

JUAN JOSÉ ARREOLA Y JUAN RULFO:
V I S I Ó N T R Á G I C A

El presente ensayo no pretende otra cosa que ser una hipótesis de trabajo. Como tal no aspira a exponer la verdad sino más bien a ofrecer un camino para ella. Como hipótesis sobre temas literarios cuyos conceptos son abiertos, eso es, con condiciones necesarias pero no suficientes, puede ofrecer campo a diferentes opiniones.

No creo que sea un despropósito decir que la literatura mexicana como tal se inicia con la Revolución de 1910. Únicamente a partir de ella se puede observar un especie de movimiento orgánico y autónomo en marcha hacia una total eclosión de la conciencia y el obrar del ser mexicano. Esto vendría a ser el fruto más sazonado de la Revolución.

Ateniéndonos sólo a la novela mexicana se podría encontrar un paralelo con el proceso de la literatura clásica, e incluso descubrir una constante histórica. Las etapas de este proceso serían: epopeya, tragedia y comedia. La primera representaría el momento de la completa objetivación; la tragedia el de una aislada subjetividad; y la comedia el de la síntesis o de la plenitud. Hablando Lukács de la novela dice que la novela es la epopeya de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema¹. La comedia en el sentido tradicional y equiparándola a la novela viene a ser la historia de un alma que sale de su cueva platónica al mundo para ver si acierta a explicarse.

En la literatura clásica estos tres momentos vienen representados por Homero, Sófocles y Aristófanes². Los conceptos

¹ GEORG LUKÁCS, *Teoría de la novela* (Barcelona: EDHASA, 1971), pág. 59.

² En EURÍPIDES, el último de los tres grandes dramaturgos, aparece ya una voluntad de destino personal en la tragedia. Pero es sólo en el modo irónico de

de tragedia y comedia son tomados en parte del concepto tradicional, como géneros literarios, y en parte del concepto de Northrop Frye, como *modos*: una formalidad supergenérica que puede informar todos los géneros tradicionales³.

Yo diría que este proceso de la cultura clásica de Grecia es, *mutatis mutandis*, el proceso de toda cultura que ha llegado a un cierto grado de humanismo. En la Roma clásica, a pesar de su deficiente originalidad, estos tres momentos podrían ser representados por Virgilio, Séneca y Terencio. Pero siguiendo a Frye, que vincula los géneros literarios al devenir histórico, se puede decir que tanto la epopeya como la tragedia romanas ya están muy tocadas del modo cómico.

Aplicando esta constante histórica al desarrollo de la literatura de México a partir de la Revolución, y siempre teniendo en cuenta los ajustes y modificaciones que exigen los factores tiempo y espacio, la novela de la Revolución viene a ser el momento de la epopeya, Juan Rulfo y Juan José Arreola el momento de la tragedia y los novelistas posteriores el de la comedia: plena objetividad, interiorización y subjetividad y finalmente síntesis. No es necesario que la prioridad sea cronológica, basta que sea causal. Aristófanes, por ejemplo, fue contemporáneo de Sófocles y de Eurípides. Tampoco negamos que se encuentre la formalidad trágica en algunos de los novelistas de la Revolución. Lo que nosotros miramos es la característica predominante. Estamos seguros que hay otros autores trágicos a más de los dos seleccionados; y quizá más trágicos que el mismo Arreola. José Gorotiza, por ejemplo,

Aristófanes en el que esta voluntad de destino llega a su total desarrollo al hacerse portavoz y responsable del destino del pueblo. Efectivamente en Aristófanes se introduce un intermedio en el cual los del coro se quitan la máscara después del primer episodio, se dirigen al público (exactamente: avanzan hacia el público; de ahí su nombre) para encomendar la obra en nombre del poeta a la benevolencia de los espectadores, así como para formular observaciones puramente personales contra los "competidores" o contra personajes conocidos o acontecimientos de la vida pública. En *Los Acarnianos* y en *Lisístrata*, por ejemplo, se critica a las autoridades atenienses por la guerra de Tebas.

³ NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism* (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1957), págs. 33-52.

desempeña en la lírica el mismo papel trágico que Rulfo en la prosa. Y si a Octavio Paz se le debe catalogar entre los ensayistas del modo cómico, Samuel Ramos es un pensador y ensayista de características inconfundiblemente trágicas. Los novelistas posteriores a Rulfo y Arreola, a pesar de las tintas negras que algunos de ellos usan, superan la tragedia por una esperanza entendida de muchas maneras⁴.

MOMENTO DE LA EPOPEYA: LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN

La epopeya, en líneas generales, podría decirse que es un movimiento polémico, popular, promovido por unos personajes, más o menos mitificados, y cuyo resultado es la conciencia de una unidad nacional. En este sentido Octavio Paz sostiene que "toda revolución tiende a establecer una edad mítica"⁵. Y los personajes que provocan y dirigen la revolución lo mismo que los héroes de la epopeya, revisten caracteres de mito, de romance o por lo menos de alta mimesis⁶. Como resultado de este movimiento popular y masivo aflora una conciencia nacional colectiva que se atribuye el papel de protagonista de la epopeya. "Rigurosamente, el héroe de epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos se ha considerado como una

⁴ "En todos late una misma inquietud y un mismo afán de diferenciación estética. Hay inconformismo y ceños arrugados por la angustia y la desesperación. Saben que viven y escriben sobre un *polvorín social* a punto de erupcionar nuevos procesos y en vísperas de rectificaciones de hecho y de reclamos enardecidos. Entonces todos, de tendencia cristiana como Leñero, o de francas posiciones marxistas como José Revueltas, sienten sobre sí el peso de un imperativo: señalar, describir, orientar hacia una misma esperanza entendida de muchas maneras". DOMINGO MILIANI, *La realidad mexicana en su novela de hoy* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1969), pág. 55.

⁵ OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, 1ª ed. (México, Fondo de Cultura Económica, 1969), pág. 129.

⁶ FRYE, págs. 33 y sigs.

característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad”⁷. Pancho Villa, por ejemplo, no pasaba de ser un vulgar bandido antes de ponerse a luchar por la causa de Madero. Y comienza a decaer en la conciencia nacional cuando a raíz de la Convención de Aguas Calientes (1914) trueca el destino nacional por un destino personal. La conciencia nacional de Israel fue sólo posible en la epopeya del Éxodo. En la tragedia del cautiverio y de la deportación a Babilonia esta conciencia se individualiza e interioriza trocándose en vida interior en los profetas.

En cuanto a México, un profeta trágico como Ramón López Velarde nos habla de una patria no política, no histórica, sino íntima. Y es en la comedia en el sentido de Frye — integración social⁸ — en donde la vida interior trasciende la subjetividad formando una síntesis objetivo-subjetiva de individuo y sociedad. En ella la trágica subjetividad de Prometeo es integrada en la sociedad de los dioses.

Conforme a esto se puede ver cómo la literatura de la Revolución posee gran parte de los caracteres de la epopeya del siglo xx⁹. El tono de la novela de la Revolución es predominantemente épico. La acción se impone y absorbe por completo la reflexión interior y ensordece el lamento agónico de la temporalidad y del dolor, para trocarlos en simple anécdota. Los motivos de la Revolución responden a reacciones contra superestructuras económicas y políticas; y la empresa bélica, aunque fraccionada por el caudillismo y una difícil geografía, llega a originar una conciencia nacional. En toda la literatura de la Revolución se advierte una repulsa o un rechazo a todo elemento extranjerizante o enajenante que no pueda ser integrado dentro del vivir mexicano. Y un hálito de optimismo ingenuo y nacionalista corre y alienta en las mejores páginas de los más pesimistas novelistas. Su aparente pesimismo, que

⁷ Lukács, pág. 70.

⁸ “The theme of the comic is the integration of society, which usually takes the form of incorporating a central character into it”. FRYE, pág. 43.

