

Estructura apelativa en Juan Rulfo*

ALBERTO VITAL DÍAZ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

1. Una nota a pie de página

Pocos escritores son tan distintos de Juan Rulfo como Jorge Luis Borges.¹ Ahora bien, un cuento de Borges, "Hombre de la esquina rosada", tiene en común con los textos de Rulfo el hecho de que el narrador en primera persona posee una voz claramente distinta de la del autor implícito, una voz de compadre o de campesino y no de intelectual culto. Pero al final de "Hombre de la esquina rosada" aparece un narratario ficticio, quien por su nombre puede ser identificado con el autor implícito (esa aparición ocurre justo cuando aquél se entera de quién es el asesino): "Entonces, Borges, volví a secar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí [...]" (*Historia universal de la infamia* 113). Un narratario así es impensable en la obra de Rulfo, en la cual, como lo intentaré demostrar, existe la intención de hacer tan invisible

* Este artículo corresponde, con algunas variantes, al primer capítulo del libro *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en lengua alemana*, que en breve publicará el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. El concepto de estructura apelativa abarca todos los elementos textuales y extratextuales que sirven al autor para aprehender la atención del lector, así como para orientar y garantizar su participación (Iser 1975).

¹ Las diferencias son de todo tipo: desde los géneros que cada uno cultivaba (sólo coincidieron en el cuento) hasta sus posiciones políticas.

como sea posible al autor implícito. En cambio, el autor borgeiano parece tener varias veces la intención de abolir la distancia entre el plano del autor (y del lector) implícito y los planos internos del texto. Un recurso para esto (si es que no se trata de una pista falsa) consistiría precisamente en identificar por el apellido al narratario ficticio con el autor.

Borges es pródigo en referencias intertextuales y en menciones de títulos y autores, y su universo narrativo se puebla con las constelaciones de la propia literatura y sus elementos aledaños: "La Biblioteca de Babel"² es uno de los ejemplos en los que el libro, la escritura y la lectura se convierten en tema casi exclusivo. Más aún, en la última nota del cuento —"Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil" (100)— aparece un plano que relativiza y atenúa de un solo golpe el dramatismo que podría haber alcanzado el texto. En efecto, ese nombre femenino (tan acendradamente hispánico, esto es, tan ligado a una comunidad humana específica, lo que suena insólito en un cuento de dimensiones tan poco regionales) finge introducir un lector o, más bien, introduce un lector ficticio que hace un comentario sobre la forma de la Biblioteca, reduciéndola a lo que es en realidad: el escenario de un texto escrito.

De ese modo, el autor implícito borgeiano incorpora un personaje fugaz, pero muy significativo, porque en realidad no se presenta como un narratario ficticio a quien se le estuviera dirigiendo el mensaje, sino como un comentarista ("ha observado"), esto es, como alguien que hubiera leído el texto y se hallara en un contexto comunicativo idéntico al del autor ficticio (representa-

² Considérese la primera línea de este relato: "El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito [...]" (*Ficciones* 89). Por cierto, "La Biblioteca de Babel" contiene todos los libros posibles sólo porque muchos de los "autores" han renunciado al factor restrictivo (y tranquilizador) de un código (Eco 1983 60). La ausencia de código (o de lengua, suma de códigos) implica lógicamente la imposibilidad de codificar y decodificar los mensajes: el resultado es una cifra astronómica de posibilidades de combinación (a partir del alfabeto de una lengua cualquiera), pero es también la incomunicación y por tanto el absurdo de la tarea emprendida.

tado en el plano intratextual por el hablante narrador) o al menos en un contexto más cercano que aquel donde se encuentran los borrosos personajes. En suma, Letizia Álvarez de Toledo es un receptor lo menos ficticio posible de "La Biblioteca de Babel".

El autor intenta de ese modo abolir la distancia entre los planos internos (ficticios) y el plano más externo de la comunicación literaria, el cual se configura con el autor y el lector reales (Link 25). Otra prueba de esa intención se muestra en el pasaje siguiente:

De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos [...]. Todo: la historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, [...] la relación verídica de *tu muerte* [...] (94; subrayado AV).

En efecto, el descaro del tuteo sugiere un acercamiento muy intenso al lector y, junto con la mención de la muerte (nada más íntimo y a la vez común y universal), apunta directamente hacia quien tiene el libro en sus manos.

La de Rulfo, en cambio, es una literatura sin libros, y en ella la intertextualidad nunca es explícita, lo que dificulta su ubicación (su remisión a puntos de referencia en común) dentro de ese territorio que comparten autores y lectores: la cultura escrita.³ Y es que en el universo rulfiano los libros no encuentran lugar como herramientas de comunicación, discusión, instrucción o meditación. De hecho, cualquier papel, como asiento y medio físico de la escritura y de la legalidad, prácticamente carece de importancia en el mundo del jalisciense:

³ Observa Margo Glantz: "Borges escribe ficciones que se inscriben en el universal ámbito de lo intertextual" (21). Y agrega: "Es más, [en Borges] la intertextualidad es el cuerpo de la ficción" (22). Por su parte, la falta en Rulfo de una referencia explícita a otros libros dificulta aún más su ubicación en la tradición literaria respectiva en la medida en que el lector se halla más lejos, en el tiempo o en la geografía, de la publicación original de la obra del jalisciense.

—Dices bien, Gerardo. Déjalos aquí. Los quemaré. Con papeles o sin ellos, ¿quién me puede discutir la propiedad de lo que tengo?

—Indudablemente nadie, don Pedro. Nadie. Con su permiso (*Pedro Páramo* 106).

En algunas de sus escuetas frases, Pedro Páramo encarna mejor que nadie la realidad del mundo rulfiano (Vital 72-96), un mundo en el cual los vehículos habituales de comunicación escrita aparecen muy poco y sólo en circunstancias que, alterando su uso corriente, lo desvirtúan: "Y que allí estaban sus pies envueltos en el periódico cuando vinieron a decirle que él había muerto" (104).

Recuérdese también el famoso engaño que sufre el lector durante la primera mitad de *Pedro Páramo*: se le hace creer que el narrador en primera persona se dirige a él; en otros términos, se le hace creer que las palabras de Juan Preciado configuran un texto que llega a él, ficticia o realmente, implícita o explícitamente, a través de la escritura. Al revelarse la verdad (Dorotea es el narratario de las palabras de Juan), se produce una suerte de desescrituración del texto rulfiano.⁴ En cambio, cuando Letizia Álvarez de Toledo hace su observación en la nota final de "La Biblioteca de Babel", se efectúa el proceso inverso: una retextualización o reescrituración de algo que se había presentado de principio a fin como una especie de lacónico clamor apocalíptico.

Umberto Eco ha escrito que la autorreferencialidad es un criterio distintivo del signo artístico.⁵ Pocos escritores pueden ejemplificar tan bien como Borges este juicio. En su obra abundan textos, líneas, páginas, donde el tema es el propio mensaje como tal. Por el contrario, nada existe en la del mexicano que sugiera

⁴ En suma, al principio se produce la impresión de que puede existir un lector ficticio (como siempre que se narra en primera persona y no aparecen un guión o unas comillas para indicar que quien habla se dirige a un receptor ubicado en su inmediatez), impresión que posteriormente es abolida.

