

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

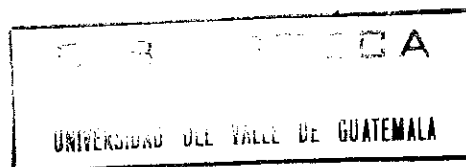
**Facultad de Ciencias y Humanidades
Departamento de Letras**



**ANALISIS TEMATICO Y FORMAS NARRATIVAS DE
EL LLANO EN LLAMAS Y PEDRO PARAMO**

Orquídea Grotewold Solares

Guatemala
1995



**ANALISIS TEMATICO Y FORMAS NARRATIVAS DE
EL LLANO EN LLAMAS Y PEDRO PARAMO**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

**Facultad de Ciencias Humanidades
Departamento de Letras**

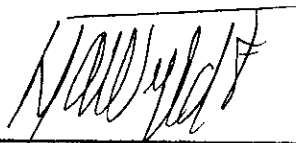
**ANALISIS TEMATICO Y FORMAS NARRATIVAS DE
EL LLANO EN LLAMAS Y PEDRO PARAMO**

Orquídea Grotewold Solares

Trabajo de investigación presentado para optar
al grado académico de Licenciada en Letras


Guatemala
1995

Vo. Bo.:

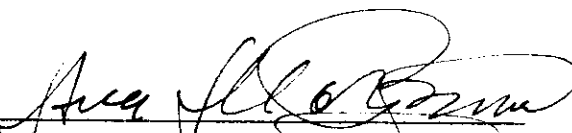
(f) 

Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

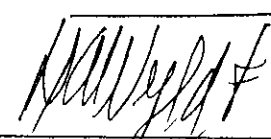
Tribunal:

(f) 

Licda. Margarita Carrera

(f) 

Licda. Ana María Valdeavellano

(f) 

Lic. Gustavo Adolfo Wyld F.

Fecha de
Aprobación

30 de mayo de 1995

Reconocimiento:

*Quiero expresar mi sincero agradecimiento al
Licenciado Gustavo Adolfo Wyld por sus valiosas
observaciones, su constante apoyo y lo que ha
quedado en mí de su generoso magisterio.*

RESUMEN

El objetivo principal de este trabajo lo constituye el análisis temático de los cuentos de *El Llano en llamas* y de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Presento, además, un estudio de las formas narrativas de ambas obras.

En la parte introductoria se señalan las razones que propiciaron el estudio de la obra de Rulfo.

El capítulo referido al autor incluye una breve nota biográfica, el entorno histórico cultural y algunos datos sobre la literatura de la Revolución y posrevolución mexicana.

La parte III del trabajo se refiere al análisis de los cuentos de *El Llano en llamas*.

En el capítulo IV se hace un recorrido somero por el texto de la novela, conforme al dinamismo que provoca cambios de situación y a la disposición de sus fragmentos.

La parte V se dedica al análisis de las formas narrativas empleadas en los textos.

Finalmente, presento las conclusiones, donde formulo mi juicio sobre el autor y lo esencial de su obra.

Para terminar, incluyo la bibliografía empleada para el trabajo.

CONTENIDO

	Página
I. INTRODUCCION	1
II. JUAN RULFO	5
III. EL LLANO EN LLAMAS	21
♦ “El Llano en llamas”	22
♦ “Nos han dado la tierra”	26
♦ “El día del derrumbe”	34
♦ “Luvina”	38
♦ “Paso del Norte”	50
♦ “La herencia de Matilde Arcángel”	56
♦ “¡Diles que no me maten!”	61
♦ “El hombre”	68
♦ “Acuérdate”	87
♦ “Macario”	91
♦ “Talpa”	97
♦ “Anacleto Morones”	103
♦ “Es que somos muy pobres”	108
♦ “No oyes ladrar los perros”	112
♦ “En la madrugada”	119
♦ “La Cuesta de las Comadres”	130
♦ “La noche que lo dejaron solo”	136
IV. EL LLANO EN LLAMAS: GLOBALIZACION Y CIERRE	141

V. PEDRO PARAMO	151
VI. FORMAS NARRATIVAS DE JUAN RULFO	225
VII. CONCLUSIONES	273
VIII. BIBLIOGRAFIA	281

I. INTRODUCCION

Hablar de la obra de Juan Rulfo implica haber asistido a una historia de incógnitas y laberintos, o quizá haber recorrido muchas historias con múltiples introducciones y finales inesperados.

Rulfo condensó elementos de la realidad y rasgos de una cultura presente y pasada en una obra desbordada de imaginación, pero sostenida con una severidad sin concesiones, visible en la austeridad de sus personajes, en esa elementalidad que subraya su propia riqueza.

Hablar de Juan Rulfo y su obra significa ir por rumbos muy transitados. Disponemos, en lo que atañe al autor, de un número considerable, quizá mayor que el existente en el caso de otros escritores, de testimonios de tipo biográfico, casi todos provenientes del propio Rulfo a través de entrevistas o de relaciones hechas por otros escritores que conversaron con él. Estos testimonios iluminan las implicaciones sociales y políticas de la obra de Rulfo, la cual constituye el resultado del interés del autor por el pueblo campesino, cuya voz recrea. Los signos que caracterizan la vida de aquél han sido definidos por el propio Rulfo como tendencia a la violencia, indiferencia respecto de la muerte, hermetismo, tristeza; pero, en cualquier caso, Rulfo no dudó jamás de la condición histórica de ese pueblo, que es la de víctima de una interminable opresión.

Este trabajo busca hacer algunas observaciones, discutibles, sobre la influencia que los mitos, la historia, la política y la moral social ejercen sobre las conciencias y los modos de conducta de los hombres de un país determinado, en un momento de su acontecer. Mucho se

ha hablado y escrito sobre esos temas. Los especialistas en literatura latinoamericana, de las universidades del mundo, han escrito extensos y variados comentarios sobre la obra de Rulfo, y los jurados de los premios obtenidos por el escritor mexicano, a lo largo de su vida, han dado a conocer sus particulares fallos acerca de la importancia y la función cumplida por la obra del escritor mexicano, en el corpus de la literatura en lengua castellana.

A través del presente trabajo pretendo comunicar a otros una experiencia de lectura que considero significativa y placentera. No se trata de encontrar algo nuevo en *Pedro Páramo* o *El Llano en llamas*, sino más bien de alcanzar formas nuevas de explicar estas lecturas.

Desde el primer encuentro con Juan Rulfo, a través de sus dos obras, sentí la necesidad de volver a su lectura repetidas veces. Cada lectura supuso siempre la riqueza de un nuevo detalle; el encuentro de un matiz que, más de una vez, me hizo reiniciar la lectura de todo el texto.

La lectura abrió dimensiones insospechadas de las palabras; iluminó las grandes unidades del discurso y, al mismo tiempo, hizo que me detuviera frecuentemente en el matiz característico de algún detalle casi imperceptible, revelador de un nuevo modo de ver, de un giro de la significación que parecía ya aprehendida minutos antes. Este placer es sólo comparable al encuentro armonioso --a pesar de las contradicciones y los contrapuntos-- de los diversos asedios al texto, cuando éstos se confirman entre sí y dan, a las pistas de lectura, la certeza del hallazgo. El sentido se revela, entonces, como el informador de los fragmentos, de los silencios y de las cesuras.

La consulta de algunos trabajos críticos sobre Rulfo y su obra fue y sigue siendo

iluminadora. Frecuentemente, sin embargo, la nueva lectura parecía interponerse entre la propuesta textual y la interpretación que ésta iba despertando en mí. De ahí, la necesidad de pasar del deseo de la lectura al acto de la escritura.

En el presente trabajo pretendo demostrar mis juicios sobre Rulfo, manteniendo un punto de vista objetivo, que es el que me permitirá salir al encuentro de la verdad semántica del texto rulfiano.

Procederé al análisis temático de *El Llano en llamas*, tomando en cuenta lo que Tzvetan Todorov llama el aspecto semántico de la obra, frente al aspecto verbal y sintáctico. El aspecto semántico tiene que ver con los temas, con la historia contada y su significado; luego, pretendo hacer un recorrido somero por el texto de la novela *Pedro Páramo*, conforme a la disposición de sus movimientos y fragmentos, lo cual equivale a captar la forma básica de su organización.

Me referiré al mundo complejo de los personajes y a sus interrelaciones, en la medida en que contribuye a darnos la visión general del sentido en la novela y la estructura global que la conforma.

Durante el proceso de la lectura, iré estableciendo las relaciones con la historia. Luego, procederé al análisis de las formas narrativas empleadas en los textos, evitando hacer énfasis en el análisis sintáctico o lingüístico, aspectos ya estudiados exhaustivamente en otros trabajos sobre la obra de Rulfo. Más bien, haré hincapié en la profunda concatenación que existe entre la "forma" de decir las cosas y lo que se dice; la inseparabilidad, en Rulfo, de los

aspectos semánticos, verbales y sintácticos, ya que se puede afirmar, con toda seguridad, que en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* la forma de narrar está siempre determinada por lo que se narra, por el tema.

El objetivo principal de este trabajo --aparte de su condición de requisito académico-- es el de rendir homenaje a un escritor ejemplar y a su habla prodigiosa, quien seguramente pensó que escribir más allá de *Pedro Páramo* o de *El Llano en llamas* sería una forma de enloquecer, sería la estancia en nuevos infiernos, por lo que tomó, comprensivamente, la decisión de no escribir más, como Rimbaud huyendo de sí mismo, o de no publicar como Kafka, quien incluso mandó a quemar su obra. Mi admiración personal por la obra de Rulfo se une, ineluctablemente, a la exigencia crítica, al rigor investigativo que esta admiración impone, pero no impide que manifieste, en atención a la breve pero extraordinaria producción literaria del autor, que no es necesario escribir mucho para perdurar. Los poetas más excelsos son breves, como Garcilaso, Fray Luis de León o San Juan de la Cruz. Los poetas son simplificadores, intentan la reducción de los mundos al uni-verso elemental. Y Rulfo es un poeta cuando escribe y, como poeta, acaba por reducir o suprimir páginas en busca de lo esencial: páramo o llano.

II. JUAN RULFO

¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?

(José María Arguedas)

Juan Rulfo fue un hombre sencillo, introvertido, enemigo de la publicidad y que se mantenía deliberadamente aislado. Sólo publicó dos obras: una colección de cuentos, *El Llano en llamas*, en 1953, y una novela, *Pedro Páramo*, en 1955. Estos dos libros, sin embargo, le han conferido fama internacional y servido de inspiración a innumerables estudios críticos en los que se refleja la preocupación por desentrañar los verdaderos valores y alcances de la obra rulfiana y su novedoso modo de narrar.

"El caso Rulfo", nos dice Rodríguez Alcalá (1974: 27), *"es único entre los grandes escritores contemporáneos de Hispanoamérica. Es el de la máxima fama con la mínima obra"*. Otra nota característica de Rulfo, y que lo destaca con relieves únicos, es su estilo parco, incisivo, que lo individualiza dentro de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Se trata, sin duda, de un escritor muy original en varios sentidos, y de su originalidad trataremos en este trabajo, valiéndonos del análisis de sus dos obras y teniendo en cuenta sus experiencias personales, contexto que consideramos indispensable para la valoración de este autor.

Juan Rulfo nació en Sayula, estado de Jalisco, el 16 de mayo de 1918. Pasó los primeros años de su niñez en San Gabriel, en la casa de sus abuelos. San Gabriel había sido una comunidad próspera desde el Siglo XVII, pero se fue arruinando a partir de la Revolución. El pequeño Rulfo crece así en una región empobrecida y, consecuentemente, en el seno de una familia de recursos económicos precarios.

Durante la "Guerra de los Cristeros", sangrienta lucha religiosa que dura de 1926 a 1928, asesinan a su padre. Rulfo, de siete años de edad, es trasladado a Guadalajara, donde asiste a diferentes escuelas hasta los nueve años, cuando muere su madre, y luego es internado en un orfanato. Después de tres años de escuela secundaria deja los estudios, al producirse la huelga universitaria de 1933. En 1935 va a México, donde comienza a trabajar en la Oficina de Migración, ocupación en la que permanece durante 10 años y a la que le siguen otros empleos: Ventas y Publicidad, y el Instituto Indigenista, donde se desempeñó hasta su muerte.

Los cargos que ocupó, privados y públicos, permitieron a Rulfo ponerse en contacto con las provincias más alejadas y vivir largos meses en el seno de comunidades indígenas completamente aisladas del resto del país. Los campesinos pobres, cuyas vidas transcurren en una forma primitiva y miserable, mexicanos que Rulfo conoció en la infancia o como hombre ya maduro, reaparecen en sus dos obras captados con finísima percepción.

La sensibilidad de Rulfo tamiza lo histórico y lo cultural mexicanos y los armoniza con sus preocupaciones existenciales. Rulfo, luego de padecer en su familia los efectos de la revolución cristera y de vivir su infancia y su adolescencia en un orfanato de Guadalajara, se

traslada a México en 1933, un año antes de la substitución de Calles por Lázaro Cárdenas, según cita Luis Harss (1971: 11):

"Lo que habían sido los primeros tiempos en la estrepitosa capital para un jovencito pobre sin amigos ni relaciones es algo de lo que Rulfo no habla. Pero le dejaron su cicatriz."

En 1938, mientras trabajaba como archivero para el Departamento de Inmigración, en un período burocrático que Rulfo recuerda con cariño, comienza a escribir una novela, *El hijo del desconsuelo*, que nunca se editará y de la que se conserva sólo un fragmento: *"Un pedazo de noche"*, aparecido en 1959 en la *Revista Mexicana de Literatura*. *"Una novela un poco convencional, un tanto hipersensible --dice Rulfo en su entrevista con Harss--, pero que más bien trataba de expresar una cierta soledad... No convenía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: Parece que quería desahogarme por ese medio de la soledad en que había vivido, no en la ciudad de México, sino desde hacia muchos años desde que estuve en el orfanatorio"*.

Para librarse de un lenguaje "retórico, un poco ampuloso", Rulfo ejercita un estilo más simple, cuyo resultado es su primer cuento, *"La vida no es muy seria en sus cosas"*, publicado en 1942 por la revista *Pan*. Lo que continúa es conocido: la recopilación de sus relatos cortos en 1953, *El Llano en llamas*, y la redacción, entre 1953 y 1954, con una beca de la Fundación Rockefeller, de *Pedro Páramo*, publicado en 1955.

Convencido de que la literatura de autores españoles carecía de motivaciones para estimular su sensibilidad formada en una realidad social moderna, lee a autores extranjeros,

sobre todo rusos y escandinavos: Andreiev, Korolenko, Lagerloff, Knut Hamsun, Björson, Sillampa, Laxness, Ramuz, Giono, Gorki y Chejov. En una entrevista con Luis Harss (1971: 9-39), Rulfo expresa:

"Tuve alguna vez la teoría de que la literatura nacía en Escandinavia, en la parte norte de Europa, y luego bajaba al centro, de donde se desplazaba hacia otros sitios."

La crítica ha señalado, además, el influjo de Kafka, Proust y Joyce y, muy especialmente, el de Faulkner. Las obras de estos autores se difundían en excelentes traducciones españolas, generalmente vertidas de versiones francesas. El movimiento positivista, que modernizaba al resto del mundo y que ponía al descubierto los problemas sociales de la época, no había logrado enraizar en España. La literatura peninsular, por lo tanto, sufría un adormecimiento que ahuyentaba a lectores de este continente, ávidos de una lectura más acorde con la realidad que se vivía. La preferencia y admiración de Rulfo por los autores escandinavos y rusos se explica por su estilo frecuentemente escueto, preciso, sin morosidad o regodeo en lo que no fuera esencial. En estos autores no encontramos, por lo general, la crítica social explícita, pero sí implícita en la presentación de la vida de los personajes.

En Hispanoamérica, la intervención armada y económica de los Estados Unidos, la crisis de 1929 y la difusión de las ideas sociales contribuyeron a la formación de una conciencia nacional por parte de los escritores, que los llevó a una revaloración de los elementos autóctonos y a una intensificación de la crítica social. Se escribe sobre temas americanos y con fuerte sabor vernáculo. Esta corriente, conocida como "criollista", dominó la prosa

hispanoamericana entre 1920 y 1945, aunque la corriente cosmopolita, iniciada por el Modernismo, nunca desapareció por completo.

Según Seymour Menton (1964: 205-206; 303-306), para el criollista la literatura era un medio de presentar las condiciones políticas, económicas y sociales de su propio país; esto constituía el enfoque positivista que la literatura española había soslayado. La realidad, por lo tanto, aparece como forma de enumeración descriptiva cuyo fin es darse a conocer. Para la época en que aparece *El Llano en llamas*, el criollismo, sin embargo, ya resultaba hueco y elusivo en interpretaciones, y las circunstancias reclamaban una posición más crítica. Se puede decir con justicia que Rulfo terminó con el cuento criollo y abrió paso a una interpretación que prescinde de todo elemento externo, para dirigirse a lo más esencial y presentar la realidad, no ya como enumeración descriptiva sino como una interpretación crítica y valorada con vista a circunstancias históricas y sociales concretas.

Antes de comenzar el análisis de la obra de Rulfo es necesario aclarar, según mi manera de pensar, que este autor no puede ser comprendido en toda su profundidad si no se le coloca en el marco histórico de la Revolución Mexicana y la posterior "Guerra de los Cristeros". Ambos eventos constituyen el escenario mismo donde se desarrolla la acción de sus narraciones, o bien el trasfondo, las sombras que se proyectan sobre la vida de los protagonistas y la determinan de una u otra manera, casi siempre negativamente.

Rulfo vivió en una época de violencia desenfrenada; a las desgracias familiares se sumaron los crímenes, saqueos y venganzas de los que fue testigo directa o indirectamente y, aunque no haya escrito las memorias de estos sucesos atroces, sus relatos son, sin duda,

resultado de sus experiencias vitales.

La Revolución Mexicana y su secuela, la guerra de los "Cristeros", lograron transmitir al mundo una imagen completa de la esencialidad mexicana, y Rulfo es parte importante de esa imagen. El ámbito de sus narraciones no podía ser otro que el del saldo de una revolución fallida que sacudió a todo México y cuyas consecuencias se viven hasta el presente.

Una revolución siempre supone un cambio radical, es decir, la substitución de un sistema de gobierno por otro que con frecuencia se le opone y, de alguna manera, lo supera históricamente. En México, aunque cronológicamente se la identifique con la caída de Porfirio Díaz en 1910, la Revolución nunca se concretó ya que no hubo un real cambio en las estructuras de gobierno y tan sólo en una mínima parte se cumplió con las premisas revolucionarias.

Siguiendo la opinión de Octavio Paz (1987: 124-125), la Revolución de México se manifiesta como un movimiento de insurgencia por la tierra, de emancipación económica y de afirmación de la nacionalidad. El campesinado, oprimido por terratenientes y caciques, une su inquietud a la de la naciente clase obrera carente de una legislación que defendiera sus derechos y a la de una clase media deseosa de un cambio en el gobierno de privilegiados de Porfirio Díaz. Otra circunstancia que favoreció el desarrollo de la revolución fue la situación internacional del gobierno de Díaz: la consolidación del capitalismo europeo en México provocó recelo en los Estados Unidos que, si bien no tuvieron intervención directa en la Revolución, toleraron en su territorio la acción política de los revolucionarios, aunque posteriormente, después de la caída de Díaz, agredieron a México repetidas veces en un

movimiento expansionista.

La Revolución Mexicana se caracteriza, sin embargo, por carecer, desde el comienzo, de una ideología integral y de directriz, y por responder, más que a un programa planeado, a impulsos largamente postergados. Octavio Paz afirma (1987: 127):

"Distingue a nuestro movimiento la carencia de un sistema ideológico previo y el hambre de tierras. Los campesinos mexicanos hacen la revolución no solamente para obtener mejores condiciones de vida, sino para recuperar las tierras que en el transcurso de la Colonia y del Siglo XIX les habían arrebatado encomenderos y latifundistas."

Gradualmente, lo que fue un movimiento de contenidos sociales, ampliamente justificado en un principio, degenera en un régimen que fomenta la usura, la violencia y la represión y en un juego sangriento donde el revolucionario cambia sus aspiraciones de reforma social por la ambición personal; la ambición y el enriquecimiento son su primordial finalidad.

"Qué hermosa es la Revolución, aún en su misma barbarie!", dice un personaje de *Los de abajo*, novela de Mariano Azuela, escrita y publicada en 1915, y agrega (1976: 72):

"Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas al saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza condensada en dos palabras: ¡robar, matar!"

En 1920 terminan las luchas armadas, pero el estado de anarquía, desequilibrio y caudillismo imperante se prolonga por muchos años y asiste al asesinato de líderes o

candidatos que podían entorpecer las maquinaciones políticas del grupo más poderoso.

A partir de Calles (1924-1928), que funda el partido Revolucionario Nacional, el poder pasa progresivamente a manos de una burguesía nacionalista asociada; más tarde, al capitalismo extranjero. Al respecto, Octavio Paz (1987: 132) opina:

"El imperialismo no nos dejó acceder a la 'normalidad histórica' y las clases dirigentes de México no tienen más misión que colaborar, como administradoras o asociadas, con un poder extraño. Y en esta situación de ambigüedad histórica reside el peligro de un neoporfirismo. Banqueros e intermediarios pueden apoderarse del Estado. Su función no sería diversa de la de los latifundistas porfirianos; como ellos serían herederos de un movimiento revolucionario: gobernarían al país con la máscara de la Revolución, como Díaz lo hizo con la del liberalismo. Sólo que en esta ocasión sería difícil echar mano de una filosofía que cumpla la función del positivismo."

En 1934, sin embargo, Lázaro Cárdenas imprime al Partido un genuino contenido revolucionario, constructivo, al proponerse las dos conquistas mayores de la Revolución: poner en vigencia las leyes de Reforma y nacionalizar el petróleo. Durante su gobierno, el Partido pasa a llamarse Partido de la Revolución Mexicana, pero con el General Manuel Avila Camacho (1940-1946) cambia su nombre por el de Partido Revolucionario Institucional, con la intención de demostrar que la Revolución había triunfado y que se trataba ahora de una institución sagrada. No obstante, la falta de concisión en los objetivos revolucionarios durante este gobierno y el posterior de Miguel Alemán (1946-1952), trajo como resultado adulteraciones y cambios que desembocaron en un desencanto colectivo, en una desintegración de los sindicatos y gremios, en divisiones múltiples de los partidos políticos y en un retroceso de las conquistas sociales. Se vuelve al latifundismo, al derroche de dinero y

al usufructo bajo la protección de un "nacionalismo" que no admite ningún tipo de crítica o revisión. La creación de una conciencia nacionalista, para fortalecer la resistencia a la penetración norteamericana, arrastró consigo los resultados funestos de una posición de autosuficiencia excesiva y aislamiento cultural. Los problemas sociales candentes por los que se había iniciado la Revolución permanecían intactos. *"La Revolución Mexicana ha muerto sin resolver nuestras contradicciones"*, afirma Octavio Paz (1987: 162) y agrega: *"... somos un país productor de materias primas y esto significa: dependencia de las oscilaciones del mercado mundial, en lo exterior, y en lo interior: pobreza, diferencias atroces entre la vida de los ricos y los desposeídos, desequilibrio"*.

La Revolución es, en efecto, una acción fallida, que nunca se concretó, aunque históricamente haya que darla por concluida. Hoy se nos aparece como una penosa marcha que se inició hace ya más de 60 años, que causó numerosísimos muertos y que continúa lentamente con esporádicas y abruptas revueltas como, por ejemplo, el reciente y actual problema de Chiapas, sin poder lograr lo que se había propuesto en un principio: la reivindicación de las clases trabajadoras, especialmente la de los campesinos, indígenas en su mayor parte y con una mentalidad deformada por la sumisión y la ignorancia.

La empresa de autocrítica nacional empieza con los novelistas-cronistas, aquellos que fueron testigos de los oscuros y apasionados años que duró la lucha; y se va intensificando con las generaciones de escritores posteriores.

Con la Revolución comenzó una literatura que si de un lado fue una continuación y

desarrollo de la novela popular del Siglo XIX, por otra parte se distinguió de la misma porque el escenario urbano fue reemplazado por el rural y los protagonistas fueron campesinos. Se trajo a primer plano a la gente del pueblo, y la literatura expresó sus esperanzas, sus intereses y sus fracasos. Tal es el caso de *Los de abajo*, que puede ser considerada el modelo de novela de la Revolución Mexicana. Esta obra presenta la Revolución desde sus comienzos, con Madero, líder revolucionario, hasta 1915, cuando la lucha armada es más encarnizada y la pugna entre los caudillos, Carranza, Zapata y Villa es más acentuada. A pesar de que la Revolución está en pleno auge cuando *Los de abajo* se publica, ya, a medio camino, se la define como un gran fraude, y, como dijimos, sus protagonistas son hombres de campo, oprimidos, que se levantan para reclamar la posesión de la tierra que han trabajado por generaciones. Al principio, la victoria parece ser de ellos, pero las fuerzas de oposición, más experimentadas, logran reorganizarse con la eficaz ayuda de traidores y por medio de emboscadas, y recuperan, multiplicados, sus privilegios y ventajas. Por otra parte, asistimos también al desgaste progresivo de los ideales revolucionarios y al desalojo de la idea de justicia social en favor de un egoísmo cada vez más acendrado, a imitación de la burguesía contra la que se luchaba.

En 1928 Martín Luis Guzmán publica *El águila y la serpiente*, donde lleva a cabo una serie de enfoques de primer plano de los principales conductores de la Revolución. La obra más aguda de Guzmán, sin embargo, aunque no la mejor desde un punto de vista literario, es *La sombra del caudillo*, publicada en 1929, y que podría llamarse la novela de "los de arriba", de los dirigentes políticos en lucha franca por el poder, sin importarles ningún

resultado o consecuencia. Así como Azuela inició la novela de la Revolución, Martín Luis Guzmán es el introductor de la novela de pos-Revolución, es decir, de la Revolución hecha gobierno de rutina. De una manera profundamente crítica, el autor presenta el tétrico cuadro de la política mexicana de los años veinte, y demuestra de qué material estaba hecha la Revolución y, especialmente, los efectos que produjo: un ambiente político corrompido y dirigentes corruptos y ambiciosos.

Aunque desde el punto de vista técnico *La sombra del caudillo* no contiene ninguna innovación, temáticamente inaugura la novela de ambiente político en México y, sin duda, ha influido sobre algunos escritores que posteriormente cultivaron el género dentro y fuera del país. *La sombra del caudillo* podría ser precursora de importantes novelas: *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Angel Asturias, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, y *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Su influencia también se percibe en la obra de Rulfo, aunque la perspectiva de éste sea completamente distinta de la del novelista que trata el ambiente político. Rulfo, en efecto, se sitúa del lado del pueblo, especialmente de los campesinos que nunca llegan a conocer las maquinaciones de sus dirigentes.

Poco a poco la novela se va subjetivando y el impacto de la realidad en la conciencia va suplantando al recuento de hechos exteriores al yo del escritor o de los protagonistas. En 1943 aparece *El luto humano*, de José Revueltas, que se caracteriza por ser la primera novela de la Revolución que pone más énfasis en los valores anímicos que en los fenómenos históricos. Efectivamente, el tema de la Revolución, como un hecho histórico, tiene en esta

obra menos importancia que la interpretación y valoración de sus innegables causas y efectos. Toda la frustración revolucionaria aparece concentrada en unos campesinos a quienes les han dado una tierra seca y estéril. Su única posesión parece ser una religión siniestra con un Dios terrible que sólo prodiga odio, miseria y soledad. Los protagonistas, asfixiados por el ambiente, ni siquiera esbozan una protesta; se limitan a caminar sin destino, sin objeto y sin esperanzas, mientras que el zopilote, símbolo del advenedizo beneficiario de la Revolución, espera tranquilamente la caída de los personajes para devorarlos.

En 1945 se publica *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, donde se presenta a México en su momento inmediatamente previo a la Revolución, acentuando la atmósfera social sofocante, cargada de impulsos contenidos por fuerzas que buscan postergar cualquier cambio. La historia es la de un pueblo mexicano en los últimos años de la dictadura de Porfirio Díaz, un pueblo cuidadosamente aislado, supersticioso y oprimido por rígidas reglas morales, pero donde, no obstante, fermentan bajo la piel incontenibles rebeldías y ansias de liberación moral, económica y social. La novela termina con la quiebra de todo el secular sistema de opresión; es la liberación de los impulsos humanos en busca de justicia que, a la larga, se verán frustrados.

Entre los escritores nacidos durante la Revolución están Juan José Arreola, Juan Rulfo, Octavio Paz y Alí Chumacero. Tanto Arreola como Rulfo son considerados los maestros del cuento mexicano moderno. Rulfo, además, con la publicación de *Pedro Páramo*, pasó a ocupar un lugar prominente dentro de los novelistas de la Revolución. Alí Chumacero y Octavio Paz son poetas; el último, también ensayista y crítico.

La muerte de Artemio Cruz (1962), del escritor Carlos Fuentes, es la primera tentativa de integrar literariamente la totalidad geográfica, étnica y social de México. Encarnada en el personaje principal, presenta a la burguesía que hizo suya la Revolución y que le devuelve al país un porfirismo renovado. Importante también, como novela del ciclo revolucionario, es *La cabeza de la Hidra*, del mismo autor, escrita en 1978. Esta obra muestra la culminación actual del triunfo de la contrarrevolución, es decir, de esa burguesía que, en nombre de la Revolución Mexicana, se erige en poder político y sirve conscientemente al capitalismo internacional, ignorando que la Revolución no ha terminado y que los problemas sociales de México continúan intactos, acaso agravados.

Si *La sombra del caudillo*, *La muerte de Artemio Cruz* y *La cabeza de la Hidra* constituyen una secuencia importantísima para conocer y adentrarse en las siniestras maquinaciones políticas que inmediatamente siguieron a la Revolución, ninguna obra literaria representa mejor a "los de abajo", a los que sufrieron las consecuencias de esas maquinaciones, que la obra de Juan Rulfo. Rulfo, en efecto, trata del pueblo, del campesino especialmente, del que inició y perdió la Revolución. Nada más alejado de la obra de ambiente político que *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*; nada más distante del hombre público que sus personajes pobres e iletrados, y sin embargo, y por la misma razón, nada más cercano al verdadero pueblo de México, a esa gente humilde con toda su carga de desaliento, frustración y escepticismo.

Es importante aclarar que Rulfo nunca se consideró un intelectual, ni un teórico, ni un agitador político. Cuando Rulfo escribió, no lo hizo con el propósito consciente de formular

una protesta social ni de crear un ambiente revolucionario. Rulfo escribió por el mismo impulso literario de cualquier buen escritor, es decir, por vocación, por esa necesidad interna que tienen los verdaderos creadores de contar lo que ven y lo que sienten. Sin embargo, ese mundo que describe Rulfo, ese mundo que él conoce, vive e interpreta, es horrendo: miseria económica, crueldad, falta de justicia, ignorancia y abandono. Rulfo no denuncia; Rulfo sólo se limita a describir, a contar lo que ve, y al hacerlo, toda denuncia formulada se hace innecesaria.

En la época en que nace Rulfo, la fuerza de la Revolución Mexicana menguaba. En 1923 la figura de Pancho Villa va desapareciendo como paradigma heroico. Más tarde, con la "Guerra de los Cristeros", época en la que muere el padre de Rulfo, la Revolución Mexicana paulatinamente va quedando en el pasado, un pasado que se va haciendo mito a medida que en la mente de los campesinos crecían y se agigantaban las figuras heroicas de Madero, Zapata y Villa, cuyo recuerdo se magnificaba y a los que se les atribuía poderes redentores. El hombre de la Revolución no podía aceptar su fracaso y debía creer en el redentor, en el héroe que pudo haberlo salvado de la opresión.

La memoria del héroe, contada por los antepasados, ha ayudado a mantener la esperanza del hombre de la pos-Revolución, a la vez que otros han descubierto la ventaja tranquilizadora que provee el mantener vivo el mito de la Revolución Mexicana. Para unos y otros, en todo caso, la Revolución no es un hecho histórico cabal, de resultados lógicos, racionales, sino más bien un acontecimiento histórico deformado de acuerdo con ciertas conveniencias y, en todo caso, con resultados opuestos a sus aspiraciones. Podría afirmarse

que la Revolución se reduce a un mito, a un ideal con todos sus elementos heroicos y sacralizados, pero sin concreción en la historia mexicana real.

Según Mircea Eliade (1963: 12), un mito narra una historia sagrada, hechos que sucedieron en un tiempo "*primordial*" al principio de los tiempos; es decir, nos narra cómo, mediante la acción de seres sobrenaturales, algo se hizo real, cobró existencia y pasó a formar parte del Cosmos o, al menos, de un fragmento de la realidad total. Un mito siempre, en esencia, nos habla de un acto de creación llevado a cabo por fuerzas sobrenaturales. Como historia sagrada, el mito es siempre considerado como verdadero, como un comienzo verdadero que debe ser continuado y conservado por los hombres.

75 años después de la muerte del héroe campesino y revolucionario Emiliano Zapata, el 10 de abril de 1919, la historia amenaza con repetirse: los campesinos se manifiestan cada vez más al grito de "*Viva Zapata*". Actualmente, una guerrilla que lleva su nombre aparece en el estado de Chiapas, México. Ante tales acontecimientos queda al desnudo la realidad más permanente y dolorosa del pueblo mexicano: su continua postergación. Lo que quedó de la antigua epopeya es el mundo horrendo contado por Rulfo. Por lo tanto, podría afirmarse que tanto *El Llano en llamas* como *Pedro Páramo* han provocado, probablemente sin proponérselo, el fin del mito de la Revolución Mexicana.



III. EL LLANO EN LLAMAS

Para analizar la obra de un autor es de suma importancia detenerse a examinar su punto de vista narrativo, porque de él depende la interpretación total del mundo que lo rodea y su representación en la obra.

El punto de vista de Rulfo es el del personaje del pueblo frente a una realidad dura, anquilosada, detenida en su evolución, que no le ofrece ninguna posibilidad para cambiar su destino. De ahí que el personaje rulfiano aparezca frecuentemente abúlico y no se esfuerce por cambiar las circunstancias. La vida del hombre se presenta menoscabada en Rulfo, pues el ser humano, carente de estímulos y libertad, sin más alicientes u oportunidades que los de un animal o una planta, no puede ser predominantemente racional ni plantearse problemas psicológicos profundos, sino que actúa primordialmente dirigido por el instinto. En Rulfo el hombre aparece siempre disminuido, aplastado, abatido por las circunstancias. En su mundo no hay esperanzas de redención. Las fuerzas del hombre parecen estar sometidas a alguna fuerza superior, a un poder ilimitado que no le permite a éste obrar con libertad y discernimiento propio.

Como se ha indicado, la obra de Rulfo no puede ser comprendida sin tener en cuenta el trasfondo histórico de la Revolución Mexicana y la "Guerra de los Cristeros". No es extraño, entonces, que en sus cuentos aparezcan obsesivamente los temas de la violencia, la insensibilidad, la superstición, la frustración, el sentimiento de culpabilidad, el caciquismo y

la lucha por la tierra. La postura de Rulfo, sin embargo, no puede calificarse de fatalista; personalmente, no creo que niegue por completo la capacidad del hombre para cambiar las circunstancias. En Rulfo encontramos, sí, la denuncia implícita de una época que lleva por signo el fracaso y la inutilidad del esfuerzo humano; pero la esterilidad de las vidas de muchos de los personajes de sus cuentos no es una condición innata del protagonista o de los demás intérpretes de la acción, sino el resultado de una época en que los intereses personales fueron más fuertes que todos los ideales y donde el hombre, especialmente el campesino mexicano, experimentó en lo más hondo la falacia del paraíso ofrecido por sus demagogos. De esta manera, *El Llano en llamas*, mirado en su conjunto, aparece como una serie de cuadros que ilustran la reacción del campesino mexicano ante un ambiente histórico y social condicionado por las consecuencias de la Revolución Mexicana, es decir, por corolarios que afectan negativamente la esencia de su vida sencilla. En efecto, la injusticia, el hambre, la falta de trabajo, la ignorancia, la indiferencia del gobierno y la corrupción de sus personeros, y la ineficacia de la Iglesia, han sido su realidad cotidiana.

El Llano en llamas es el cuento más próximo a los relatos testimoniales de la Revolución; esto se percibe desde el epígrafe, que corresponde a un corrido popular, y en el grito inicial "*¡Viva Petronilo Flores!*". El foco de atención sobre la historia se desplaza lo suficiente para dar la perspectiva adecuada al período posrevolucionario que le interesa comunicar al autor: a partir del último tramo de la lucha armada --cuando empiezan a revelarse las consecuencias y el sentido del movimiento a la conciencia crítica-- y hasta

poco después de la guerra cristera. "*El Llano en llamas*", cuento que da nombre al volumen, constituye el mejor escenario para ubicar el resto de las narraciones y para explicar la actitud de Rulfo. El cuento es presentado en forma de recuerdos de un exrevolucionario, quien relata los hechos más atroces sin perturbarse, como si evocara sucesos normales. Este narrador, como indica Rodríguez Alcalá (1974: 29), "*no pierde nunca una objetividad entre indiferente y cínica*". Su tono distanciado contribuye eficazmente, además, a describirlo como una persona insensibilizada a consecuencia de haber vivido tanto tiempo experimentando las brutalidades de la guerra como si fueran ciclos normales de la vida. La narración describe una contienda que, aunque directamente asociada con las necesidades del pueblo en un principio, degenera en el caos, en una violencia desatada y en el oportunismo más inescrupuloso:

"Esta revolución (les había dicho el caudillo Pedro Zamora), la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos".¹

Después de innumerables saqueos, homicidios, incendios, raptos y actos de terrorismo que culminan con el descarrilamiento de un tren, los hombres de Zamora son derrotados por los federales, se desperdigan, Zamora huye a México y al personaje narrador lo encierran en la cárcel. Cuando sale de la prisión, al cabo de tres años, una mujer y un niño lo están esperando. La mujer resulta ser una niña que él había robado

¹ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. (México, D.F. Editorial Seix Barral, S.A.) pp. 172-173. Todas las citas que se hagan en adelante pertenecen a la misma edición, por lo tanto, sólo se consignará la paginación en cada cita, excepto en el caso de "Paso del Norte" que corresponde a otra edición.

cuando ella no tenía más de 14 años y el niño es el hijo de ambos. El desenlace es sumamente sugestivo. La mujer llama al expresidiario por su apodo, "Pichón", y le cuenta que a su hijo también le llaman del mismo modo, pero que él "no es ningún bandido ni ningún asesino; él es gente buena". Ante tal revelación, el padre baja la cabeza.

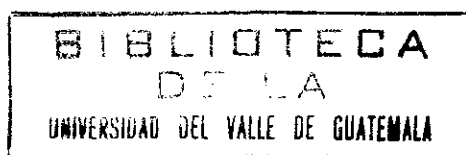
Aunque allí termina el relato, el lector, como ocurre en toda obra abierta, puede imaginar el destino posterior de los personajes; además, en este cuento hay indicios suficientes como para suponer que el antiguo bandolero se unirá a su nueva familia y formará un hogar en el mismo Llano Grande que, años atrás, sirviera de escenario a tanta violencia. Dice Rodríguez Alcalá (1974: 87), con respecto del desenlace: *"Bien mirado, El Llano en llamas' se nos aparece como un cuento excepcional, no en cuanto a la extensión, sino en cuanto a sus posibilidades de simbolización positiva: las llamas se han apagado en el Llano y una nueva vida comienza en un hogar en el que el respeto y el amor unen al victimario y a la víctima de antaño"*.

El Llano, arrasado por las llamas, es el símbolo de un lugar purificado, según el sentido dado por Heráclito al fuego, como *"agente de transformación"*, tal como afirma Cirlot (1992: 209), pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven. Acaso el fuego represente el permanente anhelo del mexicano de purificar su tierra, su historia, en un proceso que no ha terminado todavía. La mujer, de algún modo, aparece como la redentora del cruel bandolero y el símbolo de una voluntad creadora. Sola, sin el apoyo de nadie, esa niña-mujer ha sido capaz de sobrevivir íntegra como "esposa" y como madre, de ser leal y esperar lo que fuera necesario para ofrecerle a su hijo un padre y al presidiario

una familia. Ella es, en síntesis, la mujer mexicana con voluntad fecunda, constructiva, que ha sabido sobrevivir a la ciega destrucción de la guerra.

Al final del cuento, "Pichón" muestra una sensibilidad inesperada para el lector, y es que nos enfrentamos a un hombre del Llano al que no le faltan aptitudes para llevar una vida más creativa, pero que, sin estímulos suficientes, sin otro acicate que la pobreza y el instinto de conservación, no ve, no puede ver, otro camino que el del desorden y el bandolerismo. "Pichón" ejemplifica a esos hombres que pudieron triunfar y dar cosas buenas de sí, pero que aun sus propios "héroes" los traicionaron y los dejaron a merced de su propia suerte. Ellos, los mismos líderes, no eran más que "pichones", pájaros nuevos, sin experiencia, sin madurez. Zamora se comporta tal como el detestable Güero Margarito de *Los de abajo*, con una actitud diabólica e insensata, propia de un ser con mentalidad de pichón. Este es un rasgo característico de la inmadurez propia de varios cabecillas de los grupos revolucionarios, hombres feroces en tanto no se hallaban amenazados o enfrentados a otros genuinamente intrépidos, porque, en el fondo, eran insustanciales y débiles. Zamora es el arquetipo de aquellos jefes engreídos que arruinaron una legítima iniciativa social.

La valoración negativa de la Revolución Mexicana como una gran mentira, hoy institucionalizada, y cuyas consecuencias los mexicanos viven día a día, reaparece en cada narración de *El Llano en llamas* aunque no sea siempre de manera explícita. Lo que siempre es claro y manifiesto en la obra de Rulfo son los funestos resultados de una política corrupta y una revolución fallida: pobreza, ignorancia, desencanto.



Esos hombres que habían comenzado la Revolución luchando por la conquista de la justicia social, sin verdaderos líderes a quienes seguir y en el caos social más absoluto, se convirtieron frecuentemente en bandoleros homicidas que terminaron ejecutados o, en el mejor de los casos, "premiados" con parcelas de tierra por el Gobierno Revolucionario.

El tono de Rulfo en "*El Llano en llamas*" está muy cerca de la angustia, sin eludir la ironía, el rencor, el pesimismo, el dolor, ni aun a ratos la ternura. Su tono es denso, grave y nostálgico. No hay estridencias sino un dolor sordo que sofoca la esperanza.

"Nos han dado la tierra" se encuadra, por derecho propio, en los relatos regionalistas que después de la Revolución se preguntan, de modo crítico, qué es lo que ha hecho la asonada por el campesinado mexicano. Por lo tanto, dichos relatos se sustentan en una problemática muy real de la historia del México contemporáneo.

El presidente Lázaro Cárdenas, quien gobierna de 1934 a 1940, intenta llevar a cabo la Reforma Agraria; inspirada en esta Reforma nace una narrativa del reparto de la tierra, de la que es parte el relato de Rulfo "*Nos han dado la tierra*".

Es importante destacar la ironía latente en el título del cuento. No es más que una frase que el campesino debe repetir para liberar al gobierno de sus obligaciones. El gobierno les ha dado la tierra, es decir, ya ha cumplido con el acuerdo revolucionario, pero sólo retóricamente porque la tierra no es fértil, no tiene ninguna utilidad.

Rulfo presenta la frustración de cuatro exrevolucionarios a quienes el gobierno les ha pagado con tierras estériles. Se trata de una denuncia de la precariedad de una Reforma Agraria que, puesta en práctica, no resulta ser más que una burla. Al grupo de hombres, a quienes se les ha otorgado el llano para que se lo repartan, le habían dicho:

"--No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos--"
(p. 123)

Más de veinte son los campesinos revolucionarios victoriosos, a quienes las armas y los caballos los dotaban de poder y esperanzas; aun así, antes de adentrarse en el llano son despojados de las carabinas y los caballos, de manera que deben atravesar el enorme desierto a pie y desarmados. A medida que pasan las horas, el grupo se va reduciendo; sólo llegan a cruzar el llano cuatro hombres que confirman lo que ya sabían: lo que les han cedido no es más que un "comal acalorado".

Para documentar la terrible situación presentada por Rulfo en *"Nos han dado la tierra"*, Donald Gordon (1974: 356) transcribe una noticia aparecida en *Excélsior* el 21 de septiembre de 1964:

"Rechazan los campesinos las tierras estériles en La Laguna y P. Negras: El gobierno fracasó en su intento de repartir mil quinientas hectáreas de las zonas estériles de las haciendas ganaderas La Laguna y Piedras Negras.

De los 227 campesinos que serían 'beneficiados', sólo uno se presentó a la hora del reparto.

Indicase que las haciendas obligadas a ceder parte de sus tierras, escogieron las peores, solapadas por el gobierno local.

El rechazo es más significativo porque los campesinos están muy deseosos de tener su parcela."

Muestra Rulfo, pues, una lúcida visión contra la Reforma Agraria y la burla que ésta significó para miles de campesinos. Con la misma lucidez advierte cómo detrás de la demagogia oficial se percibe la injusticia hacia los pobres.

En la primera lectura de "*Nos han dado la tierra*", el lector se siente un tanto confundido, atrapado por un caminar que no acaba, y se pregunta por el "qué sucederá". Este interrogante sería apropiado si se tratara de un relato puramente regionalista, pero en Rulfo las cosas --su narrativa-- transitan siempre por desusados y muy singulares senderos.

El argumento es aquí, como en los demás cuentos que componen *El Llano en llamas*, sólo el punto de partida hacia objetivos más trascendentales.

Los campesinos protagonistas de "*Nos han dado la tierra*" --como casi todos los de Rulfo-- son pretextos para ilustrar una situación humana que, por su hondura, trasciende. Por esto, pese al tono regionalista, la narración rulfiana es de carácter eminentemente universal.

El espacio en que se mueven las criaturas rulfianas toma sustento en su cálido y seco Jalisco natal. El paisaje deviene más situación que marco decorativo; es realidad exterior que agobia al hombre; es, sobre todo, un *dónde* en el que los personajes se mueven. Estos factores podrían explicar la parquedad descriptiva que encontramos en el cuento.

En "*Nos han dado la tierra*", el espacio sirve para plasmar una situación esencialmente humana; es por ello que el llano no se describe sino que se *define*.

En la obra de Rulfo el paisaje anhelado está siempre situado en un allá distante, como si sólo existiera a manera de un sueño o un ansia de los protagonistas; por ello el cuento comienza con el ladrar todavía lejano de los perros, como primera señal de esperanza cifrada en la existencia de un pueblo, un pueblo que se antoja cercano y que simboliza la vida en total antítesis con el llano-muerte.

"Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros." (p. 121)

Si analizamos este pasaje con el que se abre el relato, veremos que en él hay un progresivo desgaste de la realidad vegetal, la cual, al condensarse, se alza como símbolo de lo vital, pero que paulatinamente desemboca en la carencia absoluta.

De la primera realidad, que es la de una sombra ausente y que a la par está sugiriendo otra abrumadora realidad: la de un implacable sol, pasamos --en la degradación del mundo-- a la "semilla", más potencia que realidad. Esta "semilla" desemboca en la nada, al igual que esa "raíz" escondida bajo la tierra, ubicada en lo no perceptible.

Rulfo nos lleva, gracias a su estro poético, a afluir en la negación absoluta de la realidad paisajística, pues el determinante de esa "raíz" que menciona es ya la nada, enfatizada en su negación, por un ni insistentemente repetido, tal como se pondera la realidad deseada del mundo vegetal, figurada simbólicamente por el árbol, y que también va a desaparecer degradado a la nada. Este procedimiento de degradación, de

rebajamiento, hace recordar a Góngora: *"En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada."* Y desde luego el famoso soneto de Sor Juana Inés: *"Es cadáver, es polvo, es sombra, es nada"*.

El paisaje de *"Nos han dado la tierra"* no es, en realidad, sino un espacio que está en íntima conexión con la situación de los personajes. La carencia total del cosmos vegetal en el LLano muestra la imposibilidad de sobrevivir en el mismo, lo que justifica la constante obsesión de los campesinos que insisten en el **no hay** o en el **no sirve**:

"¿Quién diablos haría este llano tan grande?"

Para qué sirve eh? [...] No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser por eso, no hay nada." (p. 122)

"Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua." (p. 123)

La trayectoria del cuento es lineal y sólo se interrumpe por el recuerdo del despojo de las carabinas y caballos y por la conversación con el delegado del gobierno, cuando éste les comunica la donación del llano.

Es este diálogo con el representante del poder, un verdadero alegato político y, a la vez, una explicación del peregrinar por la llanura de los cuatro personajes.

"Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detengan. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tapetate para que la

sembráramos." (p. 123)

Con una técnica muy personal, Rulfo salta del uso del yo individual al uno que está en terreno intermedio entre lo coloquial y lo impersonal, hasta meterse de lleno en un nosotros asociativo que corresponde al carácter colectivo de los protagonistas.

No estamos ante la historia concreta y determinada de unos no menos concretos aldeanos, sino ante la del campesinado mexicano cuando el gobierno repartió las tierras. Esto explica por qué Rulfo recurre a matizar un sujeto en el que lo individual y lo colectivo están traspasando sus fronteras porque, si bien los protagonistas son cuatro campesinos con nombres concretos, la anécdota amplía sus horizontes y, acabada la lectura, el lector los universaliza y extiende la significación del relato a la totalidad del campesinado mexicano para, por último, llegar a interpretarlos como símbolos totales del hombre.

La inseguridad vital con que Rulfo envuelve la existencia de los personajes también se despliega ante el lector:

"Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado; al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca."
(p. 121)

El lector fácilmente puede equivocarse al pensar que los caminantes están buscando un pueblo. Lo que ocurre es que Rulfo crea una ambigüedad con ese "creer a veces", el cual nos conduce a una situación dubitativa. La frase "como si fuera una esperanza" nos

sugiere y nos confunde, no porque no lo sea, sino porque nos hace pensar que ese caminar entre la sed y el calor tiene como finalidad encontrar el pueblo.

El lector, ante la ambigüedad, piensa en el cuándo llegarán, en el qué pasará, lo que sería un principio de construcción argumental para un escritor tradicional, pero nunca para Rulfo, porque el cuento acaba precisamente cuando están llegando al pueblo, con un final que sorprende y fácilmente desorienta si no se le contempla con la debida atención.

Al desierto estéril que el gobierno ha concedido a los campesinos se opone el suelo fecundo, la comarca feliz, que precisamente empieza cuando y donde se acaban las tierras regaladas. La antítesis marca y enfatiza las diferencias. La sequedad, el calor agobiante y la inutilidad son las notas caracterizadoras de la llanura. Muy al contrario, las tierras del pueblo, regadas por un río, en su verdor, son heredades llenas de vida.

Al vacío de color que impera en el llano se opone la visión de un verde que inunda el paisaje de un pueblo, pues no sólo los árboles, sino también los pájaros se presentan con pinceladas de esperanza. La llanura es consonancia de quietud y muerte; en cambio el paisaje del pueblo es puro dinamismo y, por tanto, claro símbolo de vitalidad.

Un lector poco avisado puede pensar que, con la llegada al pueblo, se acabarán las desgracias de los campesinos y que, por tanto, el cuento tendrá un final feliz; pero la felicidad se presenta siempre como meta inalcanzable para los desventurados hombres de Rulfo.

"Nos han dado la tierra" es un relato que patentiza el fracaso de la Revolución y

de la única opción a que se avocan los pueblos, a la de la eterna subversión, a las guerras y matanzas sin ningún porvenir, a los alzamientos pseudorevolucionarios que nada tienen de eficaz rebelión, pues la fuerza del ejército y la astucia del terrateniente a menudo minan cualquier intento serio de desestabilización de la injusticia oficializada.

Rulfo, sin proponérselo, denuncia cuando habla sobre la clase de tierra que suele darse a quienes nunca la han tenido o han sido despojados de la propia:

"La tierra que nos han dado está allá arriba." (p. 125)

O sea, encima del río, arriba de los caminos, más allá de cualquier atisbo de vida. ¿Con qué construir una casa, iniciar una vida? Con nada. El viento, sólo el viento está cerca para acariciar a quienes caminan arrebatados y convulsos.

Se les ha ofrecido una tierra y encuentran un pedregal; se les ha dado una porción grandísima de llano y no atisban ni siquiera un lugar para cavar una sepultura.

"Nos han dado la tierra" es, en un primer nivel interpretativo, un relato sociológico en el que se denuncia lo injusto del reparto; pero todos los relatos de Juan Rulfo tienen un sentido universal y trascendental. El verdadero tema de Rulfo no es la miseria del campesinado de Jalisco, aunque el autor la denuncie, sino la miseria del hombre universal.

La ironía social del reparto de una tierra estéril está escondiendo la acrimonia del perdurable y mísero peregrinar humano. El campesino representa al hombre; el llano, el

universo, y tras el gobierno parece esconderse un dios poderoso e injusto que a todos los hombres nos ha arrojado --sin haberlo pedido-- a un lugar inhóspito donde no hay posibilidad de cambio o de protesta.

"El día del derrumbe". En este cuento, la fórmula opresores y oprimidos que generó la Revolución permanece intocada. La falta de comunicación es absoluta y el abismo entre los que mandan y los que son mandados, insondable.

A veces, como vimos en *"Nos han dado la tierra"*, un representante del gobierno se presenta ante la gente tan sólo para cumplir con un acto puramente simbólico, pero carente por completo de eficacia.

Otras veces, el representante va más lejos en su simulación y hasta se muestra solidario con el pueblo, tal como ocurre en *"El día del derrumbe"*, cuento tratado con una mordacidad de la que el narrador no parece estar consciente y que sólo se revela en un juego entre el lector y el autor.

Toda la narración está destinada a mostrar la falta de sinceridad, el engaño, la explotación de la ignorancia de la gente, por parte de algunos funcionarios.

Sin elaborar teorías, sin hacer otra cosa que contar una anécdota cómica, Rulfo pone de manifiesto el trastrueque de valores: la desgracia de un terremoto y el dolor de la gente son sólo pretextos para una comilona que termina en forma violenta y degradante; el

mismo proceso por el que pasó la Revolución Mexicana.

"*El día del derrumbe*" sitúa la historia en un presente, que bien puede ser el del enunciado, en que se narra la desgracia del terremoto que destruye el pueblo de Tuzcacuexco. El foco de atención está en la denuncia de orden político. La desgracia colectiva pone en evidencia un sistema político enajenado de su función.

La desgracia colectiva se convierte, paradójicamente, en una fiesta presidida por la figura y el discurso grotesco del gobernador, y por un pueblo que toma parte en ello y convierte su desgracia en pasiva servidumbre.

Después del terremoto, que ha causado grandes daños a la población, el gobernador de la provincia va a visitar a los damnificados y les promete ayudarlos. La gente del lugar, para agasajar a la autoridad, incurre en gastos desmedidos para costear un almuerzo "*oficial*" que termina en una borrachera colectiva. El gobierno cumple con su "*deber*": envía a su representante que pronuncia un discurso lleno de oratoria hueca, destinada solamente a impresionar a su iletrada audiencia:

"Conciudadanos --dijo--. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas, ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnimodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente del idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realización y de certidumbres.

-- Allí hubo aplausos. ¿O no Melitón?

-- Si muchos aplausos. Después siguió:

-- Mi trazo es el mismo conciudadanos. Fui parco en promesas como

candidato, optando por prometer lo que únicamente podría cumplir, y que al cristalizar tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo ni participio de una familia genérica de ciudadanos. Hoy estamos aquí presentes en este caso paradójal de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno." (pp. 229-230)

El oscuro discurso constituye un magnífico texto satírico, una verdadera muestra de la retórica oficial plena de terminología ampulosa y rebuscada, pero vacía de auténtico contenido. La llegada del gobernador, la música, las palabras del funcionario, la comida, la consabida borrachera, la pelea final, en fin, toda la celebración no es más que la Revolución apreciada desde el punto de vista del sarcasmo. Por un lado, está el demagogo que aprovecha el carácter hospitalario de un pueblo respetuoso de las jerarquías; la imagen del gobernador revolucionario, su palabrería insustancial, su gula, sus modales groseros:

"Y él tan tranquilo, tan serio, limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta que sólo le sirvió para espolvorearse de vez en vez los bigotes." (p. 227)

Y por otro lado, se halla el pueblo mismo, pueblo que comenzó la Revolución pero que ya nada tiene qué ver con ella, ni con México, ni con su historia:

"Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nunca nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquel. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función." (p. 228)

Una lectura más cuidadosa del cuento permite descubrir varios nexos ocultos en el nivel discursivo. El narrador testigo de "El día del derrumbe" es Melitón, el mismo que

registra con precisión los hechos en "*Nos han dado la tierra*". Este personaje actúa como una memoria colectiva que reproduce lo que acontece sin conciencia crítica. En "*Nos han dado la tierra*" insiste:

"Esta es la tierra que nos han dado [...] Servirá de algo. Servirá aunque sea para correr yeguas." (p. 124)

Y en "*El día del derrumbe*":

"Me acuerdo muy bien; pero ya lo he repetido tantas veces que hasta resulta enfadoso." (p. 228)

Idéntica función cumple la voz del borracho que acompaña el discurso del gobernador:

"¡Exacto mi general! [...] ¡Exacto! Usted lo ha dicho." (p. 230)

La parodia pública se amplía con el contrapunto del himno nacional y la canción coreada y repetida por todos "como disco rayado": "No sabes del alma las horas de luto".

En "*El día del derrumbe*" se alude directamente al pasado histórico. Enrique Trujillo Gonzales (1976: 166) afirma que Tuzcacuexco llegó a ser en el Siglo XVIII cabecera de la región, pero que fue perdiendo importancia en la medida en que San Gabriel ascendió. En efecto, sufrió un grave terremoto en 1806 que prácticamente destruyó el pueblo y dejó en ruinas la iglesia.

La infinita lejanía que hay entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre y,

en última instancia, entre el poder y la impotencia, se pone de manifiesto en los relatos de Rulfo. En "*El día del derrumbe*", para mostrarnos ese abismo, el autor encuentra la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de dos discursos radicalmente diferentes. Uno es espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo --el del narrador--; el otro, lleno de retórica, demagogia y arrogancia --el del político hábil que se hace presente a través de la minuciosa memoria de Melitón--.

El cuento ilustra simultáneamente la adoración de tipo casi divino que ejerce la Autoridad en México, así como la consabida hipocresía del poder político frente al pueblo. Nos encontramos ante una figura que se proyecta: la del padre venerado y a la vez omiso; la del cacique que lo puede todo y sin embargo no hace nada por los campesinos. Poniendo las palabras en boca de uno de los personajes (como en "*Nos han dado la tierra*"), Rulfo refuerza la oralidad de su estilo y también el punto de vista del pueblo víctima del paternalismo estatal.

"*Luvina*", cuento descrito por un desilusionado maestro de escuela, es un pueblo horrendo, enclavado en un cerro gris y abatido constantemente por el viento. La tierra es caliza y estéril; allí no crece nada porque hasta el rocío se cuaja antes de llegar al suelo; casi nunca llueve y, cuando llueve, el agua cae en forma torrencial, haciendo grietas en la tierra, ya de por sí reseca y pedregosa. El cielo nunca es azul sino gris, igual que el aire.

"Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la

tristeza." (p. 191)

"*Luvina*" es un relato construido circularmente en torno al drama de un personaje que ya conoce la vida y la muerte ("y allá dejé la vida") y de otro que se halla en el trance de iniciarla y a punto de llegar a ella. Son dos los personajes que Rulfo reúne en este cuento; sólo uno, sin embargo, es el que habla: el que sabe. El otro sólo va, guiado por el primero, al encuentro de su destino.

Es innegable el carácter original de la narrativa de Rulfo; sus historias se concentran en la voz, en la palabra que cuenta; por tanto, no es de extrañar que una y otra acaben configurando estos relatos como la metáfora original de toda narración: **un viaje**. Las criaturas que pueblan ese mundo singular que el narrador abre ante nosotros, al conjuro de la palabra de uno de sus protagonistas o de una voz anónima que cuenta, avanzan con tenacidad en busca de algo o bien se consumen en esa misma búsqueda.

En "*Luvina*" ese viaje se halla en su punto inicial: el autor sorprende a los personajes detenidos, a la espera de que se produzca la marcha de uno de ellos; pero sucede también que quien toma la iniciativa, quien cuenta la historia, no es el que va, sino el que ha regresado de Luvina, aquel para quien la anécdota ya es pasado: el otro no habla. No se nos dice cuál sea su apariencia física, ni tan siquiera si, de verdad, se encuentra allí. Las intervenciones del autor tan sólo llegan a ser acotaciones de la situación o a determinar movimientos y gestos del que habla; del otro personaje nada nos dice.

Algunos críticos clasifican a "*Luvina*" como un cuento con monólogo interior o

monólogo ensimismado. Luis Leal (1974: 91-98) afirma que el viajero es una sombra que “*parece un desdoblamiento del narrador*”; sin embargo, las reiteradas invocaciones al destinatario, descartan la estructura de monólogo y el procedimiento de que el narrador se dirija o se interroge a sí mismo. La presencia de un interlocutor está sobradamente demostrada a través de la reiteración de las advertencias y ruegos al hombre que escucha:

“Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está [...] Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allí no podrá probar sino un mezcal que ellos hacen con una yerba llamada hojase, y que a los primeros tragos estará usted dando de volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza.” (pp. 191-192)

Las interpelaciones dirigidas al que escucha se repiten en otros momentos del relato:

“... ¿No cree usted que esto se merece otro trago?

.....
[...] Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor ...” (p. 195)

La narración tiene, además, la intencionalidad de convencer al oyente para que desista del viaje. Es como un espejo en el que se proyectan la aventura, la frustración, el envejecimiento del maestro, narrador- protagonista, quince años atrás, quien, al igual que su sucesor, había tomado la misma decisión de trasladarse al pueblo del cerro:

“Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas...” (p. 197)

Todos sus ideales agotados en aquella pesadilla de las cimas, porque aquellos parajes despoblados destruyen las ilusiones:

"Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo..." (p. 197)

No cabe duda que el "racconto" autobiográfico está destinado a un interlocutor pasivo; es cierto que no interviene directamente en la narración, pero no se mantiene en total mutismo, como lo demuestran las instancias del discurso del interlocutor activo:

"--Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé." (p. 195)

El viaje, en esta ocasión, se produce gracias a la palabra del que cuenta; él es quien manifiesta --a través de su experiencia-- el sentido trágico de la disyuntiva entre ir y quedarse; aunque lograrlo sería imposible sin la presencia de ese presunto interlocutor, cuyo drama queda al descubierto cuando el personaje que relata la experiencia lo ponga en el crítico momento de elegir, de tomar su decisión (de ser), sabiendo de antemano cuál ha de ser su destino final.

En "*Luvina*" quedan definidos dos espacios: el presuntamente real, donde hablan los dos hombres, y el sugerido por la palabra del narrador, en cierto modo, imaginario, pero que termina por asumirse como el más substantivo. El lugar donde se encuentran los protagonistas, la noche que "*afuera seguía avanzando*", el río y su rumor constante o "*los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda*", son signos que el autor dispone como inquietante prelude de lo que sucederá en la fluyente memoria del narrador, quien ordena su anécdota en diferentes planos o fragmentos dispersos, hasta crear un ritmo circular y concéntrico.

En la mesa a la que se sientan los protagonistas dentro de la tienda, brota la palabra y ese disperso monólogo del narrador abre un primer círculo de inquietud, definido por las circunstancias próximas a la tienda (necesidad de beber, ruidos de fuera, ambiente nocturno). A través de la palabra había sido mostrado un primer estado de suspenso al determinar la geografía de Luvina, su condición lejana, inhóspita y sobrecogedora; pero se interrumpe para situar a los personajes en sus circunstancias más próximas que, no obstante, los predisponen para ingresar en el segundo círculo, el correspondiente a la experiencia del narrador en Luvina, a su memoria de cómo sucedió todo, contenida en las sucesivas escenas revividas (dramatizadas, incluso, por medio del diálogo entre los personajes que allá se encuentran) de aquella parte de la historia; y se abre, inmediatamente después, al próximo nivel del relato que corresponde al significado de su anécdota y al deseo frustrado del personaje que quiso asumirla como experiencia que habría de justificar su vida.

La marginación socioeconómica es evidente en Luvina: la orografía hostil, las inclemencias del clima, la falta de agua, la tierra calcinada de la que brotan espinas, la tremenda soledad, configuran la marginación, el inmovilismo y la desolación. La dureza del clima actúa sobre la tierra pedregosa, influye en la carencia de árboles, en la desaparición de todo verdor. Las lluvias son escasas; a mediados de año, las tormentas azotan la tierra:

"... la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate." [...]

Después de algunos días, las nubes:

"... se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresan en varios años". (p. 191)

El viento arrastra el polvillo blanco y ligero del óxido de calcio y la arena del volcán; ni siquiera deja crecer las dulcamaras; sólo en donde hay un poco de sombra, "*escondido entre las piedras, florece el chicalote*", pero pronto se marchita y sus ramas espinosas producen un insistente rasgucar. El viento influye, además, en las tensiones humanas: bulle "*dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos*".

La máxima función adversa es la sequía; convierte el lugar en un desierto lleno de piedras y de espinas punzantes:

"... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que llaman 'pasojos de agua', que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas". (p. 191)

Este sistema de condicionamientos adversos convierte al pueblo en un círculo dramático de marginación, pobreza, inmovilismo y pasividad, que le impide mejorar las formas de existencia. Dentro de este círculo de tremenda soledad y desesperanza, se desarrollan dos procesos: la extraña aventura vivida por el maestro y la existencia alucinante de los habitantes de Luvina.

La dramática experiencia del joven e ilusionado profesor, destinado a ejercer su profesión en San Juan de Luvina, se inicia con el viaje, en compañía de su mujer e hijos. El arriero que los conduce hasta la cima, retorna inmediatamente, sin dejar descansar a las bestias, porque allí *“se fregarían más”*.

“Y se fue, dejándose caer por la cuesta de la Piedra Cruda, espoleando sus caballos, como si se alejasen de algún lugar endemoniado.” (p. 192)

La familia queda, desde el primer instante, introducida en una atmósfera densa, en la plaza solitaria, con su ajuar en los brazos, *“en medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento...”* Surge la pregunta repetida a la mujer y el encogimiento de hombros de ésta:

“--¿En qué país estamos Agripina?” (p. 193)

“--¿Qué país es éste Agripina?” (p. 194)

Los obstáculos se van acumulando. Agripina, con su hijo más pequeño, va a buscar comida y posada, pero no regresa. Al atardecer, van a buscarla a lo largo de las callejuelas solitarias de Luvina y la encuentran sentada en la iglesia en ruinas, con el niño dormido en el regazo.

No sabe explicar por qué entró allí a rezar y no regresó junto a su familia. Es evidente el vacío de la religión:

*“--¿Qué haces aquí, Agripina?
--Entré a rezar --nos dijo.
--¿Para qué? --le pregunté yo.
Y ella se alzó de hombros.
Allí no había a quién rezarle.”* (p. 193)

Agripina fracasó, además, en su misión de buscar comida y cobijo:

“--¿Dónde está la fonda?
 --No hay ninguna fonda.
 --¿Y el mesón?
 --No hay ningún mesón.” (p. 193)

No hay nada que comer en el pueblo; tampoco parece estar habitado. Sólo unas extrañas mujeres que, ocultas, espían por las rendijas de una puerta, con *“las bolas brillantes de sus ojos”*.

La llegada de la noche agrava la situación. Para dormir tienen que refugiarse en un rincón, *“detrás del altar desmantelado”* de la iglesia en ruinas, convertida en *“un jacalón vacío”*, sin puertas, llena de socavones, de techo resquebrajado. El pequeño grupo familiar se ve inquietado por la tremolina del viento:

“Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras, hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento, como si fuera un rechinar de dientes.” (p. 194)

De madrugada el viento se calma; se produce una quietud total, sospechosa, *“como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso”*. Pero un nuevo rumor sordo los atemoriza:

“Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me

levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas.” (p. 194)

La inquietud ante el extraño rumor se intensifica con la visión fúnebre contemplada por el maestro desde el umbral:

“Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.. [...] Las vi paradas frente a mí mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo, con sus negros cántaros.” (pp. 194-195)

La segunda parte de la narración se centra en la existencia alucinante de los habitantes de Luvina. La marginación, la pobreza y las ásperas condiciones climáticas determinan la presencia de una población caduca y el sistema de vida depauperado. Después de la impresionante visión de las mujeres enlutadas, surge la obsesiva imagen de los ancianos, sentados en los umbrales de las puertas:

“Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad.” (p. 195)

Y es que en Luvina sólo viven “los puros viejos” y mujeres solas “sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas”. La emigración es inevitable. Los niños “pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina”. La ley de la emigración se cumple, lo mismo que en las generaciones del pasado. Los hombres regresan cada año; dejan el “costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de las

mujeres".

Los habitantes de Luvina viven sumidos en la tristeza, en ese mundo de tremenda soledad; aguardan el retorno de los que se han ido y esperan el día de la muerte, como una liberación. La acción del maestro interfiere en esta situación de infradesarrollo y desconsuelo; trata de convencerlos para que abandonen el pueblo. Con la ayuda del Gobierno --les dice-- no les faltará un lugar para asentarse. Los ancianos acogen con ironía la pretendida ayuda; para ellos el Gobierno no tiene madre y sólo se acuerda de ellos

"...cuando algunos de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hoy en más no saben si existen." (p. 196)

El programa de culturización y de mejoramiento del sistema de vida es rechazado sucesivamente por la comunidad. Aparte de su escepticismo sobre los gobernantes y la patria, argumentan contra las propuestas de mejora. Las ideas progresistas que el maestro lleva al pueblo resultan fallidas. Esto se explica porque en Luvina sólo hay viejos y en ellos, por razón de sus esquemas mentales, su conservadurismo, no pueden cuajar las ideas renovadoras. Los habitantes de Luvina tienen conciencia de su pobreza, de su hambre, pero no pueden marcharse; existe un poderoso obstáculo para el desplazamiento: el culto a los muertos, tan arraigado en el mundo de Rulfo:

"Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos." (p. 197)

Tampoco los convence la invocación al peligro del viento porque es *"el mandato de*

Dios”, y será peor si deja de soplar:

“Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo.” (p. 197)

La poderosa e insistente violencia del viento es la función destructora más persistente, es una imagen fantasmagórica que se corporiza en un “*bulto*” que recorre las calles bajo el resplandor de la luna llena, “*llevando a rastras una cobija negra*”.

La comunidad luvinense es un singular ejemplo de la más tremenda desolación y en ella está instalada la tristeza, como una constante presión dramática. Al contrario de lo que sucede en la Comala de *Pedro Páramo*, en Luvina no se conserva la “nostalgia del paraíso”. El pueblo del cerro está, y estuvo siempre, lleno de peligros, de marginación, de presagios. El arriero huye de allí inmediatamente, “*como si se alejara de algún lugar endemoniado*”. “*Aquello es el purgatorio*” y, sobre este purgatorio de soledad y silencios, impera la oscuridad que envuelve al pueblo en una atmósfera fúnebre: el aire denso “*pardo*” y “*negro*”; el cielo oculto, “*un calin ceniciento*”; “*negros*” son también los trajes, los rebozos, los cántaros de las mujeres.

Esta escala de lobreguez desciende al plano humano. A pesar del desarraigo de los jóvenes, los viejos no emigran; se quedan para rendir culto a sus muertos y, sentados en las puertas, “*con los brazos caídos*”, la mirada perdida, esperan el final irreversible de la muerte. En definitiva Luvina es un “*lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quien ladre al silencio*”.

Soledad, “*lugar de tristeza*”, “*cerros apagados*”, “*purgatorio*” y “*lugar moribundo*”, son símbolos que trascienden una dramática realidad marginal. La función simbólica más perturbadora es el desfile de “*todas las mujeres de Luvina*”. Aparecen, por primera vez, espiando con “*las bolas brillantes de sus ojos*”. Y, poco antes del amanecer, manifiestan de nuevo su presencia, mediante un “*rumor sordo*”, impreciso, intensificado, que atemoriza al matrimonio. Después, transitan como una visión fantasmagórica.

De acuerdo con los fragmentos ya transcritos, vemos claramente los signos negativos que apuntan a una doble interpretación. En el desfile de “*todas las mujeres de Luvina*” son signos reales denotativos: el “*murmullo sordo*”, la intensificación del rumor, los vestidos de luto, el rebozo colgado de la cabeza, el cántaro al hombro, su caminar calle abajo; son signos simbólicos: el “*aletear de murciélagos*” en la oscuridad, una “*parvada de murciélagos*”, “*figuras negras*” semejantes a “*sombras*”, “*negro fondo de la noche*”, “*negros cántaros*”.

Las connotaciones reiteradas “negro”/“negros” sugieren un espacio de tinieblas, de lo negativo y, en especial, nos aproximan a la localización del infierno de los aztecas. Pero el simbolismo más inquietante está representado por el plano evocado por los murciélagos. No podemos olvidar que, en el campo antropológico maya, el murciélago es una divinidad de las fuerzas subterráneas. En el *Popol-Vuh*, la “*casa de los murciélagos*” es la región subterránea, paso obligatorio para la morada de la muerte.

En el proceso de transmisión del discurso narrativo de “*Luvina*”, queda claro que la

dura realidad experimentada y reconstruida por el maestro se proyectará en un futuro inmediato, protagonizada por el viajero-oyente, cuando entre en el círculo alucinante de ese pueblo olvidado de Luvina.

La mesa de la tienda, lugar revelador de la función de narrar, es el punto de confluencia entre las experiencias vividas en un pasado ya lejano y la posibilidad de que el sustituto del profesor las repita en el período siguiente. Termina la relación de un proceso que enlaza con la virtual iniciación de otro. Se cumplen algunos de los funtivos de la teoría de Mircea Eliade sobre el mito del eterno retorno. El retorno en el cuento rulfiano se produce en el estricto plano del discurso narrativo, sin incursionar en lo sagrado. La restauración del tiempo mítico se enlaza con el anuncio de la repetición de una segunda aventura alucinante en la comunidad de Luvina.

"Paso del Norte". Las intensas transformaciones en el campo de la industria y de la minería hacen que extensas zonas se despueblen, y como sucede en toda emigración, lo más vital de su sociedad emprende rumbos en busca de mejores perspectivas. El estado de Jalisco, tierra de Rulfo, es afectado por el fenómeno. No sólo el fracaso de la Reforma Agraria sino que además las posibilidades de otra vida determinan que ingentes masas emprendan el camino a la vecina Guadalajara (la capital), a México y más allá de las fronteras patrias, los Estados Unidos, meta que aún persiste. La única solución de muchos latinoamericanos es la de emigrar al precio que sea y establecerse en el coloso del Norte.

Venden lo poco que tienen, acaban con el ancestral sistema de vida, como sucede en *"Paso del Norte"*.

En este cuento Rulfo trata el tema del bracerismo como solución y, muy claramente, el de la relación precaria y negativa entre padre e hijo. El autor, para quien salir y volver funciona como una alternativa liberadora, ensaya con el cuento la falsa salida que supone la emigración a Estados Unidos. Es precisamente este factor de carácter político el que lo reconcilia, en parte, con el relato, que en cambio le parece poco logrado desde el punto de vista de la estructura.

En la Edición Crítica, *Juan Rulfo, toda la obra* (1992: 876), María Helena Ascanio transcribe un diálogo que Rulfo sostuvo con los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela en 1974:

"Era un cuento muy malo. Yo no sentí que lo quitaran. Tenía dos pasos, dos saltos un poco difíciles de unir: el momento en que se va el hombre a buscar trabajo de bracero en los Estados Unidos y cuando regresa. Hay un intermedio allí que no está bien logrado, que no está ni siquiera logrado. Por eso es que yo no insistí en que lo volvieran a poner. Me hubiera gustado poder escribir ese cuento, trabajarlo un poco más y concretarlo, sí, porque es el único cuento antiimperialista que yo tengo, ¿no? Tengo pensado escribir más cosas así. A ver si en las próximas sí me lanzo duro contra los gringos."

Personalmente, no considero que *"Paso del Norte"* tenga una estructura fallida. Quizá Rulfo ensayó en este cuento los cortes entre fragmentos característicos de su novela. No hay que olvidar que el autor se propuso en *Pedro Páramo* elaborar fragmentos totales. Las escenas paralelas, con sus cambios, no se prestan a confusión en el cuento, a

pesar de su corte abrupto.

"Paso del Norte" es un cuento incluido a última hora en el volumen intitulado *El Llano en llamas y otros cuentos*, en 1953. Después de varias reimpressiones, se suprime para volver a aparecer en 1980, muy recortado y con modificaciones menores. Sergio López Mena informa en la "Nota Preliminar" de la Edición Crítica de *Toda la obra*, de Rulfo (1992: XXXII), que al lado del cuento que dio nombre al volumen *El Llano en llamas*, ha sido *"Paso del Norte"* el que mayores supresiones ha sufrido. Rulfo lo omitió en la primera edición revisada por él, en 1970. *"Me atrevo a creer que este cuento nunca dejó satisfecho a Rulfo, dadas sus vacilaciones para acompañar con él los demás relatos"*.

"Paso del Norte" es un cuento diferente tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, porque se aparta de ciertas características comunes a los demás relatos. En cuanto a la forma de la expresión es un relato dialogado, con dos interlocutores principales, un padre y su hijo, y otros interlocutores circunstanciales. Es un relato totalmente dialogado, excepto un breve enunciado descriptivo:

*"De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente."*²

En el cuento, Rulfo transcribe el uso popular y deformado de la lengua por los

² *Juan Rulfo, toda la obra*. Edición crítica. Madrid, España. Ediciones Gráficas Ortega (p. 123). Todas las citas que se hagan en adelante de este cuento pertenecen a la misma edición; por lo tanto, sólo se consignará la paginación en cada cita.

hablantes de clase social muy modesta:

-- *Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso.*
 -- *¿Y pa onde te vas, si se puede saber?*
 -- *Me voy pal Norte.*
 -- *¿Y allá pos pa qué? ¿No tienes aquí tu negocio?*
¿No estás metido en la merca de puercos?" (p. 120)

No se trata, según el rasgo estilístico de este autor, de recrear el habla rural, captando su esencia simbólica y transportándola al plano literario, sino de reproducir matices populares, imitando en la escritura los cambios fonéticos, morfológicos y gramaticales frecuentes en el habla de los personajes, de acuerdo con el nivel social que representan. Quizás este carácter "*costumbrista*" determinó la exclusión del cuento de la colección, en varias ediciones.

"*Paso del Norte*" es uno de los muchos y tristes episodios de la contratación clandestina de mano de obra para los Estados Unidos. El hambre, por falta de trabajo, obliga a las pobres gentes a encaminarse hacia el Paso del Norte, en busca de unos dólares para sostener a la familia:

"... nos estamos muriendo de hambre. La miera y los nietos y este su hijo, como quien dice toda la descendencia, estamos ya por parar las patas y caernos bien muertos. Y el coraje que da es que es el hambre."
 (p. 121)

El hombre, al irse y dejar a su familia en casa del padre, tiene que aguantar los reproches de éste por el abandono de la tierra, lo poco que posee, y que, según un empecinamiento ciego, debería trabajar siempre:

"Trabajando se come y comiendo se vive. Apréndete mi sabiduría."
(p. 122)

El padre tiránico quiere cobrar al hijo la manutención de la familia mientras se encuentre fuera. También le augura el fracaso, tal y como sucede. Al volver, el protagonista tiene que enfrentarse al hecho consumado de su derrota, la penuria económica y la destrucción de la familia, ya que su mujer ha huido con otro.

En *"Paso del Norte"* conocemos más de lo acostumbrado acerca de los proyectos del personaje, de sus ingenuas ilusiones de hacerse rico, de las mutuas quejas y resentimientos de padre e hijo:

"...ni siquiera me enseñó usted a hacer versos, ya que los sabía." [...] ... usted tenía que haberme encaminado. [...] Ni siquiera me enseñó el oficio de cuetero, como pa que no le fuera a hacer a usted la competencia."
(pp. 121-122)

Los reproches entre padre e hijo están equilibrados, ambos se echan en cara el abandono y la soledad:

"--Me vienes a buscar en la necesidad. Si estuvieras tranquilo te olvidarías de mí. Desde que tu madre murió me sentí solo; cuando murió tu hermana más solo; cuando tú te fuiste vi que estaba ya solo para siempre." (p. 123)

Conocemos también los pormenores del intento del "paso":

*"-- Padre, nos mataron.
-- ¿A quienes?
-- A nosotros. Al pasar el río.
Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos."*

-- *¿En dónde?*

-- *Allá en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río.*" (pp. 124-125)

Y los avatares del fracaso:

"-- Se te fue la Tránsito con un arriero. [...] Tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos." (p. 127)

Al final del cuento Rulfo nos sitúa ante una radical ambigüedad. El fracaso exterior, en el espacio social, en el *allá*, se comprende sin reservas; el fracaso de *acá*, el íntimo, el del alma, el del matrimonio, y la forma en que lo sienten los personajes, permanece indescifrado.

"-- ¿Por qué rumbo dice usted que arrendó el arriero con la Tránsito?

-- Pos por ahí. No me fijé.

-- Entonces orita vengo, voy por ella.

-- ¿Y por ónde vas?

-- Pos por ahí, padre, por ónde usted dice que se fue." (p. 127)

El final abierto adensa significativamente la historia: el hombre fracasado sale en busca de la mujer y del arriero; no sabemos si va a matarlos o a perdonarlos.

La actitud irresponsable del padre connota, en una captación paradigmática, el abandono del gobierno, o del Estado, que no se preocupa por sus hijos. El rencor, el egoísmo y la dureza de corazón del padre son, asimismo, síntomas paralelos del orden exterior, de los valores de la organización contractual de la sociedad.

La derrota, la adversidad, puede más que el hombre y la fuerza de sus empresas.

Las historias y personajes rulfianos están marcados por el signo de la fatalidad. Lo dramático, lo adverso, siempre prevalece como una constante en la naturaleza y en la vida del hombre mexicano.

“La herencia de Matilde Arcángel”. Como vocero de las inquietudes reales o míticas del pueblo, los orígenes del cuento emanan de la necesidad ancestral del ser humano por contar historias en las que todos podemos reconocernos. De aquí surge la secuencia inicial de *“La herencia de Matilde Arcángel”*.

“En Corazón de María vivían, no hace mucho tiempo, un padre y un hijo...” (p. 233)

Y de aquí también la importancia que el hablar intrahistórico tiene en la obra de Rulfo. Este reproduce el lenguaje popular oído de niño para transmitirnos los ecos de un pasado.

“La herencia de Matilde Arcángel” contiene, como casi todos los relatos de Juan Rulfo, una serie de motivos y rasgos estilísticos coherentemente articulados, que nos revelan su visión del mundo.

El cuento gira en torno a la relación amor-odio. Esta forma de incomunicación arranca de la frustración y crueldad del padre contra un hijo deforme y aparentemente anodino:

“... al chico lo había hecho todo alrevesado, hasta se dice que de entendimiento.” (p. 233)

Dos personas con el mismo nombre: Euremio padre y Euremio hijo, que viven en un pueblo llamado Corazón de María.

En Euremio padre se funde la figura del padre dominador y la del marido violento con la agresividad del cacique:

"Era un hombrón así de grande, que hasta daba coraje estar junto a él y sopesar su fuerza, aunque fuera con la mirada." (p. 233)

Euremio hijo es víctima de su padre:

"... vivía si es que todavía vive aplastado por el odio como por una piedra; y válido es decirlo, su desventura fue la de haber nacido." (p. 233)

"... se la apropió el Euremio." (p. 235)

El odio del padre contra el hijo se intensifica a raíz del accidente en que un caballo, aparentemente asustado por el llanto del niño, mata a la madre:

"Todos los días amanecía aplastado por el padre que lo consideraba un cobarde y un asesino." (p. 237)

A partir de este suceso fortuito se instauran el rencor y el odio; la deformidad congénita del hijo ha frustrado la paternidad (además del goce sexual) del padre.

"El de nada me sirve. La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera; pero éste no me dejó ni siquiera saborearla." (p. 237)

El desamparo, la humillación y la frustración son factores que explican el deseo de

venganza del hijo contra el padre, no sólo como una revancha que le independice de la autoridad paterna, sino también como vindicación de los desposeídos contra el cacique. Este rasgo social de *"La herencia de Matilde Arcángel"* se evidencia al final del cuento, cuando el padre se une a los federales y el hijo a los revoltosos. Políticamente, el supuesto parricidio prueba que la sucesión de caciques, en los pueblos de hispanoamérica, se realiza por la violencia. Así parece desprenderse de la escena final, con la aparición del hijo vengador que toca su flauta:

"Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a la flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto." (p. 239)

El hecho de tocar la flauta podría asociarse con el mutismo del niño, quien solía distraer la soledad a que le condenó su padre:

"... mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban..." (p. 238)

Más que a la música, la flauta está también asociada al ambiente y a quien la toca, y se encuentra en el mismo sitio y al mismo tiempo que el drama, sin aparente relación.

Tanto en la cita anterior como en la siguiente, Tranquilino se refiere a Euremio hijo como *"su ahijado"*, nota afectiva que parece compensar la orfandad del muchacho:

"Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo." (p. 239)

"La herencia de Matilde Arcángel" es un cuento que, como historia, evoca

acontecimientos de un lugar mexicano concreto, pero, a la vez, es también discurso. Un narrador en primera persona relata una historia a un destinatario que la recibe (interacción necesaria para toda comunicación literaria). El narrador asimilado al personaje, en uso de la primera persona, privilegia el carácter performativo o subjetivo. De aquí la importancia lírica de *"La herencia de Matilde Arcángel"*. Este "yo" se ciñe especialmente a las expresiones afectivas de Tranquilino por Matilde y por Euremio hijo.

"... cuando fui a presentarle a la muchacha..." (p. 234)

"... yo le bauticé al muchacho." (p. 233)

Junto a la subjetividad del discurso, opera la objetividad del relato. En éste, el narrador no interviene, es decir, no se sabe quién habla. El uso del indefinido "uno" y de fórmulas indirectas como "me lo contaron", "dicen que", "parece que", junto al fragmentarismo de la historia contada por un narrador-personaje-testigo y la constante oscilación entre el subjetivismo y el pretendido afán testimonial de Tranquilino, llenan de ambigüedad el texto, exigiendo la participación activa del lector. La relación de Matilde y Tranquilino, el modo de sentir de Euremio padre y las circunstancias de su muerte son algunos de los puntos que no llegan a aclararse y que añaden confusión a la narración.

Es importante señalar la relevancia que en este cuento tiene el interlocutario, o ente ficticio al que se cuenta, y que no debe confundirse con el lector real ni con el lector ideal (o supuesto lector narratario capaz de descifrar todas las claves de la obra). El narrador de *"La herencia de Matilde Arcángel"* hace numerosas llamadas al interlocutario:

"Ojalá que ninguno de los presentes se ofenda por si es de allá." [...] "Y

regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar...” [...] “Como ya les dije...” [...] “Sin embargo había que decirles...” [...] “Ustedes saben, uno es arriero.” [...] “Tranquilino Herrera, servidor de ustedes...” “Bueno, para no alargales más la cosa...” (pp. 133-238)

Como relato oral, la presencia y estímulo del interlocutor en *“La herencia de Matilde Arcángel”* es fundamental. Además de las llamadas directas del narrador, la presencia de éste se evidencia por las numerosas comparaciones y dichos populares:

“Y luego se le reventó la boca como si la hubieran desflorado a besos. Se puso bonita la muchacha, lo que sea de cada quien.” (p. 235)

Tranquilino Herrera, el narrador, mantiene además un diálogo con él mismo:

“... uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos.” (p. 235)

A nivel histórico-social, el ensimismamiento y la soledad de Euremio padre se transforman en violencia y represión contra los desposeídos. Con la muerte de Matilde, se radicaliza su soledad y, consecuentemente, se separa del mundo exterior y dilapida sus propiedades:

“... siguió manteniendo sus rencores, se le fue mermando el odio, hasta convertir sus dos vidas en una viva soledad.” (p. 238)

Los efectos negativos de la Revolución se reflejan en la desolación del lugar:

“Las calles estaban llenas de hierba.” (p. 238)

Y su presencia se hace sentir en una forma vaga, misteriosa y fantasmagórica, apenas rozando las vidas de los habitantes de Corazón de María:

“Y vi un montón de desarrapados montados en caballos flacos; unos destilando sangre y otros seguramente dormidos porque cabeceaban. Se siguieron de largo. Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche...” (p. 239)

La adulteración de los ideales revolucionarios se ejemplifica en el partido que, por motivos personales, toman padre e hijo: el primero uniéndose a las fuerzas del gobierno; el segundo, a los revoltosos.

La soledad más terrible, la de los seres que viven juntos, el cotidiano vivir en silencio, como sucede con los desgarrados personajes de *Todo verdor parecerá*, de Eduardo Mallea, son temas presentados por Rulfo en *“La herencia de Matilde Arcángel”*. El único encuentro real entre esos dos seres de la misma sangre se produce sólo a la hora de la muerte.

“¡Diles que no me maten!”. El desarraigo existencial del hombre mexicano, en los cuentos de Rulfo, queda crudamente plasmado en esa horfandad real o afectiva en que vive su gente. El conflicto padre - hijo está expuesto de la forma más descarnada.

La ausencia del padre se hace una realidad palpable por diferentes motivos. En primer lugar, la Revolución mexicana, al destruir multitud de vidas, sobre todo de varones,

dejó como consecuencia un gran número de huérfanos. Por otra parte, la estructura feudal del latifundio contribuyó a aumentar la población a base de hijos ilegítimos. Finalmente, el caciquismo y la vida nómada, que durante largo tiempo han sido el modo de vivir de gran parte del pueblo mexicano, son la causa principal de que multitud de niños vivan en el abandono, la pobreza más rotunda, el desamor y la soledad.

En los cuentos de Rulfo, la ausencia del padre significa más que la falta o el desconocimiento del progenitor; es también la carencia de un amparo real por parte del Estado y de la totalidad de un sistema socioeconómico que dice proteger pero a la vez expolia.

"¡Diles que no me maten!" es la historia de una venganza demorada por un homicidio que se ha cometido por desesperación, al haber sido negada la ayuda básica que un ser humano puede prestar a otro.

"Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales." (p. 182)

La represalia por la muerte de Terreros, tardía pero implacable, la lleva a cabo un coronel de quien no se da el nombre, pero que dice ser el hijo de la víctima.

Juvencio Nava, desde que mató a Guadalupe Terreros hasta treinta y cinco años más tarde, cuando lo prenden para ser fusilado, vive escondiéndose y huyendo de un lado a otro para preservar la vida. Ya viejo:

"... lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora." (p. 184)

Contrariamente a otros personajes de Rulfo, que denotan una especie de desprecio por la vida y no temen la muerte, Juvencio Nava lucha desesperadamente por seguir viviendo:

"No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un resucitado." (p. 182)

La causa de su obstinación parece residir más que nada en su amor por la tierra:

"Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne." (p. 185)

Hay un amor a México que no está basado en sus instituciones ni en sus representantes, sino en algo muy anterior a las leyes: una fe ancestral en el suelo natal. Y en este punto del trabajo, considero necesario recordar al indio, al primer poseedor de la tierra, en las palabras de Ciro Alegría (1971: 22):

"En nuestras tres cadenas de montañas andinas vive un pueblo al que le han podido quitar todo, menos la voluntad de permanecer, que es la primera y más honda forma de la esperanza. Alienta esa voluntad esperanzada una impertérrita voluntad vital; paciencia frente a la adversidad; orgullo abroquelado de silencio que se rinde sólo ante la voz de la hermandad; fuerza de la sangre que convierte en un don el simple hecho de existir, irrenunciable apego a la tierra madre; ninguna vanidad frente al éxito y ningún desaliento frente al fracaso; afición acendrada por la música, el color, la forma y la leyenda; trabajo en equipo y ayuda mutua dentro del trabajo; respeto por el mejor que no excluye el espíritu democrático."

democrático.”

El apoyo a la tierra y el afán por conservar la vida son la causa del ruego continuo a su hijo: “¡Diles que no me maten!”. Sin embargo, el coronel es incapaz de perdonar y aun menos olvidar:

“--Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.” (p. 187)

Durante muchos años Juvencio Nava guarda la culpa de su crimen, hasta que el entorno social y, finalmente, el hijo de su víctima se encargan de que el hecho no se olvide, se actualice y se pague mediante el “ajusticiamiento”. El victimario pasa a ser víctima de su antigua violencia, y los “tiros de gracia” que recibe son los puntos finales de una vida llena de sufrimiento. Antes de que el hijo de su víctima lo mande fusilar y lo remate, Juvencio Nava ruega inutilmente el perdón por la idea de que su castigo ha consistido en “vivir”:

“Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me mataran. No merezco morir así coronel. Déjame que al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!” (p. 187)

Los dos hombres, verdugo y víctima, son a la vez culpables e inocentes. Ambos son verdugo y víctima. Juvencio Nava tuvo que matar por desesperación, para que pudieran sobrevivir sus animales; ahora el hijo de Guadalupe Terreros siente que debe matarlo porque no puede perdonar la horfandad en la que, por culpa de Nava, se vio obligado a

vivir. La precariedad de las condiciones sociales y económicas lleva a los protagonistas a la pérdida del control racional y al predominio del acto instintivo.

"¡Diles que no me maten!" presenta una situación real y objetiva en la que aparecen algunos de los rasgos más característicos de la narrativa de Rulfo: la transposición del tiempo presente en pasado, el punto de vista del narrador testigo que adopta la posición del protagonista y el diálogo dramático.

El cuento puede dividirse en tres unidades que se integran progresivamente:

- Un hombre es amarrado a un horcón para ser fusilado. Este implora a Justino, su hijo, que interceda y le salve la vida.

- Ese hombre es Juvencio Nava, quien, en la soledad de la noche anterior al fusilamiento, recuerda un episodio muy importante de su vida pasada: el asesinato de Don Lupe Terreros, su compadre.

- El coronel que ha mandado a apresar a Juvencio es hijo de Don Lupe y vengador de la muerte de su padre.

La historia se cierra cuando Justino conduce, echado sobre un burro, el cadáver de Juvencio, su padre, para velarlo en Palo de Venado.

La identidad y el nombre del protagonista se revelan a través de su propia memoria y de un pasado de trasterro y huida que no ha redimido al asesino después de cuarenta años. Su conciencia es la que ha provocado la desazón y la inútil fuga de la fatalidad. Después

del fusilamiento encuentra quietud y paz:

“Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto.” (p. 182)

“Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón.” (p. 188)

El narrador testigo ocupa el mismo espacio que el protagonista y esta dualidad ofrece una perspectiva doble; en cuanto al lector, no logra dilucidar si el relato está contado desde dentro del personaje o simplemente desde fuera. Ambos, narradores testigo y protagonista, parecen ser la misma persona que cuenta.

El autor presenta tres cuadros patéticos que se desarrollan durante las escasas horas de la noche en que es apresado Juvencio, entre la madrugada y el día del fusilamiento. En la primera escena, el diálogo dramático entre padre e hijo se enriquece con la aparición del narrador testigo que se confunde con el narrador protagonista. Mediante esta interposición, el relato borra las fronteras entre la realidad objetiva y la realidad interior:

“Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir ...” (p. 181)

“No nada más por no más, como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. El se acordaba...” (p. 182)

Vemos claramente que el relato se da en dos planos: desde afuera y desde adentro de la conciencia del personaje.

El relato en primera persona: "*Y me mató un novillo*" (p. 183) toma el punto de vista del protagonista a través del recuerdo. Mediante esta técnica de interpolar el diálogo entre Justino y su padre, el narrador testigo y el narrador protagonista que recuerda su pasado, el autor une sutilmente el tiempo real (presente) y el tiempo evocado (pasado).

En la segunda escena vuelve al tiempo presente cronológico. Ahora, el punto de vista del narrador se sitúa en el mismo lugar (afuera) en donde están el condenado y los soldados. Desde adentro del local, el coronel recuerda y susurra la historia de su padre asesinado y el castigo para el culpable. El narrador nos dice:

"Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo." (p. 187)

Nuevamente ha habido un desplazamiento de la perspectiva del narrador.

En la última escena, Justino se aleja con el cadáver de su padre y habla con él. Por tercera vez, el narrador se entretiene en su punto de vista impreciso para relatar. Al leer la frase "ahora, por fin, se había apaciguado", no sabemos si quien lo dice es un narrador omnisciente o un narrador testigo.

Esa ambigüedad o indecisión en el cuento crea un clima de realidad y de irrealidad.

"¡Diles que no me maten!" es un cuento como todos los de *El Llano en llamas*, construido sobre la inminencia de la muerte violenta. Un hombre sobrevive años y años huyendo de su culpa, mientras otro mantiene, como razón de ser, el sentimiento de venganza.

El tema de la violencia, la venganza y la muerte aparecen claramente en el cuento; pero especialmente el tema de la horfandad. La ausencia del padre o la difícil relación filial resulta central en la narrativa de Rulfo.

