

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Cercanías lejanas. La imagen paterno filial desde el modo narrativo en “No oyes ladrar los perros” y en “A terceira margem do rio”

Near and far. The father-son relationship as portrayed in the narrative style of “No oyes ladrar los perros” and “A terceira margem do rio”

Proximidades distantes. A imagem pai-filho a partir da forma narrativa em “No oyes ladrar los perros” e em “A terceira margem do rio”

Jenny Muchacho¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

jennymuchacho@gmail.com

Recibido 01-04-2026

Aprobado 24-04-2026

Resumen: Como una especie de conflicto atávico, las relaciones paterno filiales han permeado la literatura desde tiempos antiguos; en tal sentido, bastaría con recordar *Los hermanos Karamazov* (1880) o *La Metamorfosis* (1915) de Kafka. A la luz de los planteamientos arquetípicos sobre la figura del padre (Frenzel) y del modo narrativo de Genette, en tanto herramienta de análisis textual, fue explorada la relación paterno filial en los cuentos “No oyes ladrar los perros” (1953) de Juan Rulfo y “A terceira margem do rio” (1962) de João Guimarães Rosa. A lo largo del escrito fue posible dar respuesta a ¿en qué medida las categorías “distancia” y “perspectiva/focalización” derivadas del modo narrativo perfilaron o regularon el punto de vista del narrador en ambos cuentos? O ¿los matices del vínculo paterno filial, en los cuentos, devinieron del punto de vista adoptado por quien cuenta la historia? Independientemente de las razones que llevaron a ambos padres a no forjar una relación de armonía con sus hijos, las dos figuras paternas se sitúan en un entrelugar o un tercer espacio, en el que todas las decisiones, de tipo estructural, tomadas por quien enuncia entretejen el antiquísimo y enmarañado conflicto paterno filial.

Palabras clave: modo narrativo; conflicto paterno filial; Rulfo, Guimarães Rosa; estructuralismo.

1. Magister Lectura y Escritura (ULA), Licenciada en Letras, mención Literatura Hispanoamericana y venezolana. Investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-8856-0404>



¿Cómo citar?

Muchacho, J. “Cercanías lejanas. La imagen paterno filial desde el modo narrativo en “No oyes ladrar los perros” y en “A terceira margem do rio”. *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 376-387.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Like a kind of atavistic conflict, father-child relationships have permeated literature since ancient times; in this regard, one need only recall *The Brothers Karamazov* (1880) or Kafka's *The Metamorphosis* (1915). In light of archetypal approaches to the figure of the father (Frenzel) and Genette's narrative mode, as a tool for textual analysis, the father-child relationship was explored in the short stories "No oyes ladrar los perros" (1953) by Juan Rulfo and "A terceira margem do rio" (1962) by João Guimarães Rosa. Throughout this paper, it was possible to answer: to what extent did the categories of "distance" and "perspective/focalization" – derived from narrative mode – shape or regulate the narrator's point of view in both stories? Or, did the nuances of the father-child bond in the stories stem from the point of view adopted by the storyteller? Regardless of the reasons that led both fathers to fail to forge a harmonious relationship with their children, the two paternal figures are situated in an in-between place or a third space, where all the structural decisions made by the narrator weave together the ancient and tangled father-child conflict.

Keywords: narrative style; parent-child conflict; Rulfo, Guimarães Rosa; structuralism.

Resumo: Como uma espécie de conflito atávico, as relações paterno-filiais têm permeado a literatura desde os tempos antigos; nesse sentido, bastaria recordar *Os Irmãos Karamazov* (1880) ou *A Metamorfose* (1915) de Kafka. À luz das abordagens arquetípicas sobre a figura do pai (Frenzel) e do modo narrativo de Genette, enquanto ferramenta de análise textual, explorou-se a relação paterno-filial nos contos "No oyes ladrar los perros" (1953), de Juan Rulfo, e "A terceira margem do rio" (1962), de João Guimarães Rosa. Ao longo do texto, foi possível responder à questão: em que medida as categorias "distância" e "perspetiva/focalização", derivadas do modo narrativo, delinearão ou regularão o ponto de vista do narrador em ambos os contos? Ou será que as nuances do vínculo paterno-filial, nos contos, decorrerão do ponto de vista adotado por quem conta a história? Independentemente das razões que levaram ambos os pais a não estabelecer uma relação harmoniosa com os seus filhos, as duas figuras paternas situam-se num entrelugar ou num terceiro espaço, no qual todas as decisões, de natureza estrutural, tomadas por quem enuncia entrelaçam o antigo e emaranhado conflito paterno-filial.

