

la sabiduría natural de un pueblo de indígenas mexicanos a cambio de todo el arte y la cultura de Occidente. Hubo refutaciones. Desde su silla de inválido, otro afirmó con énfasis que en la obsesión de Artaud el poder interno de su necesidad de transparencia —de clarividencia— no había podido atravesar el extravío; ese que lo había convertido en un maldito, en un excluido sin remedio. El inválido agregó, exaltado, que en Rulfo la transparencia, como invisibilidad perfecta, era su propio «pedazo de noche», el acoso de un mundo hostil que lo desgarraba pero del que no podía desgarrarse. ¿Por qué entonces no siguió escribiendo como Artaud, hasta la muerte?, gritó casi la muchacha dirigiéndose a mí. No supe qué contestarle. Sólo después pensé —quizá lo esté pensando ahora— que Artaud había regresado a la agonía del mundo que lo había arrojado de sí o que él había repudiado, y que Rulfo nunca había salido efectivamente del suyo. Por otra parte, pregunté: ¿es siempre la escritura un refugio contra la muerte? No —me respondió el inválido— cuando la escritura misma está llena de muerte como en el caso de Artaud. Y entonces salimos en silencio del aula.

Me acuerdo de esta discusión porque instauró un malentendido que pudo haber malogrado el curso. Sigo pensando que, de verdad, todo malentendido es perverso y pervierte. La escritura, ciertamente, no es siempre un refugio contra la muerte, no sólo porque ella misma esté llena de muerte, sino también porque no está suficientemente impregnada de la energía de vida de una colectividad. Silencio por silencio, quedarse mudo o sordo o ciego es, tal vez, el único refugio posible contra la corrosión del yo: la enajenación de una convicción demente en Artaud, que iba creciendo sordamente en sus últimos escritos; el solipsismo de Borges, la soledad sin límites del soberbio intelecto que devora una por una todas las luces del universo y acaba en la metáfora corporal de su ceguera. El caso particular de Rulfo es distinto. Su voluntad de silencio no se apoya exclusivamente en los signos de la escritura; esta voluntad es siempre sobrepasada en su extrema concentración interior, donde la libertad última no es aniquilada por la voz plural de la que ella forma parte y continúa proyectándose, inscribiéndose, escribiéndose, en la oralidad de un pueblo. Los ejemplos eran, pues, variados. Bien, pero para nosotros en el seminario no era esto todo. Y los muchos malentendidos formaban parte de la lección.

Florestas de Indias

Comala o los pueblos pelados del llano rulfiano no eran los únicos lugares adonde se podía ir en busca de eso que no fuese solamente nombre. Disponíamos de otras florestas en el continente literario. Además de los de Borges y Rulfo, teníamos los textos de Cortázar, de Lezama Lima, de García Márquez, de Fuentes, de Arguedas, de Onetti, de Felisberto Hernández; también los de autores menos difundidos en Europa: Antonio di Benedetto, Juan José Saer, Ricardo Piglia y otros autores de esas «obras maestras desconocidas» a las que aludió el sociólogo y crítico literario estadounidense Vance Bourjally. Las preferencias, sin embargo, se centraron en Borges y Rulfo. Los polos de campo y ciudad en la literatura de ficción quedaron establecidos por rotación y selección.

Los dos únicos libros de Rulfo —la obra más breve y densa y acaso la más importante e imperecedera de la literatura hispanoamericana— seguían ofuscándonos con la visión del universo humano en su materia primaria, primordial, y en las fuerzas que

lo acosan. Y junto a esta visión, y en oposición a ella, el resplandor de los mitos universales recogidos por la mente genial del viejo Borges, henchida de cultura, puro protoplasma intelectual que encontró en el Aleph su símbolo y emblema. Los dos mayores narradores de la literatura hispanoamericana; ambos de obras extremadamente condensadas, las más despojadas, antibarrocas por excelencia; el uno de origen y formación cultural europeos, que escribía en Buenos Aires o en la Biblioteca de Babel; el otro, de raigambre mestiza, que escribía en México con la entonación oral y coloquial de la gente del campo traspuesta a una escritura de asombroso refinamiento; ideológicamente divergentes, pero ambos creativamente complementarios y totalizadores de las esencias cruzadas que nutren esta literatura, atraían el interés de un grupo de jóvenes lectores europeos en un modesto seminario-taller, en una universidad de provincia en Francia.