En muchas entrevistas el autor negó enfáticamente que en su obra hubiera usado algo autobiográfico, aunque algunas veces reconoció que *“tal vez en lo profundo haya algo que no esté planteado en forma clara en la superficie de mi obra”*. Cuando Rulfo murió a comienzos de 1986, el tema de la muerte del padre reapareció. Pablo Rulfo, su hijo, explicó la timidez y la melancolía del escritor por la pérdida del padre: *“Yo creo que fue por su infancia. Por perder a ese padre como lo perdió”*.

En *“¡Diles que no me maten!”*, como en otros cuentos, Rulfo marca con gran fuerza la pérdida de la raíz sustentante, que afecta tanto a uno de los protagonistas como al otro. El texto acuña una frase que ha cobrado autonomía para designar la particular visión del mundo de la obra de Rulfo:

“Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar esta muerte.” (p. 187)

Es el mundo confuso de valores que hereda tanto el hijo del poderoso como el hijo del campesino convertido, en vida, en un padre ausente poseído por el miedo.

“El Hombre”. El tema de la venganza, flanqueado por el homicidio y la

violencia en general, está presente en la mayor parte de las narraciones de *El Llano en llamas*. En "*El hombre*" Rulfo relata, desde tres puntos de vista diferentes, la persecución al culpable y la venganza llevada a cabo por el único sobreviviente de una familia asesinada a machetazos.

Aunque el tema es muy simple, desde el punto de vista formal se trata de un cuento diferente por su complejo diseño.

Un narrador omnisciente describe el difícil recorrido del *hombre* que planea la venganza. La reproducción de los sucesos argumentales se produce a través de dos monólogos internos y un monólogo dialógico.

La descripción, siguiendo los pasos del *hombre*, engarza con el seguimiento posterior de que es objeto el *hombre* por parte de un perseguidor.

La técnica es compleja, los tiempos se superponen y los monólogos de ambos, perseguido y perseguidor, se entrecruzan.

Rulfo mueve los diferentes planos de la acción, diferentes pero simultáneos, y la desarrolla con lentitud para mostrar el proceso de destrucción del *hombre* en manos de la muerte. La muerte domina todo el cuento, la violencia resulta inevitable y la venganza inminente.

El relato está constituido por dos partes discernibles a partir de la estructuración externa, pues se encuentran separadas por un espacio en blanco. Ambas partes difieren en

cuanto a la índole del narrador y a la naturaleza de la focalización.

En la primera parte, el relato surge de un narrador heterodiegético y la focalización es nula; en la segunda parte, el narrador es homodiegético y la focalización, interna y fija: el narrador se dirige a un interlocutor también homodiegético.

De acuerdo con la diégesis, la primera parte del relato muestra el fracaso de un acto de venganza (fracaso que no será conocido por su ejecutor) y un acto de persecución (del cual no tiene conciencia el perseguido).

La segunda parte del relato evidencia el buen éxito de un acto de venganza.

La simultaneidad diegética aparece como un rasgo característico en la primera parte del relato, en el que se alternan dos secuencias: una correspondiente al hombre y otra al perseguidor. Esta alternancia crea inicialmente un efecto engañoso en el lector virtual: éste podría creer, dados determinados signos, en la simultaneidad diegética de ambas secuencias desde el comienzo del texto, lo cual teóricamente no puede darse hasta después de que el *hombre* ha realizado su crimen, pues solamente a partir de ello se inicia la actuación del perseguidor como tal. La alternancia provoca además un efecto de tensión dramática y suspenso: el lector recibe alternadamente, es decir, de modo interrumpido y extenso, los dos aspectos de un acto de persecución. La coexistencia de los dos aspectos es primero aparente y luego verdadera.

Según la perspectiva del perseguidor encontramos dos determinaciones temporales que relacionan ambas secuencias:

“Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó.”
(p. 141)

A través de estas frases del perseguidor, sabemos que en el instante temporal de esta enunciación el *hombre* ya ha iniciado su descenso. Por otra parte, el perseguidor informa que el día del crimen --acto después del cual el *hombre* se sentó a esperar la aparición del sol-- fue el domingo en que a él se le murió el recién nacido.

En la primera secuencia se describe la madrugada “gris”, posterior al asesinato realizado por el *hombre*:

“La madrugada estaba gris, llena de aire frío.” (p. 141)

En la segunda secuencia, el perseguidor menciona el cielo “gris” que había el día del entierro del recién nacido:

“No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevábamos estaban desteñidas...” (p. 142)

Vemos la correspondencia meteorológica entre ambas secuencias.

La confusión aparece desde la segunda secuencia, por la forma en que el narrador la presenta:

“Pies planos -- dijo el que los seguía--.” (p. 140)

Pareciera configurarse la tradicional situación: perseguidor - perseguido; dicho efecto se intensifica al referirse luego el perseguidor a los pies del hombre:

“Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con esas señas. Así que será fácil.” (p. 140)

Esto hace pensar que el personaje aludido, al iniciarse la primera secuencia, es el perseguido; pero es una apreciación equivocada, pues el *hombre* acaba de iniciar su camino hacia la realización del crimen (venganza), a cuyo cumplimiento fallido, por él ignorado, se deberá que sea posteriormente perseguido. Entre el comienzo de una y otra secuencia está la ascensión del *hombre* al lugar del crimen y la realización de éste.

La forma que tiene el narrador para presentar el discurso del perseguidor contribuye al efecto engañoso:

“... dijo el que lo perseguía.” [...] “... dijo el perseguidor.” [...] “El que lo perseguía dijo...” (pp. 140-141)

Además, el sigilo con que el *hombre* se mueve hace creer en la actualidad de la persecución.

El relato presenta diferentes formas de discordancia entre el orden de la diégesis y el del relato a través de las siguientes anacronías:

“Se persignó hasta tres veces. ‘Discúlpenme’, les dijo, y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: ‘Ustedes me han de perdonar’, volvió a decirles.” (p. 142)

Esta es una analepsis interna, homodiegética, es decir que se encuentra dentro del relato primero, posee un contenido correspondiente al mismo y llena el vacío dejado por

una elipsis, provocadora de suspenso, situada luego de la frase:

“Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche.” (p. 141)

Se trata de una analepsis con un grado máximo de información, correspondiente a la escena del asesinato:

“Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo. No teníamos tristeza, sólo tengo memoria de que el cielo estaba gris y de que las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol.” (p. 142)

La anterior es una analepsis externa (queda fuera del relato primero o relato principal) que surge como una evocación del perseguidor y permite relacionar temporalmente ambas secuencias. Es ésta una analepsis de predominio diegético:

“Igual que lo que yo hice con su hermano; pero yo lo hice cara a cara, José Alcancia, frente a él y frente a ti y tú nomás llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala vibora y llegaste tarde. Y yo también llegué tarde. Llegué detrás de ti. Me entretuvo el entierro del recién nacido.” (p. 144)

Esta es una analepsis mixta: queda fuera del relato principal, pero se prolonga hasta juntarse y sobrepasar el punto de partida del relato primero y surge de una comparación, que realiza el perseguidor, entre su acción anterior y el deseo que él le atribuye al *hombre*.

Desde el comienzo de la analepsis hasta “y temblabas de miedo”, el perseguidor evoca la escena que ha desencadenado la configuración del relato, escena en la que Urquidí

(el actual perseguidor) dio muerte al hermano de José Alcancía (*el hombre*). La analepsis tiene un predominio diegético.

“Creí que el primero iba a despertar a los demás con su estertor, por eso me di prisa. ‘Discúlpeme la apuración’, les dijo. Y después sintió que el gorgoreo aquel era igual al ronquido de la gente dormida; por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche nublada.” (p. 145)

Esta es una analepsis interna (queda toda dentro del relato primero) y surge motivada por el sentimiento de culpa del *hombre*. La evocación es realizada, en su comienzo, a través del discurso del *hombre*; luego, por medio del discurso del narrador. Esta analepsis tiene un predominio mimético, ya que es portadora de un máximo grado de información con una mínima intervención del informador.

En general, es evidente el predominio mimético en la primera parte del relato. Este predominio se sustenta en la frecuencia del discurso presentado y en la morosidad del discurso del narrador, a lo cual contribuye la abundancia de descripciones.

El mundo configurado en la primera parte del relato se muestra directamente gracias a la información proporcionada y suscita un efecto de tensión o intensidad dramática, que contribuye a la provocación de suspenso. La persistencia de fórmulas presentativas del narrador crea un efecto de aparente precisión y claridad, que sólo contribuye a engañar al lector.

En *“El hombre”* se presenta el conflicto interno a través de la oposición entre la autorrecriminación y la autojustificación que experimenta el personaje. Esta surge entre “lo

que no se debía” y “lo que sí se debía”:

“No debí matarlos a todos -- iba pensando el hombre--. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. [...]

Debía de haberlos tentaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote, aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara...” (p. 144)

La autojustificación se presenta inmediatamente, ante la ausencia de otra posibilidad durante la realización del crimen:

“... pero estaba oscuro y los bultos eran iguales...” (p. 143)

Además concierne a ventajas ulteriores para las víctimas:

“Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro.” (p. 143)

Finalmente, la autojustificación se presenta no sólo como un medio para librarse de la culpa, sino que también para asegurar su sobrevivencia.

“Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz.” (p. 144)

En “*El hombre*” se distinguen dos planos simbólicos antitéticos: la presencia del sol, como símbolo de vitalidad, está ausente en la diégesis, y la carencia del mismo, que simboliza la muerte, se presenta durante toda la narración.

Después de que el *hombre* ha cometido el triple asesinato, el sol no aparece durante

dos días:

“Pero el sol no salió ese día ni al siguiente.” (p. 142)

Al ámbito simbólico de la ausencia del sol corresponden: las sombras, el color gris, lo desteñido y marchito, lo estéril (espinas, espigas secas), la noche, el frío, las nubes, etc.

El cielo corresponde simbólicamente a la meta del *hombre*, y sus manifestaciones asumen diferentes valores simbólicos:

“Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos bajo un cielo más lejano.” (p. 140)

Se observa un cielo lejano e inalcanzable, prefigurador del incumplimiento de la misión.

“El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas.” (p. 141)

Este cielo lejano, estático, luminoso, es encarnación del fin al que el personaje tiende.

“Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche”.
(p. 141)

El cielo es aquí símbolo de muerte y crea la atmósfera correspondiente al crimen del *hombre*.

El río simboliza una fuerza maligna y destructora:

“Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vuelta sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido.” (p. 142)

Hay una perfecta adecuación entre el sigiloso fluir de las aguas del río y las acciones que realizan los actores (huida, persecución).

El término “serpentina” resulta fácilmente asociable a “serpiente”, símbolo de malignidad:

“Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora.” (p. 144)

El silencio del río vuelve a señalarse:

“El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras.” (p.142)

El verbo “retorcerse” y el ámbito señalado, “bajo las sombras” --con las connotaciones simbólicas que les corresponden en el relato--, intensifican el carácter siniestro del río.

“El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido.” (p. 145)

Se destaca la amplitud del río, lo invariable de su ruta, rasgos que parecen no tener mucha importancia, pero que en un plano simbólico facilitan la expansión del poder del río.

El río parece descrito como un ente peligroso y devorante. La expresión “de vez en cuando”, que adjudica un carácter incidental e intrascendente a la actividad devorante del río, acentúa su malignidad en el plano simbólico.

El término “quejido” otorga calidad antropomórfica a “rama” y la muestra como víctima.

Atravesar el río adquiere la proyección simbólica de acceder a una vida nueva:

“Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho, hasta llegar. De allí nadie me sacará.” (p. 143)

El machete simboliza el instrumento de la destrucción; representa la fuerza del hombre para realizar su venganza y, como tal, se adecua perfectamente a los diferentes momentos de la diégesis.

El “peso” aparece como símbolo del remordimiento y la culpa, y es lo que lo impulsará a la huida:

“Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo.” [...] Así lo siento, por el peso, o tal vez el esfuerzo me cansó.” (p. 143)

La animación de los elementos naturales es presentada de manera gradual; primero, es sugerida como posibilidad, y cada vez adquiere mayor evidencia.

La vereda:

“La vereda subía.” [...] Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y

luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano.” (p. 140)

El cielo:

“El cielo estaba tranquilo allá arriba, quieto, trasluciendo sus nubes entre la silueta de los palos guajes, sin hojas.” (p. 141)

El río:

“corre”, “camina”, “da vuelta sobre si mismo”, “va y viene”.

La mención de la respiración del río no permite ya duda alguna respecto del carácter antropomórfico de éste, gracias al cual captamos los términos “no tropieza”, “se resbala”, y los siguientes que sugieren la malignidad y potencia devorante del río: “retorcerse”, “se traga”, “sorbiéndola”.

La yedra y el río:

“La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.” (p. 142)

El movimiento del río se relaciona con la circularidad que rige el relato. El río:

“Camina y da vuelta sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde.” (p. 142)

En la segunda parte de la historia, el narrador y destinatario homodieéticos son, respectivamente, el borreguero y el licenciado. Este último aparece en el relato sólo a través de las frases del borreguero, quien se dirige a él y lo menciona.

La ausencia de participación directa del licenciado hace que esta segunda parte aparezca como un largo monólogo, dirigido a un interlocutor impersonal, inalcanzable e inalterable, encarnación del poder, lo cual da mayor énfasis a la impotencia del borreguero.

El borreguero carece de la información que posee el lector virtual (información otorgada por la primera parte del relato); el conocimiento que el borreguero tendrá de los acontecimientos anteriores a su encuentro con el *hombre* provendrá del licenciado.

El relato del borreguero, al iniciarse, introduce una perspectiva dubitativa:

"Parecía venir huyendo." (p. 145)

El borreguero aparece como testigo de acontecimientos:

"Lo vi desde que se zambulló en el río." [...]

"Lo vi que temblaba de frío." [...]

"Volvía y miraba a aquel hombre sin que él se maliciara que alguien lo estaba espionando." [...]

"Vi que no traía machete ni ningún arma." (p. 145)

El borreguero reitera el desconocimiento que tenía de los hechos previos al incidente en el cual se ve implicado:

"Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta si usted quiere algo miedoso cuando da la ocasión."
(p. 146)

“Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes.” (p. 147)

“Yo no soy más que borreguero y de ahí en más no sé nada. [...]”

Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada. Soy borreguero y no sé de otras cosas.” (p. 148)

Estas frases caracterizan al personaje narrador no sólo por lo que significan, sino que también por el lenguaje simple y elemental empleado. Ellas aparecen justificadas en el desarrollo de la acción, por la necesidad defensiva del borreguero, a quien el licenciado ha acusado de encubridor y amenaza con la cárcel.

En comparación con la primera parte del relato, la segunda parte muestra una evidente atenuación del método mimético, por causa de la constante intervención del informador acerca de los hechos, pero especialmente porque ésta está supeditada a la primera parte.

El presente de la narración corresponde al tiempo en que el borreguero se dirige al licenciado. El borreguero refiere retrospectivamente lo acaecido desde que viera por primera vez al *hombre* hasta que lo encontrara muerto; el relato se desarrolla linealmente.

La presencia del licenciado es solamente aludida; su discurso es conocido sólo a través de la voz del borreguero:

“Aunque, como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido... [...]”

Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar...” (p. 146)

“¿Dice usted que mató a toditita la familia de Urquidi?” (p. 147)

Desde el tiempo de la narración se produce un cambio en el borreguero: el paso de la ignorancia al conocimiento, gracias a la información del licenciado.

El borreguero asegura que, si antes hubiera poseído ese conocimiento, su conducta habrá sido distinta, y asume una fuerte actitud de autorreproche y de condena hacia el *hombre*.

“De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas... [...]”

Eso que me cuenta de todas las muertes que debía y que acababa de efectuar no me lo perdono.” (p. 146)

Es importante destacar que, en contraste con la imagen inhumana y cruel del *hombre*, que el licenciado impone al borreguero, éste, pese a su limitación o precisamente por ella, ha podido sentir y logra configurar, en su relato al licenciado, una faceta precaria y humana del *hombre*:

“Pero no parecía malo. Me contaba de su mujer y de sus chamacos y de lo lejos que estaban de él.” (p. 147)

“El sólo me pedía de comer y me platicaba de sus muchachos chorreando lágrimas.” (p. 148)

En esta segunda parte del relato persiste el valor simbólico de los elementos ya destacados en la primera parte.

El frío y las nubes, señalados como pertenecientes al ámbito simbólico de la ausencia

del sol (en la primera parte), aparecen en el discurso del borreguero:

"Lo vi que temblaba de frío. Hacía aire y estaba nublado." (p. 145)

Simbólicamente, la muerte se cierne sobre el *hombre*.

Igualmente, el borreguero alude al machete como instrumento de destrucción que representa el poder del *hombre*:

"Vi que no traía machete ni ningún arma." (p. 145)

Se reafirma así la imagen -- introducida en la primera parte -- del *hombre* desposeído de poder (desarmado), en situación precaria, entregado a la huida.

El río, destacado en la primera parte como fuerza destructora:

"Se echó de vuelta al río y la corriente se soltó zangoloteándolo como un reguilete, y hasta por poco se ahoga." (p. 146)

"Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río, está un difunto." (p. 148)

Vemos el valor simbólico del río como fuerza maligna y destructora, ámbito de la muerte.

En "*El hombre*", como en casi todos los cuentos de *El Llano en llamas*, Rulfo presenta una serie de situaciones ambiguas y enigmáticas que producen incertidumbre en el lector, recurso utilizado para crear una atmósfera misteriosa y obligar al lector a participar

en la historia, introducirse en ella para ser testigo presencial de los hechos o circunstancias no explicitadas y tratar de reconstruirlas desde su punto de vista. De suerte que las siguientes circunstancias del relato necesariamente deberán ser inferidas por el narratorio:

- El recién nacido, mentado por el perseguidor:

“Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo.” (p. 142)

En virtud de la construcción “se me murió” es dable atribuir al recién nacido la categoría de hijo del perseguidor.

- La persona que acompañó a Urquidí a enterrar al recién nacido y que compartía su ausencia de tristeza.

- “Ella y él”: dos de las tres víctimas a quienes el *hombre* da muerte, cuya relación con el perseguidor no será especificada.

- La escena en la que el perseguidor da muerte al *hombre*, la cual no aparece en el relato.

La presencia de estos elementos velados brinda sobriedad al contenido diegético, provoca un efecto de mayor sugerencia e impide repercusiones melodramáticas.

La ironía se da con persistencia a lo largo del relato. Veamos:

- El título del relato podría sugerir una alusión al “gran hombre” genérico; esta

denominación se aplicará en la diégesis a un personaje precario, débil, elemental, cuyas acciones serán ironizadas. La ironía de que es objeto este personaje podría aplicarse a cualquier ser humano.

- Este hombre, en su pequeñez, es arrastrado por las leyes que rigen su mundo (necesidad de retribuir el daño sufrido) y actúa sin desearlo.

- Una muestra de máxima ironía se encuentra en el hecho de que la venganza que el hombre cree cumplida no lo ha sido efectivamente, pues, sin saberlo, el vengador ha dado muerte a tres inocentes.

- Es irónico el acto del *hombre* al persignarse hasta tres veces antes de matar a igual número de personas (tal vez para obtener la absolución divina o como cumplimiento de una mera formalidad), las disculpas que él ofrece a sus víctimas mientras procede a darles muerte.

- También, como irónica intervención de la fatalidad, el machete se encuentra mellado en el momento del crimen.

- La puerta de la casa en la que el *hombre* realizará su crimen se describe como: “sólo cerrada a la noche”. La frase citada está cargada de ironía, pues simbólicamente la puerta estaba abierta y no cerrada a la noche.

- El paralelismo entre la frase del *hombre*: “De allí nadie me sacará nunca” y la del perseguidor “Nadie te hará daño nunca hijo”, suscita ironía ya que ambas frases son

desmentidas: la primera, por los acontecimientos que acaecerán; la segunda, por los ya ocurridos.

- Los diferentes sentidos adjudicables a “llegar tarde” provocan ironía. El *hombre* llegó tarde en relación con sus propios designios, por cuanto Urquidí, a quien pretendía matar, ya no se encontraba allí, y llegó tarde respecto de los designios de Urquidí, porque éste se había cansado de aguardarlo y no pudo proteger a los suyos.

- Es ironizable la descripción que Urquidí hace del asesinato --para él trágico-- como un trabajo bien realizado.

- Se presenta la ironía, unida a un hecho injusto, en la segunda parte del relato, con la aparición de un personaje que parece pertenecer a otro contexto: el licenciado; él es el sustentador del poder legal, cuyo peso recaerá sobre el borreguero, un débil personaje que no ha cometido ningún crimen.

- Finalmente, la ironía se proyecta hacia el lector, el cual, en una primera lectura, puede confundirse y creer, en virtud de signos engañosos que desde el comienzo del relato se dan simultáneamente, huida y persecución, sin que llegue a captar, de buenas a primeras, el montaje peculiar del texto.

La significación que se desprende del relato, y a la cual apuntan los diferentes niveles constitutivos de él, conduce a su sentido último. Captamos, como tal, la plasmación de un mundo en el que imperan la impotencia, la desvalidez, la reducción humana, la elementalidad. Es éste el mundo del *hombre*, del borreguero y del perseguidor. ¿Y por

qué no?: el mundo del hombre en general.

Cada uno de estos tres personajes está “desorientado”, es decir, son incapaces de orientar su propio rumbo existencial, de “llegar a tiempo”, de liberarse de su “peso”, de protegerse a sí mismos. La venganza y el crimen son cíclicos. La venganza no proporciona satisfacción y engendra nuevo rencor, con un nuevo sentimiento de venganza abierto hacia el futuro, a un mundo sin salida.

“Acuérdate”. El tema de la venganza reaparece en *“Acuérdate”*, la historia de Urbano Gómez contada por un excompañero de escuela. Se trata de un cuento breve en segunda persona, es decir, de un “yo” hablándole a un “tú” instándolo a que recuerde la vida del excompañero de ambos, Urbano Gómez, quien después de haber sido expulsado de la escuela, porque se le sorprendió “jugando a marido y mujer con su prima”, se aleja del pueblo amenazándolos a todos con la mano, como diciendo “ya me las pagarán caro”. En efecto, dos años más tarde vuelve convertido en policía y es entonces cuando la combinación de ironía y humorismo del principio del cuento contrasta con la violencia que se desata: mata a su cuñado (un limitado mental) a culatazos, tal como a un perro rabioso. Al día siguiente se marcha, pero no sin antes pasar por el curato a pedir la bendición que le es negada (una forma de anticipación de la conducta del Padre Renterías en *Pedro Páramo*). Cuando lo aprehenden no ofrece resistencia y hasta elige el árbol que más le gusta para que lo ahorquen en él:

“Lo detuvieron en el camino. Iba cojeando y mientras se sentó a descansar llegaron a él. No se opuso. Dicen que él mismo se amarró la sogá en el pescuezo y hasta que escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran.” (p. 206)

En este cuento, la crítica a la sociedad no está expresada en forma explícita, pero se intuye siguiendo el itinerario del protagonista. Rulfo presenta una vida sin sentido, sin alicientes, rodeada de ignorancia e incomprensión. Urbano, el protagonista, es duramente castigado y humillado por el incidente que ocurre con su prima en la escuela, tras lo cual sigue una brutal paliza por parte de su tío, sin ninguna explicación o consejo *“de hombre a hombre”*.

La ignorancia, pero especialmente el resentimiento que conlleva el deseo de venganza, impulsan al protagonista a desempeñar el trabajo de policía, representante de la autoridad y encargado de velar por la paz y seguridad de la gente. Naturalmente, esto no ocurre: Urbano es un asesino, y es que él no eligió ser policía por razones nobles, sino para tener la oportunidad de ejercer la violencia en la que fue iniciado desde temprana edad e, investido de autoridad, vengarse en alguien más débil que él (tal como ocurre con el coronel en *“¡Diles que no me maten!”*, que escoge la carrera militar para poder vengar la muerte de su padre) pues eso es lo que había visto hacer a los demás, a lo largo de toda su vida de miserias: la promiscuidad de su madre y el sórdido ambiente familiar y social en el que se crió.

A Urbano no le importa morir porque de la vida no espera nada; hasta el consuelo religioso de *“la otra vida”* le es negado.

Hemos visto que el relato está dispuesto como la alocución de un “yo” hacia un “tú” (función conativa de Jakobson), que se inicia con un encadenamiento de nombres e implicaciones biográficas, y que, por fin, se fija en uno de los personajes, ahonda en sus orígenes, su niñez, sus rasgos de carácter y nos cuenta en síntesis su historia.

El relato en segunda persona parece indicar el asomo de un diálogo por el constante uso del verbo “acuérdate”. Sin embargo, no lo hay. El modo imperativo niega toda posibilidad de respuesta al interlocutor de ese discurso conminatorio.

El “yo” y el “tú” se funden algunas veces durante la narración. Es el caso del “nosotros”:

“Ese Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad. [...]”

Y nosotros íbamos con Urbano a ver a su hermana, a bebernos el tepache que siempre le quedábamos a deber y que nunca le pagábamos, porque nunca teníamos dinero.” (p. 204)

La utilización de “tú”, “él” y “nosotros” apunta a una preocupación técnica del autor.

En “*Acuérdate*” hay, además, algo que no es muy frecuente encontrar en Rulfo: una combinación entre irónica y humorística al principio del cuento, que hace recordar algo de la tradición picaresca española con su humor negro:

“Acuérdate del relajo que armaba cuando estábamos en misa y que a la mera hora de la Elevación soltaba un ataque de hipo, que parecía como si se estuviera riendo y llorando a la vez. [...]”

Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena porque siempre andaba

metida en lios y de cada lio salía con un muchacho.” (p.203)

Esta actitud humorística del principio contrasta, al final de la narración, con el desatarse de la violencia:

“Fue entonces cuando mató a su cuñado, el de la mandolina. [...]”

... y allí los vieron: al Nachito defendiéndose patas arriba con la mandolina y al Urbano mandándole un culatazo tras otro con el máuser, sin oír lo que le gritaba la gente, rabioso, como perro del mal.” (p. 205)

“Acuérdate” es un relato que encierra otro relato. En este cuento, Rulfo retrata a ese contador de historias que podemos encontrar en cualquier pueblo.

A través de la remembranza, que es el verdadero tema del cuento, el relato cobra fuerza en la voz de un narrador que da señales inequívocas de estar perdido en la historia que de manera obsesiva presenta.

El interlocutor parece ausente. Su hermetismo pone de manifiesto la ansiedad que el narrador experimenta ante la idea de olvidar algún detalle importante de la historia; éste necesita compartir sus recuerdos y exige a su interlocutor que también recuerde, pero no le da tiempo ni espacio para que éste pueda restituir algún sentido a la historia.

El personaje que habla, con su aluvión de palabras, deja al interlocutor en la peor de las soledades.; éste casi desaparece para ser sustituido, como oyente, por el lector.

Rulfo reitera esta vez, como tantas otras, su deseo de involucrarnos en sus historias para tratar de desentrañarlas o, simplemente, ser testigos presenciales de ellas.

"Macario". Este cuento ha sido considerado como la puerta que da paso al resto de los cuentos de *El Llano en llamas*, por relatar de la historia de un personaje símbolo, representante del resto de los creados por Rulfo. A pesar de que la ordenación de los cuentos no responde más que a un criterio preferencial, derivado de la antigüedad en la publicación de algunos cuentos en revistas (de todas formas no llevado con exactitud), lo cierto es que **"Macario"** viene a ser una síntesis de muchos de los problemas que aparecerán en el resto de la obra de Rulfo.

Hay dos aspectos importantes en este cuento: Macario, como protagonista, es un retrasado mental y, dada su escasa capacidad intelectual, refleja mejor que ningún otro personaje el subconsciente colectivo de la comunidad a que pertenece. A esto se une un segundo aspecto: **"Macario"** es un cuento que puede ser interpretado con clave religiosa.

La problemática religiosa del personaje es determinante de sus actitudes y, tomando en cuenta la hipótesis de que en él se evidencian las formas de pensar de su comunidad, podemos deducir que el aspecto religioso es fundamental en ese mundo creado por Rulfo.

El lector puede apreciar, en casi todas las narraciones de Rulfo, ciertos giros coloquiales que incluyen la palabra "Dios" como expresión corriente del lenguaje: *"por el amor de Dios"*, *"Dios mediante"*, etc. Son expresiones que en sí mismas no tienen importancia, pero reflejan algo que sí la tiene: los personajes viven inmersos en una tradición religiosa cristiana, hecho que se acentúa por las frecuentes alusiones a las iglesias, a los rezos, etc.

El estudio del tema religioso en la obra de Rulfo debe orientarse con base en dos perspectivas distintas por su naturaleza, pero coincidentes desde el punto de vista de la realidad pragmática. Por un lado, la religiosidad aparece como una institución material, vinculada a la iglesia; por otro lado, la religión representa un sentimiento del hombre y la búsqueda de una trascendencia. "*Macario*" refleja con bastante fidelidad la relación entre ambos aspectos.

El cuento presenta una estructura temática de carácter cíclico. Se puede apreciar una serie de temas que, de forma obsesiva, se repiten a lo largo de la narración; éstos, observados desde un punto de vista muy simple, corresponden a lo que es bueno y a lo que es malo. Hay dos elementos más importantes que se refieren a cada uno de ellos: la comida, que es el bien; el infierno y los pecados, que representan el mal. Otro elemento que entra en la esfera del mal es la calle, por la que Macario siente pavor. Un último tema, que en parte sirve de unificador y de explicación al cuento, es la propia locura, analizada por el protagonista desde un plano muy limitado y particular, ya que él no puede tener conciencia de la misma.

La problemática religiosa --primitiva ciertamente-- del personaje es la que condiciona todas sus actividades. La necesidad de comer continuamente, incluso cosas no comestibles, como sapos o las flores de obelisco, la explica con claridad Macario:

"Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno." (p. 119)

El miedo a la condenación, dentro de los parámetros del catolicismo (no encuentro en la obra de Rulfo elementos que indiquen un trasvase de creencias no cristianas al catolicismo que profesan los personajes), se configura como el tema central del cuento. La religión se presenta, lo mismo que en el resto de las narraciones de Rulfo, marcada por el temor a recibir un castigo. Lo más significativo es que Macario no ha elaborado por sí mismo esta concepción, sino que la misma es fruto de las informaciones que le dan los personajes de su entorno.

"Mi madrina dice [...] que me voy a ir a arder en el infierno." (p.117)

"El camino de las cosas malas es oscuro. Eso dice el señor cura."
(p. 118)

"Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al Señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con El pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo." (p. 117)

El fatalismo religioso presente en el cuento es connatural al tipo de personaje característico de Rulfo, siempre inclinado al pesimismo en su actitud vital. ¿Qué parte de responsabilidad tiene la Iglesia como institución (tal como aparece presentada en la obra de Rulfo) en su concepción religiosa? Personalmente considero que la visión de la religión para los personajes de Rulfo guarda un paralelismo con el resto de sus concepciones vitales. Hasta qué punto la institución eclesiástica es culpable de ello, es difícil de precisar, pero, en todo caso, habría que atribuirle una importante dosis de culpabilidad. En "*Macario*" aparecen dos elementos que confirman esta hipótesis: la confesión como

medio de salvación (es decir, la Iglesia, como institución, tiene la llave que abre o cierra esa puerta) y la presencia de miembros de la Iglesia, los curas, de los que se ofrece una clara muestra negativa en "*Macario*": el cura que predica acentúa el aspecto de la condenación. Indudablemente es muy difícil desligar la actitud eclesíastica del pesimismo religioso de los personajes de Rulfo.

Macario, limitado mental, mantiene un monólogo interior directo mientras pasa las horas de la siesta sentado sobre una alcantarilla, tratando de acallar a las ranas que pueden despertar a su madrina. Por sus frases cortadas y sus ideas, en apariencia incoherentes, sabemos que Macario vive constantemente acosado por el hambre y que pasa la mayor parte del tiempo encerrado en su cuarto donde pululan alacranes, grillos y cucarachas, porque teme salir a la calle ya que, cuando lo hace, lo atacan con piedras. La única relación con otros seres humanos se la proporcionan su madrina, que le da de comer, lo hace trabajar y le habla de los horrores del infierno (una eficaz manera de controlar los impulsos de libertad), y Felipa, la cocinera, que lo reconforta cuando tiene miedo y lo deja beber de sus senos.

La religión, para Macario, no es fuente de consuelo sino motivo de terror, y el mundo en que habita es decididamente hostil. Su lenguaje es simple y expresivo:

"A veces no le tengo miedo al infierno. Pero a veces sí. Luego me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al infierno cualquier día de estos, por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos contra lo primero que encuentro. Pero viene Felipa y me espanta mis miedos. Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme." (p. 117)

"*Macario*" es la síntesis apretada de un drama inmenso, de la desolación de toda una vida. Es la historia de un ser humano encarcelado entre muros de angustia. "Dice que dicen", que está loco, que es un loco violento que mató a una mujer. Sufre frío; sufre de una hambre insaciable, eterna. La única persona que entra en sus cárceles es Felipa: visión de amante, recuerdo de la madre, quizá, en una regresión a la primera infancia. No hay, en fin, nadie que lo haya tomado en sus brazos amorosamente, nadie que le dé esperanzas del ansiado encuentro con el amor. En "*Macario*" sólo hay un eco percutivo, al mismo tiempo, es deseo u obsesión de autodestrucción.

"Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo, primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor ... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura..." (pp. 117-118)

A través del monólogo, único medio de trazar su introspección, a través de sus ideas obsesionantes y su hablar reiterativo, Macario se nos aparece como un ser erosionado, devastado, que vive en una estructura familiar también desquiciada; un huérfano acuciado por el hambre y el miedo dentro de un contexto social y familiar mísero y degradado.

Mientras Felipa lo introduce torpemente en juegos amorosos y eróticos, Macario, a la

vez que el placer sensual, revive la nostalgia del contacto con la madre:

"Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos. (p. 116)

Y es también, coincidentemente, Felipa quien, haciéndole *"cosquillas por todas partes"*, le espanta el miedo de condenarse e ir al infierno si se muere allí solito *"alguna noche"*. Porque en *"Macario"*, en este núcleo familiar, representante de una sociedad mucho más amplia, también la superstición juega un papel decisivo: los gritos de las ánimas del purgatorio, los rezos, el pecado, el horror al infierno, todo se da mezclado en una religión consistente en ritos desprovistos de significado, donde el amor cede el lugar al miedo, y la misericordia está sólo reservada para unos pocos.

Como buen cuento, como son todos los cuentos de Rulfo, *"Macario"* es altamente significativo, por cuanto lo narrado traspasa los límites de la mera anécdota y abarca complejos sociales e históricos mucho más amplios.

Julio Cortázar (1963: 7) afirma que *"el elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana o en el símbolo quemante de un orden social o histórico."*

El irracionalismo que impera en torno a Macario no es otro que el gran instrumento de dominio y opresión. Superstición, brujería, fanatismo religioso, respeto ciego al que manda, etc., significan una entrega del potencial del hombre para transformar la realidad. Esa posibilidad de cambios, consecuentemente, sólo puede estar en manos de poderes extraordinarios: dioses, reyes, dictadores, caciques. El hombre de Rulfo es víctima constante de este procedimiento. Mantener al pueblo iletrado, embrutecido y temeroso es impedirle su normal desenvolvimiento, su evolución, su cambio, el cambio entero de la sociedad a la que pertenece y procurar, por otra parte, el entronizamiento de otros poderes.

Esta, y no una condición innata, sería en todo caso la causa de la abulia predominante y la aparente aceptación del "*destino*" en la mayoría de los personajes rulfianos.

"Talpa". En este relato Rulfo ironiza la mercantilización de las prácticas religiosas populares. La censura es evidente, en tanto centra el cuento en torno a un incesto que corresponde a la negación del orden social.

El cuento se basa en una serie de tradiciones y rituales que se practican en Jalisco, y que seguramente vivió Rulfo, tal como lo comentó en una plática que matizó con un tono de humor irónico. (1992: 878):

"Más o menos quise hacer cierta ironía en la cuestión ésta de los

milagros [...] Por eso escribí 'Talpa' [...] No sólo se trata de atacar el fanatismo y la ignorancia de las gentes. Es una Virgen milagrosa que hay allá. Tenemos muchas. El fanatismo es terrible y naturalmente que es falta de cultura. Quise tratar este tema pero no diciendo directamente las cosas [...], no en un plano didáctico, sino presentando una historia, haciendo una historia con esta gente que va a Talpa a buscar el milagro. Es un cuento [...] y me gusta por eso. También me gusta porque tiene ciertas cosas que me evocan algunos detalles de la infancia. Las danzas por ejemplo. El repique de las campanas que cada vez lo sigo ... A mí las esquilas, las campanas, me dan mucha alegría [...] Ahora la historia del hombre que comete un acto incestuoso con la esposa de su hermano, pues ... es para ponerle un poco de picante a la historia ¿no?, y al mismo tiempo para más o menos decir que los milagros no existen, claro que sin decirlo directamente."

La religión, en forma de superstición, y el sentimiento de culpabilidad son los temas principales de "Talpa". El narrador testigo, en el tono confesional que caracteriza a varios relatos de Rulfo, nos cuenta cómo él y la esposa de su hermano Tanilo llevan a éste caminando desde Zenzontla hasta Talpa, para que la Virgen lo cure de su enfermedad. Tanilo muere en Talpa y es entonces cuando los protagonistas toman conciencia de que ellos precipitaron esa muerte arrastrando el cuerpo dolorido de Tanilo Santos porque, en el fondo, lo que querían era que se muriera para así poder amarse libremente. La muerte de Tanilo, sin embargo, no les proporciona la paz que ellos querían alcanzar, sino un gran remordimiento. La imagen del hombre muerto se interpone entre ellos, aun de manera más persistente que cuando vivía.

"Yo sé que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca." (p. 157)

También aquí, al igual que en *"El hombre"*, un muerto es un peso horrible, muy difícil de sobrellevar porque *"pesan más que los vivos"*.

"Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora por él tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma." (p. 158)

El remordimiento de Natalia y su amante es doble: por haber cometido homicidio y por haber traicionado a Tanilo con su relación incestuosa.

"Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del medio día, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces." (p. 156)

"Talpa" relata la mecanización grotesca de lo sagrado en términos de una relación incestuosa. Esta es tanto más dramática cuanto se vincula explícitamente con el asesinato de Tanilo, ese pobre ser disminuido por la enfermedad (como Macario por su tara genética) y martirizado por el adulterio incestuoso de su hermano y su mujer.

El cuento muestra que el viacrucis del camino a Talpa es un modo de vivir la vida que no redime. Por eso se organiza en una gran retrospectiva que arranca del llanto de Natalia. Llanto que promueve en los personajes la conciencia de la culpa:

"Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito." (p. 155)

La mujer, llorando *"entre los brazos de su madre"*, no logra reconciliar el mundo escindido. El hombre, narrador-personaje, alcanza a sentir su condición itinerante a partir

de la culpa:

"Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo." (pp. 163-164)

El viaje llega a ser el movimiento principal de los personajes en "*Talpa*", seres que disfrazan su crimen con la apariencia de una peregrinación en busca de la salud perdida. El débil enfermo es forzado a caminar agónicamente hasta Talpa para que "*la Virgen lo alivie*":

"Lo malo está en que Natalia y yo lo llevábamos a empujones, cuando él ya no quería seguir, cuando sintió que era inútil seguir y nos pidió que lo regresáramos." (p. 157)

Tanilo finalmente muere y es enterrado: el peso de las piedras encima de su tumba (imagen y asunto que reaparecen en "*Anacleto Morones*") es directamente proporcional a la angustia de la pareja infiel: es el signo de su culpa.

El sentimiento de culpabilidad está relacionado con el concepto religioso de pecado. El presente, desde el cual el protagonista narra, elimina cualquier esperanza por causa del remordimiento.

Rulfo ha localizado el cuento en Talpa, lugar famoso en la realidad por ser un centro importante de peregrinación y devoción marianas. No creo que puedan deducirse falsas conclusiones respecto del concepto que de la religión pueda tener Rulfo como autor del

cuento, ya que él no se ocupa de plantear la validez o no de la religión como tal. Lo que Rulfo pone en entredicho es la práctica de la religión y lo que niega es que esas formas de religiosidad puedan seguir considerándose como posibles vías de unos personajes cuyo mundo es tan amargo y desolado.

Rulfo señala el carácter supersiticioso y primitivo de la religión al mismo tiempo que la ineficacia de las creencias ingenuas:

"Le decía que sólo la Virgen de Talpa lo curaría. Ella era la única que podía hacer que él se aliviara para siempre. Ella nada más. Había otras muchas vírgenes pero sólo la de Talpa era la buena. [...]"

"En eso pensábamos Natalia y yo [...] queriendo llegar los primeros hasta la Virgen, antes de que se le acabaran los milagros." (p. 160)

En "*Talpa*" se presentan verdaderas imágenes de superstición religiosa. La escena en que Tanilo entra en el grupo de danzantes, azotándose y saltando en medio de una locura colectiva, coincide con el momento de culminación de su fe en un milagro:

"Y cuando menos acordamos lo vimos metido entre las danzas. Apenas si nos dimos cuenta y ya estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más." (p. 162)

La escena siguiente en que Tanilo muere, mientras el cura sigue predicando la validez de estas vías religiosas y sus prácticas obligatorias, refleja una cruel paradoja:

"Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba. Pero no le valió. Se murió de todos modos." (p. 162)

La actitud crítica de Rulfo ante formas superficiales de religiosidad se muestra especialmente en pequeños detalles repartidos a lo largo del cuento:

"Tanilo se puso a hacer penitencia. En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal colgadas como escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después quiso llevar una corona de espinas. Tantito después se vendó los ojos, y más tarde, en los últimos trechos del camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos". (pp. 161-162)

En "*Talpa*", como en la mayoría de los cuentos de Rulfo, la narración consiste en el retorno a un pasado cuyo significado, en el momento mismo del acontecer, no estuvo claro. Durante el peregrinaje, los protagonistas no sabían que deseaban matar a Tanilo; solamente lo descubren después. El deseo y la conciencia se excluyen mutuamente, separados por un abismo en el tiempo. Lo ya ocurrido sólo puede interpretarse, revivirse, sin posibilidad de cambio. Durante el peregrinaje, la conciencia está dominada por la idea de que el cuerpo horriblemente descompuesto de Tanilo es un estorbo. Pero tan pronto como muere, la piedad se posesiona de los protagonistas, piedad que hace "más vivo" a Tanilo una vez que lo han matado: como un fantasma, su sombra comienza a perseguirlos impidiendo, en el viaje de regreso, que ellos puedan tocarse. Resulta, entonces, que el problema no era la presencia física de Tanilo, sino la culpabilidad de ellos, que aquella representaba, que literalmente encarnaba. Este reconocimiento ya es inútil, porque está separado por un abismo en el tiempo, del momento en que podía haber servido.

Sin duda, la cuestión religiosa interviene poderosamente a la hora del cargo de conciencia. Tanto el cristianismo como las antiguas creencias precolombinas hacen especial hincapié en este punto, pues el temor a la condenación eterna alimenta el remordimiento.

"Anacleto Morones". La superstición, que juega un papel importante en *"Macario"*, toma características siniestras en *"Talpa"* y grotescas en *"Anacleto Morones"*.

En la narración se combinan los temas de la falsa religiosidad, el sexo y el homicidio en la voz de un narrador que se expresa con un humor negro y caricaturesco.

Rulfo intensifica, con agudeza e ingenio esperpéntico, los componentes hipócritas de la vida de sus personajes al afrontar el aspecto religioso.

La fealdad y lo grotesco son las notas que persisten a través de todo el relato, en uso de frases o notas intensificadoras:

"¡Viejas indinas!"

"¡Viejas feas como pasmadas de burro!"

"Marchitas como floripondios engarruñados y secos". (pp. 212-213)

Fealdad física que se extiende espontáneamente a la conciencia del narrador y a las

de las hipócritas mujeres.

La crítica a la falsa religiosidad adquiere en "*Anacleto Morones*" un tinte mordaz: el grupo de viejas religiosas quiere lograr la beatificación del no muy beato Anacleto Morones; con tal motivo, va a ver a Lucas Lucatero para que éste, por haber sido su yerno y ayudante y haberlo conocido bien, actúe como testigo de los milagros del presunto beato:

"Queremos que nos acompañes en nuestros ruegos. Hemos abierto, todas las congregantes del niño Anacleto, un novenario de rogaciones para pedir que nos lo canonicen. Tú eres su yerno y te necesitamos para que sirvas de testimonio." (p. 218)

Las viejas ignoran que Lucas ha asesinado a Anacleto Morones y que lo tiene enterrado en su propio corral:

"Le eché una miradita al montón de piedras que tenía arrinconado en una esquina y le vi la figura de una sepultura." (pp. 214-215)

Ante las negativas de Lucas, una a una las viejas se van retirando; sólo se queda Francisca, a quien Lucas le pide que pase la noche con él:

"--Oye, Francisca, ora que se fueron todas. ¿te vas a quedar a dormir conmigo verdad?" (p. 224)

Luego, al anochecer, es Francisca quien le ayuda a Lucas a arreglar el corral y a amontonar unas piedras que estaban fuera de lugar, las que, sin que Pancha lo sepa, forman la parte exterior de la sepultura de Anacleto Morones. De esta manera Francisca, que quiere beatificar al muerto, irónicamente lo hunde más en la tierra.

También en este cuento la imagen de un muerto gravita fuertemente sobre los vivos; pero en "*Anacleto Morones*" el resultado no es dramático sino sórdido. Después de haber dormido juntos, Francisca le reprocha a Lucas su falta de delicadeza:

--Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

--¿Quién?

--El niño Anacleto. El sí que sabía hacer el amor." (p. 225)

El relato se cierra con el nombre de un muerto que ha sido el eje invisible de todo lo que pensaron, hicieron y dijeron los otros personajes.

"*Anacleto Morones*" trata de poner en evidencia las falsificaciones que oculta una aparente vida de religiosidad. Las beatas del cuento personifican, en términos extremos, formas de comportamiento que aparecen continuamente en la obra de Rulfo. La presencia constante de los rezos, de la asistencia a las funciones religiosas en la iglesia, del toque de las campanas, crean un clima en los cuentos y en la novela que, lejos de ser liberador, llega a adormecer a la sociedad que practica dichos ritos.

Frente a la apariencia que quieren dar estas beatas, Rulfo ordena el texto del cuento de tal manera que el lector pueda apreciar las sucesivas capas de falsedades que ocultan la verdadera realidad. Se presenta, sí, lo que viene a ser la oposición clave que explica el cuento: sexualidad frente a religiosidad. Lucas Lucatero irá develando la realidad a través de comentarios acres, directos e indirectos, relacionados con la sexualidad --los más significativos--, que afectan tanto a las beatas como a Anacleto, a quien éstas pretenden canonizar.

El narrador, Lucas Lucatero, irá mostrando la verdadera realidad oculta y opuesta a esa falsa religiosidad de las beatas.

Los negros vestidos de las diez congregantes que se presentan ante Lucas Lucatero cubren algo más que sus viejos cuerpos: ocultan, bajo sus pudorosas vestiduras, una vida que no se corresponde con esa imagen. Lo mismo ocurre con Anacleto: la imagen del "Santo Niño", como lo llaman las beatas, que han colocado su imagen en la iglesia, es la realidad falseada que se contrapone a la auténtica presencia de su cadáver enterrado bajo las piedras del corral. El narrador presentará la verdadera identidad de Anacleto (malhechor y pervertido), y Pancha la confirmará después de haber pasado la noche con Lucas Lucatero, haciendo una lamentable comparación entre la capacidad amorosa de éste y la de Anacleto Morones. Igualmente, se narra con picardía cómo la Huérfana, *"la del eterno llorido"*, encuentra consuelo en los brazos del niño Anacleto. Ella justifica su desluz diciendo:

"La única noche feliz la pasé con el Niño Anacleto entre sus consoladores brazos" (p. 222)

En *"Anacleto Morones"*, monólogo y diálogo se entrecruzan y complementan. La primera persona es el hilo conductor que va introduciendo las intervenciones de los otros personajes.

A través del diálogo, Lucas Lucatero va descubriendo la personalidad del falso milagrero y su comportamiento lujurioso:

"--Dejó sin virgenes esta parte del mundo, valido de que siempre estaba

pidiendo que le velara su sueño una doncella.” (p. 222),

y va borrando paulatinamente la imagen falsa que las viejas tienen de Anacleto, negando sus prodigios y bondades y atribuyéndole rasgos de conducta moral degradada: el incesto.

“Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el nieto de Anacleto Morones.” (p. 221)

El incesto, la superstición, el fanatismo, el sexo y la muerte son temas tratados en el cuento, con un sarcasmo agresivo, aniquilador y siniestro. Pero hay algo más, un inframundo de misticismo irreal y absurdo a través del cual vamos conociendo el alma de un pueblo humillado, para el cual un asidero, como el pretendidamente celestial que les brinda Anacleto Morones, es la única posibilidad de subsistir en medio de las miserias, el frío y la soledad. Es así como se propicia esa cruzada en pos de razones, para patentizar la beatitud de su héroe, nacido al calor de la violencia que engendra la pobreza y el desamparo.

Nuevamente se pone de manifiesto en este relato el perfecto conocimiento de Rulfo acerca de las gentes del pueblo y de su gran necesidad de hacer surgir a un iluminado que los conforte, al menos espiritualmente, en su abandono.

La descripción que hace Rulfo del personaje de Lucas Lucatero y de las anónimas beatas produce la impresión de una obra dramática. El protagonista ausente, es, sin embargo, el impulsor de toda la acción, de toda la violencia soterrada que es capaz de

renacer al otro lado de aquella puntual enemistad entre la virtud y el vicio que, por cierto, aparecen perfectamente unidos y emparejados.

“Es que somos muy pobres”. En este cuento, Rulfo expresa, con su laconismo acostumbrado, una constante preocupación social y fatalista frente al acontecer exterior y el misterio del mundo interior del narrador.

Con punzante hondura muestra el sufrimiento que se deriva de la triste condición del hombre de la tierra. La fuerza destructora de la pobreza arrasa las humildes esperanzas de un hogar campesino. La fatalidad desata los elementos naturales: una inundación, una correntada, los sume en la más amarga desesperanza.

A través del monólogo, la primera persona nos intrduce en el círculo del narrador. Este cuadro de desolación, de acumuladas desgracias, avanza amargamente, y con la presencia de la muerte:

“Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca.” (p. 135)

Morir o matar es habitual disyuntiva en la obra de Rulfo, y como tal aceptada por sus anuladas y resignadas criaturas. Muertas ellas en gran parte de su ser.

La muerte de la tía, de un ser humano, queda olvidada por la pérdida de la *Serpentina*, la vaca arrastrada por la correntada del río. La adversidad de la familia se hace

presente, en lo económico, ante este hecho.

El cuento indica lo que representa la economía para una pobre familia campesina de México. El argumento nos muestra cómo las dos hermanas mayores de Tacha se han ido por la vía de la prostitución, como consecuencia de la mala situación económica familiar:

“Según mi papá ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas eran muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima.” (pp. 137-138)

La miseria hizo que las dos hijas mayores cayeran en la prostitución. Queda la hija pequeña adolescente, a la que los padres esperaban salvar con la adquisición de la vaca que serviría de dote para que la muchacha pudiera casarse y llevar una vida decente:

“Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita.” (p. 138)

Ahora, sólo abrigaban la esperanza de que el becerro se hubiese salvado al no seguir a su madre. Los padres saben, amargamente, que también perderán a la última hija, que terminará por prostituirse como sus hermanas y todo ello porque son muy pobres:

*“Porque si así fue, mi hermana Tacha está tantito así de retirado de hacerse **piruja**. Y mamá no quiere.” (p. 138)*

El sentimiento comunitario de pecado y culpabilidad está presente de manera continuada en la obra de Rulfo. Esto lo vemos claramente expresado en una frase de *“Es que somos muy pobres”*:

“Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. Todos fueron creados en el temor de Dios y eran muy obedientes. [...] No ve claro dónde estuvo su mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma mala costumbre.” (p. 138)

Sin innecesarias explicaciones, Rulfo presenta claramente toda la inconciencia de esta mujer, ajena a la situación social y económica en la que están inmersos, determinante de todo, y cuyo enfrentamiento con la realidad es absolutamente irracional.

Los peores augurios de la familia se realizan al finalizar el cuento, cuando la preocupación del padre se torna más grave, según las palabras de su hijo:

“Pero mi papá alega que aquello ya no tiene remedio. La peligrosa es la que queda aquí, la Tacha, que va como palo de ocote crece y crece y que ya tiene unos comienzos de senos que prometen ser como los de sus hermanas: puntiagudos y altos y medio alborotados para llamar la atención.” (p. 138)

El drama patético de la familia nos lo presenta Rulfo por medio de la descripción de la actitud de cada uno de los miembros de la familia.

El padre, acongojado por la suerte de sus dos hijas mayores, continúa ahora en su preocupación por el futuro de su hija menor, Tacha, y desea para ella una buena conducta moral.

Por otra parte, la madre de las tres hijas nunca ha podido resignarse a aceptar el camino que han seguido sus dos hijas mayores; tampoco puede comprender por qué había recibido ese castigo. Su esperanza es similar a la de su esposo: Tacha no debe seguir el sendero de sus dos hermanas.

Tacha, la hija menor, llora sin poderse consolar por la pérdida de su vaca. Su hermano trata de darle algún consuelo, pero todo resulta en vano:

“Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.” (p. 139)

Rulfo enfatiza la adversidad de la familia al revelarnos que a la vaca se la llevó el río justamente el día que Tacha cumplió sus doce años, coincidiendo con la época de la pubertad de la niña.

La fatalidad, cuyos agentes han sido la lluvia y la riada, ha invalidado la única opción de un futuro, si no bueno, aceptable dentro de la moral. Esta fatalidad se encuentra, a la vez, dentro de los seres a quienes rubrica. Es el caso de la Tacha:

“Los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición.” (p. 139)

Es importante notar que el narrador no deduce que su hermana se perderá porque ella tenga alguna inclinación a la vida disipada, sino simplemente porque “son muy

pobres” y la pobreza conlleva una serie interminable de consecuencias funestas.

El título del cuento, *“Es que somos muy pobres”*, funciona como explicativo de una situación, como su justificación. La inundación es sólo un elemento más que viene a contribuir a la catástrofe de la familia.

“No oyes ladrar los perros”. Este cuento de Rulfo constituye una reafirmación y una universalización de la humanidad que lucha abatida por un eterno y trágico peso.

Se relata la historia de un hombre viejo que carga el cuerpo de su hijo agonizante, camino de Tonaya, en donde espera encontrar asistencia. A lo largo del camino el padre hace un balance de su pasado y reprocha al hijo su comportamiento. Cuando percibe las luces del pueblo descarga al muchacho posiblemente ya muerto.

Rulfo condensa, en cinco páginas, una tragedia desgarradora y nos presenta una visión inolvidable: la de un padre viejo, acabado, que lleva sobre sus hombros a su hijo, un criminal, herido quizá de muerte, a la luz de la luna llena y por un paraje pedregoso y triste.

El objetivismo que alcanza el uso de la tercera persona en el relato de Rulfo, lo lleva a describir, con un laconismo extremo, el avance de la noche, el agotamiento del viejo y la agonía del hijo. Pero este objetivismo está filtrado por el diálogo entre padre e hijo, el cual cumple una función narrativa. A través del diálogo sabemos que el muchacho ha sido

herido, que es un ladrón, y acerca de las esperanzas y decepciones de sus padres, y de la muerte de la madre. Con magistral economía, Rulfo metaforiza el “*peso del pasado*”, y es que el hijo le pesa al padre, lo agota cada vez más, y es su maldad la que lo enajena, al extremo que va mermando sus sensaciones físicas y perdiendo toda esperanza. El hijo lo asfixia, lo está matando, hace que él no pueda oír el ladrido de los perros:

“La luna iba subiendo casi azul sobre el cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí... Desde entonces dije: Este no puede ser mi hijo.” (p. 209)

Las recriminaciones del padre, mientras avanzan lentamente como si fueran “*una sola sombra tambaleante*”, se dirigen hacia el pasado violento que debió afectar tanto a los dos protagonistas como a la esposa y madre de los mismos, ya muerta, lo cual no impide el deseo de una pronta mejoría para el herido. Su padre, pese al cansancio, promete:

“Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargado desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.” (pp. 208-209)

El herido apenas responde, apenas ve el horizonte, apenas oye. La suya es una historia acabada. Va resurgiendo un pasado tenebroso y trágico, apenas descubierto por el padre, ahora que tan lejos quedan otros tiempos y otras situaciones.

“Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. [...] Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.” (p. 209)

Toda la tragedia de ese diálogo y monólogo del padre para con su hijo, está, en su dimensión esencial, escondida en el "tú" y el "usted"; en el cómo y cuándo el padre lo dice; en cómo, en el transcurso del cuento, cambia su actitud tratando de "usted" o de "tú" al hijo.

De esa manera se presenta el consabido cúmulo de reproches, cuando ya sólo es posible inventarse un futuro o bucear en las posibilidades de crear un presente menos infortunado.

La intensidad del diálogo va creciendo en el cuento, porque el hijo casi no responde. El diálogo se va transformando en un monólogo del viejo ante ese representante mudo del pasado. Y aquí es donde Rulfo muestra esa característica tan especial de su estilo, señalada por Blanco Aguinaga en su ensayo: (1976: 82) "*El misterio del mundo interior del hablante es reconstruido a partir del objetivismo lacónico de sus palabras.*" El lector recibe la información estrictamente necesaria, en este caso, en forma de lamentación o reproche, y con ella percibe la tensión interior del personaje.

En "*No oyes ladrar los perros*", Rulfo crea un sugestivo ambiente de violencia caduca, de agonía casi tumultuosa, de oscura soledad y, por ello, compartida. El lugar es pedregoso y desolado, por lo cual la caminata de los dos hombres, el padre cargando al herido, se presenta como más violenta y triste. Casi nada parece posible en ese deambular, casi nada tiene valor, salvo el llegar a un lugar seguro, el descubrir en el horizonte casas y gente:

"Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte." (p. 207)

La respuesta es negativa. El hijo no oye nada. Tiene sed. Pide agua. Tiene mucha sed y mucho sueño. El viejo no puede detenerse para satisfacer aquel pedido. Allí no hay agua; allí no hay más que piedras. Y aunque hubiese agua, no lo bajaría para que bebiera porque nadie podría ayudarlo a cargar de nuevo al herido.

"Tengo mucha sed y mucho sueño." (p. 210)

Emociones opuestas despiertan en el alma dolorida el requerimiento de su hijo. Recuerdos lejanos, tiernos, resucitan ahora en el corazón del viejo ante el sonido de aquella voz debilitada que habla de sed y de sueño; escenas de un lugar lejano, la visión de una cuna, de un niño en ella, de una madre inclinada sobre el niño:

"Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso..." (p. 210)

Súbitamente, el recuerdo de las iras del niño le revela, al parecer, lo que fuera acaso el augurio temprano de su destino. Atrás ha quedado el tiempo de la convivencia familiar, de cierta tranquilidad hogareña que hoy no es posible recuperar:

"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. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso..." (p. 209)

El rencor resucitado, el odio después del amor, como si la desgracia, la adversidad

fuera, además, capaz de crear tantos desafectos y tantas iniquidades.

“Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: ‘¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!’ Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente...” (p. 209)

El deshonor, la violencia del hijo desalmado, cambia por odio el amor del padre; cansado continúa su camino hacia ningún lugar, ya que el sendero parece conducirlos a una simple confrontación entre “padre y carga”, entre “cargador e hijo”, como si ningún otro vínculo los hubiera atado antes o fuera capaz de atarlos después.

La frase “no oyes ladrar los perros” va acentuado el crescendo narrativo y, al mismo tiempo, es una demanda de sentido: la negativa, la imposibilidad del hijo de satisfacer al padre, aumenta el peso del pasado. La frase no se reitera mecánicamente, sino que actúa desde el título como motivo:

*“Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo.
[...]*

*¿Por qué no quieres decirme qué ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?”
(pp. 207 y 208)*

“Pero al menos debías oír si ladran los perros. Haz por oír.” (p. 210)

*“Y al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros. [...]
--¿Y tú no los oías, Ignacio? -- dijo-- No me ayudaste ni siquiera con esta
esperanza.” (p. 211)*

El discurso del padre se agota ante el hijo supuestamente muerto: el final del relato instauro el silencio. La figura del viejo con su hijo a la espalda está cargada de sentido, pues es, justamente, el peso de su propio pasado lo que los protagonistas proyectan.

En *"No oyes ladrar los perros"*, el enfoque narrativo se proyecta, como hemos visto, en forma casi totalmente exclusiva sobre los personajes. Lo único externo, que con insistencia y precisión se menciona, es la luna. Y esto se debe a que la luna los ilumina y les da realce trágico en la oscuridad de la noche.

"Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra." (p. 208)

Vemos que ambas figuras forman una sola sombra que se mueve, una sombra chinesca que va

"... de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanza por la orilla del arroyo." (p. 207).

La indicación de las piedras nos da la idea de un paraje árido y pedregoso. En cuanto al arroyo, sólo se menciona una vez y no hay ninguna descripción de él.

Los elementos del paisaje suscitan en nuestra mente un panorama nocturno, desolado, de una tierra desierta y sin caminos, lejos del pueblo llamado Tonaya a donde se dirige la alta sombra caminante.

El ámbito o mundo exterior del cuento parece una emanación de los personajes. La poderosa carga de realidad interior que éstos tienen hace posible una visión del mundo exterior en que se mueven.

El escenario del cuento es limitado. La luz de la luna basta para presentar todo lo que Rulfo se propuso en el cuento. Así, vemos que la luna baña de luz la cara de las dos figuras humanas y proyecta la sombra de éstas, tambaleante, sobre el terreno pedregoso; o que la luna ocupa el centro del cuadro, apareciendo ya colorada y redonda, o ya casi azul sobre el cielo claro. La luna nos descubre la faz descolorida, sin sangre, del herido o, finalmente, los tejados de Tonaya. La luz lunar, también, se convierte en atmósfera, y es casi la única realidad claramente intuible del contorno.

Una vez más, Rulfo pone la nota de ambigüedad, de incertidumbre, de misterio, mostrada en otras de sus ficciones. En cuanto a lo que en realidad sucede a los personajes, el autor no se muestra preciso cuando se refiere a Ignacio. No sabemos si hay en él remordimiento, dolor, compulsión, tras oír los reproches de su padre. Ignoramos si son sollozos los que causan los sacudimientos de su cabeza o si son lágrimas de llanto filial las gotas que caen sobre la cabeza del viejo. Al terminar el viaje a Tonaya, ¿Ignacio está muerto o sólo desmayado?

La indeterminación de este pasaje de la historia obedece al deseo de Rulfo de movilizar la curiosidad del lector y de hacerlo participar más activamente, casi como co-autor, en la aprehensión de las imágenes, emociones e ideas que se le presentan. Su acostumbrado laconismo sólo hace incapié en lo esencial; economiza al máximo lo

descriptivo y lo analítico. El resultado de esta técnica es, por una parte, una visión condensada y vigorosa de las escenas que presenta; por otra, una ambigüedad, un misterio que potencia nuestro interés estético.

"En la madrugada". En la mayoría de los cuentos de Rulfo se presentan ciertos estados de trance o de oscurecimiento de la conciencia. Tal es el caso, por ejemplo, de *"Macario"*, cuyo protagonista no se acuerda si ha ahorcado a alguien, como lo afirma la gente del pueblo. En *"No oyes ladrar los perros"* el padre no se da cuenta de que el hijo ha muerto. Los ejemplos podrían multiplicarse; sin embargo, el cuento que mejor ejemplifica la paradoja de una conciencia moral esgrimida por quien no la posee es *"En la madrugada"*.

Lo más sorprendente del texto es la incertidumbre de un viejo peón por averiguar si mató o no a su patrón. El viejo Esteban, protagonista de *"En la madrugada"*, parece ser, con toda probabilidad, el asesino de su patrón Justo Brambila, pero él no lo recuerda. Si lo hizo, fue sin darse cuenta. Recuerda, en cambio, haber arreado las vacas hasta la casa de su patrón, en la madrugada, para ordeñarlas después de hacerlas pastar, mal abrigado, mal dormido y sin tiempo para detenerse a comer:

"Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué."
(p. 150)

También recuerda el temor que le inspiraba el mal carácter de Brambila:

“Todo le parecía mal; hasta que yo estuviera flaco no le gustaba. Y cómo no iba a estar flaco si apenas comía. Si me la pasaba en un puro viaje con las vacas; las llevaba a Jiquilpán, donde él había comprado un potrero de pasturas; esperaba a que comieran y luego me las traía de vuelta para llegar con ellas de madrugada. Aquello parecía una eterna peregrinación.” (p. 153)

Aquel día, al encontrar la tranca del corral cerrada, Esteban trepa por la parte más baja de la barda y cae al otro lado. Cuando va a quitarle la tranca al corral, ve a don Justo, con su sobrina Margarita en los brazos, encaminándose a la habitación donde se suponía que ella debía haber pasado la noche, junto a la madre paralítica. Esteban no se deja ver y comienza su labor, pero un becerro, que debía ser deshijado ese día, se empeña en seguir mamando de su madre preñada. El viejo se enfurece, golpea violentamente al animal y está a punto de matarlo, cuando aparece Justo Brambila quien, para “calmar” a su peón, le propina una serie de patadas. Esteban reacciona y parece (nada explícito hay en el cuento) que mata a su patrón de una pedrada.

Rulfo ha dividido el relato en ocho bloques narrativos, separados por blancos tipográficos.

El primero constituye una introducción de estilo muy poético: se trata de la descripción de San Gabriel, poco antes de la salida del sol, en la voz de un narrador testigo:

“San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados.” (p. 149)

El segundo consiste en la presentación del protagonista, el viejo Esteban, arreando sus vacas de ordeño, montado en el lomo de una de ellas. Aquí se anuncia el deshijamiento de la madre del becerro crecido:

"--Ora te van a desahijar, motilona. Llorá si quieres; pero es el último día que verás a tu becerro." (p. 150)

Al teminar esta parte se dan unos toques finales al cuadro del amanecer en San Gabriel:

"Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba." (p. 150)

El tercer bloque narrativo es casi enteramente un soliloquio de Esteban: éste cuenta cómo llegó al zaguán del corral, llamó repetidas veces y nadie le contestó; y cómo entró en el corral y vio a don Justo con su sobrina en brazos:

"Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita dormida en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. Yo me escondí hasta hacerme perdedizo arrojándome contra la pared, y de seguro no me vio. Al menos eso creí." (pp. 150- 151)

El cuarto bloque es todo, desde la primera hasta la última línea, un soliloquio del viejo Esteban. Cuenta el peón cómo don Justo lo agredió:

"Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándose de tan zafados que los tenía." (p. 151)

En el tercero y cuarto bloques narrativos, notamos un cambio de narrador: ahora, es el protagonista el que cuenta, y nos hace recordar al "borreguero" de "El hombre" y al contador de historias de "Acuérdate". Ambos, en la misma forma que Esteban, al contar se dirigen a un interlocutor que permanece callado, que aparentemente sólo escucha:

"Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser, ¿no cree usted?" (p. 151)

En la quinta parte ya no habla el protagonista. El narrador testigo, en tercera persona, nos cuenta lo que le pasó a don Justo Brambila la mañana de su muerte. Aquí se da un retroceso cronológico porque retornamos al momento en que Justo Brambila lleva a su sobrina dormida al cuarto de ésta. Se retoma así un hilo del relato que, en la tercera parte, había quedado sin atar. La quinta parte, entonces, completa a la tercera. El narrador nos termina de informar acerca del episodio interrumpido:

"Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando de no hacer ruido. En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo; pero siempre despierta. Solamente tenía un rato de sueño, al amanecer; entonces se dormía como si se entregara a la muerte.

Despertaba al salir el sol, ahora. Cuando Justo Brambila dejaba el cuerpo dormido de Margarita sobre la cama, ella comenzaba a abrir los ojos. Oyó la respiración de su hija y preguntó: '¿Dónde has estado anoche, Margarita?' Y antes que comenzaran los gritos que acabarían por despertarla, Justo Brambila abandonó el cuarto, en silencio."
(p. 152)

Son las seis de la mañana -- nos dice el narrador testigo-- y el patrón va ahora hacia

el zaguán, para abrir la puerta a su peón. En esta parte de la narración incursiona un narrador que nos cuenta los secretos pensamientos que revuelve ahora en su mente el tío de Margarita:

“Si el señor cura autorizara esto, yo me casaría con ella; pero estoy seguro de que armará un escándalo si se lo pido. Dirá que es un incesto y nos excomulgará a los dos. Más vale dejar las cosas en secreto.” (p. 152)

Termina esta parte del cuento con algo ya conocido por el lector: el patrón ve a Esteban “peleándose con el becerro”, corre hacia el viejo, lo agarra por el cuello, lo tira contra las piedras, lo insulta y le da de golpes. Aquí se produce la muerte de don Justo, sin que el lector sepa como ocurrió. El narrador omnisciente nos dice:

“Después sintió que se le nublaba la cabeza y que caía rebotando contra el empedrado del corral. Quiso levantarse y volvió a caer, y al tercer intento se quedó quieto. Una nublazón negra le cubrió la mirada cuando quiso abrir los ojos. No sentía dolor, sólo una cosa negra que le fue oscureciendo el pensamiento hasta la oscuridad total.” (p. 153)

En la sexta parte, la más breve, nos enteramos de que el peón se levanta y se dirige a su casa ensangrentado:

“No supo cómo llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino. Llegó y se recostó en su catre y volvió a dormirse.” (p. 153)

Margarita, por otra parte, busca a don Justo:

“Serían las once de la mañana cuando entró Margarita al corral,

buscando a Justo Brambila, llorando porque su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta. Encontró a Justo Brambila muerto.” (p. 153)

La séptima parte, como en el caso de la cuarta, es un soliloquio del viejo Esteban. El escenario es la cárcel. Vemos nuevamente al viejo dirigirse a un “usted” cuya identidad no se determina nunca. ¿Es ese “usted” el defensor de Esteban o, acaso, el juez? No lo sabemos. Como en otros cuentos de *El Llano en llamas* este supuesto interlocutor queda fuera del enfoque de la narración. ¿Qué propósito mueve a Rulfo a no aclarar esto? Blanco Aguinaga (1976:63) nos da una explicación: “...los personajes de Rulfo son criaturas ensimismadas que más parecen hablar para si mismas que para nadie más.” “*En la madrugada*”, si hay interlocutor allí, en la cárcel, éste no cuenta, pues sólo interesa lo que Esteban dice:

“Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenia muy mal genio...” (p. 153)

Con estas palabras comienza la séptima parte del relato. El propósito de Rulfo, ahora, es presentar al patrón don Justo visto por los ojos de su peón, pues sólo sabemos de sus amores y de las circunstancias de su muerte:

“Todo le parecía mal: que estaban sucios los pesebres; que las pilas no tenían agua: que las vacas estaban re flacas...” (p. 153)

Y Esteban insiste en su amnesia:

“Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero

bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa... " (p. 153)

El soliloquio de la cárcel nos muestra una resignación absoluta del acusado, ayer víctima de la tiranía de su amo y hoy estoica, cristianamente conforme a sufrir la última pena, si tal es su destino, así como ha sufrido todas las penas de la servidumbre y del hambre impuestas por el patrón muerto, a quien no recuerda haber matado.

La parte final consiste en una descripción del atardecer en San Gabriel. Es el atardecer del día del homicidio: baja la niebla del cielo, cierra la noche y no se encienden, por luto, las luces del pueblo,

"... pues don Justo era el dueño de la luz." (p. 154).

Aúllan los perros mientras dura la oscuridad. En la iglesia se vela el cadáver; los cirios iluminan los vidrios de colores. Voces de mujeres cantan:

"Salgan, salgan, salgan, ánimas de penas..." (p. 154)

Un doble de campana suena, constante, sobre San Gabriel en tinieblas. El toque del alba, con el primer fulgor del día, suspende el clamor del duelo.

En *"En la madrugada"*, los sucesos del relato son objeto de múltiples enfoques. Esto evidencia la complejidad estructural del cuento, repartida a lo largo de sus ocho partes.

La manera de narrar de Rulfo en este cuento, por partes, dejando detalles en la

penumbra, o en oscuridad total, excita la mente del lector, la confunde a veces, la desorienta otras y la obliga siempre a ejercer una gran actividad figurativa.

El arte de Rulfo parece espigar en una ambigüedad sugestiva, en una borrosidad misteriosa, nota esencial de su narrativa, resultado de recursos estilísticos sabiamente manejados que, a su vez, reponen a una visión personal de la vida y del arte.

Con la primera lectura de *"En la madrugada"* se tiene la impresión de que, entre la muerte de don Justo y el final del relato, han transcurrido unas 24 horas, más o menos. Todo cuanto ha pasado en San Gabriel parece haberse verificado entre la madrugada de un día y la madrugada del que le siguió. Pero esto es sólo una impresión, que rectifica una segunda o tercera lectura.

En la última parte del cuento leemos:

"Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad..." (p. 154)

La cita anterior puede fácilmente confundir, si se piensa que esa oscuridad vino el mismo día en que Esteban, en la cárcel, dice que un día de la próxima semana lo van a juzgar *"porque criminó a don Justo"*, pocas líneas antes del comienzo del fin del relato.

Esta oscuridad que viene a San Gabriel es la de la noche del velorio del patrón, o sea, la noche misma del día del homicidio.

Rulfo nos hace retroceder días, semanas, acaso meses; y lo hace como si no hubiera

transcurrido todo ese tiempo. El lector, impresionado por el patetismo del relato, tratando de ordenar los hechos, no se da cuenta y cree que el final del cuento coincide con el final del día del homicidio (Parte VII). Sin embargo, hay una indicación bastante clara de que no es así: entre el día del homicidio y el día en que el cuento termina, han mediado muchos días; en la parte cuarta leemos:

“¿Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volvi a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió. ¿No lo sabía usted? Me lo vinieron a decir a mi casa, mientras estaba acostado en el catre, con la vieja a mi lado poniéndome fomentos y cataplasmas. Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los diceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo.” (p. 151)

Por lo anterior, resulta claro que, entre la muerte del patrón y la evocación de lo que pasó luego, en la cárcel, ha mediado bastante tiempo. En efecto, allí se expresa que ni Esteban ni nadie trabajó más con don Justo después del día del homicidio. Se podría argüir que la mente trastornada del peón haya perdido la noción del tiempo y que la amnesia -- en caso de que la hubiera-- pudiera llevar a confusiones adicionales. Pero no es así; lo que afirma Esteban acerca de lo que “pasó luego” es asunto de evidencia colectiva: todo San Gabriel sabe que nadie más trabajó con don Justo después del día en que este falleció.

Con estas explicaciones podemos especular sobre la intención de Rulfo: él nos forja la ilusión de que no han transcurrido más de 24 horas desde el principio hasta el final del cuento, y lo hace para suscitar en nosotros, los lectores, la intuición del ensimismamiento del protagonista, el cual, desmemoriado, vive en un tiempo detenido. El pasado resulta así

presente; el hoy es un ayer prolongado. Además, a través de esta técnica de Rulfo, percibimos el mundo en que vive Esteban: un mundo estancado, en que la memoria fracasa, el tiempo no transcurre; las realidades, los sucesos no se definen totalmente. Una espesa niebla difumina los acontecimientos externos e internos. Una niebla semejante a la que se cernía sobre San Gabriel entero, escenario del drama, al comienzo y al fin del día de la tragedia. Recordemos la belleza con que el cuento comienza:

“San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida.” (p. 149)

Esta niebla que animada *“se levanta”*, casi humanamente, *“enrollando su sábana”*, y esas nubes nocturnas, que también humanadas, han buscado el calor de la gente mientras San Gabriel dormía, parece que no han abandonado el escenario del drama al salir el sol: la niebla ha dejado hebras blancas sobre los tejados, retardadas allí por un tiempo. Pero se diría que niebla y nubes han penetrado en las almas y anublan constantemente el vivir cotidiano de San Gabriel.

Parece que Rulfo las puso allí, sobre el escenario, y las humanizó con un propósito consciente de simbolización: de este modo, imágenes de lo físicamente nebuloso van a anteceder a la acción de su relato. Aunque disipadas la niebla y las nubes de sobre el caserío, todavía de los árboles y de la tierra se desprende un *“vapor gris atraído por las nubes”*. Pero este factor difuminador del paisaje de San Gabriel no es el último. Hay

otras "nebulosidades" que obstruyen la vista hacia el conjunto de realidades de San Gabriel: detrás del vapor gris, *"aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas"*.

Y luego del toque del alba y de apagarse las luces, *"una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer"*.

En resumen, como factores difuminadores de la realidad visible, tenemos: la niebla, las nubes, el vapor gris, el humo negro de las cocinas, las cenizas que cubren el cielo, la mancha *"como de tierra que envolvió al pueblo"*.

En esta introducción tan poética, el juego de penumbras, las sombras, los vapores, las luces, las manchas y las ambigüedades anticipan las otras borrosidades, que son la sustancia misma del cuento.

De la introducción pasamos a la conclusión, al final del cuento:

"Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla., En los cerros azules brillaba otra vez el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz. Los perros aullaron hasta el amanecer." (p. 154)

Se da aquí un proceso inverso al del principio del cuento: si antes la niebla *"se levantaba"* y se iba, ahora ella vuelve a San Gabriel. La mancha *"como de tierra"*, que en la madrugada envolvió al pueblo y después se supone que se desvaneció, vuelve a cubrir

a la población.

Poco después, la oscuridad se adueña del pueblo; una lobreguez con dobles de campana y voces en una iglesia sombría.

El toque del alba que sucede al doblar a muerto deja las cosas como estaban: borrosas, misteriosas, entre dos luces.

Hemos visto, a través del análisis, la complejidad de la técnica narrativa de *"En la madrugada"*. La nebulosidad de la acción, en un mundo de tiempo detenido, tiene como marco los insistentes símbolos de la introducción, por una parte, y de la conclusión del cuento por otra.

Entre dos luces comienza el cuento; entre dos luces se desarrolla, y entre dos luces termina. La penumbra lo abarca todo: el mundo exterior y la intimidad desmemoriada del protagonista, el pueblo todo. Y también se adentra un poco en el pensamiento del lector.

"La Cuesta de las Comadres". El falso reparto de tierras hecho por el Gobierno a los campesinos, tan vívidamente representado en *"Nos han dado la tierra"*, reaparece en *"La Cuesta de las Comadres"*, aunque tratado de una manera más marginal.

El fracaso del reparto agrario no puede atribuírsele, en este caso, a la corrupción de los funcionarios, sino al abuso que se genera en el interior de la comunidad campesina

debido a dos miembros de la misma: los hermanos Torrico.

El relato muestra el fracaso de las esperanzas campesinas con el resurgimiento de los caciques. Cuando se hizo el reparto de tierras, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres les había tocado a los sesenta que allí vivían. A los Torrico les había correspondido nada más que un pedazo de monte; pero al poco tiempo ellos eran allí *“los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra”*. A los campesinos, impotentes para evitar el despojo, no les quedaba sino desaparecer. Se iban, no había otra solución. Los Torrico se habían hecho asaltantes, bandoleros, y alejaron a los campesinos. La tierra quedó despoblada. Sólo quedó el relator para contarnos la historia, gracias a que logró matar al último de los Torrico.

En *“La Cuesta de las Comadres”*, aunque el tema central es el homicidio, interpretamos que el protagonista, al matar a Remigio Torrico, intenta acabar de alguna manera con los problemas creados por el caciquismo que sobrevivió a la Revolución.

La ineficacia de la reforma agraria es evidente en el relato, porque la comarca había sido dominada por un par de asaltantes, que se impusieron como caciques del lugar, amedrentaron a la gente y se hicieron respetar por medio del terror:

“Y si no es mucho decir, ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra, con todo y que, cuando el reparto, la mayor parte de la Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más que un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, la Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio Torrico, y la docena y media de lomas verdes

que se veían allá abajo eran juntamente de ellos. No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era” (p. 126)

El pánico ante la violencia y el pillaje, unido a la indolencia, constituye la causa por la cual las familias abandonan poco a poco su comunidad, incapaces como son de contener las calamidades provocadas por la violencia de los Torrico. A la comunidad le falta valor para detener las arbitrariedades de estos hermanos, que terminan por apoderarse de todo. “*La Cuesta de las Comadres*” es un monólogo expositivo rememorativo, no destinado, no dirigido a un “tú”, donde el lector es, necesariamente, el narratario exterior del relato. No hay en el texto un interlocutor frente al personaje-narrador. La muerte ocupa un lugar principal en el relato. Con minucioso realismo, el narrador va hilvanando sus recuerdos:

“Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaganado donde está el palo alto y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo. (p. 126)

El narrador, innominado, es el único que parece no temer a los Torrico y hasta tiene amistad con ellos. Incluso lo invitan a participar en una de sus fechorías: el robo y la muerte de un arriero que transporta una carga de azúcar. Amigo y cómplice de los bandoleros, no necesita emigrar como hacen los otros:

“Pero yo nunca llegué a tenerles miedo. Era buen amigo de los dos y a veces hubiera querido ser un poco menos viejo para meterme en los trabajos en que ellos andaban. [...] Me di cuenta aquella noche en que los ayudé a robar a un arriero. (p. 129)

La soledad del hombre que rememora toda la historia es total: todos se han ido de la Cuesta de las Comadres, nadie ha vuelto, sólo los aguaceros de medio año, los ventarrones de febrero y los cuervos. El hombre recuerda a los Torrico y, con gran naturalidad, nos informa:

“A Remigio Torrico yo lo maté.” (p. 130)

Se trata de una muerte casi necesaria, desde el punto de vista del protagonista, por la insistencia de Remigio en imputarle la muerte de su hermano Odilón y en mostrar sus deseos de venganza. El enfrentamiento de los dos hombres se produce bajo la luz de la luna:

“Ha de haber andado borracho. Se me puso enfrente y se bamboleaba de un lado para otro, tapándome y destapándome la luz que yo necesitaba de la luna.” (p. 131)

La sombra de Remigio se proyecta amenazante sobre la pared; la luz de la luna se refleja en el machete con el que piensa cobrar venganza y hace brillar, con extraño fulgor, la aguja de arria clavada en el costal. La escena es intensamente visual:

“La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio. Lo vi que se movía en dirección de un tejocote y que agarraba el guango que yo siempre tenía recargado allí. [...] Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal.” (p. 132)

Remigio Torrico cree saber quién mató a su hermano y quiere obrar en

consecuencia. No obstante, pregunta o exige aclaraciones al viejo sin darle oportunidad para que responda:

“Y eso es lo que quiero saber: si te dijo algo, o te quiso quitar algo, o qué fue lo que pasó. Pudo ser que te haya querido golpear y tú le madrugaste. Algo de eso ha de haber sucedido.” (p. 132)

La total incomunicación da lugar a la muerte de Remigio. De víctima virtual, amenazado por el Torrico, el viejo se ha convertido en su asesino:

“Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundi a él cerquita del ombligo. [...] Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón.” (p. 133)

La comunicación se “instaura” sólo después de la muerte del bandido. Para tener derecho a la palabra, el viejo debe dirigirse a un cadáver:

“Mira Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté. Fueron ellos, toda la familia entera de los Alcaraces. Se le dejaron ir encima, y cuando yo me di cuenta, Odilón estaba agonizando. Y ¿sabes por qué? Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán. Eso tú lo sabes.” (p. 133)

El relato nos deja una sensación de angustia por los sucesos desgarradores que allí acontecen, por la sencillez de ambas muertes, por la soledad que se respira. Vidas sencillas, aparentemente sencillas, pero abocadas a una destrucción absurda, como si la tierra propia y el entorno estuvieran sedientos de sangre y se quisieran constituir en

protagonistas del inmenso drama que supone la muerte de un semejante, muerte a la que se da poco valor:

“Fue cosa de repente. Yo acababa de comprar mi zarape y ya iba de salida cuando tu hermano le escupió un trago de mezcal en la cara a uno de los Alcaraces. El lo hizo por jugar. Se veía que lo hacía por divertirse, porque los hizo reír a todos. Y de pronto se le echaron encima. Sacaron sus cuchillos y se le apuñuscaron y lo aporrearon hasta no dejar de Odilón cosa que sirviera. De eso murió.” (pp. 133-134)

El cuento es todo un acierto de contrastes entre el ambiente horriblemente violento que se describe y la forma serena y objetiva de contar del personaje narrador.

La reacción violenta, instintiva, como medio de defensa contra la vida de miseria e injusticia que los oprime, es muy frecuente en los personajes de Rulfo. El acto violento, sin embargo, lejos de ser interpretado con horror por parte de sus consumidores, aparece, por el contrario, como la reacción normal, casi trivial y hasta inconsciente de estos seres habituados a concebir el absurdo de sus vidas, relegadas al abandono y la miseria, como parte de una norma que les han impuesto.

“La noche que lo dejaron solo”. La sangrienta “Guerra de los Cristeros”, de la cual Rulfo fue testigo directo y en la que perdió a su padre, aparece en *“La noche que lo dejaron solo”* como un acto de violencia gratuita donde, al igual que en *“El Llano en llamas”*, se pierde todo sentido de la medida y la lógica.

Las llamadas “guerras cristeras”, durante el período de 1926-29, fueron lides contradictorias y absurdas. La prohibición por parte del Gobierno de toda manifestación externa del culto y de la enseñanza religiosa en las escuelas, provocó malestar en grandes grupos de católicos mexicanos. En zonas rurales, principalmente, enardecidos por las prédicas de sacerdotes, se formaron las guerrillas llamadas “Cristeros del Catorce” que aparecen en el relato. Estas guerrillas estaban integradas por hombres de todas las edades, niños y viejos, que emprendieron una cruzada desmesurada y absurda, abocada al fracaso, al enfrentarse, con escasos medios y mala preparación (oraciones, escapularios y al grito de “¡Viva Cristo Rey!”), al ejército regular del Gobierno Constitucional.

El llamado Ejército de Liberación fue derrotado. Murieron muchos cristeros y se abandonó la partida. Pero, una vez depuestas las armas, todavía siguieron cayendo asesinados varios jefes cristeros que regresaron a sus aldeas, quienes fueron objeto del revanchismo de los convecinos antes perjudicados.

En *“La noche que lo dejaron solo”*, tres personajes deben huir, atravesar la sierra y unirse a otro grupo de militantes. Se les busca con la orden de ajusticiarlos; dos de ellos son aprehendidos y ahorcados. El tercero, un jovencito acusado de haber tendido una emboscada en la que perecieron varios soldados del Gobierno, no ha sido todavía localizado, pero se le espera en la misma ruta por la que aparecieron los otros dos. El destacamento del ejército, al acecho, calcula que el que falta no tardará en pasar por allí, y así ocurre; pero el muchacho logra pasar sin ser visto. Los soldados, aburridos de la espera, comentan que sólo aguardarán unos días más y recuerdan lo que les dijo su mayor:

“Mi mayor dice que si no viene de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes.” (p. 202)

Desde mi punto de vista, lo más significativo del cuento está condensado en las líneas anteriores. Rulfo recurre, una y otra vez, a la ejemplificación de la falta de justicia, la carencia de razón de las guerras fratricidas de las que fue testigo, ya de ellas mismas, ya de sus consecuencias. El hecho de que cumplir con la orden de matar exactamente a tres, sin reparar mucho en quiénes son, sea lo más importante, habla de la sinrazón, del absurdo y de la locura colectiva en que sucumbe un pueblo hostigado por la guerra y por las pésimas condiciones de vida. Rulfo habla, en fin, de las atrocidades que ocurren en situaciones donde se pierde todo tipo de equilibrio psíquico y moral.

“La noche que lo dejaron solo” es un relato simple y lineal, con sus etapas perfectamente delimitadas, de los pocos de *El Llano en llamas* en que el resultado de la acción es un éxito, ya que se realiza parcialmente la intención que abre el proceso: salvarse del enemigo.

La referencia a una falta anterior y la aplicación de un castigo futuro están presentes en el relato. Un militar dice refiriéndose al joven:

“Dicen que el que falta es un muchachito; pero muchachito y todo fue el que le tendió la emboscada a mi teniente Parra y le acabó su gente.” (p. 202)

Feliciano Ruelas es un hombre joven, “un muchachito”; los otros dos acompañantes son sus tíos, Tamis y Librado, “más viejos y más colmilludos”, mayores y más expertos. El joven, al principio, urge a sus tíos a que caminen de prisa. Ellos quieren avanzar en la

oscuridad para que no los vean. El joven quiere dormir, los mayores se niegan: pueden agarrarlos dormidos:

“De la Magdalena para acá, la primera noche; después de allá para acá, la segunda, y esta es la tercera. No serían muchas --pensó--, si al menos hubiéramos dormido de día. Pero ellos no quisieron: ‘Nos pueden agarrar dormidos’ --dijeron-- y eso sería lo peor.” (p. 200)

Las reflexiones de uno y de los otros parecen razonables. Los tíos siguen adelante, el joven se rezaga, se acuesta en el suelo y se duerme. El título del cuento alude a ese rompimiento del grupo: *“La noche que lo dejaron solo”*, pero más que abandono por parte de los mayores, hay, en el caso del joven, deserción obligada por el cansancio:

“Se recostó en el tronco de un árbol. Allí estaba la tierra fría y el sudor convertido en agua fría.” (p. 200)

El modo diferente de entender la estrategia por seguir se manifiesta a través del diálogo. Los dos personajes mayores son los que marcan el ritmo de la marcha y no aceptan la propuesta de descansar del joven; por lo tanto, el retraso paulatino y el rezago del joven significan una renuencia o una desobediencia a los mayores, a la vez que una suspensión o un retraso en el cumplimiento de la orden superior que les afecta a los tres:

“Se acordó de lo que tenía que hacer. Era ya de día. Y él debía de haber atravesado la sierra por la noche para evitar a los vigías.” (p. 201)

Los dos viejos son capturados y ahorcados. El joven que desobedece y se retrasa se salva. *“Los viejos y colmilludos”* se equivocan en su estrategia. El joven cumple las

órdenes con retraso y a medias --se desembaraza de los rifles que le pesan--; no entrega las armas, no cumple con su misión pero salva la vida. La propia iniciativa y la astucia, más que la obediencia ciega, son valores que han servido al protagonista para escapar de la muerte:

“Tiró los rifles. Después se deshizo de las carrilleras. Entonces se sintió livianito y comenzó a correr como si quisiera ganarles a los arrieros la bajada.” (p. 201)

El cuento presenta una modalidad de final abierto: Feliciano Ruelas, “el muchachito”, si bien logra burlar la vigilancia de los soldados, no está a salvo de todo:

“Cuando llegó al reliz del arroyo, enderezó la cabeza y se echó a correr, abriéndose paso entre los pajonales. No miró para atrás ni paró en su carrera hasta que sintió que el arroyo se disolvía en la llanura. Entonces se detuvo. Respiró fuerte y temblorosamente.” (p. 202)

La imagen es, inequívocamente, la de un animal acosado, librado momentáneamente del enemigo, pero en guardia para defenderse de otro nuevo ataque pues la acechanza puede ser permanente.

De manera abstracta, y casi difusa, en las anécdotas de Rulfo está presente la realidad sociopolítica de México durante el período revolucionario. Las medidas “antirreligiosas” del Presidente Calles las consideraron los cristeros como un intento de “descatolización”, en tanto que los políticos las llamaban de “desfanatización”.

En *“La noche que lo dejaron solo”* vemos que, en el pequeño grupo de cristeros

a que pertenece el protagonista, la moral es una fe fanatizada. Expresiones de esta fe encontramos: "*Obre Dios.*" "*Cristo.*" "*¡Viva Cristo Rey!*".

De los gobernantes sólo conocemos su forma de actuar: ahorcan a los dos cristeros viejos y aguardan al tercero, al muchachito; si no apareciera, el mayor dice: "*Acabaremos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes.*" Justicia arbitraria, moral absurda y grotesca.

IV. EL LLANO EN LLAMAS: GLOBALIZACION Y CIERRE

No es posible negar que los temas de los cuentos de Rulfo parecen revelar un oscuro pesimismo, pero ya sabemos que la Revolución y pos Revolución proyectan sobre sus narraciones una especie de sombra que imposibilita cualquier otro resultado.

En los cuentos de Rulfo no encontramos (al menos a primera vista) una actitud esperanzada, pero, como bien observa Marcelo Coddou (1971: 143):

“Si las obras de Rulfo carecen de ‘ilusiones’, es justo preguntarse si es más importante la desesperación que sus relatos conllevan en lo medular de su contenido o la sinceridad y profundidad con que desvela la alienación y la injusta postergación en que vive sumido el hombre del pueblo mexicano.”

Desde mi punto de vista, Rulfo no hace más que abogar por un realismo crítico, por medio del cual profundiza en los problemas sociales de un México erosionado por una política implacable, cuyas raíces se encuentran en el porfirismo y cuyas consecuencias se viven hasta el presente; un sistema sin interrupción, con un sólo paréntesis, entre pintoresco y trágico: la Revolución. El mundo que se nos describe en el *Llano en llamas* es, más precisamente, el mundo fallido de la Revolución, aunque Rulfo se abstenga de llevar a cabo un análisis teórico de la misma. En efecto, en esta serie de cuentos se muestra mucho más de lo que se dice; las palabras corresponden al lenguaje sencillo, práctico y mesurado del hombre de campo, quien, por otra parte, no necesita ser locuaz ya que su sola presencia nos revela el mundo de postergación, injusticia y soledad en que vive.

Los personajes de *El Llano en llamas* son seres en su mayoría elementales, ignorantes, pobremente alimentados, mal vestidos, sin animales, sin herramientas, sin tierras; seres que viven ensimismados en su soledad y cuya reacción más frecuente es la violencia; una violencia inútil, pero el único medio que ellos conocen para alterar, aunque sea temporalmente, la realidad en que viven: realidad hecha de hambre, de aislamiento, de hostilidad, que la aparatosa Revolución no sólo no ha cambiado, sino que además ha afianzado.

Los cuentos de Rulfo representan el constante desmoronamiento de toda esperanza y el fracaso de toda ilusión. La nota dominante es la esterilidad de la tierra, el enclaustramiento individual, el callejón sin salida. Esta visión desesperanzada del mundo puede estar muy bien fundada en la experiencia vital que Juan Rulfo tuvo durante su infancia y primera juventud. Además, por supuesto, en el panorama general de la realidad mexicana que tan bien supo plasmar.