⁵ "Para Umberto Eco, la autorreferencialidad (como la función poética autotélica de Jakobson) es un criterio del signo artístico", escribe Rall (1987 71).

la impresión de un vuelco de la forma o del contenido sobre la forma o el contenido mismos, un vuelco del lenguaje para reflexionar sobre el lenguaje. Más aún, una de las características determinantes de *El llano en llamas* y de *Pedro Páramo* es la significativa ausencia de elementos que pudieran apuntar a un mundo distinto del que se conforma en el ámbito interno de los textos. El mundo de Rulfo aspira a tal autosuficiencia, que excluye los comentarios y más todavía las digresiones por parte del autor implícito. Este último se disuelve en las voces de sus personajes y nunca aparece ni siquiera a través de esos medios de que dispone cualquier autor para hacer oír su palabra, sobre todo cuando, como en la autobiografía fingida, todas las afirmaciones son responsabilidad del narrador en primera persona, a quien no debe confundírsele con el autor.⁶

Esos medios son los prólogos, los epígrafes, los subtítulos, las dedicatorias, las notas a pie de página, los epílogos, las advertencias, etc. Estos tipos de textos son un instrumento muy útil para todo autor implícito que reconozca plenamente la realidad del vehículo del cual se vale para llegar al lector; pero el autor en Rulfo intenta mantener su voz próxima a las de sus personajes y pretende reflejar en el nivel de su discurso la cerrazón de una comarca que, al carecer de la escritura, se condena a depender de la lengua oral.⁷

⁶ La novela picaresca, que suele ser autobiografía fingida, utiliza abundantemente las marcas de la escritura (prólogos, epístolas y dedicatorias, sobre todo), a pesar de que sus protagonistas y autores ficticios no son personas de mucha preparación escolar y más bien parecen dedicadas a sobrevivir de cualquier forma. Sin embargo, cuando escriben su historia suelen estar urgidas de una justificación y se valen de cualquier medio a fin de alcanzarla.

⁷ Gérard Genette se ocupa de los prólogos, los epígrafes, los títulos, etc., y los llama "paratextos" (1987). Genette cita elogiosamente a Alberto Porqueras Mayo (55), autor de un libro cuyo título resume su propuesta principal: *El prólogo como género literario* (1957). Años después, Porqueras Mayo insiste en que el prólogo es "un género literario con un estilo y características propias" (1965 1) y comenta la reseña que Hans Robert Jauss hizo en 1960 a *El prólogo como género literario* (2).

2. El prólogo

Si existiera una historia de los prólogos, de los títulos, los subtítulos, los epígrafes, como textos o segmentos significativos que cumplen una función crucial en el acto comunicativo de la literatura, sería posible conocer el cambio de esa función a lo largo del tiempo y de su papel en la relación entre aquellos elementos que, de acuerdo con Wolfgang Iser, configuran una obra: el texto y el lector (1987).⁸ Sabríamos también a qué renunció el autor implícito en Rulfo cuando prescindió de recursos tan comunes y estaríamos en mejores condiciones de saber si el lector implícito percibe esa renuncia como una ausencia significativa: como un signo hecho a partir de la ausencia de un signo o elemento significativo.

Ciertamente, ningún autor está obligado a incorporar un prólogo, una dedicatoria o un subtítulo a su texto (ni siquiera un título, cuando se trata de un poema), y eso reduce la relevancia y el poder comunicativo de dichas ausencias dentro de los textos rulfianos: en efecto, no parece haberse percibido hasta ahora este rasgo tan importante. Pero en Rulfo es la suma de ausencias la que resulta significativa: habría bastado un prólogo o una nota a

⁸ Philippe Hamon analiza la relación entre texto literario y metalenguaje y hace alusión a ciertos "lugares privilegiados", constituidos "par le «cadre» du texte, ou par ce que l'on pourrait appeler: «l'appareil démarcatif» de l'énoncé littéraire. Il s'agit d'un ensemble de lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers, etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et / ou sur les codes en général. Ceci est particulièrement net au début du texte (incipit): titres, envois, préfaces, frontispices et vignettes allégoriques des encyclopédies du XVIII^e siècle, avis au lecteur, préambules, sous-titres ou titres indicateurs de genre [...], exergues [...]" (266). Sobre el papel de un incipit como lugar privilegiado, puede consultarse el artículo de Claude Duchet, "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit" (1971). En esas páginas, Duchet desmenuza el célebre comienzo de *Madame Bovary*. El "discurso metalingüístico" del que habla Hamon resulta muy difícil de localizar en Rulfo (sobre todo para un lector extranjero), en la medida en que no se hallan presentes en sus textos muchos de aquellos "lugares privilegiados".

pie de página para que la comunicación entre autor y lector implícitos encontrara otro plano y se propusiera en otros términos, perdido ya aquel carácter absolutamente cerrado del mundo rulfiano.⁹

En los prólogos es posible encontrar elementos de la estructura apelativa si el autor aprovecha ya algunos recursos del texto literario y exige al lector aguzar sus estrategias de recepción, obligándolo a llenar blancos o vacíos, a descifrar insinuaciones, a entresacar la estructura profunda de una ironía, a completar secuencias o escenas, a deducir datos referenciables a partir de frases poco explícitas, a distinguir la voz del autor implícito y la de algún autor ficticio. En cambio, un prólogo como el que se antepone a una obra científica suele ser un texto orientador: delimita lo más claramente posible las aspiraciones del autor, señala los límites del horizonte que busca abarcar, diseña los conocimientos de que ya deben disponer los lectores. Se trata en suma de un prólogo para ser leído tan unívocamente como la obra misma.

A su vez, en algunos casos el autor literario invoca una y otra vez la figura del lector, pero lo hace por lo común de un modo más complejo y significativo que el autor científico. Un ejemplo es el prólogo a la primera parte de *El Quijote*. En esas páginas el lector no recibe una simple aclaración, una llana orientación expuesta de la manera más directa, sino que debe advertir desde ahí una complicada estrategia comunicativa; por ejemplo, Cervantes fustiga las normas literarias vigentes, al tiempo que las sigue; las acata, atacándolas: se queja de las dificultades para escribir un prólogo, pero no puede dejar de hacerlo (10); se queja de la inutilidad de aludir a tantos autores clásicos, pero no deja de citar sus latines (12): esto pone en evidencia la fuerza de una

⁹ Rulfo dedica *El llano en llamas*, lacónicamente, "A Clara". Tratándose de la esposa del escritor, la dedicatoria (tan escueta como los títulos y el estilo rulfianos) no permite ninguna interpretación ni análisis, como sí ocurre, por ejemplo, con la famosísima dedicatoria de *Les fleurs du mal* a Théophile Gautier. El único epígrafe en su obra es aquel que encabeza "El llano en llamas": "Ya mataron a la perra, / pero quedan los perritos..." (Corrido popular) (64). Sin embargo, como está tomado de la tradición oral, no rompe la imagen de ausencia de marcas de la escritura en el mundo rulfiano.

norma (de una convención dentro de la vida literaria), pero también la insatisfacción del novelista frente a ella, así como la posibilidad de sacudírsela convirtiéndola en tema.¹⁰

Podríamos pensar, generalizando, que en cualquier prólogo literario el lector se halla frente a la tarea de decodificar un mensaje estético. También son interesantes las diferencias entre los prólogos a una novela (esto es, a una sola unidad macrotextual) y los que anteceden a una colección de cuentos o de poemas. En el prólogo a una recopilación de cuentos o poemas podría esperarse que se impusiera un carácter más general, ubicado en el nivel del código literario o de la concepción estética desde donde escribe el autor. En una situación semejante, éste plantea las condiciones del acto comunicativo con el lector.