Palavras-chave: modo narrativo; conflito pai-filho; Rulfo, Guimarães Rosa; estruturalismo.

I

Cuando se revisa la *Teogonía* es posible advertir el carácter antiquísimo de los conflictos y luchas de poder entre padres e hijos. Según el poeta griego, Urano y Ega engendraron una docena de titanes y por último “nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre” (Hesíodo, *Teogonía*). Al convertirse en rey del mundo y al procrear a sus hijos, sintió temor de que éstos repitieran su historia, por lo que una vez nacidos los devoraba. Cansada de lo que ocurría, Rea, esposa y hermana de Cronos decidió salvar a su hijo Zeus y, a su vez, ideó un plan de venganza en el que Zeus derrocaría a su padre, dando origen a la Titanomaquia.

En la literatura contemporánea este conflicto nunca ha dejado de estar presente. Bastaría con recordar, por ejemplo, el parricidio acaecido en *Los Hermanos Karamazov* (1880) o la relación paternofilial asomada por Gregorio Samsa en *Metamorfosis* (1915) y expuesta por Kafka en *Cartas al padre* (1919). En el contexto literario latinoamericano esa dualidad ausencia/presencia del padre ha servido como punto de partida para incursionar en la reflexión política del continente. Una muestra de ello lo constituye el libro de Norman Valencia, en el que, a partir de *Vidas Secas*, *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* y *Paradiso* explora la figura del padre (político). En diálogo con esta propuesta, en el *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980), Elisabeth Frenzel, sobre el vínculo paternofilial apunta: [...] Al contrario, en casi todas las naciones civilizadas el carácter patriarcal se considera natural la amable asistencia en el uno y la respetuosa obediencia en el otro. “Padre” es el calificativo más frecuente para divinidades y jefes de Estado; la lucha entre padre e hijo parece anómala y como indicio de circunstancias anómalas (Frenzel, p. 58).

A la luz de los planteamientos arquetípicos sobre la figura del padre y del modo narrativo (Genette), en tanto herramienta de análisis textual, se pretende explorar la relación paternofilial en los cuentos “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo y “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. Especialmente, interesa conocer en qué medida las categorías “distancia” y “perspectiva/focalización” derivadas del modo narrativo perfilan o regulan el punto de vista del narrador. En otros términos, este estudio se plantea determinar si los matices del vínculo paternofilial, en los cuentos, devienen del punto de vista adoptado por quien cuenta la historia.

Nacido en México (Jalisco, 1917), Juan Rulfo es considerado por la crítica literaria latinoamericana como uno de los escritores más emblemáticos del siglo XX (Rama, 1975; Ruffinelli, 1985). Autor de un volumen de cuentos y dos novelas (*Pedro Páramo* y *El gallo de oro*), Rulfo amalgama en su obra paisajes remotos de su Jalisco natal con elementos míticos. Sobre su proyecto estético acotó Ángel Rama “De este linaje de lacónicos y enigmáticos, de pulcros, delicados y salvajes, de aniquiladores de los dioramas palabreros para reencontrar tras ellos un resplandor sagrado, un

solo gran nombre dentro de la narrativa de América Latina: Juan Rulfo" (Rama, p. 1). La observación del crítico uruguayo denota la originalidad del creador de *Pedro Páramo* (1955). Reunidos bajo el título *El llano en llamas* (1953), algunos de los relatos aparecidos en este libro ya habían sido publicados previamente en revistas como *Pan*, que el mismo Rulfo dirigiera hacia 1946 en conjunto con Antonio Alatorre y Juan José Arreola. Cuentos como "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "Macario", "No oyes ladrar los perros", "Talpa", "Es que somos muy pobres", entre otros, hacen de *El llano en llamas* la obra que catapultó al escritor jalisciense y que asoma, al mismo tiempo, elementos inherentes a su proyecto literario: tratamiento atípico del tiempo; equilibrado manejo estructural y personajes solitarios en atmósferas desoladas, marcadas por la muerte y la violencia.

