compenetración. Sin embargo, esa abstracción cronológica se concreta más tarde en la rememoración de un acontecimiento personal. El verdadero “día del derrumbe” no es simplemente el del sismo físico que arrasó las casas del pueblo, sino el del colapso moral y existencial del narrador: “*Mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa, más bien borracho que buenisano.*” Es esa condición latente de la culpa lo que da densidad al recuerdo. El personaje siente el peso del recuerdo en la conciencia. La referencia a una dimensión afectiva y simbólica del pasado en el presente. El “día del derrumbe” se convierte en el desplome existencial del protagonista. El verdadero “ahora” del narrador no es el momento en que habla con Melitón, sino el acto mismo de recordar. Todo lo demás —la voz, los diálogos, el paisaje— es un horizonte que permite la actualización de la experiencia. “Recordar no es poner de nuevo bajo la mirada de

la consciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquel resume sean cual vividas nuevamente en su situación temporal.”<sup>67</sup>

Los personajes en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* recuerdan con una cierta pesadez; sus memorias densas se manifiestan incluso a través del cuerpo. A veces, esa pesadez se presenta de forma literal, como en la escena la que un padre carga a su hijo moribundo: “*Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo*”, puede leerse como una metáfora del peso del recuerdo de la madre, que se reactualiza en la situación del hijo. El recuerdo se vuelve carga física y vence al cuerpo. Otras veces, el peso del recuerdo se entrelaza con el presentimiento, como si la memoria anticipara el dolor. Esto ocurre cuando Pedro Páramo revive la muerte de su propio padre al presentir la de su hijo, Miguel Páramo. Aquí, de nuevo, pasado y presente se confunden en una misma sensación de fatalidad. “*Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado. Ruidos vagos. Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste.*”

Considero que, en *Pedro Páramo*, la densidad no descansa únicamente en el recuerdo personal, sino en un entramado de memorias intervenculadas. La solidez de la novela descansa en la estructura conmutativa de los relatos: cómo Susana San Juan afecta a Pedro Páramo, cómo Pedro afecta a Damiana, a Fulgor, a Miguel, a Dolores, a Juan y, en última instancia, a todo Comala. Cada recuerdo posee su propio peso específico, pero es en su entrelazamiento donde surge la densidad.

Siguiendo esta línea del carácter presencial del recuerdo y su modo de manifestarse en la literatura de Rulfo, consideremos el tercer aspecto: la texturalidad. A falta de un término más preciso, este concepto alude a la "textura" del recuerdo, es decir, a su disposición para hacerse perceptible a través de los sentidos —ya sea el tacto, la vista o el oído. ¿Cómo suenan esos recuerdos? ¿Cómo se ven? ¿Cómo se sienten al tacto?

---

<sup>67</sup> Merlo Ponty, *Fenomenología de percepción*, p. 44

Si abordamos *Pedro Páramo* como un recuerdo, el modo en que se nos da la "superficie" de lo recordado, esto es su textura, es áspera, porosa y quebrada, como un terreno seco y lleno de grietas —El llano y Comala. Áspera, porque está hecha de voces entrecortadas, fragmentos, silencios que interrumpen el flujo narrativo. La experiencia de leer la novela no es tersa ni lineal, sino más bien discontinua y punzante, como si el recuerdo doliera al ser tocado. Porosa, porque está llena de vacíos, ausencias y huecos que no se terminan de colmar. La historia no se cierra sobre sí misma, deja pasar lo indeterminado, lo no dicho. Como el polvo que se filtra por las rendijas, así se filtran las voces, los muertos, los recuerdos en la novela. Quebrada, porque la narración está rota en múltiples tiempos y perspectivas. Se vive como una memoria desintegrada que se rehace a retazos. No hay una textura uniforme, sino una superficie llena de fisuras, como el eco de algo que ya no puede volver a ser completo. La textura de *Pedro Páramo* corresponde a una experiencia de la memoria donde la superficie no está tersamente dada, sino cargada de rupturas y asperezas.

Los cuentos de *El Llano en llamas*, vistos como recuerdos, tienen una textura aún más árida y áspera que *Pedro Páramo*, pero con una cualidad diferente: no son solo fragmentarios, sino resecos y rugosos, como la tierra del desierto que no solo duele al tacto, sino que ya ha dejado de sentir. Su texturalidad puede describirse con estos matices: Una rugosidad polvorienta. Los cuentos están contruidos sobre un lenguaje seco, duro, sin adornos. Recordemos nuestra reflexión sobre la tonalidad en el capítulo primero. La narración no fluye, raspa, como si la memoria fuera contada por una voz cansada, al borde del colapso. Se sienten como un recuerdo viejo que se guarda en una garganta reseca, lleno de polvo del camino, aún en la voz de un niño, como ocurre en el cuento “Es que somos muy pobres” al que me referiré más adelante. Por otra parte, está lo que llamo, una Opacidad quemante. La mayoría de estos cuentos no tienen un centro emocional nítido, sino una opacidad, una especie de desierto afectivo. La violencia, la desesperanza, la soledad —todo se nos da en una superficie sin brillo. No hay luz que refleje; todo se absorbe. Es la textura de la muerte que ya no duele, sino que se ha vuelto habitual. El recuerdo es oscuro y sordo como en el cuento “En la madrugada”. La texturalidad emocional de estos cuentos también agrietada: la emoción no está en lo que se dice, sino en lo que queda atrapado entre líneas. El llanto ya no sale, pero la tierra lo retiene. Así, la textura es emocionalmente tensa, aunque la superficie

parezca plana. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* “El tiempo es siempre el mismo presente doloroso porque la pérdida es siempre todas las pérdidas.”<sup>68</sup>

Quiero referirme a un cuento en particular para ilustrar el concepto de textura mnémica. Se trata del relato “Es que somos muy pobres”. Me interesa pensar cómo se siente el recuerdo en este cuento, no sólo en su contenido, sino en su modo de darse: su textura afectiva, perceptiva, emocional. Aquí la voz narrativa infantil recuerda un momento desastroso para su familia: la pérdida de una vaca, la Serpentina, arrastrada por una lluvia torrencial. Pero lo que realmente se desliza bajo esa imagen no es solo la pérdida de un animal, sino el colapso simbólico de la esperanza.

La vaca era el único bien de su hermana Tacha, la única defensa ante un destino que ya ha alcanzado a las hermanas mayores: la prostitución. El niño lo comprende, aunque no lo exprese de modo analítico: “*Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita.*” El becerro, símbolo de la incertidumbre sobre el destino de aquel niño. No se sabe si el animal sobrevivió o murió. Esta ambigüedad proyecta una pregunta tácita: ¿qué ocurrirá con el niño ahora que ha perdido a la hermana con la que mantenía un profundo apego?

El recuerdo-cuento se siente como barro, como algo que sofoca y no se puede revertir. Esta textura del recuerdo se manifiesta en la impotencia radical del sujeto frente al mundo. “El sentimiento de imposibilidad para modificar la realidad se manifiesta textualmente a través de una serie de sucesos.”<sup>69</sup> El niño, que narra desde una distancia ambigua, revive el momento no con claridad conceptual, sino con una intensidad afectiva que da forma al recuerdo. Como en la tragedia moderna, la realidad no se puede transformar; solo se puede profundizar y hablar sobre la caída. La textura aquí es trágica y resignada, una mezcla de humedad, desesperanza y lucidez. El cierre del cuento, donde el niño observa los pechos de su hermana y advierte su carga erótica y su condena social, es profundamente doloroso: el cuerpo infantil toma conciencia de su impotencia, no solo ante la naturaleza, sino ante el

---

<sup>68</sup> Pedro Ángel Palou, *Juan Rulfo: La vida no es muy seria en sus cosas*, p. 338

<sup>69</sup> Ysla Campbell, *La ideología en “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo*, p. 281.

destino humano. El recuerdo adquiere, entonces, una textura que no es solo sensorial sino existencial: la vivencia de un mundo que se desmorona sin que el sujeto pueda impedirlo.

Así, el cuento se convierte en una memoria de lo inevitable, un fragmento del tiempo sellado por la pérdida que persiste como una marca interna integrada en el propio cuento.

Pero si la evocación constituye una experiencia total de la conciencia en relación con el tiempo, entonces esa memoria —que como rememoración es más un “aquí” y un “ahora” que un “antes”— necesita de un lugar para desplegar ese denso presente. Como hemos visto, en la novela de Rulfo el recuerdo irrumpe en el presente con una densidad existencial que transforma el recuerdo en vivencia. Ese lugar es, en un primer término, la propia conciencia del personaje, en tanto interioridad que alberga la experiencia. En *Pedro Páramo*, ese es precisamente el papel que cumplen Juan Preciado y Dorotea. Si como hemos dicho, Juan es el personaje reflector, en el plano evocativo, él es junto con Dorotea el lugar interior de la memoria de Comala. Sin embargo, existe una exterioridad concreta que da cuerpo y resonancia a los ecos de la novela. Esto me lleva al cuarto aspecto de la condición evocativa en Rulfo, aquellos espacios que suscitan el recuerdo, entendidos como memoria del lugar.

