JUAN RULFO

POR

EMILIO MIRO

En ese magno acontecimiento literario que representa la actual novela hispanoamericana, en la que los nombres de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa y Ernesto Sábato, entre otros, cuentan hoy entre los más leídos y comentados, y no sólo en el mundo hispánico, y cuyos libros son piezas cimeras de la narrativa y de la lengua castellanas de estos años, dos mejicanos ocupan puestos indiscutibles: Carlos Fuentes y Juan Rulfo. Los propios narradores están volviendo críticamente su mirada sobre este fenómeno estético y social, del que ellos son protagonistas, y dejando importantes —aunque, a veces, discutibles— testimonios sobre su significación, como el reciente libro de Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana,* coincidente con Vargas Llosa en su declaración de primacía y predominio de esa novelística —y no sólo literario, sino también histórico— sobre las restantes. Afirmación algo exagerada si recordamos algunos nombres europeos y norteamericanos actuales. Pero, indudablemente, un bloque, expresado en una sola lengua, con las lógicas diferencias de personalidad y nacionalidad, y, en contrapartida, su casi común, aunque diverso, barroquismo, las similitudes de sus posiciones ideológicas, la libertad de su aventura estética, la extraordinaria potenciación de su lenguaje, la ruptura liberadora que supone su acto creador, es difícil que encuentre equivalentes en cualquier parte. Ellos son la consecuencia de un continente en marcha, en busca de su auténtica personalidad, de espaldas ya al mimetismo y que asimila y funde sabiamente toda la herencia secular europea con toda la renovación de sus propios antepasados americanos, desde los artífices de la palabra modernista hasta todos los narradores enfrentados con la realidad americana, con la tierra, con el indio, con la revolución. Con esa vasta y multiforme realidad, tan diferente a los esquemas —tierra, hombre, sociedad— europeos, tan distinta, y hasta opuesta, a los patrones anglosajones del norte, aunque éstos, por su irradiación económica y política, se hayan superpuesto muchas, repetidas veces.

El escritor americano, el auténtico artista, es, como en muchos otros lugares, un ser desgarrado entre el amor y el desdén, el arraigo o el exilio. No es secundario ni casual que varios de ellos vivan fuera de

sus países, escriban lejos de sus paisajes y sus hombres —aunque estén empapados de ellos y a ellos vuelvan, en la lejanía, constantemente, como Vargas Llosa, residente en Europa, hace ya tiempo, pero fiel al Perú desde su primera hasta su última y muy reciente novela, *Conversación en la catedral*. Otros serán, en buena parte, «exiliados de dentro», desterrados en sus galerías profundas, en sus íntimas obsesiones, en choque, a veces, con un contexto hostil, o, al menos, indiferente. Juan Rulfo decía en el Encuentro de Escritores en Santiago de Chile, celebrado el pasado verano, que «el escritor en Iberoamérica no puede ser dirigente de nada», con dureza acusaba «que el escritor hispanoamericano es un cobarde, un hombre dual, y ello se debe a que en nuestros países es muy difícil decir la verdad. Por muy honesto que sea el escritor no se atreve a decir la verdad, y entonces los críticos lo toman como que el escritor no ha querido comprometerse». Palabras que pueden o no aceptarse, que pueden enfrentarse con escritores y obras concretos, pero que son amarga confesión, tal vez autojustificación —en este caso concreto de Rulfo— como veremos más adelante de un prolongado silencio, de una obra iniciada fulgurantemente y después —hasta el momento presente— misteriosamente truncada.

Diez años antes, en unas declaraciones hechas en París en enero de 1959 al hispanista francés Claude Couffon, Octavio Paz, el gran poeta, ensayista y crítico mejicano, afirmaba:

> Lo que me parece interesante en la nueva generación es su anticonformismo. Hace sólo unos pocos años, la literatura estaba envenenada por dos tendencias: el nacionalismo y la sumisión a tal o cual partido. Los jóvenes, después de largas polémicas, han acabado con una y otra... Nuestra literatura moderna es una literatura crítica. Reclama el derecho de decir no y el derecho de ser heterodoxa, a riesgo de quedarse en minoría, si es necesario.

Diez años después, las palabras de Rulfo son —referidas, al menos, a Méjico o a sí mismo— parecen ser, una pesimista conclusión de las de Paz.

La novela mejicana

Desde 1943 a 1947 Mariano Azuela —el novelista de la revolución, el autor de *Los de abajo*— desarrolló en el Colegio Nacional de Méjico un ciclo sobre «Cien años de novela mejicana», arrancando, naturalmente, de José Joaquín Fernández de Lizardi que «representa los últimos años de la colonia y el advenimiento del Méjico independiente».

Recorre Azuela después las obras de Rafael Delgado y José Tomás de Cuéllar, novelistas de la burguesía y para ella, y junto a ellos otros nombres, como Heriberto Frías, Luis G. Inclán, Emilio Rabasa, que presenta, en su novela *La bola,*

> ... el caciquismo topo y voraz, el militarismo insolente, la burocracia corrompida y el imperio de la fuerza y del dinero dominando en todas las actividades del país en forma brutal (AZUELA).

La Revolución, hecho decisivo, trascendental para el Méjico moderno, es inseparable también de la evolución literaria, del camino de la novela en su búsqueda de un Méjico real y profundo. Octavio Paz ha escrito en su espléndido, importante e iluminador libro *El laberinto de la soledad:*

> La Revolución Mejicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser.

Ya Jesús Silva Herzog, en *Meditaciones sobre Méjico* (Méjico, 1946), escribiendo sobre la originalidad de la revolución mejicana, su anterioridad y diferencia de la rusa, escribía:

> ... nuestro movimiento social nació del propio suelo, del corazón sangrante del pueblo, y se hizo drama doloroso y a la vez creador.

Esta revolución, que puso fin a la dictadura de Porfirio Díaz, a la llamada «paz porfiriana», que duraba desde 1876 hasta 1910. Esta última fecha supone el comienzo del Méjico moderno. Esta etapa revolucionaria que se extiende hasta 1920, que buscaba el auténtico ser de Méjico con Emiliano Zapata, que se levantaba contra el liberalismo y el conservadurismo en una auténtica liberación popular, se frustró en gran parte por carecer de un auténtico pensamiento, de una sólida base intelectual. Dividida, primero, y después, oficializada, burocratizada, con mucho de «culto a la personalidad». Azuela nos lo dice claramente:

> ... «¡La Revolución es Francisco Villa!», dijeron unos. «¡La Revolución es Venustiano Carranza!», dijeron otros. Y la Revolución se dividió en dos facciones y la sangre generosa del pueblo se derramó a torrentes...

Octavio Paz, por su parte, escribe lúcidamente:

> El zapatismo y el villismo —las dos facciones gemelas, la cara sur y la cara norte— eran explosiones populares con escaso poder para integrar sus verdades, más sentidas que pensadas, en un plan orgánico.

Eran un punto de partida, un signo oscuro y balbuceante de la voluntad revolucionaria. La facción triunfante —el carrancismo— tendía, por una parte, a superar las limitaciones de sus dos enemigos; por la otra, a negar la espontaneidad popular, única fuente de salud revolucionaria, restaurando el cesarismo.

La revolución produjo novelistas-cronistas, testigos de aquellos años apasionados, agitados y patéticos, confusos y esperanzados. Mucho se ha escrito sobre el tema: indispensables son los ensayos del norteamericano Ernest Moore, el chileno Juan Uribe-Echeverría y el mejicano José Luis Martínez. Mariano Azuela, médico provinciano, nacido en 1873 y muerto en 1952, es el más representativo cultivador de esta novela: *Los de abajo*. Está escrita en 1916 y publicada en 1917 y 1920, y muestra la ninguna fe de Azuela en la revolución, que él ve como un fraude. Nada más lejos, por tanto, de una novela revolucionaria. Todo lo contrario, en cambio, expresa Martín Luis Guzmán, nacido en 1887, encarcelado por Carranza por sus servicios a Villa, residente en España de 1916 a 1917 y de 1924 a 1936. Y en Madrid se publicó en 1928 su más importante y difundida novela, *El águila y la serpiente*. Junto a Azuela y Guzmán, Rafael Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, y otros, completan el panorama de esos años y esos acontecimientos, vistos dramática y trágicamente, pero también irónica y sarcásticamente.

Uno de los más importantes narradores mejicanos —un niño al iniciarse la revolución— es Agustín Yáñez, nacido en 1904 en Guadalajara, en el estado de Jalisco, donde también nacerá catorce años después Juan Rulfo. Autor de *La creación* y *La tierra pródiga*, Yáñez es, sobre todo, el novelista de *Al filo del agua*, aparecida en 1947. Emmanuel Carballo en el prólogo a la edición cubana de la novela (La Habana, Casa de las Américas, 1967) afirma que «*Al filo del agua* y 1947 marcan el principio de la nueva corriente en la prosa mejicana», añadiendo que con «el correr de los años ha llegado a convertirse en una de las obras clásicas de nuestro siglo XX». Lo hondamente mejicano, la inminencia de la revolución de 1910, el cerrado, mortecino ambiente de un pueblo del sur, son ofrecidos a través de unas técnicas narrativas que hablan del conocimiento y asimilación de la mejor novelística europea y norteamericana.

Más jóvenes, José Revueltas, nacido en 1914, y Juan José Arreola, nacido el mismo año que Rulfo, en 1918; los dos, junto a Rulfo, maestros del cuento mejicano moderno. Revueltas, fundiendo el marxismo con Faulkner, separándose del realismo socialista, en *Los muros de agua* y *El luto humano*, publicada en 1943. Arreola, también de Jalisco (nacido en Ciudad Guzmán), tendiendo a la fantasía, tachado de

extranjerizante y de formalista, publica *Varia invención* en 1949 y *Confabulario* en 1952, un año antes de *El llano en llamas,* de Rulfo. Emmanuel Carballo, en su voluminosa obra *El cuento mejicano del siglo XX,* dice que «la década de los cincuenta está presidida, en el terreno del cuento, por Arreola y Rulfo. Aquél representaba la literatura fantástica; Rulfo, la tendencia realista» (esto último sólo en parte, pues Rulfo es, como veremos, mucho más que un realista). Y ambos se iniciaron en la revista jaliscience *Pan* (1945-46).

Rigurosamente contemporáneos son Octavio Paz (nacido en 1914) y Ali Chumacero (en 1918), fundamentalmente poetas, aunque en Paz su obra de ensayista y crítico, de lúcida conciencia de Méjico y buceador en su ser, sea igualmente admirable. Más jóvenes son Rosario Castellanos, de 1925, poetisa y novelista; Luis Spota, también de 1925; Sergio Fernández y Sergio Galindo, ambos nacidos en 1926; Luisa Josefina Hernández, de 1928; Vicente Leñero, uno de los más jóvenes, de 1933, bien conocido entre los lectores españoles por su novela *Los albañiles,* aparecida y premiada en 1963 en España. Y, muy especialmente, el espléndido Carlos Fuentes, nacido en 1928, dado a conocer en 1954 con un pequeño libro de cuentos, *Los días enmascarados,* gran maestro de la novela actual, desde *La región más transparente,* aparecida en 1958, hasta *Cambio de piel,* de 1967.