⁹ Como puede verse, prescindiendo de los caracteres formales del género literario, y siguiendo a la mayoría de los críticos contemporáneos, nos atenemos sólo a las características del contenido y al espíritu del autor.

se palpa en Mariano Azuela, Rubén Romero, Magdaleno y López y Fuentes, es más bien el resultado de la crítica de los hechos o de las personas que de los ideales revolucionarios. El acentuado naturalismo de Azuela, más denso y asfixiante que el de Federico Gamboa, es aún el residuo del positivismo de los tiempos de Porfirio Díaz. Todo naturalismo es en el fondo optimista. Filosóficamente hablando se puede afirmar que la novela de la Revolución cae aún dentro de la órbita del porfirismo; si bien política y económicamente represente su antípoda. Su visión de la Revolución es una visión totalitaria de la vida acabada en sí misma¹⁰. También Williams es del parecer de que ninguna revolución puede ser trágica¹¹. Incluso el macabro relato de "La fiesta de las balas" de Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*, es bastante más épico que trágico. Y Nellie Campobello con sus visiones infantiles de las encarnizadas luchas de los huertistas, villistas, carrancistas y orozquistas, está desprovista de sentido trágico. Su visión es la de un ojo de cámara infantil, carente de reacciones subjetivas. Sus muertes son tan épicas como las de los troyanos y los aqueos ante los muros de Troya.

MOMENTO DE LA TRAGEDIA: LAS LUCHAS CRISTERAS

Aun cuando el positivismo y el racionalismo porfirianos fueron debelados desde los primeros días de la Revolución por los hombres del *Ateneo de la juventud*, no llegan a ser superados en el campo de la literatura hasta los primeros fracasos políticos de la Revolución. Los mismos narradores de las luchas cristeras, sean de un lado o de otro, no son trágicos. Unos aun caen dentro del modo épico y otros, como Fernando del

¹⁰ "La Revolución no tuvo más remedio que hacer suyo el programa de los liberales, aunque con ciertas modificaciones". PAZ, pág. 131.

¹¹ "The successful revolution, we might say, becomes not tragedy but epic: it is the origin of a people, and of its valued way of life. When the suffering is remembered, it is at once either honored or justified". RAYMOND WILLIAMS, *Modern Tragedy* (Stanford, Stanford Univ. Press, 1967), pág. 64.

Paso, escriben desde la perspectiva cómica. Sólo unos años más tarde aparecen en el escenario literario dos hombres unidos por el tiempo y el espacio y a la vez deteriorados por las mismas circunstancias bélicas de las luchas cristeras. Ambos son originarios del sur de Jalisco por el camino que va hacia el volcán de Colima, lugar en donde se encarnizaron más las luchas. Estos dos autores son Juan José Arreola y Juan Rulfo. Comparando a Rulfo con Azuela, Blanco Aguinaga escribe:

No se trata ya de la tristeza y desencanto reflexivo del escéptico-optimista, liberal y algo finisecular, a lo Azuela por ejemplo, Rulfo aparece en las letras mexicanas lleno de la angustia al parecer sin solución del hombre contemporáneo, ya aparece — concretísima realidad nacional — en el después de la Revolución que presagiaba el descreído Solís en *Los de abajo*; aparece sin fe, contemplando tierras secas, caciques, maíz que no crece, el polvo, el viento sin sentido...¹².

JUAN JOSÉ ARREOLA

Sin dejar de lado el modo trágico de Frye, según el cual la tragedia consiste en la caída del héroe, ya sea por la muerte o por la proscripción y rechazo de la sociedad, junto con la *catharsis* que puede provocar al espectador o al lector la simpatía solemne, nos inclinamos más al concepto moderno de tragedia: la visión trágica. Ya no es propiamente la descripción de un conflicto trágico y la presentación del héroe, sino la reflexión trágica del autor sobre la realidad que le rodea. De esta manera el héroe trágico no es más que un símbolo del espíritu del autor. En consecuencia, el verdadero héroe trágico es el escritor. Al ser visión, la tragedia es divergente y centrífuga. Parte del espíritu del narrador y se cierne sobre toda la realidad expresada.

