



El viento y la dulcamara

La poética del ser
en la obra escrita de Juan Rulfo

Un diálogo entre Filosofía y Literatura

Francisco Manuel López García



El viento y la dulcamara

La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo

Un diálogo entre Filosofía y Literatura

FILOSOFÍA + LITERATURA

El viento y la dulcamara. La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo. Un diálogo entre Filosofía y Literatura, Francisco Manuel López García, -1ª ed.- Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2020, 304 pp.

(Filosofía)
(Literatura)

D.R. Del autor

D.R. De la presente edición

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
Campus Guanajuato
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Filosofía
Lascuráin de Retana núm. 5, zona centro,
C.P. 36000, Guanajuato, Gto., México.

Corrección: Karen González Cabrera
Diseño editorial, portada y formación: Martha Graciela Piña Pedraza

ISBN de la edición electrónica: 978-607-441-762-3

Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los textos de la publicación, incluyendo el almacenamiento electrónico, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando siempre la fuente y otorgando los créditos autorales correspondientes.

Hecho en México • *Made in Mexico*

El viento y la dulcamara

La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo

Un diálogo entre Filosofía y Literatura

Francisco Manuel López García

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
CAMPUS GUANAJUATO

- 2020 -

A Verónica Elizabeth López Domínguez †

- 9** PROEMIO
- 17** A MANERA DE PRETEXTO
- 17** Una planta frágil que se iba con el viento
- 19** Rulfo, una figura polémica
- 21** El humanismo de Rulfo: ¿el proyecto fallido de la existencia humana?
- 26** En el camino, con la filosofía y la literatura
- 29** CAPÍTULO I
PRIMER ACERCAMIENTO A LA OBRA ESCRITA DE RULFO
- 31** Rulfo, el hombre y el escritor
- 39** Del ejemplo al paradigma: el contexto histórico reflejado en la obra escrita de Rulfo
- 42** Rulfo en búsqueda: entre el origen y el destino
- 57** Una ficción infalsable. El problema y resolución del “realismo mágico”
- 73** Rulfo y la difícil pero fecunda relación entre filosofía y literatura
- 83** CAPÍTULO II
HACIA UNA POÉTICA “LITERARIA” EN TORNO AL SER
- 85** Lo propio de la Literatura: una mirada al ser en movimiento
- 88** Lo poético y lo coloquial de las letras de Rulfo
- 102** El papel de la memoria en la raíz poética de la obra escrita de Rulfo
- 105** La mirada rulfiana (poética) del mundo desde el oxímoron
- 117** CAPÍTULO III
HACIA UNA POÉTICA “FILOSÓFICA” EN TORNO AL SER
- 119** El planteamiento del problema de lo “poético” en la filosofía
- 123** La diferencia ontológica según Martin Heidegger:
¿Es lo mismo ‘Ser’ que ‘ser’ (ente)?
- 130** La diferencia ontológica en Rulfo: la relación entre
el designio y el ser (ente)
- 137** Posibilidad y pertinencia del pensar-decir poético
en la filosofía de Heidegger

143	La especificidad del pensar-decir poético en la obra de Martin Heidegger
147	Los alcances y límites del pensar-decir poético en la obra de Martin Heidegger
149	Una mirada crítica a la propuesta de Martin Heidegger: la figura del poeta ideal y una reivindicación de lo ente
157	CAPÍTULO IV LA INEXORABLE OBLITERACIÓN Y EXTRAVÍO DEL SER (ENTE) EN LA OBRA ESCRITA DE RULFO
159	Rulfo y la sentencia de Sísifo
175	El problema de lo impredecible: el extravío del ser (ente) en el orden de lo natural
184	El extravío en el ámbito religioso-teológico
216	El extravío axiológico
235	CAPÍTULO V EL ANHELO DE AFIRMACIÓN DEL SER (ENTE) EN LA OBRA ESCRITA DE RULFO: EL AMOR TRANSPARENTE Y LA EXPERIENCIA DE EROS
237	El deseo de “ser” que se agita bajo la superficie de la obra escrita de Rulfo
249	El dictado de Eros en la obra escrita de Rulfo
260	El amor transparente en la obra escrita de Rulfo
267	El amor total de Susana San Juan
283	CONCLUSIONES
289	APÉNDICE
291	BIBLIOGRAFÍA

PROEMIO

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.

JUAN RULFO, “Luvina”

El presente texto es el resultado de un diálogo entre la filosofía y literatura, articulado y escrito por Francisco Manuel López García como una poética de la escritura de la obra de Juan Rulfo que, alumbrada de camino al habla por la filosofía del olvido del ser de Martin Heidegger y sus antecesores, es aderezada con la filosofía de la literatura de todos los tiempos.

Desde la poética socrática, para la que la *poiesis* es “la causa que hace que lo que no es, sea”, pasando por la poética de Aristóteles, que descubre el *eikós* (lo inverosímil, como las peripicias de la tragedia de Edipo Rey), hasta llegar a Martin Heidegger, para quien donde se corta la palabra adviene el ser, la obra del doctor López gira en torno a la imagen de una frágil planta: la dulcamara, apacible y fatal, a la que se puede llevar el viento, cual primera huella —como canta Gaston Bachelard—, única verdad que vale para la vida y la existencia. Francisco Manuel López fija inicialmente su atención en “Luvina”, uno de los famosos cuentos de Rulfo que interna en la maleza del lenguaje, en la jerga cotidiana de la gente del campo, en sus pueblos fantasmas con muertos en pena, templos en ruinas arrebatados por un viento que puede doblegar a una endeble planta al filo del despeñadero, a pesar de su lucha por permanecer en el ser.

A lo largo de toda la profunda y poética obra de Rulfo, el doctor López descubre paralelos que, contra la geometría de Euclides, siempre llegan a juntarse. Así, encuentra en Dolores Preciado a su abuela paterna, doña Francisca, y en el personaje Pedro Páramo similitudes con su abuelo paterno Manuel López, de quien su abuela Francisca no conservó imagen ninguna y tampoco decía palabra; cuando se veía atrapada por preguntas sólo dejaba caer su

mirada como en “un profundo pozo, sin brocal y sin agua”. Francisco Manuel López también buscó a su abuelo paterno y nunca dio con él, ni siquiera en el cementerio. En efecto, cuenta el autor que, aún siendo un niño de doce años fue a buscar a un cementerio de la ciudad de Guadalajara la tumba de su abuelo, conforme a las indicaciones de la ubicación que le dio su abuela. En su búsqueda, tumba por tumba, el niño Francisco se “familiarizó con los murmullos que los vivos entregan como última ofrenda a sus muertos”. La abuela siempre evadía la pregunta por el lugar de descanso de su esposo y ante la incómoda insistencia de Francisco López mejor optó por contarle historias de “ánimas en pena, que dejaban deudas en este mundo y que deambulaban por las noches para encontrarse con los vivos, para pedir de éstos una oración y así poder dar fin a su tormento”. De aquí que, años más tarde, Francisco Manuel López concluyó que la obra escrita de Rulfo lo interpretaba, como él trababa de hacerlo con el escritor. La abuela paterna —sugiere López— aunque jamás conoció la obra de Rulfo, sin pretenderlo le ayudó a leer sus textos.

A los paralelos de la propia vida con la obra de Rulfo, Francisco Manuel López agrega un doloroso recuerdo que considera una pérdida existencial que marcó para siempre su vida e influyó en esta obra que el lector tiene en sus manos: la partida de su pequeña hija, Verónica Elizabeth, quien a los seis meses de edad luchaba por vivir en los brazos de su padre, hasta que, como una plantita frágil que se lleva el viento, se desprendió. Una vez más “Luvina” evocaba la dulce amargura de la dulcamara.

A partir de la lectura de la obra escrita de Rulfo, Francisco Manuel López llega a comprender que la existencia es una lucha por permanecer arraigado en la tierra, haciendo frente a la adversidad o la incertidumbre, y no duda en afirmar que quien se acerca a la obra de Rulfo con auténtico interés puede encontrar en ella muchas huellas del amor al saber: la filosofía.

El autor del presente libro traza su propio camino para leer la obra escrita de Rulfo, no más allá ni más acá, es decir, no hace metafísica sino hermenéutica, más aún, poética, tratando de asir las expresiones del escritor, sus metáforas e imágenes literarias para captar el eco de las voces que la pueblan, para descubrir el territorio donde surgen los deseos, para encontrar la cruda condición humana. Desde aquí emergen las preguntas y las respuestas que la filosofía y la literatura hacen suyas, reflejadas también a partir de otros decires, esto es, los de la gente del campo. En este contexto, López emplea el término “poética del ser” para referirse al modo en que es puesto en marcha

el “coloquio de las almas”, el coloquio entre las cosas y los seres vivos en la obra escrita de Rulfo, tratando de destacar algunos de sus elementos que sirven de puente y de acercamiento entre la filosofía y la literatura.

Para Francisco Manuel López la relación entre la filosofía y la literatura es estrecha, como lo es para todos los filósofos poetas o los poetas filósofos; desde Parménides, quien aproxima la metafísica a la poesía, hasta Heidegger, con la diferencia ontológica entre el Ser y el ente como condición para el ascenso a un nuevo pensar y nuevo decir poético. Francisco López descubre, en compañía de Heidegger, la unidad entre el poeta y el Ser, incluso como utopía, como una intuición de alguien que perdió la razón (caso de Hölderlin) en la búsqueda de tal unidad. Aunque, recordemos que en *De camino al habla* Heidegger mismo advierte que el demente no es quien ha perdido la cabeza o el camino, sino que vaga por otros senderos. Rulfo, en palabras de Francisco Manuel López, encarna la difícil experiencia del poeta que está en la zona de riesgo, “entre” la manifestación del designio —en cuanto misterio insondable— y el anhelo de pervivencia de todos los seres vivos (entes) llenos de angustia por la pregunta abierta respecto del significado de lo “de repente” que es reiterado y resultado del designio misterioso. Porque alguien tiene que oírnos.

El cuidadoso y erudito andar de Francisco Manuel López alumbra en dos sentidos, pone a la luz y da luz sobre las preguntas más relevantes que atañen a la literatura y la filosofía: la trama y narración de cada texto de Rulfo, cuentos y novela, develan que en el mundo algo no funciona bien, ese algo actúa como una fuerza invisible e inexorable, como un “de repente” que nadie sabe de dónde viene y nadie tampoco sabe a dónde va. ¿Cómo se hace posible permanecer en el ser, en la existencia de cada uno, sin ser arrastrados por el viento de la incertidumbre? Aquí estamos justo frente al azar o el destino al que la filosofía y la literatura tratan de responder, porque ambas beben el mismo vino de la misma fuente: la pasión por decir el ser, que las hace, en sentido heideggeriano, vecinas, y en cuya vecindad son dialógicas y creativas.

El legado de Francisco Manuel López, que agradezco con reverencia, es su ilimitada filosofía literaria, consecuente con su vida como filósofo, ensayista y poeta, además de su insuperable enseñanza: la exigencia conceptual filosófica no está reñida con la experiencia poética y la elegancia en la escritura, pues admite una vasta gama de géneros: poemas, diálogos, confesiones, meditaciones, tratados, entrevistas, novelas, aforismos, ditirambos a Dioniso, conversaciones, ensayos y textos poéticos y

sinfónicos. En el estudio titulado *El viento y la dulcamara. La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo. Un diálogo entre Filosofía y Literatura*, la categoría vinculante entre la filosofía y la literatura es la noción, incluso categoría, de “concernimiento”, pues a las dos les pertenece lo humano, ambas son ventanas por donde es posible sorprenderse del misterio del hombre, ya que ambas son relevantes para hacer la pregunta por el sentido de la existencia.

Rulfo asombra a sus lectores con el origen humilde de unas palabras que baña de magia y trascendencia inescrutables: la dulcamara, Luvina, *la Serpentina*, el “de repente”, el murmullo, Natalia, los huizapoles, Comala... Todas son palabras enraizadas en el campo mexicano y que el mundo ya ha hecho suyas: los cuentos, la novela y otros escritos de Rulfo son puentes que viajan a otras tradiciones. Por eso los lectores de Rulfo reconocen en su obra a un escritor mexicano en sus propias voces y preguntas existenciales, como la experiencia de la contingencia y la búsqueda de la trascendencia. Rulfo, para López, representa al campesino que siembra palabras y cosecha sueños o pesadillas; sembradío en el que la lluvia hace posible que crezca una poética de la tradición o una tradición poética, en la cual adquieren relieve la familia, el pueblo, los lazos con la tierra, la pobreza, la violencia, la religión. Una tradición expresada no sólo en la escritura, sino también a través de la fotografía y la cinematografía.

La magna obra escrita de Rulfo —sostiene López— se articula en torno a la búsqueda de la afirmación en el ser, a pesar de dar testimonio de la existencia fracturada y la muerte del hombre. Los cuentos, la novela y los demás escritos de Rulfo, en efecto, abordan la desgracia, la agonía, la muerte y la aspiración a la trascendencia del hombre en el contexto de un drama que es necesario afrontar. Un escenario en el que aparece un Dios (católico o no) y una “voluntad” distinta a la divina, un destino (¿al modo griego?) causante de los infortunios, el azar y la decepción. Porque Rulfo no duda del poder de Dios, sino de su interés en los trascendentes asuntos para el hombre: el bien, el mal y la muerte. Una misteriosa voluntad ajena a la de Dios, que en este libro es nombrada “designio”, y que no sigue senderos marcados, es impredecible, como el infortunio o la oportunidad desperdiciada; es, pues, el “Paréntesis”, en oposición al ser, en la forma de una fuerza que no toma en serio al hombre. El “designio” es lo que se opone al deseo irrenunciable del hombre por afirmarse en el ser, por defenderse de cualquier obstáculo o enemigo que ponga en peligro su propia existencia. En los textos de Rulfo pueden ser reconocidos algunos modos de hacer frente al “de-

signio”. Desde la perspectiva del presente libro, la escritura de Rulfo sugiere como alternativa el amor, transparente y erótico, según se puede ver, tanto en las cartas que él mismo dirigió a Clara, su mujer, como en la mujer idealizada en su novela *Pedro Páramo*, la mistificada y carnal Susana San Juan.

El viento y la dulcamara. La poética del ser en la obra escrita de Rulfo. Un diálogo entre Filosofía y Literatura, es un texto acercado con la filosofía de Heidegger, el pensador de un solo tema relevante: el ser, que es presencia y ausencia, pues se presenta y se oculta, como parte de una misma estructura. Una visión del ser que repercutirá en todas las esferas de la realidad, desde la verdad y el pensar, el hombre y lo sagrado, la divinidad, el dios. La verdad (*Aletheia*) como desvelamiento, salvada y guardada. López lee la obra de Rulfo desde Heidegger y su ontología fundamental para analizar la existencia del hombre como lugar del sentido o comprensión del ser. Porque el hombre es el único ente que está en relación con los demás entes y tiene la capacidad de comprenderlos por el carácter constitutivo de la existencia. El hombre (*Dasein*), que originalmente es apertura a lo otro, *apertura* que abre, y que es colocado en condición de abierto y de apertura, afectado por la finitud: *ser-estar-en-el-mundo, existenciariedad, disposición afectiva, comprensión, caída, angustia, cura, ser-para-la-muerte, conciencia de culpa*. El sentido, su condición de posibilidad y accesibilidad a esas estructuras de la existencia es el tiempo original: el tiempo extático y finito.

Al lado de Heidegger, después del giro al ser (*Kehre*), Francisco Manuel López reconoce que el lenguaje es el pilar de la filosofía y la literatura. Un tema que aborda desde la fenomenología y la ontología a través de una búsqueda por la esencia del ser, a partir de la experiencia directa de su propio acaecer (*Ereignis*). Y va más allá de la lingüística que reduce el lenguaje a instrumento del hombre, trata de acceder a su carácter ontológico, a su condición originaria de apertura y “apropiación” de mundo, expresiones propias de la poesía (*Dichtung*).

Para poder encontrar desde la filosofía lo propio del lenguaje, la esencia del habla, López asume la necesidad de escuchar las obras de Hölderlin, Rilke, Trakl, George, Rulfo, en las que la “experiencia” es fundamental, porque expresa la forma “viviente” de encontrarse con el fenómeno del habla. De aquí que su meditación permite definir al lenguaje como un horizonte que posibilita la presencia de los entes en el mundo, pues es por el lenguaje que son llamados a venir al sentido.

El llamado de la fenomenología “a las cosas mismas” (*Zu den Sachen selbst*), significa desde Heidegger un ir “al lenguaje desde el lenguaje mismo”. Pero “ir a las cosas mismas” no es un acto intencional de la conciencia, sino una actitud que busca directamente la experiencia con lo propio del fenómeno: hacer la experiencia de la esencia del lenguaje, sin explicaciones externas al lenguaje mismo. Aproximándose al pensar de Heidegger, Francisco Manuel López pregunta por la esencia del habla, una cuestión que lo conduce a la “experiencia con el habla”, donde algo nos acaece y nos transforma. Porque hacer una experiencia con el habla significa permitir ser interpelados y sometidos a ella. Se trata de una actitud fenomenológica: permitir ver lo que se muestra por sí mismo.

Igual que Heidegger recurre a los poetas Hölderlin, Rilke, Trakl y George, Francisco Manuel López apela al escritor Rulfo en la búsqueda de un decir esencial para experimentar la conciencia de *ser(estar)-en-el-mundo* y, frente a él, para decir de otra manera las cosas y transformarlas, recuperando el sentido de la *poiesis*, considerada como voluntad de creación, permitiendo así el advenimiento de lo verosímil, del *eikos* que genera lo posible de lo imposible. La *poiesis* encuentra su voluntad, su despliegue, al producir sentidos, al revelar el decir de nuestro *ser-estar-en-el-mundo* y nuestra relación con los otros. He aquí el lugar privilegiado del poeta, que con su decir revela la condición humana, pues su palabra es donación que da sentido al ser al revelar lo que es digno de ser pensado. Poetizar y pensar son un decir eminente en la medida en que ambos actos permanecen librados al secreto de la palabra como lo más digno de pensar; por eso así, y desde siempre, están juntos en parentesco mutuo, para que las cosas y el mundo sean lo que son; para que el hombre sea hombre, y Dios, misterio y lejanía.

Con la clausura de la posibilidad de un “proyecto”, con la muerte del hombre, Heidegger renuncia a seguir preguntando y respondiendo al mostrar su ecuación ontológica: el ser es tiempo. Sin embargo, para Rulfo lo superior es designio, y el designio no es tiempo, sino trans-tiempo: el designio va más allá de la muerte del hombre y para bien o para mal lo arrastra al plano de una trascendencia impredecible por completo. Mientras que para Heidegger la razón del hombre pierde toda su vigencia con la muerte, para Rulfo la razón no se aniquila con la muerte. Para este último la razón sigue, la conciencia permanece, la identidad no se pierde con la muerte. Y si hay un átomo de razón puede haber lugar para la respuesta a la pregunta por el designio. El hombre alcanza la trascendencia con todo lo ente que es: no se llega al ámbito de lo trascendente sin

lo ente. Para Heidegger lo ente del hombre se queda aquí en la inmanencia y no va más allá. Heidegger es el filósofo del ser; Rulfo es el poeta del ser: el ser del hombre es una paradoja de lo “inmanente-trascendente”.

El viento y la dulcamara. Una poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo. Un diálogo entre Filosofía y Literatura de Francisco Manuel López García, es un erudito y poético diálogo donde se entrecruzan pensamientos e imágenes poéticas de las más diversas plumas: Parménides, Heráclito, Platón, Aquino, Spinoza, Unamuno, Jaspers, Nietzsche, Ortega, Paz, Bataille, Gadamer, Hegel, Sartre, Ricoeur y privilegiadamente Rulfo y Heidegger. Un poético diálogo con el que Francisco Manuel López García logra no sólo reconocer, sino recrear la madura vecindad entre la filosofía y la literatura para limar sus desencuentros y mutuas reprimendas, como postula Paul Ricoeur. Para este filósofo francés existe una dialéctica entre lo metafórico y el pensamiento, la poética y lo especulativo, lo poético y lo científico, y asegura que no puede existir uno sin lo otro, ya que lo poético se nutre de las grietas que existen entre los distintos modos especulativos y científicos. Porque es imposible pensar en la creación de una hipótesis, modelo científico o invención sin la experiencia poética que nos atraviesa desde la dimensión inconsciente, ese discurso que emerge cuando el lenguaje se adelanta al pensamiento, como si fuera un mítico don de los dioses.

Rosario Herrera Guido
Morelia, Michoacán.

*Con mi sincero agradecimiento,
por el seguimiento filosófico-literario en el desarrollo de este trabajo:*

*Dra. Rosario Herrera Guido
Dr. Benjamín Valdivia
Dr. Demetrio Vázquez Apolinar
Dr. Miguel Ángel Guzmán López
Dr. Pedro del Villar Quiñones*

A mis estimadas colegas, por sus valiosas y oportunas observaciones:

*Martha Graciela Piña Pedraza
Karen González Cabrera*

A MANERA DE PRETEXTO

Una planta frágil que se iba con el viento

El primer texto que leí de la obra del escritor jalisciense Juan Rulfo fue el cuento “Luvina”. Recuerdo que realicé la lectura del cuento cuando cursaba la preparatoria en un barrio popular de la ciudad de Guadalajara para cumplir una tarea asignada por mi maestra de literatura. Nunca imaginé que esa lectura dejaría tanta huella en mi formación y en mi manera de ver la vida. Rulfo me llevó a su mundo, a su lenguaje típico de la gente del campo, a sus pueblos misteriosos, a sus muertos que creían vivir. No sabía en aquel tiempo por qué me atrajo tanto la imagen de una iglesia en ruinas, por qué el viento debía ser tan impetuoso y por qué una frágil planta, agarrada a un precipicio, debía luchar tanto para no ser arrancada de raíz. Su nombre era mágico, sonaba dulce y trágico: la dulcamara.¹

Mi abuela paterna, doña Francisca, fue la “Dolores Preciado” que después yo descubriría en la novela de Rulfo. Ella, una mujer proveniente del campo del estado de Jalisco, se alejó de mi abuelo paterno para nunca volver; y para asegurarse de que su vida con él era una página cerrada del pasado más remoto quemó todas las imágenes de aquél. De manera que ni

¹ La descripción e imágenes de esta planta se encuentran en el apéndice de esta investigación.

en imágenes pude conocer a mi abuelo. Lo único que sé es que era rico y que mi abuela no fue su única mujer. Recuerdo que fue a mis doce años de edad cuando expresamente pregunté a mi abuela por el destino final de mi abuelo, Manuel López, y como respuesta ella sólo echaba esa mirada a lo lejos y hacía un silencio hondo, como si su alma se hubiese caído a un profundo pozo, sin brocal y sin agua. Le pregunté al menos por el lugar que ocupaba don Manuel en el cementerio. Algún lugar debía habitar mi abuelo en ese otro pueblo lleno de murmullos, pero mi abuela me envió al “¿dónde es esto y dónde es aquello?”. Lo busqué fatigosamente en el cementerio pero nunca lo encontré. Nunca encontré una tumba con el nombre de mi abuelo; en cambio sólo descubrí la misma tierra oscura y desmoronada que cubría las tumbas de gente desconocida: ahí, en alguna de esas tumbas, supuse que lo podía encontrar. Desde aquellas visitas al cementerio mi memoria se familiarizó con los adioses, con las letanías de santos, con los murmullos que los vivos entregan como última ofrenda a sus muertos. Ahí, en la puerta del cementerio, la campana que anunciaba la llegada de un muerto sonaba con un dolor nítido, y agitaba la tierra desde sus adentros.

Después de varias jornadas de afanosa búsqueda regresé a casa de mi abuela para decirle que no había encontrado la tumba de mi abuelo y que todo había sido en vano. Pero ella pareció tomarlo con naturalidad para luego comenzar a hablarme de “ánimas en pena”, de las almas de personas que dejaban deudas en este mundo y que deambulaban por las noches para encontrarse con los vivos, para pedir de éstos una oración y así poder dar fin a su tormento. Ella me preguntaba con grandes ojos y en voz muy baja, temiendo ser escuchada a través de las paredes: “¿has oído al ánima que sale por las noches en el corral?”, “¿te has dado cuenta cómo se queja?”. Años más tarde tuve que aceptar que también en esto Rulfo me estaba interpretando, como yo quería hacerlo con sus textos. Mi abuela paterna murió hace años. Ella nunca conoció a Rulfo y mucho menos su obra escrita, pero me ayudó a descubrir el sentido de lo que se oculta detrás de las letras del escritor jalisciense.

Un breve recuerdo más debo añadir a esta presentación de mi trabajo escrito. En una noche de mayo asistí a la partida de mi pequeña hija. A ella la nombré Verónica Elizabeth. En aquel momento y a sus seis meses de edad ella luchaba por su vida en mis brazos. Estábamos ahí, mirándonos los dos... Yo quería retenerla con los medios que tenía a mi alcance, desesperado, y ella me extendía los brazos, tratando de sujetarse a mí,

asfixiándose... El tiempo transcurría sin que yo pudiera hacer algo eficaz para retenerla, hasta que lentamente fue apagándose como una pequeña vela, como una plantita frágil que se iba con el viento. Era la noche de un veinticinco de mayo. Una vez más Rulfo se me anticipaba para darme la imagen que sintetizaba aquella experiencia que con el tiempo se ha convertido para mí en dulce y amarga: el viento y la dulcamara, de su célebre cuento “Luvina”.

Con el paso de los años he podido leer la obra de Rulfo desde distintas perspectivas, pero siempre con la convicción de que sus textos destilan belleza y sapiencia porque están llenos de lo que está hecha la existencia: de sueños y pesadillas, de anhelos y fracasos, de páginas oscuras y luminosas. A partir de la lectura de la obra escrita de Rulfo he llegado a comprender que la existencia es una lucha por permanecer arraigado en la tierra, haciendo frente a la adversidad o al infortunio. No tengo duda de que quien se acerca a la obra de Rulfo con verdadero interés podrá encontrar en ella un amor auténtico a la sabiduría.

Rulfo, una figura polémica

Los estudiosos y admiradores de la obra de Rulfo suelen situarse entre dos puntos extremos. En un lado están los que se aproximan a la obra de Rulfo con la pretensión de constituir o amoldarse a una interpretación “oficial”, y son los que —sin dejar por ello de ser estudiosos serios— ante todo defienden su pertenencia a organismos creados expresamente para preservar con obstinado celo la figura y la obra toda de Rulfo, sosteniendo y asegurando ser ellos sus auténticos intérpretes porque tuvieron contacto personal con el autor, con algún familiar directo del escritor o con algún amigo “muy cercano” de algún familiar directo de Rulfo. Es así como se han creado sus propios criterios hermenéuticos de univocidad.² La interpretación que asume esta vertiente hermenéutica “rulfiana” es, en principio, de línea directa, horizontal y diacrónica, defendiendo en su primer círculo cierta “sacralidad” que representaría el contacto personal con el autor. En el otro lado están los entusiastas que se aproximan a Rulfo de un

² Para obtener una noción más completa de los términos “univocidad” y “equivocidad” en la interpretación o hermenéutica del texto escrito, ver: BEUCHOT, *Tratado* 39 ss.

modo casi anárquico, y aquí se sitúan aquellos que con buena voluntad leen la obra de Rulfo sin acudir estrictamente a las expresiones, al estilo de sus escritos, a la tradición literaria y cultural en la que éstos fueron fraguados. Estos admiradores emiten prioritariamente opiniones sobre la obra del narrador, considerando a ésta sólo como una curiosidad o un prodigio literarios, como un buen pre-texto para hablar de lo que sea y como sea sobre sí mismos y, en segundo término, sobre el autor jalisciense y su obra. Este tipo de interpretación o lectura de la obra de Rulfo caracteriza a una hermenéutica de tinte *equivocista* por cuanto que no busca realmente hacer honor a la profundidad, la claridad y el legado literario de Rulfo, convirtiendo el texto de éste en un objeto inconsistente sin trasfondo y sin proyección cierta.

De cara a lo anterior, el presente estudio aborda prioritariamente el texto mismo de Rulfo, en sus expresiones, metáforas e imágenes literarias, para detectar en ellas el eco de innumerables voces, de anhelos e inquietudes del hombre, de inveteradas preguntas que la filosofía y la literatura han hecho suyas desde otros modos de decir. Esto es lo que implica el empleo del término *poética del ser* para ser referido a la obra escrita de Rulfo. El emprendimiento escrito que aquí se hace es arriesgado, como toda exploración puede serlo, pero en cada de sus instancias está animado por un profundo respeto y admiración hacia el escritor jalisciense. La aproximación que aquí se realiza a los textos de Rulfo y a los de otros autores (filósofos, literatos o críticos literarios) asume algunas preguntas acuciantes que atañen a la ya de por sí compleja existencia del hombre. Rulfo no fue ajeno a este tipo de cuestionamientos, en virtud de ello nos ha legado una obra de inimitable belleza e innegable actualidad.

Con todo lo dicho hasta aquí, el presente trabajo escrito no busca establecer comparaciones específicamente históricas entre la obra del autor y otras obras contemporáneas a éste, tampoco busca hacer un elenco y una detallada clasificación de los recursos estilístico-literarios empleados por Rulfo. Aquí se asume como “obra escrita de Rulfo” aquellos textos que han quedado grabados permanentemente en el universo de la literatura, de manera especial su novela y sus cuentos. No se extrañe el lector por no encontrar en este trabajo escrito una compilación de todas las aportaciones de Rulfo como prologuista, como estudioso de la historia o como un entusiasta de la antropología y del indigenismo en México. Queda pendiente para una futura investigación, además, la relación que guarda la obra escrita de Rulfo con

su brillante obra fotográfica y sus incursiones en el cine. A sabiendas de que no se puede decir todo acerca de la obra escrita de Rulfo, el presente acercamiento sólo aspira a resaltar algunos aspectos de la prosa del autor y a sugerir de qué manera su densidad y al mismo tiempo su nitidez llevan al lector a explorar los recovecos menos visibles de la existencia propia, a plantar cara a la agobiante cotidianeidad, como a las obstinadas aspiraciones a una trascendencia que se esconde o se aleja cada vez que se la busca, postergando inexorablemente su manifestación a los sentidos. Se trata aquí, finalmente, de analizar la obra escrita de Rulfo y resaltar algunas instancias que han puesto al descubierto un acercamiento estrecho, una tentativa de diálogo efectuado muy a su manera, entre la Filosofía y la Literatura.

El humanismo de Rulfo: ¿el proyecto fallido de la existencia humana?

La obra escrita de Juan Rulfo está impregnada de huellas de humanidad.³ En cada frase y en cada página se observan imágenes, metáforas y demás recursos que están atados a la memoria colectiva. El personaje individual en los cuentos o en la novela de Rulfo no es más que un pretexto para que en él confluyan situaciones y preocupaciones que afectan a todo ser humano.

Rulfo, el escritor, pone todo y a todos en movimiento. Su estilo narrativo plerótico de imágenes y metáforas implica a todos los sentidos; hay olores, imágenes visuales, ruidos o sonidos, sabores, texturas táctiles. Todo ello está tejido por una memoria que conjunta el relato con los efectos cinematográficos, por ejemplo los cambios súbitos en el binomio tiempo-espacio, o la deconstrucción diacrónica de la trama presentándola en diversos planos para que el lector se encargue de reestructurarla.⁴ La investigadora de la obra de Rulfo, Françoise Perus, destaca la figura adoptada por el autor jalisciense al modo de un “narrador testigo” el cual es tan móvil como una cámara de cine: se ubica detrás, al lado o frente al personaje, “rehusando siempre la adopción del punto de vista ‘desde

³ En el presente trabajo se hablará de “humanidad”, “ser humano”, “hombre”, en sentido análogo, resaltando lo que hay en común en tales conceptos y sin menosprecio a un género en particular.

⁴ Fácilmente se pueden apreciar en la obra de Rulfo distintas técnicas cinematográficas como *flash-back* o retrocesos en la narración, la visión panorámica o *múltiple view*, el acercamiento o *close-up*, etcétera. Cf. GONZÁLEZ, *Claves* 246.

arriba' y 'desde fuera' propia del llamado narrador omnisciente".⁵ Este narrador testigo confronta los alcances sensoriales del lector al punto de que tal narrador es propiamente el que hace capaz al lector, primero, de meterse hasta la médula de los personajes, cosas o eventos, y, segundo, de llevarlo a trascender los límites de la realidad.

En los recursos literarios de Rulfo se ocultan preguntas que no pueden ser respondidas sólo desde la crítica literaria, sino que remiten a un ámbito diferente que corresponde más propiamente al de la filosofía y, en sentido derivado, al de la teología. Es claro que algunos nombres, imágenes y metáforas son polisémicos: remiten a distintos significados y contextos de acuerdo a lo dicho por el autor y a lo que evocan en el lector. Sin embargo, en este trabajo se pondrá énfasis en las oposiciones y convergencias que guardan los recursos textuales empleados por Rulfo con respecto a binomios y conceptos tales como *absoluto-relativo*, *eterno-contingente*, *infinito-finito*, *trascendente-inmanente*, *designio-ser (ente)*.

La relación entre filosofía y literatura ha sido muy estrecha a lo largo de los tiempos, como lo fue la poesía y la metafísica en el filósofo griego Parménides:

Porque no es coincidencia, sino natural necesidad, el que la primera obra de la Metafísica, madre de todas las demás hasta el presente, haya sido obra de un poeta: Parménides; y escrita, cantada, en verso hexámetro. Y fue el poeta-filósofo Parménides quien dio nombres fundadores y fundamentales al Ser, y quien inventó las palabras Ser, Pensar, Identidad...⁶

Rulfo es un escritor preocupado por los problemas que afronta el ser (ente) para poder afianzarse en su propia naturaleza. En su obra escrita Rulfo está en búsqueda del sustento ontológico, y no sólo óntico, de la existencia humana. En este contexto tiene a la vista tres interlocutores: Dios, un designio misterioso y el ser (ente).⁷

⁵ PERUS, *Juan Rulfo, el arte* 28.

⁶ BAENA, *El ser y la ficción* 133. El filósofo español Juan David García Bacca (1901-1992) identifica la metáfora y la metafísica en una sola "función": "poner las cosas más allá (metá), trasladándolas aiosamente (forá) de una cosa a otra, sin dejar que en ninguna posen y que de ninguna se prendan". BAENA, *El ser y la ficción* 133.

⁷ El empleo de la noción "Ser" con mayúscula se abordará con más detalle en el capítulo III en el contexto o en el plano de la trascendencia. Sin embargo, al emplear la expresión "ser (ente)", con minúscula, se hace alusión al hombre en su dimensión inmanente, finita y contingente. Por extensión, la palabra "ser (ente)"

En el desarrollo de esta relación dia-lógica la obra del autor jalisciense remite a una constante: la existencia del hombre (ser-ente) se encuentra desde su origen hasta su término en estado de fractura y extravío. Ante semejante desastre la narrativa de Rulfo evita culpar a Dios. No obstante, hace suponer que algo o alguien está detrás del proyecto fallido que es la existencia del hombre: esto sólo puede ser atribuido a un designio extraño que se manifiesta casi por lo general en un destino equivocado, en el afecto extraviado, en la grieta que hay en la relación causal del mérito-premio/ desorden-castigo, en la inversión de órdenes entre un “más allá” con respecto de un “más acá”. Todo ello se manifiesta en fenómenos que apuntan a una misma dirección: el *designio*. El designio en la obra escrita de Rulfo remite en sentido análogo a lo que el filósofo griego Parménides (s. v a. C.) denominó como el *Ser*. Para evitar, sin embargo, cualquier identificación llana entre ambos conceptos es preciso insistir en el adjetivo “análogo”, por cuanto que tanto el Ser como el designio se constituyen en donación para el ser (ente), pero en el caso de Rulfo esa donación es siempre contradictoria: puede ser buena y puede ser negativa —casi siempre—, tanto para la existencia del hombre como para los elementos inanimados y el funcionamiento de la naturaleza, incluyendo todo ser animado en ella.

