

Me diste una dirección mal dada

Francisco Carrillo

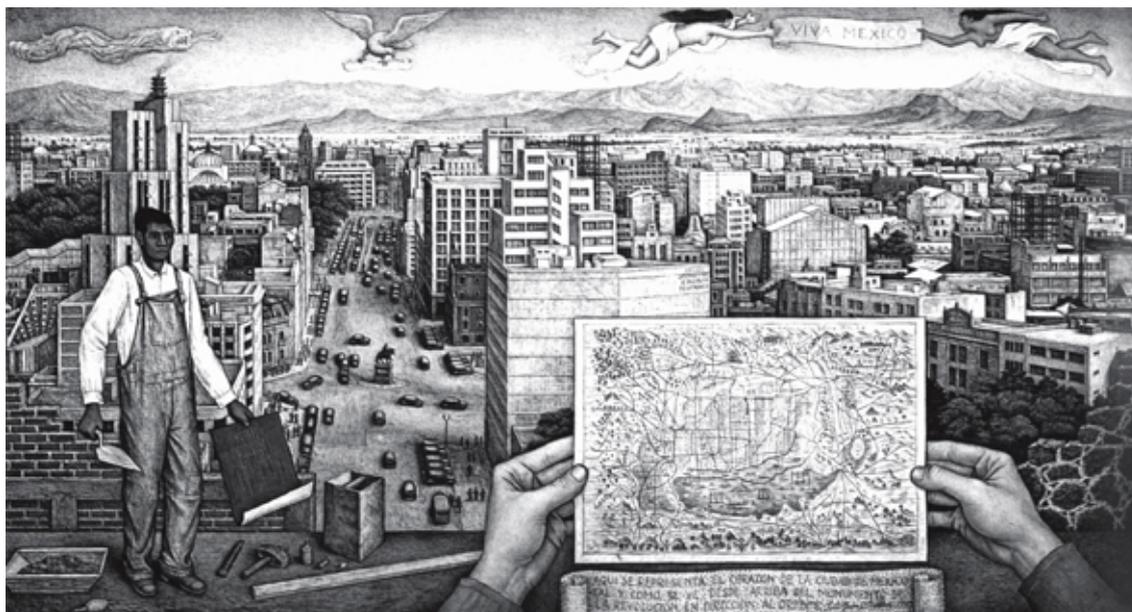
La obra rulfiana —según este investigador español afincado en México— ha sido a menudo interpretada como una reconstrucción melancólica del origen, cuando lo que la distingue es antes bien su cuestionamiento a las cartografías culturales de su tiempo, la dialéctica campo-ciudad. En este ensayo Carrillo explora la insoslayable influencia de la Ciudad de México en la creación literaria del nacido en Sayula.

1. LA CIUDAD PRIMERO

Situémonos en las calles de la Ciudad de México de 1921, en esas noches en que Manuel Maples Arce y sus compinches estridentistas pegaban por sus muros el *Actual N°1. Hoja de Vanguardia*: “Cosmopoliticémos, ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarios...”. Manifiesto de una intuición especialmente aguda: sin ciudad, vendrían a decir los jóvenes poetas, no habrá literatura, ni arte, ni país. Anticipándose casi un siglo al *Postmetrópolis* de Edward Soja, ya los jóvenes estridentistas postulaban el lema del urbanista del Bronx: “las ciudades primero”. Y es que la ciudad viene antes que la agricultura, la escritura, la filosofía o la literatura, es decir, en ella ha

germinado cada desarrollo humano. Que la ciudad es un texto y todo texto una ciudad era lo que proclamaban esos carteles del año 21.

Pero, además, el “cosmopoliticémos” encerrará otro gesto inaugural, pues desde entonces el debate público mexicano girará sin cesar en torno a la Ciudad de México como escenario que concretaría la promesa revolucionaria de modernización y progreso. En las tres décadas que separan al *Actual N°1* de *Pedro Páramo* (1955), y desde la capital mexicana, se sucederán las polémicas culturales entre los diversos modelos de país, normalmente divididos entre los entusiastas de las transformaciones modernas y los apologistas de la tradición. En 1925, escritores como Julio Jiménez Rueda o Francisco Monteverde denunciaban en las páginas de “El Universal Ilustrado” “el afeminamiento de la literatura mexicana” (los “afeminados” eran los vanguardistas); en 1932, la “Polémica nacionalista” se saldará con



Juan O'Gorman, *Paisaje de la ciudad*, 1949

todo tipo de insultos para renovadores como Alfonso Reyes o los integrantes del grupo Contemporáneos; en 1933, las “Pláticas sobre arquitectura” debaten si el funcionalismo debía asumirse como el nuevo estilo nacional, lo que trasladaba a términos espaciales las pugnas anteriores, con la diferencia de que aquí los jóvenes arquitectos dominaron las posiciones de la batalla e hicieron batirse en retirada a los defensores del academismo. Es decir, que en el contexto cultural que rodea a Juan Rulfo no hay nada más moderno que la relectura, en clave urbana y desde la dialéctica campo-ciudad, de las bases fundacionales de la nación.