Entre estos nombres, con una de las obras más breves hasta ahora, se levanta Juan Rulfo como uno de los narradores mejor dotados, de los escritores más significativos aparecidos en la década del cincuenta. Con sus dos únicos volúmenes, *El llano en llamas,* libro de cuentos, y la novela *Pedro Páramo,* culminación de su arte de escritor, su obra es estudiada y comentada, se le coloca a la cabeza, con Fuentes, de la narrativa mejicana de hoy y de toda la hispanoamericana, con los novelistas citados al principio de esta conferencia, todos ya dueños de una obra más amplia, mucho más amplia como en los casos de Onetti y Cortázar. Fuentes y Rulfo son los dos únicos mejicanos que figuran en el valiosísimo y revelador *Los nuestros,* de Luis Harss, que sólo estudia a diez narradores: dos argentinos, un uruguayo, un colombiano, un peruano, un guatemalteco, un cubano, un brasileño y los dos mejicanos.

Juan Rulfo nació en Sayula, Jalisco, el 16 de mayo de 1918. Hijo de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno Arias, su verdadero nombre es, por tanto, Juan Pérez Vizcaíno. A los tres días de su nacimiento lo llevan a San Gabriel, a una finca de sus abuelos llamada Apulco, donde pasa sus primeros ocho años. Aprendió a leer con las monjas Josefinas francesas. En 1925 su padre es asesinado («muerto —nos dice Angel Flores en su *Historia y antología del cuento*

y la novela en Hispanoamérica, Nueva York, 1959—por la bala traicionera de un peón iracundo»), y un año después mandan a Guadalajara al niño de ocho años. En la capital estudia en diversas escuelas. Su madre muere cuando tiene nueve años, y su abuela materna quiere dedicarle al sacerdocio. No lo conseguió. Después de tres años de secundaria en Guadalajara, al producirse la huelga universitaria de 1933, deja los estudios. En 1935 llega a Méjico y comienza a trabajar en la Oficina de Migración, en donde estará unos diez años. Otros puestos burocráticos—en Ventas y Publicidad, en televisión y en el Instituto Indigenista—ocupará después. Se había hecho contador. En 1948 se casó y ha tenido varios hijos.

El año de su nacimiento, 1918, un año después de la Constitución de 1917, las divisiones y luchas civiles continuaban en Méjico. Zapata calificaba a Carranza de «anticuado» y a su régimen de reconstructor del latifundismo. Villa aumentaba en el norte su acción guerrillera. En ese mismo año se firmaba el armisticio tras la primera guerra mundial y el gobierno de Lenin se establecía en Moscú. En la literatura hispanoamericana aparecían *Los heraldos negros,* de César Vallejo; *Poemas árticos y ecuatorial,* de Vicente Huidobro; *El dulce daño,* de Alfonsina Storni; *Oro y piedra,* de Ezequiel Martínez Estrada; *Cuentos de la selva,* de Horacio Quiroga. En las letras mejicanas, José Vasconcelos publicaba *El monismo estético;* Amado Nervo, *Plenitud;* Enrique González Martínez, *Parábolas y otros poemas,* y Jaime Torres Bodet entraba en la literatura (había nacido en 1902) con el libro de poemas *Fervor,* prologado precisamente por González Martínez.

En 1942 publicó Rulfo su primer cuento: *La vida no es muy seria en sus cosas,* aparecido en la revista *América Tribuna de la Democracia.* Había escrito mucho, pero no tenía prisa en publicar. El ha reconocido la dedicación, entre otras lecturas, a los autores rusos (Andreiev y Korolenko, sobre todo) y escandinavos (Knut Hamsun, Björnson, etc.). En la anteriormente citada revista de Jalisco, *Pan,* aparecerá el famoso cuento *Nos han dado la tierra,* que será después incluido en *El llano en llamas* como el segundo cuento del volumen. Así, poco a poco, se va tímidamente revelando en estos años. Entre 1952 y 1953 seleccionará y retocará algunos cuentos, hasta un total de quince, para formar ese primer libro suyo, que provocará inmediatamente críticas y comentarios entusiastas y una gran atención por su futura obra. De 1953 a 1954 una beca Rockefeller le permite dedicarse a la redacción de su novela *Pedro Páramo,* cuya primera edición—muchas, como de *El llano en llamas,* vendrán después—es de 1955. Rulfo es el escritor obseso por el cuidado de su obra. Pule, retoca, modifica, recrea sus escritos para alcanzar la máxima expresividad con la máxima sencillez.

1953 y 1955, fechas de los dos únicos libros de Rulfo. En 1953 se celebraba el cuarto centenario de la Universidad de Méjico, y Agustín Yáñez era gobernador de Jalisco. Luis Spota publicaba *Las grandes aguas*. Y fuera de Méjico, Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos;* Mario Benedetti, *Quién de nosotros;* Augusto Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*. Era el año del armisticio en Corea, la muerte de Stalin, la proclamación de la república en Egipto y el golpe militar de Rojas Pinilla en Colombia, entre otros acontecimientos.

En 1955, publicación de *Pedro Páramo,* el mejicano Jaime Torres Bodet publicaba su libro de memorias *Tiempo de arena*. Aparecían también *La hojarasca,* de Gabriel García Márquez (diez años más joven que Rulfo), y el libro de cuentos del dominicano y ex presidente de su país Juan Bosch *La muchacha del Guaira*. En el mismo año, Francisco Ayala, español, pero residente en América desde la guerra civil, daba a conocer su libro de cuentos, de temas americanos, *Historia de macacos*. Junto a *Pedro Páramo,* novela fundamental de la literatura hispánica de estos años, 1955 ve aparecer *La raíz rota,* del español exiliado Arturo Barea, y las novelas, de españoles de dentro, *La mujer nueva,* de Carmen Laforet; *En esta tierra,* de Ana María Matute, y *Duelo en el paraíso,* de Juan Goytisolo. (Sinceramente estimo que la novela de Rulfo es muy superior a todas las otras.) Es el año de la primera conferencia afroasiática de Bandung, del Pacto de Varsovia, de la retirada de Churchill y del derrocamiento de Perón.

Algo que caracteriza a Rulfo, que le sitúa en un puesto muy especial dentro de la actual gran narrativa hispanoamericana es, por una parte, la brevedad de su obra (dos libros, y muy pocos cuentos más), el largo silencio de casi quince años que ha seguido al último publicado, y, por otro lado, su no inclusión en el casi predominante barroquismo expresivo de las letras americanas.

La literatura americana cuenta con una importante tradición de escritores abocados a lo popular, testigos de la vida rural, de sus problemas, conflictos, resignación o rebeldía. Literatura rural que puede ser marcadamente descriptiva y costumbrista, primordialmente regionalista (como se dio en la española del siglo XIX), pero también testimonio acusador, denuncia contra las injusticias sociales, la explotación del hombre por el hombre, la vida infrahumana de muchos. De la novela «indianista» a la novela «indigenista» transcurre un amplio ciclo narrativo. Obras como *Raza de bronce,* de Alcides Arguedas; *El mundo es ancho y ajeno,* de Ciro Alegría; *Huasipungo,* de Jorge Icaza; la trilogía de Miguel Angel Asturias formada por *Viento fuerte, El Papa Verde* y *Los ojos de los enterrados* son unos cuantos títulos bien conocidos y representativos, muy diferentes entre sí. Lo pintoresco y cos-

tumbrista, lo folklórico y realista, lo político y lo estético. Rulfo va a incorporarse a una literatura rural, a unos escenarios y tipos muy locales y concretos, con sus dos libros escritos desde su circunstancia de mejicano jaliscience, de agudo observador de su paisaje y de su gente, que va a reflejar y va a trascender. Desde la tierra, amasada con ella, se levanta la obra de Rulfo, inseparable de su país, de su nativo Jalisco. Estas son sus propias palabras:

> Es un estado muy pobre. Pero la gente trabaja mucho. Produce mucho. No sé de dónde producirá tanto. Produce demasiado. Es el estado que produce más maíz de la República. No es un estado muy grande. Yo creo que es el octavo estado en tamaño de Méjico. Pero produce maíz para alimentar a toda la República mejicana. Tiene más ganado que cualquier otro estado del país. *Pero usted va fuera de la capital, y hay mucha miseria.* El maíz es un gran destructor de la tierra. Entonces, la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra. Es una erosión completa.

En estas palabras finales el hombre está coincidiendo con el escritor, en cuyo mundo de tierra la erosión es implacable, devastadora hasta el hueso, hasta la raíz, hasta la materia descarnada, casi fósil.

Los quince cuentos de *El llano en llamas* (título que el volumen toma del cuento octavo) nos introducen al mundo de Rulfo, nos preparan para su obra máxima, para ese libro redondo, magistral, que es *Pedro Páramo*.

Decía el gran cuentista uruguayo Horacio Quiroga que se debe contar «como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento». Julio Cortázar, ese indiscutible maestro del cuento contemporáneo, sobre el que, además, ha teorizado lúcidamente, habla de la *esfericidad* del cuento y, glosando las palabras de Quiroga, destaca y analiza «el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno».

En primera persona está escrito *Macario*, el primer cuento de *El llano en llamas*. Como iremos viendo, volveremos a encontrarla, dentro del volumen, en otros cuentos. A través del monólogo, obsesionante, reiterativo, se nos aparece un ser erosionado, devastado, un niño huérfano (recordemos la orfandad de Rulfo, tan determinante de su vida, de su timidez, de su extrema introversión), una criatura menesterosa, casi animal, acuciado por un hambre incesante, en un contexto social y familiar misérrimo, degradado. Entre la madrina y Felipa, Macario, introducido torpemente al erotismo por la segunda, nos relata ingenuos, inocentes, los juegos amorosos con Felipa. Pero junto a este clima de

erotismo elemental, la nostalgia de la madre, implícita, en emoción contenida, subyacente: «Aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua.» De la misma Felipa que le hace cosquillas y le espanta sus miedos: «Me ataja el miedo ese que tengo de morirme. Y por un ratito hasta se me olvida.» Porque también tenemos en *Macario* el tema de la muerte, omnipresente en la obra de Rulfo, que cimentará y alzará su máximo edificio literario. Las ánimas del purgatorio, sus gritos que espantan, están en las obsesiones del niño, junto a los rezos, el pecado, el tema del infierno y la convicción de ir a él. La religiosidad, igualmente, va a ser en Rulfo una mezcla de superstición y fanatismo, de ritos desprovistos de significados, de áridas ceremonias desprovistas de amor, sin posibilidad de salvación. Primitiva creencia sumergida en los abismos del ser para angustiarle, no para liberarle. Y de este modo están vistos los sacerdotes: «las condenaciones del señor cura», leemos en *Macario,* anticipando al sacerdote de *Pedro Páramo.*

Y en las últimas palabras de *Macario* su monólogo funde dos sombrías visiones religiosas con la oquedad del huérfano, con su irrenunciable nostalgia del recinto, del aliento materno.