Así, durante siete años, viajamos desde la diminuta esfera de casi intolerable fulgor del Aleph, «con todo el espacio cósmico sin disminución de tamaño en su interior», al enorme y monstruoso esqueleto de Pedro Páramo desmoronándose sin cesar como un montón de piedras sobre la tierra mexicana y latinoamericana. Carnaval en negro de humo y óxido de hueso como grabado por José Guadalupe Posada entre los glifos rupestres del inframundo de Comala. Y al fin fue en este lugar que se llevó su lugar a otro lugar donde nos detuvimos por siete años o siete milenios. Poco importa. Y esto por elección casi siempre unánime de las sucesivas hornadas de participantes del seminario.

No corresponde juzgar en estas notas —ni yo tengo ganas ni capacidad para hacerlo— los motivos de esta preferencia. Alguien lo hará a sus horas cuando ya no haga falta saberlo.

Lo que tal vez resulte instructivo —al menos lo fue para mí; ignoro si lo sería para un especialista en literatura comparada o en sociología de la literatura— es recoger la lección de esta lectura colectiva por estudiantes extranjeros de libros de ficción hispanoamericana en sus textos originales. Reparar en el fenómeno de extraversion-reversión que estos textos produjeron en un segmento cultural determinado —en este caso, el de los futuros enseñantes de literatura hispanoamericana en Europa—, habida cuenta de que en estos países los diversos estratos de lectores, desde el gran público a los centros de crítica especializada y de las revistas literarias, se sintieron desde siempre atraídos prioritariamente por el exotismo y sus grandes flores carnívoras (en el mismo nivel que las gitanerías, japerías, etcétera, o incluso los residuos de un romanticismo trasnochado y «enserinado» en el relente de los cielos equinocciales). O por la ficcionalización extrema que busca abolir la realidad tal cual es tras el decorado del «realismo mágico» o de «lo real maravilloso» y la quincallería de los alquímicos del lenguaje.

Otro aspecto de la misma cuestión es que el élan interior de estos lectores juveniles supo quebrar instintivamente las anteojeeras racionales, los estereotipos del «buen salvaje» y hacer oídos sordos al gran barullo consagratorio en torno a los monstruos sagrados entronizados en las hornacinas del bestsellerismo, para preferir a estos «malditos» de la humildad silenciosa. No es frecuente este fenómeno; tampoco son durables, ¡hélas!, sus efectos de ascesis y de asepsia en pequeña escala. Nevertheless...

Arcaísmo y modernidad

Las clases eran registradas en vídeos; de tal suerte, los lectores se veían en «personajes» reales de las historias imaginarias que leían y comentaban. Una o dos veces, cuando el número de participantes cubrió el dramatis personae de la novela de Rulfo, cada cual re-presentó, como en un psicodrama, a uno de los moradores fantasmales de Comala. Y en los efectos de esta especie de film biológico desdoblado, cuando los vídeos eran visionados, aumentaban la sensación de verosimilitud, pero a la vez de irrealidad de las representaciones. Y entonces la lectura se oía y se veía en sus movimientos interiores y la voz de los lectores-actores era todo el cuerpo del leyente. Nos sorprendía incluso que un director imaginativo no hubiera intentado la puesta en escena de esta «tragedia del subsuelo», que no hubiera cedido en vigor y novedad a las mejores piezas de Beckett.

Las obras de Rulfo, a medida que trabajábamos en ellas, nos enseñaron que el arte de la lectura es siempre anterior a la escritura, incluso de textos no escritos y que acaso no se escriban jamás. Lo testimonia la misma obra de Rulfo escrita en la tesitura del lenguaje hablado, que la percepción entrañable, física y hasta onírica de la oralidad de un pueblo en sus raíces sensoriales más sensibles, traspone a la escritura. Un fenómeno de fonosíntesis vagamente parecido al de fotosíntesis, en el que la sustancia viva del habla —como la presencia verde de la clorofila en las plantas— es la que cristaliza los signos bajo la radiación lumínica de la lengua.