Rulfo no define o describe al designio con términos claros y distintos que bien puedan caber en la filosofía y la teología sistemática, pero lo dota de nuevos contenidos. Por ello ha sido preciso adoptar un signo convencional, es decir, una grafía o signo “()” que al mismo tiempo pudiera dar cuenta de la constatación del fenómeno (designio) como también de su inconmensurabilidad o rebasamiento para la razón. El empleo de esta grafía o paréntesis vacío tiene su apoyo en un pequeño texto de Rulfo publicado después de su muerte. Ahí Rulfo se refiere al gran “Paréntesis” que lo envuelve todo y que lo olvida todo. Paréntesis es lo inasequible. Paréntesis es el derrumbamiento ontológico sin pausa, es decir, en un movimiento incesante: es al mismo tiempo bostezo (movimiento hacia adentro) y resuello (movimiento hacia afuera). Paréntesis es la memoria superior que olvida todo cuando actúa, que borra toda diferencia de tiempos, espacios, individuos. Paréntesis remite a lo indeterminado, a lo inesperado de la existencia, y casi siempre en modo de infortunio. Paréntesis es una voluntad o designio que

(minúscula) se aplicará no sólo al hombre en su condición de existente, sino también al ser de las cosas y de otros “seres” animados.

sólo depara flaquezas, cual si fueran mojoneras en la existencia del hombre. Por su relevancia para el desarrollo del presente estudio, es preciso citar íntegro el texto de Rulfo:

—A Paréntesis se le había olvidado la historia. La suya y la de los suyos.

—Paréntesis no sabía nada de historia. O tal vez se le había olvidado. Como si la memoria se le hubiera hundido en un profundo resuello, o de un largo bostezo, así perdió toda noción del tiempo y de su propia existencia. Desde entonces ya no hubo fechas, ni días, ni años; sólo una secuencia vaga, mal alimentada de flaquezas. Y cuando recobraba el aliento, Paréntesis sólo pensaba en el mañana:⁸

El texto de Rulfo sobre Paréntesis termina con un signo de puntuación “:” que deja abierto todo el devenir y con ello se completa el círculo de la incertidumbre: nada es cierto en el hoy ni lo fue en el ayer, como tampoco habrá certidumbre en el mañana. Por eso es válido otorgar la grafía o signo “()” al designio que lo abarca todo a manera de “secuencia vaga”. Paréntesis no tiene rostro concreto, es sólo huella; sus trazos son la pregunta abierta, la respuesta aleatoria y el olvido.

Sin emplear abiertamente categorías filosóficas Rulfo pone a la vista del lector “evidencias” monumentales, por cuanto a calidad y cantidad se refiere, de que el hombre está sujeto al cumplimiento de una voluntad ajena y que está a la base de la ruptura del binomio expectativa-resultado. No puede ser otro que el designio “()” el artífice del desorden individual y colectivo, puntual y cíclico, lógico y ontológico. Paréntesis o el designio “()” adquiere el rostro de negación sistemática de lo que se espera como obvio y natural. Por otra parte, en la obra escrita de Rulfo queda claro que el hombre no tiene certeza de poder afectar para su propio beneficio la voluntad de Dios, ni la del designio “()”: ambos son esquivos, resbaladizos para los sentidos, como la tierra vacía en la que no se puede posar la mirada de manera segura. De cara a lo inexorable del designio “()” al hombre no le queda más remedio que afirmarse en lo que le es más propio, en el terreno de la inmanencia, mediante distintos recursos, por ejemplo, la experiencia de Eros o el amor humano, aunque con consecuencias variadas. En este escenario la más accesible alternativa para el hombre es refugiarse desde su contingencia en los afectos terrenos. Como puede verse en su obra escrita Rulfo no se declara a

⁸ RULFO, *Los cuadernos* 18.

favor del nihilismo o “liquidacionismo” filosóficos, pero es evidente que su prosa está imbuida de nostalgia de Dios y un gran pesar ante la veleidad del designio “()”. De ahí que todo derive en la desilusión por el auto-ocultamiento esencial de estos dos “interlocutores” del hombre. En esto radica el verdadero dolor para el hombre: la experiencia subjetiva pero real de la honda fractura entre los planos ontológico, teológico y axiológico que conforman su existencia. Rulfo, en efecto, plasma en su obra escrita esta dramática ruptura bajo la forma de una exasperante y obstinada veleidad del designio “()” acompañada de una decepcionante indiferencia de Dios hacia el hombre.⁹

Al tenor de las consideraciones previas, la idea central del presente trabajo puede formularse de la siguiente manera: la obra escrita de Rulfo constituye una poética que vincula a la filosofía y la literatura a partir de algunas preguntas o planteamientos que atañen a un Ser trascendente; al ser de las cosas, de las plantas, de los animales; y al ser del hombre en tanto contingente. Rulfo emplea metáforas y demás recursos estilísticos para mostrar que en el fondo de su obra no se extrañan los cuestionamientos en torno a la escandalosa contingencia del hombre y a su incontenible sed de trascendencia. Con lo anterior queda expresado el contenido fundamental del texto que lleva el título de *El viento y la dulcamara. La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo. Un diálogo entre Filosofía y Literatura*.

Cabe decir que al tratarse de un estudio con signos de originalidad, el presente trabajo asume una pretensión muy modesta: descubrir en la prosa de Rulfo las luces y sombras del ser (ente) del hombre en la búsqueda de sí mismo. Es decir, poner de manifiesto el afán del hombre por afianzarse dramáticamente en su ser. En ello consiste, en definitiva, la poética del ser de la obra escrita de Rulfo.

Como una síntesis de esta poética del ser de Rulfo se ha elegido un pasaje inspirador de su obra, perteneciente a su cuento “Luvina”, que denota una profunda humildad, por cuanto que pinta magistralmente la condición de contingencia de todo ser viviente (incluidas las cosas, según Rulfo), y particularmente la del hombre, aunado esto a un ferviente anhelo de pervivencia y una belleza literaria extraordinaria. Sirva

⁹ La obra escrita de Rulfo encierra un decidido reclamo a los paladines de la ortodoxia católica por ser incapaces de responder claramente por qué Dios deja a su criatura el hombre tan tirada en el fango de sus dudas, abandonada irremediabilmente a las vicisitudes de la existencia. Para Rulfo la voz de Dios no se oye como se esperaría: de Dios sólo se oyen murmullos.

esta evocación como un homenaje al gran escritor jalisciense: “Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes”.¹⁰

En el camino, con la filosofía y la literatura

Los textos de Rulfo han constituido la fuente primaria de este estudio, pero también el pre-texto para atender las opiniones y puntos de vista de otros escritores y filósofos en torno a las cuestiones planteadas en la obra del autor jalisciense. Por tratarse de un ejercicio interdisciplinar entre filosofía y literatura, se ha optado por resaltar algunos aspectos de convergencia más que descubrir elementos de extrañeza y distanciamiento entre ambas disciplinas.

El texto fundamental para la consulta de la obra de Rulfo ha sido la edición de 1987 del Fondo de Cultura Económica, cuyo título es *Obras*, tal como aparece en la bibliografía de esta investigación. En segundo lugar se han tomado como base los textos de Rulfo que han sido editados póstumamente, por ejemplo, las cartas que el autor dirigió a Clara, su mujer, bajo el título *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, y los apuntes de Rulfo que la señora Clara Aparicio permitió publicar bajo el título de *Los cuadernos de Juan Rulfo*. También se han consultado entrevistas y apuntes biográficos de Rulfo que aparecen en otras obras, por ejemplo el estudio de Alberto Vital titulado *Noticias sobre Juan Rulfo*. De este modo, se ha procurado hacer una lectura de la obra escrita de Rulfo de manera directa pero también transversal, diacrónica y sincrónica, privilegiando esta última modalidad hermenéutica para los capítulos II y siguientes.

En cuanto a la consulta de la opinión de los filósofos, ésta se llevó a cabo para apoyar o confrontar la postura de Rulfo con respecto a asuntos fundamentales para la existencia del hombre, por ejemplo, la noción del ser, del destino, de la contingencia, de las afecciones, de la muerte, así como la pregunta por Dios y la trascendencia, esto es, la supuesta indestructibilidad de la conciencia. Se ha puesto de relieve la perspectiva antropológica de algunos filósofos que de alguna manera coincide con el trasfondo de la obra escrita de Rulfo en lo que respecta al drama de la existencia del hombre.

¹⁰ RULFO, *Obras* 89.

Esta dialogicidad entre la filosofía y la literatura que se descubre en la obra escrita de Rulfo ha abonado a la recepción de ésta última en distintas latitudes del orbe.

La obra escrita de Rulfo ha sido considerada desde un inicio como una unidad en su conjunto, pero también se ha tomado en cuenta que cada texto (cuento o novela) ofrece una extraordinaria variedad de recursos estilísticos. Tales recursos, es decir, imágenes, alegorías, oxímoron, metáforas, etcétera, han sido citados o presentados en esta investigación a modo de puntos de contacto con la problemática que atañe al discurso filosófico a fin de dar una sólida base a lo que se ha denominado poética del ser en la obra de Juan Rulfo. En efecto, las citas hechas a la obra de Rulfo pretenden poner de manifiesto que lo escrito por el autor jalisciense no sólo es profundo, sino también bello; no sólo es filosófico o especulativo, sino también artístico.

El *iter* o camino recorrido en el presente estudio fundamentalmente se inspiró, de principio a fin, en algunas preguntas fundamentales en torno al contenido y al sentido de la existencia del hombre, en las inquietudes suscitadas por el deseo de la pervivencia en su ser, las cuales han encontrado eco en la obra escrita de Rulfo. A decir verdad, la metodología adoptada no pretende dar con respuestas apodícticas a tales preguntas sobre la existencia del hombre, sino volver a sacar a la superficie la fuerza y la elocuencia de estas últimas.

El trabajo escrito que tiene el lector en sus manos está compuesto de cinco capítulos. En el primer capítulo se hace referencia a los datos generales de la obra escrita de Rulfo, destacando el contexto histórico en el que se fue conformando. En este capítulo se ofrece una ventana abierta a la filosofía, desde las letras de Rulfo, a partir de la pregunta por el sustrato del ser de las cosas, por el azar y el destino; por el orden o desorden con que se desarrolla el devenir. Cierra el capítulo una propuesta propia sobre las condiciones de diálogo entre filosofía y literatura a partir de la obra escrita de Rulfo.

En el segundo capítulo se presenta una serie de planteamientos sobre el concepto de lo “poético” en la literatura y particularmente en la obra escrita de Rulfo a partir de una noción de lo bello y de belleza que atañe a una estructura dialogal o coloquial de todo lo que “es”. También se aborda la noción de *memoria* que está a la base de lo poético en la obra de Rulfo, esto es, el modo en que se integra o se estructura textualmente un evento mediante el empleo de algunos recursos formales y estilísticos. Este capítulo ofrece en su parte final una aproximación a la cosmovisión de Rulfo, a la realidad rulfiana y sus contradicciones más evidentes u ocultas a partir de un recurso estilístico conocido: el oxímoron.

El tercer capítulo aborda ciertas condiciones de posibilidad para constituir una obra escrita denominada “poética” en el ámbito de la filosofía. Aquí tiene cabida la reflexión del filósofo alemán Martin Heidegger con respecto a la diferencia ontológica (Ser-ente) como condición ineludible para el ascenso a un nuevo pensar y nuevo decir (poético). Al final de este capítulo se ofrece una crítica a la postura del filósofo alemán, el cual, en su afán de revalorar cierta noción del Ser, en tanto meta del pensar-decir poético, no puede evitar incurrir en una relativización de lo ente.

En el cuarto capítulo se ofrece un acercamiento a la obra escrita de Rulfo, particularmente a aquellas instancias en las que deja constancia de las dificultades que encuentra el hombre, en cuanto ser (con minúscula) contingente y finito para afirmarse en la existencia. En este capítulo se abordan tres tipos de extravío o, incluso, obliteración, que directamente atañen al hombre, en su condición de ente, a lo largo de su existencia: en su relación con las cosas, en su relación con la figura divina y en su relación con sus semejantes. De este modo se busca articular las manifestaciones de un designio misterioso que se impone a la voluntad del hombre.

El quinto capítulo constituye el complemento a su precedente. Rulfo ofrece una alternativa para que el hombre, en su condición de ente, no termine sucumbiendo ante el designio “()”, el cual trae consigo su más conocida carta de presentación: el infortunio. Este capítulo da cuenta del “deseo” de ser por parte del hombre por enraizar su existencia, todo lo cual se refleja de distintas maneras en la obra escrita de Rulfo. Finalmente, se ofrecen dos modos de afirmación del ser del hombre que de acuerdo a la obra escrita de Rulfo pueden tener visos de éxito, es decir, que sirven al hombre para hacer frente al designio “()”: el amor transparente y el amor erótico. Afrontar las veleidades de un designio misterioso, ajeno a la voluntad del hombre, y que éste logre que su propio ser eche raíces, tanto aquí en las fronteras espacio-temporales como en el ámbito de la trascendencia, es algo que en su conjunto se presenta como la meta definitiva de la poética del ser propuesta en la obra escrita del autor jalisciense.

CAPÍTULO I



PRIMER ACERCAMIENTO A LA OBRA ESCRITA DE RULFO

Rulfo, el hombre y el escritor

Es imposible ofrecer aquí una presentación y análisis exhaustivos —e indubitables— de la vida y obra de Juan Rulfo por dos motivos. Primero: sobre el escritor jalisciense ya se ha escrito lo suficiente, y bien, en el ámbito de la crítica literaria. De manera que es muy difícil agregar algo original a lo ya escrito. A pesar de ello, hay detalles de la cronología y de los alcances de su obra que aún son objeto de debate. Segundo: en el ámbito de las artes visuales a Rulfo se le conoce como un excelente fotógrafo.¹ De modo que el de su fotografía es un universo todavía por explorar. Para complicarlo todo, Rulfo nunca estuvo a la caza de reflectores y micrófonos, por eso el rastreo de los detalles de su vida y de su obra se hace sumamente difícil. A pesar de lo arduo de este tipo de emprendimientos se impone necesariamente el señalar algunos datos para obtener una mejor valoración de la talla literario-filosófica de la obra de Rulfo.

En el estudio de Alberto Vital *Noticias sobre Juan Rulfo*, se ofrece una imagen del Acta del Registro Civil de Sayula. Ahí se señala que Rulfo vio la luz por primera vez el día 16 de mayo de 1917.² Sin embargo, una densa nubosidad gira en torno a las afirmaciones sobre el lugar de nacimiento de Rulfo. Si bien el Acta señala que nació en Sayula, Jalisco, también se dice que fue Apulco o San Gabriel, en el estado de Jalisco. El escritor jalisciense se decidió a favor de esta última localidad. Habría una razón para esta decisión: Apulco es un sitio más ligado al ámbito materno, mientras que San Gabriel, al entorno paterno. Tanto Apulco como San Gabriel son dos poblaciones relativamente pequeñas que se encuentran al sur del estado de Jalisco (México), en el corredor de la Sierra Madre Occidental y casi a la sombra del majestuoso Nevado de Colima, el cual curiosamente se encuentra dentro de los límites del estado de Jalisco.

El nombre de Rulfo tiene varias versiones: en el acta de nacimiento se ofrecen dos de ellas, una al margen: “Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaíno”; la segunda en el interior del acta: “Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno”. Y en la fe de bautismo se lee: “Carlos Juan Nepomuceno”.³ Hay que añadir que, con el paso de los años, el señor cura que bau-

¹ Un referente imprescindible y al mismo tiempo “sencillo” para entender la obra fotográfica de Rulfo, la cual está constituida por alrededor de seis mil negativos, lo constituye el siguiente texto electrónico: Berecochea, Presencia ausente.

² VITAL, *Noticias* 15.

³ LÓPEZ, *Los caminos* 38-39 n. 2.

tizó a Rulfo fue canonizado por la Iglesia: se trata de san Román Aguilar, párroco martirizado por la fidelidad a su ministerio en la guerra religiosa conocida como La Cristiada o La guerra Cristera (1926-1929). El escritor escogió para ser conocido el nombre de Juan Rulfo, adoptando el segundo apellido de su Padre: Juan Nepomuceno Pérez Rulfo. Refiere Alberto Vital que el nombre “Juan Rulfo” fue una elección del escritor para causar una mayor atracción y persuadir a su favor a la joven que habría de ser su novia y después su esposa: Clara Aparicio. Los primeros documentos en los que aparece el nombre Juan Rulfo, así, abreviado, fueron dos poemas “en verso bíblico”, que el autor escribió en 1944 para Clara, quien en ese entonces tenía poco más de 16 años. Ambos documentos corresponden a los números I y II de *Aire de las colinas. Cartas a Clara*.⁴ Pero las razones de Vital, hay que señalarlo, tienen los visos de ser meramente especulaciones y debidas más bien a la deuda que el biógrafo de Rulfo adquirió con la familia del escritor al permitirle el acceso a documentos muy confidenciales.

Desde muy corta edad Rulfo estuvo asediado por el infortunio y la muerte: cuando contaba seis años de edad, su padre Juan Nepomuceno Pérez Rulfo fue asesinado una noche en el camino que va de San Pedro Toxín a Tonaya, Jalisco. La causa fue una venganza porque don “Cheno” había regañado a un tal Guadalupe Nava, después que las reses de éste invadieron el potrero de los Pérez. Don Cheno recibió la descarga de una pistola en la espalda. El rencor arrebató la vida del padre de Juan Rulfo. Cuatro años después de este lamentable hecho muere su madre, doña María Vizcaíno Arias. Es probable que la causa de muerte de la madre de Rulfo haya sido la tristeza y soledad; el pesar de ver varias veces al asesino de su esposo caminar impune por los mismos lugares que ella frecuentaba. Doña María muere a la edad de 32 años.

Como escritor, Rulfo fue muy duro y severo consigo mismo. Bien puede decirse que fue, de sí mismo, su “mejor” enemigo. Se cuenta que un día Rulfo mostró a su amigo y mentor Efrén Hernández un capítulo de su novela *El hijo del desaliento*. Hernández animó al joven escritor diciendo que era una buena novela. Propuso un capítulo de la misma al consejo editorial de la revista *Romance*, pero no logró ver su publicación. Esto provocó que Rulfo se deshiciera de ella; no llegó a convencerse de

⁴ VITAL, *Noticias* 106. El apoyo documental que alude Vital se refiere a dos cartas que datan de octubre de 1944. No se sabe a ciencia cierta, empero, si Rulfo ya antes se hacía llamar así en su comunicación coloquial/oral con Clara o con alguna otra persona. Por otra parte, es incierto el adjetivo “bíblico” que da Vital a los poemas-cartas de Rulfo.

su valor: parecía, según sus palabras, más un desahogo a su soledad, luego añadió: “estaba llena de retórica, de ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el esteticado (*sic*) y lo declamatorio, en su lenguaje, del cual me daba exactamente cuenta”.⁵

Rulfo se deshizo de un texto, pero no de su soledad. Efectivamente, su estilo literario está invadido de soledad: soledad que se hace más sola por tanta contingencia y finitud que arrastra el mundo. De un texto de mano del mismo Rulfo titulado “Retrato y Autobiografía” puede deducirse que su soledad comenzó con las dos muertes más estremecedoras en su corta existencia, la de sus padres, don Juan Nepomuceno y doña María Vizcaíno. Dos seres morían, pero con esas muertes nacía misteriosamente Juan Rulfo, el escritor:

Su nieto Juan Nepomuceno sería más tarde el administrador de esta hacienda (de san Pedro), donde moriría asesinado en 1920. (El bisabuelo paterno de Rulfo fue el capitán realista Juan Manuel de Rulfo, el cual recibió como premio a su servicio en las armas la mencionada hacienda de san Pedro).

Mientras cundía por todo el estado de Jalisco la rebelión cristera, veía envejecer mi infancia en un orfanatorio de la ciudad de Guadalajara. Allí me enteré también que mi madre había muerto y esto significaba... bueno, significó un aplazamiento tras otro para salir del encierro, ya que estuve obligado a descontar con trabajo el precio de mi propia soledad.

De algo sirvió aquella experiencia: me volví huraño y aún lo sigo siendo.⁶

Una suerte parecida al texto *El hijo del desaliento* correspondió a una supuesta novela de Rulfo titulada *La cordillera*, la cual está envuelta en el misterio e, indudablemente, sería posterior a su obra maestra *Pedro Páramo*. En *La cordillera* Rulfo abordaría el destino de un grupo de prisioneros que se desplazaban por el occidente de la Nueva España, en el lejano siglo XVIII. Pero el nombre mismo, *La cordillera*, también sería objeto de las dudas del autor, llegando a contemplar otro más sugerente: *Una sonrisa para los desolados*.⁷ Tampoco es claro si el alcance de la trama llegaba hasta el siglo XX y si correspondía

⁵ LÓPEZ, *Los caminos* 45.

⁶ RULFO, *Los cuadernos* 15-16. Los paréntesis son míos.

⁷ Cf. Vital, *Noticias* 171 n. 48.

a eventos acaecidos a lo largo del territorio costero de Jalisco y, más específicamente, a un pueblo ficticio (“Ozumacín”). Lo que parece más cierto, según sugiere Vital, es que esta novela no vio la luz porque en ella Rulfo estaría removiendo los rescoldos de intereses caciquiles y la situación de violencia y despojo de tierras que estaban padeciendo los campesinos de la región de Tenacatita en la costa del estado de Jalisco a causa de un fallido proyecto de desarrollo turístico que afectaba los intereses de éstos. Incluso, es posible que Rulfo haya recibido amenazas de muerte mientras elaboraba la novela —hacia los años cincuenta—, sin descartar que una pistola hubiese sido apuntada hacia su frente.⁸ Pero también es probable que Rulfo en un arranque de severidad consigo mismo haya querido dejar a su *Pedro Páramo* completamente solo, sin que nada ni nadie pudiese establecer una comparación entre éste y otro de sus textos. *La cordillera* queda, para bien o para mal, en el territorio del misterio.⁹

En la revista *América*,¹⁰ editada en la ciudad de México, Rulfo comienza en serio su oficio de escritor. En el número 40, del 30 de junio de 1945, se publica por primera vez un cuento de Rulfo: “La vida no es muy seria en sus cosas”.¹¹ Este cuento es de ex-

⁸ Cf. VITAL, *Noticias* 171.

⁹ En la publicación que póstumamente realizó Clara Aparicio de algunos escritos inéditos de Rulfo conocidos como *Los cuadernos de Juan Rulfo* destaca lo que ella y su editor consideraron “Manuscritos atribuibles a *La cordillera*”. Pero se trata de fragmentos de diversa extensión sin orden diacrónico. A decir verdad, tales fragmentos están muy lejos de seguir una sola línea argumental y, por tanto, no logran ser tipificados como “novela”, aunque, indudablemente, pertenezcan a Rulfo. Cf. RULFO, *Los cuadernos* 127-152.

¹⁰ La revista *América* fue fundada en 1940 “por un grupo de jóvenes mexicanos y españoles del exilio, procedentes de las Juventudes Socialistas Unificadas de México y la Juventud Socialista Española, respectivamente”. LÓPEZ, *Los caminos* 65.

¹¹ Paradójicamente este cuento no es el primero en la creación literaria de Rulfo. En efecto, el primer texto fue un fragmento que sobrevivió de su fallida novela *Los hijos del desaliento* y que Rulfo tituló “Un pedazo de noche”. Este fragmento fue escrito por Rulfo en el mes de enero de 1940, pero permaneció inédito hasta su publicación en la *Revista Mexicana de Literatura* (nueva época, número 3) en septiembre de 1959. Cf. VITAL, *Noticias* 71. Existe una divergencia de opiniones entre Alberto Vital y Françoise Perus, por un lado, y Sergio López Mena, por otro lado. Para éste último, el primer cuento que le fue publicado a Rulfo fue “La vida no es muy seria en sus cosas”, para aquéllos el primer cuento publicado a Rulfo fue “Nos han dado la tierra”. Visto con más detalle Vital no se pronuncia abiertamente al respecto de la cronología de la publicación de los textos de Rulfo y sólo sugiere: “En 1945 apareció el primer cuento de la obra canónica de Rulfo: ‘Nos han dado la tierra’ (...). Cf. VITAL, *Noticias* 109. Más enfática resulta la opinión de Françoise Perus: “El primero de los cuentos publicados por Juan Rulfo, y primero también de los que integran *El Llano en llamas*, ‘Nos han dado la tierra’, es probablemente uno de los más conocidos, citados y analizados por la crítica especializada”. Cf. PERUS, *Juan Rulfo, el arte* 67. Aquí sigo la versión de LÓPEZ, *Los caminos* 59: “Creyeron (Juan José) Arreola y (Antonio) Alatorre que eran los primeros en dar a

tensión corta, pero ya se puede ver en él un par de motivos que Rulfo no dejará de lado en el desarrollo de su obra: la continua presencia de la muerte, el rasgo circular de la existencia y lo impredecible de ésta: “Así pues, ella bien se daba cuenta de lo que la vida acostumbra a hacer con uno, cuando uno está más descuidado”.¹² Uno o dos meses más tarde aparece el cuento “Nos han dado la tierra”, y casi simultáneamente en dos publicaciones: en el número 2 de la revista *Pan*, editada en la capital tapatía en julio de 1945, y en el número 42 de *América*, del 31 de agosto de 1945, editada en la capital del país.

Una primera versión del cuento “Macario” apareció en el número 6 de la revista *Pan*, de noviembre de 1945. Una versión ligeramente modificada de este cuento también fue publicado en *América*, en el número 48, en junio de 1946.¹³ Un nuevo cuento es editado en *América* en el número 54, del 30 de agosto de 1947, “Es que somos muy pobres”.¹⁴ Al año siguiente, el 29 de febrero de 1948, *América* publica en su número 55 el cuento “La Cuesta de las Comadres”, que aborda el problema de la responsabilidad-culpabilidad de cara a la muerte infligida a otro ser humano. En el número 62 de *América*, en enero de 1950, aparece “Talpa”, y en ese mismo año (1950), pero en diciembre, se publica en el número 64 el cuento “El Llano en llamas”, el cual sufrió notables correcciones de estilo y supresiones de líneas por parte de Rulfo en sus diversas versiones. Finalmente, *América* publica en el número 66, de junio de 1951, el cuento “Diles que no me maten”.

Hacia 1953 se publica bajo el sello del Fondo de Cultura Económica el volumen de textos de Rulfo con versiones revisadas de sus cuentos publicados en la revista *América*, incluyendo a otros como “Luvina”, “Acuérdate”, “Paso del Norte”, “La noche que lo deja-

conocer la obra de Juan Rulfo con la publicación de ‘Nos han dado la tierra’ en el número 2 de *Pan*, pero se les había adelantado, quizá apenas con unos días, la revista *América*, que se venía editando desde 1940 en la ciudad de México. Fue en el número 40 de esta publicación, de fecha 30 de junio de 1945, donde apareció por primera vez un cuento de Rulfo, ‘La vida no es muy seria en sus cosas’, ciertamente apenas un mes antes de que el número 2 de *Pan* llegara a los hogares tapatíos.” Los paréntesis son míos.

¹² RULFO, *Obras* 269.

¹³ A juzgar por las distintas modificaciones que Rulfo realizó a este cuento (*Pan*, *América*, edición del Fondo de Cultura Económica) el autor estaba ocupado en las cuestiones éticas que atañen a escoger el bien o escoger el mal, y por la relación binaria de pecado/oscuridad-bien/luz. Cf. LÓPEZ, *Los caminos* 100-101.

¹⁴ El cuento “Es que somos muy pobres” ofrece un retrato de la religiosidad católica tradicional de una familia pobre y atormentada por encontrar una explicación al devenir desdichado. La conclusión de ello es que el destino es la relación entre un evento aparentemente simple (desaparición de una vaca) y una situación actual precaria: elementos de la naturaleza (el río), animales (una vaca) y seres humanos son parte de un mismo destino.

ron solo”, “Anacleto Morones”, “El hombre” y “No oyes ladrar los perros”. La obra unitaria de cuentos conocida como *El Llano en Llamas* tomó su nombre de uno de los cuentos ahí incluidos.¹⁵ La edición del Fondo del año 1953 fue modificada tiempo después; a ésta Rulfo incluyó dos cuentos más: “La herencia de Matilde Arcángel”, el cual apareció en la revista *Metáfora* en su número 4, de los meses septiembre-octubre de 1955; y el cuento “El día del derrumbe” que fue publicado previamente en el periódico *Novedades*, en el número 334 del suplemento *México en la Cultura* del día 14 de agosto de 1955.

La novela *Pedro Páramo* tiene un origen diferente.¹⁶ Después de ver editada la colección de sus cuentos por parte del Fondo de Cultura Económica Rulfo ingresó como becario al Centro Mexicano de Escritores, en septiembre de 1953, con la intención de escribir una novela. Auspiciado por la Fundación Rockefeller el Centro otorgaba a modo de apoyo a sus becarios una cantidad diferente en cada caso: los casados recibían dos mil pesos, y los solteros poco más de mil pesos. Mientras tanto, Rulfo no dejaba su trabajo en la compañía *Goodrich* de México. En marzo de 1954 aparece en la revista *Las Letras Patrias*, dirigida por Andrés Henestrosa, un fragmento de la novela de Rulfo, esto es, las dos primeras secuencias de ésta. Al principio se afirmó que el título de la novela era “Una estrella junto a la luna”, después el nombre cambiaría al de “Los murmullos” de acuerdo al fragmento publicado en junio de 1954 por la *Revista de la Universidad de México*. Posteriormente fue publicada la parte final de la novela bajo el título *Comala* en la revista *Dintel*, en el número correspondiente a septiembre de 1954, la cual iba acompañada de una nota: “Fragmento de la novela en preparación titulada Los murmullos”.¹⁷ Fue el Fondo de Cultura Económica el que publicó con algunas variantes el texto que Rulfo entregó para el Centro Mexicano de Escritores, producto de su trabajo creativo en los años 1953-1954. En efecto, el Fondo publicó este texto pero incluyendo algunas correcciones a imprecisiones tipográficas

¹⁵ Para mayores detalles de la cronología de la obra de Rulfo, ver: LÓPEZ, *Los caminos* 59-78.

¹⁶ Afirma Alberto Vital que Rulfo anunció el proyecto de escribir *Pedro Páramo* el día en que su padre cumplía 24 años de muerto (1º de junio de 1947), en una carta del autor en la que, dicho sea de paso, menciona el sueño de una casa, la de los Pérez Rulfo, cerca de la antigua fábrica de papel “La Constancia”, en un hermoso lugar de la sierra conocido como Tapalpa, Jalisco: “(...) y no he hecho sino leer un poquito y querer escribir algo que no se ha podido, y que si lo llego a escribir se llamará: ‘Una estrella junto a la luna’”. VITAL, *Noticias* 119. Según Vital, la gestación y redacción de la novela *Pedro Páramo* debió ocupar al autor alrededor de siete años o quizá un poco más. VITAL, *Noticias* 119.

¹⁷ LÓPEZ, *Los caminos* 75.

en el año de 1955, en la Colección Letras Mexicanas.¹⁸ La novela, como bien apunta Sergio López Mena, era “una novela de almas, de fantasmas, de pensamientos y de deseos, pero también de los sentidos y de la carne. Además era como un mural con muchos personajes y éstos colocados en torno de varios nudos escénicos, entre los que Pedro Páramo y Susana San Juan constituían los puntos centrales”.¹⁹ Otro texto en forma de cuento titulado “Un pedazo de noche” fue publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*, en su nueva época número 3, de septiembre de 1959.

A principios de los años sesenta Rulfo escribió su texto “El gallo de oro”,²⁰ el cual tiene la estructura de una novela aunque para algunos especialistas fue pensado originalmente por Rulfo a manera de guión cinematográfico.²¹ Este texto fue llevado al cine en 1964 con adaptación de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón, cinta dirigida por éste último bajo el género de “drama rural”. La película contó con el trabajo de fotografía de Gabriel Figueroa, pero la adaptación al cine del texto de Rulfo no fue del todo bien recibida por el público.²²

En su colección Letras Mexicanas el Fondo de Cultura Económica publicó las *Obras* de Juan Rulfo, en la ciudad de México el año 1987, a un año de su fallecimiento, con ciertas “ayudas” gráficas (por ejemplo el uso de comillas) para optimizar la recepción del libro en los lectores. A todo lo dicho con anterioridad hay que señalar que esta edición incluye dos fragmentos del autor titulados “Ustedes dirán que es pura necedad la mía” y “Cola de relámpago”, los cuales forman sendas partes de los diez episodios sin concatenación argumental de la película “La fórmula secreta”, del año de 1964, dirigida

¹⁸ Un análisis detallado de las variantes de ambos textos puede verse en: GALAVIZ, De los murmullos 156 ss.

¹⁹ LÓPEZ, *Los caminos* 88.

²⁰ Según José Luis de la Fuente los textos de Rulfo “La fórmula secreta” y “El despojo” fueron pensados para la cinematografía, pero ambos temas terminaron siendo retomados en la novela corta “El gallo de oro”. Cf. DE LA FUENTE, Juan Rulfo: la narración 85. Concretamente, “El despojo” es un cortometraje de aproximadamente doce minutos dirigido por Antonio Reynoso, con la voz de Jorge Martínez y sonido de Rivatón de América. Actualmente se puede ver en internet en: <https://www.youtube.com/watch?v=ts5_NGG7zL4>. (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015).

²¹ En el presente trabajo se hará alusión a la “novela” de Rulfo siempre en referencia a su texto titulado *Pedro Páramo*.

²² Una versión cinematográfica distinta fue realizada bajo la dirección de Arturo Ripstein, en el año de 1986 y con el nombre “El imperio de la fortuna”.

por Rubén Gámez.²³ Los fragmentos de Rulfo fueron dichos en la película por el poeta Jaime Sabines a petición de aquél, porque irónicamente sabía que Sabines “no era un declamador”.²⁴ Es necesario precisar que esta edición del año 1987 del Fondo de Cultura Económica es la fuente primaria de la que se nutre la presente investigación.

La viuda de Juan Rulfo, la Señora Clara Aparicio, publicó en 1994, a manera de homenaje a su difunto esposo, una colección de notas, apuntes, borradores y sentencias breves que Rulfo decidió no publicar en vida. Esta colección tiene al menos dos elementos valiosos para comprender desde otras perspectivas la obra canónica o *textus receptus* de Juan Rulfo. Primero, las imágenes de los manuscritos a modo de facsímiles de algunos apuntes y sinopsis. Segundo, la transcripción de algunos manuscritos que podrían ser atribuibles a la misteriosa novela de Rulfo que no vio la luz: *La cordillera*.²⁵

En el año 2000 fue publicada una colección de 81 cartas que Rulfo dirigió a la joven Clara Aparicio, quien llegó a convertirse posteriormente en su esposa y madre de sus hijos. La correspondencia abarca desde octubre de 1944 hasta diciembre de 1950. Según Alberto Vital, Rulfo conoció en 1941 a Clara cuando ésta tenía trece años. El escritor jalisciense debió esperar algunos años (hasta 1947) para formalizar su relación con ella.²⁶ Lejos de ser un compendio de escritos sentimentales, las cartas de Rulfo constituyen el despliegue del *humus* donde el escritor jalisciense fue sembrando imágenes y metáforas que luego cosecharía en su plenitud e influirían poderosamente en la creación de otros textos suyos.

De manera póstuma fue identificado y vuelto a publicar en el año 2002 un pequeño texto “inédito” de Rulfo que es en parte cuento y en parte relato de viaje titulado “Castillo de Teayo”. Hay que señalar que este relato se considera inédito de manera impropia puesto que Rulfo publicó este texto inicialmente en la revista *Mapa*, en enero de 1952, de la cual fungió como director para ese único número, pero lo firmó con el seudónimo de “Juan de la Cosa”. El “Castillo de Teayo” es una aproximación por escrito y visual (con fotografía) a la cultura indígena de la comarca de Metztlán (Hidalgo) y su convento.²⁷

²³ La película dura aproximadamente cuarenta y tres minutos. Actualmente se puede ver en internet en: <<https://www.youtube.com/watch?v=R8Wvf6h-Tuc>>. (Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015).