En la literatura de Juan Rulfo, ciertos espacios constituyen centros topológicos de evocación: son lugares memorables, capaces de suscitar o despertar la memoria. En *Pedro Páramo*, la relación entre memoria, espacio y temporalidad se subvierte radicalmente. “En *Pedro Páramo* son los muertos los que recuerdan a los vivos. El acontecer se encuentra trastocado: la muerte anima la vida que no existe más que en la memoria de la muerte, de lo hiudizo. El presente es sombra, muerte, fantasmagoría. El pasado es vida.”<sup>70</sup> La memoria es la condición que anima una vida que ya no existe, y que fuera de la novela, sería nada más que un residuo de lo que ya no es, pero que en Comala de alguna manera está presente. Surge entonces la sombra, el ensueño; el pasado es una forma de vitalidad. En *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, el acto de recordar está profundamente ligado al espacio: es el lugar el que guarda la memoria del pasado que exige ser evocada. Recordemos las primeras palabras de Juan Preciado al adentrarse en Comala: “[S]entí que el pueblo vivía. Y que si yo escuchaba

---

<sup>70</sup> Guillermo Samperio, *El edén sombrío o la dificultad de hablar sobre Pedro Páramo*, 72

*solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.”*

Sabemos que en *Pedro Páramo* son los muertos quienes evocan, quienes traen consigo los fragmentos del tiempo perdido. ¿Qué hacen los personajes de esta novela sino recordar? Comala constituye un espacio en el que la memoria se transmite por resonancia, por ecos que viajan entre planos ontológicos distintos. “Es como si en Comala la vida misma estuviera suspendida y escondida detrás de una tristeza irremediable”.<sup>71</sup>

El primer aspecto de la memoria del lugar en *Pedro Páramo* puede pensarse en términos del concepto *borde* o *soporte del recuerdo*. Si concebimos la novela como una gran operación de rememoración, entonces el margen constituye ese límite difuso pero necesario que sostiene y separa el recuerdo como una unidad perceptible. Ese borde es una estructura de contención y a la vez de disolución. Hasta ahí llegan los recuerdos de Comala y ahí comienzan a disolverse. Ahora bien, ese límite no es físico, sino estético y expresivo, pues se manifiesta en la forma en que la novela delimita el espacio de lo recordado sin clausurarlo del todo. Detengámonos primero en el margen como límite topográfico, es decir, como contorno geográfico del recuerdo narrativo.

En la obra literaria de Juan Rulfo, este límite está cuidadosamente trazado. En *Pedro Páramo*, la región limítrofe es la Media Luna, la hacienda de Pedro Páramo que delimita tanto el alcance del territorio como el de la memoria. Más allá de la Media Luna no hay nada —o, al menos, nada visible, nada narrable—. Se trata del contorno último de la experiencia recordada, un umbral entre lo que se puede contar y lo que ya se ha disuelto en el olvido o en la muerte. Abundio lo indica al comienzo de la novela con una precisión cargada de sentido: “*Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal.*” La Media Luna es, entonces, el horizonte último del recuerdo, un lugar que sostiene la identidad narrativa de Comala, y que a la vez señala su progresiva descomposición. Es un borde que marca el punto donde el recuerdo empieza a desvanecerse, como esa zona de penumbra que envuelve las imágenes

---

<sup>71</sup> Arndt Lainck, *La esperanza escondida, la duermevela y el hilo de la vida en Pedro Páramo*, p. 126

oníricas o los relatos ya gastados por el tiempo. Tal como el campo visual no termina en una línea clara, el recuerdo tampoco tiene un contorno nítido. No recordamos como si abriéramos una foto encerrada en un marco. Más bien, recordar es adentrarse en un espacio con zonas claras y zonas brumosas, en el que algunos fragmentos emergen con nitidez mientras otros permanecen velados, indeterminados, incluso inasibles. Así como en la percepción vemos más allá de lo claramente visible (intuimos, proyectamos, completamos), en el recuerdo hay siempre un borde que no se ve pero se presiente: la sombra de lo olvidado, de lo innostrado, de lo que se desvanece. De ahí que para ver algo, también es necesario no verlo completamente. Un objeto tiene lados ocultos, y esos lados ocultos son necesarios para que podamos decir que eso es un objeto y no simplemente una figura plana. Del mismo modo, si decimos que algo está “delante de nosotros”, esto presupone que hay un “detrás” (invisible), un costado, un contexto. Por lo tanto, la percepción nunca es total, nunca es completa, pero justamente por eso es viva, situada, corporal. “Al llegar a los límites del campo visual no pasamos de la visión a la no-visión”.<sup>72</sup> Lo que se produce es un proceso de concretización perceptiva, en el que la experiencia comienza a organizarse como una totalidad abierta, sostenida por la continuidad de lo visible y lo latente. No hay un corte abrupto entre lo que vemos y lo que no, sino un borde fluido, una zona de transición en la que lo no-visto sigue ejerciendo su presencia, como potencialidad de aparecer o como fondo que sostiene la figura. Este rasgo no pertenece solo al ámbito de la percepción visual; ocurre también en la memoria. En ese sentido, ese borde también sostiene una expresividad, el recuerdo no es una imagen cerrada ni un fragmento aislado del pasado: es un acto que se constituye desde un horizonte que lo excede y, al mismo tiempo, lo hace posible. De este modo, el recuerdo posee una estructura dialéctica: es una unidad que aparece como tal solo gracias al borde que la diferencia tenuemente del olvido. El borde no es simplemente un límite exterior, sino una condición interna de la memoria como forma de aparecer del pasado.

¿Cómo, entonces, concretar esa región no narrada que se encuentra más allá del borde, incluso más allá de la realidad construida por la novela? Esta es, sin duda, la cuestión acerca de la expresividad histórica abierta en el tercer capítulo, pero sugiere desde ya un problema fundamental: la memoria no solo recuerda lo que fue, también recuerda lo que no puede

---

<sup>72</sup> Merlo Ponty, *Fenomenología de percepción*, p.

recordar plenamente, lo que permanece fuera del campo de representación, pero que, sin embargo, sostiene desde su sombra todo lo que sí se muestra.

Lo que quiero subrayar, por ahora, es la función filosófica del borde como marca de finitud, como gesto límite que otorga al recuerdo su forma, su unidad precaria, su identidad cambiante. En este sentido, recordar es siempre recordar desde un margen, desde un lugar donde el pasado se perfila no por su plenitud, sino por lo que apenas se deja entrever y que, al mismo tiempo, lo constituye. “Estar encarnado es, ipso facto, asumir una perspectiva y una posición particulares; es tener no solo un punto de vista, sino también un lugar en el que estamos situados.”<sup>73</sup>

Esto conduce al segundo aspecto de la memoria del lugar, la familiaridad que se anuda en la condición de lo ya vivido, aunque muchas veces esto implique el reencuentro con lo espectral. Comala, por ejemplo, no es simplemente el escenario de la búsqueda del padre ausente. Basta leer las palabras de Juan Preciado: *“Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”*. En gran medida, esta familiaridad es lo que permite que Comala funcione como espacio de rememoración, aunque dicha rememoración sea dolorosa y desorientadora. Juan Preciado reconoce la familiaridad del lugar a través del relato de su madre, Dolores.