"El Llano en llamas", primer cuento analizado en el presente trabajo, describe el comportamiento del *"alzado"*, mezcla de revolucionario y rufián, el desengaño de la Revolución y la forma en que la ideología suscitada por el malestar social se subsume en las motivaciones del carisma o del caudillaje. El fracaso de la reforma agraria y la indiferencia de la autoridad ante las quejas de los campesinos se ponen de manifiesto en *"Nos han dado la tierra"*. En este cuento, Rulfo muestra cómo detrás de la demagogia oficial se percibe la injusticia hacia los pobres. La infinita lejanía entre dos mundos, entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre y, en última instancia, entre el poder y la

impotencia, aparece en toda su medida en *"El día del derrumbe"*. Para mostrarnos ese abismo, Rulfo encuentra la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de sus discursos radicalmente diferentes: uno, espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo --el del narrador-- ; el otro, lleno de la retórica, la demagogia y la arrogancia del político hábil que se hace presente a través de la evocación que hace el narrador. La carencia absoluta queda reflejada en la descripción de *"Luvina"*, región inhóspita que podría simbolizar la imagen contraria al paraíso, el retrato preciso de una zona desolada en la que coinciden los signos esenciales de la miseria y el aislamiento humanos. En *"Paso del norte"*, Rulfo nos presenta el lacerante problema social de la emigración obrera, los destinos aciagos, el azote del hambre, el despotismo familiar y la odisea fronteriza de los que son sin trabajo. En *"La Herencia de Matilde Arcángel"*, un problema específico del ámbito familiar se proyecta al contexto social. La madre muere tratando de proteger a su hijo al caer ambos de un caballo. El padre culpa al hijo de la muerte de la madre y el nexo familiar se ve sustituido por el rencor y el odio. El problema de la venganza por la muerte del padre se plantea en *"Diles que no me maten"*; dos mundos, el de la esfera militar -- ambigua por su orfandad, pero con el recuerdo positivo del padre-- y el del campesino, con la familia quebrantada por la ausencia del padre, están condenados a escindirse debido a la culpa del crimen acacido 30 años antes. La venganza, como una tarea inaplazable, y el crimen, como un acto frío y mecánico ofrecido a víctimas inocentes, investido del sentido retrospectivo de protección a la familia, se proyectan en *"El hombre"*, a la par de una constante huida que acaba con la muerte. Un universo de desgracia, de esa represión continua que es la vida para quienes viven al amparo de su

propia incertidumbre, aparece en *"Acuérdate"*, cuento que comienza con una combinación entre irónica y humorística que contrasta con el desatarse de la violencia y la muerte. *"Macario"* es un prolongado monólogo interior que nos revela la vida miserable de un pobre ser dominado por el temor del infierno y devorado por el hambre insaciable. En el mundo de Macario no existen fronteras entre lo físico y lo espiritual o entre lo concreto y lo imaginario. A lo largo de la narración, la mayor parte de las imágenes se polarizan en dos grupos. Las más frecuentes y más representativas se centran en el problema del hambre y la forma de saciarla, y, a la vez, en el pecado y en el temor de ir al infierno, o sea, en temas religiosos y metafísicos. El peso de la conciencia, el remordimiento y la culpa se ponen de manifiesto en *"Talpa"*, cuando los dos adúlteros, para aplacar al juez interior que los acusa, entierran al muerto bajo un pesado promontorio de piedras. Igualmente sucede en *"Anacleto Morones"*, donde el autor del crimen pone piedras y más piedras sobre la tumba de su víctima. El muerto fue en vida un individuo apto en mil y una mañas, y se teme que pueda salirse de la tumba. Pero lo que el asesino trata de poner en paz es su conciencia. La preponderancia del varón, como rector de todo lo social, y la sumisión de la mujer, para quien la única salida en el mundo rulfiano sólo puede ser el matrimonio y en ocasiones la prostitución, se hace evidente en *"Es que somos muy pobres"*, cuento que nos revela la tragedia de una indigente familia campesina cuando pierde toda esperanza, al mismo tiempo que los esfuerzos por tratar de recuperarse de las adversidades ante la fatalidad inexorable del destino. Seres desposeídos que viven en condición de pobreza y desamparo, sin la más lejana esperanza de recibir ayuda de nadie, los encontramos en *"No oyes ladrar los perros"*. La imagen del padre.

que lleva sobre su espalda a su hijo herido, es por demás ilustrativa de esta situación. El punto de vista predominante en esta narración es el del padre, que oscila entre la recriminación a su hijo por haber sido un asaltante y la conmiseración que por momentos demuestra hacia él. *"En la madrugada"*, la capacidad de acción de un peón, aparentemente abúlico por la aceptación diaria de su condición, pero que trabaja sin descanso, aparece como una esperanza, una potencialidad del hombre, la cual, en condiciones absolutamente adversas, sólo puede encauzarse hacia actos violentos y desproporcionados. El pillaje, como consecuencia de la Revolución desordenada, se instaura como marco propicio de la acción en *"La Cuesta de las Comadres"*. Las sequías, los temporales, unidos a la inseguridad que acarrea el brote de violencia, es el escenario natural en que tiene que desenvolverse un mundo delictivo. Salteadores de caminos, como los protagonistas de este cuento, no pueden asumir otro papel en la vida que el que han escogido; violentos y desafiantes, saben que su final será trágico. Huir, correr, escapar de la muerte es todo cuanto desea el protagonista de *"La noche que lo dejaron solo"*. El relato acaece en la época de los levantamientos contrarrevolucionarios de los cristeros, cuando se soliviantaba a los campesinos renovando las promesas que la Revolución no había cumplido. Un muchacho debe llevar, clandestinamente, armas a una aldea, a través de una abrupta sierra. Cuando, tras una penosa travesía, llega el muchacho a los ranchos, ve los cuerpos colgantes de sus tíos que han sido ahorcados por los soldados.

La frialdad que los personajes de Rulfo tienen para matar a un semejante es verdaderamente impresionante, y la misma impresión causa la indiferencia general ante la

muerte provocada. En cuanto a la muerte natural, es recibida con indiferencia y, a veces, como un alivio. La muerte constituye una de las circunstancias de la desgracia y es parte habitual de la geografía textual e histórica del subdesarrollo; pero su presencia repetida no la hace más comprensible. La muerte casi nunca es un accidente, sino una manifestación del crimen, de la guerra, de la venganza; es observada desde la superstición unas veces, desde el miedo otras. La muerte es un hecho enmarcado en la misma condición del vivir. En ocasiones provoca un respeto atemorizado, pero lo normal es que se muestre como un gesto de crueldad que no despierta el más mínimo sentimiento de humanidad ni deja señales de arrepentimiento. Así pasa con Lucas Lucatero, con el asesino de Remigio Torrico, con el coronel hijo de Guadalupe Terreros y con muchos otros.

La crueldad se manifiesta con detalle en el juego predilecto de Pedro Zamora: el juego del toro. Zamora es el toro que, con un verdugillo, persigue en un pequeño encierro a sus enemigos hasta liquidarlos.

Desgracia, injusticia y desconfianza hacia el poder, en general, y hacia los políticos en particular, son aspectos que tienen varias características comunes. Una larga experiencia de desgracias no hace de los personajes rulfianos hombres creyentes, sino supersticiosos, desconfiados y radicalmente pesimistas, como lo vemos en "*Luvina*".

La religión, por otra parte, contribuye aún más a acentuar la angustia que domina el mundo creado por Rulfo. La problemática religiosa, primitiva ciertamente, condiciona casi todas las actividades de los personajes. El miedo a la condenación, dentro de los parámetros del catolicismo, se configura así como el tema central de "*Macario*". La

religión se presenta, lo mismo que en el resto de las narraciones de Rulfo, gravemente marcada por el temor a recibir un castigo. El sentimiento de culpabilidad, como consecuencia del pecado, conduce a la condenación.

La temática del padre y la relación compleja y ambigua entre padre e hijo las encontramos en los cuentos: "*¡Diles que no me maten!*", "*No oyes ladrar los perros*", "*La Herencia de Matilde Arcángel*" y "*Paso del Norte*".

La orfandad, el sentimiento de pérdida, es una manifestación casi permanente en la obra de Rulfo. En "*Diles que no me maten*" se reitera la pérdida del asidero necesario para el mundo del hijo, por encima incluso de las diferencias estructurales. La orfandad, tanto de hecho como funcional (el padre asesinado o muerto en vida), obstaculiza insalvablemente la posibilidad de la integración social necesaria para que se establezca un nuevo orden.

El incesto, en una de sus modalidades, se presenta en el relato "*En la madrugada*". Un viejo terrateniente vive con su sobrina, pero aquí la relación no está basada en la acostumbrada prepotencia del fuerte sobre el débil, sino en el amor. En "*Macario*" hay una especie de incesto. Macario es un niño huérfano, recogido por su madrina a quien sirve una mujer adulta que gusta de la compañía íntima del menor. En "*Talpa*" se ve reflejada una variante del incesto: entre una mujer casada y el hermano de su marido nace una relación sentimental y pasional. Anacleto Morones engendra a un hijo dentro de su propia hija.

A Rulfo le preocupa algo tan concreto como la pobreza. Así se advierte en varios de sus cuentos, especialmente en *"Es que somos muy pobres"*, donde el autor refleja la imposición moral correlativa a la miseria, el clima de la convivencia con la escasez y el peligro que representa el hambre para la moral.

Después de este somero examen de *El Llano en llamas*, a través de sus episodios individuales, de sus propósitos y fracasos, de las angustias de diversos personajes anecdóticos, considero que el personaje principal, aunque no mencionado sino de paso, es el agente efectivo y real de la lucha de los campesinos durante y después de la Revolución; el peso y las consecuencias negativas de esa lucha están en la raíz del conflicto humano, de la situación presentada.

La Revolución que se dio en México se ha vuelto *"oficial"*, pero ha dejado en suspenso muchos problemas, especialmente el del pan y el del empleo en las regiones desheredadas. ¿Qué hace o hizo la Revolución en favor de pueblos como Luvina, con sus viejos escrofulosos, sus mujeres vestidas de negro y sus peones que no vuelven más que una vez por año *"para plantar otro hijo en el vientre de sus mujeres"*? ¿Qué hace para impedir la carrera destructora por el Paso del Norte, la tentativa de entrar clandestinamente, una mano de obra en los Estados Unidos, atraída por el espejismo del dinero y explotada por los criminales que la "ayudan" a pasar? ¿Qué hace para conjurar las supersticiones del pasado o para abolir los excesos de un catolicismo de la Edad Media (dramático en *"Talpa"*, bufón en *"Anacleto Morones"*)? Nada. Y cuando actúa, cuando decide aplicar la reforma agraria, por ejemplo, lo hace de tal manera que su acción se presenta

como una dolorosa mistificación, un embaucamiento sin nombre, una burla inmisericorde. Los cuatro campesinos, que caminan desesperadamente en la llanura quemada por el sol, para tomar posesión del terreno que les ha atribuido el delegado del Gobierno, sufren esta cruel experiencia en el cuento *"Nos han dado la tierra"*. El terreno que reciben no se puede cultivar: *"este puro pellejo de vaca que se llama el Llano"*, o sea, un desierto inmenso *"donde nada crece. Ni aun los zopilotes."* Vemos, pues, que la Revolución ha perdido aquí todo su carácter épico. No queda más que el horror.

"El Llano en llamas" es, a final de cuentas, el paisaje del mundo pos revolucionario y pos mítico; el mundo que Rulfo conoce profundamente y acerca del cual, si bien no refleja optimismo, sí denota una actitud de examen, de denuncia (denuncia no explícita, pero no por ello menos efectiva), de una búsqueda de la bondad y de un ardiente deseo de reivindicarlo.

La potencialidad constructiva de "Pichón"; la constancia de los hombres que caminan por el Llano tratando de encontrar tierra fértil; el profesor, que *"lleno de ideas"* quiso transformar a Luvina; el apego a la tierra de Juvencio Nava; la capacidad de acción del viejo Esteban; el remordimiento de Natalia y su amante; la esperanza del reencuentro de Macario con sus padres; la pertinaz marcha para cumplir con una promesa en *"No oyes ladrar los perros"*, etc., salvan, en mi opinión, el concepto de acción digna que en un principio ostentó la Revolución y la idea de redención latente en el mexicano y en todo hombre del mundo, por ahora desvalido.

Las décadas y los siglos son breves, pasajeros, ante la inmensidad de la historia que

vivirán los hombres. Hay esperanzas de encauzar las cosas hacia la justicia, hacia el bien. El hombre de Rulfo parece esperar, esperar mucho; a veces una eternidad, como veremos que ocurrirá en "*Pedro Páramo*". Pero el hombre espera, espera algo concreto, no sólo sueños o la repetición de un mito, pues ya no cree en mitos. Eso es, en definitiva, lo que se encuentra en el fondo de Rulfo y sus sufridos, tenaces, callados y violentos personajes. Ellos dieron, una vez, pruebas de una vigorosa voluntad para llevar a cabo una empresa social de verdadero progreso, y ése es su potencial, que suele hacerse evidente en algunas páginas de Rulfo.

V. PEDRO PARAMO

Tras alcanzar su maestría y madurez en el cuento, Rulfo aborda por primera vez la novela con *Pedro Páramo*, publicada en 1955. Es su única novela. La difusión y admiración por este libro ha ido desde entonces en franco ascenso, y una vasta bibliografía crítica ha procurado sacar a luz los múltiples significados que de esta novela emergen a cada nueva lectura y de acuerdo con la época en que ésta se practique. Su vigencia radica en que lejos de agotar las posibilidades de análisis, éstas aumentan con el tiempo, de tal modo que la obra se reproduce y crece en la medida en que genera cada vez nuevos contenidos e inéditos e intrincados misterios, que son estímulo para la imaginación crítica y sirven para propiciar una interpretación más, sin importar si sus hallazgos coincidan o resulten redundantes con respecto de lecturas anteriores o paralelas. Lo fundamental es la sugestión que provoca la obra y que incita a una aproximación adicional. Considero que *Pedro Páramo* es ya una obra clásica, porque está recreándose continuamente en el acto de ser leída y a la vez está renovando sus propuestas o sugiriendo otras que implican la conjunción de lo real y lo presentido, de lo transparente y lo invisible, de lo singular y lo universal: por una parte hay una densidad de contenidos que remiten a la configuración histórica de México --como la orfandad, la carencia de identidad, la vigencia del feudalismo, la ausencia radical del otro, la presencia constante de la muerte, la prepotente ambivalencia del macho--, y por otra enlaza con una tradición temática recurrente, por lo menos en la literatura occidental, como es la pérdida del Edén, la búsqueda del origen, la conciencia cristiana de la culpa, la dualidad del Padre, la amada imposible.

En *Pedro Páramo* encontramos la realidad mexicana trascendida, es decir, una realidad que desborda sus límites de espacio y tiempo de tal manera que, siendo la novela muy local, toca verdades universales. Ahondando en sus propios orígenes, Rulfo llega a la médula de la condición humana, a los problemas antagónicos de la vida y la muerte, de la opresión y la libertad, del sufrimiento y la felicidad, del desencanto y la esperanza, por medio de un realismo que sabe captar la multiplicidad de matices con que se presenta la vida, tal como lo expresa Emilio Miró (1974: 235):

“Un realismo generoso y abarcador de los múltiples rostros de la existencia, muy lejos del naturalismo decimonónico, de tan larga herencia en la novelística americana, unilateral, incapaz de acercarse al misterio de enfrentarse con lo extra o sobrenatural, de adentrarse en los inmensos corredores de la imaginación y la fantasía.”

La fábula de *Pedro Páramo* puede reconstruirse y condensarse en unas pocas líneas: Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo, llega a Comala para cumplir con la promesa que le había hecho a su madre moribunda: conocer a su padre y reclamarle todo lo que les había negado. Comala es un lugar atroz, desolado, y sus habitantes son entes que vagan sin hallar reposo. Pedro Páramo, ya muerto cuando Preciado llega a Comala, ha sido un cacique cruel que durante muchos años tiranizó la comarca apoderándose, ora con astucia, ora con violencia, de todas las tierras. Su matrimonio con Dolores Preciado, madre de Juan, no tuvo otro objeto que adueñarse de la fortuna de ésta, para dejarla luego abandonada. Pedro Páramo no amó a Dolores Preciado ni a ninguna otra mujer porque todo su amor, desde la niñez, fue para Susana San Juan, quien, después de una ausencia de treinta años y ya viuda, vuelve a Comala. Pedro por fin puede convertirla en sus esposa.

pero su amor nunca se concreta porque ella, habiendo perdido la razón, vive recordando a su esposo muerto.

Cuando Susana muere, todas las campanas repican; el constante doblar dura tanto tiempo, que personas de pueblos vecinos son atraídas y Comala se llena de gente. Lo que debía ser duelo se convierte en fiesta. Pedro Páramo, enfurecido, jura vengarse del pueblo cruzándose de brazos y dejándolo morir, y en efecto, Comala, un pueblo de valles fértiles, un verdadero paraíso, se convierte en ruinas sin la ayuda de Pedro Páramo.

Cuando Juan Preciado llega al pueblo, no encuentra más habitantes que unos cuantos fantasmas y quizá uno que otro vivo. Juan se asombra de que Comala no sea el paraíso que le describió su madre, sino un lugar infernal, lleno de murmullos de ultratumba, sin aire y con un calor insoportable. Juan mismo muere de horror y de asfixia, y la historia de Pedro Páramo le es contada casi toda después de muerto, por seres que habitan ahí.

La muerte, la perspectiva desde la cual Rulfo muestra a las personas y los hechos de su mundo novelesco, es esencial a su método de narración. En primer lugar, la muerte, como punto de vista narrativo, reduce la importancia del hecho narrado, que aparece como estático, suspendido en un no-tiempo, y enfatiza el valor, la significación de ese mismo hecho. Es decir, contrariamente a la novela tradicional, se da más énfasis al valor del suceso que a la existencia de lo narrado; se puntualizan más el "cómo" y el "porqué" a la vez que se disminuye la importancia del "qué", del evento mismo narrado. En segundo lugar, la historia contada desde la perspectiva de la muerte crea un tono de aparente objetividad, que hace a la narración más verosímil y menos enjuiciativa, y predispone al

lector a aceptar como verdadero todo lo que se le relata. Por otro lado, una novela que descarta los límites entre la vida y la muerte, provee necesariamente al lector de un panorama mucho más amplio, mucho más rico, de la realidad.

El tema de la muerte estaba ya presente en casi todos los cuentos de *El Llano en llamas*, pero en *Pedro Páramo* no será solamente un tema sino, como indiqué anteriormente, la perspectiva total y determinante del método rulfiano de narración, y no sólo atendiendo a razones formales, sino que también a razones de contenido. La muerte es parte de la esencia misma de la novela, porque es también parte de la esencia misma de la tradición mexicana. Octavio Paz (1980: 49) dice:

“Para los antiguos mexicanos la oposición entre la muerte y la vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se respeta insaciablemente.”

En *Pedro Páramo*, como en general en *El Llano en llamas*, la muerte es aceptada con tranquilidad; ni se le evita ni se le teme. Esta actitud indiferente frente a la muerte puede explicarse también, como lo hace Octavio Paz (1980: 52), por un extrañamiento de la vida, por un desencanto al presenciar el gradual desmoronamiento de las ilusiones y esperanzas personales:

“La indiferencia del mexicano se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir. Nuestras canciones, refranes, fiestas y reflexiones populares manifiestan de una manera inequívoca que la muerte no nos asusta porque ‘la vida nos ha curado de espantos’. Morir es natural y hasta deseable; cuanto más pronto, mejor. Nuestra indiferencia ante la muerte es la otra cara de nuestra indiferencia ante la vida.”

La muerte es aceptada como un medio para acabar con los sufrimientos de la vida:

Toribio Aldrete: “*¡Ay vida, no me mereces!*” (p. 29)

Dorotea: “*Me senté a esperar la muerte. Después que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos.*” (p. 103)

Susana: “*--¿Ya me voy a morir?-- Sí, hija. --¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar.*” (p. 103)

Pedro Páramo: “*No tarda ya. No tarda.*” (p. 107)

Eduviges: “*Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando El lo disponga.*” (p. 10)

Comala, vista desde la perspectiva de los muertos, carece de tiempo, es percibida como desde una eternidad donde el “antes” y el “después” no cuentan. El orden cronológico, por tanto, pierde su razón de ser y la historia se presenta en forma de fragmentos que no siguen el orden convencional de causa a efecto, sino un orden puramente artístico.

Pero la fragmentación en *Pedro Páramo* es sólo aparente. Bajo la supuesta incongruencia que trastorna al lector común, subyace un orden estricto de significados que se complementan, ya sea por semejanza o por oposición, para integrar unidades narrativas cuyas relaciones no surgen siempre de inmediato, pues no dependen de factores causales ni están determinadas por enlaces evidentes o por precisiones cronológicas; tampoco por las voces narrativas, que sólo gradualmente descubren la identidad de sus referentes o por una interpretación realista de los problemas humanos.

La novela no está dividida en capítulos, sino en secuencias separadas por espacios en blanco (blancos tipográficos) que determinan los “saltos” temporales, no sólo los realizados por un mismo personaje sino por varios, y aun por aquellos que al principio todavía no sabemos quiénes son. El pasado se hace así presente por medio del recuerdo y la reminiscencia. Ricardo Estrada, cuentista guatemalteco, dice al respecto (1969: 19):

“Juan Rulfo amarra en forma diluida y fantasmal, en un susurro, el ‘ahora’ y el ‘entonces’ para darnos todo un mundo en el que, incorpóreos, sus personajes asumen simultaneidad poética. El juego insensible de una época a otra, el movimiento de los personajes en la tierra de sombras sustrae el espacio a la función del tiempo.”

La arbitrariedad con que Rulfo presenta el material de su obra es sólo aparente, ya que, detrás del caos de voces y rumores de ultratumba, descubrimos una precisión muy bien calculada por el escritor.

En la trama de *Pedro Páramo* convergen tiempos, espacios, conceptos, símbolos y mitos que, oponiéndose a veces entre sí, encuentran, sin embargo, su correspondiente integración mediante funciones simétricas que tienen valor equivalente; así, por ejemplo, la búsqueda estéril del Padre es una acción paralela a la búsqueda no menos inútil de la Amada por parte del cacique, y la obsesión por Susana San Juan es, recíprocamente, el recuerdo erótico de Florencio, quien la domina. Es, en este constante juego de similitudes, relacionadas con la misma pérdida y frustración, lo mismo que en la variedad de perspectivas y enfoques para presentar un mismo acontecimiento, así como en las diferentes historias que van yuxtaponiéndose hasta formar un sólo coro de lamentos, donde

radica el dinamismo de la novela.

La fragmentación temporal, presentada con tanta libertad, no se había dado, en rigor, hasta la aparición de *Pedro Páramo*, aunque podamos ver antecedentes de una libre estructuración en *El luto humano* (1943), por ejemplo, donde el uso de la libre asociación de ideas resulta sumamente eficaz en la elaboración de la novela: algún objeto (generalmente extraído de un viejo baúl) suscita una serie de recuerdos que le dan estructura a la obra y reconstruyen el pasado en forma fragmentada, sin seguir un orden cronológico, hasta el punto de que hechos que ocurren al comienzo, sólo aparecen al final; por ejemplo, la noticia de que fue el sacerdote el que degolló al protagonista Adán. En 1951, *Hijo de ladrón*, de Manuel Rojas, configura, en este sentido, un magnífico intento en la narrativa hispanoamericana, aunque no tan atrevido como el de Rulfo. El orden de los acontecimientos que se suceden en la novela de Rojas no es cronológico, sino subjetivo. El tiempo real no sobrepasa los tres días; sin embargo, en esos tres días aparecen múltiples asociaciones de recuerdos. El tiempo subjetivo es usado aquí como nunca antes se había hecho en la literatura hispanoamericana. La novela, en verdad, comienza cronológicamente casi al final, con la pregunta "¿Cómo y por qué llegué hasta allí?" Los saltos temporales, que se utilizan para la reconstrucción de la vida de un individuo en *Hijo de ladrón*, Rulfo los aplica a la vida de toda una comunidad, agregando, también, el concepto de libertad espacial.

En *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, el tiempo prácticamente se convierte en el protagonista de la novela, dado el cuidadoso tratamiento a que está

sometido: tiempo objetivo (los siete meses en que transcurre la acción), tiempo psíquico (desde la infancia del protagonista hasta el presente) y tiempo histórico (el progreso regresivo hasta la era paleolítica); no obstante, la estructura de la obra resulta bastante sistemática y se evitan los saltos temporales o cortes bruscos. También *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde las retrospecciones saltan en el tiempo según los cambios mentales del protagonista moribundo, muestran gran pericia técnica en su elaboración y un acertado tratamiento del tiempo. Personalmente creo, sin embargo, que la audacia narrativa de Rulfo de crear una novela que no concluye, sino que parte ya de la negación absoluta del tiempo y de la vida, no tiene precedentes en la literatura hispanoamericana y, hasta ahora, no ha sido igualada, en este aspecto, ni siquiera por una obra tan de avanzada como *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso, donde el curso del relato se desenvuelve en planos y en niveles temporales completamente distintos, y cuya conclusión final es la negación total de toda posible conciencia, reducida a simples signos sobre el papel impreso.

Es evidente que en los cuentos de *El Llano en llamas* se configuran las tendencias dominantes de *Pedro Páramo*. Las relaciones entre ambos libros se dan en todos los estratos (el lingüístico, el de las figuras y personajes, el del tiempo y el espacio en que éstos se manifiestan, el de las huellas de otros textos y el contacto con ellos).

De los cuentos de *El Llano en llamas* se desprende la importancia que tiene el hecho de tener voz o no tenerla en el mundo rulfiano. Se destaca el oído --también la vista, en segundo orden--, y es por eso muy significativo que el hombre pierda incluso el

deseo de hablar. Sobran las palabras en un mundo donde la ley se ejerce al margen de la justicia.

Pedro Páramo se distribuye en dos grandes enunciados principales, a cada uno de los cuales le corresponde un narrador y un punto de vista dominante. El primero es el del hijo de Juan Preciado, quien asume el discurso en primera persona, desde el comienzo de la novela, y domina durante todo el primer movimiento. El segundo narrador es una conciencia omnisciente del mundo de Pedro Páramo. Narra en tercera persona y, a veces, cede la palabra a otro de los personajes de ese mundo. El punto de vista omnisciente oscila constantemente con el de la primera persona de sus interlocutores. Este paso del punto de vista dominante de la tercera persona a un punto de vista de primera persona, en el segundo movimiento, se produce entre los fragmentos cuando hay cambio del narrador principal. Los enunciados nunca se confunden ni coinciden en un mismo fragmento. Ante el lector se alternan frecuentemente, lo cual produce un efecto de simultaneidad temporal y espacial que entrevera ambas historias al desarrollarse éstas en el texto. La novela se inicia con la llegada de Juan Preciado a Comala:

"Vine a Comala" (p. 3)

Es decir, con Juan Preciado vivo, dueño de su acción y de la voz. Sólo sabemos que ha muerto, inmediatamente después de los fragmentos centrales. La novela concluye con la muerte definitiva del mundo opresor de Pedro Páramo. El hombre desaparece sin voz (sin poder) y sin cuerpo (sin placer); queda sólo una súplica que no se manifiesta, como si

se le negara hasta el murmullo característico de las ánimas y de los vivos suplicantes en la novela:

“Cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.” (p. 114)

Los enunciados principales que conforman *Pedro Páramo* se entreveran y marcan dos unidades, definidas por la preeminencia de uno de los enunciados sobre el otro. Estas unidades corresponden a los dos movimientos de la imaginación que constituyen la novela. En la organización textual, estos dos grandes movimientos dividen el texto en dos.

Los principales aspectos que se destacan al principio de la novela son la relación madre-hijo, que se presenta como “real”, y la de padre-hijo inexistente y, por lo tanto, acicate paradójico de la esperanza. También aparece la unión o encuentro de los hermanos Juan y Abundio. El ambiente está lleno de los signos maternos: la voz de la “madre viva” actualizada en el recuerdo, ordenando el destino:

“Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre.” (p. 4)

Los hijos, Abundio y Juan, llevan el apellido de sus respectivas madres.

El segundo encuentro de Juan es con Eduviges, que lo iniciará en el camino de la muerte; mujer que ya antes substituyó a su madre y que la conoció desde joven.

Es importante destacar la primera caracterización que recibe Juan Preciado de su

padre, en boca de su medio hermano:

*“--¿Conoce usted a Pedro Páramo?-- le pregunté.
--¿Quién es?-- volvi a preguntar.
--Un rencor vivo-- me contestó él.” (p. 5)*

*“--¿Y Pedro Páramo?
--Pedro Páramo murió hace muchos años.” (p. 6)*

La ambivalencia aparente se resuelve pronto. Lo que resta de Pedro Páramo al empezar la novela es ese rencor hacia él que vive en los demás y que se manifiesta, por ejemplo, en el gesto de Abundio:

“Y dio un pajelazo contra los burros, sin necesidad, ya que los burros iban mucho más adelante de nosotros, encarrerados por la bajada.” (p. 5)

También, con la alusión al rencor, se anima el retrato de la madre de Juan Preciado:

“Sentí el retrato de mi madre, guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara.” (p. 5)

Ya desde antes sabemos de ese rencor:

“El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.” (p. 3)

Juan Preciado sigue el camino trazado por su madre, pero no en función de su rencor; asume su “misión” y espera ansiosamente lo que va a acontecer, impulsado por sus sueños y sus ilusiones. Para que cumpla su destino, la madre ha sabido edificar en su sensibilidad la imagen paradisiaca de la tierra prometida, “su tierra”.

El hijo arriero muestra la tierra del padre y del padrino:

"... nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar."
(p. 6)

El latifundio está delimitado por los símbolos de lo bajo y lo perverso:

"¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detracito de ella está la Media Luna." (p. 6)

El "ayer" vital del atardecer en Sayula se contrapone al "ahora" devastado de Comala, "pueblo sin ruidos", en ruina, lleno de ecos, es decir, carente de sonido propio.

La imagen para caracterizar el espacio vital de Comala, abierto al futuro, es una ampliación de la que aparece en *Luvina* con la misma función:

*"Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos. llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.
[...] y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban, y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer."* (pp. 6-7)

La presencia del espacio vital, aéreo y alado, y la voz de la madre aun más clara en su interior, es suficiente para no debilitar la esperanza. Juan Preciado "siente" lo que la vista y el oído le niegan:

"Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, senti que el pueblo vivía." (p. 7)

Es una fe que lo fortalece para cumplir su destino.

Abundio envía a Juan Preciado a casa de Eduviges Dyada. Ha sido lugar de paso de los que van y vienen. Eduviges se identifica con Doloritas, la madre de Juan Preciado, y tiene una triple función: 1) Prepara a Juan para la muerte que “acorta veredas” y cree en el suicidio como una liberación. 2) Es enviada por la madre para guiarlo en el camino. Después pretende alcanzarla a ella en “alguno de los caminos de la eternidad”. 3) Le revela a Juan Preciado que él pudo ser su hijo.

Juan Preciado es dócil al llamado; se sumerge en ese mundo:

“Me senti en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo.” (p. 10)

Mientras Juan Preciado baja al submundo, pasamos al tiempo paradisiaco de la niñez de Pedro Páramo. Ha pasado la Revolución. “Ya se había ido la tormenta” y hay todavía una esperanza sobre la tierra.

El efecto del agua sobre la arena, agua que cae del techo y no del cielo, nos muestra un mundo germinal, materno y femenino --humedad, plantas, tierra-- en armonía con los signos vitales y solares:

“Al recorrerse las nubes, el sol sacaba luz a las piedras, irisaba todo de colores, se bebía el agua de la tierra, jugaba con el aire dándole brillo a las hojas con que jugaba el aire.” (p. 11)

Esa conjunción equilibrada es breve y da paso a un contraste tajante. Sentado en el

“excusado”, Pedro evoca a Susana San Juan, el ideal inaccesible:

“A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.” (p. 12)

Es innegable el carácter dramático de ese amor sustituto de Dios, condenado por imposible.

Pedro, sin embargo, queda atado a un tiempo anterior, el de la infancia, donde sí se dio la unión paradisiaca, en consonancia con la naturaleza:

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. [...] El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos; mientras el hilo corría en nuestros dedos detrás del viento; hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. [...] Tus labios están mojados como si los hubiera besado el rocío.” (p. 11)

Si la felicidad de la vida amorosa no se logra, Pedro Páramo escoge desde la niñez el poder adquisitivo material como satisfactor:

“Encontró un peso. Dejó el veinte y agarró el peso. ‘ahora me sobraré dinero para lo que se ofrezca. pensó’.” (p. 13)

Se comienza a gestar la personalidad escindida de Pedro Páramo, que los venideros acontecimientos se encargarán de reafirmar. Personalidad escindida entre el amor ideal y el afán desmedido de dominio y riqueza.

La imagen de Abundio, por contraste, se completa en boca de Eduviges. Hijo

discriminado de Pedro Páramo, querido por todos, fue el correo, “*el nexo entre este mundo y el otro lado del mundo*”, antes de “su desgracia”, ensordecimiento accidental, simbólico, porque no proviene de su interior, sino de la circunstancia en que vive. A diferencia de otros personajes de Comala, Abundio vive en “lo alto”. ¿Es mediador para la conjunción necesaria del cielo con la tierra? Así parece sugerirlo el diálogo entre Eduviges y Juan Preciado. Ella relata que antes quedó sordo y dejó de hablar. Juan insiste en su capacidad auditiva y Eduviges no parece tener seguridad de lo que ha afirmado:

*--Este de que le hablo oía bien.
--No debe ser él. Además, Abundio ya murió.
Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta?
Así que no puede ser él.
--Estoy de acuerdo con usted.” (p. 15)*

Juan Preciado conoce ya la función de Abundio. Conoce también la sustitución de la Madre por Eduviges, en la noche de la boda con Pedro Páramo. La orden de la madre, entonces, es análoga a la que da años después a Juan Preciado:

*--Ve tú en mi lugar-- me decía.
Y fui
Me valí de la obscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo.” (p. 16)*

La confidencias de Eduviges llevan a Juan Preciado a comprender el rencor de su madre hacia Pedro Páramo, y por qué se alejó de él llevándose al hijo:

“Ella siempre odió a Pedro Páramo. ‘¡Doloritas! ¿Ya ordenó que me preparen el desayuno?’ Y tu madre se levantaba antes del amanecer [...] ¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? ‘Doña Doloritas, esto está

frio. Esto no sirve'. ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron." (p. 17)

De ahí el contrapunto entre el lugar anhelado y posible y el páramo de la cotidianidad esclavizante de la madre en su vida con Pedro.

"...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel derramada." (p. 17)

La pérdida del paraíso se ha dado también, muy temprano, en la vida de Pedro Páramo, quien, excepcionalmente, asume la primera persona para revelar el hecho desencadenante de su destrucción: la partida de Susana San Juan y su "odio" hacia el pueblo de Comala:

"El día en que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: 'Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.' Pensé: 'No regresará jamás; no volverá nunca'." (p. 18)

Habiendo perdido su centro de interés vital, Pedro Páramo se inicia como el "gran negador" de la vida. Negación a "resignarse", arbitraria y trágica rebeldía contra la vida.

La premonición de la abuela confirma el destino abyecto del muchacho:

*"--Es necesario que te resignes.
--Que se resignen otros, abuela, yo no estoy para resignaciones.
--¡Tú y tus rarezas! Siento que te va a ir mal, Pedro Páramo."* (p. 19)

El enfrentamiento de Pedro Páramo con el dolor se produce más tarde a través de la orfandad y la muerte. Su hijo Miguel, quien pretendió emular los antivalores del mundo paterno, muere víctima de sus pasiones desenfrenadas. Las andanzas de Miguel son ejemplos de cómo se pueden ignorar los límites; mata como su padre; como él fuerza a las mujeres; consuma un incesto (ha sido amante de Eduviges, quien podría ser su madre); finalmente va a buscar una novia al pueblo de Contla, y muere al ser lanzado de su caballo al saltar sobre los propios muros levantados por su padre para usurpar tierra ajena:

"--No, loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa.

--Sólo brinqué el lienzo de piedra que últimamente mandó poner mi padre." (p. 20)

El sentimiento de pérdida, manifestación casi permanente en la novela y en los cuentos de Rulfo, se expresa a través de la voz y el llanto que se escuchan en la penumbra, y va integrado a la sonoridad de los pasos, ambiente propio de la obra:

"La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entreambre los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen en la destiladera sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran [...] Y el llanto. Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos." (pp. 21-22)

De la voz parecen desprenderse rasgos de los personajes; las inflexiones muestran la íntima experiencia del dolor.

En uno de los escasos textos autobiográficos de Juan Rulfo, *Mi padre*, el duelo es descrito extensamente a través del llanto:³

“--Ya son las tres de la mañana y hemos traído a tu padre. Lo han asesinado [...] y tuve que llorar; y tener que oprimir el corazón para que suelte su jugo. Forzarlo hasta el llanto [...] para golpearlo con el martillo de la pena y hacerle sentir su dolor. Hice eso. Sólo por llorar: Por no gemir en silencio. Y mi llanto se hizo agua como la sangre. Y cuando oía allá lejano el llanto de mi madre [...]”

Las últimas líneas refieren a una sensación íntima vivida en el aislamiento. En *Pedro Páramo*, las inflexiones sugeridas por el autor hacen que el llanto guarde una relación particularmente estrecha con el poema:

“Y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo; y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

--Han matado a tu padre.” (p. 22)

Las mismas palabras se repiten más tarde, oídas en “*aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo*” de la madre de Pedro Páramo, eco sobre el tiempo de la novela que es antecedente, historia familiar:

“¡Han matado a tu padre!” (p. 61)

El Padre Rentería, cura párroco de Comala, vive en constante desasosiego; su

³ Juan Rulfo, *Mi Padre*, poema inédito publicado por Julio Estrada en *El sonido en Rulfo*, con la autorización de la señora Clara A. de Rulfo.

conciencia le reprocha su contribución y complicidad con Pedro Páramo en la opresión del pueblo; sus necesidades materiales lo mantienen en situación de dependencia con el cacique.

Cuando Miguel Páramo, asesino de su hermano y violador de su sobrina, muere, el Padre Rentería se dirige al altar y exclama:

“Por mí, condénalo, Señor.” (p. 24)

Como guía espiritual, el Padre Rentería está llamado a intensificar los vínculos fraternos entre los fieles y Dios. Conocemos su conflicto entre la práctica de su ministerio, su naturaleza humana y su fe y misión cristianas. Como hombre, condena a Miguel Páramo; como sacerdote, delega en Dios la decisión última y acepta en su interior, no sin dolor, la posibilidad de su salvación:

“Hay aire y sol, hay nubes. Allí arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar.”

“Pero no para ti, Miguel Páramo, que has muerto sin perdón y no alcanzarás ninguna gracia.” (pp. 22-23)

La muerte de Miguel Páramo permite un indicio de subversión popular. Como ante el gobierno en *Luvina*, los pobladores de Comala ríen burlonamente y emiten un juicio contundente:

“...Se murió muy a tiempo.” (p. 26)

Se teme todavía, sin embargo, a la presencia del padre, Pedro Páramo.

El Padre Rentería asume su culpa, condicionado también por el temor: ha mercantilizado su iglesia; ha cambiado su servicio de la misa del perdón por unas monedas. Ha descuidado su función pastoral:

"El temor de ofender a quienes me sostienen. [...] ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora y éstas son las consecuencias. Mi culpa." (p. 27)

El temor del pueblo hacia el poder absoluto, ligado a los efectos opresores de la estructura económica, justifica la segunda parte de la novela: es necesario ver morir, con todas sus contradicciones (Pedro Páramo es opresor y víctima), a la esfera del poder absoluto.

Juan Preciado, acostumbrado a "sentir" más que a razonar, es conmovido hasta sus raíces al oír en la oscuridad el grito del ahorcado Toribio Aldrete. Este grita su reclamo y su impotencia, y el grito adquiere dimensiones de hondura incalculable. Es la voz colectiva del pueblo sacrificado --sin objetivo cierto--, irónicamente detenido entre el cielo y la tierra, reclamando justicia. Ineludible es la asociación, en el plano social concreto, con los "ahorcados" que pueblan la novela de la Revolución; se marcan en *El Llano en llamas* y condicionan para siempre la imaginación de Rulfo:

"Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: '¡Ay vida no me mereces!'" (p.29)

"No, no era posible calcular la hondura del silencio que produjo aquel

grito. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón; como si se detuviera el mismo ruido de la conciencia. Y cuando terminó la pausa [...] retornó el grito y se siguió oyendo por un largo rato: '¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!'. " (pp. 29-30)

El grito precede a la aparición de Damiana, quien acoge y tienta a Juan, invitándolo a dormir en la Media Luna. Parece viva. Recuerda que ha sido su primera nana y Juan, a su vez, la reconoce porque su madre le había hablado de ella:

*"--Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nací. ¿De modo que es usted...?
--Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos." (p. 30)*

Muerto el padre de Pedro Páramo, queda su capataz, Fulgor Sedano, quien representa inicialmente la antigua ley opresora. Será, sin embargo, el ejecutor de la nueva ley del hijo: ley de la muerte, del despojo, de la mercantilización de los valores más estimados (la relación con la mujer, con la familia, la iglesia, la propiedad justa de la tierra).

Pedro Páramo está condenado; su conducta ha rebasado con creces el límite del padre:

"La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros. [...] Lucas Páramo ya murió." (pp. 36-37)

La admiración y sumisión de Fulgor ante ese poder opresor le hace negar también su naturaleza positiva, implícita en su nombre (resplandor, brillo propio).

El crimen se intercala y se suma al casamiento por interés de Pedro Páramo con

Dolores Preciado, para “pagar” la antigua deuda de los Páramo a los Preciado. La orden del crimen moral la ejecuta Fulgor, también el despojo. La mujer es utilizada para acaparar la tierra:

“‘Vente para acá, tierrita de Enmedio’. La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo.” (p. 34)

Rebasados los límites se intensifica la necesidad de subvertir ese mundo. Esto se hace evidente, por ejemplo, cuando Pedro Páramo comenta irónicamente a Fulgor:

“No te preocupen los lienzos. No habrá lienzos. La tierra no tiene divisiones.” (p. 33)

Damiana previene a Juan Preciado sobre la conversión de Comala en un lugar de ecos y rumores de las ánimas que todavía rezan por el mundo:

“--Si-- volvió a decir Damiana Cisneros--. Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen. Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. [...]

Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado.” (p. 38)

Después Damiana desaparece y sólo queda el eco de la voz de Juan Preciado llamándola:

“--¡Damiana! --grité --. ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: ¡... ana... neros ...! ¡...ana ... neros ...!” (p. 39)

Las voces del pueblo unen el pasado, el presente y los espacios. La conjunción

sugiere que el mal social (ecos, murmullos, rumores, mugido) es el mismo antes y ahora.

Inicialmente, Juan Preciado oye. Y oye, en primer término, *"la queja de las mujeres"*. Su temor a ser utilizadas en beneficio del poder absoluto:

"Dicen por ahí los diceres que es él que se encarga de conchavarle muchachas a Don Pedro. De la que nos escapamos." (p. 39)

Como Agripina en *Luvina*, son ellas las que se adelantan en el camino.

Luego el narrador parece desaparecer para que no haya distancia entre el lector y la queja popular. Se oye entonces un diálogo que muestra la burla y el despojo de la tierra de los pequeños propietarios:

*"--¿Y quién dice que la tierra no es mía?
--Se afirma que se la has vendido a Pedro Páramo."* (p. 40)

Siguen dos fragmentos, en uno de los cuales la soledad de la mujer (la imposibilidad de la pareja) se explica por la presencia del padre que se interpone en su vida (casarse implica la muerte del padre):

*"--... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
--¿Y si mi padre se muere de la rabia?"* (p. 41)

Un breve pasaje sonoro sintetiza la transformación gradual del ruido en canto. Canciones lejanas de penas de amor, que son tanto del hombre como de la mujer. En tono melancólico y en boca de hombre, la voz remite a la mujer. Una vez más nos encontramos

inmersos en el ámbito poético de Juan Preciado, en el cual las cosas nos llegan más por la sensibilidad que por la conciencia:

*“Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas.
**Mi novia me dio un pañuelo
 con orillas de llorar...**
 En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran.” (p. 42)*

Juan Preciado inicia el camino hacia su destino final, con una visión degradada, entre el presente y el pasado. Se contraponen, por un lado, los signos desvitalizados del comienzo (el movimiento pesado, los hombres como dormidos, la ausencia de frutos, el silencio, la noche, la sombra, “*el eco de las sombras*”); por otro (en el discurso de la madre, en el recuerdo), la exuberancia vital de la madrugada que antecede a la primavera y ocupa el centro del pasaje:

“Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

‘... todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. [...]’

Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras.”
 (p. 42)

Inmediatamente después de esta segunda visión, que sugiere el vacío más allá de las tinieblas, Juan Preciado siente la urgente necesidad de regresar:

“Pensé regresar. Sentí allá arriba la huella por donde había venido como

una herida abierta entre la negrura de los cerros.” (p. 42)

Las palabras dejan de ser “sentidas” y empiezan a recuperar su sonoridad. El lenguaje cobra su función distintiva. Juan Preciado “siente y oye” el mundo que lo rodea:

“A través de los párpados me llegaba el albor del amanecer. Sentía la luz. Oía.” (p. 45)

Donis y su hermana viven de acuerdo, con una tácita aceptación del incesto en una casa medio derruida. La casa es el espacio central en donde confluyen los caminos que van a todas partes y en donde se encuentra la pareja de hermanos incestuosos. La esterilidad y la condición marginal de los personajes son el signo de estas relaciones.

Juan Preciado despierta con el sol de mediodía y pide orientación para salir del lugar:

*“¿Cómo se va uno de aquí?
--¿Para dónde?
--Para donde sea.
--Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá --y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto--. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.
--Quizá por ése fue por donde vine.
--¿Para dónde va?
--Va para Sayula.” (pp. 45-46)*

Luego se hablará de la culpa colectiva que necesita el perdón para ganar la gracia y, con ella, el descanso eterno.

“--¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jote que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera. por dentro estoy

hecha un mar de lodo.” (p. 46)

Donis, el hermano-amante, anuncia su partida por la noche y promete regresar por la mañana para encaminar a Juan Preciado. Nuevamente Juan expresa su deseo de regresar:

“Quisiera volver al lugar de donde vine.” (p. 48)

Es la urgencia provocada por el temor humano ante la inminencia del sacrificio. Donis, el nuevo guía, le aconseja esperar, ya que en la noche *“todos los caminos están enmarañados de breñas”*.

Juan Preciado se acuesta con la mujer y sufre una extraña experiencia: calor, sudor; el cuerpo de la mujer, acostada en la cama a su lado, se derrite como un *“charco de lodo”*; a Juan le falta aire para respirar; se le acaba el aire y escucha un ruido como de estertor. Todo esto remite, indudablemente, a la substancia primigenia, al barro, a la falta de aire del nacimiento, al estertor de la muerte. La experiencia de nacer y de morir. El espíritu se libera de la materia.

La unión con la mujer no conduce a Juan a un mayor conocimiento de la realidad, sino a una mayor consternación y a la antesala de su propia muerte:

“Sali a la calle para buscar aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí.

Y es que no había aire; sólo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto.” (p. 52)

Lo último que guarda la memoria de Juan es haber visto:

"...algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón."
(p. 52)

Juan Preciado, en su tumba, abrazado al cadáver de Dorotea, se da cuenta de que lo mataron los murmullos y un frío que emergía de sí mismo:

"Pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre." (p. 54)

El frío que emana de sí mismo no es más que la representación de su soledad, de su confusión y del horror mortal que le provoca el hecho de haber encontrado sus orígenes de muerte, de abandono, de sujeción a la caprichosa actitud de unos pocos "todopoderosos". El horror de Juan Preciado es el horror del hombre mexicano enfrentado a su historia; los "murmillos" son nada más que murmullos, pero pueden lograr enloquecer al hombre consciente. Dichos murmullos, en un plano simbólico, pueden representar las protestas tímidas, acalladas, del pueblo ante un sistema opresivo y devastador.

La muerte de Juan Preciado configura el punto de división de la novela. La segunda parte se centra, sobre todo, en la figura de Pedro Páramo y el gradual exterminio de Comala.

La escritura recomienza la historia de la caída individual y colectiva. El punto de vista dominante en toda esta parte es, como ya se indicó, el de un narrador en tercera persona que relata la historia pasada del otro. Pero lo hace desde una perspectiva cercana

que actualiza los hechos ante el lector.

Pedro Páramo nos es presentado en dos planos distintos, que se entrecruzan en la novela: su vida histórica "hacia afuera", como la llama Carlos Blanco Aguinaga (1976: 82), conocida por todos los habitantes de Comala y caracterizada por su agresividad, codicia y oportunismo, y su vida interior, profunda, desconocida para los demás y embellecida por su amor a Susana San Juan.

Rulfo nunca analiza al personaje. Llegamos a conocer, tanto la vida interior como la exterior de Pedro Páramo, por medio de sus diálogos, sus monólogos, o por la presentación indirecta a través de los puntos de vista de los personajes secundarios. Así, desde la primera página de la novela, encontramos una alusión a su falta de afectividad, a su cruel frialdad. Es Dolores quien, en el lecho de muerte, le dice a su hijo:

"No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro." (p. 3)

Más adelante, el arriero Abundio caracterizará a Pedro Páramo como "un rencor vivo", y Bartolomé San Juan dirá de él que es "la pura maldad". Paulatinamente se va perfilando la figura de Pedro Páramo por medio de las referencias que los personajes secundarios, los personajes-eco de Comala, hacen de él, hasta que ya, hacia el final de la primera parte, contamos con la presencia completa del cacique brutal que domina el mundo a su alrededor. Al principio no sabemos cómo es Pedro Páramo, pero a lo largo de la obra nos vamos familiarizando con él; sentimos su comparecencia como algo vivo.

inmediato, poderosa realidad que nos sacude violentamente y cuya mano de hierro sojuzga a todas las entidades que participan en la acción.

Los dos primeros fragmentos de la segunda parte se inician con una premonición de Pedro Páramo, quien evoca la muerte de su padre sugerida por una serie de indicios auditivos:

"Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado. Ruidos vagos." (p. 61)

Los ruidos traen a la memoria la muerte del padre de Pedro Páramo (Lucas Páramo) en un tiempo análogo ("*un amanecer como éste*"). Una diferencia marcada es que entonces aún

"...la puerta estaba abierta y tralucía el color gris de un cielo hecho de ceniza, triste, como fue entonces." (p. 61).