²⁴ VITAL, *Noticias* 173.

²⁵ Cf. RULFO, *Los cuadernos* 127ss.

²⁶ Cf. RULFO, *Aire* 13-14.

²⁷ Cf. RULFO, *Obras. El Llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo* 313-324.

Rulfo desapareció físicamente el día 7 de enero de 1986 a causa de un cáncer pulmonar, pero su legado trasciende el tiempo y las fronteras de su tierra. Así lo considera otro gran escritor, el argentino Jorge Luis Borges: “Esta serie de diecinueve cuentos (*El Llano en llamas*) prefigura de algún modo la novela que lo ha hecho famoso en muchos países y en muchas lenguas. (...) Pedro Páramo es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura”.²⁸

Del ejemplo al paradigma: el contexto histórico reflejado en la obra escrita de Rulfo

Algunos críticos han catalogado a Juan Rulfo (1917-1986) como un autor ficcional dotado de un gran talento e imaginación, por ello no habría que esperar que su obra escrita refleje fielmente un momento específico de la historia de México. Para otros, Rulfo es fundamentalmente fruto de su tiempo y de su cultura, de manera que este hecho no sólo ayudaría a interpretar cualquier recurso estilístico-literario empleado por el escritor jalisciense, sino que también ayudaría a trazar con más o menos claridad el México que Rulfo heredó y atestiguó. Dicho en otras palabras, las opiniones en torno al trasfondo de la obra de Rulfo se mueven en dos ámbitos: el que privilegia el aspecto técnico-estilístico (interpretación sincrónica) y el que da prioridad al contexto histórico (interpretación diacrónica) de la obra escrita de Rulfo. En un sitio aparte hay que nombrar a algunos otros críticos que se inclinan francamente por resaltar el elemento mítico en los textos de Rulfo.

En la perspectiva de la concreción diacrónica se sitúa la opinión del maestro y escritor uruguayo Emir Rodríguez Monegal, para quien Rulfo representó la culminación de la escritura regionalista mexicana, imbuida de costumbrismo y al mismo tiempo de indigenismo del siglo XIX. Incluso el escritor uruguayo considera a la obra de Rulfo como “reportaje de la novela de la Revolución”.²⁹ A pesar de la innegable autoridad que como crítico pudo ejercer Emir Rodríguez Monegal, es necesario señalar que la novela de la Revolución de México y la obra escrita de Juan Rulfo guardan

²⁸ BORGES, *Obras IV* 613. Los paréntesis son míos.

²⁹ RODRÍGUEZ, *Relectura* 122.

entre sí profundas diferencias. La novela de la Revolución tuvo su auge entre los años 1925 y 1945, precisamente cuando el movimiento insurgente había triunfado. Dos de las principales obras de la Revolución son: *Los de Abajo* (1915) de Mariano Azuela y *El Águila y la Serpiente* (1926) de Martín Luis Guzmán. Entre las características más importantes de la novela de la Revolución Juan Bruce-Novoa señala las siguientes:

En una tras otra, desde *Los de abajo* (1915) hasta *El resplandor* (1937), las novelas que mejor han definido el subgénero de la Revolución terminan en algún avatar de una imagen de enajenación cuyas características topológicas son las siguientes: la Revolución sigue adelante, casi incontenible, mientras el protagonista de la anécdota final queda aparte, enajenado y marginalizado. Dentro de este esquema hay dos modalidades fundamentales, la pasiva y la activa: el protagonista o ve la Revolución pasar ya desde una posición estática o se aparta del movimiento revolucionario para huir hacia otra dirección para poder escapar. De los dos modos, la Revolución, como acción política, queda alejada del ciudadano marginado.³⁰

Rulfo se aparta claramente de este ideal revolucionario porque como autor no se ve involucrado en narrar detalles del movimiento en cuanto tal. Por otra parte, Rulfo no fue testigo directo o presencial del movimiento de la Revolución. Los personajes que crea en su obra son portadores de un pasado violento, sí, pero no es concretamente la Revolución el escenario global de su obra. Si se objeta que el cacique Pedro Páramo puede representar un anti-héroe de la Revolución hay que vérselas con el mismo Rulfo, el cual llegó a afirmar lo siguiente:

(...) yo no quise hacer ni historia ni crónica con *Pedro Páramo* ni con los cuentos de *El llano en llamas* (*sic*). Sí, Tuxcacuesco y todos los lugares que aparecen nombrados en los cuentos y en la novela existen, no son inventados, pero tampoco he calculado la realidad de esos lugares. (...) Pero es que Pedro Páramo es un cacique y en México estamos repletos de caciques. Fíjate que todo es caciquismo, la estructura del poder es la del cacicazgo, y hay muchos tipos de caciques.³¹

³⁰ BRUCE, La novela de la Revolución 6.

³¹ Cf. RUFFINELLI, La leyenda 335.

Lo dicho por Rulfo deja en claro que con su obra escrita se apartó de las pretensiones propias de la novela de la Revolución: el personaje Pedro Páramo no es en modo alguno una figura alegórica revolucionaria. Rulfo no asumió ninguna responsabilidad con respecto a una representación objetiva de un cierto tipo de sociedad o de un proyecto político. Si se quiere ver así, la novela *Pedro Páramo* da muerte definitiva a la novela de la Revolución porque lleva a la figura del cacique, tan típica de la Revolución, a una exageración en su despliegue de poder y, por ende, a un final estrepitoso. Algo similar llevó a cabo Miguel de Cervantes, quien con la exageración de las gestas épicas del héroe de las aventuras de caballería dio la puntilla a este tipo de literatura: ya no hay nada más que decir de ambas figuras (Pedro Páramo y don Quijote), sólo queda remitirlas a la esfera de lo mítico.

Carlos Fuentes es el mejor lector del mito en la obra escrita de Rulfo. Fuentes leyó la novela *Pedro Páramo* y detectó una significativa cantidad de personajes míticos de los que aquí sólo se ofrece una muestra: “Juan Preciado, el hijo de Pedro Páramo, llega a Comala: como Telémaco, busca a Ulises. Un arriero llamado Abundio lo conduce. Es Caronte, y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. (...) Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo (...)”.³²

Una perspectiva histórica más amplia es la que advierte Juan José Doñán en su lectura de la obra escrita de Rulfo: la infancia de Pedro Páramo corresponde al porfiriato; el cuento “Anacleto Morones” de *El Llano en llamas* se ajusta a los primeros años de la presidencia de Manuel Ávila Camacho, pero en ese mismo cuento, según Doñán, pueden observarse las etapas históricas de la Revolución, la guerra cristera y hasta la implementación de la célebre reforma agraria de México.³³

Fue quizá el escritor peruano José María Arguedas Altamirano (1911-1969) quien de manera general describe mejor el contexto de México que Rulfo retrata en sus textos:

Nada del ingente mundo mexicano de los pueblos ha dejado de ser interpretado en estos dos breves libros [...]. Y la muerte especialmente, así como los otros elementos que sostienen la vida: el placer en todas sus formas; la embriaguez

³² FUENTES, Juan Rulfo: el tiempo 253.

³³ DOÑÁN, El milagro 368 n. 4.

sexual y la de la música; la embriaguez religiosa; pero, sobre todo, las infinitas formas de la miseria, de la tortura humana sobre la tierra, están presentes en estos libros.³⁴

Arguedas pone énfasis en el carácter paradigmático de la obra de Rulfo. Si bien la obra de Rulfo había desempeñado el rol de intérprete del ingente mundo mexicano, el maestro Arguedas descubre que aquélla conduce las miradas de los lectores hacia un horizonte mucho más amplio. En este sentido, Rulfo supo pasar del nivel del ejemplo y de la anécdota particular del campesino mexicano a la categoría de “paradigma”, por cuanto que en su obra quedan retratados los elementos que sostienen y hasta dificultan la vida de todo ser humano: el poder, la pobreza, la justicia, el amor fallido, el dolor, las pasiones humanas, la falta de horizontes, la muerte y la necesidad de trascendencia. Por otra parte, el cosmopolitismo rulfiano se debe en buena parte a que el autor de Pedro Páramo comprendió en dónde y cómo están situadas en el hombre las más radicales preguntas de la existencia. Efectivamente, en algún momento de la vida el hombre ha sido, en un modo u otro, un personaje de Rulfo. Los lectores serios de Rulfo han quedado atrapados por una de sus líneas o por una de sus preguntas, porque hace que aquéllos tornen su mirada a sus raíces propias o a sus separaciones, a los adioses a los que cada uno teme llegar pero que ya son.

Otro aspecto paradigmático que adquiere la obra de Rulfo radica en que plasma el gran tormento del hombre de sentirse atraído poderosamente por la trascendencia pero al mismo tiempo sentirse irremediabilmente atado —y hasta arrojado— a su abrumadora contingencia. Según Rulfo, apenas comenzamos de veras el camino de la existencia y ya nos estamos despidiendo.

Rulfo en búsqueda: entre el origen y el destino

No resulta arriesgado decir que las más grandes cuestiones que la filosofía se ha planteado a lo largo de su historia tengan que ver con la búsqueda de una justificación y un régimen en todo lo que hay o existe, es decir, de las cosas y de los acontecimien-

³⁴ Cf. RUFFINELLI, La leyenda 327. Los corchetes figuran en la fuente consultada.

tos: ¿hay, más allá de las apariencias de las cosas, un “algo” que invisible y secretamente establece el “qué”, el “cómo” y el “para qué” de aquéllas, de manera que este “algo” las acoja como suyas y las libre de su proceso de descomposición o aniquilamiento?, ¿todo lo que acontece se apoya en un modelo, un paradigma o una voluntad que actúa eficazmente en su estructura interna, de manera que no exista evento ciego, aislado o carente de sentido, quedando negada por completo la posibilidad de un guiño del veleidoso azar? Pero si la respuesta en ambos casos fuese positiva todavía queda pendiente la pregunta sobre el carácter o modo de ser, atribuible a ese “qué” o “quién” que otorga eficacia a su propio designio.³⁵

Sin embargo, la filosofía también se ha planteado la cuestión sobre el principio y decurso de las cosas en sentido negativo: ¿acaso no es posible que todo lo que hay no sea más que una incesante fuerza inercial de transformación o disolución, de modo que azarosamente las cosas vayan dando tumbos, y que la “significación” de las cosas o los eventos sea meramente producto del interés humano, y por tanto tengan únicamente una validez provisoria? Estas cuestiones han sido abordadas no sólo por filósofos an-

³⁵ Kant a fines del siglo XVIII llegó a señalar que el hombre aun sin darse cuenta seguía el plan concebido por la naturaleza, el cual consistía en dotar al hombre de razón para que éste lograra su plena libertad moral. Hegel, hacia la mitad del siglo XIX concibió la historia como el paso del espíritu absoluto, la razón o conciencia total que llega a manifestarse de diversas maneras o medios, incluso en la conciencia humana. Por su parte, Nietzsche criticó esta pretensión absoluta de Hegel y su ingenua credulidad en el éxito de la lógica en cualquier acontecimiento humano. Más bien, Nietzsche sospechó de este dogma del ascenso hacia lo “mejor”, para centrarse en el (gran) individuo como protagonista de la historia. Este individuo es aquel que es capaz de afrontar el incierto porvenir y no rehúye de él, y este hecho hace del individuo una especie de héroe que está más allá del tiempo y del espacio, un prototipo o arquetipo para otros seres humanos. Desde esta óptica, la historia no es otra cosa que la fuerza impulsora que está al servicio del individuo (nietzscheano) para que éste desarrolle su fuerza creadora. Sin pudor, Nietzsche habría de abogar por un cierto egoísmo “sabio”, de lo cual depende toda la historia: son las decisiones del gran individuo lo que articula la historia de las masas, las cuales no pasan de ser una mala imitación de aquél. De ahí que lo que propone Nietzsche puede ser considerado como una especie de egoísmo deificado, aunque se haya esforzado notablemente por llamarlo egoísmo “sabio”, frente a otro tipo de egoísmo “no sabio”. Cf. ALDAMA, ¿Cuál es el sentido de la historia? 147ss.

No hay que olvidar que mucho antes de lo que se ha denominado “La Modernidad” Platón abogó por un secreto dictado para las cosas, el dictado proveniente de un mundo o un “cielo” supremo donde habitan todas las ideas y, principalmente, la idea del bien. De ese mundo, según el filósofo griego, viene la pauta, el recorrido de todo hacia su retorno; como si este mundo fuese un mal reflejo de aquél y al cual no le quedase más remedio que ser asimilado, recuperado, restaurado por la idea. Con la irrupción del cristianismo, Pablo de Tarso insistió en que la historia tenía una línea y un fin temporal marcados, más allá del óbice de las voluntades de los individuos y de los pueblos, por la Providencia.

tiguos³⁶ y modernos, sino también por sabios de toda religión, escritores creyentes, librepensadores y convencidos nihilistas en el transcurso de los tiempos. Asimismo, se trata de preguntas que pueden ser formuladas por todo mortal “de a pie”, es decir, toda persona que mira la vida y la muerte como dos de los más abrumadores misterios que merecen ser afrontados con seriedad. Rulfo no desconoció la hondura de estas tortuosas preguntas y empleó el lenguaje de los campesinos mexicanos de la mitad del siglo XX para dar a aquéllas su radical alcance y expresividad, y entrar así de lleno en el ámbito de lo filosófico, esto es, de la pregunta de sentido que afecta al ser humano en su incansable búsqueda de sí mismo en las coordenadas espacio-temporales.

Rulfo presenta en su novela *Pedro Páramo* la dimensión de una búsqueda: la vuelta hacia las huellas del pasado, la búsqueda de la propia raíz, para luego tratar de establecer una relación causal entre el origen y el destino humanos. En el personaje Juan Preciado, uno de los hijos del gran cacique, Rulfo describe la angustiada y casi absurda vuelta de un hijo a los derroteros de sangre del padre perdido. No es el hijo el descarriado al que hay que recuperar, sino al padre. En la novela se ilustra el largo peregrinar del hijo hacia su padre: hay que conocer al padre para que el hijo se entere de lo que éste realmente es. Pero, entre desilusión y esperanza, el hijo se va dando cuenta de que mientras más busca al padre, más se aleja éste de aquél.

Desde el punto de vista estilístico, mucho se ha celebrado a Rulfo por haber llevado a su máxima expresión el “monólogo interior” que le había enseñado su gran maestro Efrén Hernández. Sin embargo, en esta investigación se ha preferido denominar a este recurso estilístico de otra manera, y con ello, dotarlo de una dimen-

³⁶ Gorgias es considerado un ilustre nihilista antiguo. Ya en el siglo V a. C. afirmó lapidariamente: “en el caso de que alguna cosa exista, esta es incognoscible e imposible de pensar para el hombre”. Gorgias pasa de manera arbitraria de los contenidos del pensar a lo que existe en el ámbito de los objetos: si a aquéllos se les niega la existencia (objetual), a éstos se les niega la existencia porque no proceden —con relación uno-uno— del pensar.

Dicho en términos más simples, Gorgias deplora que ni el pensar ni la palabra humana coincidan de manera absoluta con lo que se afirma que son cosas existentes: el ser no tiene predicados (exactos), por lo tanto es inexistente, puesto que no se puede afirmar que algo sea parcialmente existente al mismo tiempo y de la misma manera en la razón y en los hechos. Toda división es carencia de ser. En suma, el nihilismo de Gorgias es una circularidad destructora de todo ser “fáctico” y “de razón”. Este fue uno de los grandes problemas que abordó Rulfo: ¿por qué si algo es concebible, deseable, pertinente para el pensar y para el ser, no se lleva a cabo eso mismo en el mundo fáctico, sino que más bien los hechos ponen de manifiesto recurrentemente la deriva del pensar? Para una crítica exhaustiva de los planteamientos de Gorgias, ver: RUS, *La ontología de Gorgias* 326 ss.

sión más filosófica. Es decir, el monólogo interior de la novela de Rulfo es nombrado en este estudio: *oralidad biográfica*. No se quiere decir aquí que la novela de Rulfo constituya un relato biográfico, sino que con el término oralidad biográfica puede tener cabida la ficción por cuanto que los supuestos datos biográficos han de pasarse necesariamente por el filtro de la interpretación y reinterpretación a partir de un “dar cuenta” de sí. Como un dato que ayuda a comprender mejor el concepto oralidad biográfica puede mencionarse el fenómeno del sueño: el soñador sabe al despertar que no le será posible reproducir paso a paso el sueño de la noche previa, pero también sabe que esta dificultad no suprime totalmente el contenido “verdadero”, es decir, “fiel” de la experiencia onírica. Rulfo aprovecha este recurso de oralidad biográfica no sólo para construir el “yo” del narrador, sino también para construir el “tú” en la narración. La integración de un “tú” en este recurso de oralidad revela el manejo de una estrategia magistral para acaparar la atención del lector. Es, por decirlo de algún modo, traer todo el poder interpelante del discurso al ámbito más relajado de la narración. Dos artificios pone en práctica Rulfo para la construcción del binomio “yo-tú” a nivel de personajes en sus textos: el lenguaje coloquial, evocador, que acentúa el centro y la perspectiva del “yo”, y las alusiones directas a un “tú” referido por turnos a cada uno de los personajes.

Puede argumentarse que suena algo contradictoria la expresión oralidad biográfica aplicada a una novela de muertos como *Pedro Páramo*. En realidad, toda la novela de Rulfo es contradictoria desde el punto de vista ontológico (¿qué muerto puede decir que tiene “el estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer”³⁷), pero dotada de una sutil lógica dentro de lo ficcional. No es Rulfo el que hace un ejercicio autobiográfico que pueda aclarar de manera exhaustiva sus orígenes en cuanto hombre situado en un tiempo y un espacio, sino que pone a hacer eso precisamente a uno de sus personajes (Juan Preciado), y a partir de ello a otros personajes. La oralidad biográfica que despliega Juan Preciado no corresponde únicamente a la pregunta guía “¿en dónde está la raíz de mi existencia?”, sino que esta misma cuestión lo lleva a mostrar lo que el hombre es en el mundo: el eco de la vida de otro y el ansia por recuperar la memoria perdida. Lo que el personaje enseña a los lectores es bastante claro: nadie sabe cabalmente lo que es porque en la misma proporción no sabe lo que fue. Este drama

³⁷ RULFO, *Obras* 198.

se acrecienta porque Juan Preciado está situado al centro de un mundo convulso, sujeto a un irreversible proceso de desmoronamiento desde todo punto de vista: teológico, ontológico, moral, político, económico, etcétera. En este contexto lo único que sirve de consuelo es el afecto: los vivos que están muertos anhelan ser algo para alguien. Así lo indica Rulfo en su novela:

Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.’³⁸

‘Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando. Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas.’³⁹

Su sobrina Ana, siempre presente, siempre junto a él, como si buscara su sombra para defenderse de la vida.⁴⁰

¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?⁴¹

Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ‘¡Regresa, Susana!’⁴²

³⁸ RULFO, *Obras* 154.

³⁹ RULFO, *Obras* 162.

⁴⁰ RULFO, *Obras* 209.

⁴¹ RULFO, *Obras* 233.

⁴² RULFO, *Obras* 249.

La oralidad biográfica que emprenden en la novela los personajes de Rulfo no sólo es una técnica narrativa, sino más bien el reflejo de una “actitud” ante la vida que entraña una pregunta de alcance filosófico, es decir, una búsqueda sin concesiones por auto-definirse o auto-comprenderse. Este sería el tipo de actitud de un emprendimiento serio, con toda radicalidad, para responder a la pregunta: ¿en dónde están mis raíces según la tierra y según la sangre?

Rulfo establece en su novela un itinerario de búsqueda circular en la que el tiempo, en tanto sucesión de eventos pasados, presentes y futuros, queda intensamente implicado. Un cacique desalmado y rencoroso es el motivo de doble búsqueda, esto es, hacia el futuro y hacia el pasado: su hijo Juan Preciado quiere conocerlo como si se tratase de un evento inminente pero que aún no sucede por completo (“Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre”⁴³). Pero también el padre está situado en el contexto de una búsqueda de sí mismo, en un pasado ya concluso, inaccesible. A modo de ejemplo de cómo se implica el futuro con el pasado, se presenta el diálogo entre Juan Preciado y el arriero Abundio en la novela de Rulfo. El cacique Pedro Páramo está muerto, pero uno de sus hijos apenas inicia su búsqueda como quien tiene la certeza de que su padre apenas es un “evento” que comienza:

El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?

— No me acuerdo.

— ¡Váyase mucho al carajo!

— ¿Qué dice usted?

— Que ya estamos llegando, señor.

— Sí, ya lo veo. ¿Qué pasó por aquí?

— Un correcaminos, señor. Así les nombran a esos pájaros.

— No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.

⁴³ RULFO, *Obras* 149.

- No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.
— ¿Y Pedro Páramo?
— Pedro Páramo murió hace muchos años.⁴⁴

Este mismo Abundio (Martínez) sería quien supuestamente asesina a cuchilladas a Pedro Páramo.⁴⁵ Si esta conjetura se comprueba quedaría revelada una más de las genialidades de Rulfo, estaría mostrando que la búsqueda/hallazgo del pasado es la búsqueda/hallazgo del futuro. Ambos están cerrados y abiertos simultáneamente en un presente fugaz. En este caso, el presente es representado por el veloz paso de un pájaro que corre y que se vuelve imperceptible: un correcaminos. No hay que olvidar que en cierto modo Rulfo tuvo un padre de carne y hueso, cuyas huellas históricas siguió buscando mucho tiempo después de que éste estaba muerto.

Como se ha podido apreciar, el escritor jalisciense tuvo suficientes motivos para afrontar las preguntas existenciales que lo afectaban profundamente. Atormentado por no encontrar explicación al drama que muy pronto en la vida le tocó experimentar, la pérdida del padre y de la madre, Rulfo dirigió su mirada al cielo y a la tierra con la expectativa de encontrar una certeza o un hilo oculto que guiaba su destino y el de muchas personas más. Rulfo experimentó en su propia piel, en sus propios ojos, la devastación de la crueldad humana; supo desde muy temprana edad lo que significaba que una persona y su manera de tomar decisiones propias constituyesen la ruina para otros desde diversos puntos de vista: antropológico, axiológico, ideológico, familiar, natural, teológico, etcétera. Alguien asesinó a su padre por una nimiedad. Luego, Rulfo tuvo que aceptar la muerte de su madre, causada por motivos no conocidos pero que, en el fondo, intuía: para Rulfo la tristeza también puede matar. Joseph Sommers da cuenta de las palabras de Rulfo y de su inquietud por encontrar respuestas en torno al desastre ontológico y las causas del destino que lo atrapó:

Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación

⁴⁴ RULFO, *Obras* 152.

⁴⁵ La escena de este asesinato está descrita en: RULFO, *Obras* 250-253.

geográfica. Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo esto. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica. Hasta hoy no he encontrado el punto de apoyo que me muestre por qué en esta familia mía sucedieron en esa forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y crueldades.⁴⁶

Los términos que Rulfo emplea para referirse a sus orígenes son contundentes. Por lo que puede leerse, la de Rulfo era una existencia sin raíces sólidas; sin la conciencia de una causa clara para tanta desdicha, para tantos oscuros efectos. Por eso alude a palabras de similar campo semántico: “desintegración”, “destrucción”, “asesinato”, “devastación”. La cita anterior, que reproduce una entrevista a Rulfo, apunta a una de las más recurrentes preguntas en la filosofía: cuál es la lógica de todo lo que hay o de todo evento. Y, sobre todo, por qué se sucede tan sistemáticamente el dolor y la desdicha a modo de implacable destino. Para entender un poco el sentido de tales cuestiones hay que acudir a algunos datos biográficos del escritor. El año de 1923 quedará marcado en la memoria de Rulfo como el inicio de las desgracias. Su padre, don Juan Nepomuceno Pérez Rulfo (don Cheno), tenía que sortear las difíciles condiciones políticas de su tiempo, deshojando el calendario entre bandidos que invadían terrenos, mataban y andaban a salto de mata, y las vicisitudes económicas de la familia propia. En una carta del 15 de enero de 1923, don Juan Nepomuceno escribió: “no he podido vender nada para los gastos más indispensables en San Pedro. Se le debe a don Juan Robles; en Tolimán no compran maíz y vale poco, no sé qué hacer ya”.⁴⁷ La situación del padre de Rulfo era a todas luces desesperada, y en otra carta del 14 de marzo de 1923 don Cheno premonitoriamente empleará algunas expresiones que su hijo Juan bien habría podido trasladar a alguno de los personajes de sus cuentos: “Dios quiera pudiera vender a otra persona antes del plazo tan corto que le pusieron, y le sobre alguna cantidad para afrontar a la vida miserable de este valle de miserias”.⁴⁸ El incidente fatal que terminó con la vida de don Cheno comenzó con algo aparentemente simple: un reclamo del padre de Rulfo a un tal Guadalupe Nava Palacios. Éste dañaba las cercas de don Cheno para introducir ganado y aprovechar injustamente

⁴⁶ SOMMERS, *Los muertos* 519.

⁴⁷ VITAL, *Noticias* 30.

⁴⁸ VITAL, *Noticias* 30.

la pastura ajena. Poco después del reclamo, el 2 de junio de 1923 don Juan Nepomuceno cayó abatido por arma de fuego que su asesino le disparó por la espalda. En ese tiempo el escritor apenas iba a cumplir seis años de edad. Cuatro años después, en noviembre de 1927, moriría la madre del escritor, doña María Vizcaíno, a los 32 años de edad. Después de estos hechos una frase de Rulfo iba a tomar inusitada fuerza y encontraría eco en todos sus escritos: “Nunca encontré, ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo esto”.

Para algunos autores es posible identificar la relación entre la pregunta filosófica o de sentido y la actividad creativo-literaria de un escritor. Así lo sostiene el filósofo alemán Karl Jaspers: “En ese caso es la tendencia filosófica, no la fuerza de la visión de lo trágico, la que inspira y produce la obra (...)”.⁴⁹ Para Jaspers hay algo mucho más profundo que la sola sensación de lo trágico en la obra de un escritor, y esto apunta a un tipo de relación muy especial del creador literario con su mundo. La pregunta de sentido (filosófica) es parte del mundo del creador y más allá de la ficción puede verse la huella de lo que sí funciona y no funciona en ese “plexo” de referencias conocido también con el término “mundo”.

Rulfo fue capaz de hacerse preguntas profundas que tradicionalmente pertenecen al ámbito de la filosofía. Para el escritor jalisciense una pregunta lacerante tenía que ver con la noción del devenir y de ahí con la cuestión del Ser. Traducidas al lenguaje menos técnico, pueden entenderse tales cuestiones de la siguiente manera: si acaso soy algo, ¿qué es “ser”?⁵⁰ y ¿qué explica el origen y la sucesión de los acontecimientos? Esto se deduce de su confesión en torno a la “devastación geográfica y la devastación humana” en la cual él vivió. Cuidadoso de dar una respuesta apresurada a semejante catástrofe ontológico-existencial sólo señaló tímidamente: “Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica”. Aquí hay que detenerse un poco en los conceptos “atávico, destino, ilógico”. Rulfo intuía o percibía una inconsecuencia en su existencia: entre tantos cambios y sobresaltos lo único constante era un “algo” que se empeñaba en

⁴⁹ JASPERS, *Esencia* 36.

⁵⁰ En adelante se emplearán las expresiones “ser” y “Ser” a partir de su diferencia ontológica. La primera palabra “ser” (con minúscula) remite a la existencia de cada cosa, a su estado real; “ser” es sinónimo de “ente”, aunque esta última denominación se refiere a la cosa en estado inacabado, en tensión hacia su propia realización. En cambio, “Ser” (con mayúscula), designa aquello que se participa —se dona— en el “ser” o “ente”. Por tanto, es necesario evitar cualquier “objetivación” del “ser” (ente) y del “Ser”. Ambos se entenderán en una relación dialógica: para hablar del “Ser” no se puede prescindir del “ser”, y viceversa.

ser lo mismo, que era “donación” pero en modo de infortunio. Si hay algo más allá de lo que perciben los sentidos del hombre ese algo se encuentra en un estado fallido, agrietado, contradictorio. La existencia del hombre puede variar en sus formas de advenir, en sus acontecimientos que le dan distinto matiz a lo cotidiano, pero para Rulfo la idea de fondo no cambia: todo está imbuido de un mismo destino. Empleando un símil tomado de la música puede decirse que para Rulfo el concepto de libertad no constituye más que la notación de la melodía sobre un mismo y eterno pentagrama: el destino.

Las ideas de lo permanente y lo adveniente en la existencia están vinculadas entre sí mediante el concepto rulfiano de lo “atávico”. Algo se encuentra en condición de atado y algo también se encuentra en condición de “atante”, a pesar de su posible apariencia, en tanto evento, de ser algo nuevo. Al mismo tiempo, lo atávico remite a la idea del tiempo y del espacio: ese algo vinculante viene de mucho tiempo atrás, tiene una proveniencia innegable que no es posible pasar por alto. Ese algo ata, sujeta a un espacio concreto: Luvina, Talpa, Comala, La Tierra (que nos han dado), La Cuesta (de las comadres). La tierra y el tiempo son parte de un destino, el cual completa el carácter de los personajes rulfianos.

En cuanto al concepto del “destino” Rulfo no atina a dar una definición más o menos coherente. Simplemente lo considera un hecho innegable en el orden y desorden de las cosas; algo similar a un “designio” misterioso, cuya voluntad y determinaciones no es posible predecir. Este designio olvida al hombre, como también, según la obra de Rulfo, lo puede hacer Dios. El designio en su forma de “destino” no necesariamente es fatal por el dolor que puede acompañarlo, sino por su indiferencia hacia el hombre y hacia los demás seres (entes), por su retraimiento que es también causa del pasmo de la tierra. En este sentido se expresa Rulfo en su texto para cine “La fórmula secreta”:

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.⁵¹

⁵¹ RULFO, *Obras* 333.

Para entender el concepto en cuestión es necesario acudir a la teoría estoica del destino. En los dichos atribuidos a Zenón (330-250 a. C. aprox.), Cleantes (330-233 a. C. aprox.) y Crisipo (279-206 a. C. aprox.) el destino no es algo externo a las cosas sino un principio activo en la materia, ya que ésta es de por sí pasiva. Este principio activo está determinado por la razón de un dios que da forma y movimiento a la materia. Para estos filósofos todo está previsto en la razón de dios, la cual desde lo más secreto de la materia ordena el devenir. La religiosidad católica tradicional sostiene la creencia de que Dios es el que “da” o “bloquea” el destino de alguien o de las cosas: Dios no se identifica con el destino. Pero para estos filósofos el destino no es una entidad pensante y diferente de “dios”, sino que es lo que conviene a la naturaleza de las cosas. En su excelente estudio sobre la noción estoica del destino Laura Liliana Gómez ilustra cómo pueden darse las contradicciones en el destino, esto es, cuando el destino de los hombres encuentra dificultad u oposición en los eventos o las cosas (producidas ellas también por el destino). El “fatalismo” se presenta cuando el hombre se ve obligado a hacer algo que no quiere o cuando no tiene previsto las consecuencias infaustas de su hacer:

(...) algunas cosas producidas por el destino entran en conflicto unas con otras a la manera de las raíces de un mismo árbol que al crecer se ponen obstáculos entre sí. Debido a esto, es posible concebir que, por ejemplo, las acciones que el destino produce a través de los hombres sean obstaculizadas por causas externas a dichos hombres. Estas tensiones que pueden surgir entre las cosas producidas por el destino generan un fenómeno importante en el ámbito de la acción humana: en ocasiones los hombres son forzados por causas externas producidas por el destino a actuar en contra de sus deseos, que también son producidos por el destino. En este tipo de situaciones, las causas externas determinan con necesidad que un cierto suceso tendrá lugar en la vida de los humanos sin importar si ellos desean que dicho evento suceda. Es en estos casos donde se puede ver un mecanismo fatalista del destino, de acuerdo con el cual los sucesos de la vida humana están determinados independientemente de los deseos y esfuerzos que las personas realicen.⁵²

⁵² GÓMEZ, Revisión de Crisipo 130.

Crisipo superó el fatalismo inmovilista de Zenón y Cleantes al afirmar que las cosas producidas por el destino operaban en dos niveles. El primer nivel es el sincrónico: las cosas despliegan en un mismo instante sus poderes causales afectándose unas a otras. El segundo nivel es el diacrónico: las causas “antecedentes” se vinculan con sus efectos a lo largo del tiempo. En síntesis, para Crisipo todo es destino y éste no es más que la concatenación de causas que fluyen desde la eternidad: bajo la apariencia de libertad todo sucede, pero todos y cada uno de los eventos obedecen a un secreto dictado. Desde esta óptica nada obsta para la validez de esta noción del destino, que en la vida del hombre se lleven a cabo sucesos felices o infaustos.

Rulfo, a diferencia del filósofo Crisipo, no hace hipótesis sobre el destino. Para Rulfo el destino no es demostrable mediante la razón silogística. Tampoco el escritor jalisciense remite claramente a Dios el destino de todas las cosas. Sólo hace una constatación: el destino es esquivo en sus propósitos y no hay manera de tener acceso a la razón o sinrazón de ellos. Aún más, el destino tiene de manera casi invariable el rostro de lo contradictorio. En la obra escrita de Rulfo parece que la respuesta del ser del mundo al hombre que lo habita es un “no” a los proyectos del hombre, ya sea que este “no” sea algo previsto o venga de súbito. Con esto queda planteado de manera plena e ineludible el problema de la libertad. En esta perspectiva Rulfo esboza una pregunta que apunta a su vez a un drama desolador: ¿hay para el hombre posibilidad real de ser libre?, es decir, ¿es más el margen de la libertad humana que la disposición del destino, o al revés? Rulfo no niega la libertad del hombre, no niega la capacidad de autodeterminación, pero intuye que cualquiera que sea la manifestación de la libertad del hombre siempre terminará en el mismo sitio: el destino será, con matices o colores varios respecto de su forma, el mismo en cuanto a su fondo. El final de todo es el callejón sin salida, la frustración del deseo, la negación del vínculo entre las nociones de “esfuerzo-resultado”. Si hay tantas coincidencias en los desenlaces que atañen a sus personajes, Rulfo estaría de cara a un “designio” que no sabe a qué o a quién atribuirlo y que por los efectos que éste causa en el hombre ha sido lo más común y lo más fácil llamarlo “destino”. En otros términos, Rulfo pone su mirada en las dos caras de un mismo fenómeno: a) un “designio” o voluntad misteriosa que trasciende la inteligencia del hombre; b) un “destino” o efectos sensibles y desastrosos de aquella voluntad hostil para el hombre. El designio es la causa de que el hombre vea los resultados de sus propios empeños casi siempre a contra corriente de sus esfuerzos, y al no poder atribuirlos a alguien o algo directamen-

te el hombre común encuentra más fácil llamarlo “destino”. En efecto, esto es más fácil que dedicarse seriamente a pensar en la esencia y causa del destino. Esta denominación (destino) ya implica un cierto fatalismo por parte del hombre, quien prefiere buscar un nombre a la co-incidencia de algunos fenómenos que pensar seriamente en la causa de cada uno de ellos. Así, el hombre sale al paso del compromiso del pensar en los eventos que le son más propios. Más adelante se hablará con mayor amplitud sobre el designio en la obra escrita de Rulfo.