En los cuentos del *Llano en llamas*, la familiaridad del lugar está ligada a la corporalidad del campesino y su vínculo con la tierra. El llano, el cerro, el rancho, son espacios que, aunque hostiles, son entrañables, porque han sido habitados a lo largo del tiempo. El cuerpo se ha adaptado al lugar, y el lugar ha dejado marcas en el cuerpo. La familiaridad está relacionada estrechamente con el reconocimiento. Por ejemplo, Luvina es lugar que parece reconocible en su abandono, en su viento persistente, en la presencia espectral de sus habitantes. El narrador anticipa que el nuevo profesor “verá eso”, como si el destino de enfrentarse a esa tierra estuviera ya contenido en la experiencia de cualquiera que alguna vez ha sentido la intemperie, el desgaste, la impotencia ante lo estéril. Luvina despierta esa familiaridad

---

<sup>73</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 254 (La traducción es nuestra)

oscura, como si todos lleváramos dentro el recuerdo enterrado de un lugar así. Curiosamente, esta familiaridad se activa no por un recuerdo psicológico, sino por una resonancia afectiva y existencial. Las imágenes del viento que “se mete por los huesos”, la iglesia vacía, las mujeres que “pasan como sombras” o la pregunta reiterada “¿Qué país es este?” son configuraciones que evocan una memoria compartida de la pérdida, el exilio interior y el abandono institucional. “Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá...Está bien. Me parece recordar el principio”. Desde esta perspectiva, empero más allá de lo psicológico del personaje, la familiaridad, no sólo nace del conocimiento directo del lugar, sino de su inscripción simbólica en una experiencia humana universal: la de enfrentarse a un territorio que parece anterior a nosotros, pero que nos pertenece por el peso de lo que representa: *“Tú nos quieres decir que dejemos Luvina porque, según tú, ya estuvo bueno de aguantar hambres sin necesidad -me dijeron-. Pero si nosotros nos vamos, ¿Quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.”*

Más allá de la evidente relación entre lugar y memoria en el pasaje de Luvina —donde la memoria está anclada al territorio a través de la presencia de los muertos—, lo que se manifiesta es una forma de familiaridad ontológica, una intimidad afectiva con el espacio, mediada por lo que podríamos llamar lo familiar en el sentido profundo: la continuidad con los antepasados, la sedimentación del tiempo vivido colectivamente. Esta familiaridad, sin embargo, no está limitada a quienes han habitado físicamente el lugar. Yo, lector o escucha, puedo experimentarla sin haber estado nunca allí en virtud de un reconocimiento axiológico: una captación de los valores que ese lugar encarna y que, en su dimensión simbólica, pueden ser reconocidos desde una experiencia humana compartida.

Por otro lado, pero no menos importante es la variación topológica del lugar que deriva en la memoria. La llanura sin fin de *Nos han dado la tierra* no es homogénea ni isotrópica como el “site” cartesiano: es una superficie donde cada piedra, cada agrietamiento del suelo, cada silencio abrasador interviene como obstrucción que, en su misma resistencia, se convierte en punto de fijación de la experiencia. El llano es una estructura espacial que exige del cuerpo una respuesta. Los personajes de Rulfo están retenidos por la tierra, por la falta de agua, por la infertilidad. Lo mismo ocurre con los objetos, lugares que operan como anclas de

memoria. Cuando desaparecen lo que se pierde no es solo una cosa, sino la posibilidad misma del recuerdo.

### ***Conclusiones del capítulo segundo***

A lo largo de estas páginas nos hemos esforzado por mostrar que, en la literatura de Juan Rulfo, la reminiscencia no comparece como simple evocación del pasado, sino como la forma propia en que el ser se vincula con su pasado al integrarlo activamente en la dimensión presente de la experiencia. Desde esta perspectiva, no se trata de revivir literalmente algo que ha quedado detrás, sino de hacer comparecer —en la densidad de lo narrado— un tiempo otro que, sin dejar de ser pasado, se manifiesta como fuerza activa del presente.

Este proceso que en Rulfo se despliega bajo el signo de una polifonía, de una memoria sin colectiva, se articula en torno a cinco modos que hemos desarrollado a lo largo del capítulo: la autopresencia, en cuanto modo en el que uno mismo reconoce su propia presencia en el pasado; la densidad, como espesor afectivo de lo recordado; la textura, como el modo sensible que envuelve a la memoria; la familiaridad, como reconocimiento; y, finalmente, el lugar, como horizonte en el que la memoria literalmente habita. A partir de estos cinco aspectos, la reminiscencia rulfiana no solo da forma al mundo narrado, sino que funda una presencia en el lector, en el oyente.

Y es aquí donde surge la pregunta decisiva, la que abre el tránsito hacia nuestro siguiente capítulo: ¿a quién pertenece ese recuerdo que se narra? ¿A quién convoca esa voz que insiste? ¿Dónde se sitúa el lector —ese otro ausente— cuando la memoria que no es suya lo alcanza como si lo fuera? ¿Qué tipo de vínculo ontológico, sensible, se establece entre el mundo evocado y el mundo vivido? Estas preguntas, que ya resuenan en lo dicho, serán el punto de partida para interrogarnos ahora por el modo en que la obra de Rulfo, a través de la memoria, se abre nuevamente al mundo.

### ***Introducción al capítulo tercero***

La obra literaria de Rulfo parece tender hacia un límite: el de la realidad. No como reflejo o mimesis, sino como una reminiscencia que, al insistir en la forma del recuerdo, abre en el

lector una experiencia de mundo. Si en los capítulos anteriores nos hemos detenido a pensar la voz como forma de presencia y la reminiscencia como modo del recuerdo, ahora se impone una interrogación más radical: ¿cómo se vincula esa experiencia estética con aquello que, de modo incierto pero persistente, llamamos “realidad”? ¿Cómo comparece lo real en la obra de Juan Rulfo, no como dato sociológico ni como decorado histórico, sino como fondo último de sentido, como memoria del mundo?

Este tercer capítulo se orienta, entonces, hacia lo aludido. Frente a las interpretaciones que buscan en Rulfo el testimonio de una época, y frente a aquellas que lo recluyen en la clausura de la invención literaria, proponemos: pensar lo real no como algo que se muestra, sino como algo que se evoca. En este sentido, el presente capítulo no se limita a registrar referencias históricas, sino que indaga el modo en que la obra literaria puede devenir memoria histórica, sin dejar de ser forma estética.

Por último, este capítulo contiene escasas referencias directas a los textos de Rulfo. Sin embargo, no se trata aquí de una omisión, sino de una confianza: la de que los capítulos precedentes han cumplido con el trabajo de sentar las bases de esa noción de presencia fenomenológica que ahora modestamente busca sostenerse. A partir de esa base, este capítulo último se ha permitido desplazarse hacia un plano más especulativo, procurando en todo momento mantener el rigor de la investigación.

### ***Lo real evocado: Rulfo y la memoria del mundo***

*Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara.*

¿Cómo abrir este capítulo con una pregunta que, en apariencia, desborda el alcance mismo de esta investigación, pero que en realidad ha sido su destino desde el inicio? Podría parecer que al interrogar por la relación entre literatura y mundo real nos alejamos del campo estrictamente delimitado por la obra de Rulfo, pero ocurre exactamente lo contrario: es justamente ahí donde se dirige la fuerza presencial que estas páginas han querido seguir, esa fuerza convocada por las voces que rememoran y, en su evocación, construyen algo más que pasado: construyen una forma de reingresar a un mundo.

Este es el punto de convergencia del trabajo: interrogar no sólo la forma del recuerdo, sino su dirección; no sólo su estructura, sino su intencionalidad. ¿Hacia dónde se orienta la memoria cuando habla desde una ficción literaria? ¿Cuál es el horizonte que persigue esa palabra dolida y densa que atraviesa los cuentos de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*?

Preguntar por esa dirección equivale, en términos más generales, a preguntarnos por la relación entre la obra de Rulfo y lo que solemos llamar “realidad”. Pero este mundo real no ha de pensarse como lo dado o lo meramente empírico, sino como aquello que nos concierne existencialmente, aquello que nos constituye y nos convoca, es decir: el mundo de la vida. Y aquí es donde, si se me permite una confesión —que no pretende ser una opinión sino una perspectiva—, puedo decir que leer a Rulfo siempre me ha parecido una forma de regresar a la vida. No a la vida como continuidad biográfica o psicológica, sino como forma en la que me integro al acontecer de la realidad en sus múltiples dimensiones.