Además se alarga la explicación de la imagen materna. Si primero fue el desplazamiento visual de la figura corpórea, ahora lo que importa es lo audible. La voz se fractura hasta los niveles ínfimos:

"Con aquella voz quebrada, deshecha, sólo unida por el hilo del sollozo." (p. 61)

Si el recuerdo de la madre fue para Juan Preciado el impulso de sus acciones, ahora lo que prevalece sobre el recuerdo reiterado de Pedro Páramo es "*el olvido*":

"Una madre de la que él ya se había olvidado y olvidado muchas veces,

diciéndole: 'han matado a tu padre'." (p. 61)

Existe un contraste irreconciliable entre el estilo evocador y poético del discurso de Pedro Páramo, cuando se refiere al objeto ideal (Susana San Juan), y el del cacique de la Media Luna, que muestra el endurecimiento del personaje. El resultado es la cantidad de muertes donde concurren la venganza y el dolor ante la imagen del rostro paterno despedazado. Todo el pasaje es de una gran síntesis poética:

"Nunca quiso revivir ese recuerdo porque le traía otros, como si rompiera un costal repleto y luego quisiera contener el grano. La muerte de su padre que arrastró otras muertes y en cada una de ellas estaba siempre la imagen de la cara despedazada; roto un ojo, mirando vengativo el otro. Y otro y otro más, hasta que la había borrado del recuerdo cuando ya no hubo nadie que se la recordara." (p. 61)

El temple de ánimo, que exige una respuesta heroica ante el dolor, se convierte en acritud y endurecimiento.

Hacia la época en que muere su hijo Miguel, Pedro Páramo empieza a intuir su decadencia, se adueña de su muerte y la asume como expiación de su culpa:

"Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar pronto." (p. 62)

Al hacerlo, sin embargo, no libera su espíritu (de los pensamientos despedazados). Lo que resta de vida, como vimos antes, se ata a una imagen del pasado, hecho que lo lleva necesariamente a la destrucción:

"Se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él

sus pensamientos se seguían unos a otros sin darse alcance ni juntarse [...] No sintió dolor.” (p. 62)

El único hilo que ata a Pedro Páramo a la vida es el recuerdo de Susana San Juan, y éste se fija en una “*imagen celeste*” que definitivamente separa a Pedro Páramo del mundo de Susana:

“Esta es mi muerte, dijo.” (p. 113)

Después sólo queda el recuerdo de la culpa por el pecado contra el hijo. (Abundio, representación de un pueblo relegado y oprimido).

Dorotea reconoce la verdad del amor de Pedro Páramo por Susana San Juan y adelanta la síntesis de todo el segundo movimiento. Ella da la versión de la historia desde el punto de vista del pueblo; aclara la visión desoladora de Susana sobre la muerte de su madre y se justifica a sí misma, en la medida en que justifica al pueblo. Es, al mismo tiempo, testigo y mirada humanizadora.

Juan Preciado conoce ya la verdad del mundo de Pedro Páramo: el crimen, la mercantilización de la vida, la orfandad y el amor insatisfecho provocan su caída, la ruina de la tierra y la desbandada de los hombres. La caída, lenta y gradual, es definitiva:

“Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, siempre como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna.” (p. 73)

Si a Juan Preciado lo trae la ilusión, a Pedro Páramo lo extinguen la desilusión y la culpa:

“Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.” (p. 73)

La muerte de Susana San Juan precipita el abandono total de Comala y el abandono de sí mismo por parte del cacique. Sentado en un equipal, ya no hace más que pensar en su amada muerta. El texto expresa claramente la ambigüedad, del contraste que se produce, a la hora de la muerte de Susana San Juan, entre la fiesta popular que se oye en la Media Luna y la negación voluntaria de la historia que asume, en el mismo momento, Pedro Páramo:

*“Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allí había feria; [...] Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala.
--Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo.” (p. 107)*

La revolución toca a la puerta de la Media Luna. Damiana presiente una fuerza nueva que estremece la tierra y llega a confirmar su presencia:

*“Le pareció que la tierra estaba llena de hervores, como cuando ha llovido y se enchina de gusanos. Sentía que se levantaba algo así como el calor de muchos hombres. Oyó el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas. Luego volvió a oír los eulatazos aporreando la puerta.
Una lámpara regó su luz sobre la cara de algunos hombres.” (p. 97)*

No obstante, saca de su vida esa fuerza, negándola:

“Son cosas que a mí no me interesan”, dijo Damiana Cisneros y cerró la ventana.” (p. 97)

Parece escoger, como Pedro Páramo, la destrucción de su mundo. Incluso el texto permite verla como un centinela, vigilante de que se cumpla el destino de Pedro Páramo. No hay que olvidar dos hechos que crean una ambigüedad suficiente: su negativa a acostarse con el joven Pedro Páramo, que le da acceso a un lugar privilegiado de dominio en la Media Luna, y el hecho de que ha sido la nodriza de Juan Preciado y lo recibe a su llegada, justo antes de pasar a otra esfera. También le dice a Juan Preciado que estuvo oyendo, durante “muchas noches”, los ruidos de la fiesta popular que, sin embargo, no le es dado ver:

“Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie.” (p. 37-38)

Pedro Páramo aprovecha la Revolución para mercantilizarla y promover la opresión entre los hombres. Claramente puede percibirse el nexo de dependencia entre el patrón y sus subordinados. La “ayuda” de Pedro Páramo es más bien un mecanismo de sobrevivencia que desvirtúa la lucha; un último relucir de su poder de mando.

Al comienzo del levantamiento armado, el cacique lleva a cabo uno de los actos más oportunistas de toda su historia de excesos y atropellos: hábilmente simula colaborar con los revolucionarios para que no le saqueen la hacienda. Pero cuando “el Tilcuate”, uno de los hombres que Pedro Páramo había enviado para ayudar al grupo de alzados, vuelve a

Comala con el fin de pedir ayuda a su patrón y le relata el encuentro que han tenido con los villistas, Pedro Páramo contesta:

“¿Y por qué no te juntas con ellos? Ya te he dicho que hay que estar con el que vaya ganando.” (p. 98)

La contienda es presentada por Rulfo como una especie de juego sangriento al que se prestaron los mexicanos. Si al principio de la Revolución hubo una suerte de ideología elemental, pocos años más tarde los hombres luchaban sin bandera, nada más que *“pos porque otros lo han hecho también”* y sirviendo, sin darse cuenta, a los intereses de unos pocos oportunistas. Rulfo, con su magistral economía de palabras, lleva a cabo la más dura denuncia al desquiciamiento de la Revolución Mexicana:

*“El Tilcuate siguió viniendo:
 --Ahora somos carrancistas.
 --Está bien.
 --Andamos con mi general Obregón.
 --Está bien.
 --Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.
 --Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.
 --Se ha levantado en armas el padre Rentería.
 Nos vamos con él o contra él?
 --Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.
 --Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.
 --Entonces vete a descansar.
 --¿Con el vuelo que llevo?
 --Haz lo que quieras, entonces.
 --Me iré a reforzar al padrecito. Me gustan cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.
 --Has lo que quieras.” (p. 107)*

Es importante hacer notar que las citas que anteceden configuran el suceso de la

Revolución, que aparece en forma explícita en la novela. La Revolución, sin embargo, está presente en *Pedro Páramo* de una manera mucho menos obvia, pero igualmente significativa, de la misma manera que lo está en los cuentos de *El Llano en llamas*. En efecto, el pueblo de Comala que encuentra Juan Preciado es el México de la post Revolución, arruinado y sumergido en el escepticismo más grande, donde los vivos no se diferencian de los muertos y el futuro aparece cerrado. Esta “presencia” de la Revolución en *Pedro Páramo* es mucho más significativa por cuanto alude a la nostalgia de un mundo mejor, de una Comala fértil, previo a la lucha fratricida que arruinó a las poblaciones y destruyó vidas y hogares.

A Pedro Páramo no le importa abrirse al futuro, en sentido inverso al dinamismo del cambio histórico incipiente y confuso; entonces, se desgaja en su soledad. Es un oscilar entre vida y muerte. Por un lado:

“Pedro Páramo miró cómo los hombres se iban. Sintió desfilar ante él el trote de caballos oscuros, confundidos con la noche. El sudor y el polvo; el temblor de la tierra. [...]”

Por otro:

“Se dio cuenta de que todos los hombres se habían ido. Quedaba él, solo, como un tronco duro comenzando a desgajarse por dentro.” (p. 99)

Pedro Páramo se refugia en su recuerdo de la infancia compartida con Susana San Juan. Piensa así mismo en “la muchachita con la que acaba de dormir”:

“‘Puñadito de carne’, le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de

convertirla en la carne de Susana San Juan. 'Una mujer que no era de este mundo'' (p. 99)

No cabe duda de que Pedro Páramo opta por detener su tiempo. Con él y en él, el sistema se condena a sí mismo. El pueblo se desconcierta, pierde su raíz sin tener un objetivo claro para sustituirla. A pesar de eso, surge un despertar violento en favor de la vida. Por eso los hombres, transitoriamente, van y vienen de la Revolución a la Media Luna, sin clara conciencia de por qué lo hacen, pero impelidos a hacerlo, buscando una salida.

Finalmente, los hombres que han estado en la Revolución se van con el padre Rentería, quien opta por la lucha armada como una salida posible. El texto **no condena** la decisión; más bien **muestra** las contradicciones. Hemos visto anteriormente el origen ambiguo de esa acción, producto de una conciencia culpable y desesperada. Parece ser que el problema involucra también al pueblo.

El pecado del padre Rentería ha sido contra el Espíritu. No sin contradicciones y errores, se ha prestado a la mercantilización de los sacramentos, lo cual explica su nombre; ha entregado al hijo, huérfano de madre, y que pudo ser su hijo del espíritu, al poder negador --por su práctica opresora-- de la vida del Espíritu:

"Tenía muy presente el día que se lo había llevado, apenas nacido. Le había dicho:

--Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene.

Y él ni lo dudó; solamente le dijo:

--¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura. Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad.

--*¿De verdad cree usted que tengo mala sangre?*
 --*Realmente sí, don Pedro.*" (p. 63)

Por eso su confesión (al lector) se da junto con la experiencia de la muerte de Miguel Páramo.

El sacerdote es víctima de su propia debilidad, a pesar de que ha sufrido en carne propia el crimen del hermano y la violación de su Iglesia, encarnada en la sobrina y en todas las mujeres que también son víctimas. Muestra, además, una incongruencia entre sus reflexiones y su acción, lo cual le produce un conflicto existencial evidente. De ahí la dificultad del perdón, negado por otro sacerdote.

La magnitud del pecado es grave. Sin embargo, toda la actitud del penitente y las circunstancias no permiten una condenación definitiva. El sacerdote remite al padre Rentería con otro sacerdote, y al mismo tiempo se reconoce culpable, aunque en menor grado:

"Mis manos no son lo suficientemente limpias para darte la absolución."
 (p. 65)

El diálogo de ambos reafirma la idea de que la situación de pecado los incluye. El mal conduce siempre al problema de la tierra. Contla es una tierra fértil con frutos ácidos:

"Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso." [...]

Y Comala, un lugar donde

"Solo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios."
(p. 65).

Y las semillas del seminario mueren sin germinar. El texto deslinda la *"voluntad de Dios"* del mal social del latifundio:

*--Y sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre.
¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no?
--Así es la voluntad de Dios.
--No creo que en este caso intervenga la voluntad de Dios."* (p. 66)

De regreso a Comala, el padre Rentería le niega a Dorotea la posibilidad de ganar el cielo; la falta suya ha sido la complicidad (como el propio Padre Rentería y Gerardo el abogado). Pero, a su vez, Dorotea representa el deseo del hijo hasta el delirio: pide y anuncia, implícitamente, la llegada de Juan. Por eso ha ganado su lugar en los brazos de éste y, gracias a él, es capaz de "oír" la verdad de ese mundo. Representa la búsqueda del pueblo que necesita enfrentar la verdad de su historia para dejar de ser cómplice y redimirse. De ahí que hable a Juan Preciado del descubrimiento de su propia verdad, y después de la de Pedro Páramo y su amor por Susana San Juan. Finalmente, enfrenta junto con Juan la verdad de Susana.

El sacerdote sufre un proceso de inmersión en la culpa colectiva:

"aquél mareo, aquella confusión, el irse diluyendo como agua espesa, y el girar de luces; la luz entera del día que se desbarataba haciéndose añicos; y ese sabor a sangre en la lengua. El 'yo pecador' se oía más fuerte, repetido, y después terminaban: 'por los siglos de los siglos, amén', 'por los siglos de los siglos, amén', 'por los siglos...'" (p. 68)

El pueblo se arremolina y se sumerge en “un murmullo”:

“Detrás de él sólo se oyó un murmullo.” (p. 68)

Son los murmullos y las confesiones que oye Juan Preciado antes de morir, unidos por la súplica colectiva “*Ruega a Dios por nosotros*”, reforzando de esa manera su sentido de sacrificio redentor.

Al fallar el Padre, dentro de un sistema patriarcal, se desmorona el pueblo. El texto nos permite observar este proceso en los diálogos entre Pedro Páramo y sus hombres que van a la Revolución, y en la relación del padre Rentería con su iglesia. Paralelamente al proceso de la “caída” que percibimos en Pedro Páramo, sus hombres son víctimas del descontrol; no saben qué hacer. Llenos de contradicciones se lanzan a la lucha. El padre Rentería se integra a la lucha también para mitigar de alguna forma sus errores.

Pedro Páramo, sentado en su equipal, delata la cercanía de su muerte y de su proceso de “expiación”; sujeto al estatismo y a los recuerdos recurrentes sobre la muerte de Susana San Juan, anhela la muerte para liberarse de la conciencia. A este estado de ánimo se contrapone “el amanecer” como una acción positiva sobre el mundo.

En el “sentir” de Pedro Páramo se integran el “amanecer” de la muerte de Susana San Juan (que sigue “*el camino del cielo*”) y el “amanecer”, en el presente, que implica su muerte. Al compararlos, sugiere que la muerte de Susana supone la suya. Ella provoca el “amanecer” que lo destruye.

Susana es, pues, la mediadora en el paso de la vida a la muerte del cacique de la Media Luna. Antes, vimos resumidos los efectos de la venganza de Pedro Páramo contra Comala; su "abandono":

"Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre." (p. 107)

La fuerza de la decisión se manifiesta de inmediato en su actitud ante el proceso revolucionario en marcha. Se reitera la relación filial que Pedro Páramo no aprovecha. Sus hombres aún lo buscan, le preguntan, pero él los deja a su libre arbitrio:

"--Haz lo que quieras." (p. 107)

Los hombres deciden irse con el sacerdote (el otro "padre") casi por inercia.

Por primera vez se lee en la novela el nombre completo de Abundio:

"Por la puerta entornada se metió Abundio Martínez." (p. 108)

Como Juan Preciado, lleva el apellido de su madre y es precisamente una madre quien lo atiende al iniciarse el fragmento. La fuerza materna es, pues, la que predomina. Abundio quiere decir "abundante" o "derramarse en abundancia". Como vimos al comienzo, hubo un tiempo en que Abundio vivía a la altura de su nombre, en el amor del pueblo. Era el correo entre el mundo de afuera y el mundo de adentro. La desgracia lo toca y escinde su vida: pierde contacto con el mundo (ensordece); sufre todas las carencias afectivas y materiales (desconocido por el padre, sin descendencia y viudo, sin refugio y sin "Refugio"). Es abundante en necesidades y, por tanto, está capacitado para un destino

trascendente.

Pedro Páramo es un muerto en vida; Abundio ejecuta el acto ritual de la muerte; es el sacerdote que oficia el "sacrificio". Abundio, el "abundante", representa también la náusea colectiva; el coraje acumulado que encuentra, por fin, salida:

"vomitó una cosa amarilla como de bilis. Chorros y chorros, como si hubiera sorbido diez litros de agua." (p. 112)

El personaje se mueve fuera de sí, borracho, impulsado por una fuerza superior y por el deseo de la tierra:

"Sentía que la tierra se retorcia, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir, hasta que llegó frente a la figura de un señor sentado junto a una puerta." (pp. 110-111)

Toda la vida de miseria y orfandad se agolpa en su recuerdo, inducido por el grito de Damiana Cisneros:

"De las asechanzas del enemigo malo, libranos, Señor." Y le apuntaba con las manos haciendo la señal de la cruz." (p. 111)

Se aclara la razón por la cual el Abundio, que guía a Juan Preciado cuando éste llega a Comala, "oye" y vive en lo alto de los cerros (el punto más cercano entre la tierra y el cielo). Todo parece indicar que los "desposeídos de la tierra" están llamados a cumplir un destino liberador (como el Pelele en *El Señor Presidente* de Asturias).

Es evidente que todas las historias de la segunda parte de *Pedro Páramo* nos llevan

a la de Susana San Juan, como hemos visto en el comienzo y al final de este segundo movimiento. En el comienzo Pedro Páramo recuerda la muerte de su padre (el pasado), en el momento en que oye que traen muerto a su hijo, Miguel Páramo (el futuro). Al final de la obra, presenciemos la muerte de Pedro Páramo (el presente).

Los tres primeros fragmentos del segundo movimiento marcan tres mundos irreconciliables: el de Pedro Páramo (muerte, despojo y violación); el del padre Rentería (la mercantilización de lo sagrado y el pecado contra el hijo) y Susana San Juan (fuente de fuerza, de "alma" y de fecundidad, como la tierra madre).

El testimonio de Juan José Arreola, según Vicente Leñero (1988: 72-75), quince días después de la muerte de Juan Rulfo, apunta a un monólogo de Susana San Juan, omitido al publicarse la novela, el cual, según Arreola, leyó en los años cuarenta en Guadalajara y que reforzaría esta interpretación simbólica del personaje: La memoria recupera.

"El monólogo de Susana San Juan en la sepultura. Empezaban 'Los murmullos' con la mujer dormida en la tumba, diciendo: '¿Te acuerdas?' [...] Era una auténtica voz de mujer que salía del centro de la tierra. La semilla enterrada. [...] 'Sí, yo te quise. Yo quise entender qué era lo que tú querías. Si me querías a mí, si querías la tierra, si querías la tormenta... ¿qué querías, Pedro Páramo?' Ella era un monólogo. Era una mujer así, totalmente horizontal, en el fondo de la tierra, con la tierra encima, y hablando así: 'Bueno, estoy muerta, pero qué querías, dime qué querías de mí'. Era una cosa muy bella, muy tremenda. Una semilla hablando, una matriz hablando a través de los labios de la tierra."

Susana San Juan, conjunción de la pureza y el amor que corresponden al principio femenino, de acuerdo con su nombre (del hebreo *Shushannah*, de *shus* "lirio blanco").

“azucena”, y *hanna*, “gracia”) es la figura del centro y, al igual que Juan Preciado, es dueña de su discurso en el presente de la novela. Su voz irrumpe con fuerza para destacar, en primer plano, una imagen “ideal”, deseada (el recuerdo materno, acogedor).

La ausencia de la madre obliga a Susana San Juan a pensar en su escisión histórica. En medio de una evocación del mundo paradisiaco de la infancia, se alude al “abandono” como causa de esterilidad y de muerte.

Se reitera la imagen vital y profunda de Dolores Preciado que acompaña a su hijo Juan al regreso; pero “ahora” se asume ya como un pasado y se reconoce el cambio ocurrido:

*“Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes **que el abandono los secara**; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.” (p. 69)⁴*

La imagen elaborada es paradigmática de una época regida por el dinamismo del aire; por un mundo solar y aéreo positivo; imagen luminosa, de cielo azul y viento que juega y limpia el polvo y las ramas. La alegría asciende con la risa de los pájaros:

“Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época.” (p. 69)

Luego, baja el tono y sintetiza:

“En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul.” [...]

⁴ El resaltado es mío.

Para llegar al extremo de la pérdida:

"Me acuerdo, mi madre murió entonces." (p. 69)

La muerte de la madre le permite darse cuenta del sentido oculto de la historia: la ausencia de solidaridad, la escisión entre su mundo y el pueblo, la mercantilización de los sacramentos, etc.

El monólogo continúa como si hablara con Justina:

"¿Te acuerdas, Justina? Acomodaste las sillas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios. [...] Nadie vino a verla." (p. 69)

"¿Que vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. ¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas?" (p. 70)

Susana habla en el submundo, donde la oye Juan Preciado. El texto marca la identidad entre Susana San Juan y Dolores Preciado. La mención del "abandono" nos lleva al discurso de Dolores, en el primer fragmento de la novela:

"El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro." (p. 3)

Es explícita la relación con el abandono marcado por Susana San Juan, cuando vemos más adelante que ese olvido es también consecuencia del "abandono". El recuerdo se actualiza precisamente en el diálogo de Juan con Eduviges, sobre el nacimiento del

primero y la salida de Dolores Preciado con su hijo para Sayula. En el pasado, Eduviges habla con Pedro Páramo y el diálogo suscita en Juan el recuerdo clave:

“--¿Pero de qué vivirán?
 --Que Dios los asista.
 ... **El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.**” (p. 18)

La muerte de la madre de Juan Preciado marca “la hora” de su salida para llegar a la verdad liberadora, como antes la muerte de la madre reveló a Susana San Juan los signos de muerte del mundo que vivía y marcó también la llegada de “su hora”. Susana --y después Dolores Preciado-- sale del lugar para cumplir su destino liberador (va con Justina, su nodriza y guardiana hasta su muerte):

“La había cuidado desde que nació. La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos. [...] Le mordía las piernas. La entretenía dándole de mamar sus senos, que no tenían nada, que eran como de juguete. ‘Juega --decía-- juega con este juguetito tuyo’.” (p. 81)

Fulgor Sedano sugiere una relación anómala entre Susana San Juan y su padre, por lo cual la identifica a ella implícitamente con la madre. Bartolomé San Juan es un minero. Si la muerte de la madre hizo cobrar conciencia a Susana de problemas sociales específicos, su unión con el padre le permitirá conocer el sentido último de ese mundo:

“¿Han venido los dos?
 --Sí, él y su mujer. ¿Pero cómo lo sabe?
 --¿No será su hija?
 --Pues por el modo como la trata más bien parece su mujer.” (p. 74)

El mundo de Bartolomé San Juan se opone al mundo de Pedro Páramo:

"Es , según yo sé, la pura maldad. Eso es Pedro Páramo." (p. 76)

A él le toca también enunciar la verdad de ese ambiente de opresión, que pulveriza y despedaza, al que parece estar sujeta por el momento Susana:

"... como si rociara la tierra con nuestra sangre." (p. 77)

Juan Preciado ha tenido una revelación análoga, pero en boca de una de las víctimas de Pedro Páramo. El relato es grotesco:

"Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que Don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto." (p. 72)

Más que el charco de sangre en que cayó la víctima, sobrecoge el contrapunto discursivo del hombre que, aterrado, cae en una actitud servil con la cual pretende excusar a su agresor:

"Me dejó cojo, como ustedes ven, y manco si ustedes quieren. Pero no me mató." (p. 72)

Peor que la mutilación física, es la disminución de la persona.

Bartolomé San Juan profetiza su propia muerte:

*"'Tendré que ir allá a morir', pensó. Luego dijo:
--Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas; he tratado de disuadirlo..."* (p. 76)

Y en efecto, Pedro Páramo decide la muerte de Bartolomé San Juan, y Fulgor la ejecuta:

*“Ella tiene que quedarse huérfana. Estamos obligados a amparar a alguien.
¿No crees tú?”* (p. 77)

Por primera y única vez en el texto, aparece el mundo indígena. Inicia el pasaje:

“Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros. Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo.” (p. 78)

Respetuosa y enaltecedora es la forma en que el narrador muestra a los indios, con una gran economía de rasgos, en una escena breve, reveladora de sus participación.

“No han traído ocote porque el ocote está mojado, y ni tierra de encino porque también está mojada por el mucho llover. Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan.” (p. 78)

Marcados por los signos de la vegetación que simbolizan la muerte y la resurrección, la fertilidad y la fecundidad, la presencia de los indios aviva las fuerzas cósmicas que producen la regeneración de la vida; son símbolos de resurrección. Traen las yerbas olorosas más representativas de la tradición popular en la cultura hispánica y que cumplen una función regeneradora, como las diversas yerbas milagrosas de las más variadas culturas, que curan las peores enfermedades o conceden la inmortalidad (Ciriot, 1992: 457).

La escritura contrapone la precariedad de la vida de los indios (tiemblan de temor; recuerdan los encargos domésticos que no podrán satisfacer) a su capacidad de “reír” y de “esperar” el tiempo que vendrá:

“Platican, se cuentan chistes y sueltan la risa. Las manzanillas brillan salpicadas por el rocío. Piensan: ‘Si al menos hubiéramos traído tantito pulque, no importaría; pero el cogollo de los magueyes está hecho un mar de agua. En fin, qué se le va a hacer’.” (p. 79)

Al mismo tiempo, Justina baja de la Media Luna al mercado. Se marca entonces, por contraste, la escisión entre el mundo criollo y mestizo y el mundo indígena. Sin embargo, ella, la guardiana materna de Susana San Juan, funciona como el hilo que vincula ambos mundos:

“Entró en el portal. Los indios voltearon a verla. Vio la mirada de todos como si la escudriñaran. Se detuvo en el primer puesto, compró diez centavos de hojas de romero, y regresó, seguida por las miradas en hilera de aquel montón de indios.” (p. 79)

Los indígenas han sido los portadores de los símbolos regeneradores, característicos de la tierra.

Susana San Juan, el personaje que más se opone a Pedro Páramo, es, a la vez, la única nota sentimental, noble, en la vida del cacique. Por esto mismo, acaso, ella es también lo único que Pedro Páramo nunca logra obtener. El tema del amor imposible sirve para presentar a Pedro Páramo como un ser ambivalente, un cacique despiadado y temible en cuyo fondo descubrimos a un ser desdichado y débil:

“Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti.” (p. 74)

Susana es la única mujer a la cual Pedro Páramo ha amado desde siempre, desde la niñez hasta la muerte, que lo sorprende recordando su imagen. Susana, sin embargo, vive ahogada en su propia vida interior, en el recuerdo tormentosamente erótico de su esposo muerto, y protegida por la locura, que actúa como una coraza entre ella y la realidad, pues la “realidad” en Comala no es otra que Pedro Páramo, es decir, la degradación.

Como apunta Jorge Ruffinelli (1980: 51), no hay, en rigor explicación cultural ni racionalista de la locura de Susana San Juan. La ambigua connotación del incesto, la pérdida de su esposo o el recuerdo de la pesadilla de su descenso a la caverna, obligada por su padre, y donde encuentra el cadáver descompuesto de un hombre, no son suficientes para explicar su total enajenación. La función de su locura es, en todo caso, puramente defensiva. Sólo por medios no racionales, en su caso, es posible establecer un límite al poder inconmensurable de Pedro Páramo.

Si por una parte Susana es el único ser que logra penetrar en el alma invulnerable del cacique, el único ser que puede despertar sentimientos nobles y bellos en su espíritu, ella será también su castigo, su tortura permanente. Pedro muere físicamente a manos de su hijo Abundio, pero en realidad ya había muerto mucho antes en esas interminables noches, las únicas noches pasadas al lado de Susana durante las cuales, a través de la pálida luz de la veladora, observaba el cuerpo en movimiento de ella, con la cara sudorosa, agitando las

sábanas con sus manos, en medio de su delirio erótico:

“¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?” (p. 92)

La reacción en contra de la Iglesia como institución feudal, como extensión de una política caciquista, está presente en Susana San Juan quien, a punto de morir, rehúsa confesarse con el padre Rentería y prefiere sumirse en sus recuerdos gratos. Aunque irracionalmente y por medio de la locura, y de la misma manera que Susana no sucumbe a la voluntad del cacique, tampoco se somete, en su agonía, a la voluntad del sacerdote, en quien ella ve una extensión de Pedro Páramo, y se resiste a entregarle su libertad interior. Susana, sin duda, ve en el padre Rentería no un instrumento de Dios sino de Pedro Páramo:

*“--Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los Pecadores.
Luego se acercó otra vez a su oído; pero ella sacudió la cabeza:
--¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí.
Estoy tranquila y tengo mucho sueño.” (p. 105)*

El padre Rentería sólo se preocupa por oponer, a las imágenes que muestran el amor intenso de Susana por Florencio, aquellas otras que captan la condenación de los hombres, quienes únicamente pueden presentarse aterrorizados ante Dios. Cerrado en su errónea concepción de la vida, no logra advertir cuánto más cerca se encuentra ella que él del Amor, pues sólo está preocupado por comprobar el grado de culpabilidad de la mujer. La abundancia de las imágenes y la utilización de la primera persona del discurso de él no

llegan, sin embargo, a alcanzar la riqueza de la síntesis máxima del lenguaje de Susana San Juan:

*“Aún me falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines, y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor.
--El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor.” (p. 104)*

¿Cómo es posible que el padre Rentería no comprenda la búsqueda profunda que simboliza ese obstinado refugiarse en el amor? La locura de Susana San Juan desencadena en él, que es depositario de los rígidos e inamovibles cánones morales del grupo social que representa, un cuestionamiento total que abarca los valores básicos del Bien y del Mal:

“Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla.” (p. 105)

Sin duda, no es posible una crítica más profunda a la falsa actitud ético-religiosa, que se nos propone por medio del padre Rentería, a partir de la “locura” de Susana y, según la cual, la comprensión del amor humano y la factibilidad de la existencia de un Dios-Amor son firmemente cuestionados.

Los recuerdos fundamentales de Susana, que se articulan desde la tumba, corresponden a diferentes tiempos de su vida y no presentan ningún ordenamiento cronológico. La muerte de la madre se ubica en un tiempo y en un espacio compartidos

con Justina.

“Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño. Creo sentir la pena de su muerte... Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.” (p. 68-69)

Susana San Juan revive las sensaciones, reitera las mismas vivencias e iguales emociones de aquel tiempo lejano; recuerda esa época “para olvidar su soledad”, y todo ello la lleva necesariamente al reconocimiento de estar muerta. Lo importante de esta parte es la significación que adquiere el momento, desde su propio punto de vista, ya que es ella quien rememora, a pesar de que no aparezca nombrada. Susana San Juan casi siempre resulta dicha, expresada, conocida, mostrada o explicada por los demás. En muy pocas oportunidades es ella misma quien muestra su interioridad o hace manifiesto su proceder, ya que siempre es Bartolomé San Juan, o Pedro Páramo, o Justina, o “los otros”, quienes hablan por ella. Lo relevante del recuerdo de la muerte de su madre se concentra en:

“Estoy aquí, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad.” (p. 69)

El recuerdo del pasado, de lo vivido, crea la factibilidad de olvidar su propia situación de muerta en que está incluida y que constituye su presente.

La agonía de Susana San Juan se entrelaza con la muerte de su padre. El anuncio de su muerte provoca una visión retrospectiva de su niñez. Bartolomé San Juan obliga a Susana a enfrentarse con la muerte. Hace descender a la niña hasta el fondo de un pozo, con el objeto de que ubique allí, entre los huesos de un ser humano, el dinero que está buscando. El fragmento que muestra ese instante es desgarrante y el efecto de significación que se logra proviene de la tensión creada entre la oposición de la permanencia fuera del pozo del padre y el descenso de Susana, junto a las imágenes que muestran el desmenuzamiento de la calavera y que adquieren innumerables significaciones simbólicas:

*"Y el grito de allá arriba la estremecía:
 --¡Dame lo que está allí, Susana!
 Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó.
 --Es una calavera de muerto-- dijo.
 --Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres.
 El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura.
 Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos.
 --Busca algo más, Susana. Dinero. Ruedas redondas de oro. Búscalas, Susana.
 Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre." (pp. 82-83)*

Considerado en el nivel de lo psicológico, es el descenso más abismal. Esa experiencia representa para Susana la separación de la vida y la evidencia ineludible de la mortalidad. Es la incorporación violenta en la zona de la oscuridad y de lo desconocido, que se ha realizado como consecuencia de la imposibilidad de rebelarse contra el poder y la

compulsión paternas. Aunque ella no sepa a quién pertenece esa calavera y, por tanto, su afectividad no esté comprometida con esa muerte, por ser su padre, justamente, quien la fuerza a ese descenso macabro y quien desde la vida la obliga a sumergirse en ese estado de desgarramiento total con la vida, pierde contacto con lo "real". Por causa de la violencia que rodea esa experiencia, Susana San Juan se refugia en un estado similar a la misma muerte de la que quiere huir: la "locura".

Según Ignace Lepp (1967: 34), es muy importante, para el posterior desarrollo del equilibrio psíquico del hombre, la forma como se realiza la primera experiencia de la muerte del "otro", fundamentalmente porque ello implica tomar conciencia de la propia mortalidad. *"Ha sido posible verificar a través de la práctica psicoterapéutica que, en general, existe una relación directa entre la actitud angustiada en la vida y una situación dramática frente a la muerte en la infancia."*

Susana opta por refugiarse en una zona alejada de la realidad. Su mundo se reduce y queda limitado sólo a ciertos momentos centrados en su pasado, real o imaginario, y a su relación con ciertas personas, entre quienes está Justina --la encargada de officiar como mediadora entre su locura y la realidad--. Su impulso vital ha menguado y rechaza todo lo que viene de lo "real". No hay proyección de futuro, y el presente se instaure por la constante reactualización de su pasado; su tiempo está detenido y su mente transita en el recuerdo y la imaginación.

Susana San Juan rechaza el mundo exterior simbolizado por el padre, que debería haber sido quien la conectara con dicho mundo y no con el abismo; imposibilitada de

actuar para introducir algún cambio, sólo puede concentrarse en sí misma.

El recuerdo del momento nefasto en la infancia de Susana San Juan está enmarcado, en el desarrollo del relato, por la incorporación del instante en que le comunican la muerte de su padre y por su reacción ante la noticia de esa pérdida:

--Tu padre ha muerto, Susana. Anteanoche murió, y hoy han venido a decir que nada se puede hacer; que ya lo enterraron; que no lo han podido traer aquí porque el camino era muy largo. Te has quedado sola Susana.

--Entonces era él --y sonrió--.

Viniste a despedirte de mí --dijo, y sonrió." (p. 82)

--Supe que eras tú, Bartolomé.

Y la pobre Justina, que lloraba sobre su corazón, tuvo que levantarse al ver que ella reía y que su risa se convertía en carcajada." (p. 83)

Susana se recluye en su mundo interior, el único lugar que le ofrece cierta estabilidad ante la dura evidencia de la mortalidad y el arribo de Pedro Páramo, para sustituir a Bartolomé como símbolo del poder y de lo real.

La fantasía ha venido a llenar el vacío que ha dejado la realidad, pero lo importante, desde el punto de vista literario, es que, justamente en esos momentos de evasión, es en donde se encuentran las imágenes más bellas y cargadas de erotismo de todo el texto.

Los recuerdos o ensueños de Susana San Juan poseen increíble belleza y nos la ubican en el mar y junto a Florencio. Con él y por medio de la reactualización de un amor carnal y pleno, obtiene la ritualización de la ceremonia simbólica de la penetración física y de la penetración en la inmensidad:

“Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas la piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea... [...]”

“Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas. [...] --Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad. [...]

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza a mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. [...]

Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a las olas.” (pp. 87-88)

Se crea un vacío de comunicación entre el mundo de Pedro Páramo y el de Susana San Juan. Una voz tartamuda trae la noticia de la muerte de Fulgor Sedano. La imagen de su muerte es una representación satírica del mundo escindido de Pedro Páramo. El ejecutor ha sido el pueblo (revolucionario, oprimido y diezmado por Fulgor):

“¡Cocórrale! [...] ¡Vaya y dígame a su patrón que allá nos veremos! Y él soltó la cacalda, despavorido. No muy de prisa, por lo pepesado que era. Pero corrió. Lo mataron cocorriendo. Murió cocon una pata arriba y otra abajo.” (p. 85)

Con Fulgor desaparece el ejecutor de los designios de Pedro Páramo. Sólo le queda contemplar la muerte de Susana San Juan. Lo que contempla son gestos que no logra descifrar:

“Observando a través de la pálida luz de la veladora el cuerpo en movimiento de Susana; la cara sudorosa, las manos agitando las sábanas, estrujando la almohada hasta el desmorecimiento. [...]

Si al menos hubiera sabido qué era aquello que la maltrataba por dentro, que la hacía revolcarse en el desvelo, como si la despedazaran hasta inutilizarla.” (p. 86)

Susana San Juan ha superado cuatro etapas: la primera, en la infancia, con Pedro Páramo; la del pozo, también en la infancia, promovida por el padre; la del mar, con Florencio, y la de la hora de la muerte. La imagen de esta última la da Pedro Páramo antes de morir:

“Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.” (p. 108)

“Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan.” (p. 113)

La oposición entre el modo como Pedro Páramo pretende utilizar la Revolución en su provecho, sin involucrarse, y su anhelo de Susana San Juan, llega a su límite. Pedro Páramo se incomunica cada vez más con el mundo. Hay un marcado contraste entre la respuesta a la Revolución y el amor sexual de ella (la unión carnal), que se expresa como un himno a la vida, cercano a la experiencia mística que conlleva la pérdida de sí misma. A esta vivencia le acompaña el lamento-reproche, que nace de la fuerza terrible del “deseo” y que sólo una experiencia plena y colmada puede dejar:

“¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo

cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (p. 92)

A Pedro Páramo sólo le es dado contemplar el agitado sueño de Susana desde la superficie, desde la exterioridad, sin que se rompa nunca, ante él, el silencio. Se le niega incluso la posibilidad de consolarla.

En cambio, Juan Preciado oye y comunica a Dorotea la exaltación de la unión sexual:

“Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose más hasta el gemido.” (p. 91)

Antes de morir, Susana vive el infierno del alma aprisionada por las muertes y caídas sucesivas. Sin embargo, la naturaleza advierte que son tiempos de regeneración:

“--¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado? ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?

--No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya.

--Te asombrarías. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo.” (p. 99)

Todos son signos que connotan nacimiento y renovación. La preparación para la

Navidad se convierte en fiesta. El diálogo de dos mujeres del pueblo, que miran el paso de la luz en la Media Luna, es el que nos ubica en el tiempo histórico. La agonía ha durado tres años (el levantamiento cristero). Susana muere un ocho de diciembre, día de la Inmaculada Concepción. El pueblo sabe que Pedro Páramo no entenderá los signos de renovación:

“... si alguien se muere en esa casa. Con el poder que tiene don Pedro nos desbarataría la función...” (p. 102)

El destino de Susana, después de su “pasión”, es renacer. La muerte, como “sueño”, implica “despertar” (Susana San Juan y el maestro en Luvina); como desmoronamiento, la disolución total (Pedro Páramo).

En *Pedro Páramo*, la ruptura o desmoronamiento es el rasgo dominante que impide la continuidad y desintegra a los personajes, por sufrir un conflicto de identidad y por carecer de verdaderos vínculos afectivos que los relacionen, sin estar de por medio el dinero o la fuerza. El desencuentro se traduce en la imposibilidad de lograr la unión con los demás y la identificación con el otro, que nunca se podrá encontrar o alcanzar porque la vida se levanta sobre la rotunda afirmación de la negación: Dolores Preciado no vuelve más a Comala; Susana no ama a Pedro Páramo; Juan Preciado busca a alguien que no existe; Dorotea nunca tuvo ningún hijo; Eduviges, no obstante su bondad, no es perdonada; el padre Rentería no recibe la absolución; Gerardo Trujillo no es recompensado por su fidelidad, ni Abundio encuentra la caridad que implora; la gente que todavía vive en el pueblo no está en gracia de Dios.

La nostalgia por la unidad es el recuerdo del paraíso en sus diferentes versiones: es la *"llanura verde"*, la niñez y la época de los pájaros, los *"limones maduros"* y el mar que evocan Doloritas, Pedro y Susana; y el paisaje seco, hostil y tenebroso en que se ha transformado Comala es la transposición de un fatalismo que ocupa el antiguo lugar de las creencias y los afanes. La visión infernal surge con la aniquilación de un orden que desapareció sin cumplir con ninguna de sus promesas. En vez de los ideales, otros valores irrisorios dominan la comunidad, imponiendo un régimen diferente de principios y además otra concepción de la vida: la inocencia, el amor, la bondad y la fe ceden ante la corrupción, el machismo, la injusticia y la culpa introducidos por la prepotencia de Pedro Páramo. El espacio paradisiaco degenera en un sitio estéril, donde se cometen robos, traiciones, violaciones y crímenes, como actos desesperados de poseer lo que está por encima del poder, en la zona de lo inalcanzable por extrema lejanía:

"A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras." (p. 12)

El desconocimiento mutuo, porque Susana también ignora a Pedro, como éste a las mujeres que ha poseído y a sus hijos, con excepción de Miguel, es el motivo central que impide el reconocimiento del Otro y deja sin objeto el impulso inicial de la búsqueda. Al final sólo está la confirmación de la pérdida y de la soledad. El desencuentro de Pedro con Susana es una clave simbólica que funciona como arquetipo para todas las demás historias de búsqueda y frustración. Ninguno de los personajes encuentra nada porque el

desconocimiento propio y el ajeno les impide la comunión, además de que no hay posibilidades de integrar lo que ya está roto, para establecer, por lo menos, una brizna, una apariencia de comunicación. Desaparecida la utopía, el presente ha destruido los orígenes y, en consecuencia, ningún reconocimiento es posible. Por eso, los personajes experimentan con toda intensidad la sensación de estar expulsados, habitando un mundo desconocido que no les pertenece y al que fueron arrojados por la fatalidad de su destino: Dolores muere añorando regresar a Comala; Juan Preciado no reconoce el pueblo que le ha descrito su madre; Pedro Páramo encuentra en la niñez el refugio que lo aísla de su propio imperio de brutalidad; Susana San Juan recrea, una y otra vez, unos pocos momentos de placer; Dorotea sigue fiel a la creencia de que alguna vez tuvo el privilegio de la maternidad y lo perdió.

Las ilusiones incumplidas, formas de sublimación del deseo, transformaron a Comala en un infierno, y al Padre, única fuerza capaz de hacer viables esos anhelos, en un hombre destructivo cuya máxima dualidad empieza por el contradictorio nombre que lo define: la piedra y el páramo; la fundación y el desierto.

La naturaleza agresiva, feroz, de Pedro Páramo, y errónea en la medida en que se aleja de "los rasgos normales" de los demás, así como su concepto equivocado sobre la autoridad, hacen que lo que debió haber sido magnanimidad paternal se traduzca en barbarie y sea la causa principal que invierte todos los códigos de la narración, principiando por la falta de concordancia entre los nombres de los personajes y su verdadera condición: Abundio (de abundancia) es un miserable arriero; Dolores Preciado es despreciada;

Inocencio es un pervertidor de mujeres; Miguel es el engendro del mal; Fulgor no es la luz, sino el mensajero de la desgracia; el padre Rentería, el único personaje cuya actitud hace honor a su nombre, es el que mercantiliza su misión evangélica; Pedro es la piedra que se desmorona.

Pedro Páramo ha sido objeto de diferentes interpretaciones. Una de las más difundidas es la mítica: los personajes son arquetipos por medio de los cuales la significación individual toma un valor universal. Así, los personajes de Rulfo aparecen como reencarnaciones mexicanas de personajes de mitos helénicos, representaciones más o menos claras de Ulises, Telémaco, Edipo, Orfeo, Yocasta y Eurídice; o también, como en el caso de Carlos Fuentes (1983: 16), se interpreta la novela entera como una teledrama:

“Pedro Páramo es en cierto modo una teledrama, la saga de la búsqueda y reunión con el padre. Pero como el padre está muerto --lo asesinó uno de sus hijos, Abundio, el arriero-- buscar al padre y reunirse con él es buscar la muerte y reunirse con ella. Esta novela es la historia de la entrada de Juan Preciado al reino de la muerte, no porque encontró la suya, sino porque la muerte lo encontró a él, lo hizo parte de su educación, le enseñó a hablar e identificó muerte y voces, o, más bien, la muerte como un ansia de palabra, la palabra como eso que Villaurrutia llamó, certeramente, la nostalgia de la muerte.”

Se ha visto también a la novela como la representación bíblica de la caída de la Gracia y la expulsión del paraíso (George Ronald Freeman, 1970: 10):

“Considerado conjuntamente con otros motivos --repartición de la tierra, descendencia maldita, infortunado viaje-- el motivo del padre se relaciona con una estructura más extensa o ‘tema fundamental’. Arbitrariamente designo a ese patrón más medular como el arquetipo de la caída de la Gracia. Sus componentes incluyen la imagen de una humanidad maldita, el pecado original una condición hacia lo bajo y un ambiente árido y hostil.”

Donald Shaw (1981: 133) no habla de una expulsión del Paraíso por la pérdida de la Gracia original, sino más bien de una búsqueda infructuosa de un paraíso perdido por generaciones anteriores:

“La búsqueda de Juan Preciado es la búsqueda de un paraíso perdido y de un Padre Todopoderoso. Termina con el desengaño total de Juan y el asesinato simbólico del Padre por otro hijo (ilegítimo).”

Donald Freeman, con base en las cuatro etapas señaladas por Mircea Eliade en el mito del eterno retorno (un paraíso primordial, una disolución progresiva, una destrucción completa e inminente, y la última de regeneración), establece que éstas se pueden observar en:

1. Comala antes de Pedro Páramo.
2. Erosión gradual de Comala
3. Muerte de Pedro Páramo y consecuente exterminio de Comala.

Pero, y aquí está su aporte, subraya que la cuarta etapa, la de la regeneración, nunca se cumple, ya que los personajes de la novela, seres en su mayoría muertos, no se liberan de sus sentimientos de culpa y de pecado. Dice Freeman (1981: 258):

“La cuarta etapa del ciclo de “eterno retorno”, por ejemplo, la fase regenerativa que se hace posible mediante la creencia en Dios, no tiene lugar en el curso de los hechos en Comala. La renovación en el sentido mesiánico nunca ocurrirá. El ‘mito del eterno retorno’ es desmitificado.”

Violeta Peralta y Liliana Befumo Barchi (1975: 24) también toman, como punto de partida, el mito del eterno retorno en la interpretación de *Pedro Páramo*; pero en este caso las autoras ven en la novela no una negación del mismo, sino una superación, en el sentido de que la circularidad reversible y recuperable del tiempo sagrado se abre de nuevo y al hombre se le ofrece una última posibilidad de un nuevo pacto con Dios, que fracasa en Juan Preciado, pero que parece realizarse en el pueblo, el cual finalmente extermina a Pedro Páramo por intermedio de Abundio. Este concepto de última posibilidad que debe ser buscada lo hacen extensivo a toda la obra de Rulfo:

“La primera visión que se recoge de la lectura de Rulfo es la imagen de un mundo circular, reiterativo, donde el hombre permanece estático frente a la movilidad de la naturaleza, cuya actividad constante se expresa en elementos caracterizados por el continuo movimiento como el viento y el agua. Tal imagen circular nos llevaría a la concepción de un eterno retorno no constructivo, a una visión nihilista de la existencia. Pero hay ciertas claves que posibilitan otra lectura en la cual, frente al eterno retorno, se abre la circularidad reversible y recuperable del tiempo sagrado y al hombre, ser incumplido y siempre amenazado, se le ofrece una última posibilidad: buscar en el cielo --como Noé-- las señales de un nuevo pacto con Dios, las cifras de la trascendencia capaces de anular el abismal silencio que lo anonada.”

Para Manuel Ferrer Chivite (1972: 37), *Pedro Páramo* es en la novelística lo que *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, en el ensayo; esto es, una obra fundamental en la búsqueda de la mexicanidad y su expresión. *Pedro Páramo* representa, para Ferrer Chivite, la dictadura de Porfirio Díaz que cae en 1910; el personaje principal, de tal manera, sería Juan Preciado, el mexicano en busca de su identidad. Abundio, el arriero, es el pueblo que guía a Juan por el camino de la mexicanidad y él mismo será quien elimine al

opresor, abriendo un camino, aunque doloroso y arduo, para las futuras generaciones:

“El pueblo mexicano, aunque la Revolución que destrozó al Porfiriato no haya dado los resultados apetecidos, se haya frustrado, como sea, a rastras, borracho y dolorido, seguirá arando la tierra, luchando por ella, junto a ella siempre.”

Carlos Blanco Aguinaga (1976: 76) se inclina por otra línea: *Pedro Páramo* es visto por él como la representación de la angustia sin solución del hombre contemporáneo, la imposibilidad de controlar el propio destino y la futilidad de cualquier cambio histórico, ya que en nada afecta a la inalterable condición del individuo. La interpretación determinista se hace generalmente extensiva a toda la obra de Rulfo, pero se estima que llega a su culminación en *Pedro Páramo*. Para Blanco Aguinaga, Comala es un

“Pueblo que vive sus muertes y su muerte fuera de la historia: allá lejos, de repente, la Revolución, el hecho de radical importancia. Pero aquí, a Comala, de la Revolución sólo llegan algunos miembros de la ‘bola’ que se marchan como han llegado; dejando un poco más de miseria tal vez, un poco más de muerte, pero sin cambiar apenas el fondo de las cosas y las personas que, imperceptiblemente, en silencio, sin gesto, marchan cada uno hacia su muerte.”