Puede decirse que al menos hay tres maneras de aludir al destino en la colección de cuentos de Juan Rulfo conocida como *El Llano en llamas*. La primera se encuentra en el cuento “Es que somos muy pobres”, la segunda en el cuento “El hombre” y la tercera en el cuento “Talpa”. En la primera (“Es que somos muy pobres”) el destino de una familia depende aparentemente del destino de una vaca y su becerro. La pérdida “física” de la vaca y su becerro en las aguas de un río turbulento corresponde a la pérdida “moral” (prostitución) de la hija de un padre resignado. En este cuento los fenómenos naturales y los acontecimientos de la historia humana están atados indisolublemente. El río es el símbolo solidario del destino, tanto de la vaca, la Serpentina, como de la joven Tacha. La acción de la naturaleza (el aguacero y el crecimiento desmedido del río) es la causa de la determinación moral. Visto esto en una perspectiva más amplia resulta claro que la acción de la naturaleza es el disfraz más ordinario de un designio oculto que lo penetra todo, hasta llegar a manifestarse dentro de la piel o los huesos del ser humano dirigiendo desde ahí los hilos de su historia:

Por eso le entra la mortificación a mi papá, ahora por la Tacha, que no quiere vaya a resultar como sus otras dos hermanas, al sentir que se quedó muy pobre viendo la falta de su vaca, viendo que ya no va a tener con qué entretenerse mientras le da por crecer y pueda casarse con un hombre bueno, que la pueda querer para siempre. Y eso ahora va a estar difícil. Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita.⁵³

⁵³ RULFO, *Obras* 34.

El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha 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.⁵⁴

La segunda manera de exponer el problema del destino está contenido en el cuento “El hombre”. En este cuento se desarrollan los preparativos y la consumación de una venganza de sangre. La trama del cuento despliega la circularidad de lo fatal: un hombre mata a su semejante; alguien cercano a la víctima pretende consumir la venganza pero no mata al asesino sino a la familia de éste; finalmente el asesino primero da muerte a quien pretendía asesinarlo. Aparentemente el destino sale mal, a juzgar por las expresiones: “No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje”.⁵⁵ Quien debía realmente estar muerto era el primer asesino, o el que emite esa frase lapidaria y que a veces toma el papel del narrador. Pero después de haber leído el cuento en una panorámica más amplia se puede afirmar que el destino no se equivocó: el destino hizo su elección y finalmente el vengador fue cazado. De manera irónica, la frase del cuento “El hombre” citada anteriormente queda muy bien si se trata de personificar al destino rulfiano: el destino no busca, simplemente cada uno es el final del largo viaje que emprende hacia el destino. Cada uno “coopera” para la consumación de una voluntad esquiva y cruel: un destino que no es del todo ciego, sino que así se hace pasar ante el hombre para que éste termine de caer en sus redes.

La tercera manera de aludir al problema del destino en los cuentos de *El Llano en llamas* se encuentra en el cuento “Talpa”. En este texto dos personajes acuerdan el cumplimiento del destino de su víctima. Todo indica que el destino no es una instancia ontológica, sino un producto o efecto de las voluntades coincidentes de seres humanos. No obstante, cuando el hombre se arroga y usurpa el rol de ser destino para otros las consecuencias son peores que la misma muerte:

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.⁵⁶

⁵⁴ RULFO, *Obras* 35.

⁵⁵ RULFO, *Obras* 39.

⁵⁶ RULFO, *Obras* 51.

Lo peculiar de este cuento de Rulfo radica en que aquí se involucra la creencia religiosa católica tradicional de los personajes con el problema del destino. Talpa es un lugar de peregrinación en Jalisco para los fieles católicos y ahí acuden éstos para implorar algún favor extraordinario a la imagen de María. El motivo de este peregrinar es muy claro: “La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se acaban. (...) Ya allí, frente a Ella, se acabarían sus males; nada le dolería ni le volvería a doler más. Eso pensaba él”.⁵⁷ Aquí las libertades de dos amantes (Natalia y el hermano de Tanilo) disponen el destino de un esposo y hermano que es traicionado para que finalmente éste se encuentre con la muerte. Mientras que la voluntad de María, “la Virgencita” de Talpa, nada pudo hacer para revertir el juego perverso de los amantes: devolver la salud a Tanilo y reintegrar su matrimonio con Natalia, su esposa. Hay que poner énfasis en esta tercera alusión rulfiana del destino: las voluntades de los humanos están en condiciones de fraguar el destino más radical para un semejante: la muerte. La mecánica es completamente perversa por parte de los cómplices: llevan a alguien directo a la muerte según un plan preconcebido, no sólo simulando una actitud de fe en el poder intercesor trascendente de “la Virgencita” sino valiéndose de esto último para hacer “perfecto” el engaño. Pero el final del cuento “Talpa” tiene un desenlace desdichado para los cómplices amantes, ya que el destino perverso que ellos fraguaron para otro se volvió contra ellos mismos:

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada; ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó.

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.

Quizá empecemos a tenernos miedo uno al otro.⁵⁸

⁵⁷ RULFO, *Obras* 52.

⁵⁸ RULFO, *Obras* 59.

Con lo dicho hasta aquí no se agota la pregunta y las posibles respuestas que Rulfo plantea con respecto al problema del destino. En esta instancia mejor habría que precisar con la siguiente expresión: “con respecto al problema del designio y su destino”, porque el destino es lo que aparece a los ojos del hombre como un desenlace o “hecho” que vela la concurrencia de diversas causas, incluso desconocidas, pero tal desenlace “obedece” a algo que Rulfo no se atreve a nombrar. Es posible señalar, en efecto, que ambos términos no son completamente idénticos: el destino es la manera en cómo el hombre denomina casi siempre a los desenlaces infortunados de sus propios empeños o expectativas, mientras que el designio es la causa aún no conocida y no determinada por Rulfo de lo que el hombre llama destino. Una cosa es completamente cierta en la perspectiva de Rulfo: Dios no está necesariamente detrás del designio y, por tanto, del destino.⁵⁹ Toda la obra de Rulfo está llena de expresiones que remiten a la asimetría ontológica entre hombres, seres vivos y cosas, así como a otros tipos de asimetría: entre mérito-fracaso; donación-retraimiento del mundo; expectativa y desencanto. Si bien Rulfo no da respuestas apodícticas sí tiene el acierto de ilustrar agudos cuestionamientos filosóficos con el modo de hablar propio de un campesino del sur de Jalisco. Así, casi sin advertirlo, el escritor mexicano lanza a su lector a una pregunta filosófica fundamental “¿qué explica el origen y la sucesión de los acontecimientos?”

Una ficción infalsable. El problema y la resolución del “realismo mágico”

Los cuentos (*El Llano en llamas*) y la novela (*Pedro Páramo*) de Juan Rulfo han sido ubicados por diversos especialistas dentro de la corriente de la literatura conocida como realismo mágico.⁶⁰ Esta denominación es a todas luces una invitación a la sos-

⁵⁹ El gozne que articula la discusión en torno al rol de la figura divina y su relación con el designio no es la idea del “mal” en el mundo, sino la pregunta por la libertad del hombre, la cual constituye un punto de convergencia tanto para la filosofía como para la teología. Camus ofrece una reflexión que sintetiza esta problemática: “Pues ante Dios existe un problema de la libertad menos que un problema del mal. Se conoce la alternativa: o bien no somos libres y Dios todopoderoso es responsable del mal, o bien somos libres y responsables pero Dios no es todopoderoso”. CAMUS, *El mito* 70.

⁶⁰ El crítico literario Seymour Menton reduce este calificativo para el caso de la obra de Juan Rulfo. En su opinión, del autor jalisciense sólo se puede ubicar formalmente a su cuento “Luvina” como explícitamente perteneciente al realismo mágico: “En México, los dos cuentistas más destacados, Juan Rulfo (1918-1986) y Juan José Arreola (1918), escribieron cuentos ejemplares del realismo mágico, cuentos que se distinguen de otras obras

pecha, sobre todo en lo que respecta a la responsabilidad del autor o escritor de cara a la noción tradicional de la “verdad”. El problema no es relevante sólo para la literatura sino, ante todo, para la filosofía, por tal motivo vale la pena mencionar algunas características del así llamado realismo mágico.

Según Seymour Menton, el término en cuestión tuvo su origen con la publicación de un texto del crítico de arte, el alemán Franz Roh: *Nach-Expressionismus, magischer Realismus. Probleme der neuester europäischer Malerei* (*Postexpresionismo, realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea*) del año de 1925.⁶¹ Es muy importante señalar el contexto histórico del texto de Roh antes que adoptar cualquiera de sus propuestas teóricas: a su tiempo le corresponde una crisis profunda por ser testigo de la crueldad de la Gran guerra, la deriva económica de los años treinta, la descomposición social de Alemania, el surgimiento y “esplendor” de dictadores como Mussolini, Hitler, Stalin; el fenómeno del creciente antisemitismo, y, en general, la desconfianza del ser humano en sus propios logros en materia de derechos humanos. Roh se daba perfecta cuenta de la pendiente que inexorablemente inclinaba a Europa hacia la barbarie, y para no entregarse llanamente a la resignación o a la bancarrota del espíritu el artista debía asumir una postura levantando la cabeza por encima del lodazal al que habían postrado al viejo continente las pésimas decisiones políticas de sus líderes. De todo ello se puede extraer una clave de lectura para la historia que conjuga dos elementos que siempre han estado en tensión: la postración y la aspiración, la circunstancia y la utopía, lo temporal y lo trascendente. En esta óptica el realismo mágico juega con esta tensión entre lo que ha devenido como realidad y lo que pudiera ser (en otro modo) la realidad. En el caso de la novela de Rulfo se advierte enseguida esta tensión entre lo que un muerto “vive”

suyas. En cuanto a Rulfo, pese a la fuerte base realista de Pedro Páramo, el hecho de que los muertos hablen y actúen coloca a la novela dentro de la literatura fantástica. En cambio, los cuentos de *El llano en llamas*, con una sola excepción, son esencialmente realistas. Esa excepción, que el mismo Rulfo reconoció, es ‘Luvina’, magnífico ejemplo del realismo mágico”. Cf. MENTON, *Historia verdadera* 206. Sin embargo, hay que señalar que el juicio de Menton es muy parcial y, por ende, sesgado: al tomar en bloque la caracterización de un cuento en particular o de la novela de Rulfo deja de lado la posibilidad de que puedan combinarse en diferentes segmentos de la obra de Rulfo lo que él mismo denomina como lo “fantástico”, lo “real maravilloso”, lo “realista” y hasta lo “asombroso”. Del estudio de Menton se echa en falta una aproximación más detallada al micronivel del cuento o novela, esto es, a los recursos estilísticos como las imágenes, metáforas, símiles, hipérbolos y otras analogías, para poner a prueba más rigurosamente sus propios conceptos teóricos.

⁶¹ MENTON, *Historia verdadera* 15.

en su muerte y lo que desde ahí añora. En este sentido, el realismo mágico es una manifestación de un modo de pensar, de un modo de vivir y “hacer” mundo, que no se ancla solamente en lo ya “dado” sino que deja abierta la posibilidad de lo “por-venir”, aunque esto último no sea posible verificarlo.

En términos breves, el realismo mágico sería el arte de bien combinar la enorme posibilidad de lo onírico-utópico con la decepcionante imposibilidad de lo fáctico. Un pasaje de la novela de Rulfo da buena cuenta de esta imbricación:

— ... Ese sujeto de que te estoy hablando trabaja como “amansador” en la Media Luna; decía llamarse Inocencio Osorio. Aunque todos lo conocíamos por el mal nombre del Saltaperico por ser muy liviano y ágil para los brincos. Mi compadre Pedro decía que estaba que ni mandado a hacer para amansar potrillos; pero lo cierto es que él tenía otro oficio: el de “provocador”. Era provocador de sueños.⁶²

El oficio de “provocar sueños” no equivale a negar lo fáctico, como tampoco a eliminar el problema de lo “verdadero”. A este respecto, lo verdadero en la obra de Rulfo tiene dos vertientes. En primer lugar, lo verdadero tiene que ver más con un estado de cosas, con una condición de postración del ser humano que pone en suspenso sus capacidades reales. Esta vertiente está emparentada con las afirmaciones de Heidegger en *Ser y tiempo* en torno al *Dasein*, al individuo de carne y hueso: al *Dasein* le corresponde un estado de caída y arrojamiento. Pero no se piense aquí en el tipo de caída a la que San Agustín y Santo Tomás de Aquino remiten a todo ser humano: una caída de la Gracia, una pérdida de las prerrogativas concedidas por Dios al hombre a causa de una falta original y originante de índole ética. En sentido muy distinto se refiere Heidegger al estado caído (*Verfallen*) del *Dasein*. En este caso lo que está caído se experimenta en variadas formas y modos de contingencia y finitud: el hombre en su particular forma de ser o estar circunstanciado no deviene algo o alguien necesario en modo alguno para que lo que comúnmente se entiende como “mundo” sea lo que de por sí ya es. Todo esto se traduce en un estado —o modo de ser del *Dasein*— caracterizado por la ligereza en el hablar (*Gerede*), la avidez por lo nuevo (*Neugier*) y la ambigüedad o do-

⁶² RULFO, *Obras* 161.

blez (*Zweideutigkeit*).⁶³ Asimismo, Heidegger subraya el estado de finitud del *Dasein*: el hombre no tiene visos de pervivencia *postmortem*, esto es, en un estado superior al que ya experimenta; desde la filosofía heideggeriana no hay vías claras que conduzcan al hombre a un modo absoluto y teológico de trascendencia. En segundo lugar, lo “verdadero” en la obra de Rulfo tiene que ver con la capacidad de anhelo, con la constatación de que el hombre es un ser que anhela o que aspira a algo. Efectivamente, los personajes en la obra escrita de Rulfo se revelan a sí mismos; muestran ellos mismos sin pudor sus estados de caída —incluso en perspectiva ética— y al mismo tiempo sus formas y modos (tipos) de aspiración. Este fenómeno de des-velamiento es también relevante para dar con lo “verdadero” en la obra de Rulfo: la aspiración, el anhelo o la esperanza, el sueño (inconcluso o inasequible) revelan lo que se agita no sólo en un individuo en particular sino en el género humano a lo largo de su inestable y conflictiva historia. En tal sentido lo verdadero es al mismo tiempo *factum* y *possibilitas*, hecho consumado y posibilidad.

En términos análogos, el escritor jalisciense da cuenta de cómo el sueño es un factor relevante para dar no sólo con el estilo adecuado y conceder así “vida” a sus personajes, sino también con lo que el sueño pone de manifiesto de toda la vida del ser humano. En la transcripción de una entrevista realizada a Rulfo, hacia 1970, el escritor habla de su cuento “Luvina” y de su novela *Pedro Páramo*. En su discurso se descubre la necesidad que el ser humano tiene de una esperanza, y del sueño (*possibilitas*), pero desde la afirmación contingente que le da la tierra (*factum*):

Ese arraigo por la tierra también era absurdo y sigue siéndolo. El hecho, por ejemplo, de “Luvina”, es casi general en todo el país; hay pueblos miserables y regiones donde no hay esperanza de esperanza. De manera que en “Luvina”, aunque fue un cuento previsto, casi se puede decir elaborado en forma más racional, más social —no antropológica, sino social—, tenía ya ciertos antecedentes para fijar los inicios de *Pedro Páramo*. Es el cuento que más se identifica o tiene un

⁶³ HEIDEGGER, *Sein und Zeit* 175-176. En el famoso párrafo 38 de su mencionada obra Heidegger, emplea el término *Geworfenheit* para indicar un estado de avasallamiento afectivo, como un estar en un “torbellino” y en tensión entre fuerzas centrípetas y centrífugas propias del individuo, lo cual también puede traducirse entre lo que le empuja a la extroversión y a la introversión, entre lo que significa vivir como todo el mundo en el anonimato y la ligereza, y vivir de manera auténtica o “resuelta” de cara a un proyecto propio, único, existencialmente relevante.

parentesco con *Pedro Páramo*, puesto que los hombres no tienen rostro, la gente no tiene cara, las figuras humanas no se definen. Hay una ambigüedad; yo estaba trabajando con cosas realistas, aparentemente, pero en realidad eran producto de sueños, de fantasías. Entonces quise trabajar al revés, quise convertir los sueños en realidad.⁶⁴

Casi de manera fortuita pero venturosa la cita remite al “arraigo por la tierra” como uno de los anhelos no realizados plenamente pero que mueve otros anhelos y dan sentido al ser del hombre en su aspecto inmanente-contingente. Estar arraigado en-y-por-la-tierra es echar raíces en una tierra concreta en sentido material, sensible, concerniente, y pletórico de respectividad. Lo contrario a ello es el desarraigo, el absurdo, la falta de esperanza, y la miseria⁶⁵ que, en suma, en términos filosóficos, está emparentada con la palabra acuñada por Heidegger para referirse a la ambigüedad (*Zweideutigkeit*). La miseria es “ser dos” (*Zwei*) sin terminar de ser uno; vivir en una tierra sin tenerla y sin que ésta lo reclame a uno como algo de su propiedad. A falta de esta relación con la tierra sobreviene lo improbable, lo desconcertante y lo asombroso hasta el punto del aturdimiento. Con justa razón Seymour Menton apunta que uno de los rasgos más propios del realismo mágico es la imbricación o mutua implicación de lo cotidiano con lo improbable. Lo anterior se puede inferir de su somera definición:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturrido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca.⁶⁶

⁶⁴ VITAL, *Noticias* 205.

⁶⁵ Según González Boixo la miseria a la que se refiere Rulfo en su obra escrita pertenece a la tierra en primer lugar, y luego al hombre. Esta miseria es de orden material, más que de índole filosófica: “Se puede señalar, pues, como una de las claves temáticas de la obra de Rulfo la miseria de la tierra. En correlación directa estará la propia miseria del hombre. De esta forma, el ambiente en que se mueven los personajes se caracteriza como totalmente adverso”. Cf. GONZÁLEZ, *Claves* 40.

⁶⁶ MENTON, *Historia verdadera* 20.

Menton señala en su definición que la realidad diaria es al mismo tiempo cerrada y abierta o móvil, todo lo cual constituye un factor determinante para la sensibilidad y las conductas del hombre. Lo que a Menton le hizo falta en la aclaración de su definición fue insistir en que el supuesto realismo mágico de Rulfo está caracterizado por lo procesual, lo que es de suyo *in fieri* o un hacer-se, que no se identifica ni con lo estático pero tampoco con lo totalmente inestable de la realidad. Para Rulfo la realidad es, incluso, ponerse-en-camino; y en este éxodo incesante sale a la luz, a modo de sorpresas o “derrepentes” (*sic*),⁶⁷ la otra cara de lo real.⁶⁸ Para muestra hay que señalar algunos pasajes de su obra:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.⁶⁹

Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado.⁷⁰

De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaguanado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a parecer ya nunca. Se iban, eso era todo.⁷¹

Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros.⁷²

⁶⁷ RULFO, *Obras* 186.

⁶⁸ Este estado constante de des-ubicación entre lo cotidiano y lo inesperado, entre lo-ya-dado y el evento, es un rasgo esencial de algunos de los personajes de Rulfo. En otros términos, no es infrecuente ver que los personajes de Rulfo anden desarraigados, de un lado para otro, sin tener claro su objetivo, y que en un momento determinado este “objetivo” se convierta en algo inconmensurable, inaudito, inaccesible. En efecto, en la obra escrita de Rulfo los personajes de pronto dejan de presentarse en el ámbito de lo ordinario para convertirse en figuras fantasmales cuyos sueños, que algún día o noche surgieron bajo la impronta de la esperanza, súbitamente se independizan para convertirse en sueños extraviados, desamarrados de su origen, a medio camino entre el hacer-se o diluir-se.

⁶⁹ RULFO, *Obras* 17. “Nos han dado la tierra”.

⁷⁰ RULFO, *Obras* 18. “Nos han dado la tierra”.

⁷¹ RULFO, *Obras* 22. “La cuesta de las comadres”.

⁷² RULFO, *Obras* 43. “El hombre”.

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata.⁷³

Íbamos caminando mero en medio de la noche, con los ojos aturridos de sueño y con la idea ida; pero él, que nos conocía a todos, nos hablaba para que levantáramos la cabeza.⁷⁴

(...) ¿Por qué rumbo dice usted (*sic*) 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 usted dice que se fue.⁷⁵

Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto.⁷⁶

De las instancias aquí mencionadas de la obra escrita de Rulfo sobresalen las ideas de extravío y vacuidad: el esfuerzo inútil de un éxodo que sólo tiene punto de partida, pero no así meta o punto de llegada. La síntesis de todo esto es el estado de contradicción de los personajes a los que les viene esta fatiga tan improductiva como lo más propio de su naturaleza. Por el contrario, el reposo sereno del cuerpo y del alma no es algo que se pueda alcanzar por méritos propios. Las categorías del espacio y del tiempo se ensanchan inconmensurablemente: ya no se trata de caminar solamente por un espacio indeterminado, sino de fatigar todos los relojes y calendarios. Este fenómeno exasperante de cruel trashumancia de los personajes rulfianos tiene profundas connotaciones filosóficas si se pone ante la mirada la famosa obra de Kierke-

⁷³ RULFO, *Obras* 55. “Talpa”.

⁷⁴ RULFO, *Obras* 76. “El llano en llamas”.

⁷⁵ RULFO, *Obras* 108. “Paso del norte”.

⁷⁶ RULFO, *Obras* 150. *Pedro Páramo*.

gaard *Tratado de la desesperación*. Para el filósofo danés la desesperación es la ruptura de la síntesis que define al hombre; ruptura de lo infinito y lo finito, de lo temporal y lo eterno, de la libertad y de la necesidad.⁷⁷ Aquí podría añadirse que la desesperación está expresada en la ruptura de la síntesis entre *factum* y *possibilitas*. Cualquier asimetría marcada entre ambos factores de síntesis habrá de suscitar una evocación de lo que se ha dado en llamar realismo mágico. Desde esta perspectiva el realismo mágico tiene dos vertientes que podrían llamarse “positiva” y “negativa”. En cuanto a la primera, estaría ilustrado bajo la imagen de la bocanada de aire fresco que ansiosamente se anhela para un mundo que está podrido y en interminable colapso, aunque tal bocanada fuese algo posible o siempre inminente; como si fuese un augurio repetitivo para un desterrado (en el drama de su condición de exilio) de una tierra que habría de ser heredad, abundancia y seguridad. Por ejemplo, las inserciones de frases o evocaciones “felices” en la novela de Rulfo, atribuidas a la voz lejana de Dolores Preciado, a manera de remansos de paz:

— Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”

— Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos.⁷⁸

En cuanto a la segunda vertiente, ese mismo realismo mágico puede implicar el recorrer el camino en sentido contrario: de una supuesta sensación de paz y bienestar a una situación contraria, por ejemplo, la experiencia de infortunio. Así se ilustra en la famosa frase de la novela de Rulfo sobre uno de sus personajes más emblemáticos: el padre Rentería: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la

⁷⁷ KIERKEGAARD, *Tratado* 4-6.

⁷⁸ RULFO, *Obras* 196.

noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo”.⁷⁹

Sin embargo, no sólo la figura humana recreada en los personajes de Rulfo padece un estado de ruptura constante y anda errante por el mundo: las cosas y los elementos naturales hacen eco del peregrinar ciego del hombre y esto queda de manifiesto en el cuento “Luvina”:

Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, cómo andan de un cerro a otro dando tumbos como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas.⁸⁰

Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconuelo... siempre.⁸¹

Todo es un constante ir-y-venir. Para Rulfo todo lo que “es” adquiere la credencial de lo provisorio y lo inestable. Este ir-venir-ir-venir en implacable circularidad sería un elemento esencial del supuesto realismo del escritor jalisciense, y correspondería a lo “verdadero” para el ser humano, a lo que atañe de manera directa a la esencia del hombre: un ente que no termina de encontrar reposo, al igual que una nube que retumba de montaña en montaña; al igual que un eco errante que choca de pared en pared; al igual que un reloj que no deja de sonar cuando llega a la hora; al igual que una sombra se alza sobre la pared y que las vigas del techo la retornan al suelo incompleta, despedazada; al igual que un rezo que no termina cuando debía terminar; al igual que un muerto cuya alma anda de acá para allá con su pena a cuestas, como se puede notar muy bien en la novela del escritor:

⁷⁹ RULFO, *Obras* 205. La cama a fin de cuentas sirve para descansar, aunque con el paso del tiempo se puede hacer dura o incómoda. En este sentido el pasaje aludido retrata una situación desafortunada.

⁸⁰ RULFO, *Obras* 90-91.

⁸¹ RULFO, *Obras* 91.

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.⁸²

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo.⁸³

Su sombra recorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada.⁸⁴

El Yo pecador se oía más fuerte, repetido, y después terminaba: “por los siglos de los siglos, amén”, “por los siglos de los siglos, amén”, “por los siglos...”⁸⁵

Quizá el pasaje más perturbador que da cuenta de lo “real” en la obra escrita de Rulfo, es decir, la errante circularidad y el extravío generalizado de hombres, animales y cosas, se encuentra expresado en la novela de Rulfo con los siguientes términos: “Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comenzaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y luego una risotada, para volver a gemir después”.⁸⁶

Este pasaje es probablemente uno de los más bien logrados en la prosa de Rulfo con respecto a la transmisión de la idea del desorden ontológico que impera en el mundo. La armonía del mundo se encuentra rota, sin posibilidad de alcanzar su restauración, y el escritor no se ahorra tinta en ponerlo de manifiesto. El gemido y el cansancio del pájaro es el gemido y el cansancio del mundo. El pájaro, símbolo de la libertad, deviene en la imagen de una libertad sin cauce. Pero lo que resulta más inquietante es la posibilidad de que un pájaro se arrogue la capacidad comunicativa del lenguaje humano, pero la de un humano enloquecido, frenético, ausente de sí mismo. Esta es la imagen de un mundo impredecible, cuya razón ya no tiene lugar en el orden

⁸² RULFO, *Obras* 153.

⁸³ RULFO, *Obras* 160.

⁸⁴ RULFO, *Obras* 159.

⁸⁵ RULFO, *Obras* 211.

⁸⁶ RULFO, *Obras* 199.

de las cosas. El lenguaje, en esta óptica, deja de ser “la casa del ser” para convertirse en el desierto más inhóspito: la palabra ya no constituye el vínculo entre el signo y el símbolo,⁸⁷ ni entre un “yo” y un “tú”. En este caso la palabra cierra toda posibilidad a un diá-logo para devenir en soliloquio. Lo que Rulfo aquí retrata es algo igual o más terrible que cualquier escena del Apocalipsis bíblico: el *Logos*, en tanto Palabra que anima y construye, se diluye en gemidos, en hipos y estertores, y emprende la ruta del más atroz abandono. Desde otro punto de vista, en cuanto a categorías “presentes en distintas formas de las artes”, la previa cita analizada de la novela de Rulfo sirve para poner a prueba la validez del catálogo de notas características del realismo mágico que Menton, a su vez, asume de lo dicho por otros autores,⁸⁸ en tanto movimiento pictórico-literario. La lista es amplia, pero el punto de partida son las siguientes notas:

1. Sobriedad y enfoque preciso; una visión desprovista de sentimientos y emociones.
2. Temas insignificantes de la vida cotidiana; ninguna timidez en pintar lo desagradable.
3. Una estructura estática de unidad exacta, que a menudo sugiere un espacio totalmente sin aire, un espacio parecido al vidrio, que en términos generales da preferencia a lo estático por encima de lo dinámico.
4. La eliminación de las indicaciones del proceso de pintar, borrando “la mano”, la factura.
5. Por fin una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas.⁸⁹

En esta cita el crítico anglosajón ve demasiado la mano autoral en todo lo que considera realismo mágico. Pero la instancia fundamental que atañe directamente a sus postula-

⁸⁷ Particularmente en la novela *Pedro Páramo* Rulfo lleva a la palabra a un rendimiento excepcional: la palabra deshace el objeto o se deshace ella misma al tocar el objeto nombrado; se deshace en su referencia. Rulfo hace que la palabra emigre de su contenido para quedarse con su forma, y viceversa. La referencia se convierte en mera evocación. Por eso no es extraño que Rulfo nombre un muerto, lo dote de tierra antes que de piel y luego lo lleve de regreso a la vida. La denotación y la connotación saltan de un lado a otro cuando Rulfo nombra las cosas de los muertos.

⁸⁸ Compárese, por ejemplo, el punto número 3 (estructura estática) de la lista con lo ya dicho respecto a la existencia errante que caracteriza al hombre.

⁸⁹ MENTON, *Historia verdadera* 20. Esta lista está complementada por otras siete notas características a fin de, según Menton, hacer posible “su aplicación tanto a la literatura como a la pintura”: 1) Enfoque ultrapreciso; 2) Objetividad; 3) Frigidez; 4) Primer plano y fondo. Visión simultánea de lo cercano lo lejano. Centrípeto; 5) Eliminación del proceso de pintar: capa lisa y delgada de color; 6) Minimalista, primitivista; 7) Representación de la realidad. Cf. MENTON, *Historia verdadera* 20 ss.

dos teóricos lo constituye algo que los filósofos del lenguaje sabrían detectar *prima facie*. No es precisamente “una nueva relación espiritual con el mundo de las cosas” lo que finalmente se impone para designar un estilo como realismo mágico, sino al revés: en la literatura las cosas y los elementos naturales toman la palabra y emplean un lenguaje totalmente nuevo para relacionarse con el hombre, aquí se incluye al autor y al intérprete de la obra de arte. Desde el llamado “giro lingüístico”⁹⁰ de la filosofía, el lenguaje es mucho más que un instrumento a disposición del hombre para que a su arbitrio éste pueda nombrar lo que no alcanza plenamente el status de definición. Más allá de esto, el lenguaje ha adquirido en la filosofía el status de auto-manifestación del ser. A partir del giro (en alemán *Kehre*) el lenguaje para la filosofía dejaría de ser una caja de herramientas de la cual se sirve a su gusto el hombre en su anhelo por nombrar lo que no le resulta familiar, para ser considerado nada menos que como la “casa del ser”.⁹¹ Esta es la verdad del ser: su libre auto-manifestación en formas que sólo él (el ser) conoce, muy a pesar del deseo del hombre por comprenderlo todo y reducir todo lo que hay para comprender a expresiones alegóricas o metafóricas. Cabe aquí hacer notar una distinción importante que posteriormente será explicada bajo el título de “diferencia ontológica”: Ser no es lo mismo que ser (también llamado éste último como lo “ente”): para el trabajo aquí presentado el primer concepto remite a lo absoluto, lo uno y trascendente. El segundo concepto alude a lo contingente, lo fragmentado y lo inmanente.

⁹⁰ Dada su complejidad, no es posible determinar un inicio preciso desde el punto de vista cronológico para este “giro” del lenguaje en la filosofía. Pero sí es posible identificar la corriente de la que procede y que Ch. Taylor designa como la *Hamann-Herder-Humboldt-Tradition*. Este giro lingüístico trae consigo dos cambios en las tradiciones filosóficas que se han ocupado del lenguaje: 1) La crítica a la concepción del lenguaje característica de la filosofía de la conciencia, en la que el lenguaje es reducido a un mero instrumento mediador en la relación establecida tradicionalmente entre el sujeto y el objeto; 2) El fenómeno de la destranscendentalización de la razón, la cual queda reubicada en el marco de la pluralidad de lenguajes históricos y que ya no dan cuenta de la unidad de tal razón, a manera de instancia característica (y extramundana) de un supuesto sujeto trascendental. Cf. LAFONT, *La razón* 21.

⁹¹ La frase es de Heidegger en su famosa “Carta sobre el ‘Humanismo’”: “De acuerdo con esta esencia (del lenguaje), el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo. Por eso se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, concretamente como tal correspondencia misma, esto es, como morada del ser humano. Pero el hombre no sólo es un ser vivo que junto a otras facultades posea también la del lenguaje. Por el contrario, el lenguaje es la casa del ser: al habitarla el hombre ex—siste, desde el momento en que, guardando la verdad del ser, pertenece a ella”. Cf. HEIDEGGER, Carta 274. Los paréntesis son míos.

Lo anterior, que es bastante claro en la filosofía, adquiere un sentido diferente para Rulfo. A partir de una lectura cuidadosa de sus textos puede afirmarse que para Rulfo el Ser (con mayúscula) no es Dios, sino algo que se interpone entre Dios y los hombres, es decir, sus personajes literarios. Ese Ser es superior al hombre porque no se lo puede comprender en su esencia, no es posible anticipar el modo como esa instancia misteriosa se habrá de hacer manifiesta al hombre. Rulfo ve ese Ser como una voluntad o un designio que se empeña en destruir los proyectos o expectativas del hombre, de los seres vivos y de las cosas. Evidentemente no se trata aquí de equiparar este Ser que se intuye en la obra escrita de Rulfo con el Ser del filósofo Parménides, y tampoco se trata de trazar una evolución ascendente y nítida de tal concepto en la obra del escritor jalisciense.

Es cierto que es imposible establecer una ecuación exacta entre lo que los filósofos antiguos han denominado “Ser” con lo que Rulfo ve que está detrás del destino. Sin embargo, pueden establecerse ciertas convergencias. Platón en *El sofista* ya intuía este misterioso proceder del Ser al afirmar que éste es “una fuerza activa, una influencia”⁹² que afectaba todo. Para Rulfo este Ser trascendente es una fuerza activa que influye en todo pero en sentido casi siempre negativo. Este “Ser” es una voluntad o un designio que da a la existencia del hombre su carácter más polémico y dramático porque se opone a los planes del hombre, a sus esfuerzos y a su fe ciega en la ecuación “esfuerzo-resultado” o “mérito-premio”. Para Rulfo este “Ser” (con mayúscula) es el designio que se opone al “ser” (con minúscula) del hombre, de los demás seres vivos y de las cosas. En efecto, para los personajes de Rulfo “ser” equivale a lo que aquéllos conservan como lo más propio; “ser” (minúscula) equivale a un puro acto de la voluntad y a las manifestaciones más elementales de la afectividad. Pero en algo coinciden el plano trascendente del Ser y el inmanente del ser en la obra de Rulfo: ambos ámbitos están llenos de ruidos, de voces apagadas, de secretos apenas audibles, de ecos o de murmullos. En Rulfo el “ser” contingente (ente) es, pero en su desvanecimiento; es incompleto, pero sin que esto implique un retroceso hasta su aniquilamiento. Este ser-contingente (ente) se mueve como todo lo existente en el mundo, pero no llega a su plenitud. Al contrario, el ser (ente) siempre se detiene, se desvía, lo desvía un designio misterioso en distintas direcciones. En este contexto resulta ejemplar una

⁹² WAHL, *El Ser* 43.

frase de Rulfo puesta en el personaje “el hombre”, en el cuento del mismo nombre de la colección de *El Llano en llamas*: “(...) se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá”.⁹³ El ser contingente siempre se ve arrastrado por algo, siempre deja huellas, siempre va en la dirección equivocada. Este distanciamiento entre el Ser (designio) y el ser (contingente) constituye una fuente de tensión entre la realidad supuestamente estable y predecible con respecto de los eventos repentinos que acaecen a los humanos retratados en los textos de Rulfo. Esta asimetría entre Ser y ser es la que estaría a la base del de un supuesto realismo mágico rulfiano pero que pocos críticos han notado.

Guardando las debidas proporciones con lo dicho por los filósofos antiguos respecto de las diferencias entre el Ser y el ser (ente), para el autor de *Pedro Páramo* existe un divorcio dramático entre el designio (trascendente) y el ser (contingente). No hay que olvidar que en la obra de Rulfo a Dios no se le atribuye la creación o autoría del designio. Incluso hay una separación entre su Providencia divina y el designio. Así se señala en la novela del escritor, en el diálogo que entablan el señor cura de Contla y el padre Rentería:

Después pasearon los dos por los corredores del curato, sombreados de azaleas. Se sentaron bajo una enramada donde maduraban las uvas.

— Son ácidas, padre — se adelantó el señor cura a la pregunta que le iba a hacer—. Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso.⁹⁴

El designio no está expresado en la frase “todo se da”, sino en esta otra: “pero todo se da con acidez”. Por un lado los dos teólogos hablan de la Providencia como un *factum* innegable, y por otro lado a ese *factum* se le opone la *possibilitas* en la forma de designio. El designio está indicado en la construcción sintáctica impersonal “...pero... se da”. El designio es un “pero” constante a la Providencia de Dios, y Dios no está muy preocupado por eliminar ese “pero” adversativo. Extraviarse en el terreno intermedio entre la Providencia y el designio es el tormento máximo, la tragedia por excelencia en

⁹³ RULFO, *Obras* 36.

