

- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. *Stimmen jener Welt. Kathismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas*. Bielefeld: Aisthesis, 1996.
- "Heterogeneidad y carnavalesización en tres cuentos de Juan Rulfo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47 (1998): 227-246.
- "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región". *Relaciones* 33.130 (2012): 115-127.
- "Memoria tumbada – memoria congelada. Juan Rulfo y Julio Llamazares". *Culturas de la memoria. Teoría, historia y praxis simbólica*. Ed. Friedhelm Schmidt-Welle. México: Siglo XXI, 2012. 246-256.
- "La lluvia amarilla o las hojas del olvido". *Olinar. Revista de Literatura y Cultura Española* 15. 21 (2014): 33-42.
- SCHOLDT, Günter. *Grenze und Region. Literatur und Literaturgeschichte im Grenzraum Saarland Lothringen Luxemburg Elsaß seit 1871*. Bleskastel: Gollenstein, 1996.
- VARGAS LOZA, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina". *Revista de la Universidad de México* 23.10 (1969): 29-36.
- VIDELA DE RUBERO, Gloria y Marra Elena CASTELLINO, eds. *Literatura de las regiones argentinas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

Parecidos estilísticos entre Nellie Campobello y Juan Rulfo

Kristine Vanden Berghé
 Université de Liège, UIC Mexicanistas

Al intentar los críticos dar cuenta de los estilos respectivos de Nellie Campobello y Juan Rulfo a menudo usan los mismos calificativos, como preciso, conciso, lacónico o hablado. De ahí que llame la atención que, en la literatura dedicada a Rulfo, el nombre de Campobello brille por su ausencia, ausencia que es tanto más sorprendente en la medida en que ambos escritores también compartieron su interés por la sociedad mexicana durante la Revolución y la postrevolución. En cambio, en sus comentarios sobre Campobello algunos lectores han señalado cómo ciertos recursos estilísticos que empleó en *Carrucho* (1931) también los utilizó más tarde el escritor jalisciense. Es difícil demostrar que se trate de una influencia directa ya que no hay huellas de que Rulfo, si bien admitió haber leído a los escritores de la Revolución mexicana, se hubiera referido en público a su colega del norte. Por otra parte y por varias razones, esto no debe ser un impedimento a la hora de comparar su estilo con el de Campobello: se sabe que Rulfo solía tender trampas cuando hablaba de sus lecturas y también de otros temas —de hecho Campobello hacía lo mismo—¹ y es probable además que las coincidencias estilísticas entre ambos se deban a ciertas lecturas comunes o a una sensibilidad literaria compartida. Pero sean cuales fueran los motivos que los expliquen, los parecidos estilísticos en la obra de ambos escritores mexicanos, y específicamente entre *Carrucho* y *Pedro Páramo*, son llamativos, como pasaremos a argumentar a continuación.

¹ Sobre el particular en Campobello, véase Vanden Berghé ("Ethos y postura"); sobre Rulfo, véase Roffé. Ambos también cambiaron sus fechas de nacimiento, Rulfo quitándose un año, Campobello no menos de nueve.

RULFO Y CAMPOBELLO EN LA CRÍTICA

Desde las primeras ediciones, los lectores de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* se han dedicado a sacar a la luz en esta obra las posibles influencias de autores mexicanos y extranjeros, textos literarios y documentos históricos. Basándose en lo que dijo Rulfo a José Emilio Pacheco, Yvette Jiménez de Báez distingue “cuatro tendencias principales de las lecturas que Rulfo reconoce como determinantes en su literatura” (39), señalando entre ellas la literatura mexicana y específicamente algunos autores que escribieron sobre la Revolución como Gregorio López y Fuentes, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos y Rafael F. Muñoz (37). Puede suponerse que el hecho de que no se cite el nombre de Nellie Campobello entre los escritores de la Revolución que posiblemente influyeron en Rulfo se explica por una confluencia de factores relativos al contexto literario y a los mismos textos publicados por ambos. Así, hasta fechas recientes Campobello ocupaba un lugar periférico en las historias de la literatura mexicana y de la narrativa de la Revolución, lo cual implica que estuviera algo fuera del campo de visión de muchos críticos. A esta circunstancia contextual se añaden las grandes diferencias textuales que, aunque deberían matizarse en función de los distintos libros de uno y otro escritor, hasta cierto punto pueden generalizarse. La soledad interior de los personajes rulfianos, sus soliloquios de personas condenadas a la incomunicación, contrastan con los personajes de Campobello, que siempre se están hablando, contando y recordando. Forman grupos donde la gente se apoya y protege mutuamente respetando los lazos garantizados por la sangre, la vecindad, el origen geográfico o el bando revolucionario, lo cual hace que se encuentren alejados de los pueblos desolados en la obra de Rulfo donde las colectividades (la familia, el rancho, el país) están quebradas. Por esto, los relatos y la novela de Rulfo dan cuenta de una visión del mundo a primera vista más desoladora —Jiménez de Báez ha demostrado cuán importante es la esperanza en la obra rulfiana— que la que Campobello recrea en sus textos, en *Las manos de mamá* (1937) pero principalmente en *Cartucho*, la obra en cuya primera edición de 1931, reeditada en 2012, nos centraremos en lo que sigue y cuya narradora autoficcional, al adoptar la perspectiva de una niña, comenta cuanto ve con la desverguenza y el entusiasmo propios de la infancia. Pero sobre todo, la obra de Campobello da la impresión de ser

pequeña y limitada en comparación con la de Rulfo, que es más totalizadora y admite más fácilmente que se le apliquen esquemas míticos y universales.

Estas diferencias, sin embargo, no han impedido que algunos lectores de la obra de Campobello hayan vislumbrado parecidos con Rulfo. Sus observaciones al respecto resultan en la mayoría de los casos de una atención sostenida hacia el estilo y los recursos lingüísticos empleados por ambos escritores. Blanca Rodríguez apuntó que se puede encontrar una relación con Rulfo pero no profundizó en el particular (327 y 334). Jorge Aguilar Mora postuló una genealogía entre *Cartucho*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*: “Cien años de soledad no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho* de Nellie Campobello” (10). No obstante, tampoco demuestra su tesis: “Nadie ha hecho la genealogía de la narrativa de la Revolución mexicana: por ello es imposible darle aquí una interpretación más amplia a esta estrecha filiación de *Cartucho* con *Pedro Páramo*” (16). Rafael Olea Franco vio una relación entre Campobello y Rulfo en la medida en que los narradores de ambos cuentan los sucesos más atroces de una manera casi neutral (512), y Mary Louise Pratt estableció un lazo entre los dos basándose en la idea de memoria dispersa:

[Nellie Campobello] rechazó todas las variedades de autoridad narrativa monológica, para experimentar con una autoridad narrativa dispersa como es la memoria. En este aspecto, ella es una precursora importante, y no reconocida, del Juan Rulfo de *Pedro Páramo*, del Agustín Yáñez de *Al filo del agua*, del Carlos Fuentes de *La región más transparente*, de la Elena Carro de *Recuerdos del porvenir* (264).

Por último, en la contraportada de la traducción de *Cartucho* al francés, Florence Olivier afirmó prudentemente: “Nellie Campobello ha inaugurado un estilo lapidario que, más tarde, habría podido inspirar a Juan Rulfo” (traducción mía).