João Guimarães Rosa (Brasil, 1908-1967), por su parte, es considerado como uno de los escritores más innovadores de la literatura brasileña. Obras como *Sagarana* (1946) *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Campo Geral* (1964), le valieron un reconocimiento internacional y la atención de renombrados críticos como Antonio Cândido, Beatriz Sarlo, Paulo Rónai, entre otros. De su producción literaria y, en especial, sobre *Grande Sertão: Veredas*, quizás su obra más aclamada, opina Ríos (2009) que es "su lenguaje este paisaje árido y su invención una planicie con puestas de sol y una sed amplia. Un mundo que se desborda en sus orillas. Su escritura es un camino de difícil acceso, atrabancado y hondo" (p. 2). Se trata de un universo literario que, si bien aborda elementos universales, como señaló Cândido, el carácter metafísico no deja de merodear a los personajes rosianos quienes, la mayoría de veces, soslayan el orden y la realidad (Rónai).

"No oyes ladrar los perros" cuenta la historia de un padre que carga en sus hombros a su hijo herido, su objetivo es llevarlo a la población más cercana para que sea examinado por un médico. La potente imagen que elabora Rulfo, no sólo da cuenta de la carga, en términos físicos, sino que, pese a ser el padre quien soporta el peso que le bloquea la audición, no deja de esgrimir su reclamo a Ignacio. "-Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos" (Rulfo, p. 76). "A terceira margem do rio" narra desde la adultez de un hijo, el recuerdo de la marcha de su padre al río, en el que se interna en una canoa para nunca más salir. Este hecho marca profundamente la existencia del personaje narrador, al punto de convertir a su padre en el centro de su universo: "Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos (...)"² (Guimarães Rosa, p. 51).

2. "Lo digo por mí que, cuando quería y cuando no, sólo en nuestro padre pensaba: era el asunto que andaba tras de mis pensamientos (...)". Las traducciones desde el portugués fueron realizadas Por Paz Díez Taboada.

II

Además de la primera tríada en la que establece la diferencia entre historia, relato y narración, Genette propone tres categorías configuradoras del relato: *tiempo*, *voz* y *modo*. Este último, desde un abordaje gramatical, es asumido como “nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción” (Litré en Genette, p. 219). Del modo narrativo comenta el teórico francés que es:

'la representación' o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así (...) mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (...) cuya 'visión' o 'punto de vista', adoptará o fingirá adoptar tal o cual *perspectiva* (Genette, p.220).

De manera que son la *distancia* y la *perspectiva* (también llamada focalización) las dos modalidades responsables de regular, en el relato, la información suministrada al lector. Ambas formas de representación narrativa, a su vez, pueden verse condicionadas por la voz que elija el narrador para contar. “No oyes ladrar los perros” ha sido calificado por Blanco Aguinaga como un “cuento dramático dialogado” y, en efecto, el relato inicia *in media res*, con un discurso directo o diálogo entre los personajes.

De la *distancia*, de acuerdo con Genette, se desprenden dos formas narrativas: la imitación (*showing*) y la narración (*telling*). En la primera el narrador procura hacer sentir que lo narrado está siendo presentado directamente, es decir, que está siendo mostrado (como ocurre en el teatro); mientras que en *telling* o diégesis, el narrador no tiene pretensiones de engaño, sino que habla en su nombre. De forma que “No oyes ladrar los perros” es un tipo de relato que se identifica más con la diégesis o *telling*, dado que, por un lado, el narrador participa con comentarios, lo cual le permite ordenar la realidad y condensarla y, por otra parte, habilita a los personajes para que hablen directamente a través de (breves) diálogos:

- Bájame, padre.
- ¿Te sientes mal?
- Sí.
- Te llevaré a Tonaya a como dé lugar (Rulfo, p. 75).

Otro rasgo que confirma el carácter ordenador del narrador es su intervención al momento de “orquestrar” u organizar lo que los personajes expresan: “Primero le había dicho: 'Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco'. Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía” (Rulfo, p. 75).

La *distancia* se halla asociada a la cantidad de información ofrecida en el relato. Al mismo tiempo, el volumen de datos suministrados se relaciona intrínsecamente con el grado de cercanía que tenga el narrador con la situación narrativa; así, en la medida en que esté más involucrado en la diégesis podrá compartir mayores detalles. En el cuento de Rulfo, dada la naturaleza de los detalles que ofrece el narrador es posible inferir que la distancia es mínima: “Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse” (Rulfo, p. 74); “Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar” (Rulfo, p.76). El narrador de este cuento no es un personaje que forme parte de la historia, por consiguiente, en términos de la *voz* se trata de un narrador heterodiegético (Genette), que, sin embargo, advierte detalles que sólo un narrador muy próximo al personaje podría conocer; en los pasajes referidos se trata de situaciones que involucran el cuerpo del padre que ante el esfuerzo físico reacciona temblando y sudando.