James East Irby (1957: 164), en su trabajo sobre el influjo de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos, al concluir con Rulfo y su análisis de *Pedro Páramo*, señala:

“En Rulfo, la vida es un espejismo, un enjambre de rumores desvanecidos, un débil fulgor crepuscular en medio de un infinito paisaje estéril y moribundo, fuera del tiempo, donde todo gesto cumple fútilmente con la ‘ley’ de la pasividad y la violencia sin sentido y donde el bien y el mal han desaparecido en un dolor común e invariable.”

Para Ivette Jiménez de Báez (1990: 269), *Pedro Páramo*, y en general la obra de Rulfo, se inscribe dentro de la visión del mundo y de la historia que corresponde al estilo bíblico, con modificaciones y transformaciones debidas a los nuevos contenidos y formas. No se trata, sin embargo, según la autora, del discurso autoritario del Antiguo Testamento; Rulfo remite al Nuevo Testamento, apela siempre al lector y exige interpretación.

“En Pedro Páramo el estilo es fragmentado y, no obstante, los fragmentos son portadores de sentido en sí mismos y en tanto partes de la totalidad de la escritura como es característico del estilo bíblico. El hecho de que el trasfondo de la obra de Rulfo sea la interpretación cristiana del mundo y no el Antiguo Testamento fundamenta la denuncia que se hace del poder absoluto y su efecto sobre la historia.”

Frente a estas dos líneas críticas principales --la interpretación mítica y la interpretación existencialista-- creo, por una parte, que si bien es importante detectar el entronque mítico de la novela, es más relevante recordar el resultado desmitificador de la obra de Rulfo, no ya del mito del eterno retorno, o de cualquier otro de raíz helénica o judeo-cristiana, sino del gran mito mexicano: la Revolución. Es necesario recordar, repito, la desmitificación resultante y su profundo contenido social expuesto de una manera sugestivamente crítica y acusadora. Ahora bien, por otra parte, su postura implícitamente acusadora es la que nos da la clave para afirmar que su obra no rezuma el escepticismo en el que tanto hincapié se ha hecho. Decididamente, la postura de Rulfo no me parece apoyada en una teoría existencialista, ni su mensaje me parece expuesto desde una perspectiva fatalista de la vida.

Al analizar *Pedro Páramo*, es necesario nuevamente recordar tres etapas políticas de la historia mexicana: la Revolución, la guerra de los “Cristeros” y la época de “exaltación nacionalista” a partir de 1920, ya que, al hacerlo, nos encontramos obligadamente con un fenómeno socioeconómico que explica, en gran manera, la desolación de los hombres y del paisaje rulfiano; esto es, el despoblamiento del campo jalisciense, la existencia de pueblos (como Comala), que si en otras épocas fueron prósperos, en el presente no son más que pueblos fantasmas, habitados por lúgubres mujeres vestidas de negro y por viejos que, como en “*Luvina*”, sólo esperan la hora de morir.

La imagen literaria que compone la obra de Rulfo no obedece a una imaginación caprichosa, ni a la simbolización abstracta de la soledad existencial del hombre contemporáneo, sino a una realidad verificable hasta nuestros días, cuyo origen está en su tierra natal y en una situación social, política y económica determinada. La desolación de Comala, como la de “*Luvina*”, no es más que una consecuencia del éxodo rural que siguió a la Revolución; éxodo de un proletariado campesino que se trasladó a la ciudad en busca de nuevas fuentes de trabajo, generalmente inexistentes.

Comala, en efecto, pueblo abandonado, poblado por fantasmas y ecos, constituye la metáfora del México de pos-Revolución en donde el éxodo aparece sin mayores explicaciones, cuando ya todo ha sucedido, como la imagen del fracaso de una política neofeudal a la que la Revolución no tocó. Gustavo Wyld (1987: 11) dice al respecto:

“Cabría preguntarse por el trasfondo sociológico de la novela. Comala

de antes = México antes de la revolución; Comala de ahora = México durante la revolución; Comala de antes + ahora (a la que arriba Preciado) = México después de la revolución. Si esto fuera así, se revelaría la ironía de la presentación de las nefastas consecuencias de un suceso revolucionario que no trascendió como debiera”

Aunque en la novela hay muy pocas expresiones que indiquen progresión temporal, podemos inferir que el tiempo histórico que abarca se extiende desde 1910, antes de la Revolución, hasta aproximadamente 1930, durante la vejez de Pedro Páramo. El despoblamiento de la tierra, con la consecuente desilusión del campesino que no alcanzó los beneficios de la Revolución es el tema que subyace en *El Llano en llamas* y que se prolonga en *Pedro Páramo*. En ambas obras, Rulfo se muestra consecuente con su postura crítica anticaudillista y anticlerical.

La tierra rica y fértil, arruinada por la caprichosa actitud del terrateniente y la sumisa aceptación de sus súbditos, termina por arrojar a sus mismos habitantes, quedando reducida a la morada de los muertos y de uno que otro fantasmal superviviente, pero todos dominados, en cada uno de sus pensamientos o actos, por la opresora sombra del caudillo, de manera que sus vidas, o el recuerdo de ellas, es la constante pesadilla no ya de un pueblo, sino de una raza sofocada por la perdurable proyección del feudalismo agrario.

Carlos Monsivais (1983: 31) afirma:

“Detrás de la maestría de Pedro Páramo, de su aguda combinación de poesía y realismo, está la descripción de una comunidad formada y deformada por un cacique, hecha a su imagen y semejanza y en cuya inmejorable descripción en el relato de las acumulaciones tajantes, la posesión de tierras y cuerpos, está la autoridad que se expresa por medio de violaciones, asesinatos, humillaciones. El personaje Pedro Páramo no

es sólo la obsesión de dominio, ni el amor insomne por una imagen de infancia que deviene perturbación inalcanzable. El es también la sucesión de mujeres y jovencitas que se entregan o se raptan, de enemigos ahorcados o ultimados a machetazos, de compra de criterios y de voluntades, de acopio de tierras y de argucias. Sin pretender la denuncia social, Pedro Páramo muestra los procesos de injusticia y despojo, las maneras en que la posesión de tierras y dinero se traduce en soberanía sobre vida y honras."

En *Pedro Páramo* se representan las consecuencias no sólo materiales sino, peor aún, psicológicas del fenómeno del caciquismo, la forma en que una actitud de poder, de explotación, determina la tragedia de un pueblo, la tragedia de una raza. Efectivamente, Ariel Dorfman (1974: 157) dice:

"Rulfo busca y encuentra uno de los arquetipos de la vida americana; le da proyección intemporal, mítica; lo hace significativo; comunica América a todo el mundo."

En Comala, en todo el mundo de ecos y murmullos, hay, como ya vimos, una sola y real voz: la de Pedro Páramo. Hay uno sólo que manda, hace, deshace y vive; los demás casi no existen. Si existen, sus vidas se reducen a ser meramente ecos o sombras del cacique. Todos son víctimas de una condición humana generada por un orden social degradado, orden social que, insistimos, la retumbante Revolución Mexicana no alteró en lo más mínimo. El proceso de desmontaje del mito de la Revolución Mexicana, que observamos en *El Llano en llamas*, se extiende igualmente a todo lo largo de *Pedro Páramo*.

Pedro Páramo, símbolo de la opresión, termina desmoronándose como "un montón

de piedras”, aniquilado por el amor que como déspota no pudo lograr y por el arma parricida de Abundio, representante del pueblo y de una generación más joven, víctima de la explotación y el desamparo.

El final de la obra tiene mucho que ver con la intención de mostrar la decadencia de una casta, la de los caciques oportunistas que existían en el régimen porfirista y los que se agregaron con la revolución.

La visión catastrófica de *Pedro Páramo* es una crítica profunda al Estado nacional, producto de la Revolución. Sin emitir juicios explícitos sobre el sistema mexicano, Rulfo revela sin describir, recurriendo a una amplia metáfora de múltiples alcances significativos, el mundo de injusticia y crueldad surgido de una Revolución que no modificó la realidad del campo, sino más bien la dejó tal o peor de lo que estaba. Sin raíces ni esperanzas en el porvenir, la novela presenta a unos seres desarraigados, a solas con el fantasma de la demencia, los recuerdos y los sueños, errantes en una sociedad que les ha cortado todas las opciones, sin más caminos que elegir. La creencia en paraísos individuales de plenitud, reservados a unos pocos elegidos, lo mismo que la condición servil de peones y empleados, son formas viciadas de un orden que no sólo pertenece al pasado remoto, sino que sigue vigente por encima de los cambios históricos que supone el paso de una época a otra. Pero el cambio es otra ficción que delata la novela. Cuando Juan Preciado llega a Comala, el pueblo sigue en ruinas, no obstante los años transcurridos desde la muerte del cacique, ocurrida poco después del levantamiento cristero. El poder feudal se ha desmoronado, es cierto; sin embargo, la tierra sigue estéril y en completo abandono, sólo habitada por los

espíritus del pasado. El pesimismo absoluto y la extrema soledad de Rulfo resultan de esta anomalía histórica atribuida a la mala voluntad humana, no a una irremediable fatalidad. Su metáfora es contundente al mostrar la historia como una traición cometida por un poder corruptor que, lejos de mostrar nuevas formas de vida, prolonga las viejas estructuras de una sociedad teóricamente extinguida en un ciclo continuo de repeticiones. Son los muertos de Comala que vuelven, volviendo siempre, con su carga de pesadumbre e ilusiones perdidas. El designio de los personajes es la impotencia y la frustración. La vida aparece como una aventura sin objeto, en la que el hombre es martirizado por sus propios sueños, sin tener siquiera la esperanza de alcanzar, después de muerto alguna recompensa o alivio para sus padecimientos, pues el único cielo prometido está en la tierra, pero ésta es un lugar nefasto donde incluso la bondad, la belleza y el amor son medidas de sufrimiento y castigo, y no medios de alcanzar la dicha y la salvación. La frase de Susana: "*¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?*" confirma el horrible destino de la humanidad condenada a padecer eternamente. Por eso no hay una demarcación entre la vida y la muerte, confundiéndose una con otra como símbolo del sinsentido de la existencia. El cambio de estado no significa recibir el premio o la condena de acuerdo con las acciones realizadas, según las predicciones del catolicismo, sino la continuación de las mismas penas impuestas en la tierra. El énfasis en la supuesta existencia de un Paraíso de inspiración no divina, aún no ensombrecido por la separación, hace suponer, según lo inferido del relato, que la verdadera línea separativa de la condición humana es la pérdida de un tiempo primordial y no el hecho accidental de la muerte.

La desaparición del Edén y el comienzo del tiempo mortal coinciden con el fin de la niñez y la partida de la amada:

“El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías [...] Pensé: ‘no regresará jamás; no volverá nunca’.” (p. 18)

Aparece entonces el tiempo de la acción, de la arbitrariedad y del crimen; el tiempo de la caducidad y de la muerte. El infierno de Comala, como se dijo antes, es la transferencia de la vida desolada de los personajes, desasidos de la realidad y atormentados por la conciencia de la pérdida en sus variadas acepciones: pérdida del terruño, del amor, de la vida, de la virtud, de la fe, de la fertilidad, de los hijos y de los padres. Mundo de confusión y desamparo, sin redención ni esperanza.

El mundo que describe Rulfo en *Pedro Páramo* aparece como un mundo cerrado, pero cerrado en sí mismo porque es una realidad histórica, concreta; sin embargo, y a pesar de la situación actual imperante, no podemos afirmar que sobre las ruinas de Comala, igual que por sobre las cenizas de *El Llano en llamas*, no pueda germinar un mundo nuevo, más abierto, con esperanzas menos inalcanzables, un mundo que, como antaño huele a *“miel derramada”*.

Desde el momento en que se adopta una posición crítica sobre la realidad que se examina, tal como lo hace Rulfo, existe, en mi opinión, una leve pero genuina esperanza de que esa realidad cambie.

Con respecto a Rulfo, Enrique A. Laguerre (1974: 369-370) dice:

“La angustia de los seres de Pedro Páramo es la angustia de su propia carne y la angustia de los seres desvalidos de todas partes del mundo. ¿Cree Rulfo que ya es tarde en todas partes del mundo? Se me figura que no: Pedro Páramo es estatua que se desmorona.”

VI. FORMAS NARRATIVAS DE JUAN RULFO

A través de expresiones inspiradas en un modo colectivo de decir las cosas, Rulfo nos conduce a la captación del sentir característico de las sociedades mexicanas del campo y de su particular filosofía.

En México, el castellano más rico en giros de lenguaje y en metáforas espontáneas es el hablado en los campos del centro y el occidente del país. Las formas coloquiales del castellano antiguo y algunas expresiones indígenas castellanizadas son la columna vertebral de una lengua incomparablemente más rica y auténtica que la de las ciudades. Los campesinos de esas regiones son grandes ahorradores de palabras, pero su aparente laconismo se compensa con la precisión de su habla y la claridad de su vocalización. Los muchos siglos de lucha contra los amos feudales, los elementos telúricos adversos, la demagogia, la corrupción y el abandono, los han vuelto callados y los han llenado de una justificable desconfianza. Tal vez por estas razones huyan de la verbosidad y procuren dar a sus palabras un impecable sentido inequívoco.

Algunos términos tomados de la liturgia, una gran cantidad de refranes, los giros de lenguaje transmitidos de generación en generación y las expresiones relacionadas con las tareas agrícolas, enriquecidas por la observación del campo y sus ritos naturales, son el bagaje de esta lengua usada para comunicarse con los otros y, frecuentemente, para enmascarar los sentimientos y reprimir las expresiones demasiado evidentes.

Los personajes de Rulfo se expresan en esa hermosa lengua y su creador los deja en meditada libertad, para que extraigan de ella las más recónditas posibilidades expresivas.

Lo que desde la apreciación del foráneo parece estar dotado de una candidez poética, desde el ángulo de las tradiciones verbales mexicanas implica una manera de nombrar cargada profundo significado.

Las expresiones que emplea Juan Rulfo, la forma en que asocia las palabras, el modo de relatar, su literatura en un sentido global, parecen provenir de un pensar que revela al otro México, el que aun estando al margen, permanece: está ahí.

Distante del costumbrismo tradicional o de los conceptos literarios que buscan la belleza en la abstracción, Rulfo escribe tal como se ve y se escucha.

El constante empleo por parte de Rulfo de giros coloquiales y de palabras populares, del que depende, más que de ningún otro elemento, la efectividad de sus textos como unidades significativas, no los convierte, sin embargo, en obras regionalistas, sino que asombrosamente se mantienen, tanto en los cuentos de *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, en un plano que, aunque muy diferente del típico de la novela lírica, es esencialmente poético, sin dejar por ello la intención realista.

Lo distintivo del arte de Rulfo es su empleo de una pluralidad de recursos (entre los que tienden a predominar la subordinación nominal y la construcción conjuntiva), todos ellos provenientes del habla popular, pero recreados o manipulados por Rulfo de tal modo que produzcan, dentro de una prosa artística, una impresión de sencillez y brevedad a la

que contribuyen también la escasez de adjetivos, la relativa independencia de las oraciones y la frecuencia del diminutivo, característica ésta del lenguaje popular.

El empleo que hace Rulfo de la lengua popular mexicana logra su efecto expresivo a través de una gran variedad de estructuras sintácticas y de un meticuloso proceso de selección y depuración lingüísticas. No cabe duda que es la recreación artística del lenguaje popular lo que constituye la esencia --en lugar de meramente el vehículo-- de la originalidad estilística de Rulfo.

Lo que conduce a Rulfo a tal recreación no es un propósito semejante al que caracteriza los esfuerzos del escritor regionalista por reproducir cierta habla: de ser así, podría reducirse la voz popular empleada por él a un vocabulario, a un simple glosario. Rulfo no se apropia de una voz popular, abandonando su esfera de escritor; lo que hay en él es una identificación total con cierta conciencia y con la mentalidad y visión del mundo que ésta representa. Es sólo a partir de ahí, y no por obra de un proyecto deliberado, sino de las necesidades espirituales del escritor, que tiene lugar la elaboración literaria de esa conciencia.

En *Autobiografía Armada* (Reina Roffé, 1976: 54-55), Rulfo describe sus intenciones artísticas y su captación del lenguaje popular:

"La verdadera misión del escritor moderno es recoger en lenguaje fácil y sencillo trozos de la vida diaria, los grandes y pequeños acontecimientos que a todos nos pueden ocurrir: no es un lenguaje escrito --es el auténtico de los provincianos, de los jaliscienses, por ejemplo. [...] lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla. Buscar personajes a los que pudiera

darles tratamiento más simple. [...] Llegar al tratamiento que me he asignado. No es una cuestión de palabras."

Tanto en los cuentos de *El Llano en llamas* como en la novela *Pedro Páramo*, notamos de inmediato una sintaxis y un uso de las palabras únicos y particulares. Se trata de un estilo parco, condensado, incisivo, que individualiza notablemente a Rulfo dentro del grupo de escritores latinoamericanos contemporáneos.

Considero que el estilo de Juan Rulfo no puede en absoluto ser estudiado en abstracto, olvidando el contenido y el diseño mismo de las obras, ya que el uso que el escritor hace de las palabras, las palabras mismas que escoge y el modo de distribuirlas no obedecen simplemente a una preferencia personal o a una característica fortuita sino, por el contrario, son la forma clave, casi obligada, de expresar fidedignamente y desde su crisol interior la realidad que se propone mostrar. Rulfo, en entrevista realizada por Fernando Benítez (1983: 5), expresó:

"Intento mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran. Decir: 'Esto es lo que sucede y lo que está sucediendo'... Simplemente conozco una realidad que quisiera que otros conozcan. Mi obra no es de periodista ni de etnógrafo ni de sociólogo. Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia."

En el caso de Rulfo, la palabra hace algo más que transmitir un mensaje; en su caso, devela, revela y transporta la realidad misma. La originalidad del escritor no consiste en la creación de una sintaxis y un léxico nuevos; su originalidad reside en esa expresividad insospechada, que alcanza a través del aprovechamiento de los contenidos semánticos del léxico coloquial y regional mexicano.

Como veremos, es la estructura la que determina el lenguaje usado por Rulfo, tanto en los cuentos como en la novela. Según Lukacs (1964: 19):

“El estilo es la forma específica de un contenido específico. El contenido determina el estilo.”

Como vimos en el análisis temático de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, la narrativa de Rulfo es una revelación crítica de la degradación social resultante de regímenes políticos que persisten en concentrar el poder en una minoría irracional. Pero Rulfo no ve la realidad a través del lente del mundo civilizado, del mundo “letrado”; él la ve y la muestra directamente, sin elaboraciones técnicas, al desnudo, así como la vive en contacto inmediato y profundo con su circunstancia. Su mundo, como quedó dicho, es un mundo de cosas elementales: muerte, amor, hambre, trabajo, violencia. Elemental es su paisaje, elementales sus personajes y, naturalmente, su lenguaje es tan parco y severo como su mundo.

En los cuentos de *El Llano en llamas*, pero de manera más notable en *Pedro Páramo*, el escritor minimiza deliberadamente la importancia de lo cronológico, del tiempo propiamente dicho, con lo cual aumenta la gravitación del tiempo psíquico en los personajes, de tal manera que lo sustancial, el drama humano, es lo que cobra relevancia; en otras palabras, la relación del hombre y su medio, no la mera existencia del acontecer externo.

Las alusiones a la presencia del tiempo, con respecto del mundo externo, se conforman indirectamente a través de su relación con los ciclos de la naturaleza o los

ambientes. En *"El hombre"* el autor aborda el mutismo del río, que representa y sugiere el continuo fluir temporal:

"Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río." [...]

"El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse bajo las sombras." (p. 142)

"El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido." (p. 145)

La presencia del tiempo inserta en el silencio del río tiende a pasar inadvertida, lo cual no ocurre en las evoluciones sonoras de los ambientes evocados a lo largo de *"Luvina"*, sonoridad exterior que nos indica la presencia de un tiempo que transcurre paralelo a la acción principal:

"Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros. Y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. [...]

Los gritos de los niños se acercaron hasta meterse dentro de la tienda." (p. 190)

"Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando." (p. 192)

Casi al concluir el cuento, el ambiente habrá cambiado levemente para denotar el

paso del tiempo:

"Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río contra los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños." (p. 198)

En *"La noche que lo dejaron solo,"* el tiempo también se manifiesta a través de la realidad cotidiana, identificada con frecuencia como una penosa carga que tiende a provocar una sensación de eternidad:

"--¿Por qué van tan despacio? [...] Así acabaremos por dormirnos. ¿Acaso no les urge llegar pronto? [...]"

Mientras el terreno estuvo parejo, caminó de prisa. Al comenzar la subida, se retrasó; su cabeza empezó a moverse despacio, más lentamente conforme se acortaban sus pasos [...] y él seguía balanceando su cabeza dormida. [...]"

Oyó cuando se le perdían los pasos: aquellos huecos talonazos que había venido oyendo, quién sabe desde cuando, durante quién sabe cuántas noches." (p. 199)

La idea de un tiempo eternizado que se vuelve opresivo resurge en *"Talpa"*:

"Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar [...] 'Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos'." (p. 160)

Otra manifestación semejante aparece en la insistencia de las preguntas en *"No oyes ladrar los perros"*, para concluir con la última:

"--¿Y tú no los oías, Ignacio? --dijo--. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza." (p. 211)

Pero es en "Luvina" donde se encuentra una de las muestras más completas de esta forma de temporalidad:

"--Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza. [...]"

Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, si señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos. [...]"

Porque en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice..." (p. 195)

"Mientras tanto, los viejos aguardan por ellos y por el día de la muerte, sentados en sus puertas." (p. 196)

"--¿No oyen ese viento? [...]"

--Dura lo que debe de durar." (p. 197)

Las respuestas a las preguntas o supuestos del otro --"me parece que usted", "usted ha de pensar"-- carecen de expectativa; son una especie de certeza que indica la inexistencia de un tiempo alternativo para el hombre. Por otra parte, las descripciones del personaje son monótonas, como un movimiento pendular --"el día y la noche, dando vueltas"--, hasta llegar a la imagen del fin del tiempo, como si este fuera un reloj cuya

cuerda se termina. Las ideas de "viento" y de "silencio", que antes hemos observado en "Luvina", parecen asociarse ahora a la de "tiempo", para formar, en conjunto, un ambiente igualmente erosionado donde los cambios cotidianos en la naturaleza son escasos y la sensación de tránsito temporal se ve reducida.

En "El hombre", la sensación del tiempo personal se prolonga en la dimensión de lo interior, como presencia inmutable de la pasividad del mundo de los vivos:

"Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia." (p. 144)

En contraste, en el mismo cuento, el personaje perseguidor sabe que el otro va a perder la paciencia y, con ello, un tiempo seguro:

"Subió por aquí, rastrillando el monte --dijo el que lo perseguía--. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá." (p. 140)

Ambas ideas de tiempo parecen pertenecer a una visión fatalista del mundo, característica del hombre mexicano. En *Pedro Páramo*, Miguel, el hijo del cacique, ha matado a alguien; su padre niega la existencia del muerto, lo que se traduce en imposibilidad de un tiempo propio:

*--¿De quién se trataba?
--Es gente que no conozco.
--No tienes pues por qué apurarte, Fulgor. Esa gente no existe." [...]*

Del tiempo presuroso de Miguel, Fulgor afirma:

“--es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando carreras con el tiempo [...] Acabará por perder...” (p. 59)

En las sensaciones de temporalidad rulfiana, la idea de velocidad se asocia a la de los presagios de desgracias, como ocurre en la novela con el correr del caballo, que provoca la muerte de Miguel Páramo, o incluso con la premura del doctor Valencia, que acude corriendo al lecho donde agoniza Susana:

“--Yo le apuesto que está aconteciendo algo malo en la Media Luna. Y mire lo recio que va, como si lo correteara la prisa.” (p. 102)

El ámbito natural del mundo narrado en *Pedro Páramo* es el tiempo psíquico, cuya prevalencia llega al punto de paralizar o eliminar el paso del tiempo cronológico. Un día en que las indios bajan de Apango para vender sus mercancías en el mercado de Comala, esa jornada parece no transcurrir. Es necesario volver a Apango, para que “*sea otro día*”:

*“Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros. Es domingo. De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, sus romeros, sus manojos de tomillo [...] Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y **esperan...** [...] Los indios **esperan**. Sienten que es un mal día [...] **Nadie viene**. El pueblo parece estar solo [...] Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. Entraron en la lluvia con sus pesados tercios a la espalda; pasaron por la iglesia para rezarle a la virgen, dejándole un manojito de tomillo de limosna. Luego enderezaron hacia Apango, de donde habían venido. ‘Ahí será otro día’, dijeron.”⁵*

El tiempo parece estancado, o devolviendo continuamente las mismas imágenes.

⁵ Los subrayados que aparecen en las citas textuales, en esta sección, son míos.

Durante una noche lluviosa, el joven Pedro Páramo permanece en su habitación, mientras las mujeres de la casa rezan el rosario en el novenario del abuelo muerto. Luego, casi de una manera superpuesta, aparece su madre en el quicio de la puerta, con una vela en la mano:

"... su sombra corrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada." (p. 14)

La aparición es la viva imagen de la muerte, repitiéndose una vez más; y luego, para reforzar el estancamiento del tiempo:

"El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo." (p. 14)

Ya muy próximo a la muerte, en la casa de los hermanos incestuosos, Juan Preciado experimenta otro momento de inmovilidad, de retrospección, donde todo parece que va a comenzar de nuevo y se repetirá idénticamente:

"Como si hubiera retrocedido el tiempo. Volví a ver la estrella junto a la luna. Las nubes deshaciéndose. Las parvadas de los tordos. Y enseguida la tarde todavía llena de luz. Las paredes reflejando el sol de la tarde. Mis pasos rebotando contra las piedras. El arriero que me decía: '¡Busque a doña Ediviges, si todavía vive!'" (p. 50)

El tiempo que ha pasado desde su llegada al pueblo se borra con esta repetición y todo parece superponerse en un mismo instante inmóvil.

En la segunda parte de la novela, el tiempo detenido se expresa también en diferentes ocasiones, hasta que después de la muerte de Susana, Pedro, sentado en su equipal, no

hace más que pensar en la esposa muerta, sobre todo en la última vez que la vio, instante prolongado en el que nada parece cambiar:

“Hace mucho que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora.” (pp. 107-108)

A lo largo de *El Llano en llamas*, Rulfo muestra su particular inclinación por el manejo del tiempo, que aparece como una de las principales sensaciones que derivan de la lectura de su obra. Esto puede observarse desde la perspectiva de su elaboración de la forma.

De acuerdo con una división elemental, se distinguen tres etapas principales de momentos, ordenados de lo pretérito a lo actual.

T1, tiempo remoto; T2, pasado inmediato; T3, presente. Me refiero, por supuesto, a la temporalidad a grandes rasgos, sólo a partir de su reconocimiento de momentos a largo plazo y no por el recuento literal de cada instante.

En su forma más sencilla, por su linealidad cronológica, *“Macario”*, por ejemplo, ofrece un tiempo casi carente de acciones temporales, donde las evocaciones del personaje saltan de un comentario temporal a otro. Cuentos como *“Nos han dado la tierra”*, *“No oyes ladrar los perros”* y *“Anacleto Morones”* ofrecen una evolución temporal sin retornos ni fragmentaciones, forma elemental que se anota como un fluir del pasado al presente:

T2 → T3

Relativamente cercana a ésta, está la forma temporal de "*Luvina*" o de "*Acuérdate*", pero ambas envueltas por una narración hecha desde el presente, que va hacia el pasado remoto, para regresar al tiempo inicial. El esquema comprende dos momentos de una acción que tiende a ocurrir sin interrupciones, y que se expresaría:

T3 → T1 → T3

La fatalidad del tiempo en "*¡Diles que no me maten!*" es casi lineal, excepto por el paréntesis hacia el pasado remoto, para narrar el origen del problema y la intención de posponer el futuro, con la constante e inútil súplica del condenado, hasta llegar al presente. La linealidad diferida, igual que la de "*Es que somos muy pobres*", aparecería así:

T2 → T1 → T3

Otro grupo de cuentos está constituido por aquellos cuyo desenlace va a ser revelado antes de concluir, dividiendo la narración en dos tiempos: presente y pasado, de manera que al final se llega a un tiempo parecido al del principio. Las anticipaciones en el desarrollo contribuyen a crear un elemento sorpresivo para el tiempo mismo del lector, quien, situado ya sea al principio o al centro de la historia, conoce el hecho principal y desea descubrir la incógnita de cómo sucedieron los hechos. Dentro de este grupo de doble estructura, destaca la pareja que integran "*La Cuesta de las Comadres*" y "*En la madrugada*". En el primer cuento, el personaje que relata dice, al inicio del segundo tramo narrativo: "*A Remigio Torrico yo lo maté*". En el segundo, "*En la madrugada*",

Esteban ha matado a su patrón, Justo Branbila, y lo mencionará entre dudas a la mitad del cuento. Las secuencias temporales que ambos relatos ofrecen se reducirían así:

$$T3 \rightarrow T2 \rightarrow T1 \rightarrow T2$$

A diferencia de los dos anteriores, la estructura temporal de *"Talpa"* se aventura aún más, en una microforma cíclica: el hermano de Tanilo nos participa el homicidio desde el inicio, para describirlo en detalle a lo largo del cuento:

$$T2 \rightarrow T1 \rightarrow T2$$

Finalmente, el cuento de temporalidad más compleja, *"El hombre"*, presenta un esquema que va exactamente en sentido contrario de los de *"La Cuesta de las Comadres"* y *"En la madrugada"*. En *"El hombre"*, del pasado inmediato se va al pasado remoto y, desde éste, gradualmente, se llega al presente, con un signo de fatalidad parecido al de *"¡Diles que no me maten!"*. El esquema simplificado de *"El hombre"* es el siguiente:

$$T2 \rightarrow T1 \rightarrow T2 \rightarrow T3$$

Una forma más puntualizada de la secuencia original de los cambios temporales sería:

$$T2 \rightarrow T1 \rightarrow T2 \rightarrow T1 \rightarrow T2 \rightarrow T3 \rightarrow T2 \rightarrow T3 \rightarrow T2 \rightarrow T3$$

Los esquemas señalan la manera como Rulfo juega tanto con lo conocido como con lo ignorado por el lector. La forma de evolución más sencilla, $T2 \rightarrow T3$, es la más frecuente en la colección. Las formas de temporalidad lineal tienden a mantener la

atención sobre el último instante, lo que exige una mayor concentración sobre un presente que va constantemente avanzando. En el extremo opuesto, los textos de mayor variación temporal propenden a conjugarse con lo conocido por la memoria, de manera que el lector participa, a veces, con sus interrogantes, y en otras ocasiones, compartiendo lo que ha ido aclarando durante su proceso de lectura.

Visto en retrospectiva, el manejo del tiempo parece indicar un diseño global consciente. La evolución en su arquitectura está calculada con miras a formar movimientos cíclicos entre linealidad y retracción, que otorgan a la colección de cuentos un *fluir interior* característico.

Los antecedentes de rica temporalidad en *"El hombre"* y de construcción arquitectónica general de *El Llano en llamas* deben haber servido para preparar la complejidad que la estructura narrativa y su juego de tiempos alcanzan en *Pedro Páramo*.

En principio, el presente en *Pedro Páramo* parece no existir. Esto obedece a que la acción ocurre en el mundo de los muertos, o bien al hecho de que el autor nos ubica por instantes en una cierta actualidad. La acción se da en los tiempos pasado inmediato y remoto, y se abre además a un nuevo espacio respecto de los anteriores, aspectos que forman parte del contenido y de la forma en la obra: la evasión del tiempo, como si la memoria del autor pudiera mantener vigente el tiempo mnémico (concerniente a la memoria) de los personajes, de tal modo que las vertientes de la temporalidad comprendieran cuatro etapas, cuyos extremos se encuentran casi fusionados por su

condición incierta:

T0, atemporalidad relativa:

“Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando...” (p. 114)

T1, tiempo remoto:

“Me senti en un mundo lejano y me dejé arrastrar.” (p. 10)

T2, pasado inmediato:

“El olvido en que nos tuvo mi hijo...” (p. 3)

T3, presente relativo:

“Vine a Comala...” (p. 3)

Un recurso que se usa reiteradamente, tanto en *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, es la repetición de frases, de ideas y situaciones que dan relieve a la monótona lentitud o suspensión completa del tiempo, donde, en el inverosímil estancamiento de éste, nada pasa, nada ocurre, excepto el fluir del pensamiento. La redundancia temática implica el grado de eternización de la experiencia que, como hemos visto a través de las dos obras, es generalmente abrumadora. Veamos esto en *“Talpa”*:

*“Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo **matamos**. Lo llevamos a Talpa para que se **muriera**. Y se **murió**.”* (p. 155)

La repetición de frases, ideas o palabras que parecen volver sobre sí mismas, ocurre

con frecuencia en los diálogos; por ejemplo, en la novela rulfiana, cuando Ana, sobrina del padre Rentería, recuerda la noche en que Miguel Páramo la violó:

--"Porque él **me lo dijo**. 'Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes'. Eso **me dijo**." (p. 24)

"**Creí** que me iba a matar. Eso fue lo que **creí**, tío." (p. 25)

O cuando la hermana incestuosa despierta a Donis y, ante las protestas de éste, ella replica:

--"Me pediste que te recordara. Eso **estoy haciendo**. Por Dios que **estoy haciendo** lo que me pediste **que hiciera**." (p. 44)

La idea del tiempo detenido y la desilusión, son, como vimos al analizar *El Llano en llamas*, fundamentales en el cuento "Luvina":

--"Ya **mirará usted** ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. **Ya lo verá usted**. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera [...] **Ya lo verá usted**." (pp. 189-190)

Al analizar este trozo, Blanco Aguinaga (1976: 65), quien ha subrayado la función múltiple que cumplen las repeticiones en Rulfo, comenta:

"Con este repetir se sitúa la conversación en un lento y ensimismado tiempo interior. Como para no salir de sí mismos, como para evitar cualquier progresión temporal, vital, los personajes de Rulfo tienen la costumbre de recoger, cada cierto número de frases, la frase inicial de su charla para hacer así que todas sus palabras queden suspensas en un mismo momento sin historia."

Las repeticiones, sin embargo, cumplen con frecuencia otras funciones adicionales

a las de la detención temporal. En *"Nos han dado la tierra"*, por ejemplo, la repetición obsesiva de los pocos elementos que componen el paisaje opera no sólo para destacar el lento transcurrir del tiempo, sino también para poner de manifiesto la pobreza, la falta de elementos y lo inhóspito del medio ambiente:

*"--Son las cuatro de la tarde.
Ese alguien es Melitón. Junto con él vamos Faustino, Esteban y yo.
Somos cuatro. Yo los cuento: dos adelante, otros dos atrás. Miro más
atrás y no veo a nadie. Entonces me digo: 'Somos cuatro'."* (p. 121)

La repetición temática, el retroceso hacia las mismas frases, la aparente falta de desarrollo de lo enunciado, nos lleva directamente a examinar un factor de enorme significación en la obra de Rulfo: su laconismo, la economía de palabras con que, como en el párrafo anterior, por ejemplo, expresa el desamparo irremediable del reducido grupo de campesinos.

En la prosa de Rulfo encontramos un empeño deliberado en condensar la materia narrativa, apuntando siempre a lo esencial, eludiendo redundancias y apelando casi permanentemente al sobreentendido. Esto es particularmente cierto en los diálogos o en el monólogo interior directo. En la mayoría de los diálogos, los protagonistas hablan parcamente, pero esta parquedad del lenguaje tiene, no obstante, la virtud de expresar con la máxima intensidad y eficacia lo que se quiere decir, la experiencia misma del personaje. Lo que se enuncia, en una síntesis apretada de palabras, funciona generalmente como un estímulo breve pero intenso, que sirve para generar toda una red de connotaciones y asociaciones plurivalentes.

Esta minimización de elementos en las frases, esta selección de palabras que connotan una pluralidad de valores, obedece a la convicción de los personajes acerca de que, como se dice habitualmente, “las palabras sobran”. La gravedad de la situación por la que atraviesan pesa de tal manera, que los escasos vocablos que pronuncian ya se presentan grávidos de sugerencias.

Al leer a Rulfo notamos que, en la mayor parte de los discursos directos, el personaje tiene mucho más qué decir que lo que realmente dice; pero precisamente esa economía de palabras, ese laconismo es el que permite que se pongan en movimiento las redes significativas del relato. Ilustremos con esta cita de *Pedro Páramo*:

“--¿Tú crees en el infierno, Justina?
 --Sí, Susana. Y también en el cielo.
 --Yo sólo creo en el infierno.” (p. 100)

El silencio, lo que se calla, responde también a algo que se ha aprendido por experiencia, tanto en Comala como en cualquier otro ámbito del México representado por Juan Rulfo: la inutilidad de hablar o aun el peligro de hablar. Estas características se manifiestan con claridad en *“Nos han dado la tierra”*, donde el “decir” es substituido por el “pensar”, y lo “hablado” es infinitamente inferior a lo “significado”:

“Faustino dice:
 --Puede que llueva.
 Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas. Y pensamos: ‘Puede que sí’.
 No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar.” (p. 121)

Y más adelante:

“Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano. Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros.” (p. 123)

Por otra parte, el lenguaje lacónico corresponde exactamente al paisaje desierto del Llano y a las vidas desesperanzadas de los protagonistas. Vidas agobiadas, vacías, “*como duro pellejo de vaca*”, que se expresan más con los silencios que con las palabras.

Esos silencios y esas escasas palabras que sirven para la intercomunicación de los personajes son los que permiten también la intercomunicación entre el texto y el lector. En efecto, el lector de Rulfo entiende mucho más de lo que se le enuncia verbalmente. La comunicación, más que signos emitidos por un hablante e interpretados por un oyente (o lector), se eleva a la categoría de relación profunda entre vivencia y vivencia, entre experiencia y experiencia. Este procedimiento, que requiere de una gran maestría, es el que logra que la literatura no sea el “*pretexto para la transmisión de un mensaje*”, sino “*un puente vivo de hombre a hombre*”, como lo expresa Julio Cortázar (1976: 79):

“Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas. Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y ése es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias, como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas.”

Si en los místicos del Siglo de Oro el fenómeno de lo inefable se daba por una

imposibilidad de expresar con palabras la plenitud espiritual y la felicidad infinita de estar ante la Presencia Divina, en el mexicano contemporáneo de Juan Rulfo, lo inefable se da inversamente por la incapacidad de expresar verbalmente la horrenda experiencia de miseria y desamparo que lo agobia:

“Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo.” (“Es que somos muy pobres”, p. 139)

El silencio, específicamente, intenta dar expresión a sentimientos inefables que las formas verbales no siempre alcanzan:

*“--Sí, pero no veo rastro de nada.
--Me estoy cansando.
--Bájame.” (“No oyes ladrar los perros”, p. 207)*

Una de las modalidades que se vincula directamente con el laconismo de los protagonistas es la rotundidad con que se enuncian algunos juicios, siempre en una prosa directa y sencilla, prosa rica en sustantivos y en formas verbales directas, sin abundancia de gerundios o adjetivación. De ahí que la prosa de Rulfo muestre siempre una tonalidad pareja y firme. Los enunciados generalmente se cierran en forma terminante, sintética y definitoria:

*“--¿Cómo dice usted que se llama ese pueblo que se ve allá abajo?
--Comala, señor.
--¿Está seguro de que ya es Comala?
--Seguro, señor.
--¿Y por qué se ve esto tan triste?
--Son los tiempos, señor.” (Pedro Páramo, p. 4)*

--¿No oyen ese viento? --les acabe por decir. El acabará con ustedes.
 --Dura lo que debe durar: Es el mandato de Dios--."
 ("Luvina", p. 197)

--¿Qué es?-- me dijo.
 --¿Qué es qué?-- le pregunté.
 --Eso, el ruido ese.
 --Es el silencio." ("Luvina", p. 194)

Otra nota, que también tiene que ver directamente con el laconismo verbal, es la negación:

--**Nunca** verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que **no** se borra **nunca**." ("Luvina", p. 190)

--**No**, el llano **no** es cosa que sirva. No hay **ni** conejos **ni** pájaros. No hay **nada**. ("Nos han dado la tierra", p. 122)

Las negaciones no se enuncian de manera sencilla, sino que se acumulan una tras otra, sin respiro:

--**No** te irás de aquí, maldita y condenada Justina. **No** te irás a **ninguna** parte porque **nunca** encontrarás quien te quiera como yo.

--**No**, **no** me iré, Susana. **No** me iré. Bien sabes que estoy aquí para cuidarte. **No** importa que me hagas renegar, te cuidaré siempre."
 (Pedro Páramo, p. 80)

Las negaciones siempre tienen relación con las múltiples situaciones de carencia y también están íntimamente ligadas a la experiencia psicológica de la frustración que produce el no poder o el no saber:

"**No** estaba contigo, eso es todo. **Ni** con ella. **Ni** con él. **No** estaba con **nadie**; porque el recién nacido **no** me dejó **ninguna** señal de recuerdo."
 ("El hombre", p. 145)

En un mismo párrafo suelen aparecer **no, ni, ninguno, nada, nadie, nunca, sin, mal, peor**, y con mucha frecuencia la idea de la continuidad de lo negativo con la "*mala costumbre*" (que aparece en muchos textos).

La negatividad, como dice Iber H. Verdugo (1982: 320), no siempre se manifiesta mediante enunciados negativos, sino que puede presentarse aun en un enunciado positivo, pero que implica negatividad:

"La negatividad no se manifiesta necesariamente por medio de enunciados negativos. También se concreta mediante enunciados positivos, pero que implican negación, como en el caso de 'Diles que no me maten' cuando las súplicas del condenado reciben por respuesta la orden de fusilarlo que imparte el coronel."

Tal es el caso, por ejemplo, de ese tipo de comienzo azaroso que es la síntesis del relato entero o que funciona como anticipador del desenlace:

*"Después de tantas horas de caminar sin encontrar **ni** una sombra de árbol, **ni** una semilla de árbol... **ni** una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros."* ("*Nos han dado la tierra*", p. 121)

"Aquí todo va de mal en peor." ("*Es que somos muy pobres*", p. 135)

"Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito." ("*Talpa*", p. 155)

"--Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o se ves alguna luz en alguna parte."

--No se ve nada." ("*No oyes ladrar los perros*", p. 207)

La negatividad, en general, connota la relación del hombre con su medio circundante, y el mundo de las narraciones rulfianas es decididamente hostil, y sobre todo carente; carente en sentido amplio: carente de cosas materiales, carente de tierra fértil, carente de libertad, de oportunidades, etc. La carencia, lo que falta, es expresado en la obra de Rulfo, como hemos visto, por medio de la negación, la decepción anticipada, la ausencia de la esperanza, o simplemente por medio del silencio.

El lenguaje que Rulfo utiliza, especialmente en los cuentos, es típicamente rural. Como resultado, abundan términos que reflejan los componentes de la vida campesina: sol, luna, tierra, nubes, vientos, borrego, perro, gallina, zopilote, comejenes, etc., en contraposición con una ausencia casi total de términos que denoten el mundo industrializado. Este énfasis en la terminología campestre, frente a la ausencia de una terminología que designe aspectos del mundo industrializado, realza el primitivismo y aislamiento del campesino jalisciense. Tanto en *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo* hay muy pocas referencias a productos de una sociedad mecanizada. Las armas de fuego, que sí aparecen en ambas obras, no son, sin embargo, manejadas por los campesinos (excepto en "El hombre"), sino por los soldados. El campesino, cuando agrede, lo hace generalmente con un machete, un cuchillo o una "aguja de arria".

El discurso de Juan Rulfo adopta comúnmente la estructura de una plática, lo que no afirma su sencillez, ya que es más bien compleja. Como en las viejas sociedades, la plática, la conversación, es, al mismo tiempo, memoria y esparcimiento; es decir, identidad y reafirmación. La plática fija los datos, los acontecimientos, y ayuda a hacer del tiempo una

carga menos dura. En la obra de Rulfo, la plática se manifiesta como la estructura misma de la materia contada. Los narradores comienzan a hablar y el cuento se va configurando a través de la memoria. La antigua fórmula de Homero: "*Canta, oh diosa, la cólera de Périda Aquiles*" se ha humanizado y, hasta cierto punto, se ha hecho parte de lo cotidiano.

Veamos:

"Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el 'rezonga ángel maldito' cuando la época de la influenza." ("*Acuérdate*", p. 203)

El narrador omnisciente no interviene casi nunca, por lo que el uso de comillas se hace innecesario y cuando éstas aparecen anuncian cambios sensibles en la narración, o bien un cambio de narrador, como sucede en "*El hombre*" y "*En la madrugada*". Estas modificaciones casi siempre van acompañadas del cambio de tiempo y de lugar.

Las fórmulas características de la charla son el recurso mismo del cuentista:

"Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo." ("*Acuérdate*", p. 206)

"Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María."
 ("*La muerte de Matilde Arcángel*", pp. 233-234)

"Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor..." ("*Luvina*", p. 195)

Los ejemplos anteriores son fórmulas tan firmes como las que obligaban a un jugador cuando recitaba o cantaba la historia de un personaje popular, digno de recordación.

La plática se manifiesta como definición de un carácter rural y destaca una forma

peculiar de enfrentar la vida y responder ante ella. Esta fórmula coloquial aproxima de manera inusual el mundo y los personajes al lector, evitando al mismo tiempo todo juego verbal secundario que busque la espectacularidad, esa que se acostumbra usar en narraciones que giran alrededor de temas como el hambre, la desesperación, la venganza, el incesto, el miedo, el odio, etc.

El modo de decir las cosas no deja de formar parte de la visión del mundo del campesino, cuyas comparaciones, a través del como si, asociadas a lo sonoro, nos colocan ante recursos analógicos que van desde la inocencia extrema hasta un humor negro casi involuntario. Esto se da con alguna frecuencia en los cuentos de *El Llano en llamas*, como puede observarse en los siguientes ejemplos:

"-- A él le gustaban tiernitas; que se le quebraran los güesitos; oír que tronaran como si fueran cáscaras de cacahuete."
 ("Anacleto Morones", p. 222)

"Me zurró una sarta de porrazos que hasta me quedé dormido entre las piedras, con los huesos tronándose de tan zafados que los tenía."
 ("En la madrugada", p. 151)

"Ya por último le di una patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco."
 ("La cuesta de las Comadres", p. 130)

La recurrencia del vocabulario campesino es palpable en los símiles que Rulfo utiliza:

"Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados." ("Talpa", p. 159)

Para Octavio Armand (1974: 338), las comparaciones en la obra de Rulfo funcionan como un factor aglutinante que permite la neutralización de los términos opuestos, es decir, dualidades que se trasmutan en unidades:

“Así se relacionan la vida y la muerte, naturaleza y hombre, inercia y movimiento, hasta confundirse, hasta coagularse y quedar todo paralizado en un mundo donde lo vivo apenas se diferencia de lo muerto; donde el hombre está tan compenetrado con/por el medio ambiente seco, áspero, que bien podría decirse que son arena y piedras lo que corre por sus venas y no sangre.”

Es evidente la compenetración del hombre con el paisaje que ofrecen las narraciones de Rulfo. Sin embargo, el uso de las comparaciones comporta otras funciones aparte de las de polarización de los opuestos. Por una parte, la comparación sirve para mostrar de una manera gráfica, visible, individual, con concepto general, lo que responde a la tendencia de economía de palabras, y por otra parte, las comparaciones las hacen generalmente los campesinos, cuyo lenguaje está de acuerdo con sus conocimientos, es decir, con la vida del campo:

“¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fueran una recua levantando polvo.”
 (“Anacleto Morones”, p. 212)

“Nosotros seguimos allí, sin movernos. Estábamos alineados al pie del lienzo, tirados panza arriba, como iguanas calentándose al sol.”
 (“El Llano en llamas”, p. 165)

En estos ejemplos, como en muchos otros de la obra de Rulfo, la comparación, además, sirve para degradar, para mostrar la sordidez de la vida humana reducida a objeto

o a animal por las circunstancias y por las pésimas condiciones sociales y económicas.

Hay, sin embargo, otras comparaciones que no son degradantes sino, por el contrario, embellecedoras, y aun esas se hacen solamente mediante elementos que el hombre conoce en su contacto con la tierra:

*"Tus labios estaban mojados **como si** los hubiera besado el rocío." [...]*

*La había cuidado desde que nació. La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos. Había visto crecer su boca y sus ojos '**como de dulce**'. 'El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y yerbabuena'." (Pedro Páramo, p. 11)*

El símil es el tropo más interesante y el más frecuente en las narraciones de Rulfo. Es a través del símil --sobre todo en la forma de **como si**, aunque también de **como**, **parece**, **igual que**, y otras-- que se revela la mayor parte de la ubicación contextual, los juicios morales y las sensaciones y actitudes provocadas por la realidad. El símil permite al autor trasladar toda una acción, un personaje, un tiempo o un espacio, a otra realidad sensorial, moral o afectiva, sin un contacto cercano necesario con la ubicación contextual tratada.