Por nuestra parte, en una ocasión anterior (“*Cartucho*, antecedente primitivista”) nos hemos propuesto ahondar en estos parecidos a partir del concepto de primitivismo estético elaborado por Erik Camayd-Freixas en relación con los textos emblemáticos del realismo mágico. Aunque *Cartucho* no puede calificarse de mágico-realista, compare con las novelas de este modo literario ciertas convenciones primitivistas, algunas de las cuales también compare con el arte de vanguardia, como es el caso del abandono de un estilo que se enraiza en la percepción a favor de otro basado en la concepción que cambia la

perspectiva—en una tendencia expresionista, geométrica, estilizada e hiperbólica— que trueca los códigos del realismo tradicional. Entre las convenciones específicas y narrativas de este realismo conceptual en *Pedro Páramo*, Camaxtlí-Freixas retiene la confusión entre la vida y la muerte, una fluidez ontológica general, la importancia de la comunidad frente al individuo y la lógica de lo concreto. En grados distintos, estas convenciones impregnan el punto de vista desde el cual la narradora de *Cartucho* esboza los retratos de los revolucionarios y pinta breves escenas de la lucha en el norte de México. Ahora bien, hay otras semejanzas entre las estampas de Campobello y los textos de Rulfo que quedan por identificarse. Se trata de una variedad de recursos léxicos, morfológicos y sintácticos, algunos de los cuales remontan según Erich Auerbach al Antiguo Testamento y a los romances medievales como el *Cantar de Roland*, lo cual invita a que nos interroguemos sobre los parecidos estilísticos entre *Cartucho* y *Pedro Páramo*, la Biblia, los romances y corridos. Pero comencemos por demostrar que ni siquiera se necesita calar en los recursos específicamente estilísticos y lingüísticos para reparar en algunas coincidencias curiosas que ya se desprenden de los títulos y los incipits de los dos libros que nos interesan aquí.

TÍTULOS E INCIPITS

Que Campobello diera a su primer libro de prosa el título *Cartucho* es una señal de la visibilidad que quería dar al texto del mismo nombre que encabeza la serie de treinta y tres breves estampas que integran el volumen. La estampa “*Cartucho*” comienza presentando al soldadito apodado *Cartucho* y a la propia narradora:

Cartucho no dijo su nombre. No sabía coser ni pegar botones. Un día llevaron sus camisas para la casa. Cartucho fue a dar las gracias. “El dinero hace a veces que las gentes no se ríen”, dije yo jugando debajo de una mesa. Se quitó el gran sombrero que traía y con los ojos medio cerrados dijo adhién, Cayó simpático por cartucho? (18).

Cartucho solo aparece en esta estampa inicial donde, después de estas primeras líneas, la narradora dice que nadie sabía cómo se llamaba de verdad, que jugaba con una niña llamada Glorietta y que llegaron los carrancistas a interrumpir uno de esos juegos. Después, cuando ya no se supo nada de él, la madre de la niña preguntó a un tal José Ruiz, “de allá de Baeza” si podía dar razón del soldadito, a lo que este contestó: “—*Cartucho* ya encontró lo que quería” (18), que “—No hay más que una canción y esa era la que cantaba *Cartucho*” (18) y, por último, que “—El amor lo hizo un cartucho. ¿Nosotros?... *Cartuchos*” (19). Aunque *Cartucho* no sea el protagonista del libro, su anonimato, su breve coincidencia con la familia de la narradora y su paso fugaz por la vida de esta, debida a su muerte en la contienda armada, hacen que al menos si sea representativo de numerosos hombres que pasan por las páginas de Campobello, como el mismo José Ruiz sugiere al compararse en su última sentencia a sí mismo y a los demás revolucionarios con *Cartucho*, con un cartucho.

De la misma manera que *Cartucho*, el título *Pedro Páramo* se refiere a un personaje emblemático del libro (que, por cierto, al aprovecharse cínicamente de la Revolución para salvaguardar su posición, invierte la actitud de los revolucionarios de Campobello que suelen dar su vida con generosidad). Asimismo, cabe señalar que los nombres de los dos personajes están formados a partir de un objeto inanimado con el que se identifican íntimamente: el cartucho—emblema de la Revolución—en *Cartucho* y el páramo—símbolo de la infertilidad y del rencor—en *Pedro Páramo*. Incluso puede observarse que, en el contexto de sus historias, ambos objetos coinciden al menos en dos puntos. Por su variedad, pues al “Terreno yermo, raso y desabrigado” (*DRAE*) que es el páramo, corresponde el cartucho vacío en que se convirtió el joven revolucionario en Campobello. Y a la “Carga de pólvora y municiones, o de pólvora sola” (*DRAE*) o el cartucho que sale del arma de fuego, hace eco la pulverización, el “montón de piedras” en que se convierte el cacique al final de la novela de Rulfo.

Los dos textos comienzan *in medias res* con un acontecimiento cuyas circunstancias solo se van desvelando despacio y nunca del todo. Uno de los primeros datos que sí se suministran en ambos textos es la presencia de un hombre en busca de algo que complete y enriquezca su persona pero que, en cambio, encontrará la muerte. *Cartucho* viene a recuperar sus camisas remendadas mientras Juan Preciado descende ilusionado a Comala en busca de su padre y del pueblo de donde es su madre. Subrayemos aquí que la distancia que mide

² A partir de ahora, salvo indicación contraria, nos referiremos a la edición de *Cartucho* publicada en 2012.

entre los dos objetos —las camisas en Campobello, el padre en Rulfo— da cuenta de una de las grandes diferencias entre ambos libros ya que ilustra que *Pedro Páramo* se dimensiona en otro nivel, invitando más abiertamente a que se hagan lecturas míticas y simbólicas. Al revés, las estampas de Campobello no parecen profundizar tanto en la historia ni permitir tantas interpretaciones que trasciendan la cotidianidad de las vidas y los acontecimientos contrados. Por otra parte, esta diferencia a primera vista abismal entre un texto más concreto y local y otro más mitológico y universal se desdibuja algo cuando se tiene en cuenta lo dicho por José Ruiz, quien insinúa que Cartucho buscó la muerte por una pena de amor: “Unos días más. Él no vino. Mamá preguntó. Entonces José Ruiz, de allá de Baeza, le dijo: —‘Cartucho ya encontró lo que quería’” (18). Esta sentencia eleva el texto a un nivel más universal ya que habla de un personaje en busca del peligro de la guerra por un problema personal, una pena de amor, lo cual sugiere que el terreno de lo público y la vida de las naciones a menudo quedan marcados por sucesos privados en la vida de los individuos.³ De hecho, en ambos textos el motivo privado incluso es parecido ya que tanto Cartucho como Pedro Páramo sufren por un amor no correspondido. El motivo que orienta su decisión final —entrar en la Revolución, cruzarse de brazos— se relaciona en última instancia con una mujer inalcanzable. La narradora de Parral recuerda que Cartucho “Dijo que él era un cartucho por causa de una mujer” (17), y Pedro Páramo decide dejar morir a Comala por la falta de respeto del pueblo cuando muere Susana San Juan, su amor imposible. Hasta aquí tenemos algunos parecidos interesantes entre los títulos e inicios de ambos textos cuyo significado merecería ser explorado con mayor detenimiento. Y aunque *Pedro Páramo* no se refiere tan explícitamente a *Cartucho* como el inicio de *Cien años de soledad* alude a un fragmento de la novela de Rulfo, por lo que se acaba de decir, *Cartucho* bien puede incluirse como un eslabón más en el complejo entramado de entrecruzamientos literarios que se tejen entre textos de diversos horizontes, como lo sugirió Aguilar Mora. Sin embargo, si *Cartucho* merece que se le reconozca su lugar entre textos tan importantes, es sobre todo por algunos rasgos peculiares que se relacionan con sus voces narrativas.