⁹⁴ RULFO, *Obras* 208.

la obra de Rulfo. Este binomio (Providencia-diseño) bien puede constituirse como una clave de lectura de toda la obra de Rulfo: ahí se encontrará una posible respuesta al porqué el cacique Pedro Páramo es la tierra de nadie; un escenario de combate entre la afirmación (Providencia) y la negación (diseño) de la existencia. El resultado de todo esto es un mundo donde no acaba de imponerse lo trascendente y tampoco acaba de manifestarse y alcanzar plenitud lo inmanente. Rulfo considera a los muertos como náufragos en este inmenso mar de lo incierto. La Providencia representa el orden, la pre-visión, la prodigalidad. Pero el diseño es el des-orden, la improvisación, la cicatería. El diseño es ordinariamente una condena, un callejón sin salida donde se va a estrellar todo intento de la razón por explicar la falta de lógica en la teología: si Dios existe, ¿por qué no salen las cosas como Él las ordena? Esto, más que un realismo mágico, parece una onto-teología trágica.⁹⁵

Un dato se debe añadir para captar la importancia del pasaje citado de la novela *Pedro Páramo*: el diálogo lo entablan dos teólogos, dos expertos en los asuntos de Dios (el señor cura de Contla y el padre Rentería). Para ambos es clara la separación entre la Providencia de Dios y el diseño. Por tanto, el mundo espiritual y el material están mediados por el diseño. El balance final no puede ser otro que el de la extrañeza, la perplejidad y hasta la desesperanza: la magia del Dios providente no llega a manifestarse plenamente benévola o, de plano, se estrella frente al diseño. A éste se le atribuye que la naturaleza no actúe como debería, que el hombre no obtenga los resultados positivos de sus anhelos y expectativas, y, como ya se dijo, que la magia de la providencia divina no produzca los efectos esperados en el mundo o en la vida del hombre.

Con todo lo dicho anteriormente se puede decir que cualquier intento por encasillar la obra escrita de Rulfo —o de cualquier otro autor— en una serie de fórmu-

⁹⁵ Se sabe que el filósofo romano Boecio, hacia el siglo v ya había abordado el problema de la relación entre la Providencia divina y el Hado, o más comúnmente conocido como “destino”. Casi al inicio de la prosa vi de su obra *De consolacione philosophiae* (“La consolación de la filosofía”) señala que el ordenamiento de las cosas y los eventos, tal como son concebidos en la mente de Dios, se llama Providencia. Mientras que el Hado o destino es la disposición de las cosas adjuntada por la Providencia y que, mediante tal disposición, la Providencia misma entreteje y ordena las cosas. En otros términos, para el filósofo romano el Hado o destino no es otra cosa que el medio por el cual Dios entreteje y ordena las cosas. Esta manera de ver, sin embargo, no es otra cosa que allanar con cierta facilidad el camino para comprender la disparidad ética que tanto escándalo ha causado al cristianismo y que se resume en la siguiente cuestión: ¿por qué a los buenos les va mal en la vida y por qué a los malos les va como éstos lo desean?

las y aserciones conocidas como realismo mágico corre el riesgo de convertirse solamente en una cortina de humo que oculta su densidad filosófica e intensidad literaria. Por el contrario, se impone la necesidad de “dejar hablar” en cada una de sus partes o expresiones a la obra del escritor jalisciense poniendo a prueba los criterios de validez de una denominación genérica como la de realismo mágico o la de cualquier otro supuesto teórico.

Por otra parte, el lenguaje de las cosas que se refleja en la obra de cualquier escritor no sólo es fruto de la imaginación de éste ni queda reducido a un ejercicio de ficción, brillante en su composición pero a fin de cuentas “falso”. Lo que un hombre “sueña” en las entrañas de su creación o “ficción” artística es parte del mundo verdadero, real, por cuanto que es eco de una voz que desde hace más de un millón de años retumba en las paredes de la historia. En el caso de Rulfo lo real u objetual no es “superior” a la ficción, y la ficción, por su parte, sí contiene lo real, aunque no de manera descriptiva total. Por eso con justa razón afirmó Heidegger en su famosa “Carta sobre el ‘Humanismo’”: “Pero aquello que es algo en su ser no se agota en su carácter de objeto (...)”.⁹⁶ Lo que Rulfo muestra en su obra es que el *factum* y la *possibilitas* son los constituyentes de la esencia de lo verdadero y lo real para el hombre. En otras palabras, el mundo no deja en suspenso su esencia de *possibilitas* para ser exclusiva y lúcidamente *factum*, como tampoco es privilegio de los genios creadores moverse a sus anchas en la *possibilitas* sin remitir de un modo u otro al *factum*. Todo hombre por ser heredero de una historia compartida con su semejante es al mismo tiempo su propia circunstancia y su utopía: en cada una de sus cuitas y miserias se anidan, velada pero eficazmente, sus esperanzas y anhelos. Esto no tiene que ver necesariamente con un anhelo de trascendencia que le viene dado al hombre, por ejemplo, desde el ámbito de la religión, sino desde sí mismo, a manera de proyecto desde-y-para-lo-inmanente.

Por todo lo anterior resulta difícil afirmar que Rulfo pertenece a la corriente literaria conocida como realismo mágico: existen más disonancias que convergencias entre la obra escrita de Rulfo y la descripción que hace Menton de esta tendencia literaria. Quizá sea más apropiado denominar al género literario desarrollado por Rulfo como “des-realismo”, porque lo real-objetual siempre está en fuga o en proceso de descomposición: “Di con un realismo que no existe, con un hecho que nunca ocurrió

⁹⁶ HEIDEGGER, Carta 285-286.

y con gentes que nunca existieron”.⁹⁷ En su novela Rulfo aborda el problema del alma pero siempre se trata de un alma inacabada, a medio camino entre lo que “es” y lo “sido”; y moviéndose entre estos dos “estados” y “lo que será” ya de por sí indeterminado. Precisamente esto que se dice del alma vale también para el “realismo” rulfiano.

Rulfo y la difícil pero fecunda relación entre filosofía y literatura

Es difícil encontrar un manual —acaso no lo hay— que establezca un canon sobre lo que debe ser el diálogo, la interacción ecuánime y sosegada entre dos disciplinas del saber tan relevantes como la filosofía y la literatura.⁹⁸ El que quiera nadar en este océano tiene que buscar por su cuenta las coordenadas y lanzarse a brazo partido con la certeza de que no encontrará el continente o la tierra firme que anhela, sino una isla misteriosa, llena de peligros y cercada por altos acantilados. En el presente estudio se considera como algo posible y pertinente establecer una referencia, una señal, tímida o pálida, para apelar al diálogo entre ambas disciplinas, recurriendo a ciertos recursos que ofrece la así llamada “pragmática de la comunicación literaria”.

Derivada de la pragmática general,⁹⁹ la pragmática de la comunicación literaria reconoce sus propias dificultades de origen, las cuales tienen que ver con una supuesta minimización del papel del autor de un texto literario de cara a valores tan sagrados para la comunicación humana (y para la filosofía) como la verdad o veracidad —con relación a los objetos descritos—, y la sinceridad —con relación a la disposición del autor hacia sus lectores dentro de un marco axiológico social—. Las siguientes preguntas dan cuenta de lo difícil que es “salvar” al autor desde el punto de vista pragmático:

⁹⁷ BENÍTEZ, *Conversaciones* 547.

⁹⁸ Se entiende la noción “literatura” como “arte de la palabra” por oposición a otras artes. Para una aproximación detallada sobre los diferentes significados de literatura y los influjos que recibe de otras ciencias, así como su posible “función”, ver: GARRIDO, *Nueva introducción* 19 ss.

⁹⁹ La pragmática general tiene su origen en el texto del filósofo inglés John Austin titulado *How to Do Things with Words*, publicado póstumamente en 1962. Esta disciplina filosófica del lenguaje parte del hecho de que para responder los problemas filosóficos se requiere de una seria aproximación a las reglas y dinámicas del lenguaje, ya que no todos los enunciados son reductibles a su nivel descriptivo; esto quiere decir que también involucran a los actores de la comunicación y son acciones en sí mismos. Por ejemplo, la expresión “te prometo” desencadena en sí misma una acción que es realización de su propio contenido.

¿Cómo reivindicarlo si inventa sus enunciados, si sus enunciados no tienen un referente real como sí lo tienen los del hablante común, del científico, del periodista, del jurista? ¿Cómo reivindicarlo si no establece una relación “social” como la que entablan dos personas desde el momento en que intercambian actos de habla con propósitos más o menos definidos y si no le provoca al lector u oyente del TL (Texto Literario) ninguna obligación como la que le provocan los actos comunicativos cotidianos?¹⁰⁰

La literatura lleva a cabo una constante y compleja interacción entre autores y lectores (macronivel) que se dan cita en distintas enunciaciones al interior del texto literario (micronivel). En lo pequeño y hasta insignificante de una enunciación o una metáfora se da lugar a un mundo que se agiganta cada vez más porque involucra al autor y al lector, y a autores y lectores entre sí.¹⁰¹ La literatura, en este contexto, se vuelve una ventana abierta donde no sólo un autor y un lector se miran mutuamente, sino que también esto ocurre simultáneamente con dos tradiciones, dos historias, dos lenguas o más.

En cuanto al concepto “macronivel” pragmático-literario hay que señalar más concretamente que se desarrolla en dos modos. En el primero queda marcada la relación autor-lector (emisor-receptor). Aquí se hacen presentes numerosos intermediarios “entre el locutor original (el autor) y el destinatario final (esto es, el lector sentado en el sofá de su casa o en un café o en una biblioteca)”.¹⁰² Y en el segundo se indica la relación entre el personaje emisor y el personaje receptor (p₁-p₂), esto significa que los personajes de una obra tienden a comportarse como personas.

En la presente investigación se impone el recurso de cierta adaptación en lo que atañe al macronivel en la pragmática de la comunicación literaria, es decir, en lo concerniente al fenómeno de la interlocución entre autor-lector. Efectivamente, en el caso

¹⁰⁰ VITAL, Introducción 22. Los paréntesis son míos.

¹⁰¹ En este mismo sentido se expresó Carlos Monsiváis sobre el carácter clásico de la obra de Rulfo, en concreto sobre los cuentos contenidos en *El Llano en llamas* (1953) y la novela *Pedro Páramo* (1955): “A tan escasa distancia cronológica, los dos libros de Juan Rulfo son, inequívocamente, clásicos de una cultura y una lengua; clásicos porque representan el esplendor —sin rigidez posible— de un canon que lo es por el consenso de cada nueva generación de lectores; clásicos porque les permiten a sus frequentadores definirse, reflexionar, y sentirse allí expresados, en variedad de reacciones a las que unifican el fervor y el asombro agradecido”. MONSIVÁIS, *Sí, tampoco los muertos* 187.

¹⁰² MEJÍA, *Estrategias* 55-56.

de la obra escrita de Rulfo la interacción comunicativa se amplía: Rulfo establece una instancia de diálogo entre él y los campesinos de su tiempo que inspiraron la creación de sus personajes, desvelando al autor un mundo nuevo mediante un lenguaje sencillo y a la vez profundo; pero también este diálogo se lleva a cabo entre Rulfo, como lector o conocedor de algunos planteamientos de filósofos reconocidos, y sus lectores (en plural) de distintos tiempos y latitudes. Por un lado, Rulfo deja ver claramente en sus escritos que no desconoce las preguntas de grandes filósofos, como tampoco desconoce las preguntas de aquellos campesinos que inspiraron a sus personajes. En efecto, es sabido que Rulfo pasaba horas dialogando con los campesinos de su terruño familiar y sin pretenderlo abiertamente iba construyendo en su obra un puente entre los planteamientos de algún pensador-filósofo y el modo de pensar o hablar del campesino. De ahí, a su vez, iba construyendo otro puente dialógico entre el filósofo y todo lector de su obra. Esta apertura entre la obra de Rulfo y autores-lectores de distinto tiempo o espacio constituye una nueva visión de la “verdad” de la obra de arte que no se reduce al concepto “científico” de verdad, tan sujeto a un concepto invariable de referencialidad y cuyo fundamento se reduce a la relación de uno-uno entre el lenguaje (palabra) y el objeto o evento histórico. En este caso, la verdad en el arte (incluida la literatura, por supuesto) es un concepto dinámico, ya que no se presenta como algo hecho o acabado sino como un largo camino por recorrer en conjunto, es decir, como algo que abre a un pasado y proyecta a un futuro compartido, de manera que en el evento conocido como “obra literaria” siempre surge algo nuevo.¹⁰³ Esto último equivale al emprendimiento riesgoso de un diálogo que intercambia pregunta-respuesta en torno a un problema de “sentido” para la existencia del hombre. Pero esta afirmación no atañe sólo a la verdad en la literatura, sino a la esencia misma de la literatura en cuanto tal.¹⁰⁴

Pero si la pragmática literaria da lugar al fenómeno de la comunicación entre el autor de un texto y un lector, deja por ello mismo abierta la posibilidad de que tal fe-

¹⁰³ De ahí que la “verdad” en la literatura y en todo arte corresponde a lo que en filosofía se designa como la manifestación-ocultamiento del ser. Como se puede apreciar, la verdad en el arte no puede conformarse a “ser enunciada” bajo los rasgos de una fórmula.

¹⁰⁴ En este sentido se pronuncia el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer: “Por el contrario, la literatura es más bien una función de la conservación y de la transmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia que se oculta en ella”. GADAMER, *Verdad I* 213.

nómeno expanda sus fronteras y no se lleve a cabo —la comunicación como tal— únicamente al interior de la disciplina del saber denominada literatura. En efecto, uno de los rasgos más característicos de la literatura, en tanto escritura, es que se muestra, se ofrece, se obsequia a todo lector sin importar su condición social, económica, política, etcétera. No se refiere esto a un supuesto costo en términos pecuniarios de un libro u otro en particular, sino a su cualidad intrínseca que es siempre apertura, receptáculo de la experiencia humana y al mismo tiempo donación de esa experiencia. La literatura se abre desde un mundo y abre mundo; trae al aquí y al ahora la herencia del ser humano, los recorridos de éste por el amplio horizonte del anhelo y del desencanto; del amor y del odio; de la circunstancia y de la utopía. La literatura es el eco de la pasión del hombre y lo extraordinario es que se da en múltiples voces.

Este rasgo de donación de la literatura también es una provocación para la filosofía, frecuentemente pagada de sí misma y encerrada, para algunos, en doctrinas o hipótesis que rayan en la especulación y lo fantasioso. No fue una mera ocurrencia la de otro escritor, el argentino Jorge Luis Borges, que caracterizó a la metafísica —y de paso a toda la filosofía— como “una rama de la literatura fantástica”.¹⁰⁵ Al igual que otros filósofos (Kant, por ejemplo), Hegel influyó para que se llevara a cabo un estereotipo dominante de la filosofía, entendida como un saber canónico propio del círculo ilustrado y con su típica parafernalia de academia. En este sentido, la filosofía se fue convirtiendo en el ejercicio de una razón que aspira a la interpretación de los escritos de los filósofos o de un evento, cosa o idea, mediante un lenguaje de difícil acceso y, para algunos, hasta místico o esotérico. En efecto, no sólo Hegel sino también numerosos filósofos han dejado plasmado casi de manera lapidaria lo que la filosofía debía y debe ser: una destreza de la razón de corte occidental y más específicamente griega o alemana. No más y no menos. Paradójicamente el filósofo alemán pretendió ligar estrechamente la filosofía al mundo, en el sentido de que la filosofía “no debe procurar construirse un mundo aparte, un mundo de libros y conceptos, existente sólo en el ámbito ideal abstracto”.¹⁰⁶ Con todo, supo reconocer en su *Filosofía del Derecho* uno de los más grandes límites de la filosofía, a saber, la llegada siempre tarde de ésta a la recuperación e interpretación

¹⁰⁵ BORGES, *Obras I* 520. (La expresión es puesta en boca de los metafísicos de Tlön, en el cuento titulado “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”).

¹⁰⁶ FORNET-BETANCOURT, *Transformación intercultural* 12.

de los eventos decisivos del hombre y del mundo en general: “Al decir, aún, una palabra acerca de la teoría de cómo debe ser el mundo, la filosofía, por lo demás, llega siempre demasiado tarde”.¹⁰⁷ Más adelante en su misma obra Hegel fue más enfático: “Cuando la filosofía pinta el claroscuro, ya un aspecto de la vida ha envejecido y en la penumbra no se le puede rejuvenecer, sino sólo reconocer: el búho de Minerva inicia su vuelo al caer el crepúsculo”.¹⁰⁸

De todo lo anterior se desprende la necesidad de adoptar un concepto diferente de filosofía de manera que pueda constituirse en una disciplina más dialogante con otras disciplinas del saber y principalmente estar bien ubicada en el devenir, esto es, en lo cotidiano de la vida del hombre y de los pueblos.

Platón afirmó en el “Teeteto” que la admiración es el estado del alma propio del filósofo y que “la filosofía no conoce otro origen que este...”.¹⁰⁹ Posteriormente, Aristóteles en su *Metafísica* señaló que los hombres “comienzan y comenzaron a filosofar movidos por la admiración”.¹¹⁰ Pero quedarse sólo en la admiración no es suficiente para una filosofía que pretenda dar cuenta cabal de lo que acontece en el mundo, ya que la admiración apunta más a lo intelectual y se sujeta fundamentalmente, por influjo de la tradición greco-occidental, al sentido de la vista. Lo que los tiempos exigen de la filosofía es que también dé lugar en su objeto de análisis, en su razón de ser como disciplina del saber y en sus fines prácticos, a un tipo de afección que puede ser comprendida más bien bajo el término “concernimiento situacional”. La palabra “afección” o “afecto” actualmente está puesta en crisis o sufre un marcado desgaste en el uso cotidiano según el cual “afecto” es sinónimo de “sentimiento”, y esto va desde una cefalea hasta el estado depresivo que “afecta” a personas y colectividades. En el ámbito del lenguaje común la palabra “afección” remite a muchos significados, incluso se la relaciona al campo semántico de la inmovilidad y hasta el de la resignación. Para evitar cualquier peligro de naufragio en los matices conceptuales se adopta aquí el término “afección” con el sentido de “concernir” o de “concernimiento”, con su trasfondo latino de *concerno, is, nere* (de *cum* y *cerno*), esto es, “juntar, confundir en, mezclar con”.¹¹¹ Sólo una filosofía que

¹⁰⁷ HEGEL, *Filosofía del Derecho* 36.

¹⁰⁸ HEGEL, *Filosofía del Derecho* 37.

¹⁰⁹ Cf. FORNET-BETANCOURT, *Modelos* 16.

¹¹⁰ FORNET-BETANCOURT, *Modelos* 16.

¹¹¹ MIGUEL, *Nuevo diccionario* 207.

se mezcle con el mundo, en tanto conozca y hasta experimente de primera mano lo que atormenta o anima el mundo, será capaz de construir mundo. En ello radica no sólo su carácter provisorio y situacional, sino también su aspecto de donación.

Por el contrario, una filosofía que se limite a un ámbito meramente especulativo es una que no logra superar la historia de la filosofía como objeto de su saber. Y en este sentido es fácil confundir el amor a la sabiduría (filosofía) con la minuciosa elucidación terminológica, con la exégesis sobre lo que ya otros filósofos dijeron hace tiempo. Todo ello puede traducirse en una circularidad estéril; una implosión del saber filosófico que únicamente dialoga consigo mismo, que sólo aprende de sí mismo, que sólo tímidamente se sirve de los fenómenos del mundo para luego retornar al refugio de sus murallas conceptuales.

Karl Jaspers es más radical a la hora de señalar la capacidad de apertura de la filosofía al convertirla en un fenómeno connatural al ser humano. Efectivamente, Jaspers no sólo abre la filosofía desde un terreno académico-universitario sino que lo remite a los orígenes del hombre bajo la forma de un pensar que tiende a lo más hondo, incluso siendo aparentemente superficial en su expresión, esto es, al descubrimiento de lo que las cosas todavía guardan de sí mismas. Desde esta perspectiva, para Jaspers “no hay manera de escapar a la filosofía. La cuestión es tan sólo si será consciente o no, si será buena o mala, confusa o clara. Quien rechaza la filosofía, profesa también una filosofía, pero sin ser consciente de ella”.¹¹²

Lo que aquí se requiere es una filosofía que pueda dialogar con el mundo y con otros ámbitos del saber humano sin rehuir de nuevas expresiones y modos de nombrar las cosas o los eventos, y sin perder o renunciar, obviamente, a su propio bagaje lingüístico-conceptual. Esta necesidad pone de manifiesto las diferentes caras de una misma disciplina y los hechos son contundentes a este respecto. Para muchos filósofos la filosofía es la búsqueda impaciente y dramática del último reducto de seguridad de cara a un mundo que se cae a pedazos o se disgrega en un incesante proceso de atomización. Desde esta óptica, la filosofía sería predominantemente un ejercicio de explicación causal con algún ingrediente de buena voluntad para cambiar el estado de cosas imperante. Para otros, la filosofía es la teoría y la estrategia que adelanta y jalona la historia: esta es la filosofía que defiende la radicalidad en la instauración de nuevos modos de

¹¹² JASPERS, *La filosofía* 3.

interacción humana al interior y exterior de una sociedad ya constituida como tal; en el fondo esta manera de “hacer” filosofía tiende a ser profundamente excluyente y no pocas veces se convierte en apología de la violencia. En el peor de los casos se encuentran aquellos que consideran y asumen esta disciplina como un depósito de contenidos que devienen únicamente en instrumento o medio válido para conservar o aumentar sus instancias de influjo socio-económico en una estructura académica o de otro tipo, llevando a cabo implícita o explícitamente cierto ejercicio de poder. En semejantes circunstancias sería muy difícil conseguir que estos “filósofos” abran sus horizontes para dialogar con otras ciencias o disciplinas de la racionalidad, incluyendo aquí a la literatura, o que consideren este emprendimiento como algo realmente valioso tanto para la filosofía como para la literatura. Esto, en la perspectiva de aquéllos, sería una pérdida de tiempo.

Sin embargo, hay al menos otra manera de hacer filosofía y esta es la que no sólo asume como propia la tarea de observación y disección (interpretación por vía del silogismo) de la época en el cúmulo de logros, inquietudes, anhelos o desencantos que le son más propios, sino que también promueve de manera eficaz las distintas formas y modos de expresar tales inquietudes, anhelos y desencantos encarnados en una cultura o comunidad. Esta otra manera de hacer filosofía tendría que ser capaz de leer el tiempo o la época en distintas formas de expresión, sin restar mérito a éstas por cuanto que no siguen el mismo itinerario del *logos* que defiende la filosofía griega, alemana, anglosajona, etcétera, como exclusivo patrimonio milenario. Sólo así esta filosofía entendería el sendero de una doble y profunda reconciliación; en primer lugar, con su propia historia, y en segundo lugar, con el despliegue de los eventos de las distintas colectividades así como con las expresiones lingüísticas que revelan las preocupaciones existenciales más sentidas del individuo. Esta filosofía estará definitivamente en condiciones de superar su fijación objetual, es decir, podrá salir del círculo de los contenidos que ella misma aglutina bajo el denominativo: “historia de la filosofía”. Así lo expresa el filósofo Raúl Fornet-Betancourt:

Ya Friedrich Überweg vio esta necesaria trasgresión de las fronteras de lo que se llama filosofía en su sentido disciplinar específico como un componente esencial de los estudios sobre la historia de la filosofía. Fue así que escribió: ‘Para el método de la historia de la filosofía es importante la interrelación estrecha de

la filosofía con el conjunto de la vida espiritual de una nación o una época tal como se refleja especialmente en la literatura.¹¹³

El texto literario no busca solamente generar o dar lugar a enunciados que sean copia de lo que se ha dado en llamar “la realidad”. Esto vendría a ser el terreno propio de las ciencias. Tampoco obedece únicamente a criterios silogísticos-deductivos para los cuales vale la pretensión de llegar a lo que se ha denominado “la verdad”. Esto, por su parte, vendría a ser el terreno propio de la filosofía. Verdad (silogística) y realidad (científica) no constituyen la instancia decisiva de justificación del texto literario. Éste último intenta en todo caso llevar a la “verdad” y a la “realidad” a manifestaciones únicas, sin dejar de ser lo que son. Con lo anterior se da lugar a uno de los criterios fundamentales para definir lo que pueda o deba ser un texto literario. Dicho en sentido inverso, todo camino lineal y preestablecido entre la razón y los hechos resulta sospechoso para el texto literario y para el creador del mismo.¹¹⁴ Desde una perspectiva más amplia, el texto literario no se opone a lo que es propio de un texto filosófico, puesto que aun rondando la más refinada fantasía aquél sigue anclado de un modo u otro a lo “objetivo”. En este mismo sentido se expresa Todorov con respecto a la relación entre el sabio (filósofo) y el escritor (literato):

Novelista y sabio observan la vida de manera diferente, y el novelista puede no preocuparse de formular leyes generales sobre el desarrollo del mundo o sobre el ser del hombre; no está sometido, pues, a ninguna exigencia de verdad-ade cuación: produce ficciones infalsables. Por el contrario, el novelista, exactamente igual que el sabio, está sometido al principio de la verdad-desvelamiento: de la misma manera que el pintor produce un retrato infalsable y, sin embargo, verdadero, el novelista nos revela la verdad, aunque sólo sea la de una ínfima

¹¹³ FOrNET-BETANCOURT, *Modelos* 36.

¹¹⁴ Algunos querrán ver en la afirmación irónica de Shakespeare en su comedia “La duodécima noche” (*Twelfth Night*) por boca de su personaje Viola una acusación más de falsificación por parte de la literatura: “Cierto, muy cierto. Los que se dan al fino retozar con las palabras pueden sin tardanza volverlas licenciosas”. Cf. HOLLANDER, *El fino retozar* 131. Leído con más detenimiento este pasaje muestra que la literatura da cuenta de un fenómeno que forma parte y es constituyente de la vida humana, puesto que el autor inglés está jugando y saltando de un nivel a otro: del nivel de las palabras al de los hechos, y viceversa. Las palabras y las pasiones humanas siempre van de la mano.

parcela del mundo. Si falta esto, no merece ser leído. Ésta es la razón por la cual Shakespeare y Dostoievski, como se ha repetido con frecuencia, nos enseñan más sobre el hombre y el mundo que mil autores de obras científicas (y, hay que añadir, que otros mil autores de dramas y novelas).¹¹⁵

Todorov habla en cierto sentido de un terreno común entre la ciencia, la filosofía y la literatura al darle a esta última la posibilidad de producir una ficción infalsable que no es otra cosa que la verosimilitud y el deseo de tocar las cosas nimias o las realmente serias que animan al hombre recurriendo al arte de la palabra. Dicho en un sentido amplio, la filosofía y la literatura aspiran a lo verdadero, comprendiendo esto “verdadero” en el ámbito de las leyes que fundamentan o conciertan el devenir y en el ámbito de lo más relevante o de lo más exiguo y cotidiano del acontecer humano. Precisamente el acontecer humano habrá de convertirse en el terreno común en el que tanto la filosofía como la literatura —en su modo propio— se mueven como en casa. María Zambrano ha subrayado con inigualable lucidez la relación de mutua dependencia entre la literatura (poesía) y la filosofía, extrayendo consecuencias positivas para la interdisciplinariedad de estas dos ramas del saber: “(...) la poesía ha recogido la función, antes reservada a la filosofía (*sic*), de redimir la queja de lo que clama escondido y sofocado, de lo que gime condenado y que no conocemos, es decir, la unidad con que sueña el filósofo solamente se da en la poesía [que lo] es todo”.¹¹⁶

¹¹⁵ GARRIDO, *Nueva introducción* 27.

¹¹⁶ Cf. BAENA, *El ser y la ficción* 14. Los corchetes y las cursivas pertenecen a la fuente consultada.

CAPÍTULO II



HACIA UNA POÉTICA “LITERARIA” EN TORNO AL SER

Lo propio de la literatura: una mirada al ser en movimiento

Resulta inagotable el debate de los expertos sobre lo que pueda ser considerada la esencia de la literatura.¹ Cada uno de ellos pretende dejar su sello personal en una posible definición de esta disciplina del saber. Según Alfonso Reyes al menos dos son los elementos que deben conjuntarse para dar lugar al fenómeno literario: el valor semántico (de significado) y el valor formal (expresiones lingüísticas). Ambos valores son guiados por una premisa de respectividad: la intención semántica se guía por el despliegue ficcional, mientras que la intención formal sigue a la expresión estética. En resumen, dice Reyes: “Sólo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma”.² Pero, ¿dónde queda el valor de la “contextualidad” histórica en esta descripción de lo literario?

Para el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer un elemento esencial que hace a un texto literario es la temporalidad —es decir, la mutua implicación de los ejes del tiempo: pasado, presente, futuro— que se expresa como lo “textuado”. Esto puede incluir el testimonio de lo acaecido a un individuo o a un grupo y que haya sido reportado por algunos medios de información, aunque, para decirlo de una vez, el texto literario no se limita a esto último. Aquí no hay que caer en el exceso de exigir a todo texto literario una estructura que corresponde más bien a un texto “histórico”, o sea, producido por un historiador profesional. Más allá de esto Gadamer ve al texto literario como la toma de palabra de un mundo que es “histórico” por cuanto que está estructurado a partir de cosas o sucesos que no dejan de estar vinculados a la experiencia del hombre. Debido a ello el texto literario asciende a su carácter de texto “eminente”,³ porque lo que contiene en sí

¹ No sólo la esencia sino también los alcances de la literatura o de lo literario se encuentran en debate. Por ejemplo, Hans-Georg Gadamer incluye en la literatura a la “poesía oral”: “Una oración, una fórmula de cortesía, un decreto, una noticia de periódico pueden tener un significado decisivo y estar en boca de todos. A pesar de ello, no pertenecen a la literatura ni son textos ‘eminentes’. Por el contrario, no se vacilará en incluir en la literatura, a pesar de todo, a la *oral poetry*, que es previa a cualquier tradición escrita y que se ha conservado en apartadas regiones culturales hasta bien entrada la época literaria, como si, por así decir, la memoria de los poetas y de los cantores representara ya el primer libro en que fue inscrita la tradición oral”. Cf. GADAMER, *Arte* 99-100.

² REYES, Apolo o de la literatura 99.

³ En cuanto a la denominación “texto eminente” Gadamer señala lo siguiente: “El texto eminente es una configuración consistente, autónoma, que requiere ser continua y constantemente releída, aunque siempre haya sido ya antes comprendido”. GADAMER, *Arte* 101.

no se reduce a una simple información y porque aspira a sobrepasar cualquier destino u ocasión ya determinados:

Literatura quiere decir ‘bellas letras’. No todo lo que sirve para divertir al público lector forma parte de ellas, por no hablar de los textos científicos o de los textos de uso práctico en cualquier ámbito. Formar parte de la literatura, ser un texto literario, es una distinción. La palabra ‘literatura’ es especialmente sugerente. Lo que pertenece a la literatura no se define por estar escrito, sino porque, a pesar de estar ‘sólo escrito’, le corresponde una entidad propia que abarca todo lo que entra en cuenta: como un obispado, un principado, la Antigüedad, la cristiandad, la época heroica, dicho brevemente: como la riqueza, que engloba en sí misma todo lo que forma parte de ella. Evidentemente, eso incluye el que un texto erija una pretensión de validez independientemente de su contenido y no sólo satisface una necesidad coetánea de información. Al menos según sus propias pretensiones, sobrepasa cualquier destino u ocasión limitados. Como obra de arte lingüística, es ‘eminente’.⁴

Con todo lo que representa la autoridad de Alfonso Reyes, para no simplificarlo demasiado, hay que añadir que la literatura parece ser también un fenómeno histórico, mundanal, matizado por innumerables tradiciones y que atañe primordialmente a los afectos o desafectos más profundos del hombre. No es aventurado decir que la literatura se asemeja más a un comportamiento humano de cara a ciertos textos escritos, los cuales se constituyen en un ágora que concita tres perspectivas temporales, no aisladas sino en mutua implicación con respecto al ser: analéptica (proveniencia desde un pasado reconocido como tal), proléptica (proyección hacia un futuro más o menos delineado o conocido) y aléptica (estancia en el presente compartido).

Otro problema que atañe a la literatura o al fenómeno de lo literario es el que tiene que ver con la noción de “originalidad”. Desde antiguo, entre los griegos, se sabía que el despliegue ficcional en la intención semántica no era absoluto, sino que estaba cargado

⁴ GADAMER, *Arte* 99.

de imitación.⁵ Por eso a la ficción se le llamaba también *mimesis*, lo cual significaba menos una “copia” tomada de la naturaleza que una reinterpretación de ésta: para el creador artístico la invención no es total puesto que hay lugar para un “pastoreo” de la memoria; un recuento de las huellas de la experiencia que va de la mano de la imaginación creadora.

En este diálogo entre lo que es copia y lo que es invención entra, para componerlo o reorganizarlo todo, la “intención”. El autor y el destinatario (lector) de un texto (literario) generalmente se mueven por cierta “intención”: por parte del autor de un texto se da la intención de llamar la atención, de retener la mirada del lector conduciendo a éste casi siempre a una evocación o a un evento por-venir. Por parte del lector se presenta la intención de ser conducido por aquél a través de una cosa o evento. Entre autor y lector de un texto literario se efectúa una comunicación que va más allá de lo “contemporáneo” o de lo “actual”. Reyes menciona no sin razón que el contenido de la literatura es la pura experiencia que aspira a ser comunicada.⁶ De manera análoga la expresión textual que es comunicada tiende a crear un efecto de iniciación en los destinatarios reales siguiendo el modelo de los círculos místicos antiguos.⁷ Aquellos que han leído (con intención de atención) una misma obra escrita (literaria) forman de algún modo una comunidad, están enterados en cierto sentido de lo mismo, comparten “una” mirada del mundo y abrigan aspiraciones más o menos coincidentes.

Pero volviendo al punto de vista formal, la obra escrita que aspira a entrar en el ámbito de la literatura requiere de una labor de construcción pre-meditada: una gramática en un correcto engranaje (sintaxis-semántica), con tiempos de silencio y sonido (frases, periodos) que justifiquen y refuercen el tono de la intención de atención (pragmática). El factor de la emotividad hace que todo lo anterior ascienda a su esplendor: se trata de una emotividad que va más allá de la lógica del enunciado para transmitir con callada o impetuosa energía el humus de la experiencia. Pero hay que tener cuidado con esto porque no hay que buscar una relación de necesaria simetría entre lo que expresa el autor de una obra escrita y lo que ésta comunica; entre lo que comunica un autor y lo que comprende el lector. Por ejemplo, la forma puede ser mate-

⁵ Aristóteles da a entender que la imitación (poética) podía hacerse en prosa o en verso, porque tal imitación se opera “con qué medios, con qué cosas y cómo”. Cf. ARISTÓTELES, *El arte poética* 10.

⁶ REYES, Apolo o de la literatura 100.

⁷ “Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso”. Cf. REYES, Apolo o de la literatura 105.

mática —en el caso de la composición de un soneto, o un haikú, por ejemplo— pero la resonancia en los receptores de tal composición puede ser muy diversa.

Lo poético y lo coloquial de las letras de Rulfo

Para decir alguna expresión coherente sobre el concepto de lo “poético” no basta con acudir a Aristóteles y su *Arte poética*, porque está claro que más allá de las representaciones filosóficas y de los esquematismos clásicos lo poético es un fenómeno humano y como tal está sujeto a una casi impredecible movilidad. A este respecto las palabras de Dilthey tienen una validez incuestionable: “De todas las épocas y de todos los pueblos, nos invade una abigarrada diversidad de formas, que parece borrar toda separación entre los géneros poéticos y toda regla”⁸.