> Y entonces le pedirá (su madrina, al oír las ranas), a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos para mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están... Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la lecha de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...

El acierto del cuento es que está hecho desde dentro, desde el propio Macario, que utiliza el lenguaje, las comparaciones suministradas por su pequeño mundo, como al decir que «Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos». Aquí reside el gran acierto expresivo de Rulfo.

El segundo cuento, que se había publicado en 1945, consiguiendo gran fama, es *Nos han dado la tierra.* Escrito en primera persona del plural, a veces en medio del «nosotros» surge rápidamente, para desaparecer al instante, la primera del singular. Nos lleva aquí Rulfo a un tema también frecuente en él: los hombres que caminan, que han venido caminando durante horas, que huyen de algo o marchan hacia algo, seres traídos y llevados por el viento en busca de una tierra propicia, de una tierra para vivir. El autor nos introduce desde la primera línea dentro de la situación, de esa larga caminata «sin encontrar ni

una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada». Son cuatro los hombres. Uno de ellos, el narrador, los cuenta, nos dice sus nombres con la familiaridad de quien habla a conocidos: «Melitón, Faustino, Esteban y yo», simplemente los nombres de pila, y «yo», que no es necesario aclararlo, porque bien se me conoce. Así, tan hábilmente, el escritor se ha hecho con el lector. Cuatro hombres que han perdido las ganas de hablar. A pie, sin una carabina, en medio del llano grande, sin nada. Se insiste «tanta y tamaña tierra para nada». Tierra que no sirve para vivir. El relato da de repente un salto atrás, sin ningún aviso, para mostrar directamente la concesión de ese Llano Grande, sin admitir protesta por su parte: «Pero él no nos quiso oír.» El: la autoridad, el funcionario impersonal, anónimo, símbolo de la injusticia. La crítica social y política es evidente. Nos encontramos con esa revolución frustrada a la que me refería —con testimonios mejicanos— al principio. El relato retorna al presente inicial, a la dura realidad que tienen ante sí los cuatro hombres. Porque no es ni tierra para morir la que pisan. Corteza dura, seca, sin una gota de agua. El ladrido de los perros pone la única nota de vida.

De nuevo la primera persona en el cuento tercero, *La cuesta de las comadres,* monólogo rememorativo en donde la muerte va a ocupar muy principal lugar: «Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos.» Con esa mezcla de minucioso realismo y contornos misteriosos, tan propia de Rulfo, el narrador-personaje nos va deshilvanando sus recuerdos e hilvanando los tiempos diferentes. Desde la muerte de los Torricos el lugar se ha ido deshabitando, nadie ha vuelto por él, sólo los aguaceros de mediados de año, los ventarrones de febrero, y los cuervos. Recuerda a los Torricos, el miedo que proporcionaban a la gente, una aventura mercaderil con ellos. Y con la misma naturalidad, repentinamente, nos informa: «A Remigio Torrico yo lo maté», cuando el cuento está más mediado. Reproduce su conversación con Remigio, que le acusaba de haber matado a su hermano —lo que era falso—, hasta que tranquilamente le hundió una aguja «cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.» El interés por la muerte se resume en esa mirada triste, de una tristeza que hacía mucho no había visto, de Remigio Torrico, todavía no muerto, y entonces

> ... me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arriba del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque no más dio dos o tres respingos como un pollo descabezado. Y luego se quedó quieto.

Adviértase la imagen realista, inserta en el ámbito del narrador, «como un pollo descabezado». Y seguirá hablando al muerto, diciéndole al hombre que acaba de asesinar cómo no había asesinado a su hermano. Y mansamente finaliza el relato, el recuerdo, después de deshacerse del cadáver, de enjuagar la canasta vacía «porque no me hubiera gustado ver la sangre de Remigio a cada rato». Recordando que «eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán», aclarando que lo recuerda porque, mientras tiraba el cadáver de Remigio, estaban quemando cohetes: la connotación localista.

Es que somos muy pobres es el cuento que sigue y también es un monólogo. La primera persona vuelve a ser el vehículo idóneo para atraparnos en el círculo del narrador. Este cuadro de desolación, de acumuladas desgracias, arranca 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...

Morir o matar son habituales realidades en la obra de Rulfo, y como tales aceptadas por sus anuladas, resignadas criaturas. Muertas ellas también en gran parte de su ser. La muerte de la tía, de un ser humano, queda sepultada por la pérdida de *La Serpentina,* la vaca arrastrada por el río. A la aridez de la tierra madrastra se une, en este cuento, la visión igualmente negativa del agua: «entre aquella agua negra y dura como tierra corrediza», encadenando ambas realidades vitales que en Rulfo lo son más de muerte, sobre todo la tierra. A través del hijo nos llega todo el hundimiento de una familia, mostrado con la esencial sobriedad del escritor, muy lejos de todo patetismo retórico: las hermanas mayores echadas a la mala vida, el padre mortificado por la posibilidad de que la otra hija siga el camino de sus hermanas; la madre, que crió a todos sus hijos en el temor de Dios, que no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle esas hijas, que pide a Dios que ampare a las dos. Sin innecesarias explicaciones, Rulfo presenta claramente toda la inconsciencia 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. La vaca desaparecida, en quien se depositaba la esperanza de un marido para la Tacha, de un librarla de hacerse también ella *puruja,* causa el llanto de la niña y tal vez le está abriendo las puertas de un siniestro futuro,

... y 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.

El hombre es el siguiente cuento, número cinco del volumen. Aquí la técnica se hace más compleja. En tercera persona —dos terceras personas—: el hombre que camina incansablemente, huyendo de los muertos que acaba de dejar en una casa, asesinados por él en la oscuridad, y el hombre que le sigue, a quien el primero pensó haber matado por venganza, convertido ahora en vengador de su familia, paciente seguidor del asesino.

Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia.

Los tiempos se superponen (el del asesinato, el posterior de la huida), los monólogos de ambos se entrecruzan. Y, finalmente, un tercer personaje, un pastor, relata en primera persona, declara a un invisible «señor licenciado» su relación con el primer hombre, la agonía de sus últimos días, su extenuación, su hambre, su hablarle de su mujer y sus chamacos; y cómo, por último, lo encontró con «la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado». La segunda venganza se ha cumplido. Rulfo ha sabido mover los diferentes planos de la acción, diferentes pero simultáneos, y la ha desarrollado con lentitud, para mostrar el proceso de destrucción del hombre en manos de la muerte. La muerte todopoderosa domina el cuento. El matar es casi una función cotidiana; la violencia resulta inevitable en este caótico y cruel universo. Se empieza a matar como se inicia un trabajo, una tarea ineludible, que exige esfuerzo, que cansa: «Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar.» Y después «los muertos pesan más que los vivos, lo aplastan a uno». La fusión de los hombres con el paisaje consigue en este cuento la mayor expresividad. Desde esa «ni una gota de aire» inicial hasta la naturaleza de «tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres», hasta la quietud del cielo, arriba, indiferente; y la presencia dominante del río, que en vez de ser camino para la vida será para el hombre estación definitiva de muerte. Y las luces y las sombras hablándole del paso del tiempo. Realidad ahondada, asaltada, desde los propios protagonistas, desde los dos hombres, y completada desde un testigo, desde una tercera visión de fuera.

En la Madrugada, que figura a continuación, utiliza también dos planos diferentes y simultáneos, las dos terceras personas: el viejo Es-

teban y el patrón Justo Brambila. Y todo está en el pasado, vagamente recordado por el viejo Esteban. Estos jirones iluminados de memoria en medio de una masa borrosa, estos fragmentos de recuerdo en lucha con el olvido, son muy abundantes en los personajes de Rulfo. El no recuerda que mató al patrón, lo que afirman los demás. Todo es dubitativo. «Bien pudo ser», «quizá», se reiteran. La verdad queda en penumbra. Pero también la muerte domina a San Rafael, de luto, sin luces, «pues don Justo era el dueño de la luz» (señalemos de pasada esa división de dos mundos sociales, de ese universo caciquil, que culminará en *Pedro Páramo,* y de esa humillada existencia de *Los de abajo).* Los aullidos de los perros, las campanas doblando a muerto, las voces de mujeres «en el semisueño de la noche» invocando a las ánimas en penas, clausuran, en ambiente funeral, el gris marco del pueblo (el humo negro, los cerros todavía en sombras) al despertar el día, en la introducción paisajística del cuento. Por dentro, la apertura carnal, casi incestuosa, de Justo Brambila con su sobrina Margarita. Sexo, porque muy difícil es encontrar *amor* en estos cuentos de Rulfo.

El cuento séptimo es *Talpa,* otro monólogo. El personaje-narrador arranca del entierro de Tanilo (después lo llamará Tanilo Santos, un poco más tarde sabemos que era su hermano), del esfuerzo de Natalia (después nos dirá que era la mujer de Tanilo) y suyo escarbando en la tierra, desenterrando los terrones, los dos solos, para hacer la sepultura. El tiempo da marcha atrás, al viaje de los tres a la Virgen de Tala para curar al enfermo Tanilo, para que muriera con el largo y penoso camino. La esperanza de él, el deseo de ellos. El arrepentimiento posterior. También aquí un muerto es un peso terrible, del que es muy difícil desprenderse, que puede cambiarlo todo.

> 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.

Los tiempos anterior y posterior a la muerte del hermano se entremezclan en el monólogo. Pero no sólo la muerte, otros temas predilectos de Rulfo aparecen en *Talpa:* la inutilidad de la religión (el tullido arrodillado, rezando, con la vela entre sus manos, «rezando a gritos para oír que rezaba. Pero no le valió. Se murió de todos modos»). Entre la plática del cura en el púlpito y el rezo colectivo de los peregrinos. Pero nadie escucha, parece decirnos Rulfo. El tema del camino, de ese andar por la tierra con frío y con calor, bajo la luz del cielo, en la soledad del campo, ese ir no se sabe hacia dónde, hacia lo que se cree la esperanza, hacia lo que casi siempre es la muerte. Y al

final del cuento, ya de vuelta sin él, el hermano-asesino en deseo, el ya oído por el remordimiento y devorado por la tristeza, confesará:

> 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.