Desde la *perspectiva*, el narrador de “No oyes ladrar los perros” se inserta en un relato cuya visión se sitúa afuera, lo que lo convierte en un narrador que se ubica en el nivel extradiegético. Señala Genette, que la “perspectiva narrativa -es decir, ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de la adopción o no de un 'punto de vista' restrictivo- ha sido (...) la más estudiada desde finales del siglo XIX” (Genette, p. 241). Pese a los múltiples estudios en torno a dicha categoría narrativa, para el autor de *Figuras III* resulta necesario diferenciar el *modo* de la *voz*, lo que equivale a preguntarse: ¿quién ve? y ¿quién habla?, respectivamente. Esta distinción habilita la intersección entre ambas categorías para dar origen a la *focalización*. Mieke Bal, asume la focalización como “la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe” (Bal, p. 108); si bien esta autora prefiere el término focalización en lugar de perspectiva, coincide con Genette en la clasificación del relato según el punto de vista: relato no focalizado o de focalización cero; relato de focalización interna (fija o múltiple) y relato con focalización externa.

“No oyes ladrar los perros” es un relato con focalización interna fija, pues si bien el narrador no forma parte de la diégesis, su proximidad con el personaje del padre, que es el objeto focalizado, es muy considerable. Es en la figura del padre en quien recae la percepción del focalizador, tanto en el aspecto físico como en el emocional, como cuando le hace saber a Ignacio de la vergüenza y pesadumbre que supone para él ser su padre. Este reproche del padre hacia el hijo dialoga con lo que menciona Frenzel sobre la conservación de lo tradicional por parte del padre: “Pretende [el padre] atraerse al hijo, pues sabe que la perdición de éste le destruiría a él mismo y su pervivencia. Así en la mayoría de los casos el joven se convierte en promotor del conflicto, del que puede llegar a ser víctima obcecada y trágica, y el padre es el oponente que lo ve y que sufre”. (Frenzel, p. 59). Si bien es la lucha en

duelo entre padre e hijo (desconocido) el contexto al que se refiere la estudiosa alemana, en el cuento de Rulfo no deja de ser relevante la tristeza experimentada por el padre de Ignacio, producto de la afrenta a su imagen como progenitor.

Aunque en ocasiones son consideradas poco significativas las paralipsis, en el relato de Rulfo son importantes. De hecho, el cuento inicia haciendo uso de esta elipsis focalizada. Sólo es asomada una imagen y su sombra, cuya ambigüedad aumenta por la presencia de la noche:

- Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.
- No se ve nada
- Ya debemos estar cerca.
- Sí, pero no se oye nada (Rulfo, p. 74).

Líneas inmediatas el narrador interviene: “La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras (...). Era una sola sombra tambaleante” (Rulfo, p. 74). En definitiva, es un cuento que se vale de la alternancia como mecanismo de narración, puesto que el lector recibe la narración tanto de los diálogos sostenidos por los personajes como de las acotaciones complementarias del narrador. En la medida en que avanza el relato, y al mismo tiempo el padre con su hijo a cuestas, aparecen saltos temporales que cooperan en la comprensión del lacónico relato (como señaló Rama a propósito de Rulfo). Rememora el narrador, haciendo uso de una analepsis: “- Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre (...) Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella” (Rulfo, p. 76).

A diferencia del narrador del cuento rulfiano, el de “A terceira margem do rio” es un narrador personaje que combina el uso de la primera persona del plural con la del singular. Se trata, en la terminología genettiana, de un narrador homodiegético en calidad de testigo (personal), dado que es a través de su recuerdo que es contada la partida del padre y lo que supuso en el entorno familiar. Desde una sostenida analepsis, el hijo y narrador da cuenta de la decisión del padre de incorporarse al río y perder todo contacto humano: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto (...). Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”³ (Guimarães Rosa, p. 49).