De raíz griega, el adjetivo “poético” remite naturalmente a la forma verbal *poiéō* (“yo hago”). Este verbo está atestiguado desde Homero y se aplicaba a toda actividad, sea de las deidades, de los hombres y, muy raramente, de entes “inanimados”, por ejemplo cuando se decía “el campo o el árbol hacen frutos”. Más tarde, en la *Teogonía* de Hesíodo y en el *Timeo* de Platón, el verbo significa producir y causar, pero dando forma.⁹

Junto con la noción de lo poético se hace necesario decir alguna palabra en torno a la noción “poesía”. Por razones de brevedad y de objetivos del presente trabajo no es posible trazar un panorama histórico en torno a la evolución de la noción de poesía ni hacer un recuento de las tendencias que dominan las distintas formas de poesía en la actualidad. Pero sí resulta oportuno solamente hacer una alusión muy general a las concepciones asumidas por Aristóteles y Platón, las cuales son punto de partida para toda otra noción de poesía en el contexto de la cultura Occidental. Así pues, resta recordar lo siguiente a manera de modelos o premisas para lo que pueda ser entendido como poesía:

Para Aristóteles la poesía es una *mimesis*, una imitación; para Platón es una embriaguez que arrebató al poeta. Con esto puede quedar deslindado el campo de los que ven en la poesía un ejercicio en el que cuenta la habilidad, y el de los

⁸ DILTHEY, *Poética* 20.

⁹ THIELE, ΠΟΙΕΩ 193.

que la conceptúan como una enajenación en la que cuenta la inspiración. No es difícil seguir el rastro de ambas tendencias a lo largo de nuestra literatura. En el siglo xv —siglo de encrucijada— oímos al marqués de Santillana decir —aristotélicamente— que la poesía es una ‘fermosa cobertura’, mientras Juan Alfonso de Baena —platónicamente— que la poesía es una ‘gracia infusa del Señor Dios’. En adelante, todas las épocas neoclásicas (en el sentido amplio de la palabra) considerarán la poesía según la primera de estas tendencias.¹⁰

Las dos grandes corrientes que inspiran la reflexión sobre la poesía son bastante claras: la poesía es más una virtud del hombre o bien es producto de la inspiración, de un don recibido por una entidad trascendente no identificada del todo. Una (aristotélica) defiende la forma y el contenido, la otra (platónica) el motivo remoto del evento poético.¹¹ La primera tiende a la observación-imitación de lo fáctico; la segunda a la contemplación del misterio. Los nombres cambian, las formas se transforman, pero las ideas fundamentales sobre la poesía hablan detrás de las letras.

Por otra parte, se afirma con frecuencia que lo poético trae consigo un concepto de belleza que constituye su justificación. Lo bello-poético de la obra escrita de Rulfo es, no sólo invención, fantasía y originalidad, sino proveniencia de un pasado, en tanto conocimiento profundo del hombre en el marco de una tradición. En efecto, este viaje a las profundidades del alma del hombre revela en la obra escrita de Rulfo una muy especial noción de belleza. En esta perspectiva se sitúa lo dicho por Gherardo Marone: “La belleza es, por ello, el lenguaje que asume nuestro sentimiento para penetrar en el coloquio de las almas, en el círculo mágico de las generaciones.”¹² Con lo dicho anteriormente resulta claro que Rulfo anduvo tras las huellas de una noción de belleza diferente a los moldes

¹⁰ DÍAZ-PLAJA, Sobre la poesía 139. El crítico literario Juan Domingo Argüelles refiere que la postura de Platón respecto del poeta y de la poesía fue inflexible: “Todo aquel que se atreve a escribir poesía sin estar poseído por el delirio que este arte exige, creyendo que puede ser poeta tan solo por escribir de acuerdo con determinados recursos técnicos, estará muy lejos de ser un verdadero poeta, pues la poesía de los letrados siempre será eclipsada por aquella que destila locura divina.” Cf. ARGÜELLES, Prólogo 12. Esta postura de Platón con respecto del poeta se completa en su famoso diálogo “Ion”, pero no se puede decir, naturalmente, que esta obra agote toda la doctrina platónica sobre el tema de la poesía y el poeta.

¹¹ Octavio Paz ilustra claramente estas dos corrientes: “Para algunos el poema es la experiencia del abandono; para otros, del rigor”. Cfr. PAZ, *El arco* 24.

¹² MARONE, La poesía 131.

establecidos en los cánones literarios. Más que la repetición de una estructura formal (poética) ya canonizada en la historia de la literatura Rulfo intentó llevar el “coloquio de las almas” a lugares insospechados, pero primero tuvo que asomarse a lo mágico y lo trágico de las generaciones que le antecedieron para establecer un diálogo (*colloquium*) con ellas. O dicho en mejores términos, la obra de Rulfo es capaz de llevar a las almas de los que la reciben a desentrañar el coloquio que antecede y define a cada una de ellas, su propio diálogo interno poblado de luces y de sombras; de voces, ruidos y silencios; de predilecciones, animadversiones y retraimientos. Por eso es explicable que la “belleza” literaria de la obra de Rulfo se constituya en la combinación de lo fáctico (presente) con lo verosímil (futuro), partiendo de una sólida raíz histórica (pasado). Afirmar el poeta chiapaneco Jaime Sabines: “(...) toda arte poética debe estar comprendida, subordinada al arte humano, al arte de vivir”.¹³

La belleza de la obra escrita de Rulfo radica en que está cimentada hondamente en el arte de vivir, pero también en el del morir. Por eso, más que nada por eso, Rulfo es un poeta cuya obra rezuma una belleza inusitada. Haciendo acopio de tanta decepción y desencanto de la gente de campo, la obra de Rulfo ha tenido el gran mérito de situar al hombre de cara a su propio desencanto, y en ello hay un significativo provecho tal y como lo señala Sabines: “¿De qué sirven los poetas? Sirven, como en el mito de Sísifo, para subir la roca que ha de caerse, para sacar la flor de las cenizas, para arrojar del corazón del hombre el desencanto”.¹⁴ El desencanto que cura del desencanto; la muerte que, al ser nombrada y desentrañada, impulsa a su propia asimilación; esta es la “utilidad” posible de la obra escrita de Rulfo. Sísifo puede ser considerado poeta no porque encuentre en su desgracia motivos y formulaciones de un refinado sarcasmo, sino porque él sintetiza y recrea permanentemente (en cada ascenso) la existencia. En sentido análogo, para el hombre no existen puramente —exclusivamente— anhelos o decepciones: ambos conceptos o experiencias se explican entre sí. Con la realización de un anhelo emerge desde su más íntimo esplendor la semilla de la descomposición. Sísifo pule la roca en cada subida, y en cada uno de estos ascensos él cambia, aunque la roca siga siendo la misma. El cuerpo de Sísifo fue encadenado al rodar eterno de una roca, pero no su inteligencia y su esperanza.

¹³ SABINES, *La vida está antes* 301.

¹⁴ SABINES, *Para arrojar del hombre* 305.

El coloquio de las almas, fundamento de la belleza, no es posible sin el coloquio de las cosas y de los seres vivos que afectan a las almas de los hombres: todo habla, es decir, todo es capaz por sí mismo de hacer y decir algo en la obra de Rulfo, especialmente en su novela. Para confirmar lo dicho baste con mencionar algunos ejemplos:

Una bandada de cuervos pasó cruzando el cielo vacío, haciendo cuar, cuar, cuar.¹⁵

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara.¹⁶

Había chuparrosas. Era la época. Se oía el zumbido de sus alas entre las flores del jazmín que se caía de flores.¹⁷

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.¹⁸

El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo.¹⁹

Este coloquio de las cosas y de los seres vivos plantea una encrucijada desde el punto de vista del lenguaje: apegarse a la representación que de una cosa se hace el creador literario en su mente o alejarse de todo molde representativo de la cosa, a pesar de que este molde ya sea un “algo” presente en la razón o la memoria, tanto del creador como del lector. Rulfo emprende algo original en su novela: des-trazar el camino nítido que une a una palabra con su objeto; jugar con la noción de referencialidad y, obviamente, con la pretensión de verdad de lo ya dicho por otros sobre cada cosa. En otros términos más filosóficos, Rulfo desestructura el fenómeno de la representación de la cosa:

¹⁵ RULFO, *Obras* 151.

¹⁶ RULFO, *Obras* 151.

¹⁷ RULFO, *Obras* 158.

¹⁸ RULFO, *Obras* 153.

¹⁹ RULFO, *Obras* 160.

Uno de los enigmas centrales de la novela es, claro, el que atañe a la peculiaridad de la representación. En primer lugar, aquí la representación es del todo clásica: el nombre asume el lugar del objeto que nombra. Pero la función representacional del lenguaje no sigue una lógica demostrativa ni una economía signíca del intercambio comunicativo. O sea, la enunciación está planteada como fantasmática (no hay responsables de su ocurrencia) y la comunicación como problemática (el diálogo no es referencial y acontece a posteriori (*sic*) como la sombra de los hechos). Por eso, cabe decir que el nombre resta a su objeto del mundo, o dicho de otro modo, un nombre descuenta del lenguaje la traza de la cosa.²⁰

En numerosas instancias de su obra Rulfo descubre el lenguaje “otro” de las cosas y a éstas las revela como extrañas a su signo, como si se alejasen de la denominación y determinación que el hombre les ha impuesto, como si por momentos las cosas escapasen de la camisa de fuerza que les impone su “nombre”. Este coloquio de las cosas parece tener todo, menos una relación “coloquial” con sus correspondientes denominaciones. Rulfo emplea y lleva a su plenitud una técnica de des-encubrimiento de las cosas desde su lado más oculto y sorprendente, aunque no por eso deja de ser verdadero. A falta de expresiones más exactas esta técnica bien puede llamarse del “nombre vacío” o del “objeto en fuga”. Los alcances de la enunciación, la estrategia de la comunicación dialógica (que aparece como algo obvio, posterior y “a la sombra de los hechos”) y la fiabilidad de la representación son puestas en jaque por parte de Rulfo, quien descubre más que nadie el modo de ser de las cosas, el modo de comportarse y de revelarse. En esta perspectiva su novela no es una sarta de mentiras. Al contrario, Rulfo pone de manifiesto la sarta de mentiras que rondaban en torno a la auténtica posibilidad de ser y de ser-nombradas las cosas. Por eso su lenguaje no es un medio fiable para aquel que está obsesionado por encerrar en un solo nombre el comportamiento de las cosas. Esta doble libertad, la de Rulfo y la de las cosas que invoca en su obra, es en su esencia poesía. De ambos lados hay un hacer propio, un acudir-pronto-a-la-invocación que nunca es el mismo con respecto de sus manifestaciones previas y que ya han sido sancionadas positivamente por los criterios de verdad de la época. Por eso Rulfo a través de su escritura nos lleva a la más íntima morada de las cosas, para conocerlas desde su hacer más propio, más libre, más originario y originante.

²⁰ ORTEGA, Enigmas 339.

Con todo lo anterior es preciso señalar que la belleza y la poesía de las letras de Rulfo radica no sólo en que éste explora hondamente en el coloquio de las almas, sino también en que penetra en el coloquio de las cosas; las deja hablar y con sorpresa descubre —nos descubre— que pueden “decir” algo de manera inusitada, diferente a lo que ya concebíamos de ellas.

Quizá uno de los ejemplos más sobresalientes de este desandar el camino de la referencialidad lo constituya el siguiente pasaje de su novela:

La madrugada fue apagando mis recuerdos.
Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.²¹

En la narrativa de Rulfo la palabra se diluye, se escapa del sonido que conforma su huella y escapa del objeto que nombra como también escapa del responsable de su enunciación. Palabra como hija rebelde y, luego, tirana. Una palabra que no suena, que no es “de carne y hueso”; palabra-certeza pero no palabra-signo. Lo extraño y perturbador es la posibilidad de que la palabra agarre rumbo por sí misma, lejos de todo y bajo la amenaza de no volver a ser la nítida y transparente doncella en el universo de la representación. Con ello queda de manifiesto el riesgo de que aquélla no sea posibilidad de coloquio, sino cada vez más soliloquio. En este contexto, en la obra de Rulfo la palabra no es lo que el hombre dice desde ella y por ella, sino que ésta es su extrema posibilidad, su retorno a la sombra de los sueños o al sueño de una sombra. En su más honda y más alta posibilidad la palabra es sombra huidiza, sueño alucinante y fantasmal, lo cual significa retraimiento del mundo. Si Shakespeare dijo que el hombre “está hecho de la madera de los sueños”, Rulfo bien pudo afirmar que el hombre “está hecho de la madera de las pesadillas”. En la novela de Rulfo se sugiere que el “en sí” del hombre, como la palabra, es una pesadilla en desarrollo, siempre presente —a pesar de la apariencia de la polaridad temporal pasado-futuro—; pesadilla que se manifiesta con el ansia como certeza y con la fugacidad como trampa enmarañada que atrapa al anhelo, todo anhelo. La extraña

²¹ RULFO, *Obras* 187.

belleza de la literatura rulfiana está lejos de ser imitación, importación o acumulación de vocablos “bellos”. Su belleza es una belleza extraña, trágica, avasalladora de la razón hasta el punto del asombro y el estupor.

La narrativa de Rulfo recorre el camino, lento pero firme, que va de lo real a lo trans-real; de lo habitual a lo insólito; de lo histórico a lo ficcional; de lo físico a lo metafísico. Y todo ello en virtud del significado y alcances de la palabra. En la obra de Rulfo se tocan los extremos de la esencia de la palabra: por un lado echa raíces en la historia y por eso habla de campesinos que no tienen tierra, de gallinas, de mujeres bellas y feas, de hombres criminales, etcétera; por otro lado habla de palabras que se escapan, que se esconden de las cosas y del hombre, y se transforman o diluyen en ecos, en murmullos y en silencio. Efectivamente, la relación entre el creador y su palabra no siempre es tersa. El poeta Octavio Paz da cuenta de una necesaria polaridad de la palabra en la creación poética:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. Dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arrastra a la palabra del lenguaje; otra de gravedad, que las hace volver.²²

La diferencia con respecto de lo dicho por Paz radica en que Rulfo no maniató al lenguaje, sino al revés: Rulfo no produce el destierro de las palabras sino que padece el desarraigo previo de éstas. Paz se mueve en un terreno figurado, en el ámbito de la estilística. Rulfo, en cambio, se mueve en el ámbito ontológico. Con relación a lo afirmado por Paz hay que señalar que Rulfo emprendió el camino poético de manera inversa: de la seguridad del lenguaje rústico, coloquial y campesino pasó a la inseguridad de un lenguaje indómito, a la indefensión frente a la palabra auto-determinada; del centro de gravedad referencial de la palabra Rulfo va directo a la experiencia del desarraigo frente a ésta. A diferencia de lo afirmado por Paz, en la novela de Rulfo el

²² PAZ, *El arco* 38-39.

autor mismo se hace a un lado para, conscientemente, “no brillar” como poeta. Su lugar es ocupado por esa extraña experiencia de la rebelión de la palabra. La palabra es fluida, se determina a sí misma y con ello determina a su creador. En este caso la palabra “toma la palabra” y convierte a su creador en un dócil oidor. En efecto, la palabra emancipada (el grito, el eco, el murmullo, el rumor y hasta el silencio) es un fenómeno claramente reiterado en la novela de Rulfo. De esa parentela en rebelión ningún miembro es declarado como entidad inútil o vacua. Al contrario, cada uno de ellos está cargado de sentido igual que lo está la palabra. Y todos ellos se mueven por sí mismos de acuerdo a lo que Rulfo señala en su novela:

Dormí a pausas.

En una de esas pausas fue cuando oí el *grito*. Era un grito arrastrado como el alarido de algún borracho: ‘¡Ay vida, no me mereces!’

Me endecé de prisa porque casi lo oí junto a mis orejas; pudo haber sido en la calle; pero lo oí aquí, untado a las paredes de mi cuarto. Al despertar, todo estaba en *silencio*; sólo el caer de la polilla y el *rumor* del *silencio*.

No, no era posible calcular la hondura del *silencio* que produjo aquel *grito*. Como si la tierra se hubiera vaciado de su aire. Ningún sonido; ni el del resuello, ni el del latir del corazón: como si se detuviera el mismo *ruido* de la conciencia. Y cuando terminó la pausa y volví a tranquilizarme, retornó el *grito* y se siguió oyendo por un largo rato: ‘¡Déjenme aunque sea el derecho de pataleo que tienen los ahorcados!’²³

— Iré con usted. Aquí no me han dejado en paz los *gritos*. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír?

— Tal vez sea algún *eco* que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.²⁴

²³ RULFO, *Obras* 174. Las cursivas son mías.

²⁴ RULFO, *Obras* 175. Las cursivas son mías.

Haciendo una inferencia de las citas previas de *Pedro Páramo*, y tomando las necesarias reservas, puede decirse que, de manera análoga al personaje de ficción, el poeta o creador no tiene el poder sobre la palabra, sino al contrario. El poeta o creador no es simplemente el hacedor de artificios lingüísticos, a la manera de un acomodador de objetos, sino el que se pone a la escucha de la palabra, la respeta, esto es, la deja retozar libre por anchos y nuevos valles o permite que descienda a nuevas profundidades, más allá de lo que sugiere la relación nombre-objeto.

Una vez más sale a relucir la fuerza o *dynamis* que anima la obra de Rulfo: su poder dialógico que hace posible la con-vivencia (*colloquium*) de hechos y fenómenos aparentemente contradictorios: palabra-silencio; grito-murmullo; eco-silencio. La belleza, y lo poético propiamente en los textos de Rulfo, asciende a su altura máxima en *Pedro Páramo*. Ahí, en relativamente pocas páginas, Rulfo pone en diálogo a las almas consigo mismas, a las cosas consigo mismas; haciendo posible una íntima convivencia para los dos polos de la temporalidad (pasado-futuro). No es el hecho simplemente de poner-en-diálogo- cosas o fenómenos disímiles, sino el cómo lo realiza. Dos modos adicionales de este coloquio hacen resaltar la originalidad y belleza de la literatura rulfiana: el diálogo entre la vida y la muerte y el diálogo-convivencia entre la palabra y su parentela (eco, ruido, murmullo, grito, silencio elocuente o cargado de sentido).

El poder de la palabra parece rebasar la voluntad de Rulfo. El *modus essendi* de la palabra parece abrumarlo y este avasallamiento entraña lo propiamente poético. Esto no significa que la creación de Rulfo haya devenido una obra no deseada por su autor, sino que, en tanto escritor, dio con el estatus ontológico y con la fuerza expresiva de la palabra, aceptándola y aproximándose a ella con humildad. Su obra es a todas luces relevante porque, en el ámbito de un coloquio, en él convergen la poesía y el hombre, sobre todo el hombre y sus congéneres. Así lo señala Octavio Paz:

Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. Cuando —pasivo o activo, despierto o sonámbulo— el poeta es el hilo conductor y transformador de la corriente poética, estamos en presencia de algo radicalmente distinto: una obra. Un poema es una obra. La poesía se polariza, se congrega y aísla en un producto humano: cuadro,

canción, tragedia. Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.²⁵

Desde el punto de vista formal, la de Rulfo es considerada una obra poética por diversos motivos: hay una intención de atención (permanencia de la obra) del autor, una articulación especial de relaciones literarias intratextuales (imágenes, metáforas, analogías, etcétera) y un contexto de marcado sentido de comunidad y tradición. Todo ello hace de la obra de Rulfo un acontecimiento poético intratextual, semántico-pragmático y extratextual.²⁶

Para finalizar este apartado es necesario decir alguna palabra adicional sobre el adjetivo “poética” que suele aplicarse a la prosa de Rulfo. Es totalmente cierto que la noción de poesía no puede ser aplicada sólo a la estructura versificada, sino también a la prosa. Así como también es cierto que no se identifica la prosa poética y el poema en prosa:

Es natural, por otra parte, que a los autores de poemas en prosa suela molestarles que se considere sus composiciones de este tipo como prosas poéticas, pues de aquí a la confusión con diferentes clases de prosa narrativa —breve o extensa— hay un paso. Al comentario ‘Hablemos de su prosa poética, respondió Octavio Paz en una entrevista: No me gusta eso de ‘prosa poética’. He escrito prosa y poemas en prosa.²⁷

Sin detrimento de alguna de sus dos vertientes creativas Octavio Paz no dejó duda de que era más poeta que ensayista o prosista. Aunque, para ser justos, la diferencia entre prosa poética y poema en prosa va más allá de las afinidades y decisiones de los autores y los críticos. La extensión de una obra (cuento, relato, novela, saga) no parece influir, para más o para menos, en la definición de la prosa poética. De ahí que haya que bus-

²⁵ PAZ, *El arco* 14.

²⁶ Cfr. LANDA, *Más allá de la palabra* 261-262.

²⁷ HELGUERA, *Antología* 15.

car sus notas fundamentales en otros frentes estilísticos. Lo que parece un hecho es que la de Rulfo (según lo observado en sus cuentos y su novela) pertenece más bien a la así llamada “prosa poética”:

El *Llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, por ejemplo, están concebidos en una prosa poética a la que, sin embargo, subyace una intención narrativa; podría decirse que al *narrar*, Rulfo dio con una forma auténticamente poética de hacerlo.

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos como la imagen, la metáfora, la estructura paralelística, etcétera, en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía.²⁸

En el caso de Rulfo resalta primero una “intención narrativa”, es decir, intención de narrar, y este factor es primordial: la primera finalidad es narrar, contar algo, decir que un evento “x” sucedió a un personaje “y”. No entra en esta instancia la pretensión de verdad que es defendida por las ciencias llamadas exactas porque en la literatura se abandona el dogma de la referencialidad y el alegorismo administrado y defendido sobre todo por la física y la biología. La narración o también llamada por algunos “relato” está animada no sólo por un argumento, sino también por dos perspectivas entrelazadas: temporal y axiológica. La manera de narrar conjunta estos y algunos otros elementos que no es posible agotar exhaustivamente en este apartado.²⁹

En cuanto al poema en prosa se sabe que Charles Baudelaire en su obra *El Spleen de París* (*pequeños poemas en prosa*) aspiraba a pasar por los recovecos de la vida moderna a través de una manera de narrar “poética, musical, sin ritmo y sin rima, tan flexible y contrastada que pudiera adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia”.³⁰ Este pasaje de la dedicatoria

²⁸ HELGUERA, *Antología* 15.

²⁹ Pueden enumerarse aquí los principales elementos de un cuento y un relato: suceso, brevedad, tensión, efecto, narración, tiempo y personajes. Cf. ALBERCA, *Aproximación* 214.

³⁰ BAUDELAIRE, *El Spleen* 4. Todo mundo reconoce la figura de Baudelaire y su aportación al poema en prosa, sin embargo fue el texto *Gaspard de la nuit* de Aloysius (Louis) Bertrand (1807-1841) el que influyó

de su obra es casi un manifiesto, casi un documento fundacional con respecto al poema en prosa. A juzgar por la cita anterior, Baudelaire caracteriza el poema en prosa a partir de cuatro notas fundamentales: apego a la vida, ritmo —que da cierta musicalidad—, flexibilidad y lirismo.³¹ A estas características algunos han añadido la brevedad. El resultado fue una serie de paisajes, miradas, relatos de encuentros y desencuentros, todos ellos breves pero cargados de cierta melancolía, de pesar por la fugacidad de la vida y la contingencia humana. No en vano la palabra *Spleen* remite al griego *splēn*, Bazo (órgano situado en el abdomen, en la parte superior izquierda). Se creía entre los griegos que este órgano era el responsable de segregar la bilis negra, es decir, la sustancia asociada a la melancolía o al estado de profunda angustia que alguien padecía.

Con respecto de la prosa poética, son pocos los estudios que intentan ofrecer una caracterización más o menos precisa de esta expresión literaria. De este modo se impone la tarea de trazar con muchos riesgos un retrato que por una parte aspire a la fidelidad en sus notas internas y, por otra, a la validez para cada caso. Carlos Solanes es un referente sobre el tema:

poderosamente en aquél. Bertrand, por su parte, se sintió inspirado por las figuras de Paul Rembrandt y Jacques Callot. Así muestra Bertrand su deuda con Rembrandt en el prefacio de su *Gaspard de la nuit*: “le philosophe à barbe blanche qui s’encolimaçonne en son réduit, qui absorbe sa pensée dans la méditation et dans la prière, qui ferme les yeux pour se recueillir, qui s’entretient avec des esprits de beauté, de science, de sagesse et d’amour, et qui se consume à pénétrer les mystérieux symboles de la nature”. [Tr. “el filósofo de barba blanca que se encierra en su reducto, que absorbe su pensamiento en la meditación y la oración, que cierra los ojos para recordar, que se entretiene con los espíritus de belleza, ciencia, sabiduría y amor, y que se consume en penetrar los misteriosos símbolos de la naturaleza.”] Por otra parte, Bertrand reconoce de la siguiente manera su deuda con el grabador, dibujante bohemio y liberal Callot: “le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens, qui ne jure que par sa rapière et par son escopette, et qui n’a d’autre inquiétude que de cirer sa moustache.” [Tr. “el mercenario fanfarón y pícaro, que se pavonea por la plaza, que hace ruido en la taberna, que acaricia a las chicas de la bohemia, que no jura más que por su espada y su escopeta, y que no tiene otra preocupación que mesarse el bigote.”] Cf. BERTRAND, *Gaspard de la nuit* 15. El resultado, en la óptica de Baudelaire, fue un feliz ensayo de los nuevos alcances del poema en prosa: breve, elegante, de reflexión profunda y sin retraerse a los detalles más mundanos de lo cotidiano.

³¹ Se entiende aquí “lirismo” como un adjetivo que remite a la expresión de los sentimientos y afectos del poeta. Heredero del movimiento literario conocido como “romanticismo” el poema en prosa es reflejo y énfasis de la subjetividad, espontaneidad y cierto pesar por la pequeñez y fugacidad de la existencia del hombre. Para ampliar el horizonte sobre la esencia y propiedades de la poesía lírica, ver: RUANO, *Lecciones* 229 ss.

En la prosa poética la palabra sigue siendo un ‘fin’ en sí misma y no un ‘medio’, el lenguaje no es provisorio, simple vehículo de significaciones que, una vez cumplida su misión ya no sirve y se descarta; al contrario, es un lenguaje objetivo, con peso propio, que se mantiene vivo y es un mensaje él mismo. De allí que una novela que se pretenda lírica no renunciará por ello a su esencia narrativa; personajes, narrador, punto de vista, organización espacial y temporal..., pero sí hará un uso especial del lenguaje y deberá esforzarse por organizar todos estos elementos ‘[...] de tal modo que, más allá de su operación obvia —desarrollar una ‘historia’— se practique con esos elementos una revelación poética, es decir, un efecto profundo de recreación de la realidad, interno al propio lenguaje, e idéntico a él’. No se trata, por lo tanto, sólo de una prosa cuidada, adornada con algunos recursos literarios y que sólo pretenda narrar la historia quizá de una manera más bella, sino que todos los elementos que la conforman son la manifestación de una experiencia poética del narrador.³²

Solanes menciona que la prosa poética mantiene el valor de la palabra con un lenguaje que es al mismo tiempo mensaje vivo, esto es, palpitante de mundo. La prosa poética no se aparta de la organización y los fines propios del género que desarrolla (cuento, novela, etcétera), pero Solanes hace hincapié en que tal prosa lleva a cabo una revelación poética, la cual radica en “re-crear” la realidad. Esta re-creación no se reduce a una simple paráfrasis escrita de una cosa o evento, ni se limita al uso de un recurso estilístico en especial, por ejemplo, la metáfora. Efectivamente, en tanto re-creación de las cosas la prosa poética da lugar a una serie de recursos estilísticos sin apartarse de su fin primordial: decir un evento, contar que un “x” sucedió a un tal “y”. Por eso en *Pedro Páramo* la historia es una (coherente y de un mismo horizonte) a pesar de lucir fragmentada con respecto del tiempo narrado. Desde la óptica de este juego de unidad-fragmentación la novela está poblada de principio a fin de recursos estilísticos con intención poética.³³

³² SOLANES, *La prosa poética* 146.

³³ Se habla aquí de “intención poética” para designar una actividad específica del escritor-creador: la puesta en crisis en la eficacia y el alcance de la palabra, que ya de por sí es empleada con un determinado sentido en una determinada comunidad. A pesar del marco referencial que le otorga tal o cual comunidad, la palabra nueva del escritor-creador aspira a la permanencia: está interesada “en persistir desde un principio y hasta donde le sea posible”. Cf. LANDA, *Más allá de la palabra* 148-149. Desde otro punto de vista, esta intención poética es una

Esta recurrente inserción de recursos estilísticos, intensos por elocuentes, al interior de una trama definida apoya la coherencia interna de la obra y le imprime un nuevo ritmo poético dentro del ritmo que ya de por sí lleva la narración: el ritmo de lo narrado (diacrónico) se conjunta de manera armónica con el ritmo de la aparición de la imagen o recurso poético (sincrónico). Pero no se trata aquí de definir la prosa poética rulfiana asumiendo una respuesta numérica que podría aclarar la pregunta “¿cuántos y cuáles recursos estilísticos de intención poética inserta Rulfo en su obra escrita?”, sino que se trata de poner de manifiesto el nivel de intensidad y profundidad que alcanza en cada uno de tales recursos estilísticos.

La prosa poética de Rulfo tiene un carácter móvil y responde más a éste que a la sujeción del autor a un modelo preconcebido. Esta ductilidad interna (recursividad estilística) y externa (traducida en diversas resonancias que parten desde la comunidad del escritor y desde la comunidad que recibe su obra) de la prosa rulfiana corresponde a la imagen de un juego en el que cada uno de los elementos o actores que toman parte están dotados de un sello propio, una esencia propia, pero que también se definen en virtud de la participación dinámica con respecto de los roles que cada uno de estos otros elementos desempeña. De ahí que la prosa poética de Rulfo llegue a convertirse en un todo armonioso y dinámico que conjunta: las características de estilo; la materia verbal (compuesto enunciativo, exclamativo, interrogativo, etcétera); las referencias (semánticas y hasta históricas) a las que lleva tal materia verbal, así como los elementos trans-textuales (acción-reacción de distintas comunidades en su devenir histórico).

Con todo lo dicho hasta ahora, las convergencias y diferencias entre poema en prosa y prosa poética no pueden ser enunciadas o agotadas de manera definitiva en este espacio. La discusión respecto de este tema entre los especialistas no parece alcanzar, ni en corto o mediano plazo, una solución unánime. Valga como punto de partida para la discusión posterior una distinción que, por breve, resulta ser en algún modo cierta y al mismo tiempo sumamente riesgosa: el poema en prosa habita en el recinto de la brevedad; tiende a ser breve para dejar al descubierto ciertas virtudes o logros de la composición intratex-

donación por parte del escritor-creador: una propuesta (don) dirigida a otros como algo diferente de lo siempre igual. El escritor-creador apuesta a la contemplación de los otros. En este sentido tiene razón el poeta Antonio Machado al señalar: “un poema es [...] antes que nada un objeto propuesto a la contemplación del prójimo”. Cf. LANDA, *Más allá de la palabra* 138.

tual; está más ceñido a un modelo o un ideal de poema que a un acontecimiento, aunque no elimina por completo la posible referencialidad de éste. La prosa poética, por contraparte, se asienta en el campo abierto del evento; transita el hecho y no teme alargarse hasta transformarse de cuento en novela; de minificción en relato; de anécdota en historia. El poema en prosa es un hecho dentro de una metáfora; la prosa poética es una metáfora dentro de un hecho. Pero también quizá la perspectiva y la intención del escritor-creador son importantes: probablemente hay escritores que desde su experiencia como poetas, dominadores de un más o menos amplio bagaje de recursos estilísticos, se asoman a un evento o cosa y de este ejercicio de proximidad lo que deviene es un texto también conocido como poema en prosa; mientras que hay autores que han experimentado más proclividad por el recurso literario del relato, luego hacen guiños a los poetas para que éstos los acompañen en su recorrido por la cosa o el evento contado, y así se decantan por la prosa poética. Aunque, a decir verdad, esta última afirmación no puede constituirse en una hipótesis más o menos sólida, es una simple conjetura.

El papel de la memoria en la raíz poética de la obra escrita de Rulfo

Se dice que Píndaro llamaba a las musas “hijas del recuerdo” porque ellas eran las hijas de Mnemosine, esto es, la personificación de la memoria. Según el antiguo mito, Zeus se unió a Mnemosine durante nueve noches seguidas y al cabo del año le dio nueve hijas: las Musas.³⁴ El término “Musa” constituye otra forma de entender la memoria, los recuerdos, en tanto origen de la literatura. Rulfo no sólo hace memoria y recuerdo de los muertos, sino que los exhuma y extrae de ellos los gritos, las gesticulaciones, los anhelos de lo divino, los apetitos legítimos o brutales del hombre. Afirma Mónica Mansour en contra de los que señalan que la fuente de la literatura es exclusivamente la invención, la imaginación y los recursos estilísticos para presentar algo como no antes visto: “Los recuerdos, ecos de la realidad, son la fuente de la literatura.”³⁵ Esta aseveración resulta del todo cierta para la obra de Rulfo.

³⁴ GRIMAL, *Diccionario* 363.

³⁵ MANSOUR, *El discurso* 283. Juan José Arreola también ve a Rulfo como un escritor eminentemente memorioso, de recuerdos, que fundan su estilo poético: “A partir del siglo pasado hay en México dos clases de escritores: los que se apoyan en la realidad y los que han hecho del no apoyarse en ella una vocación. Rulfo pertenece a los que se apoyan en el color local, en la índole”. ARREOLA, *Memoria* 505. No obstante, Arreola

Los recuerdos en la obra de Rulfo son un eco de experiencias cargadas de dolor, de padecimientos y de todo aquello que pertenece a los bajos y oscuros fondos de lo humano, sin despegar la mirada hacia lo más alto. Desde la rememoración el autor jalisciense entra de lleno en el universo de la literatura y, también hay que decirlo, de su memoria emerge algo de lo más propiamente poético de su autoría como escritor. José María Arguedas está entre los que mejor describieron la peculiaridad memoriosa-poética de Rulfo: “¿Quién ha cargado a las palabras como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar, como tú?”.³⁶ Rulfo rompe la línea divisoria entre lo que tradicionalmente se considera “poético” (lo versificado o estructurado de acuerdo a un modelo ideal de lo “bello”) y lo “realista” (lo descrito conforme a un fenómeno desde su más propio acaecer); entre lo que es “fantasía” (*possibilitas*) y lo “fáctico” (*factum*). La memoria que Rulfo refleja en su obra es, desde otro punto de vista, el espejo de la conciencia del hombre que lucha entre lo pasado y lo futuro, entre el instante y lo eterno, entre el *Ethos* y el *Pathos*, entre *Kronos* y *Kairós*, es decir, entre el tiempo y la oportunidad. Arguedas no dice que el escritor mexicano, mediante la palabra, dota de sentido a las experiencias de contradicción de la existencia humana (esto sería una labor típica de la filosofía), sino en sentido inverso: Rulfo carga a cada palabra, cada expresión suya, de todo lo que constituye la conciencia o experiencia del hombre (esto es una labor más propiamente de la literatura). Por eso las imágenes y metáforas de Rulfo están tan impregnadas de los “padeceres” que llevan sobre sí las conciencias.

La memoria rulfiana no intenta propiamente re-construir el pasado en su conjunto o en sus detalles (para eso estaba la novela de la Revolución), sino que es una memoria volcada en letras excepcionales para explicarse no sólo el sentido de sí misma, sino también el sentido del futuro, el gran futuro. Con la memoria hacia el pasado y con el anhelo hacia el futuro Rulfo entabló una relación única, llena de dolor y misterio. Por otra parte, en la memoria creada por el escritor jalisciense se dan cita la palabra y silencio en

designa a la “realidad” en la que se apoya Rulfo no como una realidad matemática o física, sino como algo que es susceptible de transformación en la escritura: por un lado Rulfo era un administrador fabuloso del rencor popular, pero por otro lado era un creador de muñecos dotados de las penas y alegrías de los humanos.