La visión trágica de Juan José Arreola es indudablemente cristiana. Sin embargo ya no es la tragedia del Medio Evo, consistente en el conflicto entre providencia y fortuna haciendo

¹² BLANCO AGUINAGA, *Nueva novela latinoamericana I* (Buenos Aires, Paidós, 1969), pág. 87.

énfasis en lo caprichoso de la fortuna y la caída fatal del héroe¹³, ni la de sentido bíblico de la víctima expiatoria, ni el clásico *fármakos*. Más que visión trágica, en Arreola se da lo que Unamuno llama *Del sentimiento trágico de la vida*. En el cuento *El converso* se dice: "La humana incapacidad ha sido cuidadosamente restaurada; lo veo todo como un sueño y no traigo ni una sola verdad como equipaje"¹⁴. Toda su visión de la realidad, a pesar de su aparente jocosidad y jovialidad, está impregnada de un sentimiento de angustia existencial cristiana: despojamiento de convicciones profundamente enraizadas, desmoronamiento interno, pérdida de gracia y sentimiento de abandono y de culpabilidad. Por eso *La feria*, su única novela, abunda en pasajes autobiográficos de confesiones, de pecado y un prurito de terapéutica psicoanalítica. Y lo mismo podría decirse de algunos de sus cuentos. En *El silencio de Dios*, la carta que el protagonista escribe a Dios se reduce a una cédula de confesión general:

Naturalmente, no me cuento entre los niños felices. Un alma infantil que guarda pesados secretos es algo que vuela mal, es un ángel lastrado que no puede tomar altura. Mis días de niño, que decoraron suaves paisajes, ostentan a menudo manchas deplorables¹⁵.

Su tragedia en estos casos es una tragedia ética. En ellos siempre le queda el recurso de refugiarse en la grieta de la roca del dogma. Pero también a esta hendidura de la roca le llega el quebranto de la visión trágica. En el cuento *Pablo*, el protagonista al sentirse incapaz de dar el salto mortal de la fe según Kierkegaard, de la suma exaltación mística cae verticalmente a la ruina total, al desquiciamiento incluso de los ejes de la propia personalidad humana:

¹³ WILLIAMS, págs. 22 y sigs.

¹⁴ JUAN JOSÉ ARREOLA, *Confabulario*, 3ª ed. (México, Fondo de Cultura Económica, 1962), pág. 215.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 240.

Tembloroso, sin poder soportar un momento más el espectáculo de la desintegración universal, Pablo se encerró en su cuarto y se dispuso a morir. De modo cualquiera, como un ínfimo suicida, dio fin a sus días antes de que fuera demasiado tarde, y abrió de par en par las compuertas de su alma¹⁶.

En el cuento *El cuervero* lo mismo que en *La feria* la visión trágica recae primordialmente sobre situaciones económicas y sociales del México posrevolucionario. De esta visión se podría decir lo mismo que Blanco Aguinaga ha dicho de Rulfo: "...contemplando tierras secas, caciques, maíz que no crece, el polvo, el viento sin sentido...". Pero en *El cuervero* la tragedia llega a ser una tragedia como la de Job: "¿Por qué no morí cuando salí del seno, o expiré al salir del vientre?" (Job 3:11). La madre de Hilario le dice a éste cuando llega borracho a la casa: "Fíjate, apenas si Doña Cleta alcanzó a vaciarle el agua al angelito, así no más, para que no fuera a ir al limbo". Y su esposa, la madre de la criatura muerta, "estaba hecha un mono en un rincón. No se sabía si lloraba". Sólo rompió a llorar cuando a media noche las velitas de cebo se apagaron: "No tanto por el niño, que ya Dios se lo había llevado, sino porque no había más luces para velarlo y le daba pena su angelito, allí en aquella oscuridad"¹⁷.

En *El cuervero*, son los cuervos negros los "que van volando sobre los potreros y buscan entre los surcos las milpitas tiernas..." pero en *La feria* es un borrego negro que siguió los primeros pasos del narrador autobiográfico: "Tal es el antecedente de la angustia duradera, que da color a mi vida...".