El propio Rulfo explicó muy bien este fenómeno. «Quería —dijo— no hablar como se escribe, sino escribir como se habla; el que habla relata al que oye sus propios movimientos. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi propia conciencia. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad. No es una cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. El dolor es doloroso para cualquiera. Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura».

He aquí la ley de su metal y de su transparencia, de su sonido y de su silencio, de su pluralidad y de su unicidad. Nadie supo expresar mejor las esencias de esta ética y poética de la renunciación que conforman su obra. Y su vida.

«Para sacarle provecho a Rulfo —apunta sabiamente Elena Poniatowska— hay que escarbar mucho, como para buscar la raíz del chinchayote. Rulfo no crece hacia arriba, sino hacia adentro. En sus cuentos han hablado muchas almas individuales, pero en Pedro Páramo se puso a hablar todo un pueblo, las voces se revuelven unas con otras, y ya no se sabe quién es quién. Mas no importa. Las almas comunicantes han formado una sola; vivos o muertos, los hombres de Rulfo entran y salen por nuestra propia alma como Pedro por su casa». Y añade: «Rulfo siempre tiene un aire de poseído, y a veces se percibe en él la modorra de los médiums, anda a diario como un sonámbulo. Tiene mucho de ánima en pena. El propio Rulfo lo admite: “Por lo sombrío que soy creo que nació a medianoche”».

Bajo el signo de estos saberes simples y profundos, el seminario-taller se fue despojando poco a poco de esas «variedades resignadas del delirio de interpretación». Los jóvenes lectores no esperaban ya que Rulfo les «explicara» sus textos, su escritura traspasada por muchas voces. En algún momento creímos incluso oírle decir que, por más

que quisiera comentar, repetir de otro modo esos movimientos internos de su imaginario, no podría hacerlo un autor sino volviéndose todo él un ser imaginario y disolviéndose por entero en la realidad de la ficción.

Los lectores-participantes se volvían pues «imaginarios», o por lo menos imaginativos. Sus siluetas vestidas de blusas y blue-jeans y no con los harapos de la gente de Comala, a veces borrosas por la mala luz de los vídeos, les hacían sentir la sensación de una realidad, de una escritura fantasmalizada.

De la lectura pasaban a su propia escritura. Así surgieron los primeros croquis de los textos rulfianos, identificados con la sustancia imaginaria de los textos en la realidad de la ficción. Lo cual no suponía la anulación de la conciencia crítica, sino, por el contrario, su afinamiento, su mayor acuidad de percepción. Parecían, al principio, esos dibujos estarcidos por el cisquero. La muñequita de trapo rellena con polvo de carbón iba sembrando a través de las cartulinas perforadas, como la tierra porosa de Comala o de los llanos calcinados, manchas apenas silueteadas. Sombras nebulosas de la escritura inimitable e irrepetible. Pastiches, algunos bastante felices por ese amor sin esperanza que el plagio celebra. Surgió incluso, hacia el final, un texto que Rulfo no habría desdeñado entre los suyos. Su tema era precisamente la presencia del ruido y del sonido que sobrevivían enterrados en ese mundo que «mataron los murmullos».

Más tarde, comentarios, maestrías, tesis, ensayos, memorias: toda la gama de las tentativas de aproximación incubadas durante la travesía. Más de un centenar de testimonios —entre escritos y vídeos— de apreciables méritos, registraron el bullir de originales hallazgos que la función creativa de la lectura había suscitado y que fueron sedimentando y decantándose poco a poco. En conjunto y cada uno de ellos dieron la imagen vivencial y convivencial —no las exégesis casi siempre rudimentarias— de esta obra impar. Una obra que gira en su propia órbita entre las constelaciones de nuestra literatura narrativa. Una obra que continúa hablando en su silencio. Su sonido más puro es precisamente esa «omisión de sí», que afirma, por contraste, la perennidad de su presencia. Obra múltiple y única cuya riqueza es la del anillo por su vuelta.

AUGUSTO ROA BASTOS
2, rue Van Gogh
31100 TOULOUSE (Francia)