

que las águilas, aguardaban flotando en lo alto... La sombra de inmenso hastío le invadió... El Cónsul se sumió con estrépito en el sueño.»

Decía Barthes que el nombre propio posee un triple poder: de esencialización (no designa más que un solo referente), de citación (se puede convocar a discreción toda su esencia, profiriéndolo) y el de exploración (se desdobra como se puede hacer con un recuerdo). «Cuernavaca» es, en estos tres sentidos, un significante pleno, como *Pedro Páramo* lo será en la novela de Rulfo.

El complejo sistema de citas, alusiones y símbolos que atraviesan *Bajo el volcán* —desde el mito del Edén y la caída de Adán, el *Edipo* de Sófocles hasta Goethe o Blake— se concentran en Cuernavaca —«Quauhnáhuac», «cerca del bosque», cerca del «bosque oscuro»—. La peripecia de Firmin es un descenso al *Inferno*; el Cónsul se mueve entre dos espacios altamente simbolizados: la casa, como centro organizador, espacio de orden y armonía, paraíso perdido cuyo jardín ha sido invadido por la maleza, y la barranca, abismo y caos. Entre ellos: «dieciocho iglesias y cincuenta y siete cantinas», los nombres de éstas ironizan el peregrinaje de Firmin, y la última, el prostibulario «El farolito» es el vestíbulo de entrada.

La muchedumbre, la Fiesta del Día de Difuntos, calles, iglesias, bares, siguen el ritmo de la lucha de Firmin, son el laberinto de la agonía. En sus descripciones, Lowry construye, por momentos, el clima de los muralistas mexicanos —cuadros de Rivera inspiran algunas de las alucinaciones del personaje—; en otros, la descripción proyecta la interioridad en el espacio exterior. Cuernavaca se transforma en un espacio simbólico cuyos signos escenifican la agonía: «Quauhnáhuac era, en ese aspecto, como el tiempo: por doquier que se mirase estaba aguardando el abismo a la vuelta de la esquina. ¡Dormitorio para zopilotes y ciudad de Moloch!»

Y en ese abismo, simbolizado por la barranca, cercana a la casa de Firmin y en la que será arrojado su cuerpo agonizante, el que absorbe al Cónsul. Al final de la novela el nombre antiguo de la ciudad, «Quauhnáhuac», «cerca del bosque», adquiere todo su poder retroactivo: Firmin se precipita en un bosque y todo el espacio se deshace con él. «Pero no había nada, ni cumbre, ni vida, ni ascenso. Ni tampoco era ésta su cúspide, una cúspide exactamente: no tenía sustancia, no tenía bases firmes. También esto, fuera lo que fuese, se desmoronaba, se desplomaba mientras que él caía... era el mundo mismo el que estallaba, estallaba en negros chorros de ciudades lanzadas al espacio, con él, que caía en medio de todo, en el incontenible estrépito de un millón de tanques, en medio de las llamas en que ardían un millón de cadáveres, caía en un bosque, caía...»

«Hay pueblos que saben a desdicha. Se los conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana.»

«Allá, de donde venimos ahora, al menos te entretenías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí, en cambio, no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Es que éste es un pueblo desdichado, untado todo de desdicha.» El espacio en *Pedro Páramo* es extensión y condición de la historia, afantasmado, adelgazado como los que la pueblan.

El nombre del Cacique, el título de la novela, se despliega, como la «Cuernavaca» de Lowry, en toda su plenitud. Por una parte, concentra en sí mismo la dialéctica

narrativa entre personaje, tiempo y espacio; por otra, actúa como cita, ya que remite a la funcionalidad del personaje centro: sobre la piedra de Pedro se edifica Comala y se organiza el cosmos narrativo y, al tiempo, contiene dentro de sí a su opuesto: el páramo.

En este sentido, el páramo es el espacio de la desolación, la esterilidad y la muerte; el páramo traga la vida, transforma lo tangible en intangible: el viento, el olor, la lluvia, la humedad, son los elementos difusos y esenciales que configuran el espacio en la novela de Rulfo. El páramo trasciende lo físico, es el espacio simbólico de la muerte: no el desierto, sino «la tierra baldía».