Borges, maestro del prólogo, es muy amable con su lector, a quien vuelve copartícipe del acto literario. El constante elogio de la lectura, a la que ubica por encima de la escritura, hace sentir al lector desde un principio que su perspectiva se toma muy en cuenta y, más aún, que el argentino se halla de su mismo lado. Todo esto aumenta la ilusión de actividad por parte suya, ilusión que se vuelve realidad cuando él mismo debe encarar los muchos lugares de indeterminación presentes en la obra de Borges. Otro factor que pudo facilitar la difusión del argentino fuera de su país es el misceláneo origen de los escenarios de sus textos, así como de los autores y libros que constantemente cita. El mundo de

¹⁰ Para un resumen de los prólogos cervantinos y una definición etimológica de la palabra *prólogo*, véase Roanne Rutman, "Los prólogos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: un contraste y una comparación". Rutman cita ahí a Manuel Durán: "En aquel entonces un prólogo era casi indispensable: presentaba la novela al lector, explicaba el propósito del autor, daba una idea general de lo que trataba la novela. No describía el tema salvo en términos más vagos, si bien daba el tono [...]. El prólogo tenía que cumplir una labor de relaciones públicas, ser una descripción general y una autovaloración" (18). Adviértase cuánto han cambiado las circunstancias de la comunicación literaria, hasta acabar con ese carácter "casi indispensable" del prólogo. Entre otros factores, mencionemos aquí de paso el papel de las instancias mediadoras, que han asumido algunas de las funciones antes confiadas exclusivamente al prólogo; por ejemplo, el editor y el agente literario se encargan hoy de las "relaciones públicas".

Rulfo, en cambio, se circunscribe a una región, de la que sus personajes no pueden escapar ni siquiera imaginando otros países.

Los prólogos escritos por personas distintas del autor son más bien testimonios de lectura privilegiada y, como tales, pueden influir en la acogida de los demás lectores; sin embargo, no establecen una relación con el texto prologado como la que establece el prefacio salido de la pluma del mismo autor. Un prólogo de este último también puede ser sólo una realización parcial del potencial de sentido del texto literario; eso ocurre cuando él mismo intenta interpretar o explicar su obra. Se ha dicho que el autor empírico sólo es el primer lector de su obra; el prólogo es el testimonio de esta concretización o realización parcial: en ese caso, el autor del prólogo se halla más cerca del lector que del autor del texto literario, con el que no podría identificarse. Esto sucede particularmente cuando han pasado muchos años o cuando han ocurrido sucesos históricos o personales que cambian el horizonte del autor como lector privilegiado de su propia obra: el tiempo suele alargar la distancia entre el autor empírico y el autor implícito.

En resumen, el prólogo a un texto literario (TL) tiene por lo menos dos alternativas: o está más cerca del TL, con el que comparte o del que anticipa elementos de la estructura apelativa, o está más cerca del lector, aun cuando su carácter de concretización privilegiada oculta este hecho.

En ausencia del prólogo, ¿tiene el autor otras herramientas para plantear las condiciones del diálogo con el lector? Y, a falta de subtítulos, notas, epílogos y advertencias, ¿cuentan los textos de Rulfo con los elementos necesarios para que el lector se oriente en las cuestiones fundamentales del acto comunicativo? Umberto Eco observa que la obra literaria, como cualquier otro mensaje, contiene frecuentemente sus propios códigos y que en ella "están las claves para descubrirla inmersa en el ambiente del cual surgió, así como las claves para relacionar el mensaje con los códigos originales, reconstruidos en un proceso de interpretación contextual" (1978 207). En este punto, es decisivo el hecho de que el lector rulfiano no cuente con ningún anticipo del sentido, ninguna orientación y ninguna reducción del potencial significati-

vo del texto, como ocurre por ejemplo en el prólogo que José López Portillo y Rojas redactó para *Fuertes y débiles*, cuyo título ya representa una manipulación, por parte del autor implícito, del material literario.

Ahora bien, la historia de la recepción de Rulfo pone en evidencia que sus textos son eficaces como actos comunicativos: esto significa que contienen sus propios códigos de lectura y desciframiento. Pero en vista de que éstos no son evidentes, resulta claro que el lector se ve obligado a participar muy activamente en la lectura.

A propósito de López Portillo, el suyo es un prólogo que tiende a limitar el carácter estético del texto (T), porque reduce la apertura del mensaje, al que remite a una interpretación previa, auspiciada y respaldada por la *autoridad* del *autor*.¹¹ Igualmente (como si fuera un mensaje "referencial" y no uno "estético"), "tiende a reducir la ambigüedad al mínimo, eliminando la tensión informativa para no favorecer la contribución personal del destinatario" (Eco 1978 193). Por lo demás, un prefacio con esas características presupone un horizonte de expectativas dentro del cual sea pertinente publicarlo; exige también un público que admita esa reducción del potencial de sentido del TL en favor de la interpretación del autor. Claro está que sólo un análisis de la recepción de *Fuertes y débiles* decidiría si el público efectuó una lectura como la que le sugerían el prólogo e innumerables acotaciones intratextuales del autor: aquél debía entender que los terratenientes podían ser un poco broncos, pero eran nobles y sabían morir como hombres, mientras que los revolucionarios no eran más que bandoleros ingratos.

Evidencia de la maduración y complicación de los vínculos

¹¹ Para la relación etimológica entre *autor* y *autoridad*, véase la afirmación de Fernando Lázaro Carreter: "En el caso de la literatura, nos la tenemos con un emisor peculiar que recibe el nombre de *autor*. Un viejo término que, en latín, derivaba del verbo *augere*, 'aumentar', 'hacer progresar', con el significado preciso de 'creador', y que pertenece a la familia románica de *auctoritas*. La etimología, pues, apunta hacia un emisor especialmente cualificado, que no puede identificarse con el hablante ordinario" (157).

comunicativos entre autores y lectores mexicanos es el prólogo a *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibarguengoitia (1964), autobiografía fingida del general revolucionario, y más tarde inadvertidamente contrarrevolucionario, José Guadalupe Arroyo. Ahí el autor ficticio juega no sólo con la autoría del mismo prólogo y de la autobiografía sino con el prestigio del propio "Jorge Ibarguengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano", a quien acusa de haber perpetrado ese título "verdaderamente soez" (7).¹² Todo eso sugiere al lector, ya desde el prólogo, que Arroyo hará siempre lo posible por quitarse de encima cualquier responsabilidad penosa o desagradable, incluida la redacción de una supuesta autobiografía en la que se propone desagraviarse a sí mismo.

¿Existe un tipo de texto literario que normalmente se presente sin prólogo, como efecto de una tradición que haya tenido oportunidad de crear un signo por ausencia, esto es, de validar la oposición "falta de prólogo" / "presencia de prólogo"? Si se describe ese tipo de textos, se podrán clasificar los libros rulfianos en una categoría significativa. Pero describirlo requeriría de un cuidado especial en cuanto a la evolución de las circunstancias de la comunicación literaria de cada época y cada cultura, determinantes en los respectivos tipos de estrategia de lectura. Por lo pronto, textos que nos han llegado sin prólogo son las grandes epopeyas y las tragedias antiguas o sus fragmentos. En cambio, parece imposible imaginar las epístolas de los humanistas del Renacimiento o novelas como *El Quijote* o el *Lazarillo de Tormes* y sus respectivas continuaciones sin prólogos: en éstos se afinó, se matizó y a la vez se complicó la relación con el lector al proponerse estrategias textuales, códigos y rupturas de normas.