Esa posibilidad de volver a la vida a través del texto está ligada, sostengo, a una de las condiciones fundamentales de toda su narrativa: el ingreso a un lugar y el regreso. En la literatura de Rulfo ese ingreso suele ser explícito. *Pedro Páramo* comienza con un viaje hacia Comala; *En la madrugada*, por su parte, inicia también con un movimiento hacia el interior de un pueblo, San Gabriel, cuyo amanecer —cuidadosamente descrito— anuncia ya la experiencia de un umbral al que uno está a punto de ingresar. Es precisamente en ese umbral donde se instala la memoria. Se trata de ingresar a “mundos no como fueron sino como ahora pueden ser recordados”.<sup>74</sup> La literatura de Rulfo encuentra así otro camino hacia lo real,

---

<sup>74</sup> Edward Casey, *Remembering, A phenomenological study*, p. 162 (La traducción es nuestra)

distinto del reflejo, de la negación de la realidad o de la afirmación mimética. Encuentra el camino del recuerdo. Y en ese camino —tan borroso como insistente— logra que el lector no solo observe un mundo, sino que lo cruce, y tal vez, lo reconozca como propio. Quizás por eso Paz apuntó: “Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen -no una descripción de nuestro paisaje-. Como en el caso de Lawrence y Lowry, no nos han entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú.”<sup>75</sup>

Como hemos señalado, la evocación, en la literatura de Rulfo, no suele manifestarse de manera directa o declarativa. Por el contrario, se presenta bajo la forma de la alusión: una figura discreta que remite a lo ausente sin necesidad de connotarlo. Se trata de una evocación, cuya potencia radica precisamente en no agotar el referente. La alusión opera como un catalizador (*reminder*): algo —una palabra, un tono, una imagen, incluso una pausa— pone en movimiento una cadena de sentidos latentes, los convoca sin poseerlos. Esta estructura, en apariencia reticente, plantea una pregunta que toca la médula misma de la obra: ¿no es, acaso, la literatura de Rulfo en su conjunto una vasta forma de alusión? La respuesta que aquí se propone es afirmativa. No porque la obra remita a algo que se encuentra fuera de sí en un sentido simple, como si se tratara de una alegoría o de un espejo deformante de la realidad, sino porque en su decir se reactiva, con fuerza singular, la sombra de un mundo histórico. Aunque parecen moverse en un espacio autónomo —el mundo cerrado y espectral de Comala, las tierras ásperas y solitarias del llano—, estas voces evocan una geografía y una temporalidad que no pertenecen del todo al orden de la ficción. Se trata (como todo el mundo sabe), del México rural del siglo XX, marcado por la Revolución, la Guerra Cristera, la disolución de los lazos comunitarios y el peso del desamparo político. Lo interesante es que ese mundo no se representa en términos documentales; se alude. Y esta alusión no es sólo estética, sino ontológica: nos habla desde una experiencia que, aunque no nos haya sido propia, se activa en nosotros como una resonancia. De ahí que podamos decir que la literatura de Rulfo funciona como un artefacto evocador, una suerte de recordatorio.

---

<sup>75</sup> Octavio Paz, *Paisaje y novela en México*, p. 18.

Sin ánimo de formular aquí una teoría sistemática sobre la alusión —noción de la que, dicho sea de paso, he encontrado poco o nada—, me limitaré a esbozar dos niveles posibles en los que, considero, la alusividad puede desplegarse en el arte. Más allá de su raíz etimológica, que la emparenta con el acto de "alumbrar" o "hacer ver sin mostrar"<sup>76</sup>, la alusión opera como una forma de aparición indirecta, como una irradiación lateral del sentido que no se impone, sino que se insinúa. Tal vez su mayor potencia reside justamente ahí: en ser una luz oblicua que no revela por completo, sino que deja entrever, como si el texto hiciera un gesto leve hacia un contenido que no formula, pero que *convoca*.

La alusión, en su acepción común, se refiere a una figura de lenguaje que sugiere sin nombrar, que remite sin explicitar. Pero en la literatura de Rulfo, esta figura se intensifica hasta alcanzar un plano más profundo: no se limita a operar en el nivel estético del estilo o del lenguaje retórico, sino que se despliega en el ámbito mismo del ser de la obra. En este sentido, podemos distinguir entre dos formas de alusión: una alusión estética y una alusión ontológica. La primera pertenece al orden de lo retórico, sostenida en la elipsis que deja en el lector el trabajo de completar el sentido. Esta alusión es formal, opera en el texto, no necesariamente en el mundo. La segunda —que llamo ontológica— es más radical. No se trata ya de sugerir un sentido implícito en la propia obra, sino de convocar una experiencia que, sin haber sido vivida directamente, comparece como si fuera propia. Esta forma de alusión no remite simplemente a un referente externo, sino que presenta un modo de ser, una configuración del mundo que resuena en quien lee. Así, cuando decimos que la obra de Rulfo es un "artefacto evocador", lo que afirmamos no es que su literatura se limite a imitar, sino que construye —en su voz, en su ritmo, en su opacidad— una forma de aparición. No informa sobre la realidad: busca hacerla presentarse como memoria. La alusión ontológica de Rulfo, entonces, no invita a interpretar, sino a ingresar a mundos alusivos al nuestro: estar en Comala, en el polvo, en la espera, en la pérdida. Es el recuerdo que no siendo nuestro, nos reclama.

Este "recordatorio" no tiene la forma de una advertencia explícita ni de una tesis ideológica. Es más bien de orden sensorial o cuasi-sensorial: imágenes oscuras, voces

---

<sup>76</sup> Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua Castellana*, p.46

entrecortadas, silencios densos, ritmos de habla que parecen provenir de otra dimensión. Todo ello constituye una forma de adumbración —en el sentido fenomenológico del término—, es decir, una proyección de sombras donde lo que se muestra lo hace sugiriendo lo que no se muestra. La adumbración “(literalmente, “proyección de sombras”<sup>77</sup>) es un modo de manifestación en el que las partes ya percibidas de un objeto sugieren al perceptor el carácter presunto de aquellas partes que aún no han sido percibidas.”<sup>78</sup> Lo mismo ocurre en la obra de Rulfo: lo que aparece, aparece para remitir a lo que falta.

Resulta profundamente revelador que, en buena parte de los cuentos y en la novela de Rulfo, el mundo ficticio —ese espacio suspendido entre el mito, el sueño y la memoria— roce, casi imperceptiblemente, el mundo real. No se trata de una superposición evidente, sino de una fricción sutil, como si las fronteras entre la ficción literaria y la historia concreta se tocaran en el umbral mismo del relato. Los textos rulfianos no representan directamente la realidad social de su tiempo, pero sí la bordean, la rozan, la insinúan. Es como si, al final de ciertos cuentos o en el epílogo de la novela, el mundo de la vida hiciera irrupción, silenciosa pero firme, en el mundo de la narración.

En *Pedro Páramo*, por ejemplo, este roce se hace visible en los últimos compases de la novela, cuando la atmósfera espectral de Comala se ve atravesada, casi violentada, por la irrupción de una escena reconocible en el registro de lo histórico. Es el momento en que un contingente armado emerge desde las entrañas de la Media Luna: “*El agua apretó su lluvia hasta que allá, por donde comenzaba a amanecer, se cerró el cielo y pareció que la oscuridad, que ya se iba, regresaba. La puerta grande de la Media Luna rechinó al abrirse, remojada por la brisa. Fueron saliendo primero dos, luego otros dos, después otros dos y así hasta doscientos hombres a caballo que se desparramaron por los campos lluviosos.*” La escena no deja de ser parte del universo ficticio; pero al mismo tiempo, se desliza hacia la realidad. En esa escena intuimos la sombra de la Revolución, la Guerra Cristera, la violencia estructural que subyace en aquella tierra.

---

<sup>77</sup> Edward Casey, *Op. Cit.*, p. 115 (La traducción es nuestra)

<sup>78</sup> Edward Casey, *Op. Cit.*, p. 210 (La traducción es nuestra)

Un mecanismo similar opera en el cuento *La herencia de Matilde Arcángel*. Al final la historia se abre hacia otro horizonte, más amplio, más reconocible, más histórico: “*Casi con la campana de las horas se oyó el mugido del cuerno. Luego el trote de caballos. Entonces yo me asomé a ver quiénes eran. Y vi un montón de desarrapados montados en caballos flacos; unos estilando sangre, y otros seguramente dormidos porque cabeceaban. Se siguieron de largo.*” En este desfile de figuras anónimas y maltrechas, la narración se desborda hacia lo colectivo, hacia ese otro plano en el que la guerra —quizá la Revolución, quizá otra forma de violencia endémica— reclama su lugar en la memoria.

Estos momentos, en apariencia marginales, cumplen una función crucial: son puntos de contacto entre el tejido ficticio de la obra y el espesor material de la historia. No son “guiños realistas” ni concesiones documentales, sino pliegues en los que la literatura revela su capacidad para hacer presente lo ausente, no a través de la mimesis, repito, sino mediante la evocación. Lo que Rulfo logra, en estos pasajes, es una forma de inserción oblicua de la historia: no como telón de fondo, sino como silencio que desborda la ficción.

Desde esta perspectiva, en *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* no la realidad comienza a hacerse visible, como si emergiera desde dentro del texto, enraizada en su textura misma. Y es precisamente esa resonancia lo que permite que la literatura de Rulfo dialogue con el mundo histórico. La memoria que se activa en el lector no es puramente individual: es también histórica, cultural, afectiva. La alusión, en este sentido, no es sólo una figura del lenguaje, sino una forma de anclaje del texto en el mundo de la vida. No vemos, tal vez, con claridad el rostro de ese mundo, pero lo sentimos.