Como la pareja primera, el paraíso está definitivamente perdido, y siempre hay que huir de algo, de una culpa, de algún Abel por la sangre del recuerdo, por la herida siempre abierta de la memoria. Y, al final, siempre el mismo mar:

> *Nuestras vidas son los ríos*
> *que van a dar a la mar*
> *que es el morir.*

El llano en llamas, que da título al volumen, ocupa en él su centro exacto, el número ocho, y es el cuento más largo de los quince. La primera persona del plural nos coloca dentro, una vez más, de la acción. El «nosotros» nos introduce en el grupo de hombres enfrentados con las fuerzas de Petronilo Flores. La violencia, el terror desencadenado en los pueblos por donde pasan estas bandas armadas, después la toma de conciencia de su resistencia inútil («Estábamos allí, empezando a sentir que ya no servíamos para nada. Y de no saber que nos colgarían a todos hubiéramos ido a pacificarnos»). Y de nuevo, los caminos, el ir de un lado para otro, incendiando, huyendo, asaltando, causando miedo y teniendo miedo. Con esa inocente crueldad de los personajes de Rulfo, con esa habitual y domesticada crueldad que, Rulfo ha declarado, desató la revolución y la dejó ya inserta en los hombres, jugando a los toros con ocho soldados, el administrador y el caporal de la hacienda, prisionero de Pedro Zamora y los suyos (el «nosotros» del cuento). La muerte del caporal es uno de los fragmentos más dramáticos, en su ascética expresión, de todo el volumen:

> El caporal pareció no darse cuenta de lo que había pasado, porque todavía anduvo un buen rato sacudiendo la frazada de arriba abajo como si se anduviera espantando las avispas. Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura dejó de moverse. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. Luego se quedó tirado en medio del corral mirándonos a todos. Y allí se estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse.
>
> Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.

Y prosigue la narración: el descarrilamiento de un tren, la huida «acalambrados de miedo», de nuevo el escondite hasta la llegada de los federales y el cerco implacable, sin dejarlos dormir ni comer, sólo sintiendo la llegada de las balas «calentando el aire que nos rodeaba». Y correr, correr, «cada quien por su lado para repartirnos la muerte». La narración adquiere tintes tremendistas: colgados de los pies, comidos por los zopilotes, que les sacaban «las tripas, hasta dejar la pura cáscara». Otros conseguían huir, correr, correr, o «arrastrándonos como víboras, pasábamos el tiempo mirando hacia el llano, hacia aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos. A veces hasta nos asustaba la sombra de las nubes». Porque en Rulfo las víctimas y los culpables se confunden. Los asesinos son también criaturas menesterosas, abrumadas por el miedo, golpeadas por el hambre, el frío o el calor, aterrorizadas por la soledad o el abismo de muerte que terminaban por encontrar ante sí. En este proceso aniquilador, de reducción física, a que se llega en *El llano en llamas,* la tierra, una vez más, es el centro simbólico de la existencia, y estos hombres que la habían recorrido y dominado se van quedando sin ella, sin ni siquiera «el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran». La página final salta del «nosotros» al «yo», y el narrador, uno de aquel «nosotros» disgregado, destruido, nos habla desde su presente con la mujer que le quiso y lo esperó a la salida de la cárcel, hace ya tres años, con el hijo que le había dado. Final, en cierto modo, sentimental, aunque sólo para un hombre, que apunta hacia una posible regeneración, a una cierta esperanza, y que es uno de los pocos casos de auténtico amor —pudorosamente contenido, sin efusiones— de este libro.

El recuerdo, las diferentes secuencias temporales alternando, la hábil dosificación de narración, diálogo y monólogo estructuran *¡Diles que no me maten!* El viejo cargado con el peso de la culpa, de los años transcurridos, de la esperanza alentando y abatiéndose, del miedo, maniatándolo, a la muerte. Enfrentado a ella después de su huir, su esconderse, siempre inútiles finalmente. El coronel, el hijo de Guadalupe Terreros, esperando la hora de la venganza, incapaz de olvidar y de perdonar, fijado en aquel tiempo en que, al crecer, buscó a su padre y le dijeron que estaba muerto, y

> ... es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta

(permítaseme un paréntesis interrogativo: ¿no será ésta una de las frases claves de toda la obra de Rulfo? Vivir, vivir de verdad, plena-

mente, hondamente, es imposible, porque nuestras raíces están muertas, porque pisamos tierra de muertos, son nuestro cimiento y nuestro final destino, acabar, como dijo nuestro Federico, «en un montón de perros apagados»).

El verdugo y la víctima, enfrentados, son los hombres humillados, igualmente inocentes e igualmente culpables: el verdugo de ahora fue el muchacho inocente de antes, la víctima de ahora fue el asesino de entonces. Y nadie puede hacer nada por nadie. El viejo Juvencio tuvo que matar entonces a Don Lupe Terreros «por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales». El coronel Guadalupe Terreros tiene que matar ahora al asesino de su padre, porque para eso ha vivido. Y el hijo del viejo Juvencio no podrá hacer nada por su padre; teme, además, que también lo maten a él, y sólo podrá llevar finalmente, echado sobre el burro, el cuerpo de su padre, con la cara irreconocible, como si la hubiera comido el coyote, «con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron». La atmósfera es sombría, madrugada oscura sin estrellas, tierra seca «llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos», los que apresan al viejo son bultos, cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

Luvina es el cuento que sigue, el décimo del volumen. De nuevo —como en el cuento *Talpa*— el título procede de la misma tierra, del propio lugar. *Luvina* es indiscutible antecedente de *Comala*, en *Pedro Páramo*. Un hombre habla a otro que va para Luvina; le describe ese lugar de muerte y crea una atmósfera real y fantasmagórica a la vez: todo es allí ceniciento, gris, desteñido, pelado, nublado, sin nada verde, sin cielo azul, ausencia de la sonrisa, nido de la tristeza. La memoria del narrador, del que monologa (su interlocutor, el hombre que va a Luvina, nunca interviene, es un pretexto literario para la confesión, para este escarbar en la memoria), se sitúa en el pasado, en el momento de su llegada (él, su mujer y sus tres hijos) a Luvina, todos en mitad de la plaza, «en medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento». Rulfo nos traslada al mismo reino de la muerte, al gran escenario de la desolación. Ya no es el recuerdo del hombre, es la transcripción directa de aquel pasado hecho presente, el diálogo del hombre y la mujer. Ella entra en la iglesia solitaria, y de nuevo encontramos todo el vacío de la religión:

> —¿Qué haces aquí, Agripina?
> —Entré a rezar —nos dijo (al marido y los dos hijos mayores).
> —¿Para qué? —le pregunté yo.
> Y ella se alzó de hombros. Allí no había a quién rezarle. Sólo el viento y sus largos aullidos. Después, el silencio y la noche.

El cuento vuelve al comienzo, a la información del hombre que recuerda. Y da otra marcha atrás, a sus años (no sabe cuántos, «pero debió haber sido una eternidad») en Luvina, donde sólo hay viejos y mujeres sin fuerzas, flacas. En el diálogo con ellos sabemos que el hombre era profesor. La crítica política en forma de falta de confianza en el gobierno aparece explícita. El gobierno es un señor que sólo se acuerda de ellos «cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan».

Luvina es el cuento del fracaso del intelectual, del hombre de ideas que no puede hacer nada con ellas. Las gentes de Luvina están resignadas al viento devastador, son fatalistas: «dura lo que debe de durar. Es el mandato de Dios», y sin viento, serían chupadas por el sol. No hay salida. Tampoco la intentan. Los muertos son irrenunciables, la losa que los aplasta. Vivos y muertos son lo mismo, las dos cosas de la misma realidad. Inseparables.

> Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.

La muerte dueña de la vida, tiránico e insaciable vampiro, a quien sus víctimas, ya acostumbradas, no pueden dejar de satisfacer.

La noche que lo dejaron solo, como indica su título, está escrito en tercera persona, pero tan desde Feliciano Ruelas que no se distancia mucho, en su capacidad de interiorización, del relato de los hechos en primera persona. También aquí, unos hombres marginados, huyendo, escondiéndose, perdida ya la noción del tiempo, envueltos en la noche, en el sueño, en el frío («como si me levantaran la camisa y me manosearan el pellejo con manos heladas», monologa en primera persona dentro de la narración en tercera). Las sensaciones físicas, siempre tan importantes en Rulfo. La soledad de este muchacho que después verá colgados a los otros dos, a sus tíos, mientras los soldados «se calientan junto a grandes fogatas». Y oye decir que lo esperan a él, que «muchachito y todo fue el que le tendió la emboscada a mi teniente Parra y le acabó su gente», según un soldado. Y de nuevo huir, correr, correr, escapar de la muerte, siempre acechante. A Feliciano Ruelas lo abandona Rulfo con estas palabras: «Entonces se detuvo. Respiró fuerte y temblorosamente.» Como un animal acosado, de momento librado de la mortal asechanza. Hasta la próxima trampa, quizá la definitiva. Pues la cacería nunca cesa.

Acuérdate es un breve cuento en segunda persona, es decir, un monólogo de un «yo» que habla a un «tú», según muestra su título, y

en el que se introduce la tercera persona, especialmente la de Urbano Gómez. A veces el «yo» y el «tú» se funden: «Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad», o más abajo: «Y nosotros íbamos con Urbano... porque nunca teníamos dinero.» Ingeniosa utilización de tú, él y nosotros que señala la preocupación técnica del narrador. Alternando con la primera o la tercera personas o ambas a la vez, la segunda persona aparece con cierta frecuencia en la narrativa contemporánea, desde *La modificación,* de Michel Butor, a *Señas de identidad,* de Juan Goytisolo, pasando por *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel,* de Carlos Fuentes, y *Rayuela,* de Julio Cortázar, entre otros autores y obras.

Hay, además, en *Acuérdate* algo muy infrecuente, rarísimo, en Rulfo: una combinación entre irónica y humorística al principio del cuento:

> 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 líos y de cada lío salía con un muchacho,

para contrastar con el desatar de la violencia: Urbano matando a su cuñado a culatazos, rabioso, como perro del mal. Para, finalmente, él mismo, amarrarse «la soga en el pescuezo» según dicen «y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran». Antes la imposible búsqueda del consuelo religioso, de la ayuda sobrenatural, envuelta también en el clima de incertidumbre que rodea a todos los hechos.

> Dicen que antes estuvo en el curato y que hasta le pidió la bendición al padre cura, pero que él no se la dio,

anticipación del sacerdote de *Pedro Páramo.*

No oyes ladrar los perros sigue el monólogo de *Acuérdate.* Es un diálogo al borde de la muerte, en el camino de la extenuación, en la noche, bajo la luna grande y roja, de un viejo y de su hijo al que lleva sobre sus hombros, «al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda». Camino y paisaje entre las palabras —poquísimas— del hijo y las dilatadas del padre, que pasan a la recriminación cambiando entonces el «tú» por el «usted»:

> —... porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que tiene usted de mi... Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente...,

para volver al «tú»:

> —No veo nada.
> —Peor para ti, Ignacio.