Tal y como en *Pedro Páramo*, la narradora que aparece al principio del libro es un personaje. Y como Juan Preciado, Nellie se presenta en calidad de hija, más particularmente en función de su madre: en Campobello “mi mamá” (anónima) que pregunta por Cartucho corresponde en Rulfo a “mi madre” (Dolores Preciado) que manda a su hijo a Comala. Ninguna voz narradora omiscente comienza por presentar sus antecedentes o sus circunstancias, lo cual se entiende por tratarse de narraciones en primera persona y por el comienzo *in medias res* al que ya hemos aludido. La narradora de *Cartucho* incluso será anónima hasta la segunda edición del libro —donde pone en boca de otro personaje su nombre, Nellie⁴— mientras que conoceremos el nombre de Juan Preciado tan solo cuando se acerca el final de su narración dirigida a Dorotea.

En calidad de personajes, estos narradores comparten su extracción popular con los otros personajes que los rodean, una circunstancia que incide en el lenguaje que utilizan. Entre los recursos que permitieron a Rulfo evitar la incompatibilidad entre la ideología primitiva de los personajes y la presencia de un narrador ilustrado que se expresa en una lengua culta, lo más impactante es quizá la posición relativamente poco dominante del narrador en tercera persona, ya que *Pedro Páramo* es esencialmente una novela dialogada. En este punto, la solución de Campobello se distingue porque en las estampas de Cartucho no solo hay un narrador que se dirige al lector, sino que la presencia de este narrador es bastante protagónica, pues tanto o más prominentes que los eventos descritos son los comentarios por parte de la voz narrativa que acaparan la atención del lector por ser tan poco comunes y por escapar a los tópicos literarios. El hecho de que hable en primera persona y parezca identificarse con la autora contribuyen a darle una visibilidad especial. Pero esto no impide que esta narradora se refiera a las cosas de la misma manera que los demás personajes del mundo popular de Hidalgo del Parral, porque es una de las habitantes de este mundo en cuya ideología participa, lo cual también es el caso de los personajes narradores de Juan Rulfo. De manera más específica, esto explica que Cartucho y *Pedro Páramo* generen una masiva impresión de que estemos ante voces y visiones del mundo genuinamente populares aunque, como se sabe de sobra, esta impresión sea el resultado de una recreación altamente artística debida, entre otros recursos, a elecciones de tipo léxico y morfológico.

³ Valdría la pena indagar si no se podrían hacer otras lecturas alegóricas del texto de Campobello que enriquezcan la lectura alegórica que ya he propuesto en una ocasión anterior sobre su representación de la revolución mexicana como la infancia del país (*Homero Andino* 94).

⁴ Véase, para este caso, la edición de Ediciones Era (132).

LÉXICO Y MORFOLOGÍA

En el plano léxico, los textos de Rulfo y de Campobello registran ausencias y presencias parecidas. En su estudio lingüístico pormenorizado de la obra de Rulfo, Nila Gutiérrez Marrone encontró tan solo cuatro términos cultos en los dos obras principales (150). Dos de ellos los utiliza el delegado del gobierno en “Nos han dado la tierra” y con ellos Rulfo quiere contrastar “el habla verborosa y pedante del funcionario público con la sencillez del lenguaje de los campesinos” (Gutiérrez Marrone 150). En *Carrucho*, la estampa “Epifanio” incluye una escena parecida en la que el discurso de un intelectual llamado Epifanio choca contra la desconfianza de los revolucionarios, que no entienden lo que dice y que lo fusilan por esto; al menos es una de las lecturas que se puede hacer de la escena, donde las relaciones causales quedan sobreentendidas. Tal y como a la gente del pueblo, a la narradora niña el sentido de las palabras rebuscadas empleadas por Epifanio se le escapa: “se puso recto, dijo que él moría por una causa que no era la revolución, que él era amigo del obrero; algo dijo en palabras raras que yo no recuerdo” (50). La imposibilidad de entender el lenguaje culto también queda clara de la estampa “La muerte de Felipe Ángeles”, donde la niña se refiere a un discurso de otro revolucionario condenado a muerte señalando que es incapaz de reproducir las palabras complicadas que este usó: “Digo exactamente lo que más se me quedó grabado, no acordándose de palabras raras, nombres que yo no comprendí” (112). El personaje que viene de fuera, armado con palabras grandilocuentes, es rechazado por ser incomprendido tanto en los textos de Campobello como en la obra de Rulfo. Este rechazo llama la atención sobre el hecho más general de que ambos escritores evitan las palabras complicadas porque contravendrían al lenguaje de la gente del campo que usa términos sencillos de uso común y que, en el texto de Campobello, también disminuirían la verosimilitud de los recuerdos infantiles⁵.

La escasez de adjetivos en ambos escritores se explica por el mismo motivo de querer dar cuenta del lenguaje del pueblo y de la infancia, pues como ha

⁵ Como se verá más adelante, en ocasiones sin duda las palabras y la perspectiva de la niñez se ven influenciadas por la visión y el habla de los adultos que rodean a la narradora. Sin embargo, estos adultos, como en la obra de Rulfo, son personas sencillas cuya lengua también lo es.

demonstrado Gili Gaya: “El uso abundante y preciso de adjetivos está en razón directa del grado de cultura, y constituye (al lado de las conjunciones) un criterio diferenciador muy importante entre los planos sociales de las hablas sintónicas” (citado por Gutiérrez Marrone 66). Utilizar una prosa recargada de adjetivos resultaría inapropiado para dar cuenta de una perspectiva y un habla populares, campesinas e infantiles. Es consabido que Rulfo expresó muchas veces su actitud negativa ante los adjetivos, que consideraba poco aptos para crear su prosa, como dijo en una conversación con estudiantes de Caracas:

pues sí, traté efectivamente de ejercitar un estilo, de hacer una especie de experimento; tratar de evitar la retórica, matar al adjetivo, pelearme con el adjetivo, y debido a esto es que a mí me han llamado un escritor ru... ¿cómo se llama?, rural. Sí, rural, porque escogí para esto, personajes muy sencillos, de vocabulario muy pequeño, para que se me facilitara la forma y no complicarme con personajes que hablaran con palabras difíciles. Por eso en la mayor parte de las historias, de los cuentos, están intencionalmente escogidos personajes campesinos o pueblerinos, que tienen un vocabulario muy reducido (Anónimo 313).

Es bastante menos sabido que la sensibilidad y el propósito de Nellie Campobello eran idénticos en este punto, como puede deducirse de una entrevista que le realizó Emmanuel Carballo en 1960: “—En mis libros casi no uso adjetivos. Estos los emplean los maestros, no las escritoras sencillas como yo. Mi literatura es de sustantivos y de verbos” (334)⁶. Aunque se trate de una *captatio benevolentiae* que emplea el recurso de la falsa modestia, pues Campobello tenía cierta conciencia del valor de lo que escribía (Vandén Berghé, *Homo ludens* 180), *Carrucho* ejemplifica este comentario de su autora ya que en las estampas los adjetivos se utilizan con parsimonia. Además, como en el caso de Rulfo (Gutiérrez Marrone 67), suelen referirse al aspecto exterior de las cosas y las personas. En este sentido es representativo el uso de los adjetivos en las frases del incipit sobre Carrucho citado arriba, donde solo encontramos dos: “un gran sombrero” y “los ojos medio cerrados”. El primero se integra en una serie de adjetivos y adverbios — como “alto”, “fuerte”, “muy” y “mucho” — que indican el gran tamaño de las cosas y los hombres. Su presencia relativamente recurrente —destaca

⁶ Sobre Rulfo, González Boixo señaló que su prosa se basa en verbos y sustantivos (266).

por la escasez de calificativos en general — es congruente con la tierna edad de la niña, para quien las cosas y las personas son impresionantes, ya que lo percibe todo desde debajo de su mesa, una indicación que sin duda, más que un complemento de lugar momentáneo concreto, señala desde el inicio del libro la perspectiva desde la cual se perciben los revolucionarios y sus hazañas. En cuanto a la expresión “ojos medio cerrados”, es ilustrativa de la sensibilidad de la niña hacia los rasgos externos de los hombres de la revolución, en cuyos retratos abundan las referencias a su belleza (Vanden Berghle, *Homo ludens* 45).