Es, en última instancia, esta presencia vivencial —esta forma específica de aparecer que no se agota ni en lo físico ni en lo psíquico, sino que se constituye en la experiencia misma del lector— lo que se nos impone con particular intensidad en la narrativa de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. En ese sentido, resulta estéril interrogarse por la “presencia real” o “efectiva” de los elementos que componen estos relatos. No se trata de discernir si las cosas están “realmente ahí” en un sentido ontológicamente positivo, sino de atender al modo en que emergen en la conciencia, al modo en que se nos dan. En ese plano del aparecer —

plano no reductible ni a la pura ficción ni al documento histórico— es donde comienzan a plantearse las preguntas decisivas sobre la presencia en la obra rulfiana.

Este problema encuentra ya una formulación seminal en la obra de Roman Ingarden, quien abordó con rigor la ontología de la obra de arte literaria. Según Ingarden, los objetos representados en la literatura pueden remitir, en principio, a dos grandes esferas: la esfera de lo psíquico (imaginación, emociones, pensamientos) y la esfera de lo físico-material (espacios, cuerpos, acciones)<sup>79</sup>. Así, en *Pedro Páramo* —y por extensión en *El Llano en llamas*— sería posible distinguir una zona psíquico-imaginativa en la que se configuran los estados internos de los personajes, y otra esfera material que da forma al mundo narrado: Comala, los pueblos, la tierra, los objetos, los caminos, etcétera.

Pero hay una inquietud más profunda en el planteamiento ontológico de Ingarden, y que se condensa en la pregunta por el fundamento mismo de las esferas en las que habitan los objetos de la obra: ¿sobre qué plano se erige esa doble dimensión imaginativa —la esfera psíquica y la esfera material-representada— sin deslizarse en el vacío de lo irreal? Dicho de otro modo: si lo literario no remite directamente a lo real, ni tampoco se resuelve en una idealidad lógica, ¿cuál es el estatuto ontológico de ese mundo que aparece en la obra?

La preocupación de Ingarden es ontológica, es decir, se trata de la constitución del ser de la obra; la nuestra es estético-histórica, tiene que ver con la relación de la obra con la realidad. Ingarden se pregunta si esas esferas —aquello que imaginamos como pensamiento o estado afectivo de un personaje, y aquello que configuramos como un paisaje o un objeto— requieren o no de un soporte en una realidad psíquico-material, paralela a la nuestra pero estructuralmente dependiente del acto de conciencia que la constituye. La respuesta, aunque matizada, no se resuelve en una disyuntiva simple: ni pura fantasía desligada de toda referencia, ni copia o derivación mimética de la realidad empírica. La obra literaria, según Ingarden, configura un modo de ser sui generis: no existe como una cosa en el mundo, pero tampoco es simplemente una construcción subjetiva del lector. Entre ambos extremos —lo puramente objetivo y lo puramente subjetivo— se abre una zona intermedia de ontología estratificada. Es aquí donde la literatura revela su ambigüedad más profunda: lo que presenta

---

<sup>79</sup> Cfr: Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 35

no existe en el mundo físico, pero tampoco es inexistente. Se trata, más bien, de una existencia cuasi-real. Ahora bien, ¿descansa esta existencia cuasi-real en una “realidad paralela” de naturaleza psíquico-material? Hasta donde entiendo, la respuesta debe evitar todo dualismo ingenuo. Ingarden no afirma la existencia de un “otro mundo” real en el sentido físico, sino que propone una lógica de la aparición que exige una correlación ontológica: el mundo representado exige ser fundado en un acto de conciencia, pero no se agota en él. Este mundo requiere una cierta “consistencia” —una ley interna de construcción, un modo de ser y aparecer— que lo diferencia de la pura ensoñación.

En este sentido, podemos cuestionar la propia obra de Rulfo: ¿Estamos acaso ante una representación histórica, un correlato ficcional de un México rural empobrecido y violento, reconocible en su geografía y en su tiempo? ¿O debemos pensar, más bien, que la narrativa de Rulfo produce un tipo de presencia fenomenológica que no se deja encerrar ni en la mimesis documental ni en la imaginación sin anclaje? Mi propuesta —y el hilo que recorre este trabajo— es que en la obra de Rulfo emerge una forma de presencia que se da en la evocación, como actualización de un mundo que aparece en el recuerdo. La obra literaria de Rulfo no remite ni a un México histórico plenamente reconocible, ni a un mundo cerrado en sí mismo, arbitrario: el mundo que aparece —Comala, el llano, los pueblos sin nombre— no puede ubicarse como realidad empírica, pero tampoco puede dissociarse del espesor ontológico que le confiere su alusión a lo real. Como si el mundo rulfiano reposara, no en una realidad paralela, sino en una zona intermedia de ser, donde lo psíquico, lo histórico y lo literario se entrelazan.

En este sentido, las preguntas que deberían guiar nuestra lectura no son aquellas que buscan ubicar a Comala en un mapa o fechar con precisión la revolución mencionada en los cuentos. Más pertinente sería preguntar: ¿en qué capa del tiempo de la conciencia debe situarse Comala? ¿Es una ficción producida por la imaginación de un autor, o una forma remanente de una realidad que sigue vibrando en la memoria colectiva? ¿No es, en rigor, un mundo que no fue tal como se muestra, pero que ahora *puede ser recordado* así, en la textura brumosa de la voz narrativa? La literatura de Rulfo no presenta al mundo como fue, sino como puede hacerse presente en el recuerdo: no en el sentido de una mera repetición, sino como reingreso, como retorno afectivo y alusivo a lo que, aunque pasado, insiste aún en

aparecer. Así, más que representación, lo que hallamos es resonancia; más que ficción o historia, un modo peculiar de presencia que interpela al lector no solo desde la estructura del texto, sino desde el peso ontológico de aquello que allí comparece. Es esta forma de aparecer —a la vez fugaz e insistente— la que otorga a la narrativa de Rulfo su profundidad silenciosa, su melancólica densidad, su potencia evocativa.

Ingarden nos advierte, con aguda lucidez, que no es posible reducir la existencia de los objetos literarios a la ya fatigada dicotomía entre lo ideal y lo real<sup>80</sup>. Tal dualismo, que tan cómodamente sostiene la arquitectura de una ontología clásica, resulta insuficiente ante la peculiar modalidad de ser que ostentan los objetos en el interior de la obra literaria. Pensemos, una vez más, en *Comala*, pueblo árido, espectral, calcinado por un sol inmóvil, y sin embargo anclado tenuemente al mundo por una referencia mínima: Sayula, al sur de Jalisco, un punto reconocible en la geografía mexicana. Este pequeño gesto referencial permite al lector orientarse: Comala parece tener una existencia vecina al mundo real, pero esa proximidad no la legitima ontológicamente. Comala no existe como tal en la cartografía empírica. No hay, fuera del texto, un lugar que agote o subsuma las propiedades que Rulfo le atribuye. ¿Deberíamos entonces arrojarla sin más al ámbito de lo imaginario, como un producto puro de la fantasía del autor?

Es tentador identificar los objetos literarios con la realidad histórica, pero según hemos considerado, la representación literaria no es jamás una duplicación fiel de lo real. Hay, en toda obra de arte, una distancia entre el objeto del mundo y su doble ficcional. Y, sin embargo, nadie puede negar que *Comala* porta los rasgos inconfundibles de los pueblos rurales del sur de Jalisco, atrapados en la resaca histórica del proyecto revolucionario mexicano. Lo que aparece en la novela es, en cierto modo, la silueta de un fracaso colectivo: el abandono estructural de una geografía y de un modo de vida que la modernidad prometió redimir, pero terminó por desfigurarse. Es igualmente tentador, disolver los objetos literarios en la pura idealidad de lo imaginado. Si bien es cierto que los mundos narrativos se constituyen en y por la imaginación, ello no los desvincula de la realidad. Muy por el contrario, su inteligibilidad misma depende de una cierta referencia compartida: de una

---

<sup>80</sup> Cfr. Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, p. 54

objetividad imaginativa que no se crea ex nihilo, sino que presupone el espesor del mundo. Sin esta referencia, el lector quedaría suspendido en una niebla sin forma, incapaz de captar el sentido de lo narrado; y el autor mismo perdería continuidad en su acto creador. Basta un ejemplo: sin la experiencia previa del mundo que hace posible la figura de un *papalote*, no podríamos, como lectores, aprehender la escena en que Susana San Juan y Pedro Páramo vuelan papalotes “a manos juntas” en la loma verde. “Ni siquiera el concepto de fantasía surge de la fantasía.”<sup>81</sup> No sólo el contenido, sino incluso el concepto de fantasía, como señala Husserl, remite a una fuente previa, a un suelo común desde el cual se puede imaginar.