Las piezas de teatro no suelen ser precedidas por un prefacio; sin embargo, en los largos prólogos de un Bernard Shaw caben estrategias comunicativas comunes a la narrativa y a la poesía.

¹² Con una "Nota explicativa: Para los ignorantes en materia de Historia de México", el autor ofrece datos históricos pertinentes y aumenta así el número de sus lectores, quienes ya no están obligados a conocer los sucesos más importantes durante las primeras décadas del siglo XX en México (115-116). En eso se distingue el lector de esta novela del de la obra rulfiana.

Recordemos asimismo *Macbeth*, cuya escena inicial, con las premoniciones de las *weird sisters*, ha sido considerada como una anticipación de todos los sucesos de la pieza. En cuanto a las cartas de los humanistas, P. O. Kristeller nos ofrece un dato acerca de la necesidad de prefacios:

Las cartas privadas de los humanistas, al igual que las cartas de todas las épocas, fueron, sobre todo, comunicaciones personales de quienes las escribían, pero desde siempre tuvieron también una apariencia literaria. El humanista redactó sus cartas pensando en el público lector, y en esto fue a la zaga de una tradición del *ars dictandi* que puede seguirse desde la Antigüedad a través de toda la Edad Media [...]. En los prefacios (y dedicatorias que antecedían a los libros renacentistas) apreciamos, además, que el autor trata de producir la sensación de que compuso su obra por especial deseo del destinatario [...] o que a regañadientes se decidió, según se lo reclamaba con urgencia el destinatario, a hacer su obra accesible al público lector (*Lazarillo* 5 n. 9).

Esa estrategia comunicativa se había vuelto un tópico cuando la empleó Lázaro de Tormes en el prólogo al primero de los *Lazarillos*. En ese prólogo el autor justificaba la presentación de un libro distinguido por un realismo crudo que rompía prácticamente con todas las normas culturales vigentes. El *Lazarillo* original aparecía asimismo como epístola para adecuarse parcial o aparentemente a los cánones y géneros en vigor, y el prólogo servía para plantear esta estrategia, situada en el abismo entre formas y géneros en proceso de extinción y formas y géneros en proceso de gestación: ése sería el sentido de una frase como “Y pues Vuesa Merced escribe se le escriba”, desmenuzada por Rico como ejemplo del tópico arriba señalado (*Lazarillo* 10 n. 23).

Significativamente, cuando ya se había prestigiado la novela picaresca e instaurado definitivamente el tipo del *Lazarillo*, los prólogos ya no tenían por qué cumplir una función justificativa ni del personaje ni del género: bastaba con explicar por qué se retomaba a un Lázaro que ya había pasado por tantas vicisitudes y aventuras editoriales y vitales. En otros términos, el prólogo del *Lazarillo* original se preocupaba por atenuar el efecto de un

texto que representaría una ruptura de expectativas aún incalculable; en cambio, un prólogo como el que antepone el autor implícito a la *Segunda parte de la Vida del Lazarillo de Tormes, sacada de las Crónicas antiguas de Toledo*, de Juan de Luna (5-7), ya sólo se interesaba por defender el libro como la auténtica segunda parte del *Lazarillo* (intención que se enfatiza desde el título, en el cual también se reproduce el tópico de la veracidad histórica) y aprovechaba para cuestionar y ridiculizar la anónima *Segunda parte del Lazarillo* primitivo, publicada en Amberes en 1555.

El prólogo de la autobiografía fingida *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, de Camilo José Cela, se puede leer sencillamente como efecto del acatamiento del autor a una de las marcas, ya para entonces muy consagradas, del género picaresco ("Unas palabras" 25-28). Por cierto, Cela utiliza otro rasgo distintivo del *Lazarillo* original: la vaguedad en la ubicación histórica de las acciones narradas; en la novela del gallego tampoco hay fechas precisas, y así como los eruditos se esfuerzan por situar la acción y aun la redacción del *Lazarillo* por medio de frases tan difusas como "la de Gelves" (alusión popular a un suceso histórico famoso; Rico 13-30), así también en Cela sólo es posible reconstruir la relación entre el tiempo interno del texto y el tiempo externo referencial por medio de frases tan vagas como "ni padre guerreando en Cuba" (79, en aparente alusión a la guerra independentista de la isla caribeña, alusión por cierto ligada aquí a los progenitores del protagonista, igual que la referencia a Gelves se vincula con la madre del pícaro) o por medio de algunas menciones sesgadas de la Guardia Civil. Cela debió asumir una estrategia comunicativa tan cautelosa en vista del contexto histórico en que se escribió y se acogió, con enorme éxito, la obra: la dictadura que azotó a España por casi cuarenta años. En suma, una marca de género, el prólogo, aparecía sólo para que el lector no la extrañara, mientras que otra, la vaguedad en las fechas, cumplía una labor decisiva en la delicada comunicación entre autor y lector implícitos.¹³

¹³ En el *Guzmán de Alfarache* hay dos prólogos: uno "Al Vulgo" y otro

Los libros rulfianos se vinculan en este aspecto más con textos épicos y trágicos que con cartas y novelas como las del Siglo de Oro. La ausencia de marcas de escritura contribuye a crear una atmósfera en la cual conviene que el autor implícito sea invisible. Y si el prólogo le permite a éste hacer una advertencia sobre las restricciones de la comunicación literaria (remitiendo al lector a un código lingüístico específico, a circunstancias regionales o personales, a períodos o edades, a polémicas, intenciones, juegos, disculpas, interpretaciones o estrategias; en suma, a cuestiones históricas y por lo tanto sometidas a la posibilidad de un cambio de horizonte en la percepción y el juicio de los lectores, incluido el propio autor), en cambio la ausencia del prólogo abre la posibilidad de que el texto literario se presente como intemporal.

3. *El título*

¿Pueden encontrarse algunas constantes en el uso de títulos a lo largo de la historia?¹⁴ Por ejemplo, en muchos de ellos aparecen denotativa o connotativamente tres significados básicos: 'amor' (deseo, pasión, abandono, soledad, etc.), 'muerte' (devastación, decadencia, peligro, etc.) y 'poder' (lucha, violencia, ascenso y caída). Otros títulos pueden agruparse entre aquellos que transcriben el nombre del o de los protagonistas: *Ana Karenina*, *Hermanos Karamazov*, *Madame Bovary*, *Buddenbrooks*, *Ulysses*. Estos títulos tienen a su vez dos características: como sólo están contruidos con nombres propios, parecen en principio carentes de significado e incapaces de anticipar algo de la intención del texto; además, resisten más fácilmente el transplante de la

"Del mismo [el autor] al discreto lector". Francisco Rico observa que "ya la mera presencia de dos prólogos (éste [el primero] con significativa mención de la caída original) apunta a dos realidades antagónicas contrapuestas en toda la novela: engaño condenador frente a verdad salvífica" (Aleman 91-92 n. 1).