A la prosa de Campobello y Rulfo las hermana igualmente el uso sistemático de palabras populares, arcaísmos y mexicanismos que se desvían de la norma culta. Mientras que Gutiérrez Marrone ha listado su presencia en los dos libros de Rulfo, establecer tal repertorio exhaustivo con respecto a los textos campobelleanos queda por hacer. Y aunque esta empresa supera los objetivos del presente trabajo, cabe ilustrar brevemente la importante presencia de los giros populares en la lengua de *Cartucho*. Ya en las líneas iniciales reproducidas arriba de la estampa inicial encontramos dos: “Un día llevaron sus camisas para la casa” y “Cartucho fue a dar las gracias” incluyen dos verbos utilizados de una manera incorrecta pero popular ya que en vez de “llevaron” y “fue” esperaríamos “trajeron” y “vino” por el punto de vista de la narradora que está en la casa adonde traen las camisas y adonde viene Cartucho a agradecer. A la lengua popular de los personajes también contribuyen los mexicanismos, como “platicar” y “platicador” (25, 30, 33, 55, 62, 93, 114, 140), “banqueta” (58, 71, 78, 102, 134, 142), “güero” (25, 46, 89, 90, 91) y palabras más esporádicamente usadas tanto por la narradora como en las voces reportadas por ella, como “buñiga” (26), “una cuarta” (35, litigio corto para las caballerizas), “voltiar” (52), “matomiar” (58), “tiritar” (63), “chicoso” (68), “cacarizo” (78), “destrantado” (102), “bola” (108), “sangolotiar” (108), “encuellar” (109), “clareado” (119), “aventón” (131), “chapopote” (131), “gorrudo” (133), “rinaco” (138) o “reborujo” (140). El efecto creado por la presencia de este léxico es reforzado aún más por una serie de arcaísmos o palabras caídas en desuso como “las gentes” (86, 119, 133), “el bordo” (22) o “espavorido” (129) y cierta imitación de la lengua hablada en “háy” (38) en vez de “hay”, “horita” (38) para ‘ahorita’, un autómovil “for” (62) o “luego luego” (130, 137).

La morfología léxica del diminutivo es otro recurso que tanto en *Cartucho* como en *Pedro Páramo* refleja el lenguaje popular y hablado, por cuanto le es propio. En relación con la obra de Rulfo, Gutiérrez Marrone ha concluido que el diminutivo se aplica a sustantivos, adjetivos y adverbios (77) y que, cuando se refiere a personas, cobra una función predominantemente afectiva. En *Cartucho*, muchos diminutivos se aplican a sustantivos que indican personas y sirven, como en Rulfo, para expresar simpatía o empatía con los parientes o con los revolucionarios que van rumbo a su destino: “Gloriecitá” (17, 18, 135), “mis hermanitos” (90), “mi hermanito” (111), “Trillito” (37, 111, 112), “el chiquito” (38), “mi muchachita” (62, por otro personaje), “un muchachito” (78, 86), “este chiquillo” (113), “las monjitas” (127, 130) y “pobrecitos muchachos” (141) son algunos ejemplos elocuentes de la simpatía hacia sus paisanos y los revolucionarios que sienten la narradora o los adultos a los que esta escucha y cita. Al mismo tiempo, el diminutivo ocasionalmente expresa desprecio y antimadversión, como es el caso cuando la narradora se refiere a su hermano malo, El Siete, al que también llama “muchachito” (120) y al que atribuye una “sonrisita sin miedo que luego era fría” (123). De esta manera los diminutivos en *Cartucho* pueden expresar la emoción y empatía de la narradora pero también un tono socarrón e irónico, tal y como es el caso en Rulfo (79 y 83).

En otras ocasiones donde se aplican a partes del cuerpo mutilado o caídas, los diminutivos más bien parecen formar parte del arsenal de mecanismos de defensa que sirven a la narradora para protegerse contra la realidad violenta de la revolución (véase Parra). Así es como podrían leerse: “Trata las orejas corradas, prendidas de un pedacito le colgaban” (46), “un pedacito de carne amoratada” (59), “dos cuareles de desarmados murieron enteritos en el asalto” (76), “grupos de fusilados” (86) y las “tripitas” del general Sobarzo, “enrolladitas como si no tuvieran punta” (94). Hacen pensar en los frecuentes diminutivos en *Pedro Páramo* que, según la lectura de Gutiérrez Marrone, “se utilizan para referirse a difuntos” y que “reflejan respeto hacia la muerte y los fallecidos” (84). Sea cual fuere la lectura que se hace de estos diminutivos, es innegable que aumentan el sabor popular y la impresión de habla oral transmitidos también por el léxico sencillo, los arcaísmos y los mexicanismos.

Por lo tanto, el experimento de popularizar la lengua literaria al que se refiere Rulfo en su charla de Caracas citada arriba ya lo hizo dos décadas antes la escritora norreña. Con miras a dar una mayor coherencia a la perspectiva

popular introdujo soluciones léxicas y morfológicas que se vislumbrarán luego en la obra de Rulfo, evitando así los dos escritores que hubiera una escisión entre el punto de vista del mundo de sus personajes y la voz narrativa.

ELIPSIS, PARATAXIS, FRAGMENTACIÓN Y SILENCIOS

Pero el estilo tan peculiar de *Carrucho* también queda conformado por algunos recursos sintácticos y textuales que se presentan con gran nitidez ya desde la estampa inicial. En ella siguen quedando muchos aspectos oscuros, empezando por el personaje apodado Carrucho, del que solo sabemos que se hizo un carrucho por una mujer, que pertenece al campo villista y que es agradecido. Entre su llegada al comienzo de la estampa y su desaparición al final, lo vemos jugar con una niña llamada Glorietta y gozar de la simpatía de “toda la Segunda del Rayo”, información relativa a la intrahistoria con la que Campobello logra dar una idea de la vida cotidiana de las personas en medio de la violencia. Pero no sabemos dónde se ubica la casa desde donde habla, ni quién es Glorietta, ni cuál es la relación de esta con la narradora ni dónde está la Segunda del Rayo. Solo los lectores que conocen la biografía de la autora saben que Gloria es el pseudónimo que la hermana menor de Nellie Campobello adoptó de adulta y que la Segunda del Rayo es la calle en Hidalgo del Parral donde ambas vivieron durante la Revolución. De ahí también que el lector enterado lea el libro en clave autobiográfica y que asocie la voz narrativa con la de la autora.