La oposición entre la Comala pastoril que evoca Dolores Preciado, cuyo centro generador es la Media Luna, y la Comala devastada que encuentra su hijo Juan, es semejante a la oposición entre la Cuernavaca evocada por Yvonne y la que encuentra a su regreso, en *Bajo el volcán*. La Media Luna, como foco de irradiación de actividad en el pasado de Comala, es equivalente a la casa/cosmos en la novela de Lowry. Pero mientras la casa organizaba el mundo individual de Firmin, la Media Luna es un centro que parte del Cacique para organizar el mundo de Comala, y éste depende de la fuerza expansiva o destructora de Pedro Páramo.

Las descripciones espaciales de Lowry son acumulativas, el suyo es un espacio lleno, cargado de objetos, volúmenes, colores, líneas. En la novela de Rulfo casi no hay referencias materiales, el espacio de la muerte, el que encuentra Juan Preciado, se remite a impresiones o a elementos intangibles: «Salí a la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. Y es que no había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos, hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre...»

Metáfora de lo vacío, espacio de la muerte, extensión de la esterilidad de Pedro Páramo; al igual que en la novela de Lowry, cuando el personaje centro caiga, el espacio caerá con él: «El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. El calor caldeaba su cuerpo. Sus ojos apenas se movían, saltaban de un recuerdo a otro, desdibujando el presente. De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuviera el tiempo y el aire de la vida.»

## Una escena/Un cuento

Como final del capítulo IX de *Bajo el volcán*, leemos:

«Ahora en la plaza sus propias sombras se dirigían hacia las puertas gemelas de la taberna Todos contentos y Yo También; bajo las puertas vieron lo que parecía ser el extremo inferior de una muleta; su propietario discutía tras la puerta. Tal vez una última copa. Luego desapareció: tiraron una de las puertas y algo salió.

Doblado en dos, gimiendo bajo el peso, un indio viejo y cojo llevaba sobre las espaldas, mediante una correa atada en la frente, a otro pobre indio aún más viejo y decrepito que él. Llevaba al anciano con las muletas, y a cada paso uno de sus miembros temblaba bajo el peso del pasado; llevaba las cargas de ambos.

Los tres permanecieron contemplando al indio que desapareció con el anciano al doblar una curva del camino, adentrándose en la noche y arrastrando en el polvo gris y blanco sus míseros guaraches.»

Esta escena formaba parte de la primera versión de *Bajo el volcán*, redactada por Lowry en 1936, y que fue publicada por «Prairie Schooner» en 1963/64. En una de sus cartas, Lowry se refiere a ella diciendo: «Es una reafirmación y universalización del tema de la humanidad luchando bajo el eterno y trágico peso.»

En *No oyes ladrar los perros*, incluido en *El Llano en llamas* en 1953, Rulfo trabaja el mismo tema: un indio viejo carga el cuerpo de su hijo agonizante, camino de Tonaya, en donde espera encontrar asistencia; a lo largo del camino hace un balance de su pasado y reprocha al hijo. Cuando percibe las luces del pueblo descarga al muchacho, ya muerto.

El objetivismo de la tercera persona, en el relato de Rulfo, describe, con un laconismo extremo, el avance de la noche, el agotamiento del viejo y la agonía del hijo. Pero este objetivismo está filtrado por el diálogo entre padre e hijo, el cual cumple una función narrativa. A través del diálogo sabemos que el muchacho ha sido herido en una trifulca, que es un ladrón, las esperanzas y decepciones de sus padres, la muerte de la madre. Con magistral economía, en tan sólo tres breves páginas, Rulfo metaforiza ese «peso del pasado» al que alude la escena de *Bajo el volcán*.