¹⁴ Los títulos son también señales decisivas para llamar al lector y guiar su lectura. Grimm trata la noción de señal en 1977 241 y 348 (n. 8).

traducción, lo cual aumenta sus posibilidades de ser reconocidos más allá de sus fronteras lingüísticas.¹⁵

De hecho, títulos como los arriba mencionados remiten a protagonistas que han alcanzado una difusión a la que no estorban las confusiones a veces surgidas por una traducción que cambia el significado del título.¹⁶ En otro ejemplo, es revelador que, en las traducciones, los títulos originales de las dos partes de *El Quijote* se hayan reducido en la práctica al núcleo del nombre del protagonista: en esto no sólo intervienen razones de comodidad y brevedad, sino también el hecho de que todo un arquetipo cultural y humano se ha concentrado en un nombre que terminó por absorber los restantes elementos del título.

¿Títulos como los anteriores han alcanzado a configurar una tradición, esto es, un significado virtual susceptible de emplearse por autores subsiguientes y de ser reconocidos por los lectores? En todo caso, conviene distinguir entre dos problemas independientes: la semánticidad del título como manifestación de la voz del autor implícito y la semánticidad del nombre propio: los dos convergen en el caso del título construido con nombres propios.

Por lo pronto, aquí sólo importa recordar que hay nombres cargados de valor semántico, pues justo un título como *Pedro Páramo* está muy semantizado, y esto es fácil de reconocer para un lector en español. En cambio, los críticos germánicos de la novela no repararon en que ahí se cifra parte del sentido del texto. De hecho, el análisis de la recepción de un texto en un medio lingüístico diferente debe comenzar con el título y averiguar si los lectores extranjeros perciben algún sentido.

¹⁵ En *La estructura ausente* (113-114), Umberto Eco discute marginalmente la cuestión de si los nombres denotan o connotan. Véase además D. Lamping (1983), así como R. Barthes, "Proust y los nombres" (1985).

¹⁶ Para la traducción de títulos pueden consultarse las observaciones de Jiri Levy en *Die literarische Übersetzung*: "Man muss auch in Betracht ziehen, dass die Titel manches bekannten Werks der Weltliteratur in einem bestimmten Wortlaut schon zum Bestandteil des Kulturbewusstseins geworden sind und ihre Übersetzertradition haben. Der Übersetzer muss damit rechnen, dass eine neue Lösung auf Ablehnung stösst oder zumindest den Leser verwirrt, wenn er von dem traditionellen Titel abweicht" (125). Estas líneas son un testimonio de que la imagen del público también influye en el traductor.

En títulos como *Pedro Páramo* y *Eva Luna* los dos nombres de pila pertenecen a la cultura cristiana occidental y no deben representar ningún problema para una mayoría de traductores y lectores.¹⁷ De hecho, Luna es un término que como sustantivo común se ha difundido más allá del ámbito de la lengua española.¹⁸ Y todo el título —*Eva Luna*—, incluso tratándose de un nombre propio, apela perfectamente al tipo de lector al que parece destinada la novela: en efecto, tanto Eva como Luna evocan intensamente la isotopía de lo femenino; de hecho, esa isotopía predomina en toda la obra de Isabel Allende: basta ver el comienzo de *La casa de los espíritus* para confirmarlo. Por otra parte, en su visita a Hamburgo en junio de 1989 la autora pudo advertir una abrumadora mayoría de mujeres entre el público que la fue a escuchar. Resulta significativo que sea una mujer el novelista latinoamericano más leído actualmente en lengua alemana, y no es extraño que un canal televisivo de alcance nacional proyectara hace meses en la RFA un programa de más de media hora acerca de su trayectoria personal y periodística, de su impreciso parentesco con Salvador Allende y sobre todo de su poderosa representatividad como mujer independiente y como escritora que salió adelante a pesar de la incompreensión inicial de los editores (en esto último y por la forma de presentar los hechos, ¿se evocaba el estereotipo del autor incomprendido, estereotipo que proviene del Romanticismo y que en el Modernismo hispanoamericano halló expresión en “El rey burgués”, cuento de *Azul de Darío?*).

En la entrevista que se hace a la escritora y a su madre,

¹⁷ “Another text which uses myth ironically is *Pedro Páramo* (1955) by Juan Rulfo. From the title, the name of the character who is the center of gravity of the world within the text, the reader is obliged to derive a very Eliot-like combination of ‘stone’ (*Pedro*) and ‘waste land’ (*páramo*) and this lugubrious combination would seem to be the author’s metaphor for the world he represents”, escribe Alfred J. Mac Adam (88). Esta lectura del título rulfiano puede ser más factible cuando el lector proviene de la cultura anglosajona.

¹⁸ “Luna” pertenece al acervo del habla culta de la mayoría de los pueblos europeos. Así, *Eva Luna* conserva intacta su semantización en varios idiomas, lo que favorece su difusión.

Allende mezcla elementos de trivialidad y de "realismo mágico", por ejemplo cuando afirma que por telepatía puede comunicarse con su madre en Chile, con su hija en Estados Unidos y con su abuela en el cielo... ¡para intercambiar recetas de cocina!¹⁹ Valdría la pena analizar y distinguir la estructura apelativa y los elementos que se han manejado en la distribución y difusión: profusas fotos de la autora, evocación del horizonte de expectativas de las lectoras y de quienes gozan el "realismo mágico", etc. Entonces podría verse mejor qué sitio corresponde a un título como *Eva Luna* y responder si no fue el gozne más perfecto entre las expectativas ya generadas por la autora y el público al cual, estadísticas en mano, parecía dirigido su libro.

Aquí puede repasarse el cambio de título en *Pedro Páramo*, que originalmente se llamaba *Los murmullos*.²⁰ Ese cambio trasladó el foco de atención de la colectividad del pueblo hacia el cacique, lo cual también representó una decisión acerca de quién es el protagonista en una novela en la que Pedro Páramo no aparece más veces que otros personajes. En suma, *Los murmullos* apuntaba hacia determinados elementos de la intención, mientras que *Pedro Páramo* destaca otros, al tiempo que relaciona a la novela con aquella tradición de títulos como los citados arriba; esto es, comporta un posible significado adicional.

Otra característica de esos títulos (a los que se podrían sumar, como antecedentes, los de tragedias como *Antígona*, *Edipo Rey*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo*) consiste en que pueden corresponder a obras en las cuales los protagonistas acaban convirtiéndose en arquetipos internacionales, en símbolos que trascienden a su época y se instauran incluso como vocablos de los cuales se derivan términos que llegan a denotar determinadas actitudes o conductas: así han surgido los adjetivos *edípico*, *quijotesco*, *hamletiano* y el sustantivo *bovarismo*. Entre los textos que ubicamos o en la

¹⁹ La televisión contribuye a mantener la atención del público lejos de sí mismo como polo receptor de la literatura y a ponerla en el polo productor: todo ayuda a perpetuar la noción de la literatura como un acto comunicativo unilateral.

²⁰ Hoy se sabe que la novela se llamó originalmente *Los desiertos de la tierra* (Toledo), aparte de *Una estrella junto a la luna*.

Antigüedad o a lo sumo a comienzos del siglo XVII (como las mencionadas tragedias de Shakespeare) y las grandes novelas realistas que se titulan con el nombre del héroe epónimo, podría haberse producido un cambio en la relación comunicativa entre los respectivos autores y lectores. En el caso más antiguo, los títulos podrían no haber obedecido aún a una intención determinada; en el más reciente, los autores habían descubierto ya el valor comunicativo que tenía ese tipo de títulos, útil para crear un lazo con las tragedias antiguas y para situar a la novela burguesa decimonónica en un plano similar al de aquéllas, de modo que personajes ordinarios podían convertirse en arquetipos universales.