En cuanto a la narradora, de su ubicación se puede deducir su tierna edad que, por otra parte, se concilia difícilmente con las palabras que pronuncia casi a modo de sentencia: “El dinero hace a veces que las gentes no se rían, dije yo jugando debajo de una mesa” (18). Puede suponerse que mediante estas breves palabras enigmáticas, aparentemente desgastadas de la escena, la niña repite lo que oyó decir a algún adulto y que este se haya referido de manera implícita a la situación económica difícil de la familia o del pueblo, intentando al mismo tiempo consolarse con la idea de que la riqueza no garantiza la felicidad. Tampoco se dice mucho sobre la aventura personal de Carrucho y ni siquiera se afirma que murió sino que es algo que se puede deducir de lo dicho por José Ruiz, de quien solo sabemos que es de Bacerá y al que la narradora califica como el filósofo del pueblo. En cuanto al tiempo en el que transcurre

la historia, la referencia posterior en la estampa a carrancistas y villistas deja claro que estamos en la época de la Revolución mexicana. Pero sobre la relación temporal entre los hechos relatados es difícil llegar a saber algo concreto o preciso, ya que los únicos complementos de tiempo son “un día” (dos veces, 17), “X tarde” (18) “unos días” (17), “entonces” (18) y “Unos días más” (18).

Estos datos exiguos se nos dan en un texto que se va desarrollando en un encadenamiento de breves oraciones principales cuya conexión sintáctica es extremadamente pobre. En el fragmento citado de Carrucho las frases se enlazan mediante puntos y no hay ninguna conjunción causal o concesiva que las relacione lógicamente. En otras estampas a veces aparecen conectores, pero son escasos y siempre sencillos; en cambio, sí aparecen oraciones yuxtapuestas mediante la conjunción *y*. Por lo tanto, el texto se caracteriza por el uso sostenido de la parataxis, la cual hace que las relaciones modales entre las palabras, las frases y los párrafos no estén gramaticalmente expresadas. Este rasgo de estilo contribuye a sugerir cuán pequeño es el horizonte de la narradora sentada debajo de su mesa, cuán poca visión tenía de ese conjunto grandioso que era la Revolución, cuán lejos estaba de poder ordenar sus materiales y de relacionar los hechos de un modo lógico. Al mismo tiempo esta torpeza sintáctica y la ausencia de conectores lógicos están al servicio de la expresividad, que aumenta gracias a que se suprime toda palabra que no sea estrictamente necesaria a los propósitos de la narración.

En comparación con los recursos sintácticos empleadas por Nellie Campobello, la sintaxis de Juan Rulfo es más variada y no siempre sus estructuras son tan sencillas, a pesar de que a menudo lo parecen. No obstante esa variedad y sofisticación, el análisis de Nila Gutiérrez Marrone que trata de *El Llano en llamas* —en el que incluye esporádicamente datos sobre *Pedro Páramo*— demuestra que el 31 por ciento de las oraciones estudiadas en los cuentos contienen estructuras conjuntivas, es decir oraciones y frases unidas por medio de la conjunción *y* (31), lo cual produce un efecto de sencillez y corrección parecido al de Campobello, aun cuando algunas frases no son breves⁷. En Rulfo la estructura paratáctica que carece de subordinadas sirve para

⁷ Tomás Uscanga Constantino analizó un fragmento de *Pedro Páramo* que considera representativo y llega a la conclusión de que en él, sobre un total de veinte enunciados, doce son oraciones simples. Las restantes se construyen tanto por subordinación como por coordinación (70).

caracterizar a los personajes campesinos incultos que no establecen relaciones sofisticadas entre los acontecimientos y, en algunos cuentos, a personajes especialmente humildes e ignorantes, como es el caso en "Macario", "Es que somos muy pobres" y "Paso del Norte" donde la conjunción y es especialmente abundante. De esta manera, en la obra de ambos escritores llama la atención la ausencia de los conectores que suelen utilizarse en un lenguaje culto.

La estructura global de *Pedro Páramo* y la manera cómo el autor dispone la información relativa a la diégesis es uno de los aspectos más estudiados por la crítica, por lo cual sobra detenernos en ello. Basta recordar que la novela da una impresión de desorden por estar hecha de fragmentos cuya articulación lógica no se expresa allí donde el lector la necesita para entender la trama, que es una narración "construida con hebras, hilos sueltos, plumas flotantes que, casi sin tocarse, forman un conjunto armonioso", como escribió Reina Roffé (69). Tal y como ocurre en el nivel sintáctico con la parataxis en *Carrucho*, en la macro-estructura de *Pedro Páramo* faltan los eslabones intermedios que propongan explicaciones. Más en particular, la novela incluye los dos tipos de blancos distinguidos por Wolfgang Iser: la notación explícita de una ausencia que es completada más adelante en el texto porque se funda en la dimensión evolutiva de la lectura y las ausencias reflexionadas de notaciones, oscurecimientos de hechos y de conexiones que delegan en el lector la tarea de producir el elemento que falta en la cadena causal (citado por Jouve 31). En la crítica de *Pedro Páramo*, a estas ausencias se les ha llamado a veces "silencios" y en más de una ocasión se ha hablado de "novela de silencios" (el propio Rulfo habló en estos términos de su novela ante Fernando Benítez [Cacheira Varela 12]).

Por lo tanto, aunque sus autores a veces emplean recursos distintos, *Carrucho* y *Pedro Páramo* se presentan como textos fragmentarios y elípticos. Sus rasgos formales pueden ser ilustrativos de cómo ambos escritores quisieron dar cuenta de la incompreensión de parte de sus personajes o de sí mismos ante un mundo regido por la violencia, la brutalidad y la fragmentación de los cuerpos que es una de las figuras más recurrentes en *Carrucho* (Vanden Berghé, *Homo ludens* 51), pero también en *Pedro Páramo*, novela sobre la cual Fregoso Gennis ha dicho que "encontramos con una frecuencia casi apabullante, citas que señalan de modo continuo la propia fragmentación de los cuerpos humanos y de las estructuras" (21). En ambos textos, la factura formal se relaciona asimismo con la perspectiva de los personajes que, por

ser pueblerinos, poco cultos o intelectualmente limitados, no logran abarcar la totalidad del contexto en el que se sitúan y que son incapaces de juntar los distintos pedazos de la realidad que les rodea. Para la obra de Rulfo se ha señalado cuán novedosa era la ausencia de un narrador culto que viniera a suplir la información faltante o a explicar los hechos con comentarios correspondientes a una conciencia o una lengua ajenas a las de los propios personajes populares. Sin duda, *Carrucho* es un precedente importante al respecto.