La ciudad primero: sin los profundos procesos migratorios de los que Rulfo será parte o la explosión urbana del Valle de México no hubieran sido posibles propuestas como *Pedro Páramo* ni la emergencia de narrativas coetáneas con una clara conciencia urbana. ¿Qué novelas inauguran el relato de la ciudad moderna en México? Las asignaciones varían, pero desde el catálogo que realizara Emir Rodríguez Monegal en 1965 se suele situar a *La región más transparente* (1958) en el primer puesto del ranking, algo que Carlos Fuentes confirmaría en 2011 en una entrevista con Massimo Rizzante:

Luego, en 1955 aparece *Pedro Páramo* de Juan Rulfo que, realmente, lleva a su más alta expresión el tema del cacique, de la revolución, del campo. No era posible ir más lejos de *Pedro Páramo*. Me di cuenta cuando tenía veinticinco años. Me preguntaba cuál era el tema que los escritores mexicanos no habían abordado todavía. La novela revolucionaria y posrevolucionaria era una larga epopeya agraria. ¿Por qué no hablar de la ciudad! La Ciudad de México con sus cinco millones de habitantes (en este momento, hay muchos más) de los que nadie había hablado. [...]

Y desde el punto de vista de la forma, ¿dónde residía la novedad?

Para empezar, en la ruptura de la secuencia temporal. Clarísimamente. No podía mostrar el sentido del tiempo de México siguiendo una linealidad; un, dos, tres... El ajetreo de la ciudad me imponía otro esquema: uno, veinte, quince, cuatro, tres, veinticinco...

A continuación, la pluralidad de voces que debía abarcar una ciudad donde no se oye una sola voz —histórica, social, política— sino una pluralidad de voces divergentes.¹

Contradictoriamente, Fuentes cita las dos características más reconocibles del estilo rulfiano, el corte temporal y la multiplicidad de voces, como los lenguajes de una narrativa de la ciudad de la que acaba de excluir a *Pedro Páramo*. La vacilación de Fuentes ilustra las dificultades que siempre han rodeado a la crítica rulfiana para enfrentar la mezcla de un argumento tradicional con unas técnicas literarias de ruptura: ¿vanguardista o tradicionalista, “viril” o “afeminado”? Lo cierto es que Rulfo provoca conscientemente nuestra desorientación, pues son estas dudas las que, de acuerdo con los postulados de la vanguardia, trasladan al espacio de la recepción las tensiones que se originan en el de la representación. Es decir, que así es como el lector comienza a experimentar el *shock* que sufre Juan Preciado por las calles de Comala.

La decisión del escritor es arriesgada y no serán pocos quienes, tras la publicación de *Pedro Páramo*, duden del texto: que si carece de una mínima unidad, que si su composición es desordenada, la calidad desigual..., mientras el éxito de la novela no sucede hasta

¹ Massimo Rizzante, *Diálogos de la forma perdida*, México, Ai Trani/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016, p. 35.

los años sesenta y se debe, en gran parte, a su descubrimiento por las figuras más rutilantes del *Boom*, que la reivindican como inmediata predecesora de la “nueva novela” latinoamericana. Nada más denostado por los Vargas Llosa, José Donoso o Carlos Fuentes que la literatura “provinciana”, “arquetípica” o “primitiva” que asocian a la novela regional, a la vez que promocionan una literatura cosmopolita y experimental por más que el espacio recreado se aleje de territorios metropolitanos (el caso paradigmático sería *Cien años de soledad*, publicada en 1967).

2. MAPAS

En 1935, uno de los principales ideólogos de las propuestas modernizadoras de la Ciudad de México, Carlos Contreras, presentó su *Plan de desarrollo de la Ciudad de México 1935-1985*. Contreras, quien ocupaba los lugares de referencia del urbanismo mexicano, plasmaba en este plan uno de los esquemas más sugerentes para leer la obra rulfiana: sus espacios vacíos, esa urbe en blanco atravesada por líneas rectas, parecerían dibujar el plan maestro de *Pedro Páramo* y sus historias cruzadas sobre un territorio fantasmal. La ciudad desarrollista que se extenderá sobre este diagrama, repleta de divisiones sociales, cortes viales, territorios del desarraigo y la marginación, también encontrará una posible traducción en la lógica fragmentaria, la dificultad de los personajes para establecer diálogos o las presencias espectrales de Comala.