A su vez, en *Ulysses*, la novela de James Joyce que cierra el gran ciclo del realismo llevándolo a su extremo, el lugar privilegiado del título apunta hacia la épica antigua y hacia un antihéroe ordinario, universal y arquetípico. Por su parte, *Pedro Páramo* se ubica ya en una tradición, en un sistema de convenciones en donde el título comunica una determinada señal al lector capaz de establecer la secuencia de intertextualidad que acabo de describir. Esa convención tiene en Rulfo dos estaciones: la del vínculo con la épica y la tragedia y la del vínculo con la novela realista decimonónica y con el *Ulysses*.

Ahora bien, en cierto tipo de títulos parece que ni siquiera ahí es posible percibir la voz del autor implícito: es aquel que se compone con una exclamación o una frase de alguno de los personajes. Tal es el caso de más de un tercio de los cuentos de *El llano en llamas*: “Nos han dado la tierra”, “Es que somos muy pobres”, “¡Diles que no me maten!”, “La noche que lo dejaron solo” (en este cuento se trata de la voz sinóptica del narrador en tercera persona), “Acuérdate”, “No oyes ladrar los perros”.

Este tipo puede ligarse con el mencionado más arriba porque no se inclina hacia la figura del autor implícito, sino hacia la del protagonista o del narrador: esto confirma la propensión a la invisibilidad del autor implícito rulfiano, de cuya intención muy poco se averigua en un primer vistazo a sus títulos. Compárense ahora éstos con un título como el de la famosísima pieza de Alexander Griboyedov, *La tragedia de tener talento*, que en la Rusia del siglo XIX produjo una acogida de mucha considera-

ción: ese título comporta ya una anticipación nítida de la intención del autor. Véase también *Poemas y antipoemas*, de Nicanor Parra, nombre que comporta a la vez el género y el contragénero e implica una ruptura de las expectativas en el país de origen, de modo que es también un concentradísimo diagnóstico de éstas.²¹ “Hizo el bien mientras vivió”, de Juan José Arreola, rompe por lo menos dos veces las expectativas del lector, en la medida en que tanto el título como el comienzo del largo cuento en forma de diario parecen indicar que el protagonista es un hombre “bueno” como lo era doña Perfecta o, líneas abajo, como lo fue Lázaro ya establecido; al final, sin embargo, el hombre demuestra haber sido siempre íntegramente bueno y a la vez muy inteligente y observador de las pequeñeces ajenas (de ahí la necesidad de un diario); la relectura del título después de la lectura del texto revela cómo se han roto astutamente las expectativas del lector y a la vez indica cuál es el concepto de ‘bondad’ para el autor y su protagonista, quienes, a diferencia de lo que sucede en la novela picaresca y en el texto galdosiano, sí pueden verse como figuras que comparten una misma visión de las cosas.

La intención en el autor implícito de hacerse invisible se confirma con los títulos que reproducen el nombre del protagonista (“Macario” y “Anacleto Morones”) o de algún lugar (“Talpa”, “Luvina”, “La Cuesta de las Comadres”), lo que sin duda dice menos al lector en la medida en que proviene de sitios más alejados de Jalisco y de México. Macario y Anacleto Morones no parecen ser nombres tan intensamente semantizados como Pedro Páramo, pero para el lector mexicano por lo menos connotan un cierto matiz: son propios de gente del campo.

Con respecto a los tres significados básicos (‘amor’, ‘muerte’

²¹ “*Participent également d'un appareil de l'intentionnalité les marques les plus courantes par lesquelles un roman s'indexe, telles que titre, préface, préambule, incipit. [...] Leur énoncé présuppose que le texte est toujours synthétisable et réductible, vers l'amont à un projet ou scénario, vers l'aval à une conclusion ou à une interprétation. Ce renvoi dans le texte à une origine et à une finalité est un autre lieu où s'informe l'intentionnalité*” (Du Bois 9-10).

y 'poder'), resalta la total ausencia del primero en los títulos rulfianos: nada denota o connota amor en ellos. Y —contra lo que podría suponerse, considerando la temática de la obra del jalisciense— tampoco el poder aparece en los títulos; por su parte, la muerte sólo emerge explícitamente en “¡Diles que no me maten!” y más indirectamente, por medio de una connotación débil, en “La herencia de Matilde Arcángel”. El significado ‘devastación’, cercano a ‘muerte’, se sugiere en “El día del derrumbe” y en “El llano en llamas”.

Para advertir el alto grado de participación que el autor implícito exige de su lector, basta recordar que tres de sus temas son precisamente el poder, la muerte y, en *Pedro Páramo*, el amor. En otros términos, los títulos rulfianos no suelen orientar al lector ni hacia los temas ni hacia la posible intención del autor implícito y representan más bien o una relativización anticipada del dramatismo del texto (relativización que se vuelve ironía, por ejemplo, en el cuento “En la madrugada”) o un afocamiento de personajes o lugares. En “Nos han dado la tierra” sí se resume el tema en el título, pero éste crea una expectativa optimista que se destruye en el transcurso del texto.

En novelas de Gabriel García Márquez como *Crónica de una muerte anunciada* y *El amor en tiempos del cólera*, el título le sirve al autor para manejar desde ahí las expectativas del lector; en cambio, Rulfo deja de explotar esas expectativas y permite que sean nombres propios o voces los que se apoderen del espacio del título. A propósito de estrategias literarias y comerciales de García Márquez, él mismo se encarga de alimentarlas anticipando los títulos de sus textos, que a su vez sugieren la presencia de elementos muy del gusto del gran público. De cualquier modo, la lectura de los textos no decepciona las expectativas creadas por el respectivo título, aun cuando no pertenecen a la literatura de masas. De hecho, el colombiano es muy hábil para situar sus títulos entre las expectativas del público que busca literatura de entretenimiento y las de un público más exigente.

Adolfo Bioy Casares ofrece otro ejemplo de convergencia de elementos de atracción para más de un público: su novela *La aventura de un fotógrafo en La Plata* aprovecha en el título una

palabra en la que los tres significados básicos parecen estar representados. En efecto, por el uso habitual de "aventura", esta palabra anticipa virtualmente la presencia del amor, del peligro de muerte y de la búsqueda de poder. Además, las expectativas con respecto al autor cumplen una tarea de reforzamiento, pues Bioy Casares ha escrito bastante sobre el amor, el poder y la muerte. Aparte, la portada de la primera edición fortalece las esperanzas de que habrá una aventura y las orienta hacia lo amoroso, restringiendo así el campo de significación virtual de la palabra clave: en una foto antigua, una joven desnuda maneja una cámara de tripié.

El texto se encarga de ir aumentando el interés creado por el título y por la fama del autor: abundan los indicios —proporcionados por el narrador o por otros personajes— de que hay un peligro muy serio para la soltería y la honra e incluso para la vida del protagonista. Finalmente, no sucede nada grave, y el lector, destruidas todas sus presuposiciones, debe reconsiderar el texto como un ingeniosísimo manejo de elementos de atracción y como una novela psicológica y no policiaca: también sus expectativas de género han sido defraudadas de una manera que es fundamental para la estrategia del texto.