Como siempre, la sequedad, la falta de vida:

> —Dame agua.
> —Aquí no hay agua. No hay más que piedras.

La sequedad de la tierra como los arenales de las almas, como los cuerpos descarnados y los espíritus yermos de la alucinante galería humana de Juan Rulfo.

Paso del Norte es el penúltimo cuento de *El llano en llamas* (curiosa y extrañamente, es el único que no figura en el volumen con toda la obra de Rulfo, aparecido recientemente en España: Barcelona, 1969), diálogo entre un hijo, que viene a despedirse, y su padre. Otra vez, Rulfo señala la dureza, la incomprensión, los abismos que separan a los humanos, aunque estén unidos por los más íntimos lazos de la sangre:

> —Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien.

Sin previos avisos, sin preámbulos, el autor nos introduce desde la primera palabra en la conversación, en el ámbito de sus personajes. También son varios los tiempos: el inicial, de la despedida, poniendo al desnudo la angustiosa situación:

> —... nos estamos muriendo de hambre. La nuera y los nietos y éste su hijo, como quien dice toda su descendencia, estamos ya por parar las patas y caernos bien muertos. Y el coraje que da es que es de hambre. ¿Usted cree que eso es legal y justo?

La imposibilidad de una solución:

> —Aquí no hay ya ni qué hacer, ni de qué modo buscarle.

La sequedad del padre, el rencor por un casamiento que no había querido, la pétrea coraza de egoísmo y amarga experiencia de la vejez, su soledad insensible:

> —Desde que tu madre murió me sentí solo; cuando murió tu hermana, más solo; cuando tú te fuiste, vi que estaba ya solo pa siempre. Ora vienes y me quieres remover el sentimiento; pero no sabes que es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo.

Un breve intermedio sobre las actividades del hijo y otro diálogo, ya de vuelta, con el padre, dentro del cual se intercalan aventuras y trabajos corridos y sufridos en su ausencia, su fracaso, hasta este regreso derrotado. El tiempo pasado se hace tiempo presente, presentando —en el relato al padre— directamente las conversaciones con un compañero agonizante (después de ser acribillados por los máuseres al cruzar el río, en el Paso del Norte) que se le morirá en la orilla; y después con «el de la migración» que le interroga sobre lo sucedido y lo devuelve a casa: «Yo me vine y aquí estoy, padre, pa contárselo a usté.» Para, finalmente, saber que su mujer se fue con un arriero. También el matrimonio destruido. Aunque él, esperanzada, absurdamente, decida:

> —¿Por qué rumbo dice usté 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 onde usté dice que se fue.

Y así acaba —otra vez el hombre en camino, en un extraño caminar y bucear, sin saber por dónde llegar, cómo alcanzar lo que se busca— *Paso del Norte.*

Anacleto Morones cierra el volumen. También aquí monólogo y diálogo se entrecruzan y complementan. La primera persona es el hilo conductor que va introduciendo las intervenciones de los otros personajes, las viejas que vienen por él, para llevarlo con ellas, a él, Lucas Lucatero, el yerno de Anacleto Morones, el «santón», el Niño Anacleto, a quien quieren canonizar. Y para la campaña su testimonio será precioso. La superstición, el fanatismo, el sexo, la muerte juegan aquí una de sus más chirriantes sinfonías, en la que resplandece la ironía de Rulfo, su sarcasmo agresivo, aniquilador de todo un mundo entre primitivo y siniestro. Lo negro preside este aquelarre grotesco, estas visiones animalizadas:

> ¡Viejas hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol... Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas, venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caía en goterones el sudor de su cara.

Estas son las palabras iniciales del cuento. La vejez y la fealdad dirigirán la infernal danza a lo largo del relato, apareciendo con frecuencia las notas intensificadoras, matizadoras: «con sus negros vestidos puercos de tierra», «marchitos como floripondios engarruñados y se-

cos», «sarta de viejas canijas», etc. También aquí el pasado surge en el presente: mientras Lucas está con la última vieja (todas las demás se han ido marchando), que sigue intentando convencerle y a la que él convence para que se quede a dormir con él («... Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras. Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos. Déjame mis bigotes en paz. Así no sospecharán»), en donde todo el humor se remata en la frase final, síntesis de la hipocresía de la vieja beata, mientras ella le ayuda a arreglar el corral, el monólogo interior de Lucas le trae la llegada de Anacleto Morones, cuando vino a reclamarle sus propiedades, y se reproduce directamente un pequeño diálogo:

> —¿Por qué no te llevas a tu hija? —le dije yo—. Eso es lo único que me sobra de todo lo que tengo y dices que es tuyo... He pasado las de Caín con la sinvergüenza de tu hija...,

para, a continuación:

> «¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!», dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: «No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas.»

Y ahora La Pancha, la vieja, le ayuda a volver a colocarlas, porque él tiene miedo de que salga de su sepultura, de que encuetre el modo de revivir. Otro salto temporal, éste muy breve, pocas horas después, da:

> Después ella me dijo, ya de madrugada:
> —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.

Acabando, así, el cuento. Siempre los muertos pesando sobre los vivos, presentes en el recuerdo. Enterrado bajo su propia casa, Lucas Lucatero encuentra a Anacleto Morones en el propio lecho, en la triste comparación con su capacidad amorosa. Lo grotesco del espisodio se transforma en testimonio sin retórica —en auténtica narración— del fracaso humano, de la vida vencida por la muerte.

Junto a *El llano en llamas* y *Pedro Páramo,* el volumen dedicado a *Pedro Rulfo* en su reciente y primera edición española incluye otros tres textos: *Un pedazo de noche* (subtitulado fragmento), *El día del derrumbe* y *La herencia de Matilde Arcángel,* los tres no recogidos

antes en libro. Su interés es grande, por la escasa obra publicada de Rulfo, y por las relaciones que ofrecen con esa misma obra. El primero, *Un pedazo de noche,* está fechado (los otros dos no lo están) en 1940, por lo que pertenece a la prehistoria literaria de Rulfo, cuando éste tenía veintidós años. Escrito en primera persona, pero no masculina. Una mujer, una prostituta que cuenta su encuentro con un hombre, «que después fue mi marido», nos anticipa. El hombre lleva un niño pequeño en brazos, y después sabemos que no es hijo suyo, sino de unos compadres que se emborrachan, y él cuida del niño. La mujer no quiere ir con él, a causa del niño, pero la convence y marchan en la noche de un lado para otro, en busca de un hotel que los acoja. Encontramos ya el andar, el buscar, inútiles. Más tarde, él le dice que es sepulturero, que le gusta su oficio porque odia a la gente y disfruta enterrándola. La obsesión por la muerte ya se encuentra en el joven Rulfo, en el naciente escritor. Y puede haber ecos autobiográficos en esta confesión del hombre sobre su desamparo cuando perdió al ser que quería, por eso es mejor no querer, cerrarse fuertemente al sentimiento, como un «Macario» que hubiera crecido y aprendido:

> ... Nunca quieras a nadie. Deja en paz esa cosa con que se quiere a lo demás. Me acuerdo que yo tuve una tía a quien quise mucho. Se murió de repente cuando yo estaba más encariñado con ella, y lo único que conseguí con todo eso *fue que el corazón se me llenara de agujeros.*

Repárese en esta última frase, tan de Rulfo, tan poéticamente expresiva, tan desnudamente patética. El maduro escritor sugeridor que será Rulfo apunta ya en esta prosa juvenil. La meditación del personaje —del autor— continúa:

> ... Los vivos son los que son una vergüenza. ¿No lo crees tú así? Los muertos no le dan guerra a nadie; pero lo que es los vivos, no encuentran cómo mortificarle la vida a los demás. Si hasta se medio matan para acabar con el corazón del prójimo. Con eso te digo todo. En cambio, a los muertos no hay por qué aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra.

La noche transcurre para ellos recorriendo calles y plazas, comiendo en una tortería, hablando, él, sobre todo. La posesión física no puede lograrse; él lo ha soñado:

> ... Entonces hago de ti lo que quiero. No, como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.

Este tiempo acaba con ella entrando en un hotel a dormir, despertando con él que entra en la habitación, le pregunta y se sienta en

la cama. Y se reanuda, inmediatamente, con la secuencia temporal del presente: «Es el mismo que está sentado ahora al borde de mi cama...», lo que venía preparado desde el principio al decir ella «que después fue mi marido». Este hombre que ahora espera cada noche, junto a la ventana, que ella llegue, que le repite —ella nos lo transmite en su reanudado monólogo— que nunca acabarán por encontrarse, o tal vez sí, «*quizá cuando te asegure bajo tierra el día que me toque enterrarte*», porque en la vida, hay que decir con Rulfo, nadie se encuentra con nadie, el amor es una empresa condenada al fracaso. Ella es sólo una mujer cansada, que desea descansar, y él sólo —dice finalmente— «... acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres...»

Aunque con una apariencia bastante tradicional, *Un pedazo de noche* encierra ya al escritor de los diferentes planos temporales, de la muerte, del fracaso vital y la imposible comunicación real entre los hombres, ni siquiera entre los amantes. Acaso en la muerte sea únicamente posible la unión.

El día del derrumbe es, probablemente, el texto conocido de Rulfo de más agudo talante irónico, de más acentuado sarcasmo, de más directa y agresiva —rebozada de humor— sátira política. Dos hombres dialogan, pero otros —se nos informa— escuchan, no intervienen, pero a ellos el hombre que más habla se dirige. Este recuerda confusamente, y el otro, llamado Melitón, le ayuda en su escarbar en la memoria, le precisa fechas o lugares. Se trata de un terremoto y de la consiguiente llegada del gobernador, que ya se comenta con ironía y zumba:

> —Todos ustedes saben que no más con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado.