Una serie de motivos coinciden en ambos: un hombre carga a otro a sus espaldas, ambos forman una sola figura tambaleante, el avance de la noche, la carga del pasado. En el cuento de Rulfo, el fantasma de la madre muerta hace presente el mítico triángulo edípico: la rivalidad padre e hijo es evocada desde el interior del discurso del padre, cuya voz se va imponiendo a medida que avanza la agonía del hijo. La intensidad del diálogo en *No oyes ladrar los perros* va creciendo porque el hijo casi no responde, el diálogo se va transformando en un monólogo del viejo ante ese representante mudo del pasado. Y aquí Rulfo exaspera aquella característica de su estilo que Blanco Aguinaga señalara en su ensayo: el misterio del mundo interior del hablante es reconstruido a partir del objetivismo lacónico de sus palabras. El lector recibe la información estrictamente necesaria, en este caso en forma de lamentación o reproche, y con ella percibe la tensión interior del personaje. La frase «No oyes ladrar los perros» funciona como una rima que puntúa el crescendo narrativo y, al tiempo, es una demanda de sentido: la negativa, la imposibilidad del hijo de satisfacer al padre aumenta el peso del pasado. La rima no se reitera mecánicamente, sino que actúa desde el título como motivo: «Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo...», «¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?» «... Pero al menos debías oír si ladran los perros. Haz por oír.» «... y al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros. —¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.» El discurso del padre se agota ante el hijo muerto: el final del relato instauro el silencio.

Recuerdo, al respecto, la aguda lectura de Deleuze sobre *Bajo el volcán*: es en el triángulo formado por el Cónsul Firmin, su mujer Yvonne y su hermanastro Hugh donde la novela de Lowry elabora el tema del Edipo. En la escena aludida, el triángulo contempla como espectador la figura de los dos viejos indios, pero ésta se carga de

sentido, pues es, justamente, el peso de su propio pasado lo que los protagonistas proyectan: en los capítulos siguientes, ellos también se adentrarán en la noche.

Rulfo/Lowry: escrituras excesivas, líneas divergentes, de las cuales algunos puntos hemos pretendido anudar, intentando conmemorar el tenso placer de la lectura.

SONIA L. MATTALÍA  
*Facultad de Filología*  
*Universidad de Valencia*  
*Avenida Blasco Ibáñez, 28*  
*46010 VALENCIA*

### Bibliografía consultada:

- DAY, DOUGLAS: *Malcolm Lowry. A Biography*. Oxford U. P. Londres, 1974.
- EPSTEIN, PERLE: *El laberinto privado de Malcolm Lowry*. Monte Avila. Caracas, 1975.
- CATAÑO, JOSÉ C.: «El jardín edénico de Malcolm Lowry», *El Viejo Topo*, núm. 6. 1977.
- : «El alcohol: aspectos de una mística de la borrachera en Lowry», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- DELEUZE, GILLES: «Porcelanas y volcán», en *Lógica del sentido*. Barral. Barcelona, 1971.
- LOWRY, MALCOLM: *El volcán, el mezcal, los comisarios...* Tusquets. Barcelona, 1971.
- WAYNE GUNN, D.: «El volcán y la barranca», en *Escritores norteamericanos y británicos en México*. F. C. E. Madrid, 1977.
- ZAYA: «Vida y escritura: Realidad y ficción. El jardín de los senderos que se confunden», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- ANTOLÍN RATO, MARIANO: «El mar: Malcolm Lowry, navegante del agua de fuego», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- MOYA, ANTONIO: «Malcolm Lowry», *El Viejo Topo*, núm. 42. 1980.
- : «El infierno: Los ejercicios espirituales del Cónsul», *Camp de l'Arpa*, núms. 93-94. 1981.
- BLANCO AGUINAGA, C.: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Nueva Novela Latinoamericana 1*. Paidós. Buenos Aires, 1976.
- : *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. Casa de las Américas. La Habana, 1969.
- : *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*. Sep/Setentas. México, 1974.
- : *Homenaje a Juan Rulfo*. Anaya/Las Américas. 1975.
- : *Los mundos de Juan Rulfo*. Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14. 1981.
- HARSS, LUIS: «Juan Rulfo o la pena sin nombre», en *Los nuestros*. Sudamericana. Buenos Aires, 1971.