En resumen, los títulos de la literatura no trivial pueden jugar con los significados básicos de 'amor', 'muerte' y 'poder', a fin de suscitar y luego manipular el interés de lector. Títulos como *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, o *Die letzte Welt* ("El último mundo"), del austriaco Christoph Ransmayr, se hallan en la misma situación: los dos parecen connotar un acabamiento universal, más o menos contemporáneo al acto de la lectura, pero la obra destruye en los dos ejemplos esa insinuación, reduciendo la amplitud del título a una guerra con aires milenaristas pero regional, en el primer caso, y al lejano exilio de Ovidio Nasón en el segundo.²²

²² Un título como *La maison de rendez-vous*, de Robbe-Grillet, connota evidentemente lo sexual: "*La maison de rendez-vous* [...] se compone de una serie de *thèmes générateurs*, tomados de la literatura trivial, como sadomasoquismo, espionaje, tráfico de drogas y mujeres, conflictos amorosos con fin trágico, etc., [...]" (Toro 1988 40).

Por último, un cuarto significado básico se crea en la traducción al alemán de títulos de literatura latinoamericana: 'región o país de origen'. También aquí se produce un manejo de ciertas expectativas previamente estimuladas. Gracias a ese cuarto significado se explica por qué *Huasipungo*, de Jorge Icaza, se tradujo como *Huasipungo. Roman aus Ecuador* ("Novela de Ecuador") en Alemania Occidental y como *Huazi-Pungo. Ruf der Indios* ("Llamado de los indios") en Alemania Oriental, o por qué *Los pasos perdidos* y *El acoso*, de Alejo Carpentier, aparecieron bajo los títulos de *Die Flucht nach Manoa* ("La huida a Manoa") y *Finale auf Kuba* ("Final en Cuba"), respectivamente (Siebenmann 58 y 64).

4. *El subtítulo*

También los subtítulos pueden analizarse como una marca de escritura o como un espacio del autor implícito; por ejemplo, en algunas novelas cuyo título privilegia al protagonista, como *Buddenbrooks* o *Madame Bovary*, el subtítulo cumple una función orientadora y delimitadora de expectativas: *Verfall einer Familie* y *Moeurs de province*.

En la novela de Thomas Mann, la palabra *Verfall* ('decadencia' o 'caída') introduce un elemento que atraía la atención de un público para el cual la palabra *Familie* era igualmente importante: el libro apareció en una época en la que hablar de la decadencia de una familia era hablar de la destrucción de uno de los principales núcleos de la vida social burguesa.

Una novela exitosa, *Das Parfum*, de Patrick Süskind, contiene en el título, no sólo una fina sugerencia de lo amoroso (posible connotación que, por cierto, no se confirma en el texto), sino sobre todo un subtítulo en el cual se anticipa la presencia de intriga y acción: *Die Geschichte eines Mörders* ("La historia de un asesino"). Tanto *Geschichte* como *Mörder* son vocablos que apprehenden intensamente elementos del horizonte de expectativas propio del público de masas.

De ese modo, en algunos casos el título apunta hacia un lector

más refinado, mientras que el subtítulo, más explícito en cuanto a la intención del autor y al argumento del texto, parece abocado, si no a atraer al público más común, por lo menos a suscitar en el lector un mayor deseo de acercarse al libro. Claro que el caso de *Buddenbrooks* es bastante complejo, y sólo una historia de su recepción confrontaría esta hipótesis con dos aspectos: la estructura apelativa de la novela y la recepción del público real.²³

Otro escritor que gusta de los subtítulos es Gonzalo Torrente Ballester: por ejemplo, su novela *La isla de los jacintos cortados*, cuyo prólogo declara el carácter lúdico de su escritura (y aparentemente restringe así las posibilidades del lector que quisiera interpretar el texto de un modo demasiado "serio"), tiene un subtítulo donde aparece explícito uno de los significados básicos: *Carta de amor con interpolaciones mágicas*.

A su vez, la parquedad y la invisibilidad del autor implícito rulfiano vuelven a constatarse en la ausencia de subtítulos, instrumentos muy útiles para dirigir la mirada del lector.

5. Los datos referenciables

Las fechas y los nombres históricos pueden funcionar como puntos de referencia para el lector, quien atisba en ellos datos presumiblemente objetivos. Al anteponer una nota a *Noticias del imperio*, en la que señala los límites históricos de la acción y menciona a algunos personajes públicos, Fernando del Paso proporciona datos utilísimos y, de ese modo, ubica al lector más fácilmente que en sus dos novelas anteriores; éstas también se basan en acontecimientos históricos, pero el lector sólo puede identificarlos y situarlos haciendo un gran esfuerzo.²⁴ El índice de *Noticias*

²³ Es tan grande el prestigio internacional de Thomas Mann y de *Buddenbrooks*, que el subtítulo podría haber perdido su función original y su fuerza de atracción, en parte también porque el concepto de 'Familie' no parece tener hoy la relevancia que tuvo a principios de siglo. En el mismo caso se halla *Verfall* ('decadencia'), término mucho más importante en la vida literaria europea del *fin de siècle* que en la presente.

²⁴ Esto ocurre sobre todo en *José Trigo*, cuyo trasfondo histórico son la

del imperio —en el cual también puede detectarse la presencia del autor implícito y de su actitud cooperativa en el diálogo con el lector— abunda en fechas que permiten advertir la existencia de una secuencia cronológica lineal en los capítulos pares.

Las fechas son también un valioso punto de referencia para que el lector ubique más fácilmente los acontecimientos en el tiempo interno del texto y reconozca si, en un determinado anacronismo, se encuentra ante una retrospectiva (analepsis) o ante una anticipación o prefiguración (prolepsis). También ese elemento falta en Rulfo, cuya obra carece por completo de referencias explícitas a fechas por boca del narrador o de cualquiera de los personajes.

Esta ausencia puede verse como un rasgo del carácter de los personajes rulfianos, para los cuales el tiempo corría con un ritmo muy distinto al de la vida moderna urbana. En el México de las primeras décadas del siglo, mayoritariamente rural, la gente estaba lejos de los acontecimientos internacionales y de la necesidad de situarse en un tiempo histórico, y por eso la percepción de los años solía ser indecisa y confiarse a una memoria intensa en muchos detalles pero vaga en cuanto a las cifras. El comienzo de "El día del derrumbe" ilustra cómo el tiempo en el mundo rulfiano puede ubicarse en días y meses pero no en años, como si éstos se desvanecieran en la incapacidad para apresarlos con exactitud: "Esto pasó en septiembre, no en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón?" (134).

Antes de que los periódicos, la radio, el cine y la televisión unificaran la visión del tiempo en todo el país, una característica del habitante de los pueblos y de las rancherías de México consistía en recordar los años por medio de acontecimientos familiares o locales:

guerra cristera de los años veinte y el movimiento ferrocarrilero de los cincuenta. En *Palinuro de México* la muerte del protagonista es un lugar de indeterminación que sólo se puede reconstruir plenamente si se sitúa a la novela en su contexto referencial: los movimientos estudiantiles de los sesenta, que culminaron en un baño de sangre.

Ora me estoy acordando que sí fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa, más bien borracho que buenisano (141-142).