La llegada de la autoridad y todos sus acompañantes ocasiona enormes gastos para todo el pueblo, por lo mucho que comieron y bebieron a pesar de estar tan poco tiempo, «sino, quién sabe hasta qué alturas hubiéramos salido desfalcados, aunque eso sí, estuvimos muy contentos». Ya estamos en el pasado y el recuerdo se fija en la gran comilona, en la zafiedad del gobernador, «limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta», deliciosa muestra de sucia limpieza, en las bebidas y los cánticos. Y, sobre todo, en el discurso, su reproducción en la muy fiel memoria de Melitón proporciona un espléndido texto satírico, una caricatura de la retórica oficial, de tópicos liricoides y rebuscados y engolados parlamentos vacíos de auténtico contenido. Es la revolución bajo el prisma del sarcasmo, de la degradación, convertida en palabrería acompañada de borrachera, de músicas. Pero es

también el pueblo, al margen de la revolución, para el que las estatuas nada significan porque son símbolos de ceremonias y ritos carentes de sentido:

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

Todo aquello degeneró en disparos y machetazos, en seguir habiendo ponche y cantando. Al final, el desmemoriado recuerda la fecha exacta porque ese día su mujer dio a luz y él llegó muy tarde y borracho, mientras ella sola, sin comadrona, había tenido «que salir del paso a como Dios le dio a entender». Y, así, acaba *El día del derrumbe,* testimonio implacable de una confusión, de una subversión de valores: la desgracia de un terremoto pretexto para la vacua oratoria oficial, para unas decisiones y proyectos de ayuda vagos, irreales; motivo para una francachela, para una conclusión degenerada y violenta, que es la verdadera realidad.

Por último, *La herencia de Matilde Arcángel,* igualmente sin fechar, nos presenta una vez más el tema de la incomprensión padre-hijo, aquí rencor y odio del primero por el segundo, al que considera culpable de la muerte de la madre por un caballo desbocado, cuando traía al niño pequeño en brazos; en parte, según el padre, porque éste berreó y espantó al caballo, y en parte, porque la madre, al caer, lo protegió con sus brazos y ella recibió todo el golpe. El cuento comienza en tercera persona, mostrándonos al padre y al hijo, ya mayor, pero inmediatamente el narrador se introduce como un personaje más:

> Quien más lo aborrecía era su padre, por más cierto *mi* compadre; porque *yo* lo bauticé al muchacho.

Y a través de esta primera persona vamos a entrar en contacto con los acontecimientos. El narrador es, por tanto, un puente entre el autor, los personajes (de los que él forma parte) y el lector, representados en los mudos oyentes (como en *El día del derrumbe)* a quienes habla el narrador («*les* comenzaba a platicar...», y más adelante: «... sobre todo de mi, Tranquilino Barreto, servidor de ustedes»). La preocupación técnica, pero nunca preciosista, nunca superpuesta a la acción, sino naciendo de ella misma y haciéndola nacer, en un mutuo proceso gene-

rador. El narrador vuelve hacia atrás, a presentar a la mujer y madre, Matilde Arcángel, todavía muchacha, convirtiéndose en mujer.

> Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba, clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si se la hubieran desflorado a besos.

Matilde fue su novia, pero de vuelta de un viaje —porque él, Tranquilino, es arriero— supo que se había casado con Euremio, el dueño de las Animas. Se apunta aquí el enfrentamiento social, insinuado —como hemos visto— en otros cuentos de Rulfo, y, como a continuación mostraré, desarrollado plenamente en *Pedro Páramo*. El narrador muestra el vacío que aquel abandono le produjo: una vez más el amor imposible, el sentimiento derrotado. Después, el nacimiento del hijo, el bautizo, la muerte al regreso de éste. Y este párrafo magistral:

> La enterramos. Aquella boca, a la que tan difícil fue llegar, se fue llenando de tierra. Vimos cómo desaparecía toda ella sumida en la hondonada de la fosa, hasta no volver a ver su forma.

Pasan los años. Padre e hijo sin hablarse. Este

> ... todos los días amanecía aplastado por el padre, que le consideraba un cobarde y un asesino, y si no quiso matarlo, al menos procuró que muriera de hambre para olvidarse de su existencia. Pero vivió. En cambio el padre iba para abajo con el paso del tiempo. Y *ustedes* y *yo* y todos sabemos que el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre. Así, aunque siguió manteniendo sus rencores, se le fue mermando el coraje hasta convertir sus dos vidas en *una viva soledad.*

La soledad más terrible de los seres juntos, del cotidiano vivir en silencio como los desgarrados personajes de *Todo verdor perecerá,* de Eduardo Mallea, o por las inservibles palabras, todos los asideros tendidos e inservibles, entre la neurosis y la alucinación, como en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto Sábato, por sólo citar dos autores hispanoamericanos.

Y se llega al final, al día en que pasaron por el pueblo unos desconocidos, y después, también sin detenerse, las tropas del Gobierno, y el viejo se fue con ellos, diciéndoles que tenía cuentas pendientes con uno de los bandidos. Y durante días no se supo nada; más tarde, llegaron rumores de lucha; por fin, «un montón de desarrapados montados en caballos flacos», que siguieron de largo, y, finalmente,

> ... *vi* venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto.

Y de esta forma misteriosa concluye el cuento. ¿Ha matado el hijo al padre, que lo quería matar a él? ¿Ha ido en su busca, lo ha recogido? Pero esa visión del padre muerto en los brazos del hijo es la que importa. Porque de nuevo Rulfo nos muestra en la muerte el único encuentro. El padre que nunca tuvo en los suyos al hijo, es ahora llevado por éste. Sólo a través de la muerte, la unión, el abrazo —como en el hombre y la mujer— han podido realizarse. Y caminante de esa vida-muerte marcha el joven, ese otro Rulfo sin madre y sin padre, sin amor, con sólo la muerte en sus brazos.

Pedro Páramo se publicó en 1955. Por primera vez, Rulfo aborda la novela, tras su maestría y madurez en el cuento, cuando tiene treinta y seis años. Desde entonces, y lo mismo que *El llano en llamas* se ha reeditado muchas veces. Si como cuentista es considerado uno de los más sobresalientes —con Arreola y Revueltas— en el cuento mejicano del siglo XX, su única novela hasta la fecha lo coloca entre los primeros novelistas actuales. Frente a las obras mucho más ricas, cuantitativamente, de Carpentier y Onetti, de Fuentes y Cortázar, incluso de los bastante más jóvenes García Márquez y, sobre todo, Vargas Llosa (que cuenta ya con tres amplias novelas, además de otros relatos), la de *Rulfo,* como la de Ernesto Sábato, se levanta sobre sólo dos libros (me estoy refiriendo a la creación), sobre uno especialmente: *Sobre héroes y tumbas* en el narrador argentino; *Pedro Páramo* (mucho más breve, no llega a las 150 páginas) en el mejicano. La difusión, la admiración por este libro han sido grandes. Un escritor mucho más joven, el cuentista *Tomás Mojarro,* nacido en 1932, declaraba en 1964, refiriéndose a este libro:

> ... El clima de su novela, sus procedimientos, su lenguaje, sus criaturas le dan un valor único entre nuestras obras narrativas.

Poco después afirma que es una novela innovadora, revolucionaria desde el punto de vista de la técnica:

> Ideológicamente es, supongamos, contrarrevolucionaria. Rulfo es hasta el tuétano antirrevolucionario, en su persona, en su manera de ser, en su forma de juzgar el pasado.

Y, finalmente, considera que Rulfo y el Yáñez de *Al filo del agua* son los dos narradores más importantes de Méjico a lo largo de los sesenta y cuatro años del siglo.

Por su parte, Octavio Paz, que ya en unas declaraciones de 1959 reconocía a Rulfo como uno de los primeros y más originales talentos literarios de su país, calificándolo de «artista verdaderamente bien dotado», dueño de «un lenguaje extraño y seductor», en su nota *Paisaje y novela en Méjico* (incluida en su volumen de ensayos *Corriente alterna,* primera edición de 1967), afirma que «Juan Rulfo es el único novelista mejicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje».

Aquí reside, añado yo, el para mí fundamental, esencial acierto de este escritor, la clave de su escritura: su «mejicanidad» honda, profundísima, pero nunca pintoresca, opuesta al regionalismo, al detallismo minucioso de clara progenie costumbrista de los llamados escritores *nativistas.* La realidad mejicana, a través de la subjetiva visión del artista, del trabajador de las palabras (sin ser jamás barroco) que es Rulfo, es siempre una realidad trascendida, una realidad que desborda sus límites de espacio y de tiempo, para, como en William Faulkner con su Jefferson (en realidad la ciudad de Oxford en el sureño Mississippi) o James Joyce con el *Dublin* de su *Ulises,* siendo muy local, ser universal. Ahondando en las propias raíces, en la tierra nutricia, la del origen y la del regreso, tocar el hueso de la condición humana, el mismo misterio de la vida y de la muerte. Local y universal, que es la única forma importante de ser hoy en día —antes también, pero hoy ineludiblemente— un escritor importante. 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 por los inmensos corredores de la imaginación y la fantasía. Sobre este punto ha insistido el gran novelista cubano Alejo Carpentier, especialmente en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana.* Realismo misterioso, mágico el de Rulfo. Saber llevarnos, introducirnos en el mundo de los muertos con toda sencillez, con un lenguaje «habitual», pero, eso sí, sugerente al máximo en la presentación de sus personajes, en lo que hacen y dicen, en lo que piensan y sueñan, en sus relaciones, en el marco físico en el que se encuentran. La muerte, presente en casi toda su obra breve, es aquí la gran dueña, la absoluta dominadora. Nuestro Pedro Salinas escribió un hermosísimo ensayo, *García Lorca y la cultura de la muerte,* que derivaba de algo más amplio y constante, *España y la cultura de la muerte,* y decía:

> Una existencia en la que se cela o suprime la idea de la muerte se asemeja a la representación de actores en pantalla de cine, inaprehensible, mermada de algo esencial; le falta la dimensión de profundidad, que es la que aporta a la vida su tono de intensidad y dramatismo. El hombre sólo puede entender y entenderse, integrando la presencia de la muerte en la presencia de su vida...

Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad,* ensayo de penetración en el alma, en el ser mejicano, titula su tercer capítulo «Todos Santos, Día de Muertos», arrancando de los antiguos mejicanos, para quienes «la oposición entre muerte y 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», y después analiza las obras de dos poetas mejicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Para el primero la vida es «una muerte sin fin», un continuo despeñarse en la nada; para *Villaurrutia,* autor de *Nostalgia de la muerte,* «lo antiguo y original. La entraña materna es la huesa y no la matriz; no venimos de la vida, sino de la muerte». Aunque revisada y aumentada en la segunda edición de 1959 —posterior, por tanto, a la aparición de *Pedro Páramo*—, Octavio Paz no hace ninguna referencia aquí a la novela ni a su autor. Tal vez esta parte no fuera retocada después de la primera edición de 1950. Pero todo lo que afirma es relacionable con la obra de Rulfo, esclarecedor para situarlo, en lo que podría llamarse, glosando al poeta de *La voz a ti debida, Méjico y la cultura de la muerte.*

Desde la muerte de su madre, enviado por ella poco antes de morirse, el personaje-narrador que inicia la novela —y cuyo nombre, Juan Preciado, no sabremos hasta bastantes páginas después— va a terminar también en la muerte, en esa *Comala* alucinante, reino de las sombras y los ecos, culminación de la *Luvina* de *El llano en llamas.* Con estas palabras comienza la narración: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.» De este modo se alude al hombre que llena el libro, en quien se resume y simboliza —desde su propio nombre y apellido, como muy bien ha señalado Paz— la violencia y la incomunicación, el caciquismo y el sexo, la política corrompida y corruptora, la muerte. Porque ir en busca de Pedro Páramo es ir al encuentro de la muerte, del desolado *páramo,* donde sólo la tiranía y la injusticia habían señoreado. Como *Canudos* y *Macondo, Comala,* nombre real de un pueblo al sur de la frontera de Jalisco, es desde *Pedro Páramo* uno de los inolvidables lugares míticos, ferozmente mejicano, desoladamente universal. Un «reino de este mundo» que es el del «otro», de la noche y el silencio. Así lo presenta Rulfo en las primeras páginas:

> Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. 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.