³⁶ RUFFINELLI, La leyenda 324.

tanto recursos poéticos. A esta serie de relaciones hay que añadir algo que parece intermedio, que no alcanza la categoría de articulación exacta, referencial, pero tampoco es completamente el silencio: el murmullo. Lejos de ser algo que excluye a la palabra o al silencio, el murmullo es una expresión elocuente por sí misma. La memoria es, entonces, el diálogo de la razón en tres formas: la palabra, el silencio y el murmullo. La memoria no siempre es clara, a veces “murmullea” o es “murmulleada”, y en su esfuerzo de auto-recuperación encuentra la mano tendida de la palabra y del silencio. En efecto, la memoria “murmullea”, se queda tímida ante el umbral de un recuerdo no del todo estructurado. Rulfo ilustra en su novela este estado liminal de la conciencia murmulleante, previo al recuerdo articulado por la palabra: “Rumor de voces. Arrastrar de pisadas despaciosas como si cargaran con algo pesado. Ruidos vagos. Vino hasta su memoria la muerte de su padre, también en un amanecer como éste (...)”.³⁷ En otra instancia de *Pedro Páramo* se describe cómo se da la transición del *murmullar* de la conciencia a la palabra de sentido:

Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: ‘Ruega a Dios por nosotros’. Eso oí que me decían.³⁸

El murmullo es voz perdida hacia dentro, buscando refugio. Es memoria y palabra temerosa que está a medio camino entre la garganta y los labios, de donde no se decide salir. Pero no se agota con estas breves frases la naturaleza del murmullo, porque también es el sonido del ser que desdice lo que de suyo debía decir. En el ámbito de la filosofía antigua el Ser habla y su palabra se traduce en donación, prodigalidad, despliegue de posibilidades. Pero en Rulfo no es así. El Ser/ser murmulla, como la memoria, y se queda en actitud de retraimiento, de opacidad y cicatería. De esto se hablará posteriormente.

³⁷ RULFO, *Obras* 204.

³⁸ RULFO, *Obras* 197.

La memoria en la escritura de Rulfo quiere sacar esperanza de un pasado que es todo desastre y desolación. Sin embargo, no es una memoria que se “tira” al inmovilismo o al mutismo, sino una memoria que se mueve entre la ironía y el sarcasmo. De la ironía saca la fuerza para salir adelante. Esta es la misma memoria llena de ironía que muestra Rulfo ante la debilidad del hombre, ante la pretensión de dominar el destino, ante la ilusión por llegar a poseer de manera conjunta e intensa el afecto y la pasión perfectos. La ironía rulfiana está hecha del inevitable choque entre los opuestos: la opulencia y la miseria, el amor y el odio, la vida y la muerte.³⁹

Los personajes de Rulfo están dotados de una memoria que no es sólo de ellos, sino de un pasado remoto; de los ancestros, de sus historias a medias o cortadas de tajo. Lo ancestral en Rulfo no se remonta solamente a un punto específico del pasado, sino que apunta hacia lo irrecuperable y hacia lo mítico. En cada uno de sus personajes habla una piel, una boca, pero también los deseos, las esperanzas y los fracasos del hombre como si fuera tal memoria una huella colectiva: “Todo ocurre como si el genio contradictor de Rulfo hubiese universalizado el pueblo de hacienda para regionalizar el *tesaurus* griego y la enciclopedia bíblica”.⁴⁰ La memoria reflejada en los personajes de *Pedro Páramo* es fragmentaria pero inclusiva: “una voz es citada dentro de otra voz, una historia asoma al fondo de otra historia, y el tiempo se desdobra para que el pasado aparezca como el futuro, revelado”.⁴¹

La mirada rulfiana (poética) del mundo desde el oxímoron

La palabra que aquí se emplea con el denominativo “oxímoron” es de raíz griega y, a decir verdad, es una palabra compuesta de dos lexemas que de por sí ya indican una contradicción: οξύς: “Agudo; puntiagudo; acerado; afilado; cortante. Vivo; penetrante; picante; ácido. Sutil. Pronto; ardiente; irascible; propenso a la cólera”⁴², y μωρός: “Estúpido; atontado. Loco; extravagante. Soso, insípido. Embotado”.⁴³ Como puede observarse, la

³⁹ Cf. PASCUAL, Juan Rulfo: los laberintos 278.

⁴⁰ ORTEGA, Enigmas 339.

⁴¹ ORTEGA, Enigmas 337.

⁴² YARZA, *Diccionario* 528.

⁴³ YARZA, *Diccionario* 498.

palabra oxímoron pretende constituirse en una combinación entre lo “penetrante y loroso”, y, en general, entre lo que es a todas luces contradictorio. José Antonio Mayoral define al oxímoron como la proximidad de dos términos gramaticales que “se hallan unidos por una estrecha relación sintáctica en los que aparecen unidades léxicas cuyos significados se excluyen mutuamente”.⁴⁴ Para simplificar e ilustrar esta definición pueden mencionarse algunos casos de oxímoron de cuño ordinario y común: “placer atroz”, “frío quemante”, “docta ignorancia”, “soledad sonora, música callada” (San Juan de la Cruz). Aquí lo común es que ambos términos forman un único término en su proximidad o combinación y no aparecen simplemente yuxtapuestos.⁴⁵

El oxímoron es una figura de equivalencia semántica que, compuesta por dos unidades léxicas, focaliza la relación de éstas a partir de la oposición, la antítesis, la contraposición. Esta contraposición puede al menos estar indicada en cuatro tipos o categorías semánticas: 1) ‘entre relativos’ (padre/hijo); 2) ‘entre contrarios’ (bueno-malo); 3) ‘entre privativos’ (muerte/vida); 4) ‘entre contradictorios’ (es/no es).⁴⁶ Estas categorías de oposición pueden ser observadas a lo largo y ancho de la obra de Rulfo mediante el empleo de diversos recursos estilísticos antitéticos: 1) de palabra con palabra; 2) de oración/sentencia a oración/sentencia; 3) de personaje a personaje; 4) de una visión de mundo a otra visión de mundo. En este último punto se hace más notorio el perspectivismo filosófico de Rulfo: el mundo se vacía de sí mismo para dar lugar a un mundo ajeno a los parámetros “normales” de lo sensorial y lo racional, pero completo y coherente en su estructura. Esto equivale a lo que el especialista en retórica Jiménez Patón concibe como el fenómeno de “cohabitación”: “cuando dos contrarios mostramos darse en un sujeto”.⁴⁷ El ejercicio de este recurso estilístico —la oposición de dos términos— da como resultado un nuevo “término-concepto”, pero que en el caso de la obra de Rulfo abre de manera sorpresiva una ventana, no a un concepto nuevo, sino a todo un mundo distinto.⁴⁸

⁴⁴ MAYORAL, *Figuras* 269-270.

⁴⁵ En esto precisamente radica la diferencia entre el oxímoron y la figura retórica llamada “paradiástole”, la cual insiste en la creciente separación de dos cosas o términos. Por ejemplo: “Es fuego Amor, y *no* alumbrá,/ Adquiere almas, y *no* vida,/ Quítala, y *no* es homicida, /Es celestial, y *no* encumbra”. Cf. MAYORAL, *Figuras* 271.

⁴⁶ MAYORAL, *Figuras* 263.

⁴⁷ Cf. MAYORAL, *Figuras* 264 y 269.

⁴⁸ Para José María Martínez, el punto de transición entre un orden ontológico y otro es lo que conforma la esencia del relato fantástico. La transición se realiza en virtud de un “objeto mediador” que sirve para afir-

La elección del oxímoron como una de las más representativas figuras retóricas empleadas por Rulfo no significa una reducción de la obra del autor jalisciense, ni en su forma ni en su contenido. Se ha elegido al oxímoron porque es el recurso estilístico que mejor da cuenta de la contradicción, e incluso la división que prevalece en la visión de mundo rulfiana, sobre todo en su novela. En este plano la prosa de Rulfo es una pléora de poesía. Pero la prosa poética de Rulfo no es de exaltada alegría: no es eufórica, aunque hay que decir que tampoco eufemística. El lenguaje campesino que constantemente emplea Rulfo sirve como una ancla que mantiene al lector amarrado a lo más terroso de la tierra, a lo más mundano del mundo. Y, de cuando en cuando, Rulfo nos regala una imagen o una metáfora intensa, llena de dolor y al mismo tiempo de anhelo; de contradicción y de esperanza. Este juego de lo positivo y lo negativo (según se vea), de lo contingente y de lo trascendente, de amor y de odio, es lo que da al mundo de Rulfo su carácter de un enorme, inconmensurable oxímoron. En aras de mostrar este aserto bastaría con citar algunos ejemplos tomados de su obra:

Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga.⁴⁹

(...) lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.⁵⁰

mar no el absoluto abandono de un mundo en detrimento de otro, sino para preservar la analogía entre dos mundos. El objeto mediador “materializa el momento de fricción entre dos órdenes ontológicos” e introduce el acontecimiento extraordinario e inexplicable. Como ejemplos Martínez señala los relatos “El libro de arena” de Borges, “La gabardina” de Aub y “La pata de mono” de Jacobs, entre otros. Cf. MARTÍNEZ, ¿Subversión u oxímoron? 364-365. Sin dejar de reconocer el valor del estudio de Martínez sobre el relato fantástico, es preciso señalar que no es la mención de un objeto lo que hace que en la obra de Rulfo opere la transición de órdenes ontológicos o visiones de mundo. Rulfo emplea muchos más recursos para lograr este efecto, por ejemplo, los universos simbólicos de justicia/injusticia; verdad-bien/mentira-mal; Providencia divina/destino-azar; vida/muerte, etcétera.

⁴⁹ RULFO, *Obras* 18-19. “Nos han dado la tierra”.

⁵⁰ RULFO, *Obras* 31. “Es que somos muy pobres”.

A la hora en que me fui a asomar, el río ya había perdido sus orillas.⁵¹
La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malasmjueves (*sic*). Parecía un camino de hormigas de tan angosta. Subía sin rodeos hacia el cielo.⁵²

No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje.⁵³

Ahora todo ha pasado. Tanilo se alivió hasta de vivir.⁵⁴

Los federales se habían ido por el rumbo de Autlán, en busca de un lugar que le dicen La Purificación, donde según ellos estaba la nidada de bandidos de donde habíamos salido nosotros.⁵⁵

Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.⁵⁶

Y que si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.⁵⁷

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados.⁵⁸

En cuanto a la visión oximorónica de la realidad rulfiana cabe decir que no se reduce a la descripción de ciertos detalles de las cosas que conforman lo que se ha dado en llamar “mundo”, sino que deviene un fenómeno dinámico en una relación de la parte al todo y viceversa. Aquí viene al caso una característica que Seymour Menton atribuye a su muy peculiar realismo mágico: “la combinación insólita de lo microcósmico y

⁵¹ RULFO, *Obras* 31. “Es que somos muy pobres”.

⁵² RULFO, *Obras* 36. “El hombre”.

⁵³ RULFO, *Obras* 39. “El hombre”.

⁵⁴ RULFO, *Obras* 54. “Talpa”.

⁵⁵ RULFO, *Obras* 74. “El Llano en llamas”.

⁵⁶ RULFO, *Obras* 96. “Luvina”.

⁵⁷ RULFO, *Obras* 153. *Pedro Páramo*.

⁵⁸ RULFO, *Obras* 167. *Pedro Páramo*.

lo macrocósmico”.⁵⁹ Lo dicho por el crítico anglosajón es visto adecuadamente desde el aspecto cuantitativo de lo propiamente objetual: lo enorme se empequeñece y lo pequeño se agiganta, se hacen mucho o se hacen poco, borrándose la armonía de un mundo compuesto básicamente por las dimensiones de tiempo y espacio. Con estas fronteras espacio-temporales diluidas Rulfo des-dimensiona lo sensorial para introducirnos en un mundo donde la facultad sinestésica de sus personajes es lo más normal, y el mundo cobra factura a tanto silencio al que había sido remitido por la conciencia del hombre para, entonces sí, asumir un rol protagónico y hasta tiránico con respecto de éste: se hace oír el silencio; los ecos se mueven con libertad propia; la voz se responde a sí misma y se aliena de su origen. Todos estos recursos literarios son llevados a su máxima expresión en la novela de Rulfo:

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos.⁶⁰

Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado.
Vi un hombre cruzar la calle: —¡Ey, tú! —Llamé.
—¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz.⁶¹

Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños.⁶²

El sustrato oximorónico de todo este mundo rulfiano se sintetiza en que lo anormal se vuelve normal y viceversa. Ya no existe “norma” para el comportamiento del hombre y tampoco para el del mundo. Lo real es lo improbable, y lo imposible toca lo verosímil. Lo predecible se convierte en lo improbable: la muerte, que debía ser el fin, se convierte en el

⁵⁹ MENTON, *Historia verdadera* 22.

⁶⁰ RULFO, *Obras* 182.

⁶¹ RULFO, *Obras* 183.

⁶² RULFO, *Obras* 187.

comienzo de todo, pero en términos de sobresaltos y pesadillas. La muerte es un mal sueño que se ha hecho realidad. Si pudiese asemejarse la ley natural del mundo con un personaje o una voz específica para el hombre podría decirse que aquella adopta la forma de un “reclamo” que no sólo incluye el distanciamiento mudo sino un extrañamiento hostil y sin que nadie pueda explicarse el porqué de tanta contrariedad imperante en el mundo.

El mundo que Rulfo retrata en su obra es fluido, está invadido por la fluidez y lo impredecible. Esta fluidez colmada de desencanto ya había sido anunciada hace muchos siglos por el filósofo Heráclito de Éfeso en frases que suenan al mismo tiempo especulativas, abstractas, pero profundamente poéticas. Así se puede leer en el fragmento 12 del filósofo griego: “Diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos. Y también las almas se evaporan de las aguas”.⁶³ Esta misma idea se ve reflejada en el fragmento 49a, en el que el filósofo afirma: “Entramos y no entramos en los mismos ríos; somos y no somos”.⁶⁴ Heráclito sabía que la condición de la experiencia humana y del mundo en general es la de un cambio constante, y esto es concretamente en lo que insiste Rulfo en uno de sus escritos póstumos “La isla de los gatos”: la contingencia, el cambio, la finitud fluida sin origen y destino establecidos, la identificación con esta inesperada y exasperante fluidez. Aunque es un poco largo vale la pena detenerse en el mencionado texto de Rulfo para descubrir la asombrosa similitud entre su literatura y lo dicho por el filósofo griego:

El Grijalva es un río idiota. Miles de metros antes de su desembocadura, ya cuando viene por lo planito y puede echarse a descansar para siempre en el Golfo de México, le entra lo loco y se desborda hacia todos lados como cualquier animal matrero que no quiere enderezar camino. Allá, a unos cuantos pasos el mar lo está esperando con sus aguas aplacadas, las olas sin aliento para que el Grijalva entero venga a dormir y a olvidarse de tantos padecimientos; pero el canijo río parece perder de pronto la memoria, se olvida que ha venido noche tras día, por semanas, perforando la montaña, las rocas, encajando con violencia los duros brazos en la selva a fin de encontrar una cuna donde aliviar sus trabajos y, de repente, como si dejara las cosas para mañana, simplemente se olvidara de que fue río, dispersa su corriente entre pan-

⁶³ HERÁCLITO, *Fragmentos* 106.

⁶⁴ HERÁCLITO, *Fragmentos* 123.

tanos de agua podrida, convirtiendo la enorme fuerza con la cual partió la tierra, en quietas nubes vaporosas abrazadas a los viejos troncos que él mismo desgajó para ensanchar sus riberas. Después, el agua sobrante toma la vía mansa del mar, adonde llega hervido en calor y cubierto con toda la basura de Villahermosa.

—No es posible encontrar otro río tan idiota como el Grijalva. Y eso lo digo porque viví muchos años sobre sus espaldas, en un islote hoy conocido como Isla de los Gatos. Claro que no me refiero a todo el río. Arriba es diferente. Pero la forma estúpida como se comporta aquí, ante la desembocadura del delta, es como para torcerle el pescuezo a este río y a cualquiera que hiciera algo parecido. Eso de que tamaño caudal y tantísima fuerza se detengan para irse chiflando por allí a fabricar pantanos, es lo que me revienta. Sí señor.

Sobre todo cuando el mar está que se muere por acurrucarlo en sus entrañas. Por algo le pusieron al Golfo de Mex. el nombre de Seno mexicano (*sic*). Fue por eso y nada más. Al Grijalva se le ha de haber olvidado cuál era su seno.

Bueno, si me preocupo por este mentado río es porque tengo cierto parentesco con él. Hermanos, sabe usted. Somos hermanos de sangre.⁶⁵

Esta asociación entre los conceptos de contingencia-finitud y fluidez aparece ya en uno de los primeros textos que Rulfo publicó “La vida no es muy seria en sus cosas”: “Pero, por otra parte, ella no se imaginaba a la muerte sino de un modo tranquilo: Tal como un río que va creciendo paso a paso y va empujando las aguas viejas y las cubre lentamente; mas sin precipitarse como lo haría un arroyo nuevo.”⁶⁶

A lo largo y ancho de su obra Rulfo subraya en diversas formas las variaciones inesperadas, el trastocamiento de la línea segura y finalística de lo “normal”, la falta de lógica, los “derrepentes”. Para el filósofo griego como para el escritor jalisciense no hay algo permanente y seguro; el mundo dejó de ser la cueva y el refugio del hombre sedentario, para convertirse en páramo inhóspito y huida hacia lo impredecible. El anhelo de lo permanente, de lo que queda más allá de las apariencias de cambio de las cosas, es una constante en la historia de la filosofía y la respuesta que da Rulfo en su novela a esta cuestión no es difícil de identificar: nada queda a buen resguardo, y si acaso la

⁶⁵ RULFO, *Los cuadernos* 19.

⁶⁶ RULFO, *Obras* 269.

muerte se pudo invocar como un estado de “paz perpetua” para el alma según las concepciones religiosas católicas tradicionales, Rulfo, en cambio, se encarga de llenar ese mundo de los muertos con la fluidez de un lamento inacabable pero siempre nuevo.

Pero estas visiones del mundo, la de Rulfo y la de Heráclito, toman caminos separados en algún punto por lo que respecta al “juego” de los opuestos. Para el filósofo los elementos contrarios se ponen de acuerdo y llegan a la armonía. Hay, pues, un momento de sosiego relativamente seguro en medio de toda la discordia ontológica imperante. Esto es claramente deducible del fragmento 51: “Los hombres ignoran que lo divergente está de acuerdo consigo mismo. Es una armonía de tensiones opuestas, como la del arco y la lira”.⁶⁷ O bien, a este propósito se puede, incluso, invocar el fragmento 8: “Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía, pues todas las cosas se originan en la discordia”.⁶⁸ En el caso del fragmento 51 hay una clara alusión a la muerte y la vida en la analogía del “arco y la lira” (O. Paz): el primero es instrumento de muerte, el segundo lo es de la vida y la alegría. Para Heráclito la vida y la muerte están abiertas a una extraña posibilidad de equilibrio. Para Rulfo la muerte absorbe la vida; la muerte juega con la vida —en tanto existencia del hombre— como lo haría el gato con el ratón que, una vez hastiado de jugar con el roedor, termina por devorarlo. La vida para Rulfo es una pequeña aunque hermosa isla que está contenida en el inmenso océano de la muerte. Pero, para intensificar su aspecto oximorónico, Rulfo desdibuja en su novela las fronteras de la muerte y de la vida. No se trata de una identificación al modo de simbiosis, ni de un equilibrio de fuerzas del cual pueda resultar algo positivo a la manera de lo dicho por Heráclito, sino que se trata de un acento más agudo puesto por Rulfo a la contradicción ontológica del hombre: los muertos piensan y hacen como que están vivos y los vivos no terminan por saber que están muertos. Incluso, más allá de sus asertos en pro de una incomprensible armonía, el mismo Heráclito parece admitir esta asimetría entre la muerte y la vida, reconociendo que aquélla es superior por cuanto a experiencias reservadas y únicas se refiere. En este contexto la vida es más pequeña que la muerte, según el fragmento 27 de los dichos del filósofo: “A los hombres les aguardan cuando mueran tales cosas

⁶⁷ HERÁCLITO, *Fragmentos* 125.

⁶⁸ HERÁCLITO, *Fragmentos* 104.

que ni esperan ni imaginan”.⁶⁹ Para muchos la muerte trae consigo la más inconcebible sorpresa: el encuentro con Dios y con los seres queridos, la transmutación del alma en otro ser y hasta la desaparición del ser. Pues bien, Rulfo juega en su novela con todas estas posibilidades pero en ningún caso el resultado es plenamente satisfactorio según el balance que hacen sus personajes. A lo más hay que decir que los muertos en la novela de Rulfo son capaces de realizar cosas extraordinarias, prodigiosas, pero insuficientes para alcanzar el reposo del alma.

La perspectiva oximorónica que Rulfo muestra en su novela lo lleva a poner en vitrina los sueños rotos de los vivos y los sueños rotos de los muertos. El vivo arrastra sus sueños vacíos, despoblados de lo que podría representar la plenitud o la meta cumplida. El muerto carga a sus espaldas sus propias pesadillas pletóricas de voces, ecos perdidos, rostros desdibujados. No hay ninguna ventaja de aquéllos con respecto de éstos. Para ambos, vivos y muertos, todo es ruptura y separación. Todo está alrevesado y no se ve la manera de alcanzar una posible restauración. Algo salió mal desde un principio, pero no hay certezas y ninguno de los personajes de Rulfo se aventura a dar una explicación más o menos amplia, coherente y convincente del desastre. De los vivos se espera que estén seguros, atados a la tierra y que ésta sea realmente una tierra pródiga, pero no, la tierra es cicatera y si acaso da frutos, los da amargos. De los muertos se espera que ya no estén atados a la tierra y, sin embargo, lo están. Nadie les dice que ya están bien muertos y que dejen de deambular por el mundo. Pero no quieren convencerse de que ya pasó la hora de la esperanza y siguen aferrados a la última pizca de vida que les concede el autor y el lector de la obra. El mundo de los muertos no es el paraíso y tampoco el infierno, o quizá una mezcla de ambos simultáneamente, pero lo que resulta de esta experiencia es el absurdo y la desesperanza en un no-tiempo y un no-espacio. Mejor expresado, los muertos en la obra de Rulfo ven al paraíso como algo lejano, mientras que el infierno lo ven como una posibilidad no tan remota. Incluso el infierno, para los que se dicen vivos, podría ser un consuelo. O bien, ante la injusticia terrenal el cielo puede no ser premio para los justos, sino liberación “injusta” y al mismo tiempo “justa” para los mortales, trastocándose el marco de valores como lo muestra Rulfo en su novela:

⁶⁹ HERÁCLITO, *Fragmentos* 113.

—Démosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado de esta tierra donde causó tanto mal, no importa que ahora lo tenga en su cielo.⁷⁰

—Pero sabías quién era.

—Sí. Y qué cosa era. Sé que ahora debe estar en lo mero hondo del infierno; porque así se lo he pedido a todos los santos con todo mi fervor.

—No estés tan convencida de eso, hija. ¡Quién sabe cuántos estén rezando ahora por él! Tú estás sola. Un ruego contra miles de ruegos. Y entre ellos, algunos mucho más hondos que el tuyo, como es el de su padre.⁷¹

Una vez más sale a la superficie el aspecto contradictorio, paradójico, oximorónico del mundo rulfiano hasta en lo que se refiere al ámbito de lo espiritual, en el contexto de la religiosidad católica. La redención, comprendida aquí como “salvación” del alma —o entrada al paraíso celestial—, puede ser un asunto de números, no de calidad de las acciones del difunto. A su vez, la religión católica tradicional está exhibida como una institución incapaz de tener claridad con respecto a la redención: no se sabe a ciencia cierta si los rezos pesan “más” que las acciones en el balance final para un alma. Este es el dilema que ha atormentado a los cristianos desde el inicio de su movimiento espiritual: encontrar la clave que aclare en dónde y cómo radica la primacía entre la Gracia y los méritos ante el juicio divino. Nada parece aclararlo y esto es algo que añade amargor y angustia al tormento de los vivos y de los muertos.

Magistralmente Rulfo emprende en su novela lo que podría ser el paso de lo material a lo inmaterial, de lo inmanente a lo trascendente. Este extraño mundo de alegría-pesar se asemeja en la novela del escritor a una gran fiesta en la que todos están y al mismo tiempo no están. Es, por decirlo de alguna manera, un alboroto desvanecido de súbito en la soledad:

—Hubo un tiempo en que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el

⁷⁰ RULFO, *Obras* 171. Comentario hecho sobre el personaje “Miguel Páramo”, hijo predilecto del gran cacique.

⁷¹ RULFO, *Obras* 170. Aquí se reproducen los turnos del diálogo entre el padre Rentería y su sobrina Ana, en torno a la muerte de Miguel Páramo, hijo del gran cacique, violador y pendercierno.

mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora. “Luego dejé de oírla. Y es que la alegría cansa. Por eso no me extrañó que aquello terminara.”⁷²

La soledad es uno de los temas que más se reiteran en la obra de Rulfo. No es la soledad típica del personaje que se hunde en su soliloquio, sino una repentina, de afuera hacia adentro. La soledad, como se puede juzgar de la cita anterior, es un problema colectivo: la novela de Rulfo es una enorme procesión de gente que entabla diálogos pero que no confía plenamente en el otro, y que llevan a costas el peso de la desconfianza. Puede afirmarse, no sin cierto riesgo, que la desconfianza es la antesala y la mensajera de la soledad. Este es un fenómeno normal en la “existencia” que confiere el escritor a algunos de sus personajes: la soledad no es una elección libre del individuo, sino que sobreviene a éste por alguna causa desconocida. La soledad que se describe en la novela de Rulfo es un fenómeno *contra natura* que padecen el hombre y las cosas:

—¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarpeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

—¡Damiana; —grité—. ¡Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “¡... ana ... neros ... ! ¡... ana ... neros!”⁷³

El mundo está poblado pero al mismo tiempo despoblado o se encuentra en incesante proceso de despoblamiento. Nadie dice nada sobre la causa de este retorno al páramo de la desolación. Incluso el diálogo entre los personajes es reforzado por la casi completa ausencia de objetos: las calles vacías, las casas sin sus habitantes, las bardas solas con su desnudez traducida en la aspereza de los adobes que se asoman, húmedos y encogidos. El eco solo, extraviado a media calle; lejos de la boca que lo engendró y de su destino que son los oídos otros.

Como una especie de coda a toda esta reflexión, hay que señalar que, con pleno éxito Rulfo logró en su novela hacer del tiempo un gran oxímoron: el “pasado” es al mismo tiempo “futuro”; la memoria eficazmente encierra y realiza en el instante lo venidero:

⁷² RULFO, *Obras* 182. En la fuente consultada las comillas no aparecen cerradas.

⁷³ RULFO, *Obras* 183.

El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo.⁷⁴

—Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos.

*Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...*⁷⁵

La primera de estas citas remite a un recurso extraordinario de manejo del tiempo narrado: “se acordaría” “muchos años después”; en este caso el recuerdo es posibilidad de un suceso futuro. Mientras que las expresiones “(recordaría) ... la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligó a salir” indican que el tiempo cero de la narración es un evento que remite a un futuro (recordaría), pero tiene como contenido un hecho pasado (“lo tuvo despierto”). Con estas expresiones el narrador creado por Rulfo pretende que el lector se ubique simultáneamente en los tiempos pasado y futuro, de modo que ambos polos de la temporalidad narrativa queden prácticamente fundidos o, desde otro punto de vista, anulados en sus caracteres semánticos.

En la segunda cita sobresale el hecho de que los murmullos matan, pero también vivifican. Los murmullos son un evento pasado (“Me mataron los murmullos”), pero esos mismos murmullos representan la plenitud de la vida en y desde la eternidad (“Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad ... Allí ... donde se ventila la vida como si fuera un murmullo”). Con estas frases el lector queda a mitad de camino, y no tendría más remedio que aceptar que lo que mata (pasado) también es vida (futuro): el pasado se identifica con el futuro.

⁷⁴ RULFO, *Obras* 205.

⁷⁵ RULFO, *Obras* 196. Las cursivas pertenecen a la fuente consultada.

CAPÍTULO III



HACIA UNA POÉTICA “FILOSÓFICA” EN TORNO AL SER

El planteamiento del problema de lo “poético” en la filosofía

El título de este apartado apunta a una diferencia entre lo que se denomina texto “poético” y texto “no-poético”. El adjetivo “poético” puede ser analizado desde dos frentes, es decir, desde la literatura y desde la filosofía, según se prefiera. Sin embargo, en el ámbito propio de ambas disciplinas no existe un criterio unánime que conduzca a la respuesta definitiva sobre lo que determina lo poético. De ahí que tanto en la literatura como en la filosofía se puede hablar, incluso, de vertientes, en plural, esto es, de “poéticas”. Ya se ha pasado revista sobre lo que puede significar la denominación “poética” desde la literatura, aplicando tal adjetivo a la obra escrita de Rulfo. Pero falta afrontar la cuestión desde el otro lado: desde la filosofía. La pregunta que detona el desarrollo de este apartado es la siguiente: ¿es posible encontrar en la obra escrita de Rulfo una parcela común donde conviva lo poético de su obra con la filosofía? O bien, ¿la pregunta que se descubre en la obra de Rulfo por el ser del hombre y por el Ser en general tiene que ver con la filosofía? Para responder a tales cuestiones se hace necesario elegir al menos alguna propuesta desde la filosofía, y así plantear un nuevo escenario que posibilite llegar a un nivel más profundo de diálogo entre las dos disciplinas del saber ya mencionadas.

Antiguamente Platón ya había planteado el problema de la esencia de la poesía desde el ámbito de la filosofía y lo hace de manera directa:

En El banquete, Platón precisa el concepto: ‘Ya sabes —dice Sócrates, exponiendo las razones de Diótima, una mujer de Mantinea— que la palabra poesía tiene numerosas acepciones, y expresa en general la causa que hace que una cosa, sea la que quiera, pase del no-ser al ser, de suerte que todas las obras de todas las artes son poesía, y que todos los artistas y todos los obreros son poetas.¹

En esta instancia textual Platón parece tener en alta estima la poesía: es la causa que hace una cosa; lo que hace que algo pase del no-ser al ser. Más aún, no sólo califica de poetas a los artistas, sino hasta a los obreros. Aun cuando se refiera a las razones aducidas por una mujer, y no a sus propias razones, Platón da cuenta de lo que era común y corriente en su época: todo creador —por el hecho de serlo— podría transitar el vasto territorio de la poesía. Al lado de esta clase de poetas también había poetas de nivel bajo. Sin embargo, no se puede anticipar

¹ Cf. PORTUONDO, *Concepto de la poesía* 88.

que este optimismo de cara a la poesía y lo poético del quehacer humano sería la síntesis de todo lo que Platón pensaba respecto a tales temas. Efectivamente, podría decirse que para Platón había una “verdadera” y una “falsa” poesía. Esta última apostaba por la imitación de modelos ya conocidos, mientras que aquélla se fincaba en un nivel superior: la inspiración y el arrebatado movido por lo trascendente, por el ámbito de lo divino, es decir, de las Ideas. Por eso no es extraño que el filósofo griego conceda a los obreros la designación de “poetas”.

En la *República* Platón lanza al menos dos severas críticas a los poetas de la imitación:

—De ese modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana.²

—Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que es posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.³

² PLATÓN, *Diálogos IV* 168-169. Esta crítica se encuentra en *República* Libro III, 398a-b.

³ PLATÓN, *Diálogos IV* 476. Esta crítica se encuentra en *República* Libro X, 606e-607a.

En la primera de estas citas Platón prescribe un trato digno para el poeta imitador, pero es tajante con respecto a que éste no tiene cabida en la ciudad-Estado a la que llega: hay que “mandarlo” a otro lugar. Estos poetas de la imitación tenían la capacidad de influir o educar a los ciudadanos, y en eso consistía su más grande (peligroso) riesgo. Este era un tipo de educación, empero, que no partía de la verdad, de un convencimiento sólido y estable. Por otra parte, con su imitación este tipo de poetas incurría en una de las faltas más graves señaladas por Platón en la *República*: cada individuo debe dedicarse a un oficio exclusivamente. Escuchar a este tipo de poetas es una lamentable pérdida de tiempo por parte de los ciudadanos: les impide desempeñar su labor. En la segunda cita, correspondiente al Libro x de la *República*, Platón adopta una postura radical: sólo se admite la poesía que tiene por objeto loar a los dioses y la poesía que tiene como fin ensalzar los hechos de los hombres buenos. De ahí que la poesía “verdadera” deba estar al servicio de los dioses y de la edificación de la República. La “otra” poesía sólo obedece a la “Musa dulzona”, y ésta trae indefectiblemente división en el alma del individuo, inestabilidad, caos y confusión (placer y dolor, simultáneamente) a la ciudad-Estado. En síntesis, el problema de Platón con la poesía es que mientras más imita ésta, más se aleja de las Ideas.

Para Platón la poesía es capaz de ofrecer una ventana a lo sublime del mundo de las Ideas, pero también es capaz de provocar acontecimientos nefastos. Es capaz de derrumbar individuos y Estados, como también es capaz de hacer que algo pase del “no-ser al ser”. Con esta expresión Platón pone sobre la mesa la cuestión ontológica de la poesía y del texto poético: ¿qué tiene que ver la poesía con el no-ser y con el ser?, es decir, ¿qué tiene que ver el texto poético con la “realidad”?

El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer define el texto poético de la siguiente manera: “Un texto es poético cuando no admite en absoluto esa relación con la realidad o cuando, a lo sumo, lo admite en un sentido secundario. Así ocurre con todos los textos que incluimos en la ‘literatura’”.⁴ Esta expresión del filósofo alemán tiene el mérito de establecer una distinción entre el texto “poético” y el uso del lenguaje ordinario. Pero no ayuda en la búsqueda de respuestas a las cuestiones iniciales de este apartado. Como se puede observar, no es lo mismo concebir lo “poético” según un lenguaje especializado con respecto del lenguaje “ordinario”, que identificar lo “poético” de la realidad en su

⁴ GADAMER, *Arte* 95.

conjunto. Para este filósofo un texto es más poético cuanto más se separa de la realidad. Este no es un caso aplicable a Rulfo, para quien lo poético —la expresión poética— y lo más ordinario de la realidad, esto es, los recovecos más comunes de la existencia del hombre, no van separados. Gadamer quiere reivindicar la pretensión de verdad de un texto poético, pero al querer tomar distancia de manera radical de ciertos dogmatismos científicos (por ejemplo el dogma de la referencialidad y el monismo metodológico) cae en el mismo escollo que quiere superar: la extrañeza y el alejamiento de la realidad frente a lo poético por su propia y distinta pretensión de verdad.⁵

El tratamiento del texto poético hecho por Gadamer no resuelve el problema planteado por Platón, sino que más bien lo agudiza. En otra manera de decir, el problema de la poesía y lo poético ha de plantearse en términos de ontología: ¿qué puede decir una expresión poética sobre o en torno al Ser y al ser (ente)?, ¿puede llegar a lo esencial del Ser superando el peligro de una posible “falsación” según la perspectiva de las ciencias?, ¿se “deja” captar el Ser y el ser (ente), dándose a sí mismos, desde la expresión poética? El filósofo alemán Martin Heidegger en su ensayo-conferencia “¿Qué es Metafísica?” retrotrae la pregunta a un estado y una formulación ontológica más originaria: “¿Por qué hay ante todo ente y no más bien nada?”// “Warum ist überhaupt Seiendes und nicht vielmehr Nichts?”⁶ Al formular esta pregunta Heidegger ofrece algunas pautas que ayudan, primero, a establecer una más estrecha relación entre filosofía y literatura (poesía) y, segundo, a dilucidar la doble postura en torno al Ser que subyace en la obra escrita de Rulfo: existe el Ser, pero éste tiene dos caras, una, la prodigalidad y, la otra, la cicatería.