Este aspecto se relaciona posiblemente también con el deseo expresado por los dos escritores de anular la distancia entre ellos mismos como autores cultos y modernos frente al mundo narrado, rural y arcaico. Rulfo solía recalcar que el mundo rural se encontraba cerca de su experiencia personal y repetía que escribía sobre su propio pasado: "Quería otras historias, las que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente" (70). Provinciana y rural es, también, la realidad retratada en *Carrucho*, cuyas estampas comentan lo que pasa en las calles de Hidalgo del Parral. También en este caso la extracción cultural y geográfica de los personajes fue comparada por la autora, que nació en el norte y que, en un texto autobiográfico publicado en 1960, reivindicó esta pertenencia: "Las narraciones de *Carrucho*, debo aclararlo una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos vistos por mis ojos de niña" (*Las manos de mamá* 103). La oración "vi y escuché en mi pueblo" de Rulfo y el sintagma "vistos por mis ojos" de Campobello se hacen eco,

AUERBACH Y EL ESTILO PRIMITIVO

Los parecidos sintácticos y estructurales en la prosa de ambos escritores mexicanos dejan claro que pertenecen a una misma estirpe literaria, estirpe que Erich Auerbach, en su clásico estudio *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (primera edición en alemán de 1942) calificó de primitivo, contrastándolo con otro que llama clásico⁸. Y aunque *Mimesis* se ciñe explícitamente a la literatura europea (30), los criterios de su autor se

⁸ Algunos aspectos de la relación entre la teoría de Auerbach y Rulfo han sido explorados antes por Didier T. Jaén e Yvette Jiménez de Mier.

pueden aplicar sin dificultad a textos literarios hispanoamericanos. Auerbach define el estilo clásico a partir del ejemplo de los textos homéricos en los que

Los diversos términos de la composición se relacionan clarísimamente entre sí: gran cantidad de conjunciones, adverbios, partículas y otros recursos sintácticos, transcritos cada uno con su significación y finamente matizados, deslindan personas, cosas y sucesos, y los traban al mismo tiempo en ininterrumpida fluidez; al igual que los distintos objetos, aparecen también en plena luz perfectamente conformadas sus interrelaciones, sus entrelazamientos temporales, locales, causales, finales, consecutivos, comparativos, concretivos, anitéticos y condicionales, de modo que se produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma inacabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas (12).

En cambio, el estilo al que llama primitivo —sin que este adjetivo implique un juicio negativo— se caracteriza por la ausencia de relato ordenado, por la falta de conexión sintáctica clara entre las partes, por lo mucho que queda oculto y callado, a medio hacer o en la penumbra. Ya que se desdibujan los entrelazamientos temporales, causales, finales y consecutivos, la exposición está llena de lagunas y saltos: “realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático” (29). Señalamos aún que Auerbach subraya en su exégesis del primer relato primitivo la escasez de adjetivos y epítetos (14–16).

De la misma manera que resulta obvio que *Cartucho* y *Pedro Páramo* están lejos de conformarse a los criterios del estilo clásico, ambas obras parecen corresponder bien a los rasgos que Auerbach asocia con el estilo primitivo porque aluden de manera poco clara a los motivos y a las intenciones de los personajes, porque sugieren con medias palabras y el silencio, porque representan a personajes cuyos sentimientos e ideas se construyen con distintas capas que a veces dan cuenta de un conflicto íntimo y aseguran de esta forma la profundidad de los personajes. También corresponden al estilo primitivo por la impresión que producen en el lector, ya que el autor de *Mimesis* argumenta que este estilo genera un importante efecto de lo real al crear un “tono

impulsivo y humanamente dramático” (73)⁹. Asimismo comparan con el estilo anticlásico el hecho de que su lector, por la ausencia de nexos lógicos bien ordenados y por la fragmentación de los textos, debe hacer un esfuerzo mayor por reconstruir el sentido. Rulfo era muy consciente de esto, como se desprende de lo que dijo sobre *Pedro Páramo* en la charla en Caracas: “es un libro de cooperación. Si el lector no coopera, no lo entiende; él tiene que añadirle lo que falta” (Anónimo 308).

El primer texto analizado por Auerbach como ejemplo del estilo primitivo es el sacrificio de Isaac en el Antiguo Testamento, un relato recopilado por el llamado Elohista (13). Otro texto que considera representativo del estilo primitivo es el *Cantar de Rolán*, que se particulariza por estar lleno de enigmas que el poema mismo —cuyos hechos están expuestos con nitidez paratáctica— no explica (99). Desde el punto de vista del filólogo alemán el estilo del Antiguo Testamento y del texto medieval coinciden en muchos puntos ya que ambos avanzan “con sacudidas hacia adelante y hacia atrás” (103), parten “el devenir en pequeños fragmentos” (103) y no expresan gramaticalmente “las relaciones modales que existen entre sus palabras” (107). La arqueología del estilo primitivo hecha por Auerbach suscita la pregunta de saber hasta qué punto Campobello y Rulfo pueden haber sido influenciados estilísticamente por la Biblia y los romances medievales.

LA BIBLIA

Nellie Campobello hablaba poco de sus lecturas en público, quizás porque no quería que se la comparara con otros escritores. En efecto, siempre insistió en su unicidad y en estar apartada de los grupos (Vanden Bergh, “Ethos y postura”). Por esto es tan llamativo que dijera en la entrevista con Carballo: “Aprendí a leer, en casa, para entender la Biblia; casi me sé de memoria muchos pasajes” (333). De hecho, la Biblia es uno de los dos li-

⁹ Según su punto de vista, por ejemplo, la parataxis, lejos de debilitar la conexión entre las partes, la subraya enérgicamente “al igual que en español resulta más dramático decir: abrió los ojos, y fue herido... que: cuando abrió los ojos, o, al abrir los ojos, fue herido” (73).

bros al que se refiere en *Cartucho* —el segundo es *Los tres mosqueteros* (103, 105)—,¹⁰ lo cual invita aún más a que se rastreen sus posibles huellas.

El texto sagrado aparece mencionado en la primera estampa cuando la narradora dice que el filósofo popular José Ruiz viene a dar cuenta de Carucho y pronuncia sus tres sentencias. A raíz de ellas, la niña califica este personaje en un lenguaje que, como es ocasionalmente el caso, no remite a la infancia sino más bien a la autora adulta o a lo que la niña oyó decir a los adultos: “José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle” (18). Entre las frases, complementamente paratácticas, no se especifican las relaciones lógicas, por lo cual el lector debe intervenir activamente para construir un sentido. Entre las dos últimas frases puede establecerse una relación causal: José hablaba de esta manera porque conocía la Biblia, hablaba de manera sintética porque lo influyó el estilo bíblico. Interpretadas de tal manera, estas frases dan a entender que Campobello se daba cuenta de la calidad específicamente paratáctica (sintética dice su narradora) de la Biblia. Además, a sus palabras se les puede atribuir un valor metarexual oblicuo en la medida en que, lo que la narradora dice aquí sobre el habla sintético y bíblico de José, se aplica al estilo que la autora misma cultiva en el libro que estas frases introducen.

En su estudio, Auerbach suele empezar por centrarse en la definición del estilo de los textos, después de lo cual pasa a explicar por qué el autor, o los autores anónimos, optaron por él. En el caso del Antiguo Testamento, relaciona su estilo paratáctico y primitivo con su pretensión de decir la verdad:

La pretensión de universalidad histórica y la relación constantemente abundada y generadora de conflictos con un Dios único y oculto que, sin embargo, se aparece, y que con sus promesas e intervenciones dirige la historia universal, confiere a los relatos del Antiguo Testamento una perspectiva totalmente distinta de los de Homero. El Antiguo Testamento es

¹⁰ Rodríguez encuentra una referencia a *Resas de la infancia* (1914), una serie de libros de lectura para niños preparada por María Enriqueta, pero también un reflejo de *El libro de las Salmos en Las manos de mamá* (35). Acerca de la Biblia, esta crítica opina: “Considero, entonces, que no es aventurado afirmar que la lectura bíblica, en silencio o en alta voz, contribuyó no solo a la alfabetización funcional de las clases populares sino a la formación ficticia de la población de Chihuahua” (39).

en su composición incomparablemente menos unitario que los poemas homéricos; es, más obviamente que estos, una reunión de piezas sueltas; no obstante, todas estas piezas entran dentro de una conexión histórico-universal, de una interpretación de la historia universal. Aunque contienen elementos extraños, difícilmente acomodables, la interpretación hace presa en ellos, de modo que el lector siente en cada momento la perspectiva religiosa e histórico-universal que confiere a los relatos aislados su sentido correspondiente y su finalidad común (22-23).