Nuestra experiencia, al adentrarnos por vez primera en el estudio de la obra de Juan Rulfo, no escapó a una tentación que podríamos llamar inaugural: la del reflejo. Sucumbimos —al menos en un inicio— a la necesidad de hacer coincidir la literatura con la realidad, como si las voces polvorientas de Comala y los ecos del llano no fueran más que el espejo estilizado de un México rural, marcado por la Revolución y el caciquismo; que Rulfo “representaba” un sector histórico de la *nación*, y que su obra podía ser leída como un documento ficcional. Pero pronto esta identificación comenzó a resquebrajarse. Las voces que emergen en sus textos no hablan “desde” la historia, ni “acerca” de ella, sino “a través” de una dimensión más esquiva, donde lo vivido se transmuta en presencia evocada, que es capaz de retornar a lo histórico.

La obra literaria de Rulfo no es, entonces, ni es estrictamente real ni es pura invención. Su ser se sitúa en una zona limítrofe, en una forma de presencia que no se agota en la lógica binaria de lo empírico y lo ideal; no se entrega ni a la pura facticidad del mundo ni a la evasión imaginaria: se sostiene, más bien, en una tensión constitutiva, en una forma de ser que solicita al mundo real y a la idealidad sólo en la medida en que necesita asegurar, como escribe Ingarden, “pedir su ayuda [a lo real y a lo ideal] solamente para el propósito de asegurar la identidad y la unidad.”<sup>82</sup> En *Pedro Páramo*, los elementos que parecen proceder del mundo histórico —el paisaje árido, las referencias geográficas, la Revolución y de la Guerra Cristera— no deben entenderse como mecanismos de mimesis, ni como pruebas documentales de una realidad extraliteraria. Son, más bien, recursos simbólicos que le

---

<sup>81</sup> Edmund Husserl, *Op. Cit.*, p. 67

<sup>82</sup> Roman Ingarden, *Op. Cit.*, p. 39

otorgan densidad al mundo narrativo, que lo dotan de una coherencia interna, una forma propia de aparecer que no se confunde ni con la copia ni con la invención absoluta.

En un sentido real, el acto de conciencia crea algo que no existía antes, aunque no sea capaz de crear algo que, una vez creado, pudiera existir con autonomía óptica. En comparación con la existencia de lo real, lo ideal y, finalmente, lo puramente consciente, lo que es creado es análogo solamente a la "ilusión" a algo que solamente pretende ser algo o "finge" ser algo) aunque no lo es en un sentido ópticamente autónomo.<sup>83</sup>

Desde esta perspectiva, el acto de conciencia que da lugar a la obra literaria no crea un objeto con existencia óptica autónoma, como lo hace el mundo natural o el ideal, sino que produce un tipo de objeto singular: una forma de ser que se presenta como si fuera, sin serlo del mismo modo que los entes del mundo o los ideales de la razón. Ingarden habla aquí de una "ilusión ontológica", no en el sentido peyorativo de lo falso, sino como estructura de pretensión de ser. La obra de arte finge ser mundo, y en ello reside su potencia: la posibilidad de hacer aparecer algo que no está ni en el mundo exterior ni en la mente individual, sino en un espacio intermedio, que sólo se actualiza en la experiencia del lector.

Es precisamente esta dimensión lo que permite hablar de una *presencia fenomenológica* en la obra de Rulfo. No se trata de la presencia psicológica de un personaje que habla desde su intimidad, ni de la presencia efectiva de un objeto que se ofrece a nuestros sentidos, sino de un aparecer inmanente que se activa en la lectura: el mundo que se forma en la conciencia lectora como resultado de una implicación radical con el texto.

Wolfgang Iser ha desarrollado una noción afín al hablar de la *inmersión textual*, ese movimiento en que el lector queda atrapado por el tejido narrativo y experimenta el mundo ficticio como si le perteneciera, como si lo habitara desde dentro. Esta inmersión no se explica por el realismo de los contenidos, sino por la dinámica misma de la implicación lectora. Iser señala que, tras una lectura intensa, sentimos la necesidad de hablar de lo que hemos leído, precisamente para poder tomar distancia, para poder regresar desde ese otro lugar al que fuimos convocados. Lo que hemos experimentado no fue un simple entretenimiento, sino

---

<sup>83</sup> Roman Ingarden, *Op. Cit.*, p. 122

una forma de presencia: el haber estado en un mundo otro, que sin embargo nos habla del nuestro.

En este sentido, la frase “yo estuve en Comala” no es una licencia poética ni una exageración afectiva, sino la formulación precisa de una experiencia fenomenológica. Porque Comala, aunque no exista en el mundo, tiene la consistencia suficiente para ser habitada por la conciencia. Es allí donde se activan afectos como el amor o la resignación, no como meros temas narrativos, sino como atmósferas que nos envuelven y transforman. Comala no es una alegoría de lo real, ni una invención gratuita: es un espacio donde la memoria, el lenguaje y la imaginación se entrelazan para producir algo más que un significado —producen una *presencia*.

“El ser en sí al que se entregan las obras de arte no es la imitación de algo real, sino la anticipación de un ser en sí que todavía no existe.”<sup>84</sup> Esta frase, de resonancia ontológica, pone en crisis toda concepción mimética del arte, al desplazar su potencia del campo de la representación al del advenimiento: lo que el arte porta no es una copia del mundo, sino la prefiguración de una posibilidad que aún no ha sido realizada. Pero, cabría entonces preguntarse: ¿esta noción no contradice nuestra tesis, en la medida en que plantea que el arte debe apuntar hacia el futuro? ¿qué valor tiene una obra que alude al mundo si uno de los esfuerzos más lúcidos de la filosofía del arte del siglo XX ha consistido en separar la obra de cualquier identidad inmediata con la realidad objetiva? Sorprendentemente, la respuesta viene del propio Adorno:

“Las grandes obras esperan. Algo de su contenido de verdad no desaparece con el sentido metafísico, ya que no se deja comprometer; es aquello mediante lo cual siguen hablando. Una humanidad liberada debería recibir expiada, la herencia de su pasado. Lo que alguna vez fue verdadero en una obra de arte y ha quedado desmentido por el curso de la historia podrá volverse a abrir cuando hayan cambiado las condiciones por las que esa verdad tuvo que ser suspendida: tan profundamente están ligados la estética en el contenido de verdad y la historia.”<sup>85</sup>

La obra de arte —cuando es verdadera, según Adorno— no reproduce ni ilustra: espera. Se mantiene como reserva de sentido no actual, como herencia aún no recibida. Su verdad, dice Adorno, no desaparece con el ocaso de las metafísicas, porque no se deja

---

<sup>84</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*, p. 45

<sup>85</sup> Theodor Adorno, *Op. Cit.*, p. 61

consumir por el momento histórico que la vio nacer. Aquello que constituye su núcleo, su contenido de verdad, no es una afirmación estable ni una proposición verificable, sino una tensión crítica que permanece abierta, una herida que el tiempo no ha clausurado. En ese sentido, las grandes obras no salvan, no ofrecen consuelo ni redención, pero custodian el conflicto no resuelto de una época. Son formas suspendidas que aguardan ser leídas de nuevo, desde un porvenir que haya transformado las condiciones que impidieron que su verdad se desplegara plenamente. La historia, entonces, no anula la obra; al contrario, en su decurso puede devolverle la presencia que le fue negada en otra época.

Desde esta clave, la obra de Juan Rulfo se revela como un artefacto cargado de latencia crítica. *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas* no narran simplemente el México rural del siglo XX, no son crónicas del latifundismo ni documentos sobre el fracaso del proyecto revolucionario: son obras que conservan el temblor de una verdad no resuelta. En ellas, el pasado no comparece como dato, sino como sombra persistente (esa memoria insidiosa de la que habla la propia obra en nuestro epígrafe del capítulo): *“Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara.”*

Ese mundo de pueblos fantasmas, voces errantes, tierra seca y silencios densos no se ofrece como reproducción, sino como alegoría de un trauma histórico que sigue interpelando. Sus personajes, casi sin excepción, están marcados por la orfandad, la violencia, la espera infinita. No hay en su obra una pedagogía ni un mensaje redentor. Y, sin embargo, ese murmullo puede volver a ser escuchado. Como las obras de las que habla Adorno, las narraciones de Rulfo no se consumen en su contexto, sino que laten en la espera de otra lectura posible. Su verdad, que alguna vez fue sofocada por la historia, podría resurgir cuando el horizonte desde el cual se la lee haya cambiado. En ese sentido, la obra literaria de Rulfo *sigue* esperando. Lo hace en tanto siguen evocando un dolor colectivo que no ha sido expiado

(ni siquiera política y socialmente). Por ello, podemos decir que Rulfo comparte con Adorno la intuición de que el arte puede preservar una verdad histórica.