Es importante mirar a la Ciudad de México de los años cuarenta y cincuenta, la que acoge el mayor flujo migratorio y el mayor crecimiento poblacional del mundo, la que se suma a la cultura económica del “defendamos hoy la riqueza de unos cuantos; mañana o algún día se verificará la prosperidad de todos” (las palabras son de Monsiváis), con los ojos de quienes ven cómo comienza a reproducir la dialéctica rural prerrevolucionaria, en la que grandes sectores marginales conviven con una élite ajena a sus problemas. Las realidades de la urbe reinterpretan así un universo rulfiano que, lejos de emerger como el viaje exótico a otros lugares y tiempos, se puede leer en clave de presente, desde la circularidad de unos procesos obstinados en reaparecer.

La crisis de la ciudad se expresará, desde la arquitectura contemporánea a Rulfo, a través de voces como las de Juan O’Gorman o Luis Barragán, quienes apostarán por rehumanizar la relación del individuo con su entorno urbano. O’Gorman llevará estos planteamientos a su *Paisaje de la Ciudad de México* (1949), una obra en la que propone un interesante diálogo entre el mapa de la ciudad antigua que sostienen las

manos del arquitecto y el de la ciudad moderna que porta el obrero de rasgos mestizos. Su mensaje es evidente: se debe promover un desarrollo que incluya la tradición urbana y en el que las clases populares sean protagonistas de su destino.

En esta misma línea integradora destacan los proyectos de Luis Barragán, quien en su casa-estudio de la colonia Daniel Garza, construida en 1948, ejemplifica lo que él llamaba “arquitectura emocional”, definida a grandes rasgos como un funcionalismo tamizado por la tradición local. La casa Barragán sugiere una especie de tridimensionalización de la narrativa de Rulfo, como si los principios estéticos y la sensibilidad artística del escritor pudieran materializarse en la mirada del ingeniero. “En mis jardines, en mis casas siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio”, confesaba Barragán con motivo de la recepción del Pritzker, una declaración cuyo aroma rulfiano se reafirma en cada uno de los principios constructivos de la casa, desde su clausura al exterior a la disposición laberíntica de sus espacios, sus encrucijadas interiores, los juegos expresionistas de luz y color o los mensajes que exhiben ciertos objetos, como las cerámicas donde se lee la palabra “Soledad”.

3. TE EQUIVOCASTE DE DOMICILIO

Aparentemente, sería esta ciudad integrada, la del encuentro de las formas de vanguardia con las de la tradición, el territorio por el que debería transcurrir *Pedro Páramo*. Y podríamos decir que, a un nivel formal, Rulfo adopta claramente este esquema: estructuras narrativas vanguardistas sobre un espacio y un habla autóctona. Sin embargo, si nos preguntamos por el propósito ideológico de la novela, debemos reconocer un discurso más radical al de estas propuestas, pues si bien el viaje de Juan Preciado intenta reconciliar estos extremos: “yo imaginaba ver aquello a través de mi madre; de su nostalgia [...]. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”, nos arroja sobre su imposibilidad: “Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe”.

Sorprende que, en muchas ocasiones, la obra de Rulfo haya sido interpretada como una reconstrucción melancólica del origen, cuando lo que se sitúa en su centro de gravedad es, precisamente, el cuestionamiento de las cartografías culturales de su tiempo y su explotación de la nostalgia campesina como pegamento social. Frente al nacionalismo folclórico pregonado desde las instituciones y prolongado por la cul-