3. “De lo que yo mismo me acuerdo, él no parecía más raro ni más triste que otros conocidos nuestros. Sólo tranquilo (...). Nuestro padre no volvió. No se había ido a ninguna parte. Sólo realizaba la idea de permanecer en aquellos espacios del río, de medio en medio, siempre dentro de la canoa, para no salir de ella, nunca más”.

Al igual que en “No oyes ladrar los perros” la paralipsis es asomada al principio del relato rosiano, con la diferencia de que en éste la ausencia de información sobre el motivo de la partida del padre se mantiene durante todo el relato, al punto de ocasionar profundas angustias en el narrador y generando una distancia que, desde una mirada física o geográfica, está marcada por el río que funge como una especie de frontera entre el padre y el resto de comunidad. En la nomenclatura de Genette, la distancia está “anclada” en la memoria del narrador, quien ya adulto relata lo acaecido cuando él era niño.

En lenguaje de proximidad y lejanía, si bien, existe una distancia temporal considerable desde el presente de la enunciación (hecha en forma de confesión), el empleo de la marca de la primera persona del plural involucra al lector, logrando cierta identificación con el sentimiento de abandono que experimenta el hijo. De modo que la cantidad de detalles ofrecidos en el cuento es abundante, lo que supone una distancia narrativa mínima: “Mas não armava um foguinho em Praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, o uma lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável”⁴ (Guimarães Rosa, p. 51).

Aunque no debería sorprender el escaso margen de distancia narrativa, en virtud de que narrador y personaje coinciden, lo que resulta destacable es el abismal vacío (o elipsis) que prevalece en el relato en cuanto a las razones que llevaron al padre a optar por el río como nuevo hogar: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu. Um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação”⁵ (Guimarães Rosa, p. 49), esta declaración del narrador supone el inicio de la ininteligibilidad y de la culpa que, ya en la vejez, padece el narrador.

Por tratarse de un narrador homodiegético testigo es de suponer que se halla en el nivel intradiegético. El hijo es quien mejor conoce la historia que cuenta, especialmente, porque del grupo familiar fue quien permaneció en las cercanías del río (y del padre), sin imitar la vida de sus hermanos ni conocidos: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei (...)”⁶ (Guimarães Rosa, p. 52). Dada la complejidad narrativa del relato y de la intercalación entre las descripciones sobre el estado de

4. “Pero no armaba una hoguerita en la playa, ni disponía de su luz ya encendida, ni nunca más rascó una cerilla. Lo que comía era un apenas; incluso de lo que dejábamos entre las raíces de la ceiba o en el hueco de la piedra del barranco, él recogía poco, nunca lo bastante”.

5. “Sin pena ni alegría, nuestro padre se caló el sombrero y nos dirigió un adiós a todos. No dijo otras palabras, no tomó fardel ni ropa, no hizo ninguna recomendación”.

6. “Yo me quedé aquí, el único. Yo nunca pude querer casarme. Yo permanecí, con las cargas de la vida. Nuestro padre necesitaba de mí, lo sé (...)”.

ánimo del narrador por la marcha del padre y de éste en cuestión, pudiese pensarse que es aquél en quien se concentra el relato. Sin embargo, el objeto focalizado corresponde al progenitor y el hijo es el focalizador, pues es él quien ajusta o regula lo enunciado, un ejemplo de ello lo constituye la elección de “nuestro padre” para algunos pasajes y “mi padre” en otros. Resulta interesante cómo la focalización en este caso, interna fija, recae sobre una figura ausente, lo que permite considerar el vacío que dejó el padre como el objeto o asunto de atención y de dolor que ocupó la vida del personaje-hijo-narrador-testigo.

III

El conflicto paternofilial, como se ha visto, está presente en ambos cuentos, aunque con matices desiguales. Esto obedece, entre otras razones, a que la regulación del punto de vista de cada narrador opera de modo diferente en los dos cuentos. Pese a la existencia de coincidencias en asuntos cardinales como el objeto focalizado, las variaciones y/o elecciones de cada narrador determinan que la relación entre padre e hijo sea percibida de modo opuesto. Mientras que en “A terceira margem do rio” el padre está ausente en “No oyes ladrar los perros” al menos en el momento en que el hijo precisó de socorro, su padre estuvo allí, e incluso usó su propio cuerpo como medio para llevarlo al médico. A pesar de la oposición ausencia/presencia en los dos cuentos, resulta constatable la identificación del lector con el hijo en el primer caso y con el padre en el relato rulfiano, esto gracias a las concesiones en el punto de vista del narrador.