Esto nos deja ante un abismo ontológico: si la memoria sobrevive a quien la portaba, si las voces continúan resonando más allá del ser que las emitió, entonces no hay ya un sujeto que garantice la propiedad del recuerdo. ¿Quién responde por esa memoria errante? ¿A quién le pertenece ese eco sin dueño? En la narrativa de Rulfo, esta desposesión no es una falla, sino una forma radical de verdad: el recuerdo ya no afirma la continuidad de una identidad, sino que testimonia su disolución, su quiebre, su ruina.

Para cerrar el capítulo, propongo recurrir a una última reflexión en torno al vínculo entre la literatura rulfiana y la realidad. Una reflexión que —y esto es lo curioso, incluso paradójico— parte del primer Lukács, del joven filósofo que en *La teoría de la novela* esbozó: “La novela es la epopeya de un mundo abandonado por Dios. La psicología del héroe de la novela es demoníaca; la objetividad de la novela reside en la comprensión del hombre maduro de que el significado nunca puede penetrar por completo la realidad, sino que, sin significado, la realidad se desintegraría en la nada de la inesencialidad.”<sup>86</sup>

Este párrafo condensa una idea central: a diferencia de la epopeya clásica (como *La Ilíada* o *La Odisea*), donde el mundo estaba integrado, pleno de sentido y gobernado por una totalidad trascendente, la novela nace cuando ese mundo ya no existe. En el universo moderno, Dios ha dejado de ser el centro organizador del sentido; el mundo aparece fragmentado, desamparado, desgajado de una unidad sagrada. La novela, entonces, se convierte en el intento estético de narrar una existencia donde la trascendencia ya no garantiza el sentido. Aquí, “demoníaca” significa trágicamente escindida, inconforme con el mundo. El héroe de la novela no es el héroe épico que cumple su destino en armonía con los dioses. Es, en cambio, un sujeto desgarrado, en lucha constante con su entorno y consigo mismo. Busca un sentido en un mundo que no se lo ofrece. El término “demoníaco” alude a una conciencia atormentada por la carencia de absoluto, por la imposibilidad de reconciliar su interioridad con la realidad exterior. De ahí, la paradoja central de la novela: aunque el héroe (o el autor) anhela un sentido,

---

<sup>86</sup> György Lukács, *La teoría de la novela*, p. 45

sabe que nunca podrá incorporarlo plenamente en la realidad, que la realidad siempre se escapa, se resiste a la total comprensión. Sin embargo, el arte de la novela no miente: su objetividad radica en reconocer ese fracaso, en hacer visible la imposibilidad de la plenitud. Esa es la “madurez” del hombre moderno: aceptar que vivimos en un mundo despojado de fundamentos últimos, pero que esa conciencia no lo convierte en vacío, sino en materia estética. Aunque la novela reconoce que el sentido no puede coincidir plenamente con la realidad, también sabe que sin la búsqueda de sentido —sin esa tensión permanente entre el mundo y lo que deseamos que signifique—, la realidad se volvería mero ruido, una sucesión absurda de hechos sin espesor. Por eso, la novela no deja de buscar.

En *Pedro Páramo*, no hay dioses. Hay santos rotos, iglesias vacías, curas corruptos, plegarias sin destino. Incluso el cielo —esa promesa de redención— parece clausurado. Basta ver las fotografías de Rulfo para añadir más pruebas a ello: iglesias semiderruidas que contrastan con el cielo límpido del fondo. La muerte ha invadido todo, incluso la esperanza. Lo que queda es un mundo que murmura, que recuerda, que acusa. No hay sentido dado, solo fragmentos de voces que buscan, que se lamentan. Es un universo post-teológico.

Comala es un mundo desencantado. Y Rulfo, como novelista, se hace cargo de eso: no intenta restaurar un sentido perdido, sino mostrarnos las ruinas de su ausencia. Esa es su lucidez, su madurez estética. Los personajes de Rulfo no son héroes en sentido épico. Son seres desgarrados por la conciencia de que la realidad ya no ofrece salvación. Nuevamente, el niño a punto de perder la esperanza de que su hermana no se convierta en prostituta en *Es que somos muy pobres*. Pedro Páramo busca poder y termina esclavo de su deseo. Susana San Juan flota en una interioridad hermética, inasible. El narrador, Juan Preciado, baja al infierno de las voces buscando un padre, pero encuentra una multiplicidad espectral que no devuelve identidad, sino disolución. Esta “psicología demoníaca” de los personajes, tan marcada por la orfandad, el deseo, la melancolía y la locura, no es patología, sino revelación: son figuras que encarnan la imposibilidad de reconciliarse con el mundo, de encontrar una correspondencia entre su interioridad y el entorno. Son, en ese sentido, absolutamente modernos.

Rulfo no impone sentido alguno. No hay redención, ni moraleja. Lo que hay es un tejido de voces —confusas, contradictorias, dolientes— que conforman la textura ontológica de un mundo sin centro. Su nobleza no está en ofrecer una visión total, sino en mostrarnos cómo la totalidad se ha perdido y cómo los personajes (y el lector) navegan en su ausencia.

Esta angustia, tan lúcida en las lecturas de Luis Leal y de Alcalá y de otros críticos fundamentales del universo rulfiano, no se opone a la potencia evocativa de su obra ni la neutraliza bajo categorías abstractas. Pensar a Rulfo desde el joven Lukács —desde la forma novela como epopeya de un mundo despojado de trascendencia— no significa arrastrarlo hacia el idealismo ni despojarlo de su raigambre concreta. Muy al contrario: es reconocer que el sinsentido del hombre moderno es también histórico, que su desarraigo no es una forma metafísica del espíritu, sino una experiencia situada en un tiempo y en un cuerpo, una marca de época. Rulfo nos muestra que el sinsentido no es la cancelación del mundo, sino la forma en que el mundo pide ser rememorado desde su ruina. Por eso su literatura no está hecha de certezas, sino de ecos, de escombros, de nombres que no alcanzan a decir lo perdido, pero que lo mantienen presente.

### ***Conclusiones del capítulo tercero***

En este capítulo hemos intentado pensar la relación entre la obra literaria de Juan Rulfo y la realidad, no como un vínculo mimético o representacional, sino como una forma de evocación. La literatura de Rulfo no se limita a narrar un mundo rural posrevolucionario ni a documentar el derrumbe histórico de un proyecto social: lo que hace, más bien, es invocar lo real desde su ausencia, convocarlo en forma de falta. En esa medida, el mundo de Rulfo no está detrás del texto, como su referente, sino que comparece en el acto mismo de la lectura, en el modo en que el lector se ve afectado por un aparecer que no se le impone, sino que lo convoca. La memoria, en este sentido, no es solo una figura temática, sino la estructura íntima de una forma de mundo. Y si, como hemos sugerido, su escritura no busca representar lo real, sino aludirlo, entonces su política no radica en la denuncia directa, sino en el poder sensible de la evocación.

### ***Conclusiones generales***

Hemos seguido el hilo de las voces en la literatura de Juan Rulfo con la intención de mostrar que en su narrativa el sonido —más precisamente, la voz— no solo antecede, sino que subyace a la imagen y a la trama. En lugar de un soporte visual, lo que Rulfo ofrece es una suerte de bajorrelieve sonoro, donde la palabra no se limita a nombrar, sino que configura un espacio para la aparición. Este relieve constituye una forma de presencia fenomenológica, fundada en un horizonte afectivo que articula una presencia dramática. Hay además en Rulfo un lirismo encarnado en los monólogos, un aura de lo audible, una totalidad entonada.

Desde esta clave, hemos transitado hacia un segundo plano: la condición evocativa de esa voz. Pero recordar, en este contexto, no significa remitir a un pasado como archivo, sino configurar una forma narrativa del recuerdo. La narración permite regular, ordenar los fragmentos dispersos de un recuerdo y colocarlos en un presente literario. De ahí que hayamos sostenido que la reminiscencia no es evocación nostálgica, sino una forma radical de volver a habitar mundos del pasado, de reintegrarlos a la experiencia.

Así, se han identificado varios vectores a través de los cuales el recuerdo en Rulfo se constituye como presencia: su densidad existencial, es decir, esa cualidad por la cual un recuerdo puede sentirse tan sólido y contundente como una presencia ya sea inmanente o trascendente; su textura, entendida como la manera en que el recuerdo se adhiere a la conciencia con un espesor afectivo; la memoria del lugar que adquiere un sentido medular en la novela y los cuentos.