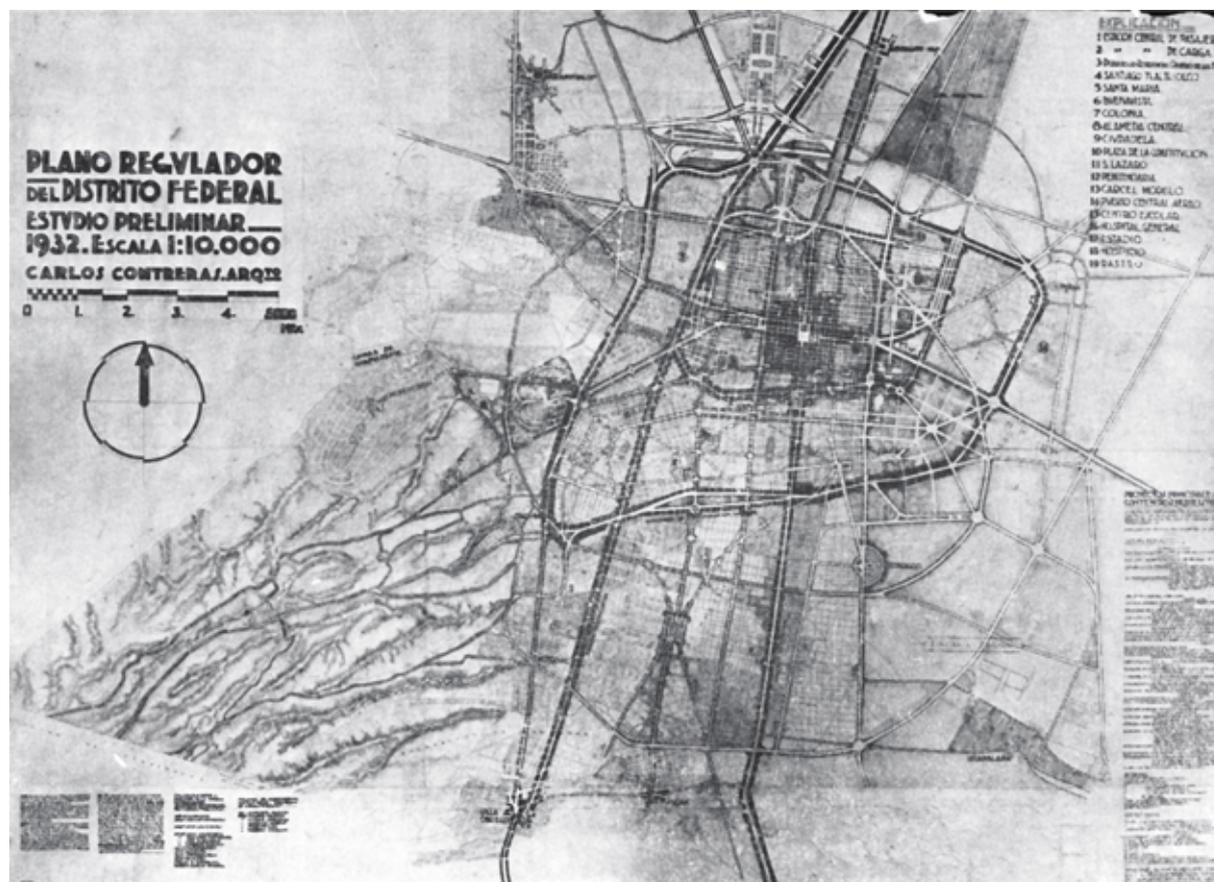
tura de masas, particularmente por el cine de la “Edad de Oro” y su canto a la utopía de un campo esencial y feliz, Rulfo despliega un corrosivo relato en el que nada puede rescatarse como mito de fundación.

La demolición que efectúa *Pedro Páramo* de estos imaginarios se suma a algunas de las propuestas más críticas de su momento, con *El laberinto de la soledad* (1949) como texto referencial del cambio que experimenta el discurso cultural mexicano. Hablamos de obras cuyo propósito explícito consiste en situar al país frente a realidades tan evidentes como ocultadas por la propaganda oficial. Como Paz, Rulfo exhibe un íntimo fatalismo simbolizado en las figuras del laberinto o los ciclos de temporalidad circular que lastran, como una maldición, el destino de México. “No nos queda sino la desnudez o la mentira”, escribirá Paz en algún momento de *El laberinto*, “Pues tras este derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto; frente a nosotros no hay nada”. La modernidad lo empuja todo hacia el olvido y la caducidad es una fábrica, como diría Walter Benjamin, de hacer espectros.

Así que entre las líneas que nos hablan de Comala se advierte una mirada profundamente moderna, la de un cronista que ve surgir sus fantasmas entre las ruinas y nos transmite su única certeza, que es la de saberse arrinconados por el impulso de los tiempos:

“—¿Y por qué se ve esto tan triste? —Son los tiempos, señor”; “Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros”; “Así comenzaron todos. Que voy a ir aquí, que voy a ir más allá. Hasta que se fueron alejando tanto, que ya no volvieron”. Comala es otro de los precios de la modernidad y *Pedro Páramo* el testimonio que guarda, intacta, la conciencia del proceso que la ha arrojado a ese estado. Son los fantasmas que rodean la circunstancia vital y social de nuestro escritor los que surgen, como un reflejo, entre sus calles.

Quizá por eso Rulfo, en una charla con Fernando Benítez, se refiera con algo de sorna a los críticos que, siguiendo los pasos de su personaje, se han esforzado en perseguir las huellas de un viaje que nunca existió: “Algunos maestros norteamericanos de literatura han ido a Jalisco en busca de un paisaje, de unas gentes, de unas caras, porque las gentes de *Pedro Páramo* no tienen cara y sólo por sus palabras se adivina lo que fueron y, como era de esperarse, esos maestros no encontraron nada”. A fin de cuentas, nuestro cronista nos relata la desaparición de ese espacio e, implícitamente, su sustitución por los imaginarios que maquiaban un proyecto nacional fallido. Y para ello Rulfo construye una de las imágenes de mayor poder irradiador de la literatura del siglo xx, un *collage* con el que esboza, retomando la terminología vanguardista, “la coherencia derrumbada del mundo moderno”.



Carlos Contreras, Plano regulador (estudio preliminar), 1932