Lo que Auerbach dice aquí sobre el Antiguo Testamento se aplica al mismo tiempo a la voluntad de Campobello, al carácter fragmentario de su libro y al efecto que este ha producido en sus lectores. Sobre Carucho, la escritora insistió una y otra vez que pretendía decir la verdad sobre la Revolución. En el prólogo a la primera edición del libro (suprimido en las ediciones posteriores), escribió: “Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el Norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo” (IV) y treinta años después, en la entrevista realizada por Emmanuel Carballo, presentó a Carucho en términos de un “contra-texto” escrito para restablecer la verdad sobre la época y especialmente sobre el villismo:

Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletas de mentiras contra los hombres de la Revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado (336).

Tal y como en el Antiguo Testamento el Dios único y oculto que dirige la historia universal brinda la perspectiva unitaria del relato, una lectura política o ideológica de *Cartucho* podría llegar a la conclusión de que allí la figura de Pancho Villa desempeña un papel parecido de moldar los destinos y unir los fragmentos, como lo ilustra la estampa titulada “El sueño de ‘El Siete’”. El Siete, el hermano malo de la narradora cuenta que solo creyó en Dios cuando se vio sin compañeros y relata que soñó con que Villa le dijo: “Hijo, levántate” (121), una oración con evidentes resonancias bíblicas, aunque en este caso remitan al Nuevo Testamento.

En cuanto a Rulfo, varios episodios de su vida demuestran su profundo conocimiento de la Biblia. Es bien sabido que fue educado en un ambiente

de fe y Fregoso Gennis ha señalado al respecto que “En el seminario de Guadalaajara, donde estuvo dos años, sobresalió, curiosamente, en religión, geografía e historia patria” (14), mientras Roffé cuenta que

Un amigo de Rulfo durante los años cuarenta en Guadalaajara, el poeta Adalberto Navarro Sánchez, señaló que Juan había absorbido de aquellos estudios en el seminario la noción de la eternidad: “Recuerdo unos versículos del Antiguo Testamento que se nos leen en el seminario referentes a la eternidad: Cuando digo hoy, ya era ayer y es mañana. Es en esa eternidad, sin tiempo ni espacio, donde sufren los personajes rulfianos” (56).

Por su parte, Arturo Azuela, al apuntar a los parecidos entre el habla de la gente de Jalisco y de los personajes de Rulfo, mencionaba que a aquellos les gustaba la cita bíblica: “Es proverbial el hermetismo de la gente del sur de Jalisco, sobre todo la de las villas y pueblos. No son fáciles de palabra y en raras ocasiones dan a conocer sus biografías; gustan de la frase lapidaria, la sentencia, el dicho popular, la cita bíblica” (47).

Pero el íntimo conocimiento que Rulfo tenía de la Biblia se deduce principalmente de su obra, como varios estudiosos han demostrado. José Carlos González Boixo ha señalado que la religión es el elemento básico en la concepción de la vida que tienen los personajes de Rulfo (165), y Karim Benmiloud ha desentrañado cómo “La noche que lo dejaron solo” se inspira directamente del episodio bíblico del Huerto de los Olivos. Pero es principalmente Yvette Jiménez de Báez quien, en su estudio Juan Rulfo: del páramo a la esperanza, ha calado hondo en las múltiples relaciones que se tejen entre los textos rulfianos y los bíblicos, apuntando a la importancia de la cruz y Cristo como símbolos dominantes en *Pedro Páramo* (67), analizando la recurrencia del “modelo caínico” en los cuentos¹¹, demostrando que “El Llano en llamas” se apoya en el libro del Génesis (75) y llegando a la conclusión más general de que “El mundo literario de Rulfo [...] se elabora a partir de una concepción evangélica y mítica (sobre todo lo primero) que no niega la historia, sino que la asume y la integra indisolublemente a un proyecto de

liberación social y humana” (117). Jiménez de Báez se basa en la presencia de este proyecto para señalar que el trasfondo de la obra de Rulfo no viene del Antiguo Testamento sino del Nuevo, por sus ideales de solidaridad comunitaria y de servicio. Si, como hace esta crítica, se subraya la presencia del mundo del Hijo, Juan Preciado, se puede concluir que Rulfo se inspira del estilo primitivo y paratáctico del Antiguo Testamento y de la esperanza del Nuevo. Pero también se puede defender la idea de que el Dios que moldea los destinos de la gente en *Pedro Páramo*, hierático y absoluto, lo representa el cacique, parecido en este sentido al Dios del Antiguo Testamento y al Pancho Villa de Nellie Campobello.

CONCLUSIÓN

En la introducción a su conversación con Nellie Campobello, Emmanuel Carballo escribió con prudencia que “Su obra no entronca, visiblemente por lo menos, con nuestras obvias corrientes narrativas; por otra parte, su obra influye apenas en las de los nuevos escritores” (327). Representa una tendencia dominante en la crítica sobre la escritora por cuanto no se la suele incluir en el devenir de la literatura mexicana sino que se la considera más comúnmente como un satélite desligado de los estilos y modos literarios que se venían gestando en las zonas más visibles de la literatura nacional. Es probable que la insistencia de la misma escritora en posicionarse aparte haya incidido en su aislamiento en la crítica, al pretender por ejemplo que “en la época en que escribí Cartucho yo no había leído ningún libro de la Revolución, ya estuvieran escritos con acierto o sin él” (*Las manos de mamá* 116), una afirmación por varias razones difícil de creer (Vanden Berghe 2016). La postura de Rulfo hasta cierto punto era idéntica, y Roffé recordó al respecto que el escritor “afirmó en diálogos con periodistas nacionales y extranjeros no haber recibido ‘ninguna influencia’ de los autores de la Revolución mexicana, incluso cuando ni siquiera le hablaron de influencias” (163). Puede que tal discurso de parte de los dos escritores se explique por su temor a que se les cuestionara la completa originalidad de su obra y que esta necesidad de valoración se relacionara a su vez con la falta de formación académica de ambos. Sea cual fuere el motivo, e incluso sabiendo que en materia de genealogía

¹¹ También Roland Forges ha expuesto la importancia de este modelo, específicamente en el cuento “El hombre”, que está construido con los principales elementos del episodio bíblico de Caín (99).

literaria a menudo es difícil ir más allá de las meras hipótesis, tal negativa complica que el crítico pueda poner su obra en relación con otros textos. Al mismo tiempo no impide que se comparen las obras y, en el caso que nos ocupa, demostrar que entre Cartucho y *Pedro Paramo* se tejen una serie de coincidencias estilísticas a las cuales quizás haya contribuido el conocimiento que Rulfo pudo haber tenido de Cartucho. Pero, claro que los parecidos entre ambos textos y el estilo bíblico también dan pie para pensar que se explican porque sus autores compartieron un conocimiento íntimo del texto sagrado y porque ambos demostraron una excepcional receptividad hacia él.