Este recorrido nos ha conducido al tercer capítulo, donde interrogamos el vínculo entre esta presencia sonora y rememorativa, y el mundo histórico del que aparentemente parte. No hemos querido pensar este vínculo como un reflejo, ni como una reproducción documental. En lugar de eso, propusimos que la relación entre la literatura de Rulfo y la realidad opera mediante la alusión. Rulfo no representa a algún sector de la realidad mexicana: lo recuerda. Y en ese recordar, también lo convoca. Sin embargo, la esta cuestión queda abierta. Para esclarecerla del todo, sería necesario describir con mayor rigor los elementos históricos, sociales y simbólicos del México que se insinúa en la obra —el paisaje árido, la ruina política, la religiosidad espectral, la marginalidad estructural— y contrastarlos

con los modos en que se tornan familiares, casi íntimos, en la escritura de Rulfo. Solo entonces podríamos decir, con precisión, en qué consiste esa forma de alusión que aquí planteamos. Es decir, esta hipótesis sobre la alusión, aunque fértil, queda abierta. No basta con afirmar que la obra de Rulfo "nos recuerda algo de México". Para esclarecer en qué consiste esa forma de recordar literario, habría que desplegar con mayor rigor una descripción del mundo histórico, simbólico y afectivo al que la obra alude: el paisaje árido y exánime; la ruina política del proyecto revolucionario; la religiosidad espectral que no consuela, sino condena; la marginalidad como forma estructural de ser en el mundo. Solo confrontando estos elementos con los modos literarios en que Rulfo los transforma en cercanía, en intimidad, en textura compartida, podríamos afirmar con precisión en qué consiste ese modo de alusión.

### ***Bibliografía citada***

Agamben, Giorgio, *¿A quién se dirige la poesía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.

Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, Trad. de Eduardo Pérgamo, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Blancas, Noé, *Recordar Luvina como si así fuera*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2021.

Borobolla, Oscar de la, *Monólogo de la muerte*, México, Joaquín Mortiz, 1992.

Casey, Edward, *Remembering: A Phenomenological Study*, 2.a ed., Bloomington, Indiana University Press, 2000.

Chumacero, Alí, *Los momentos críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Trad. de Patricio Marchant, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Eagleton, Terry, *Introducción a la teoría literaria*, Trad. de Aníbal Leal, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- Filinich, María Isabel, *La voz y la mirada*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones de estética*, Trad. de Ana Agud y Pedro Pruna, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- Idhe, Don, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, 2.a ed., Albany, State University of New York Press, 2007.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Trad. de Pilar del Río, Madrid, Taurus, 1987.
- Klahn, Norma, *Historia del texto*, México, UNAM, 1990.
- Leduc, Renato, *Inútil divagación sobre el retorno*, en *Poemas escogidos*, México, UNAM, 1980.
- López Mena, Sergio, *Juan Rulfo: Toda la obra*, México, Ediciones Era, 2010.
- Paz, Octavio, *Paisaje y novela en México*, en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Ponty, Merleau, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Trad. de J. Barquín, Madrid, Ediciones Península, 1985.
- Price, Brian L., *Un pedazo de onda: Rulfo y José Agustín*, en *La literatura y el Rock Mexicano*, México, UNAM, 2004.
- Pupo Walker, Enrique, *Tonalidad, estructura y rasgos del lenguaje en Pedro Páramo*, en *Estudios sobre Juan Rulfo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Trad. de Agustín Neira, Madrid, Taurus, 1986.
- , *Tiempo y narración II*, Trad. de Agustín Neira, Madrid, Trotta, 1996.
- Rodríguez Alcalá, Hugo, *Rulfo, poeta en verso*, en *El lenguaje poético de Rulfo*, Asunción, El Lector, 1993.
- Roupnel, Gaston, *La nouvelle Siloé*, París, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1929. Citado en: Bachelard, *La intuición del instante*.
- Rulfo, Juan, *Autobiografía armada*, México, RM / Fundación Juan Rulfo, 2003.
- , *Cartas a Clara*, México, RM / Fundación Juan Rulfo, 2013.
- , *El llano en llamas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- , *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

——, *Entrevistas*, Ed. de Waldemar Verdugo Fuentes, México, RM / Fundación Juan Rulfo, 2002.

Rivas López, Víctor Gerardo, *ApareSer: poética de la configuración*, México, Biblos, 2021.

Simecek, Karen, *Philosophy of Lyric Voice*, Londres, Bloomsbury Academic, 2022.

Walker, Enrique Pupo, *Rasgos del lenguaje y estructuras en Pedro Páramo*, en *Estudios sobre Juan Rulfo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970.

Wolfgang, Walter, *Phenomenology and the Metaphysics of Presence*, Londres, Routledge, 1994.

Zendejas, Francisco, *Donde los sollozos hablan*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

### Artículos:

Alvarez Palacios, Fernando, “Juan Rulfo o los silencios de piedra”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, vol. XX, núm. 3, 1996, pp. 211-225.

Alvarez, Nicolás Emilio, “Structuralism and Pedro Páramo: A Case in Point”, en *Latin American Literary Review*, vol. IV, núm. 8, otoño-invierno de 1976, pp. 23-36.

Bastós, María Luisa, “Clichés lingüísticos y ambigüedad en Pedro Páramo”, en *Revista Iberoamericana*, núm. 113, 1980, pp. 87-98.

Befumo, Liliana, “Pedro Páramo: la búsqueda del espacio y la palabra”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 3, 1993, pp. 57-70.

Borgeson, Paul, “The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo”, en *Romance Notes*, vol. XXIV, núm. 2, 1984, pp. 123-132.

Campos, Julieta, “El mundo absorto de Juan Rulfo”, en *Plural*, núm. 6, 1972, pp. 40-45.

Chavarri, Raúl, “Una novela en la frontera de la vida y la muerte”, en *Ínsula*, núm. 378, 1978, pp. 13-15.

Coulson, Graciela, “Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo: A propósito de Talpa y No oyes ladrar los perros”, en *Boletín de Filología*, vol. XVII, núm. 1, 1981, pp. 145-160.

Diane Hill, “Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 10, 1979, pp. 83-94.

Ekstrom, Margaret, "Introduction to Rulfo's Naming Techniques in Pedro Páramo", en *Hispania*, vol. LXI, núm. 1, 1978, pp. 23-31.

Freeman, George Roland, "Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo", en *Hispanic Review*, vol. XLV, núm. 1, 1977, pp. 25-38.

Gallo, Martha, "El presente no-histórico en Pedro Páramo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 13, 1981, pp. 65-74.

Gonina, Inés, "Macario de Juan Rulfo, una visión insólita del mundo a través del lenguaje", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 14, 1985, pp. 101-112.

Gyurko, Lanin, "Rulfo's Aesthetic Nihilism: Narrative Antecedents of Pedro Páramo", en *Revista Iberoamericana*, núm. 106, 1979, pp. 413-425.

Hogen, Taggart, "The Fiction of Juan Rulfo: A Study of Characters in Torment", en *Latin American Fiction Review*, vol. XII, núm. 3, 1984, pp. 99-110.

Leduc, Renato, "Inútil divagación sobre el retorno", en *Revista de Revistas*, núm. 1423, 1947, p. 12.

Lyon, Ted, "Ontological in the Short Stories of Juan Rulfo", en *Hispania*, vol. LXIII, núm. 2, 1980, pp. 283-289.

Mazzei, Ángel, "Un mundo extrañamente habitado", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 431, 1986, pp. 101-115.

Rodríguez Alcalá, Hugo, "Rulfo, poeta en verso", en *Revista Iberoamericana*, núm. 106, 1979, pp. 178-185.

Roland Freeman, George, "Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo", en *Hispanic Review*, vol. XLV, núm. 1, 1977, pp. 25-38.

Samperio, Guillermo, "El edén sombrío o la dificultad de hablar sobre Pedro Páramo", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 433, 1987, pp. 69-74.

Sánchez, Porfirio, "La dimensión estético-temática y la novelística de Juan Rulfo y Tomás Mojarro", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 11, 1996, pp. 41-55.

Sánchez, Porfirio, "Relación entre la negación del tiempo y el espacio y Cómala en Pedro Páramo", en *Letras de México*, vol. XXXII, núm. 2, 1991, pp. 25-32.

Sommers, Joseph, "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)", en *Revista de la Universidad de México*, núm. 307, 1974, pp. 16-21.

Sommers, Joseph, “A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 1, 1975, pp. 15-27.

Zapato, Manuel, “La atmósfera socioantropológica en la novelística de Juan Rulfo”, en *Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 8, 1980, pp. 83-95.

Zendejas, Francisco, “Donde los sollozos hablan”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 15, 1956, pp. 5-10.