En el apartado “La búsqueda del padre”, la especialista alemana expone que “[...] mientras que la convivencia estrecha y la obligación a subordinarse al *pater familias* provocan a menudo fricciones, los padres infelices, perseguidos, lejanos, desconocidos o incluso ya fallecidos, suscitan en el hijo generalmente compasión, adhesión, orgullo, nostalgia, idealización” (Frenzel, p. 42). En “A terceira margem do rio” el narrador presenta a un padre lejano que deriva en una figura idealizada, cuya compañía es anhelada.

Desde una perspectiva estructural, es posible que el lector se identifique con el narrador y aunque el padre sea el objeto focalizado, tanto la elección de un narrador homodiegético inserto en el nivel intradiegético como la decisión de recurrir a una analepsis para que el relato sea contado desde los ojos de la niñez, cooperan en dicho efecto de identificación. Aunado a ello, el hecho de que el narrador siempre haya cohabitado con el padre en ese eterno fluir genera compasión en el lector, sobre todo, cuando nota que el personaje ha arribado en soledad a la

vejez y que ni en ocasiones memorables para la familia el padre ha respondido: “A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados”⁷ (Guimarães Rosa, p. 51).

Situación similar ocurre en “No oyes ladrar los perros”; quizás la avanzada edad del padre, así como el extremo esfuerzo físico, producto del recorrido durante toda la noche con su hijo cargado, suscitan empatía en el lector y en el narrador. El narrador, pese a ser heterodiegético, se siente muy cercano al padre; las descripciones de la marcha inestable o tropezones por la falta de claridad y visión del portador aumentan su proximidad en términos de humanidad: “- No veo ya por dónde voy- Decía él. Pero nadie le contestaba. El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo” (Rulfo, p. 75). La última expresión con el deíctico “acá” denota (y confirma) esa cercanía entre narrador y objeto focalizado. Situación narrativa que además permite la entrada en escena de la función comunicativa pues, como sugiere Genette, procura establecer un contacto.

Otro aspecto que aparece en ambos cuentos, con abordajes disímiles, es lo concerniente al hecho de renegar o maldecir. Para el narrador de “A terceira margem do rio” es inconcebible una actitud de esa naturaleza hacia su progenitor: “Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos”⁸ (Guimarães Rosa, p.52). En cambio, para el padre de Ignacio no sólo es un pensamiento, sino que le manifiesta: “- He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido (...)” (Rulfo, p. 76).

A diferencia de la idealización del padre (tal vez por su no presencia) en “A terceira margem do rio”, lo que podría justificar el reproche hacia el hijo malhechor en “No oyes ladrar los perros” sería la pretensión del padre de que sus normas fuesen cumplidas o, como expresa Frenzel, “Interesante es también la observación de que sólo el padre que goza de su autoridad sin perjuicio provoca la enemistad del hijo” (p. 58). La ruptura paternofilial, inferida en el cuento, respondería justamente a la insubordinación del hijo, quien se convirtió en delincuente. La elección de Rulfo por el discurso directo, que en el eje estructural se corresponde con el tipo de relato de palabras, también contribuye con la acentuación del conflicto paternofilial, dado que es precisamente en las intervenciones con el hijo como interlocutor cuando el padre le reprocha directamente su conducta inadecuada.

7. “Le llamamos, esperamos. Nuestro padre no apareció. Mi hermana lloró, todos nosotros lloramos allí, abrazados”

8. “Mi padre, yo no podía maldecirlo. Y ya me apuntaban las primeras canas”

Situación contraria es suscitada en el relato de Guimarães Rosa, puesto que, si bien hay un reclamo simbólico del hijo al padre por su abandono, el mismo se sostiene en la incomunicación. Señala Russo (2022), acerca de las relaciones entre padres e hijos, de la literatura de inicios y mediados del siglo XX: “Parece que el silencio fuese su rasgo de distinción y por lo tanto la falta de diálogo caracterizaba la relación paterno-filial” (Russo, p. 211), lo que no debería sorprender puesto que, en el relato, aunado a la separación de su hogar el mutismo se apoderó del padre navegante.