Un análisis detallado del que a mi criterio es el mejor cuento de Arreola, *El guardaguñas*¹⁸, nos ofrecería toda la visión trágica del autor. Es precisamente en este cuento de realismo mágico en donde, eliminadas las categorías estéticas del tiempo y el espacio y los conceptos racionales, Arreola se acerca algo a la esfera de *Pedro Páramo*. De la angustia existencial de los restantes cuentos se pasa a una especie de angustia onto-

¹⁶ *Ibid.*, pág. 231.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 258.

¹⁸ *Ibid.*, págs. 85, 91.

lógica. En el cuento los hombres son muñecos que "llevan en el rostro las señales de un cansancio infinito". Y viven en "un extraño edificio ceniciento que más bien parecía un presidio". El único ser satisfecho es el guardagujas, un ser despersonalizado, engullido por la omnipotente empresa. Ser deshumanizado que ha llegado a una resignación infinita. Al llegar el tren "se disolvió en la clara mañana". Se podría objetar en contra de la visión trágica de este cuento que, por lo menos al final, llega el tren. Pero en el cuento no se dice si el viajero pudo escapar del laberinto. Si abordó o no. Y en caso de que pudiera abordar el tren, el viajero ya no insiste en ir a T. Le basta con ir a X. ¿Qué es el punto X? He aquí la inseguridad teológica que daba un sentimiento trágico a la vida de Unamuno.

JUAN RULFO

De los dos autores que he escogido para demostrar el momento trágico en la literatura mexicana, Juan Rulfo es el que menos dificultades ofrece para ser presentado como autor de visión trágica. De él ha escrito Blanco Aguinaga que sus cuentos y su novela corresponden a una angustia contemporánea bien definida por Lukács y ejemplarizada por múltiples autores contemporáneos¹⁹.

La angustia de que nos habla Aguinaga es una angustia ontológica, resultado de sentirse uno condenado a crear la nada dentro de la cámara hermética del vacío. Angustia que va más allá de la de Kierkegaard, de Camus y de Unamuno. Rulfo lo mismo que Franz Kafka, y quizá Sartre, llegan a la negación de la misma existencia humana. El mundo de *Pedro Páramo* es un mundo desvanecido, derretido del todo. Julieta Campos dice de él que sus destinos no van a ninguna parte, que la vida detenida se confunde con la muerte, con diálogos de muertos que sólo pueden tener un fin: el silencio, el desvanecimiento de la conciencia en la nada²⁰. Y lo mismo podría decirse

¹⁹ BLANCO AGUINAGA, pág. 113.

²⁰ JULIETA CAMPOS, "¿Realismo mágico o realismo crítico?", *Nuestra Década*, I, pág. 805.

de su libro de cuentos *El llano en llamas*. Según Aguinaga todos los rasgos de los cuentos los encontramos en la novela. Si en cada uno de los cuentos prevalece la negación de un valor humano determinado y su consiguiente desesperación parcial, en *Pedro Páramo* se encuentra la negación de todos ellos con su consecuente desesperación total, la hecatombe total de la visión trágica. La relación que media entre el *El llano en llamas* con su fondo realista espacio-temporal y *Pedro Páramo* con un realismo sorbido por lo mágico y lo onírico, la podemos ver proporcionalmente entre *El cuervo* y *El guardaguasas* de Arreola.

Relacionando a *Pedro Páramo* con la mitología griega, la tragedia de Rulfo ya no es un drama entre los mortales. En él la acción trágica alcanza también las cumbres del Olimpo, y acaba por sacrificar al mismo Zeus. Para Rulfo Dios ha sido asesinado justamente por los hombres a causa de una *amarthia*, un error o un crimen divino. El hombre no puede perdonar a Dios el haberle criado y colocado en un mundo como el que le toca vivir.