Como en *Anacleto Morones,* el cuento final de *El llano en llamas,* las piedras *(Pedro)* son la corteza, la coraza invulnerable, bajo las cuales sólo hay los muertos, sólo ellos pululan, cuchichean, juegan al simulacro de la vida. La piedra, como el polvo, como la sequedad y el calor, son los dueños de este infierno nada teológico, de este mundo infernal en el que las esperanzas se van despeñando una tras otra, del que sólo Pedro Páramo fue señor absoluto.

Este retablo fúnebre, este imperio de la soledad (Rulfo lo aclara muy al principio, en la conversación este Juan Preciados, el hijo que viene buscando a Pedro Páramo, y el arriero que ha encontrado en el camino:

> ... yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
> —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.
> —¿Y Pedro Páramo?
> —Pedro Páramo murió hace muchos años),

lo consigue el novelista a través de una habilísima y sutil atmósfera de misterio que envuelve todo el relato, que está dentro de todos sus personajes, brotando de ellos como efluvios de incertidumbre y oscuridad, de vacilantes luces y poderosas sombras. La realidad se transmuta y colorea mágicamente, alcanza las cimas de la realidad y verdad artísticas, que son las importantes, las definitorias, en una obra de creación. Vemos a un Rulfo, fiel a sí mismo, a sus obsesiones, a sus vacíos, a sus raíces, pero depurándose estilísticamente, alejándose del realismo tradicional de anteriores relatos (recordemos el analizado *Un pedazo de noche* y su fecha 1940, tan reveladores uno y otra), adentrándose en el misterio de la vida y de la muerte con su doble mágica linterna de la claridad y la alucinación, de la realidad irreal o irrealidad real.

Esta angustiosa y opresiva atmósfera, extraña, ilusoria, de pesadilla, y a la vez desnuda, descarnada y cruelmente real, se logra y se potencia por la compleja estructura temporal de la novela, por la combinación de los muchos y diferentes planos temporales, revelador todo ello de una maestría técnica conseguida y madurada a través del cuento, de la narración breve. Me parece que esto ha quedado bien probado en los análisis precedentes de *El llano en llamas.* Destruida la narración lineal —nunca utilizada por Rulfo, que así se insertó, desde sus

orígenes literarios conocidos, en una de las corrientes más fecundas de la narrativa de nuestro siglo— toda la novela (que no tiene división en capítulos, sino en secuencias separadas tan sólo por «blancos», varias veces mayores que los existentes entre línea y línea), toda la novela se va haciendo por saltos temporales, teniendo en cuenta que no son dentro o a través del mismo personaje, sino de varios, de algunos que, al principio no sabemos quiénes son, que, a veces, incluso, no descubrimos hasta posteriores «secuencias». El pasado se hace presente, y en este inmenso presente novelesco se colocan éstos, hombres y mujeres, que a su vez miran hacia su pasado, se vuelven hacia él constantemente, lo recuerdan, lo reviven. Pero todo como fuera del tiempo, en una absoluta eternidad, paradójicamente, fabricada con tiempo, macerada en tiempo, es decir, en aniquilación, en muerte. Víctor Flores Olea, en el volumen I de *Nuestra década* (selección de trabajos publicados en la Revista Universitaria de México, UNAM, dos volúmenes, 1964), escribe:

> Para Rulfo, en efecto, el mexicano, el hombre parece tener una esencia propia e inalterable que le sitúa al margen de la historia; un *ser en sí* permanente por arriba de las catástrofes y de las aventuras de la vida. La atmósfera mágica, irreal de los libros de Rulfo, resultaría directamente de ese modo de ser eterno de la esencia del mexicano.

Julieta Campos, por su parte, en otro estudio, «¿Realismo mágico o realismo crítico?», también del volumen I de *Nuestra década,* añade y ratifica:

> Diálogo de muertos que sólo puede tener un fin: el silencio, el desvanecimiento de la conciencia en la nada. Rulfo no cree que la realidad brutal puede ser modificada por la intervención del hombre. En su mundo se detienen el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran, al margen del dinamismo de la historia.

De *Juan Preciado* (narrador en quien ha desaparecido el novelista, convertido así en una de sus propias criaturas) saltamos, sin previo aviso, a una nueva conciencia, que recuerda a un hombre que piensa en una mujer, Susana, a un pasado en el que un muchacho se mueve entre la madre y la abuela y cuyo nombre sabemos al fin de la secuencia: *Pedro. Pedro Páramo,* en este primer salto al pasado de la novela, en este nuevo ángulo (tras los anteriores de Juan Preciado y la amiga de su madre, Eduviges Dyada, que le esperaba, muerta como la madre, como Juan, como todos) de la realidad, en la que los tiempos y los espacios se yuxtaponen, porque todos se integran en un

único bloque, surge unido a la evocación de Susana, uno de los más hermosos personajes de Rulfo, la única mujer que amó, quien pone en la novela algunos de sus momentos más estremecidos, más abiertos a la esperanza, pero destruida como todo lo existente en el universo de Juan Rulfo, liberada de la siempre repelente, odiosa realidad por la locura, por la evasión a la niñez. Al recordar a Susana, al trasladarse el propio Pedro a los recuerdos infantiles, el mundo es mucho más respirable, la gente vive, trabaja, respira la vida; la lluvia cae y moja la tierra y se convierte en brisa, y el sol irisa todo de colores. Y al pensar en Susana, Pedro piensa «en las lomas verdes», en el aire que les hacía reir, «en el verdor de la tierra», en «tus ojos de agua marina» y en tus labios «mojados como si los hubiera besado el rocío». Verde y agua, vida, frente a la piedra, la sequedad, el páramo, la muerte: las amenazas próximas, las inmediatas realidades. Algunas «secuencias» después —en medio, las centradas en Juan Preciado— prosigue el monólogo de Pedro:

> 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.

Muchas «secuencias» después, una mujer, una muerta, monologa, recordando también la infancia, las mañanas «llenas de viento, de gorriones y de luz azul». Es Susana: «mis manos temblaban tibias al tocar mis senos». Terminado el monólogo, sabemos quién es por otro personaje, Dorotea, que dice:

> ... ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño... La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida...

Y un poco después revelará el gran amor de Pedro por ella, y cómo la tuvo únicamente tras años y dolores, «ya se la entregaron sufrida y quizá loca». Y cómo al morir ella todo murió para él, y fue desde entonces un inmenso vacío, él y la tierra, esperando años y años la muerte, esperando todos su muerte. Pero él seguía «siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna». Susana, amando a otro hombre desde joven, retenida por su padre, entregada tarde, y casi perdida la razón, a Pedro Páramo seguirá fiel en la memoria del hombre, hasta su muerte. El sueño y el recuerdo se la traen, no se la entregan. El regreso es imposible. El epicedio, la elegía, ponen su nota nostálgica y doliente hasta el momento final, en que

Abundio Martínez, el arriero, que viene pidiendo ayuda para enterrar a su mujer, lo mata de una cuchillada. El amor es violencia, o arenal, o añoranza. Nunca realización plena, comunicación de seres. Hasta para los cuerpos es muchas veces difícil y penoso, o irrealizable, su encuentro. Y para siempre quedan el deseo, la insatisfacción, el buscar incansable por los inciertos caminos de los sueños. Viva aún, cuando ya la tenía a su lado, jamás la tuvo de verdad. Ella dormía, sudaba, se agitaba, estaba muy lejos de él. Sus noches no fueron de placer, sino de dolor. De impotencia por la imposibilidad del conocimiento:

> ¿... cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.

Muerta, es fantasma, romántica idealización, aérea criatura inasible:

> Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche; Susana, Susana San Juan.

Por este tiempo detenido de la muerte, lo mismo que corre la vida pasada, el pequeño, apenas gozado, paraíso perdido, transcurre el pasado mejicano, la historia moderna que se abre con la Revolución de 1910. Por Comala pasó la Revolución, llegaron los «cristeros». Y Páramo se sumó a ella para salvarse, para evitar ser muerto, para continuar dueño y dominador de todo, odiando a todos (menos a Susana), desde que su padre, Don Lucas, fue asesinado por un peón. El poderoso cacique, el señor absoluto, se sirve de la revolución, la utiliza en su provecho y sale, finalmente, beneficiado. La Revolución permite su existencia, colabora con él, favorece indirectamente sus intereses. La revolución malograda, incapaz de rescatar y abatir lo que debió ser rescatado y abatido, camina subterránea por las páginas de la novela y, en ocasiones, aflora a la superficie. Nacido en la Revolución, la infancia de Rulfo se nutrió de aquella época turbulenta. En 1926, siendo presidente Calles, comienza la Revolución cristera contra el gobierno federal, extendida por varios estados, entre ellos el de Jalisco. La guerra duró hasta 1928, y recordemos que el padre de Rulfo fue muerto en los primeros meses. La muerte habitual, cotidiana, para el niño Juan Rulfo, que le salpica a él mismo y lo deja huérfano, va a hacer del hombre un escéptico de sus frutos. ¡Tanta violencia y muerte, si no para nada, no para mucho! El escritor ha declarado:

> Yo conozco mucho la República mexicana y conozco cacicazgos tremendos en el estado de Guerrero y en otras partes del país.

y explicando la localización de su libro, añade:

> Que yo haya situado *Pedro Páramo* en Jalisco fue sencillamente debido a que la conozco. Yo tengo la desgraciada tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente al personaje.