Quisieramos terminar sugiriendo que entre las fuentes que influyeron a Campobello y Rulfo podrían encontrarse el romance y el corrido. Otro texto que Auerbach estudia como ejemplar del estilo primitivo es el *Cantar de Roland* y los romances medievales, que son un antecedente importante de los corridos mexicanos (Custodio; Mendoza). Ahora bien, las coincidencias entre el estilo de los romances, los corridos, Cartucho y Pedro Paramo invitan a indagar hasta qué punto Campobello y Rulfo pueden haber sido influenciados también por ellos al crear su estilo elíptico hecho de silencios. De manera global, en Cartucho abundan las alusiones al canto y de ellas se deduce que en el universo popular recordado por la narradora, la gente del pueblo y los revolucionarios nunca pierden su costumbre de cantar, ni siquiera en medio de la violencia extrema. En la segunda edición de Cartucho de 1940 se suprime una estampa y se añaden veinticuatro, incrementándose la presencia de la canción porque se añaden tres estampas con letra de corrido¹². Aparte de que encontramos por lo tanto varias letras "corridísticas" en el texto, distintos lectores han observado cuánto el propio ritmo de su prosa se parece al del corrido (Parle; Parra 55). Son indicios que demuestran que Campobello estaba más que familiarizada con el corrido, lo cual no debe sorprender ya que no solo medraba en la coyuntura épica de la Revolución sino que también estaba fuertemente arraigado en el norte del país de donde la escritora era originaria.

En cuanto a Rulfo, se sabe que le encantaban los trovadores (Jiménez de Báez 13) y, según el parecer de Roland Forgues, la violencia en su obra es la que "se ha ido expresando desde la Conquista Española a través de esos cantos populares anónimos llamados corridos donde la muerte siempre está al

acecho de su víctima a la vuelta de la esquina y la sorprende en el momento menos pensado" (31). También cabe recordar que "El Llano en llamas" viene encabezado por dos versos de un corrido. Calar más hondo en las relaciones entre la música popular norteña o el corrido de la revolución y la obra campobelliana y rulfiana posiblemente permitirá añadir una rama más al complejo árbol genealógico de la obra de Rulfo, pero también la de Campobello, ramas a cuya vitalidad actual contribuyeron sus múltiples y variadas lecturas.

En efecto, es a todas luces evidente que los procesos de entrecruzamientos y fertilización que relacionan los textos comentados serán más heterogéneos y complicados, que los vasos comunicantes aún los proporcionarán otras fuentes, y que las influencias vendrán sin duda también por otras vías menos pensadas, indirectas y diversas. Hacia una de ellas apunta Roffé al decir sobre Rulfo que "Como narrador de la Revolución mexicana, su autor preferido era Rafael F. Muñoz, de quien siempre hablaba con especial énfasis, considerando su novela *Se llevaron el cañón para Bachimba* (1941) la mejor del período" (145). Ahora bien, a las grandes coincidencias entre los estilos de Muñoz y de Campobello ya aludió antes Aguilar Mora. También está claro que el estilo que aquí, siguiendo a Auerbach, hemos relacionado con la Biblia y con los corridos lo comparan otros textos como las crónicas locales, de las que Rulfo era un lector voraz. Por lo tanto, el estilo entrecortado, paratáctico, sencillo puede haberles llegado por otros caminos paralelos o simultáneos, por ejemplo también por la literatura precolombina que, según Serrano Martínez, es el ancestro principal de los corridos, que, según Cacheiro Varela (37) era muy cara a Rulfo y que, como hemos comentado en otra ocasión (*Homo ludens* 133) ha dejado curiosas huellas en la obra de Campobello.

¹² Véase la edición de Ediciones Em (145, 148 y 194).

Obras citadas

- AGUIAR MORA, Jorge. "El silencio de Nellie Campobello". Nellie Campobello. *Carrucho*. México: Ediciones Era, 2000. 9-40.
- ANÓNIMO. "Juan Rulfo examina su narrativa". *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literarias* 1-2 (1976): 305-317.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- AZUELA, Arturo. "Juan Rulfo: Muerte y resurrección". *Juan Rulfo. Homenaje*. Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1997. 43-51.
- BENMILLOU, Karim. "Une nuit au Jardin des Oliviers: 'La noche que lo dejaron solo'. *Ecos críticos de Rulfo. Actas de las Jornadas del Cincuentenario de Pedro Páramo*. Eds. Malagros Ezquerro y Eduardo Ramos Izquierdo. México / París: RILMA / ADEHM, 2006. 49-67.
- CACHERO VARELA, Maximino. *La poesía en Pedro Páramo*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2004.
- CAMARD-FREIXAS, Erik. *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America, 1998.
- CAMPOBELLO, Nellie. *Carrucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Prólogo y cronología de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 2000.
- *Carrucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Facsimil de la primera edición de 1931. Ed. Jesús Vargas Y. Chihuahua: Secretaría de Educación, Cultura y Deporte, 2012.
- *Las manos de mamá. Tres poemas. Mis libros*. México: Factoría Ediciones, 2006.
- *Carrucho. Historias vitales de la revolución mexicana*. Trad. Florence Olivier. París: Caractères, 2009.
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecisiete protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965.
- CUSTODIO, Álvaro. *El corrido popular mexicano. (Su historia, sus temas, sus interpretaciones)*. Madrid: Júcar, 1975.
- FORGUES, Roland. *Rulfo, la palabra redentora*. Barcelona: Puvill, 1987.
- FREGOSO GEMIS, Carlos. "La influencia histórica en la narrativa de Rulfo". *Juan Rulfo. Homenaje*. Jalisco: Secretaría de Cultura de Jalisco, 1997. 9-27.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. "El factor religioso en la obra de Juan Rulfo". *Indios Hispanoamericanos* 421-423 (1985): 165-177.
- GUTIÉRREZ MARRONE, Nila. *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico*. New York: Bilingual Press, 1978.
- JAÉN, Didier T. "La estructura lírica de *Pedro Páramo*". *Revista Hispánica Moderna* 33.3-4 (1967): 224-231.
- JIMÉNEZ DE BAZZ, Yvette. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- JOUVE, Vincent. *Leffet-personnage dans le roman*. Paris: PUF, 1992.
- MENDOZA, Vicente T. *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- OLEA FRANCO, Rafael. "La novela de la revolución mexicana: una propuesta de lectura". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 60.2 (2012): 479-514.
- PARLE, Dennis J. "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Carrucho*". *Kentucky Romance Quarterly* 32.2 (1985): 201-211.
- PARRA, Max. *Writing Pancho Villa's Revolution. Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- PRAET, Mary Louise. "Mi cigarro, mi singer, y la revolución mexicana: la danza ciudadana de Nellie Campobello". *Revista Iberoamericana* 206 (2004): 253-273.
- RODRÍGUEZ, Blanca. *Nellie Campobello: eros y violencia*. México: UNAM, 1998.
- ROFFÉ, Reina. *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*. Madrid: Fórcola, 2012.
- RUIFO, Juan. "Pedro Páramo treinta años después". Alejandro Sandoval. *Los murmullos: antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*. México: Karín, 1986. 80-91.
- SERRANO MARTÍNEZ, Celedonio. *El Corrido mexicano no deriva del Romance español*. México: Centro Cultural Guerrerense, 1963.
- USCANGA CONSTANTINO, Tomás. "Algunas consideraciones estilísticas en un fragmento de *Pedro Páramo*". *La palabra y el hombre* 100 (1996): 67-81.
- VANDEN BERGHE, Kristine. "Carrucho, de Nellie Campobello, antecedente primitivista de *Pedro Páramo*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 60.2 (2012): 515-539.
- *Homo ludens en la Revolución. Una lectura de Nellie Campobello*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- "Ethos y postura de Nellie Campobello". *Equestrian Rebels. Essays on Mariano Azuela and the Novel of the Mexican Revolution*. Ed. Roberro Cantú. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016. 202-228.
- VARGAS VALDÉS, Jesús y Flor García Rufino. *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*. Chihuahua: Biblioteca Chihuahuense, 2013.