En *Pedro Páramo* se pueden distinguir tres tiempos: el tiempo muerto de la acción y dos tiempos anteriores, uno remoto y el otro próximo. En el tiempo anterior remoto Pedro Páramo viene a ser una especie de Zeus en el Olimpo de la Medialuna. Es un tiempo de epopeya homérica. Desde el cerro de la Medialuna manipula a capricho los destinos de los habitantes de Comala. Entre tanto México comienza la epopeya de la Revolución. El prurito de incesto entre padres e hijas y entre hermanos es expresado con la misma ingenuidad, naturalidad y amoralidad que en la mitología griega. Pedro Páramo vive rodeado de una corte dedicada enteramente al servicio de sus caprichos y de sus pasiones. Como otro Zeus, se dedica a fecundar vírgenes y a procrear una generación de titanes bastardos. Pero desde la muerte de su hijo Miguel se inicia el segundo tiempo anterior. Dicho tiempo es un tiempo de tragedia: la tragedia entra en la Medialuna; y ésta empieza a menguar hasta el eclipse total. Con la muerte de Susana Sanjuán la tragedia inicia su clímax. Y es un nuevo Prometeo, no precisamente el titán de Esquilo, el que acaba por matar incons-

cientemente a su padre. En la mitología griega Cronos había sido eliminado por su hijo Zeus. A diferencia de Prometeo que pretendía arrebatarse el fuego sagrado a los dioses para entregarlo a los hombres, Abundio es un pobre borracho que ha ido a la Medialuna a pedir dinero para enterrar a su esposa. Con la muerte de Pedro Páramo se extingue en Comala toda esperanza. Ya parece que no queda ningún germen en donde pueda agarrarse la vida. Dilatando el área de Comala por toda la geografía de México podemos decir que la epopeya de la Revolución ha sido neutralizada del todo por la tragedia más completa. En adelante sólo queda la posibilidad de la comedia, o sea la novela mexicana contemporánea. Los autores que sigan a Rulfo, como en la liturgia católica de la semana santa después del oficio de tinieblas del viernes santo en que se apagaba la última candela, tendrán que hacer fuego nuevo como en la vigilia de Pascua. La Revolución les va a ofrecer sólo las cenizas cuaresmales para la nueva creación del ser mexicano.

Según Frye, la característica de la comedia es la integración del héroe a la sociedad. En el plano de la subjetividad y hablando del *espíritu cómico* como hemos hablado del *espíritu trágico*, podríamos decir que la comedia representa la integración social en el espíritu del *poeta*. Decimos *poeta* porque tomamos esta palabra en el sentido total del griego *poietés*, creador, hasta llegar al de *demiourgós*, trabajador para el pueblo.

En relación con la novela, Lukács ha escrito que es la forma de la virilidad madura, en oposición a la infantilidad normativa de la epopeya²¹. Según él, la novela es un género abierto, porque el novelista puesto frente al *noumenon*, no cuenta para su aventura formal más que con su propia existencia y su propia escala de valores. Con estos dos instrumentos se lanza a la búsqueda de la *esencia* por medio del ejercicio inexorable de la opción²².

²¹ Lukács, pág. 75.

²² "La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo

CONCLUSIÓN

La novela contemporánea de México representa una cierta plenitud, una síntesis de epopeya y tragedia. Juan Rulfo y Juan José Arreola encarnan la antítesis de la epopeya de la Revolución. Representan la subjetividad lírica en la narrativa y operan como una purificación de todo residuo positivista que aún venía alentando en la novelística anterior. Después de ellos México ya se siente nación, quizá la primera en toda Iberoamérica, en un franco proceso de identificación y creando o construyendo su personalidad literaria y cultural frente al mundo y a través de la novela.

Hablando de la "Novedad de la patria", escribía López Velarde:

Correlativamente, nuestro concepto de patria es hoy hacia dentro. Las rectificaciones de la experiencia, contrayendo a la justa medida la fama de nuestras glorias sobre españoles, yanquis y franceses, y la celebridad de nuestro republicanismo, nos han revelado una patria, no histórica, ni política, sino íntima²³.

JUAN M. COROMINAS

California State University Domínguez Hills.

para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia". LUKÁCS, pág. 95.

²³ RAMÓN LÓPEZ VELARDE, *Poesías completas y el Minutero*, 4ª ed. (México, Porrúa, 1968), pág. 295.