Pedro Páramo, padre, amo, tirano, encarnación de un mundo feudal, firmemente arraigado, difícil de extirpar (ni siquiera la Revolución pudo con él), cae por último («dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras»), reintegrándose a la tierra de la que está hecho, a su propia sustancia. ¿Apunta Rulfo, esperanzadamente, e implícitamente, por supuesto, al final definitivo del remoto patriarcado, de la dictadura secular? Tengamos en cuenta que Miguel Páramo, el hijo de Pedro, muy joven, pero ya rico de violencias y crueldades, heredero de su padre en la posesión de todas las jóvenes, muere al ser derribado por su caballo cuando volvía de una de sus andanzas nocturnas. Nadie puede, por tanto, heredar a Pedro Páramo. De ahí la tesis que apunto. Pero ¿no será tal vez más acorde con el pensamiento del autor esta otra: ahora son ya los muertos los dueños absolutos, los únicos poseedores de todo? Así se inicia la novela, con la llegada de Juan Preciado al escenario desolado de Comala, recorrido por murmullos, regido por el mundo subterráneo de los difuntos, él mismo pronto atrapado, empujado a su destino, a su origen y su fin (que todo es lo mismo), un muerto más, dialogando con otros. El mismo lo cuenta:

> Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

Víctima, como todos, de la ilusión. «Me trajo la ilusión», dirá, y otra muerta le contestará:

> ¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo.

La ilusión, gloso yo, que engaña y arrastra a los vivos, que olvidan que su destino no es otro que el de la muerte. La obra de Rulfo se convierte así en una ascética *meditatio mortis*, en un penitente ejercicio de renunciación. La revolución no puede ser más que otra ilusión. Un pueblo que es reflejo de muchos, que el propio novelista lo dice, «son verdaderos sepulcros dedicados al culto de los muertos. El

respeto cristiano por la muerte se ha mezclado con el culto pagano de los antepasados». Pero lo local trascendido, universalizado. La vieja, despiadada, cínica sátira de Luciano en *Los diálogos de los muertos*, es en Rulfo lamento funeral, obsesivo doblar de campanas, amarga y serena constatación de la condición humana.

¿Cómo aparece la religión en *Pedro Páramo?* Si la salvación política es ilusoria, no más real es la religiosa, la sobrenatural. El cristianismo aparece como fanatismo y superstición, ignorancia e inutilidad. Rulfo, que, refiriéndose a la cultura española, ha afirmado «habían teologado hasta con las matemáticas», no ve en el universo religioso el menor atisbo de amor, de caridad. Lo religioso se reduce al mundo eclesiástico a través de alguna figura ingrata, como el Padre Rentería de *Pedro Páramo*. Dios es una palabra vacía o no aparece. Nadie espera una salvación *post mortem*. Porque, eso sí, nadie como Rulfo cree en la otra vida. Pero sólo aparece como purgatorio —ni siquiera como infierno—, poblada de almas en pena, de ánimos que no aguardan ninguna redención. Pero no se piense en una angustia «unamunesca» por ese vacío, por esa ausencia. No hay nada. Sólo salmodia casi ininteligible de rezos y plegarias, sombrío musitar de negras sombras, que acechan ya desde el umbral de la vida. En su evocación infantil, Pedro Páramo recuerda:

> Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén.» Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban, encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz. Y la voz de la madre: «¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.»

La religión y la muerte unidas y ya dispuestas a derribar el paraíso del niño. Uno de los personajes secundarios de mayor relieve es el mencionado Padre Rentería, que Rulfo lo introduce negándole el perdón a Miguel Páramo, el hijo amado de Pedro, incluso después de muerto:

> Fue un mal hombre y no entrará al reino de los cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

La caridad es dureza de corazón; el amor, rencor inextinguible (Miguel Páramo ha sido autor de la muerte de su hermano, de la violación de su sobrina). Pedro Páramo, dentro del círculo mágico, suplicará, se arrodillará, violentará su codicia, poniendo unas monedas de oro ante el sacerdote en la iglesia vacía. El Padre Rentería, dirigiéndose al altar, exclamará: «Por mí, condénalo, Señor», pero reco-

giendo el dinero, sometiéndose. Otra vez lo veremos recordando su negativa a la petición de María Dyada para que salvara a su hermana *Eduviges,* suicida, monologando:

> Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día: «...» Y siguió. Ya iba siendo dominado por el sueño cuando se sentó en la cama: «Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras.» Consciente de su sometimiento a los poderosos, de la falta de beneficios de los humildes: «El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; 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. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento...

La figura del Padre Rentería va profundizándose, dramatizándose en sus intervenciones. Se relata su conversación con el señor cura de Contla, donde hizo confesión general, que le negó la absolución. Las palabras que le dirige este otro sacerdote son muy reveladoras:

> ... no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes, pero no eres tú quien mantiene su fe; *lo hacen por superstición y por miedo.*

Y después de inútiles insistencias y ruegos: *Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.* La conversación, más tarde, entre los dos sacerdotes alude a la falta de suavidad de la tierra, a la acidez de todo. «A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces.» Sólo crecen naranjos agrios y arrayanes agrios. Recuerda las frutas dulces del seminario, que con sólo apretarlas soltaban la cáscara, los duraznos, las mandarinas. Rentería llevó consigo a Comala algunas semillas... «después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allí donde maduraran, *ya que aquí las traje a morir*». Palabras expresivas que hablan elocuentemente del fracaso de su ministerio, que recuerdan la parábola evangélica del sembrador. Ningún fruto dulce es posible en esa tierra. Y el propio sembrador, que sólo ha encontrado dureza y acidez, se ha convertido en algo ácido y duro, pétreo, sin vida que dar, condenado él mismo. Pero, una vez más reaparece el caciquismo, la omnipotencia

del único dueño, del culpable, acaso, de tanta destrucción y muerte: «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.» Rulfo lanza sus dardos de crítica social y política —indirectos pero con un fin acusador— su repulsa de una aceptación, y hasta aprobación, fatalista de toda injusticia, en nombre de la voluntad divina. *Lleno de polvo y de miseria* vemos a Rentería, ya en Comala, entrar en la iglesia, sentarse a confesar. Concomitancias hay entre este sacerdote de Rulfo con los agónicos de Bernanos y Graham Greene, con las criaturas desgarradas y atormentadas, vacilantes y pecadoras, secas y yermas, de Mauriac y Julien Green. No me refiero a influencias ni semejanzas, por supuesto, de autores y obras, sino solamente al trazado general de este personaje de *Pedro Páramo*. Así lo vemos junto al lecho de muerte de Susana San José, ante Pedro Páramo que aguardaba con los brazos cruzados. Las palabras de la mujer son: «¿Por qué no me deja en paz? ¿por qué mejor no se va y me deja tranquila?» Vacilante, inseguro: «Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla.» Sabiendo decir tan sólo: «Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.» El Dios ácido y seco de la justicia inexorable, de la condena espantosa, es el único que sabe, que puede enarbolar, pues todo él es derrota, vacío, y la mujer, Susana, deseosa de descansar, serena, y conociendo la penosa e inservible lucha de Rentería, le dice finalmente:

> ¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.

En las pocas páginas que restan de la novela, Rentería no vuelve a aparecer. Pero sabemos de él por un breve diálogo entre otros personajes, que hablan de la revolución con esa característica sensación de desorden y cansancio, de partidos opuestos, múltiples caudillos, confusión (la revolución es, para Rulfo, anarquía, campo abierto para los más audaces y listos, para los primeros en llegar y tomar; así se lo dice Pedro Páramo a un campesino-revolucionario: «... ¿pero no se te ha ocurrido asaltar Contla? ¿Para qué crees que andas en la revolución? Si vas a pedir limosna estás atrasado... ¡Echate sobre algún pueblo!»). Ahora, el *Tilcuate,* otro servidor de Pedro Páramo sumado a la revolución, es quien le comunica:

> —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 gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.*

Irracionalismo y fanatismo como móviles revolucionarios. Testimonio sin concesiones de Rulfo. Búsqueda de un nuevo destino en la acción, en la lucha, para Rentería, sin saber, queriendo no saber, que el final es el mismo. En una «secuencia» anterior, Susana, a la que ha ido a confortar, lo despide tuteándolo —la muerte iguala, hermana, democratiza— «no vuelvas, no te necesito». «¿Para qué vienes a verme, *si estas muerto?* El padre Rentería cerró la puerta y salió al aire de la noche.» En su noche eterna, también él se despeña. Porque si la religión murió en él, tampoco la revolución le dio vida. No hay salida a la vida, porque todas son entradas para la muerte.

No hay redención, como en el alucinante, vasto y complejo universo de William Faulkner, nacido en 1897, y cuya obra es anterior a *Pedro Páramo,* y era bien conocida en los años cincuenta. El monólogo interior, las cambiantes secuencias de tiempo y lugar, y el marco de referencias personales que hemos visto en Rulfo, habían creado en 1929 esa novela magistral que es *El estruendo y la furia,* que, a su vez, es una de las mejores evocaciones de los orígenes infantiles. La reversión hacia la niñez es una constante temática de todos los personajes de Faulkner. Lo hemos visto también en *Pedro Páramo.* Y Rulfo y Faulkner se aproximan también por su conservadurismo, con la diferencia de que Rulfo no añora nostálgicamente el Méjico anterior a la Revolución, mientras que Faulkner se aferra a las viejas tradiciones caballerescas del Sur anterior a la guerra civil, rechazando la nueva civilización, el industrialismo, la mujer moderna y el negro emancipado. El reaccionarismo del escritor norteamericano, sin fisura, supera en mucho al del mejicano.

Pero, además, Rulfo ha sabido asimilar técnicas anteriores y exteriores a un mundo mejicano y personalísimo, a una creación extremadamente original, inconfundible. Su lenguaje, además, siempre es comprensible. Queda muy lejos del barroquismo de muchas páginas faulknerianas. Rulfo rechaza terminantemente la literatura barroca. «Trato de defenderme del barroquismo. Y lo haré por todos los medios que tenga a mi alcance.» El lenguaje es lo más importante de su obra, y sobre esto también ha sido explícito: «Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla.» Postura opuesta por completo a la de

otros contemporáneos americanos, a los de esos dos magnos cubanos que son José Lezama Lima, el barroco, hermético, rebosante de cultura, superliterario poeta y novelista, y Alejo Carpentier, que ha escrito: «El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.» Por eso ya apunté al principio la situación insular de Juan Rulfo en el continente de la novela hispanoamericana actual.

Breve, circunscrita a unos concretos, limitados paisajes físicos y humanos, la obra de Rulfo, que por eso mismo peca de una cierta monotonía, es uno de los más altos, austeros y limpios ejercicios de prosa castellana de los pasados años. El noble y fructífero esfuerzo de un escritor fiel a sí mismo, a su país, a sus gentes, pero sabiendo trascenderlo todo en arte de alcance universal, colocando a la narrativa mejicana en la primera fila de la gran literatura americo-hispana de nuestros días. Preocupa, por ello, su largo silencio desde *Pedro Páramo*. Y esperamos el próximo libro de este asceta literario, de este apasionado de la depuración y la concisión, de la palabra popular y exacta, y, a la vez, mágicamente iluminada. De este cartesiano alucinado, de este quemado, llagado, en carne viva, en tierra muerta, puro y doliente escritor que se llama Juan Rulfo.

Enero, 1970

EMILIO MIRÓ
Sedano, 7
MADRID-11