En efecto, uno de los mayores méritos de Rulfo es el de haber creado un lenguaje que, sin dejar de ser altamente poético, conserva al mismo tiempo su sabor vernáculo y su tono simple.

*"Las gallinas engarruñadas **como si** durmieran, sacudían de pronto sus alas y salían al patio, picoteando de prisa, atrapando las lombrices desenterradas por la lluvia." (Pedro Páramo, p. 11)*

Otro rasgo del estilo de Rulfo, en cuanto a la estructura antitética empleada en *Pedro Páramo*, consiste en la indiferencia casi absoluta de personajes inmersos en un aplastante ambiente de fatalidad, injusticias y frustraciones. Tanto en *El Llano en llamas* como en *Pedro Páramo*, en general, el tono simple del lenguaje contrasta con la presentación de acontecimientos graves, comunicados con una especie de indiferencia explicativa que repercute en una aparente minimización de una circunstancia que con frecuencia es horrenda. Lo que llama la atención es lo desmesurado del acontecimiento frente al tipo de expresión abúlica. Hay enunciaciones repentinas de cambios que van de lo habitual a lo desorbitado, o súbitas, inesperadas revelaciones de hechos atroces:

*“--Yo soy. ¿Qué quieres?
--Pues nada más ésto. Mataron a don Fulgor Sedano.”
(Pedro Páramo, p. 85)*

*“... la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundi a él cerquita del ombligo. Se la hundi hasta donde le cupo. Y allí la dejé.”
(“La cuesta de las comadres”, pp. 132-133)*

*“Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos.”
(“Talpa”, p. 154)*

La impavidez frente a lo atroz es el resultado de una experiencia que proviene del hecho de vivir lo absurdo como si éste fuera una de las secuencias normales de la vida. En el mundo de agobio, opresión y parálisis de la ficción rulfiana, el acto instintivo, súbito, o la aparición de lo desmesurado, es la forma normal de alterar el mundo estático de los protagonistas y, por lo tanto, ninguna señal o manifestación de extrañeza se revela en ellos

cuando esto sucede.

Pero este tipo de “normalidad insólita” cumple otra función en el texto, y ésta es puramente artística: se trata, efectivamente, de hechos repentinamente expuestos en la narración y que constituyen una serie de desviaciones de lo que convencionalmente entendemos por “normalidad”, es decir, de lo que habitualmente aceptamos como hechos regidos por el sentido común. El acto imprevisto y desmesurado, entonces, aparece como un desvío para el lector, como algo no familiar. Lo imprevisto del mensaje contribuye a que éste no sea captado de una manera más vivencial, más chocante o desagradable, aunque sí más efectiva y sorprendente.

“Ora me estoy acordando que sí fue por el veintiuno de septiembre el borlote: porque mi mujer tuvo ese día a nuestro hijo Merencio, y yo llegué ya muy noche a mi casa más bien borracho que buenisano. Y ella no me habló en muchas semanas arguyendo que la había dejado sola con su compromiso. Ya cuando se contentó me dijo que yo no había sido bueno ni para llamar a la comadrona y que tuvo que salir del paso a como Dios le dio a entender.” (“El día del derrumbe”, p. 232)

La falta total de responsabilidad y afecto del hombre que, mientras su esposa está dando a luz, se desentiende bebiendo en una parranda, aparece, en efecto, en medio de un tono lineal, normal, de forma inesperada y, por lo tanto, más llamativo para el lector.

Por otra parte, y en mayor abundancia, se encuentran en la obra de Rulfo puntos de vista expresados con la alternancia de términos antitéticos generales, de extremos como “todo-nada”, “frio-calor”, “siempre-nunca”, “santo-demonio”. Hay también un uso muy preciso --aunque no muy frecuente-- de antinomias (la “creciente baja”, “el frío

quema”, “gritos queditos”, etc.) Sin embargo, las oposiciones más importantes en la narrativa de Rulfo son las de algunos vocablos cuyo significado depende totalmente del momento de la enunciación: “tú-yo”, “aquí-allá”, “antes-ahora” y “arriba-abajo”. En una orquestación más amplia los argumentos de los relatos se conectan directamente con alguna de estas oposiciones. El cuento “*Luvina*”, por ejemplo, se basa en la oposición “aquí-allá”. “*Nos han dado la tierra*” también tiene como fundamento “allá-acá”. En este cuento, el tiempo transcurre mientras que el espacio es estático; y esta relación se interrumpe solamente cuando entra en el texto la oposición “arriba-abajo”, que señala dos espacios: el Llano y el pueblo con río y vegetación, respectivamente. Una relación parecida entre “allá” y “acá” se presenta en “*Talpa*”, en donde el camino recorrido hacia dicho pueblo transcurre también en el tiempo y no en el espacio, pero donde “allá” puede referirse al camino o a Talpa, y “acá” al camino o al pueblo de origen de los personajes.

La oposición “arriba-abajo” es también fundamental, tanto para el punto de vista de los personajes como para la determinación de su destino final. En “*No oyes ladrar los perros*”, los únicos dos personajes van acomodados uno arriba y otro abajo; el yo narrador es el padre y todo su discurso está basado en la diferencia entre “tú que estás allá arriba” y “yo que estoy aquí abajo”. También en “*Es que somos muy pobres*” se marca la oposición “arriba-abajo”. Al principio todo baja; la tía es enterrada, la tristeza comienza a bajar, la lluvia baja y cae; luego el río sube y empieza la confusión: la creciente del río baja por las calles; la vaca Serpentina baja el río; las hermanas de Tacha, que empezaron

acostándose con hombres junto al río, lo fueron haciendo cada vez más río arriba; las voces bajan al río y el ruido sube, etc. La oposición "*arriba-abajo*" también resulta importante en "*El hombre*" perseguido, en "*El Llano en llamas*", en "*La Cuesta de las Comadres*" y en "*La noche que lo dejaron solo*".

La oposición "*antes-ahora*" es usada para manejar los diversos recuerdos de cada uno de los personajes; cada relato inserto dentro de otro relato tiene su "*antes*" y su "*ahora*". Este recurso funciona especialmente en "*Luvina*" y "*Anacleto Morones*", en los cuales el personaje principal se caracteriza por estar ausente de la acción relatada, mientras que su recuerdo la determina y la crea.

En *Pedro Páramo* puede observarse, con mucho mayor claridad, este recurso en razón de diversidad de tiempos, espacios, acciones, recuerdos y personajes que monologan y dialogan, aunque pertenezcan a diferentes contextos.

A lo largo de la narrativa de Rulfo, se comprueba que muchos de los efectos estilísticos que obtiene están basados en una cuidadosa selección de palabras, ya sean éstas sustantivos, verbos, adjetivos o pronombres. Los sustantivos, portadores de "sustancia", sobre todo, desempeñan una función importantísima, tanto en las descripciones austeras de los personajes como en la de ambientes. La escasa utilización de adjetivos limita las descripciones a unos pocos sustantivos claves, que abren paso a la cooperación ("recreación") del lector para la plasmación completa del cuadro representado. "*Se creía (que el adjetivo) adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es*

decir lo sustantivo”, asevera Rulfo en sus conversaciones con Fernando Benitez (1983: 6).

Nila Gutierrez Marrone (1978: 72 y 115) dice al respecto:

“Los pocos adjetivos que utiliza Rulfo, son adjetivos objetivos calificativos, y muchos de ellos tienen valor simbólico, especialmente los colores. Entre los adjetivos se encuentran también aquellos demostrativos tales como ‘aquella’ y ‘esa’ que ayudan a dar ese tono de marcada vaguedad e imprecisión a los escenarios rulfianos.”

“Se ha visto que Rulfo utiliza los pronombres con fines de caracterización para establecer distintas clases sociales y para expresar alienación en los personajes. En el estudio de las formas verbales se han visto distintos tipos de verbos como los que expresan duda y aquellos relacionados con la memoria, para expresar la imposibilidad de aprehender la realidad exterior, por la deficiencia de las facultades humanas; se han investigado verbos usados con fines simbólicos y de contraste, además de la abundante utilización de perífrasis verbales para imitar el lenguaje popular oral.”

El estudio de la obra de Rulfo revela que, detrás de su aparente sencillez, existe una cuidadosa selección de vocablos y un meticuloso cuidado de la forma, de tal manera que el lenguaje popular es una materia dúctil en sus manos para la creación artística y para la interpretación de la compleja realidad mexicana. En la recreación del lenguaje oral y popular de Jalisco, Rulfo sigue la tradición de José Hernández, Mariano Azuela, Ricardo Güiraldes, Manuel Rojas y García Lorca, en cuyas obras se imita el lenguaje hispanoamericano y español con resultados sumamente fecundos. Rulfo, al igual que los autores citados, comprueba que el lenguaje popular puede ser un instrumento tan eficaz como el lenguaje culto, cuando es empleado por un buen escritor.

Ejemplos del uso del habla popular, en la obra de Rulfo, se hallan en casi todas las páginas de sus cuentos y su novela; y no podría ser de otra manera ya que el autor, como él mismo lo ha expresado, evita entrometerse en su obra y deja que los personajes hablen libremente (1983: 5): “...la práctica del cuento me disciplinó, me hizo ver las necesidades de que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente...” Y los campesinos de Rulfo no pueden hablar otro lenguaje que no sea el popular, el lenguaje rural, sumamente gráfico, práctico y mesurado; un lenguaje con el que se puede decir mucho hablando poco, quizás porque el hombre de campo no tiene tiempo para detenerse a hablar, o porque no vale la pena, o porque no se le deja hablar:

“--Oye, Teban, ¿de donde pepenaste esa gallina?

--¡Es la mía!-- dice él.

--No la traías antes. ¿Dónde la mercaste, eh?

(“Nos han dado la tierra”, pp. 124-125)

“Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago.” (“El hombre”, p. 147)

“Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje.” (“En la madrugada”, p. 153)

“Dicen que su tío Fidencio, el del Trapiche, le arrimó una paliza que por poco y lo deja parálisis...” (“Acuérdate”, p. 205)

“Era de verse cómo se nos atoraban los güevos en el pescuezo con sólo oír el ruido que hacían sus guarniciones o las pezuñas de sus caballos.” (“El Llano en llamas”, p. 173)

“--¡Chona! No sabes cuánto me gustas. Ya no puedo aguantar las ganas. Chona. Así que te vas conmigo o te vas conmigo.”
(Pedro Páramo, p. 41)

“--Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangoloiearan por dentro.” (Pedro Páramo, p. 44)

“Mi lenguaje no es un lenguaje exacto”, declara Rulfo. “la gente es hermética, no habla. He llegado a mi pueblo y la gente platica en las banquetas, pero si tú te acercas, se callan. Para ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible. Tal vez oí su lenguaje cuando era chico, pero después lo olvidé, y tuve que imaginar cómo era por intuición”. Fernando Benitez (1983: 6). Sea por intuición o por recuerdo, lo cierto es que el lenguaje campesino jalisciense está captado por Rulfo con toda fidelidad.

En *Pedro Páramo*, específicamente, la expresividad de la prosa es obtenida también por medio de la interposición de motivos retóricos o imágenes que se repiten y continúan por la obra, como una especie de columna vertebral de donde arrancan y se bifurcan otros temas. En especial, se destacan las referencias a ruidos y murmullos en contraposición a la falta de voces humanas. Cuando Juan Preciado llega a Comala, compara el silencio humano de ésta con los gritos de los niños que juegan en Sayula, pueblo en el que habrá estado hasta el día anterior:

“Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.” (Pedro Páramo, p. 7)

Y Damiana Cisneros le comenta a Juan Preciado cuando cruzan el pueblo:

“--Este pueblo está lleno de ecos. Tal parecen que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras.” (Pedro Páramo, p. 37)

Oír es una constante en Rulfo; a través del oído puede mostrar la riqueza de su experiencia individual:

“Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río.”
(Pedro Páramo, p. 8)

O bien, cuando señala con sus aliteraciones características:

“Sólo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron el chocolate y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los frijoles.”
(Pedro Páramo, p. 88)

En “Macario” se puede observar una acusada tendencia a revelar al lector la presencia del universo sonoro:

*“Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el **gran alboroto** y no pararon de **cantar** hasta que amaneció.”* (p. 115)

*“... y luego ya no habrá modo de matarlas y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las **oye cantar**...”* (pp. 119-120)

*“Las cucarachas **truenan** como saltapericos cuando uno las **destripa** [...] Felipa dice que los grillos **hacen ruido** siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los **gritos** de las ánimas [...] a mi me gusta mucho estarme con la oreja parada **oyendo el ruido** de los grillos.”* (p. 118)

En otra parte del mismo texto surgen curiosas alusiones a la música, a partir de la experiencia corporal:

“Y uno da de topes contra el suelo; primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimia [...] sino está en la iglesia amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor...” (p. 117)

La onomatopeya empleada en "*Macario*", aquel "tum tum", como en otros casos, es siempre sencilla. Rulfo evoca sonoridades y las reconstruye fonéticamente con naturalidad, como puede verse en estos otros ejemplos:

"Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo 'cuar, cuar, cuar'."

"El agua que goteaba de las tejas [...] Sonaba: plas, plas y luego otra vez plas." (Pedro Páramo, pp. 5-10)

"... y pácatelas y pácatelas, oímos los riflonazos."
(*"Paso del Norte"*, p. 126)

Los sonidos **cuar**, **plas** o **pácatelas** son la onomatopeya común y pertenecen al decir popular. En comparación con los recursos fonéticos más complicados (fonosimbolismo, por ejemplo) el sonido característico que las cosas producen es evocado de forma clara por Rulfo, como su alusión a las campanas:

"...algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro."
(*Pedro Páramo*, p. 106)

El dramatismo de algunos momentos en *Pedro Páramo* muestra un contraste entre la situación y el modo de decirlo, lo que llega a ser una constante en Rulfo, derivada del modo de hablar campesino:

*"--¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?--Me preguntó a mí.
--No doña Ediviges.
--Más te vale. (Pedro Páramo, p. 21)*

En los textos de Rulfo, la abundancia de citas sonoras pone al alcance del oído

interno del lector el “sonar” propio del campo. A través de una libre distribución y conjunción de fragmentos, tomados de los cuentos y de la novela, se puede reconstruir, sólo por la audición, el ciclo de un día completo dentro de ambientes naturales rulfianos.

“Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra; [...]” “Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba. [...]” “oía en la madrugada que cantaban los gallos como en cualquier lugar tranquilo, y aquello parecía como si siempre hubiera habido paz. [...]” “la última campanada del alba [...].” “Había ligeros zumbidos que cruzaban como alas por encima. [...] Y el ruido de las poleas en la noria. El rumor que hace la gente al despertar [...].” “Se oía el zumbido [...] entre las flores del jazmín que se caía de flores.” “[...] el trote rebotado de los burros [...].” “Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas.” “[...] se oían los balidos del animal. [...]” “Pabellones de nubes pasaban en silencio por el cielo como si caminaran rozando la tierra.” “Se oía el aire tibio entre las hojas del arrayán.” “Luego el silencio.” “[...] aquello estaba tan calmado [...] que se oía el grito del somormujo y el canto de los grillos. [...]” “Llegó la noche [...] Dieron las nueve y las diez en el reloj de la iglesia. Y casi con la campana de las horas se oyó el mujido del cuerno. Luego el trote de caballos [...].” “el croar de las ranas; los grillos; la noche quieta del tiempo de aguas [...].” “El silencio volvió a cerrar la noche sobre el pueblo.” “Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego [...] se oía una llovizna callada [...].” “Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos [...].” “la lluvia, intermitente [...] rodando sobre su propio hervor.” “[...] se oyó [...] el piafar del potrillo alazán.” “Lejos, perdido en la oscuridad, se oía el bramido de los toros.” “Los perros aullaron hasta el amanecer [...].” “De vez en cuando se oían los aullidos de los coyotes [...].” “Había seguido lloviendo sin parar [...] el ruido del río era más fuerte y se oía más cerca [...] el chapaleo del agua se oía al entrar por el corral y salir en grandes chorros por la puerta [...].” “La lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas [...].” “el sonido del río [...] ese sonido se fue haciendo igual...”⁶

Entre los ambientes sonoros naturales, los del agua destacan por su frecuencia y

⁶ El trozo está compuesto por diferentes citas, separadas por comillas, de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* (pp. 29-149-128-150-100-13-4-42-147-83-25-238-239-97-103-13-14-81-62-96-154-169-135-136-80-135).

variedad. En *Pedro Páramo*, el sonido del agua sirve de transición entre las secuencias de la obra y se insinúa como una sonoridad del exterior:

“Allá afuera se oía el caer de la lluvia sobre las hojas de los plátanos, se sentía como si el agua hirviera sobre el agua estancada de la tierra [...]”

Los caños borbotaban, hacían espuma [...] El agua seguía corriendo, diluviando en incesantes burbujas. [...]

Era la medianoche y allá afuera el ruido del agua apagaba todos los sonidos.” (p. 81)

En *El Llano en llamas*, a través de la descripción del ruido del agua en *“Es que somos muy pobres”*, Rulfo muestra sus cualidades de observador, cuando lo superpone al ritmo inaudible que producen algunas voces *“apagadas”* por la corriente:

“...queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un gran ruidazal y sólo se ven las bocas de muchos que se abren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada. [...] De su boca sale un ruido semejante al que arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo.” (pp. 136-139)

En *Pedro Páramo*, el recuerdo erótico de Susana San Juan se asocia al mar, sonoridad infrecuente en Rulfo, que surge aquí silenciosa como complemento de una descripción visual:

“Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas. (p. 87)

La presencia del viento en Rulfo adquiere una importancia casi musical; es portador

de sonidos y de la fuerza que los transforma:

*"... viento lleno del olor de los encinos y del ruido del monte."
("La cuesta de las Comadres", p. 127)*

*"El aire nos hacia reir; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro."
(Pedro Páramo, p. 11)*

En *"Talpa"*, el viento alcanza categoría de personaje independiente a través de su acción y de su propia voz:

"Por las noches, aquel mundo desbocado se calmaba. [...] la gente de la peregrinación rezaba el rosario [...] Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un sólo mugido. A eso de la medianoche podía oírse que alguien cantaba muy lejos de nosotros." (p. 161)

La expresión que habla del *"mugido"* del viento parece provenir de a una vivencia del propio autor en el Llano, tal como lo revela en una entrevista a Reina Roffé (1973: 81-82):

"... es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la Sierra Madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala."

El mugido que el viento produce al rozar el follaje de las casuarinas no puede dejar de asociarse con la erosión que provoca en las tierras. El sonido descrito melancólicamente por Rulfo no es sólo la lúgubre voz de los árboles, sino que también una voz que amenaza a la naturaleza para convertirla en páramo. Recordemos el viento que *"gime"* en la

novela:

*“Los **vientos** siguieron **soplado** todos esos días. Esos **vientos** que habían traído los **lluvias**. La **lluvia** se había ido; pero el **viento** se quedó. Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se **acostó** sobre los surcos para defenderse del **viento**. De día era pasadero; retorció las yedras y hacía crujir las tejas en los tejados; pero de noche **gemía, gemía** largamente [...]”*

*“Susana San Juan **oye el golpe del viento** contra la ventana cerrada. Está **acostada** con los brazos atrás de la cabeza, pensando, **oyendo** los ruidos de la noche; cómo la noche va y viene arrastrada por el **soplo del viento** sin quietud. Luego el seco detenerse.” (Pedro Páramo, pp. 83-84)*

Los ambientes desoladores del viento, descrito en “Luvina”, tienden a caracterizarlo para hacer de él, aun más que en “Talpa”, un personaje central:

*“--Ya mirará usted ese **viento** que **sopla** sobre Luvina. Es pardo [...] luego **rasca como si tuviera uñas**: uno lo oye a mañana y a tarde, hora tras hora, sin descanso, **raspando las paredes** [...] hasta sentirlo **bullir dentro de uno** como si se pusiera a **remover** los goznes de nuestros mismos huesos.” (pp. 189-190)*

En *Pedro Páramo* se dan, a través de una atmósfera nebulosa, descripciones de movimiento que surgen del ambiente misterioso que rodea a los personajes:

“No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera [...] hasta que se hizo tan delgado que se filtró en mis dedos para siempre.

Digo para siempre.

Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón.” (p. 52)

Las imágenes visuales no son estáticas en la obra de Rulfo; evolucionan para alternarse a veces, como al referirse a San Gabriel:

“Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió el pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido con el color del amanecer.” (“En la madrugada”, p. 149)

La descripción visual nace de la idea de movimiento e indica evoluciones temporales en un espacio concreto. La narración de movimientos permite detallar acciones, o bien generar ambientes asociados por su carácter a las manifestaciones físicas; ello contribuye a dar un tono de realismo a los textos del autor, lo que algunos críticos denominan “realismo mágico”.

En varios de los cuentos, al igual que en diversos pasajes de la novela, Rulfo hace énfasis en la presencia del silencio, a veces generado por la mudez de sus personajes o la del propio Llano. Sin embargo, cuando en *Pedro Páramo* dice

*“No, no era posible calcular la **hondura del silencio** que produjo aquel grito. como si la tierra se hubiera vaciado de su aire.” (p. 29) ,*

hace suponer que aquel grito “*produce*” un silencio que abarca un espacio “*vaciado de su aire*”, como si la energía del grito empujara literalmente todas las demás presencias que flotan en el ambiente, “*clavando*” al grito en lo hondo de un silencio de mayor dimensión. Silencio que es negación del sonido y del oír, que en el hombre es incomunicación, quizá muerte; y en la naturaleza, erosión, como la voz muda de un desierto, de un páramo:

"Después todo se quedó en silencio, como si todos, hasta nosotros, nos hubiéramos muerto." (*"El Llano en llamas"*, p. 178)

Entre las descripciones rulfianas del silencio, las de *"Luvina"* alientan un dramatismo más intenso:

"...y ya no hay ni quien ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra el vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades". (p. 197)

En el mismo cuento reaparece aquella alusión al silencio mencionada anteriormente:

*"Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:
--¿Qué es?-- me dijo.
--¿Qué es qué?-- le pregunté.
--Eso, el ruido ese.
--Es el silencio."* (p. 194)

El texto inscribe una naturaleza que ha sido casi despoblada de animales, a causa de la erosión de las tierras, para dar paso a un ambiente desolado. El silencio se constituye en un ambiente global (quizás una atmósfera) dentro del cual se puede conceder presencia a algunos sonidos, como la *"respiración de los niños"* o el *"resuello"* de la mujer. Rulfo muestra la forma en que es percibido el silencio, como si éste fuera la manifestación latente de una sonoridad ambiental innumerable; por eso el personaje dice: *"el ruido ese"*.

Las incesantes alusiones al *"eco"* en *Pedro Páramo* obligan a recordar que la novela, originalmente, se llamaba *Los Murmullos*, título que el autor habría de cambiar,

al año siguiente, después de una revisión extensa. El dato es útil para señalar la importancia que Rulfo asigna a la presencia expresiva de las voces y a la elaboración de sonoridades, entre las que se distinguen las de los ecos y murmullos, que comprenden la simple resonancia:

*“--¡Pedro! --le gritaron--. ¡Pedro!
Pero él ya no oyó. Iba muy lejos.” (p. 13)*

Lo mismo que la alusión directa al eco y sus repercusiones:

*“--¡Damiana! --grité--. ¡Damiana Cisneros!
Me contestó el eco: ¡...ana...neros! ¡...ana...neros...! (p. 39)*

O este otro pasaje:

*“Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle:
--¡Ey, tú! --llamé.
--¡Ey, tú” --me respondió mi propia voz.
Y como si estuvieran a la vuelta de la esquina, alcancé a oír a unas mujeres...” (p. 39)*

La transición a los ambientes oníricos, espectrales o lúgubres se hace a través de rumores externos que ingresan y parecen ser portadores de susurros y voces:

*“Han abierto la puerta. Una racha de aire apaga la lámpara [...] Siente pequeños susurros [...] En seguida oye el percutir de su corazón en palpitations desiguales. [...] --¿Eres tú, padre?
--Soy tu padre, hija mía. (p. 84)*

Asociados al temor, los murmullos señalan la presencia etérea y misteriosa del

mundo de los muertos:

*“--Sí, Dorotea. **Me mataron los murmullos.** Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. (p. 53)*

Comala, pueblo fantasmal en quietud relativa, es un eco de lo que antaño fueron sus voces; tiene el tiempo de la resonancia que habría de durar hasta el fin de la novela, con su ingreso definitivo al silencio y tiempo eternos:

*“Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran **encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras.** Cuando caminas, sientes que te van **pisando los pasos.** Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como **cansadas de reír.** Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día que estos sonidos se apaguen.” (p. 37)*

En cuanto al temple lírico de la novela, Rulfo evidentemente permuta, cuando conviene al margen interpretativo, la descripción por la evocación. Describir es representar el objeto en su forma eterna, como éste es siempre; evocar es traer a la memoria el objeto como era en un momento dado. La hora del día no se describe, se evoca. Y eso es lo que hace Rulfo.

Juan Preciado recuerda su entrada en Comala:

“Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. (Pedro Páramo, pp. 6-7)

Lo que se capta, en efecto, es la atmósfera del momento en transición, lo pasajero, lo inasible, en contraposición a la estática acronía de Comala en la época en que Juan Preciado llega a ella. Así, todas las evocaciones, los recuerdos, pertenecen a un pasado aparentemente irrecuperable, a un paraíso perdido en donde el tiempo, el paso del tiempo con su consabida connotación de cambio y evolución, sí existía:

“Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secase; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.”
(*Pedro Páramo*, p. 69)

El lenguaje y estilo de Juan Rulfo nos proyectan a un mundo simbólico, múltiple y significativo. Cada voz viene cargada con el significado que proyectan todos los tanteos lingüísticos a que ha sido sometida; cada enunciado condensa y extiende una red de significación más amplia, y tanto la novela como los cuentos no acuñan valor interpretativo únicamente por el significado estricto de lo narrado, sino por la condensación de una historia o la refundición de historias que ya no pertenecen a los personajes en cuestión, sino a los hombres, a un país, a una raza.

A través de su peculiaridad narrativa, Rulfo nos acerca al hombre de la Revolución Mexicana, a sus descendientes y a su tierra, de una manera que jamás podrían proporcionárnosla la experiencia del documento histórico o del ensayo. Su especialísima técnica de comunicación profunda nos pone en vivo contacto con la realidad histórica de México y, por qué no decirlo, de Hispanoamérica en general, realidad erigida sobre una base de opresiones, agobios y ocultamientos.

En *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo* se acopian y congregan los silencios; las repeticiones monótonas, que crean la imagen de un tiempo paralizado; la escasez de elementos, que subraya la pobreza; la parquedad de las expresiones, que significa la inutilidad del hablar. A todo esto, se une una especie de cansancio creado por las palabras que se han escuchado por mucho tiempo, y palabras huecas, desprovistas de contenido para un campesino que no entiende de "*filosofías de gobierno*", de medidas que se aplicarán a largo plazo cuando es ahora que su gente tiene hambre, que sus hijos no reciben educación y que su tierra no vale nada o, si vale, es de otro. Los soliloquios frecuentemente obsesivos, que son el recipiente de una soledad creada no sólo por el aislamiento físico sino que también por la falta de medios y educación, no pueden, en atención a un examen serio, dejar de compararse con aquel mundo mítico de la Revolución, creado a base de ataviadas palabras, de inflamados discursos y de promesas bella pero falsamente formuladas.

Las palabras que Rulfo usa son, por el contrario, simples, directas. Van cargadas de significado. Revelan y, por lo mismo, se sienten más. Son menudas saetas, con frecuencia invisibles e inaudibles, tal como sucede con los silencios, silencios grávidos de dramatismo que sugieren una realidad que es necesario percibir, experimentar y revivir. En fin, una experiencia deducible y a la vez asumible, porque los verdaderos dramas no sólo basta con conocerlos, sino que además, de alguna manera, hay que incorporarlos a nuestra vida, adueñarnos de ellos, en un genuino intento de solidaridad.

VII. CONCLUSIONES

- La escritura de Rulfo abre nuevas posibilidades de expresión, al asumir plenamente la dimensión popular de su lengua y de su historia. El autor pone de manifiesto un lenguaje que sintetiza lo entrañablemente particular, regional, pero impelido hacia la dimensión amplia y universal que suponen la cultura y la lengua hispánicas. Al mismo tiempo, aprovecha asuntualmente la producción literaria, sobre todo narrativa, de los contemporáneos de México y de otros ámbitos occidentales.

- Juan Rulfo logra una literatura que testimonia la relación compleja del hombre con la naturaleza; reinterpreta el mundo a partir de un sentido antropocéntrico que orienta su proyecto histórico y literario. Sin duda, éste se centra en una búsqueda consciente de la génesis de los procesos históricos de su tiempo y su contexto.

- La obra de Rulfo se aproxima al problema de la degradación cultural, sin expresarlo de forma demasiado directa, sin evidenciarlo. A través de un habla depurada, que trasciende como una voz nueva, coincide, sin proponérselo, con expresiones propias de las culturas indígenas: repetitividad, aztequismos, formas de nombrar y otras manifestaciones que pretenden a veces rescatar tradiciones, que se refieren a su abandono, o, más aun, a su pérdida.

- Las referencias a los universos culturales indígena y mestizo no son directas. sino alusivas; no los exaltan sino muestran lo que queda de ellos desde una perspectiva de

vivencia íntima.

- En la obra de Rulfo las palabras viven por sí solas en lo escrito; no define, huye del abusivo uso del adjetivo y prescinde de toda posición subjetiva. Su manifestación literaria se caracteriza por la concisión, por la economía de palabras, por el rechazo a la ampulosidad. Alude más que relata. Su refulgente sobriedad es sobrecogedora, así como extraordinaria es la poesía que vivifica su escritura.

- En *Pedro Páramo* la ruptura del tiempo y el espacio y el paralelismo sin transición de los fragmentos, que conforman la estructura misma de la novela, son componentes técnicos que la ponen a la vanguardia de otras más recientes. Las secuencias se acomodan fragmentariamente en un nuevo orden que rompe la linealidad de la narración, y crea, con arreglo a la técnica paralelística, una estructura de espacios y tiempos ambiguos que los personajes no siempre comparten, pero sí el lector con quien establece una manera de sintonía que raya en la complicidad, por su alto grado de exigencia participativa.

- Rulfo depura la escritura, extirpando toda reflexión subjetiva que pudiera darse en él como autor, en un afán de lograr la tersura de su mundo. No obstante, su punto de vista está implícito en el tono y la atmósfera lograda. El autor es fiel a su voluntad de "mostrar" más que de reflexionar y opinar sobre los hechos. Fiel a sus móviles estéticos, purga también la adjetivación y, con ello, arrecia y vigoriza la carga sustantiva de las palabras.

- La obra literaria de Rulfo nos revela, desde una dimensión eminentemente sensorial, elementos como el silencio, el sonido o el tiempo. Las descripciones son producto de una sensibilidad fuera de lo común y capaces de suscitar la presencia del mundo en cada uno de los sentidos.

- En la novela, la narración y descripción se sirven de un lenguaje ponderado, poético, dotado de un hálito metafísico, que actúa como soporte de la idealidad de la forma, como sustento estético del escritor. En los diálogos, Rulfo utiliza un lenguaje coloquial, sencillo y hasta basto, que emana del pueblo y actúa como sustentador de la realidad, en un plano ético. La realidad no se escamotea, sino que hace creíble y cercana la fantasía.

- Lo cósmico y lo onírico se entremezclan en los relatos de Rulfo. En cuanto a sus personajes, le interesa fundamentalmente su existencia psíquica, hasta el punto de que toda la acción exterior sólo importa en la medida en que los afecta interiormente. Podría decirse que transforma los hechos en significaciones, es decir, en símbolos, en realidad poética.

- La prosa de Rulfo, por su extraordinaria capacidad de síntesis, lograda sobre la base de una plural condensación de significaciones, y por su dominio de la historia que pretende mostrar, tiene una gran calidad poética. De ahí que pueda reducir al mínimo los elementos, mantener la integridad del texto y alcanzar niveles simbólicos que contribuyen a la universalidad de la escritura.

- La soledad, la violencia, la muerte son rasgos temáticos que animan a una novela realista con tendencia a lo fantástico. Lo fantástico en la obra de Rulfo no tiene nada que ver con situaciones o mundos imaginados. Todo es real, literariamente hablando. Es el cambio en el plano de la escritura el que ofrece la totalidad de lo real. La sensación de la realidad, es decir, la verosimilitud, es más intensa que el mero relato de lo real: forma idónea de acercarse al dolor humano.

- Los personajes, el lenguaje, el ambiente rural han sido contruidos por Rulfo conservando un equilibrio magistral. Con estos tres puntos de apoyo, la historia e interioridad del personaje, la recreación de los entornos y las palabras del narrador, el escritor no pierde jamás la dimensión de lo extraordinario.

- El mérito principal de Rulfo, en general, es la técnica de introducción en el problema: el autor no tiene prisa por justificar la lógica de las primeras imágenes, a las que se va accediendo paulatinamente, gracias a una sabia dosificación. Rulfo no explica, sino que es la gente y la propia dinámica de la situación las que se glosan solas. Es, por tanto, una técnica "*objetiva*", sin implicación directa del autor en lo que cuenta.

- Rulfo equilibra la complejidad del mundo representado en sus obras por medio de la concisión radical de sus frases y la infatigable inmersión psicológica en los actos y sentimientos de sus personajes, vaciados de carácter en la medida en que confiesan su drama o completan la descripción de su infierno. Casi todos los personajes de Rulfo, inventados o recreados, se caracterizan por ser verdugos de sí mismos, prisioneros de la

adversidad, devotos de la represión que flota en el ambiente.

- En la obra de Rulfo, el mundo rural no es sólo una circunstancia ambiental, ni siquiera una elección asuntual. Creo que el ruralismo de Rulfo se carga de una significación mucho más profunda: la fundación de un espacio elemental, primario, donde es posible que la ficción se desarrolle en estado de absoluta pureza; de ahí la importancia capital de la oralidad como motor casi único de la narración.

- La densa interioridad de los personajes rulfianos se hace evidente al establecer el autor una clara diferencia entre él y la voz narradora: quien cuenta las anécdotas es siempre un narrador participante que traduce, en su forma de hablar, un modo de ser, un peculiar sentido de la existencia, expresado con patetismo y hasta con mordaz humor.

- La presencia de un narrador externo es mucho más marcada en *Pedro Páramo* que en los cuentos de *El Llano en llamas*, de los cuales sólo una tercera parte incluye una voz autorial explícita, pero tan discreta que se aparta en el momento en que surge la voz de un personaje. Son las voces de los personajes las que importan, son ellas las que el narrador desea que recordemos, y no la propia, de ahí que los cuentos más efectivos sean aquellos donde, desde un principio, se escucha hablar al personaje directamente, o en los que la presencia del narrador externo es mínima.

- La religión, elemento básico en la concepción vital de los personajes de Rulfo, presenta dos modalidades: una religión adulterada por las supersticiones adheridas a ella, y

otra punitiva, contraria al carácter de salvación que el catolicismo predica.

- En la obra de Rulfo es peculiar la ausencia de vida urbana, la caracterización primitiva de sus personajes, el apego de todos ellos a la tierra que habitan y su plena identificación con ella; todo esto genera un tiempo narrativo característico que permite establecer una valoración muy particular del tiempo y el espacio de la anécdota, de la fuerte tensión entre la vida y la muerte que agobia permanentemente a sus personajes.

- La inseguridad que demuestran los personajes de Rulfo no proviene de que la realidad que los rodea haya sido concebida por él como incierta, sino del estado de marginación que caracteriza a esos personajes dentro de un mundo que otros definen y manejan. De suerte que no les queda otra salida que comportarse con cautela, elusivamente, tanteando las posibilidades y sin decidirse por ninguna.

- La visión del mundo de Rulfo, expresada en sus escritos, revela el pesimismo respecto de la estructura social y política de México y el propio sentimiento de alienación e impotencia.

- En *El Llano en llamas*, el monólogo interior, la simultaneidad de planos y el paso lento de los acontecimientos establecen un tiempo peculiar que llega a su culminación en la trama sobrecogedora que apresa a los personajes en *Pedro Páramo*. Pero también en los cuentos, la construcción de los personajes, la anulación del tiempo y el predominio de una actitud contemplativa que suplanta a la acción son otros tantos recursos que

permiten la particular caracterización del mundo rulfiano.

- La prosa de Rulfo tiene la enorme virtud de fijar en el tiempo y en el espacio el grado de espiritualidad de un país en un momento de su historia y, simultáneamente, por medio de su esencia lírica, garantizar la intemporalidad, la validez permanente de sus formas de expresión y de sus criaturas que, aunque ficticias, son capaces de reflejar los datos objetivos de la realidad.

- Rulfo escribió poco, algo más que los relatos comentados en este trabajo, pero ya es un clásico de nuestro idioma. Se identificó con los testimonios de su tiempo haciendo de su profesión de escritor una labor de permanente defensa de los humildes y los sin techo; hizo ver al mundo que el México moderno también sufre las dolencias de otras naciones más pobres y que muchos de sus estados deberían requerir una mejor atención para evitar que los campesinos se desesperen, para impedir que vean a sus hijos morir de hambre, o sufran la agonía de labrar incesantemente una tierra que no les pertenece y que nunca será capaz de dar fruto.

- Por las páginas de cualquier relato de Juan Rulfo desfila la vida, esa vida que yace indefensa a merced de los peores dramas y de las más absurdas desgracias: la pobreza, el hambre, la incomprensión y un cúmulo de violencias invertebradas capaces de deshabitar cualquier geografía.

- Rulfo habla como lo hacen los campesinos de México, pero de una manera personal e intransferible; es, en síntesis, el inventor de un lenguaje, el creador de un estilo

y, al mismo tiempo, el fiel, discreto y silencioso testigo de la palabra y, por ende, de la cosmovisión de su pueblo.

VIII. BIBLIOGRAFIA

- Alegría, C. *El mundo es ancho y ajeno*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A. 189 pp.
1971
- Alegría, F. *Historia de la novela hispanoamericana*. México, Ediciones de Andrea.
1965 260 pp.
- Amorós, A. *Introducción a novela contemporánea*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A.
1974 258 pp.
- _____ *Introducción a la literatura*. Madrid, Editorial Castalia. 280 pp.
1980
- Anderson I., E. "Formas en la novela contemporánea". *Crítica Interna*. Madrid,
1961 Editorial Taurus. pp. 261-279.
- _____ *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. México, Fondo de
1970 Cultura Económica. 260 pp.
- _____ *Teoría y Técnica del cuento*. Chile, Marymar Ediciones, S. A. 196 pp.
1982
- Arguedas, J. M. *Los ríos profundos*. Cuba, Casa de las Américas. 230 pp.
1965
- Armand, O. "Sobre las comparaciones de Rulfo". *Homenaje a Rulfo*. Helmy F.
1974 Giacomani, Editor. Madrid, Anaya. pp. 335-346.
- Asturias, M.A. *El Señor Presidente*. Buenos Aires, Editorial Losada, S. A. 274 pp.
1977
- Azuela, M. *Los de abajo*. Madrid, España, Ediciones Cátedra, S. A. 216 pp.
1992
- Benítez, F. "Conversaciones con Rulfo" en "Inframundo". *El México de Juan Rulfo*.
1983 México, Ediciones del Norte. pp. 3-9

- Blanco A., C. "*Realidad y estilo de Juan Rulfo*". *Revista mexicana de literatura*. 1955 Número 1 (sep.-oct.). pp. 59-86.
- Brugger, W. *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Editorial Herder. 734 pp. 1993
- Brushwood, J. *La novela hispanoamericana del Siglo XX*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 408 pp. 1993
- Carreter F., L. *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid, Editorial Gredos. 443 pp. 1990
- Chumacero, A. "*El Pedro Páramo de Juan Rulfo*". *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana, Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. pp. 106-109. 1969
- Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos*. España, Editorial Labor, S. A. 473 pp. 1992
- Coddou, M. "*Fundamentos para la valoración de Juan Rulfo*". *Nueva Narrativa hispanoamericana*; Vol. I, Núm. 2, sep. pp. 139-158. 1971
- Cortázar, J. "*Algunos aspectos del cuento*". *Casa de las Américas*. Año II. 15-16 1963 (nov., 1962 - feb., 1963), pp. 3-14.
- _____ *Rayuela*. Barcelona, Editorial Sudamericana, S. A. Edhasa. 635 pp. 1984
- Correa, E. y L. Carreter. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid, Ediciones 1982 Cátedra, S. A. 199 pp.
- Couffón, C. "*El arte de Juan Rulfo*". *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La 1969 Habana. Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas, pp. 145-149.
- Coulson, G. *Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo*". 1971 *Narrativa Hispanoamericana*. Vol. I, Num. 2. Septiembre, pp. 159-166.
- Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española*. II Edición. Real Academia 1979 Española. Madrid, Espasa - Calpe. S. A.
- Donoso, J. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Editorial Seix Barral. S. A. 1977 543 pp.

- Dorfman, A. "En torno a Pedro Páramo de Juan Rulfo". *Homenaje a Rulfo*. Helmy F. 1974. Giacomán, Editor. Madrid, Anaya. pp. 147-158.
- Elíade, M. "Los mitos del mundo moderno". *La torre*, 6 (abril-junio). pp. 69-85. 1954 (fotocopia)
- _____ *Mito y realidad*. España, Editorial Labor, S. A. 227 pp. 1963
- Estrada, R. *Los indicios de Pedro Páramo*. Guatemala, separata de la "Revista Universidad de San Carlos", Núm. LXV. 85 pp. 1965
- Estrada, J. *El sonido en Rulfo*. México, Universidad Autónoma de México. 119 pp. 1990
- Fell, C. *Juan Rulfo, toda la obra*. Edición crítica, Madrid, Ediciones gráficas Ortega. 1992. 950 pp.
- Ferrer, Ch. *El laberinto mexicano en / de Juan Rulfo*. México, Editorial Novaro. 1992. 125 pp.
- Franco, J. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Ariel, S. 1990. A. 398 pp.
- Freeman, G. R. *Paradise and Fall in Rulfo's Pedro Páramo: Archetype and Structural Unity*. Cuernavaca, Centro Internacional de Documentación. Cuaderno Núm. 47. 69 pp. 1970
- Freeman, D. "La escatología de Pedro Páramo". *Homenaje a Rulfo*. Madrid, Helmy 1981. Giacomán, Editor. Anaya. pp. 255-282.
- Fuentes, C. *La muerte de Artemio Cruz*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 1973. 316 pp.
- _____ *La cabeza de la Hidra*. Barcelona, Editorial Argós Vergara, S. A. 214 pp. 1979
- _____ "Rulfo, el tiempo del mito". *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. 1983. México, Ediciones del Norte. pp. 11-21.
- Gordon, D. K. "El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo". *Homenaje a Rulfo*. 1974. Helmy F. Giacomán, Editor. Madrid, Anaya. pp. 347-360.

- Gutierrez M., N. *El estilo de Juan Rulfo: estudio estilístico*. New York, Bilingual Press. 1978. 182 pp.
- Guzman M., N. *El águila y la serpiente*. México, Editorial Porrúa, S. A. 471 pp. 1987
- _____ *La sombra del caudillo*. México, Editorial Porrúa, S. A. 254 pp. 1989
- Hamsun, K. *Pan*. México, D. F., Editora Nacional. 256 pp. 1958
- Harss, L. "Juan Rulfo o la pena sin nombre" *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. 1969. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. pp. 9-39.
- Irby, J. E. *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. Tesis. Escuela de Verano. UNAM. México, Edición privada. 192 pp. 1957
- Jimenez, I. *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 294 pp. 1990
- Kayser, W. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4a. ed. Madrid, Editorial Gredos, S. A. 594 pp. 1970
- Laguerre, E. A. "Dos visiones del infierno". *Homenaje a Rulfo*. Helmy F. Giacomán, Editor. Madrid, Anaya. pp. 361-372. 1974
- Lappesa, R. *Introducción a los estudios literarios*. 17 Ed. Madrid, Ediciones Cátedra. 1981. 201 pp.
- Leal, L. "El cuento de ambiente: Luvina de Juan Rulfo". *Homenaje a Rulfo*. Helmy F. Giacomán, Editor. Madrid, Anaya. pp. 91-98. 1974
- Leñero, V. "¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?" (Entrevista en un acto). 1988. México, Editorial Esfuerzo. 80 pp.
- Lepp, I. *Psicoanálisis de la muerte*. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé. 382 pp. 1967
- Llorens C., M. *Diccionario de Sinónimos y Antónimos*. Madrid, Ediciones A.L. 1990. Mateos, S. A. 430 pp.

- Lukacs, G. *Realism in our time*. New York, Harper Row, Publishers. 320 pp.
1964
- Magdaleno, M. *El resplendor*. México, D.F., Ediciones Botas. 265 pp.
1937
- _____ *Cabello de elote*. México, D.F., Editorial Porrúa, S. A. 254 pp.
1986
- Mancicidor, J. *Historia de la Revolución Mexicana*. México, Libro Mex, editores.
1966 382 pp.
- Marcos, M. *El comentario lingüístico: Metodología y práctica*. Madrid, Ediciones
1988 Cátedra. 173 pp.
- Menton, S. *El cuento hispanoamericano*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
1984 601 pp.
- Miró, E. *Revista mensual de Cultura Hispánica*. "Juan Rulfo". Madrid, Alianza
1970 Editorial, S. A. pp. 600-637.
- Monsivais, C. "Si, tampoco los muertos retornan, desgraciadamente" en "Inframundo".
1983 *El México de Juan Rulfo*. México, Ediciones del Norte. pp. 27-37.
- Muñoz M., E. *Preceptiva literaria*. Guatemala, Serviprensa centroamericana. 403 pp.
1979
- Paz, O. *El laberinto de la soledad*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 191 pp.
1980
- Peralta, V. y Liliana Befumo Barchi. *Rulfo. La soledad creadora*. Buenos Aires,
1975 Fernando García Cambeiro, Editor. 289 pp.
- Poniatowska, E. *Hasta no verte Jesús mío*. México, D.F., Ediciones Era, S. A. 316 pp.
1974
- Portal, M. *Rulfo, Dinámica de la violencia*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
1984 Instituto de cooperación Iberoamericana. 314 pp.
- Revueltas, J. *El luto humano*. México, Organización editorial Novaro, S. A. 225 pp.
1976
- Rodríguez A., H. "Nostalgia del Paraíso". *Homenaje a Rulfo*. Helmy F. Giacomán,
1974 Editor. Madrid, Anaya. pp. 23-38

- Roffé, R. *Juan Rulfo. Autobiografía Armada*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor. 1973 192 pp.
- Rojas, M. *Hijo de ladrón*. Santiago, Editorial Zig-Zag. 1977 173 pp.
- Ruffineli, J. "Rulfo y Ramúz: realidad fantástica y discurso social". *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. México, Biblioteca Universidad Veracruzana. pp. 41-54. 1980
- Rulfo, J. *Pedro Páramo y El Llano en llamas*. México, D.F., Editorial Seix Barral, 1984 S. A. 240 pp.
- _____ *El gallo de oro*. Madrid, Alianza Editorial. 1990 151 pp.
- _____ *Los cuadernos de Rulfo*. México, Ediciones Era. 1994 183 pp.
- Sagredo, J. *Diccionario de Literatura*. 2 tomos. Madrid, Edición Rioduero. 1977 647 pp.
- Shaw, D. L. *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. Madrid, Ediciones Cátedra, S. A. 1981 195 pp.
- Silva H., J. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 1960 319 pp.
- Sommers, J. *Yañez, Rulfo, Fuentes: La novela mexicana moderna*. Título del original inglés: *After the storm*. Versión castellana de Ariel Gryner. Caracas, Monte Avila, Editores. 1969 210 pp.
- _____ "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo". *Homenaje a Rulfo*. 1974 Helmy F. Giacomani Editor. Madrid, Anaya. pp. 39-60.
- Todorov, T. *Introducción a la Literatura Fantástica*. México, La red de Jonás-Premia 1980 Editora 220 pp.
- Trujillo G., E. *San Gabriel y su historia a través del tiempo*. Jalisco, Talleres Karigma. 1976 269 pp.
- Veiravé, A. *Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, S. A. 1976 332 pp.

Verdugo, I. H. *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1982. 125 pp.

Vivaldi, G. M. *Curso de Redacción*. Madrid, Editorial Paraninfo. XX Edición 1986 corregida. 495 pp.

Wyld F., G. A. "El escamoteo en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo". *Diario la Hora*. 1987 Guatemala, s.f. p. 11.

Yañez, A. *Al filo del agua*. México, D.F., Editorial Porrúa, S. A. 1978. 389 pp.