Las fechas sólo son un dato incidental para una memoria que se distrae en las evocaciones imprecisas. El narrador de la segunda parte de *Pedro Páramo* y los de cuentos como "La noche que lo dejaron solo" y "Luvina" comparten esta actitud.

La falta de fechas ha facilitado la interpretación de la obra rulfiana como una literatura mítica, situada en la intemporalidad de los grandes arquetipos, a pesar de que la parquedad estilística y la ausencia de intertextualidad explícita no contribuyen —como sí lo hacen en José Revueltas, en quien la carencia de fechas se une muchas veces a citas bíblicas y a una voz del narrador muy vehemente— a fortalecer la hipótesis de la interpretación mítica.

Los nombres de personajes del dominio público representan también una forma, indirecta pero sencilla, de ubicar los acontecimientos internos de un texto. Pero a diferencia de Martín Luis Guzmán o de Rafael F. Muñoz, Rulfo usa muy poco los apellidos de políticos y caudillos: su mundo narrativo se circunscribe a individuos tan distantes de los centros de poder nacional, que prácticamente nunca mencionan a los próceres. Un título como *¡Vámonos con Pancho Villa!* es por eso impensable en su bibliografía.

"El día del derrumbe" proporciona un ejemplo de cómo los personajes rulfianos viven al margen de los acontecimientos del país:

Y a la hora de los discursos se paró uno de sus acompañantes, que tenía la cara alzada, un poco borneada a la izquierda. Y habló. Y no cabe duda de que se las traía. Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquel. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función. Hasta que el

catrincito aquel nos vino a decir que se trataba de don Benito Juárez (*El llano* 136).

Esta intención de sugerir una aturdida distancia frente a la historia nacional se refuerza cuando, en el mismo cuento, alguien ordena que se toque el Himno únicamente para tratar de disimular una situación bochornosa y comprometida:

Quién sabe quién fue a decirles a los músicos que tocaran algo, lo cierto es que se soltaron tocando el Himno Nacional con todas sus fuerzas, hasta que casi se le reventaba el cachete al del trombón de lo recio que pitaba (140-141).

Y más abajo:

La música, no sé por qué, siguió toque y toque el Himno Nacional, hasta que el catrincito que había hablado en un principio, alzó los brazos y pidió silencio por las víctimas (141).

Aun así, estos pasajes son de hecho las únicas referencias a símbolos nacionales en *El llano en llamas*, un libro en el que la palabra *México* sólo aparece *una vez*, en una frase más bien incidental: "Dicen que se fue a México detrás de una mujer y que por allá lo mataron" (80).

Por su parte, *Pedro Páramo* se tradujo al italiano como *La morte al Messico*. De ese modo se pretendía explotar el efecto de uno de los significados básicos ('muerte') y situar al lector desde el título en la región de origen del novelista, aun cuando el texto mismo no consintiera un título semejante, pues la palabra *México* no aparece *nunca* en *Pedro Páramo*.

En suma, los textos de Rulfo ofrecen muy pocos elementos para que un editor extranjero pueda explotar un horizonte de expectativas ya existente. Y es que, si Rulfo emplea algunos topónimos (recuérdense "Luvina" y "Talpa"), éstos no remiten al país, porque el país no existe de hecho para los personajes.

Y, así, el tiempo histórico externo (en una literatura en la que, a pesar de la ausencia de datos unívocos al respecto, ese tiempo es importante) representa un lugar de indeterminación que el lec-

tor debe cubrir. Esta tarea le será tanto más difícil cuanto más lejos se encuentre de la región donde se sitúa la obra rulfiana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEMÁN, MATEO. *Guzmán de Alfarache*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Planeta, 1983.
- BARTHES, ROLAND. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1985.
- BIOY CASARES, ADOLFO. *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- BORGES, JORGE LUIS. *Ficciones*. Madrid: Alianza / Emecé, 1986.
- —. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Colección Megáfono, 1935.
- BROYLES, YOLANDA JULIA. *The German Response to Latin American Literature, and the Reception of Jorge Luis Borges and Pablo Neruda*. Heidelberg: Carl Winter, 1981.
- CELA, CAMILO JOSÉ. *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. 6ª ed. Barcelona: Editorial Noguer, 1955.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Joaquín Casaldueiro. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- DUBOIS, JACQUES. "Code, texte, métatexte." *Littérature* 12 (1973): 3-11.
- DUCHET, CLAUDE. "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit." *Littérature* 1 (1971): 5-14.
- ECO, UMBERTO. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Trad. Francisco Serra Cantarell. Barcelona: Lumen, 1978.
- —. *Leitura do texto literário. Lector in fábula. A cooperação interpretativa nos textos literários*. Trad. Mário Brito. Lisboa: Presença, 1983.
- GLANTZ, MARGO. *Intervención y pretexto*. México: UNAM, 1980.
- GENETTE, GÉRARD. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- GRIMM, GUNTER. *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München: Fink, 1977.
- HAMON, PHILIPPE. "Texte littéraire et métalangage." *Poétique* 8.31 (1977): 261-284.
- IBARGUENGOITIA, JORGE. *Los relámpagos de agosto*. La Habana: Casa de las Américas, 1964.
- ISER, WOLFGANG. "Die Appellstruktur der Texte." *Rezeptionsästhetik*. Ed. Rainer Warning. München: Fink, 1975. 228-252.

- —. "El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético." En Dietrich Rall, ed. *En busca del texto*. 121-143.
- LAMPING, DIETER. *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO. "La literatura como fenómeno comunicativo." En Teun A. v. Dijk, ed. *Pragmática de la comunicación literaria*. Trad. Juan Domingo Moyano. Madrid: Cátedra, 1980. 151-170.
- LEVY, JIRI. *Die literarische Uebersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main / Bonn: Athenaeum Verlag, 1969.
- LINK, HANNELORE. *Rezeptionsforschung. Eine Einfuehrung in Methoden und Probleme*. Stuttgart / Berlin: W. Kohlhammer, 1980.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, JOSÉ. *Fuertes y débiles*. México: Librería Española, 1919.
- LUNA, JUAN DE. *Segunda parte de la Vida del Lazarillo de Tormes, sacada de las Crónicas antiguas de Toledo*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.
- MAC ADAM, ALFRED J. *Modern Latin American Narratives. The Dream of Reason*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1977.
- MOLLOY, SILVIA. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO. *El prólogo como género literario*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- —. *El prólogo en el Renacimiento español*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Rall, Dietrich. "El texto interminable." *Morphé*. 2.3-4 (1987): 65-74.
- —, ed. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.
- RULFO, JUAN. *El llano en llamas*. 11^a reimp. México: FCE, 1973.
- —. *Pedro Páramo*. 12^a reimp. México: FCE, 1973.
- RUTMAN, ROANNE. "Los prólogos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: un contraste y una comparación." *Hispanófila* 94 (sept. 1988): 9-19.
- SIEBENMANN, GUSTAV. *Die neuere Literatur Lateinamerikas und ihre Rezeption im deutschen Sprachraum*. Berlin: Colloquium Verlag, 1972.
- TOLEDO, ALEJANDRO. "Pedro Páramo se llamó originalmente *Los desiertos de la tierra*." *Proceso* 738 (ene. 1991): 48-49.

- TORO, ALFONSO DE. *Texto-mensaje-recipiente*. Tübingen: Narr, 1988.
- VITAL, ALBERTO. *Lenguaje y poder en Pedro Páramo*. Tesis de Maestría. UNAM, 1987.