El sujeto focalizador en tanto ente observador y que puede diferir del narrador es responsable de crear la atmósfera del relato (Genette; Bal). Mediante la restricción u omisión de información, el focalizador va dando lugar a la subjetividad o al misterio. Hacia el final del cuento rosiano es posible experimentar una sensación de suspenso que roza en lo fantasmal: “E eu não a... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”⁹ (Guimarães Rosa, p. 53). Con esta escena, en términos de tensión dramática, el relato alcanza su punto más álgido pues en una imagen que recuerda al barquero Caronte, el padre (luego de décadas) regresa y parece aceptar que el hijo ocupe su lugar. Y es precisamente la fuga del hijo lo que motiva el sentimiento de culpa en éste, aspecto que intensifica el conflicto paternofilial, dado que cuando el padre (ausente) lo necesitó, el hijo huyó.

La relación padre e hijo en ambos cuentos puede ser leída a partir de categorías narratológicas inherentes al modo narrativo. Fue posible verificar cómo el *punto de vista* regulado por condiciones como la *distancia narrativa* y la *focalización* con sus dos componentes (focalizador y objeto focalizado) contribuyó a intensificar, la mayoría de veces, el conflicto paternofilial. Esto sin dejar de apoyarse en otros elementos estructurales como la *voz*, el *nivel narrativo* y el tratamiento del *tiempo* a través de analepsis, paralipsis y elipsis. La orquestación de tales categorías en los relatos de Guimarães Rosa y de Rulfo, en definitiva, certifica lo que Viñas Piquer (2002) caracterizó como el propósito de la escuela estructuralista: “la mayor ambición del Estructuralismo era descubrir los códigos y las reglas que regulan todas las prácticas humanas, sociales y culturales” (Viñas Piquer, p. 432).

Las dos figuras paternas carecen de nombre, empero más allá de la cuestión identitaria, lo que parece incuestionable es la presencia del conflicto paternofilial en la historia de la humanidad. Sobre el proyecto estético de Rulfo puntualiza Ruffinelli que “La ausencia del amor paterno desarraiga, arranca al ser de la tierra, no lo deja

9. “Y yo no podía... De miedo, erizados los cabellos, corrí, hui, me alejé de allí, de un modo desatinado. Porque me pareció que él venía del Más Allá. Y estoy pidiendo, pidiendo, pidiendo perdón”.

afincarse" (p. XXI), situación que dialoga perfectamente con lo vivido por el hijo-narrador de "A terceira margem do rio". Los personajes de Guimarães Rosa son "Todos en mayor o menor medida, videntes: entregados a una idea fija, nublados por una pasión (...)" (Rónai, p.6). Independientemente de las razones que llevaron a ambos padres a no forjar una relación de armonía con sus hijos, las dos figuras paternas se sitúan en un entrelugar o un tercer espacio y al igual que en ese perpetuo fluir del río del relato, el conflicto paternofilial goza de eternidad. Si bien el padre que cohabita con el río, ha sido identificado con "un tercer tipo de construcción identitaria" (Hanciau, p. 129), el abordaje de esa tercera orilla como punto de tensión entre la errancia y el enraizamiento, podría ser el punto de partida para otro estudio.

Referencias

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Guimarães Rosa, João. *Primeiras estórias*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1966 [1962]. Traducción de Paz Díez Taboada.
- Hanciau, Nubia. "Entre lugar" en *Conceitos de literatura e cultura*. Eurídice Figueiredo (Comp). Brasil: Universidade Federal Fluminense y Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Pp: 128-165.
- Rama, Ángel. "Una primera lectura de No oyes ladrar los perros de Juan Rulfo". *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXIX, N°5, 1975. Pp: 1-8.
- Ríos, Brenda. (2009). "Las horitas del descuido Guimarães Rosa o escribir es muy peligroso". *Letralia. Tierra de Letras*. Año XIV. N° 221, 2009. Web: <https://letralia.com/221/ensayo01.htm>. Consultado el 10 de noviembre de 2025.
- Rónai, Paulo. "Os vastos espaços" en *Primeiras estórias*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.
- Ruffinelli, Jorge. "Prólogo" en *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Pp IX-XXXVII.
- Rulfo, Juan. *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Russo, Lucía. "Padres e hijos: diálogo entre Rosa Montero y Elena Ferrante". *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y de Literatura Comparada*. N°6, 2022. Pp: 208-226.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona (España): Ariel, 2002.