⁵ La verdad que entraña la poesía y, en general, la literatura, atañe al espíritu humano más que a un evento histórico en particular. En este sentido se pronuncia José Pascual Buxó: “La ‘verdad’ de la literatura es trasunto de ciertas ‘realidades’ intrínsecas al espíritu humano que nos son reveladas, no por su evidencia material, sino por obra del mismo relato que las instaure como figuras plenas de significados trascendentes. De este modo, las ficciones literarias pueden verse ilusoriamente libres del ‘devenir’, que todo lo corrompe, desnaturaliza y acaba, y aspirar, tan sólo fundadas en el renovado poder generativo de la palabra, al logro de una suerte de permanencia memorable de la aventura humana”. Cf. PERUS, *Juan Rulfo, el arte* 13. De estas expresiones se deduce que la verdad de la poesía y de la literatura radica en su permanencia, en su carácter simbólico y paradigmático que retrata de manera singular las distintas aristas de la existencia del hombre.

⁶ Cf. HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?* (GA 9) 122.

La diferencia ontológica según Martin Heidegger: ¿Es lo mismo ‘Ser’ que ‘ser’ (ente)?

El concepto “diferencia ontológica” en la filosofía de Heidegger es fundamental para aclarar las posibilidades, los alcances y límites de la poesía en cuanto a su objetivo de nombrar el ser de las cosas; en cuanto al modo de afectar a éstas y el modo en cómo las cosas afectan al hombre. La expresión “Diferencia ontológica” fue introducida por Heidegger en el texto titulado “Die Grundprobleme der Phänomenologie” que forma parte de las Lecciones de Marburgo, durante el semestre de verano de 1927.⁷ Por su trascendencia para la comprensión de la relación entre “Ser” y “ser (ente)” en la obra escrita de Rulfo conviene citar las expresiones de Heidegger:

Decimos: la ontología es la ciencia del Ser. Pero Ser siempre es el ser de un ente. El Ser es esencialmente distinto de lo ente. ¿Cómo se puede comprender esta diferencia entre Ser y ente? ¿Cómo se puede fundamentar su posibilidad? ¿Si el Ser mismo no es un ente, cómo pertenece él mismo al ente? La respuesta correcta a estas preguntas es la condición fundamental para que los problemas de la ontología lleguen a transformarse en la ciencia del Ser. Debemos establecer con claridad la diferencia entre Ser y ente para hacer del Ser el tema de la investigación. Esta diferencia no es algo opcional, sino que gracias a ella alcanza su plenitud el tema de la ontología y, con ello, el de la filosofía. Nosotros la designamos como la diferencia ontológica, es decir como la separación entre Ser y ente.⁸

⁷ Cf. LAFONT, *Lenguaje* 46 n. 15.

⁸ “Wir sagen: Ontologie ist die Wissenschaft vom Sein. Sein aber ist immer Sein eines Seienden. Sein ist wesensmäßig vom Seienden unterschieden. Wie ist dieser Unterschied von Sein und Seiendem zu fassen? Wie ist seine Möglichkeit zu begründen? Wenn Sein selbst nicht ein Seiendes ist, wie gehört es dann selbst zum Seienden, da doch das Seiende und nur es ist? Was besagt es: Sein gehört zum Seienden? Die rechte Beantwortung dieser Fragen ist die Grundvoraussetzung, um die Probleme der Ontologie als der Wissenschaft vom Sein ins Werk zu setzen. Wir müssen den Unterschied zwischen Sein und Seiendem eindeutig vollziehen können, um dergleichen wie Sein zum Thema der Untersuchung zu machen. Diese Unterscheidung ist keine beliebige, sondern diejenige, durch die allererst das Thema der Ontologie und damit der Philosophie selbst gewonnen wird. Wir bezeichnen sie als die *ontologische Differenz*, d. h. als die Scheidung zwischen Sein und Seiendem”. Cf. HEIDEGGER, *Die Grundprobleme* (GA 24) 22.

Los afanes filosóficos de Heidegger siguen un movimiento pendular. Primero se empeña en distinguir el Ser de los demás seres (entes), y, segundo, en establecer las pautas de la relación entre el Ser y los seres.⁹ El Ser es supremo, único y verdadero por cuanto que es libérrimo: se auto-manifiesta y precisamente en eso consiste su Lenguaje.¹⁰ A juzgar por la larga cita anterior se observa que Heidegger es incisivo con respecto de la diferencia entre Ser y ser (ente) y para tal efecto emplea la palabra *Scheidung*, esto es, “separación”. A pesar de tal separación ambos (Ser-ente) comparten un modo de comportarse: se dan, acontecen. Si el Ser y el ser (ente) se dan, acontecen, ¿cómo se “define” el “Ser”? Heidegger se cuida de ofrecer cualquier definición de “Ser”, porque esto significaría que se establece una comparación entre el Ser y alguna cosa ya existente: de este modo se lo objetiva impropriamente, se lo reduce a lo ya dado. Al contrario, el filósofo alemán intenta a toda costa dejar al Ser en el ámbito de lo inefable, de lo inaccesible:

Ahora bien, el ser no es ninguna cualidad intrínsecamente existente de lo ente. A diferencia de lo ente, el ser no se deja representar y producir como un objeto. Esto absolutamente otro en comparación con lo ente es lo no-ente. Pero dicha nada se presenta como el ser. Si echando mano de una explicación simplista hacemos pasar a la nada por lo meramente nulo y de este modo la equiparamos a lo carente de su esencia, estaremos renunciando demasiado deprisa al pensar. (...) Sin el ser, cuya esencia abismal pero aún no desplegada nos viene destinada por la nada y nos conduce a la angustia esencial, todo ente permanecería inmerso en la ausencia de ser. Pero ocurre que tal ausencia de ser, en cuanto abandono del ser, a su vez tampoco es una nada nula, por mucho que forme parte de la verdad del ser el hecho de que el ser nunca se presenta sin lo ente y que un ente nunca es sin el ser.¹¹

⁹ Heidegger deplora que a lo largo de la historia de la Filosofía se hayan confundido los papeles, atribuyendo al Ser las características del ser, es decir, de lo ente, porque se substituyó la pregunta fundamental o *Grundfrage* (¿qué es el Ser?) por la pregunta conductora o *Leitfrage* (¿qué son los seres o entes como tales?). Por ejemplo, cuando alguien se pregunta cómo es el Ser lo que normalmente se opera es una inversión en el orden jerárquico de la pregunta: al tratar de buscar en el Ser características de dimensión, durabilidad, etcétera, se busca asimilar al Ser con lo ente.

¹⁰ Por otra parte, Heidegger afirma que los “seres” (entes) están en proceso de ser, son inacabados, limitados en cuanto al tiempo y el espacio. De ahí el empleo del participio activo alemán para designar a un ser en proceso: *Das Seiende*, es decir, lo ente; lo que está en desarrollo o en despliegue.

¹¹ HEIDEGGER, Epílogo 253. La traducción empleada en la fuente consultada resulta ambigua al utilizar uniformemente “ser” (con minúscula) para designar al mismo tiempo al ente y a lo otro que no es ente, esto es, “Ser”. Los paréntesis de la cita son míos.

El Ser es lo completamente otro porque no se deja aprisionar en metáforas, comparaciones objetuales o definiciones técnicas.¹² De ahí que el Ser es acontecer puro, apertura total, manifestación libérrima, plena en tanto que parte del Ser mismo, pero también manifestación procesual, vista así desde las coordenadas espacio-temporales del hombre. El Ser es lenguaje pleno por cuanto que se auto-manifiesta en absoluta libertad.¹³ De acuerdo a lo anterior, para Heidegger el Ser está siempre haciendo guiños, siempre anunciando su llegada, siempre “ad-viniendo”, pero nunca acaba por llegar definitivamente, nunca se agota en un modo determinado de manifestarse. Esto significa que también se oculta, de ahí que su Verdad, la que le corresponde como Ser, radica en la paradójica simultaneidad del ocultamiento-desocultamiento. Si acaso sucediese que el Ser se manifieste totalmente, esto significaría una contradicción y no le viene a la esencia del Ser una contradicción. Lo anterior significaría, además, que el Ser fuese sometido a un momento de reposo en las dimensiones espacio-temporales y, como se sabe, esto implicaría que no sólo el Ser se detenga, sino que todo lo ente también se detuviese y dejase de manifestarse. Esta “pausa” en su manifestación vendría a ser un sinónimo de agotamiento de su esencia, en tanto lenguaje. Llama la atención que en la larga cita previa Heidegger equipare al Ser con la nada, pero esta nada no es el vacío absoluto, no es la carencia del Ser, sino en todo caso es la angustia que el hombre experimenta; la experiencia implicada en el retraimiento de las cosas: en la pérdida de sentido de lo que está en la vecindad del hombre. Así se entiende mejor la nada como algo productivo para la existencia (*Dasein*), como una experiencia que prepara la manifestación del Ser. En otras palabras, no existe para Heidegger la nada absolutamente improductiva.

Siguiendo el hilo de la reflexión, ¿qué tienen en común el Ser y el ser (ente)? La última frase de la larga cita ya mencionada de Heidegger suena a paradoja: “el ser nunca se presenta sin lo ente y que un ente nunca es sin el ser”. Si Heidegger ya había dicho que hay una separación del Ser con respecto del ser (ente), ¿por qué llega a afirmar que ambos se necesitan para hacerse presentes? Es necesario tratar de sacar luz desde el fondo de esta misteriosa frase. El Ser y el ser (ente) son análogamente expresión y silencio,

¹² “Pero si el hombre quiere volver a encontrarse alguna vez en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres”. HEIDEGGER, Carta 263.

¹³ Heidegger se plantea la pregunta por el “qué” del Ser y así se responde: “Pero el ser, qué es el ser? El ser ‘es’ él mismo”. HEIDEGGER, Carta 272.

manifestación y ocultamiento: ambos entablan un diálogo en el que el lenguaje común de ambos no es otra cosa que un comportarse, así o así, una auto-manifestación. El Ser es al mismo tiempo ocultamiento-desocultamiento y eso mismo es el ser (ente), ocultamiento-desocultamiento. Ambos se dan a sí mismos como un simultáneo ocultarse y desocultarse. Ambos son acontecimiento, pero el hombre queda asombrado cuando el Ser se retrae, entonces el hombre existente (*Dasein*) se percibe a sí mismo inmerso en el ámbito de la finitud y la contingencia. La “captación” del Ser y del ente es algo posible aunque de manera diferente en cada caso. Al ente se lo capta habitualmente por los sentidos, en una circunstancia concreta, pero al Ser se lo vislumbra en el asombro, en la experiencia del instante fugaz y único.

Con todo lo dicho hasta aquí es notorio que Heidegger coloca al Ser en la cúspide o en el centro de su ontología hermenéutica. Si el Ser asume un lugar y un rol tan preponderante, ¿en qué se distingue el Ser de un dios, de los dioses, del Dios del judeo-cristianismo?, ¿acaso no está el Ser tan lejos del hombre que éste, en su condición finita, no alcanza a hacerse una opinión más o menos fundada sobre aquél?, ¿cómo alguien puede realmente captar al Ser?

Para Heidegger existe en el hombre una pre-comprensión del ser de las cosas. En este sentido cada hombre posee la capacidad de descubrir las cosas como algo que “hay”, algo que pervive: el “ser” (ente). Esta pre-comprensión no resulta de un adiestramiento especial sino que parte del ser (*sein*) propio y circunstanciado (*Da*) de cada uno: *Dasein*. Las cosas con las que el hombre se relaciona forman un todo que él mismo ha designado con el nombre de “mundo”. En adelante “mundo” no será el concepto que señala el cúmulo de cosas perceptibles por los sentidos, ni un ámbito material como lo opuesto al ámbito espiritual, sino un existenciario, esto es, un elemento constitutivo de la existencia del hombre y que a falta de ello no se entendería tal existencia. En todo caso, “mundo” es el plexo de referencias¹⁴ que rebasa cualquier categoría o noción “ordinaria” de mundo. La noción de “mundo” no sería posible si el hombre no parte de una pre-comprensión de la noción de “ser” (ente). Asimismo, todo comportamiento del hombre —en calidad de existente (*Dasein*)— con respecto de las cosas implica una noción de “ser” (ente): esa

¹⁴ Este aspecto dialógico-relacional pertenece a la esencia de lo que Heidegger denomina “mundo” en su obra: “Por todo lo dicho, es un error entender la expresión ‘mundo’ ya sea para designar a la totalidad de las cosas naturales (concepto naturalista del mundo), ya sea para designar a la comunidad de hombres (concepto

noción marca la pauta de tal comportamiento. Esta intuición genial de pre-comprensión en Heidegger habría de ser completada a partir de algunos cuestionamientos heredados de la filosofía antigua, y más específicamente, de Parménides y Tomás de Aquino. Pero queda todavía abierta una cuestión fundamental para la comprensión del Ser: ¿las cosas le deben su ser a algo, o este ser proviene de ellas mismas? Esto es, ¿hay un “Ser” que dictamina la esencia y la pervivencia, el *modus essendi*, a los demás “seres” o cosas?

Desde antiguo se impuso en Grecia y en Occidente la visión del Ser que tuvo Parménides. Este filósofo nacido en Elea hacia el año 540 a. C. iba a oponerse a la opinión de Heráclito, para quien todo fluye y todo es pasajero (esto equivaldría a la afirmación del devenir y la negación del Ser). Para Parménides, en cambio, todo permanece, todo queda, todo “es”. La doctrina principal enseñada por el eleata se resume así: “El Ser es; es imposible que no sea”, la cual está extraída de un fragmento de su poema “Sobre la naturaleza”:

2,1 Pues bien, te contaré, ten cuidado de escuchar el mito,
cuáles son los únicos caminos indagables con el pensar:
el de lo que es y que no es no ser;
es sendero digno de ser creído (pues marcha a través de la verdad);
2,5 o bien, el de lo que no es y en cuanto que necesariamente es no ser,
el cual, yo te digo, ciertamente es vereda completamente indigna de ser creída;
pues ni siquiera es posible que conozcas el no ente (pues no es posible).
ni lo darás a conocer.
3,1 ... pues pensar y ser son lo mismo.¹⁵

De las enigmáticas frases de Parménides se pueden deducir algunas consecuencias que, aunque breves, han trazado desde antiguo el rumbo de la metafísica y de toda la filosofía: a) sólo hay un Ser; b) el Ser es eterno; c) el Ser es inmóvil; d) el Ser no tiene principio ni fin.¹⁶ Parménides absolutiza al Ser hasta el grado de no aceptar la multipli-

personalista del mundo). Antes bien, el elemento metafísicamente esencial de este significado más o menos claramente fijado de ΚÓΣΜΟΣ, mundus, reside en el hecho de que tal significado apunta a la interpretación del existir humano en su relación con lo ente en su totalidad”. Cf. HEIDGGER, *De la esencia del fundamento* 133-134.

¹⁵ PARMÉNIDES *Sobre la naturaleza* 20.

¹⁶ Cf. FERRATER, *Diccionario III* 2705.

cidad de los seres (cosas). La presencia del Ser es tan abrumadora que no necesita demostraciones: el Ser es perceptible desde todo punto de vista, desde toda experiencia sensorial o racional. Si al Ser no le corresponde de por sí el “no-ser”, entonces, aquél es eterno. Y si el paso del Ser al no-ser no es posible, por ende, el Ser es inmóvil y sin límites. Como se sabe, las propiedades de la eternidad e inmovilidad (inmutabilidad) fueron aplicadas sin titubeos al Dios cristiano.

Fue Tomás de Aquino quien retomó la absolutización del Ser parmenidiano para contemplar desde esa óptica al Dios cristiano. En efecto, en la metafísica del aquinate se designa a Dios como el acto puro de Ser, esto es, que “contiene en plenitud y simplicidad toda la perfección parcialmente dispersa en las criaturas y sobreabunda infinitamente toda la perfección del universo entero”.¹⁷ En síntesis, Dios es el Ser y éste es simple, perfecto, contenedor y al mismo tiempo dador de la perfección de las criaturas. A diferencia de Parménides, el cual no aceptaba la multiplicidad de seres (entes), para Tomás de Aquino todo el ser de las cosas procede de Dios en el modo de donación. A su vez, las criaturas (los entes) son una manifestación, parcial, limitada, del Ser por esencia: Dios.

Parménides y Tomás de Aquino exaltaron el Ser. El primero, lo eleva a la categoría divina. El segundo remite los atributos del Ser del eleata al Dios de la tradición cristiana. En esta misma corriente de exaltación del Ser hay que situar a Heidegger, quien exalta al Ser pero excluye de su horizonte inmediato al Dios cristiano y a cualquier dios. Todo lector más o menos atento de la obra de Heidegger se da cuenta de una sustitución onto-teológica operada por este filósofo alemán, que invierte el orden del Ser y de Dios heredado desde la filosofía y teología cristianas. Para Heidegger la preeminencia ontológica la tiene el Ser, luego vienen el hombre, los demás entes y Dios. En ese orden. Así lo confirman sus reflexiones escritas:

El ‘ser’ no es ni dios ni un fundamento del mundo. El ser está esencialmente más lejos que todo ente y, al mismo tiempo, está más próximo al hombre que todo ente, ya sea éste una roca, un animal, una obra de arte, una máquina, un ángel o dios. El ser es lo más próximo. Pero la proximidad es lo que más lejos le queda al hombre.¹⁸

¹⁷ ALVIRA-CLAVELL-MELENDO, *Metafísica* 111.

¹⁸ HEIDEGGER, Carta 272.

En esta proximidad (con el ser) es donde se consuma, si lo hace, la decisión sobre si acaso el dios y los dioses se niegan a sí mismos y permanece la noche, si acaso alborea el día de lo sacro, si puede comenzar de nuevo ese amanecer de lo sacro una manifestación de dios y de los dioses y cómo será. Pero lo sacro, que es el único espacio esencial de la divinidad, que es también lo único que permite que se abra la dimensión de los dioses y el dios, sólo llega a manifestarse si previamente, y tras largos preparativos, el ser mismo se ha abierto en su claro y llega a ser experimentado en su verdad.¹⁹

Según Heidegger la proximidad del hombre con el Ser será un factor determinante para posibilitar la manifestación del “dios y los dioses” o, por el contrario, para ocasionar el retraimiento del Ser en su propio ámbito. Pero el mostrarse del “dios y los dioses” no depende de un acto de la voluntad de éstos, sino del surgimiento de varios ámbitos: de lo sacro como espacio de la divinidad, y de la dimensión propiamente de los dioses y del dios. Hay que señalar que esta doble alusión a las figuras de lo divino tiene que ver con la lectura e interpretación que hace Heidegger de su poeta más admirado, Hölderlin, quien lo mismo aludía a los dioses mitológicos que al Dios de los cristianos. Heidegger establece una jerarquía del Ser que inevitablemente deviene en una estructura piramidal o concéntrica: Ser-hombre-entes-dios. El último lugar lo ocupan los dioses y “el dios”. Más que una confesión de ateísmo militante este señalamiento de Heidegger obedece a su rechazo a todo tipo de representaciones ya conocidas sobre Dios o los dioses que, lejos de ayudar a entender el misterio de semejantes figuras de lo divino, las banalizan. A juicio del filósofo alemán si hay que pensar habrá que hacerlo con toda la profundidad necesaria y sin importar que esto suponga ir contra corriente de lo dictado y canonizado por la metafísica occidental. Así parece indicarlo el filósofo alemán en su texto crítico “Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik” (La concepción onto-teológica de la metafísica):

Quien ha experimentado la teología, tanto la de la fe cristiana como la de la filosofía, en su plenitud de desarrollo, hoy prefiere callar en el ámbito del pensar de Dios. Pues el carácter onto-teológico de la metafísica ha devenido cues-

¹⁹ HEIDEGGER, Carta 278. Los paréntesis son míos.

tionable para el pensamiento, no sobre la base de algún ateísmo, sino a partir de la experiencia de un pensar al cual en la onto-teo-logía se le ha mostrado la unidad *aún impensada* de la esencia de la metafísica.

Conforme con ello, el pensar sin Dios (*das gottlose Denken*), el que debe abandonar el Dios de la filosofía, el Dios como *Causa sui*, se halla quizás más cercano al Dios divino. Esto sólo quiere decir: es más libre para él, que lo que quisiera ver la onto-teo-logía.²⁰

La diferencia ontológica en Rulfo: la relación entre el designio y el ser (ente)

En su obra escrita Rulfo da indicios de aceptar una cierta diferencia ontológica, aunque no con las precisiones terminológicas propias de un filósofo como Heidegger. A diferencia de éste, el escritor mexicano tiene como telón de fondo la distinción entre Dios, el hombre, los seres (las cosas) y una instancia ontológica que sin llamarla de manera directa “Ser” es aludida en la recurrente construcción sintáctica con la forma impersonal: “se”. En la obra escrita de Rulfo se observa que Dios no está involucrado directamente en lo que acontece en el mundo. Acaso Él es el dueño absoluto de la vida del hombre, pero después de haberle dado la vida en el alumbramiento de una mujer ya no interviene en su existencia ni siquiera por la mediación de los más vehementes rezos.²¹ Y si Dios no mete las manos por sus criaturas, luego, todo puede pasar al interior de la naturaleza y allende las fronteras de lo natural. Hay demasiadas desgracias acontecidas a sus personajes, demasiadas coincidencias de la contrariedad en el modo en que se despliega el devenir en la obra de Rulfo como para no sospechar que algo opera y conspira en contra de toda ley natural. Esta instancia ontológica que aparece como el vacío de denominación y que a falta de ésta es posible designarla como “Ser”, “designio”, “sino”, influye de tal manera en las decisiones del hombre al punto que éste y los demás seres (entes) terminan por acatar otra voluntad que no es la suya, con todo tipo de resultados menos los deseados:

²⁰ Cf. CORONA, *La cuestión de Dios* 256.

²¹ Recuérdese el diálogo en la novela *Pedro Páramo*, entre el Padre Rentería y María Dyada. El encuentro termina en la actitud resignada de ambos personajes: “—Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios. —Sí, padre”. Cf. RULFO, *Obras* 173.

El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha 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.²²

Era como si *se nos hubiera acabado el habla* a todos o como si la lengua *se nos hubiera* hecho bola como la de los pericos y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo.²³

De este modo *se nos fue acabando la tierra*. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran.²⁴

Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que *al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta* y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.²⁵

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de *la suerte*,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.²⁶

Por otra parte, *no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento*,
la de desaposentaros...²⁷

La construcción sintáctica rulfiana que emplea el “se” permite inferir que hay “algo” o “alguien” detrás de ese designio trágico que se cierne sobre el hombre. Incluso Rulfo no puede identificar la causa de tantos eventos trágicos y nombra el efecto como si

²² RULFO, *Obras* 35. “Es que somos muy pobres”. Las cursivas son mías.

²³ RULFO, *Obras* 68. “El Llano en llamas”. Las cursivas son mías.

²⁴ RULFO, *Obras* 78-79. “El Llano en llamas”. Las cursivas son mías.

²⁵ RULFO, *Obras* 203. *Pedro Páramo*. Las cursivas son mías.

²⁶ RULFO, *Obras* 333. “La fórmula secreta”. Las cursivas son mías.

²⁷ RULFO, *Obras* 123. “El día del derrumbe”. Las cursivas son mías.

fuera la causa: "...que es un desatino lamentarse de la suerte, y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino". Una vez más Rulfo no nombra al Ser, sino a su apariencia más común: la suerte, el destino. En esta perspectiva, Dios no puede ser la causa del destino y tampoco puede serlo alguna cosa (ente) por sí misma, la cual está precisamente a merced del devenir. Pero el devenir se muestra recurrente en un sentido parecido: la contradicción de las expectativas. Rulfo se cuida de atribuir directamente a Dios las veleidades del destino, las desgracias que acontecen al hombre, incluyendo aquí la muerte. Como ya se señaló previamente en el presente trabajo, una de las más claras señales de la eficacia de este misterioso poder que actúa con autonomía, con propia determinación, está consignado en el diálogo entre el señor cura de Contla y el padre Rentería, en la novela *Pedro Páramo*: "Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso".²⁸ La Providencia de Dios ha hecho que en la tierra se den todas las cosas, pero algo influye para que este "don" salga finalmente alrevesado. Es evidente que en la obra de Rulfo este devenir torcido de las cosas no corresponde a la personificación del mal —Maligno, Satán, Diablo—. El catolicismo dogmático y la imaginería popular atribuyen a esta figura el desorden natural y moral en la creación. No, para Rulfo esto no es así, y el escritor jalisciense se mantiene al margen de dar un juicio teológico sobre el telón de fondo de desorden y desastre que recorre toda su obra. A lo más que llega es a poner en boca de uno de los personajes de su novela, Bartolomé San Juan, la pregunta llena de angustia con la esperanza de encontrar respuesta, si no en Dios o en los hombres sí en aquella instancia ontológica que ha sido capaz de erigirse como dueña del devenir: "—Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?"²⁹

El mundo para Rulfo es la apretura que asedia por todos lados, la amenaza constante, pero sin ser eficazmente aniquiladora, del vaciamiento de lo más propio del hombre que es el polvo, es decir, su contingencia y finitud. El mundo es el despedazamiento profundo del hombre, la dispersión de su sangre sobre la tierra. La relación entre el mundo y el hombre es la de una abrumadora hostilidad. El mundo

²⁸ RULFO, *Obras* 208.

²⁹ RULFO, *Obras* 219.

trazado en esta instancia por Rulfo parece que no es la causa (designio), sino el efecto (destino): el destino es el resultado que no deja ver el origen de su *dynamis* casi mecánica (designio), esto es, que esconde el primer por qué, o la razón última, de su propio des-orden. En último término, Rulfo dirige la pregunta al hombre mismo (“¿Qué hemos hecho?”) por la causa de este desastre que se llama mundo. El hombre tiene el alma podrida y Rulfo no atina a determinar este hecho como una causa o como un efecto de algo más. Si el alma está podrida quiere decir que le compete a ella lo propio de una materia orgánica en determinado estado de agotamiento y descomposición: el alma está contaminada de materia podrida, como la materia del hombre está contaminada del elemento racional (*psiqué*) o espiritual (*anima*) podrido. Con la pregunta “¿qué hemos hecho?” Rulfo apunta la mirada a un estado de escándalo que afecta muy particularmente al hombre: los hechos del mundo y los hechos del hombre están inmersos en la pudrición. El alcance de la pregunta hecha por el personaje Bartolomé San Juan parece completarse con una serie de afirmaciones consignadas en otro texto de Rulfo (“La fórmula secreta”):

Según parece
ya nos viene de a derecho la de malas.
Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.
Nada de eso.
Desde que el mundo es mundo
hemos echado a andar con el ombligo pegado al espinazo
y agarrándonos del viento con las uñas.
Se nos regatea hasta la sombra,
y a pesar de todo así seguimos:
medio aturdidos por el maldecido sol
que nos cunde a diario a despedazos,
siempre con la misma jeringa,
como si quisiera revivir más el rescoldo.
Aunque bien sabemos
que *ni ardiendo en brasas*
se nos prenderá la suerte.
Pero somos porfiados.

Tal vez esto tenga compostura.
El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.³⁰

Según las expresiones empleadas por Rulfo el mundo se retrae y se hace un escenario hostil debido a un designio que “nos viene”. Este advenir es “la de malas”: el hambre, el riesgo del desarraigo, el regateo. Es notorio que el escritor vuelva a emplear la construcción impersonal: “Se nos regatea hasta la sombra”, haciendo resaltar esa instancia ontológica innombrable, esquiva, pero eficaz en su determinación volitiva. Con todo, es imposible que el hombre ejerza influjo alguno sobre el designio, el cual dirige o influye directamente en las cosas y los eventos históricos. La certeza de Rulfo no admite aclaraciones: “ni ardiendo en brasas se nos prenderá la suerte”. Este estado de consumación ígnea describe la paradoja de lo que es el hombre: su cuerpo físicamente está ardiendo (por la acción del sol) pero la suerte no cambia, no se prende, es decir, sigue manteniéndose fría. La “suerte” es otra manera de nombrar al designio, y éste no cambia, no se conmueve, no da respuestas. Sigue siendo misterio en su esencia.

En analogía con la concepción del Ser propuesta por Heidegger hay que señalar que para Rulfo el designio también es donación, se da a los entes —y en los entes—, pero con la falsa apariencia del acuerdo: el designio casi siempre “se da” pero de manera torcida, y lo que resulta es el “de repente”, el desenlace inesperado, la decepción del hombre.³¹ De manera similar al filósofo alemán Rulfo separa al designio —“Ser” en términos de Heidegger— y a Dios; para Rulfo el designio no influye en Dios y éste tampoco en aquél. En Heidegger el Dios cristiano se subordina al Ser: el Ser anticipa a los dioses, al dios o al último dios. En Heidegger el Ser se da en el “claro”, pero en Rulfo el designio se da en lo “oscuro” y lo incomprensible; para el pensador alemán el Ser es

³⁰ RULFO, *Obras* 333-334. Las cursivas son mías.

³¹ Sólo en algunas instancias de su obra Rulfo da cuenta de momentos o acontecimientos en los que parece que el designio misterioso se muestra benévolo con el hombre, permitiéndole una pequeña dosis de optimismo. Esto se verá en un capítulo posterior.

generoso, “dador” pródigo de su propio lenguaje o auto-manifestación, aunque esquivo y sólo advertido tangencialmente; para el escritor mexicano el designio es tacañería y obcecación. Heidegger exalta al Ser siguiendo la línea trazada por Parménides y Aristóteles, casi haciendo una substitución de Dios por el Ser; Rulfo no exalta al designio (Ser) sino que lo deplora, lo asume como un padecimiento irremediable siguiendo la línea de Heráclito, es decir, como vasallaje del devenir. Heidegger ve posible la captación del Ser más como una deducción de la racionalidad en relación con los entes que como una experiencia de los sentidos; Rulfo ve al designio más como una experiencia directa y existencial de los sentidos que como una inferencia de la racionalidad. Heidegger rechaza las comparaciones que pretenden “sujetar” al Ser en una definición (esto sería banalizar al Ser); Rulfo intenta des-entrañar el designio mediante metáforas, imágenes, técnicas y estilos diversos.

Para Rulfo la más extrema y al mismo tiempo la más cotidiana posibilidad que puede acontecer a los seres (entes) no es la muerte —ya se sabe que la novela *Pedro Páramo* es un libro de muertos que no se acostumbran a vivir—, sino el accionar del designio, manifestado en un devenir fuera de toda previsión y toda lógica. Esta tiranía del designio actúa sobre vivos y muertos, según se puede observar en la novela. En *Pedro Páramo* la figura divina es colocada en un nicho teo-ontológico (en ese orden) tan elevado que termina por prevalecer la distancia y la indiferencia infinitas con respecto de las criaturas. Y si Dios no se involucra en su creación no por ello se produce la catástrofe universal, más bien que sobrevienen los “de repente”, los sobresaltos, las inconsecuencias en el devenir de la naturaleza. Estos imprevistos ontológicos rayan en el asombro metafísico y todo ello, es preciso repetirlo, no acontece por una voluntad expresa de Dios, sino precisamente por su ausencia de voluntad; por su misterioso distanciamiento con su creación; el desencuentro entre la providencia de Dios y las expectativas o anhelos típicamente humanos. Suele resumirse esta incomprensión en alguna de estas palabras: “destino”, “suerte”, “azar”. Pero detrás de semejantes expresiones se advierte que el hombre tiene miedo de pensar con detenimiento y seriedad en las causas de esta evidente y escandalosa asimetría entre lo inmanente y lo trascendente. Todo ello permite interpretar la novela de Rulfo como el desarrollo o representación de una tragedia teo-ontológica: Dios deja prácticamente todo en manos de un “algo” indeterminado, un “()”, es decir, una instancia que opera eficazmente en el orden natural pero que está escondida en la vaga significación de palabras como “destino”, “suerte”, “la de ma-

las”, los “de repente”. Rulfo no designa abiertamente a lo que está detrás de las fallidas expectativas del hombre, por eso, a falta de una denominación más precisa, he optado por emplear el paréntesis vacío “()” para atraer la mirada, o sembrar la sospecha, sobre lo que está detrás del destino: una voluntad que sólo se atisba, que —a semejanza de la noción “Ser” en la obra del filósofo alemán Martin Heidegger— sólo se reconoce en su advenimiento, que se percibe activa y eficaz en la existencia del hombre pero su comprensión rebasa los límites de la razón. Por eso ha sido preciso adoptar una grafía, un signo convencional que pueda dar cuenta de esta paradoja “()”. El paréntesis se corresponde con los límites espacio-temporales, con la inmanencia y contingencia que le son propias al hombre. Mientras que la falta de contenido específico de esos paréntesis representa lo que la razón no puede contener.

No obstante, el hombre reflejado en los personajes de Rulfo no se resigna a esta misteriosa voluntad recurrente de contradicción y cree encontrar nuevos motivos para un cambio de dirección en su existencia. En síntesis, Rulfo ve en la cumbre de su “ontología” a Dios y al designio, ambos no mantienen acuerdo; el primero ha tenido el gran mérito de hacer emerger (crear) a los seres (entes), el segundo es responsable del devenir de los seres (entes). Uno de los dos ocupa la sede más alta, pero esto depende de la “creencia” o punto de vista particular del hombre reflejado en cada uno de sus personajes. En la óptica rulfiana el hombre y las cosas (seres/entes) están en medio de los conflictos derivados de la indiferencia de Dios, por un lado, y de la obsesión abiertamente destructiva del designio “()”, por otro lado.

Todo lo dicho hasta ahora sobre la diferencia ontológica en la obra de Rulfo representa una mirada desde la literatura a la ventana de la filosofía. Falta, por supuesto, la mirada desde la filosofía a la ventana de aquélla. Por esa razón vale la pena emprender una breve reflexión sobre los alcances de la poesía en el ámbito de la filosofía. Para tal objetivo es útil invocar nuevamente la obra de Heidegger, en el marco de lo que el filósofo alemán designa como el desvelamiento del Ser de lo ente.

Posibilidad y pertinencia del pensar-decir poético en la filosofía de Heidegger

Heidegger no escatima tinta para manifestar su reacción de cara a un cierto canon de la racionalidad fundamentado en la pretensión de la “objetividad”, entendida ésta última en uno de sus sentidos más llanos: la posesión de la cosa a comprender en una formulación exacta, completamente coincidente según la equivalencia uno-uno entre la cosa y su designación. Tal pretensión supondría la paralización o el congelamiento de la razón ante la presentación y representación de un objeto. A su vez, esta noción de objetividad supondría que no sólo la razón agota la cosa o evento en su completo decir, también supondría que la cosa (el ser o ente; lo que emerge y se aparece a la razón) tenga la cualidad de llegar a un punto de inmovilidad coincidente de manera absoluta con la inmovilidad de la razón. Esto vale especialmente para la interpretación de una obra de arte y de un evento histórico en curso por mucho que algún especialista se arrogue el marbete de “precisión” y “exactitud” con respecto de su propio juicio o interpretación.

Lo anterior no quiere decir que las ciencias naturales o las así llamadas ciencias “exactas”, por ejemplo, carezcan de legitimidad en cuanto a sus recursos metodológicos de cara a los objetivos de su búsqueda. Sin embargo, un modo pertinente de entrar y desempeñarse adecuadamente en la comunidad científica consiste precisamente en que el hombre de ciencia aclare su propia pretensión antes de emprender la búsqueda de la causalidad y la estructura de la cosa-evento en cuestión. Es decir, se hace cada vez más necesario para el especialista aclarar para sí la proveniencia —histórica, política, social, cultural, etcétera, y no sólo técnica— de la pregunta que mueve la razón de su emprendimiento, y reconocer los alcances y límites de los términos empleados para nombrar el objeto de estudio. Así se llevaría a cabo el desvelamiento de lo más específico de su preguntar en tanto especialista de la ciencia.

La acotación señalada previamente tiene como telón de fondo la reacción hacia el dogmatismo que se origina en una imposición metodológica o terminológica. Se trata aquí de ponerse en guardia frente a un modo de pensar monolítico que no da lugar a un pensar diferente (“otro pensar”) por no emplear sus mismos métodos y términos. En este sentido este otro pensar no puede aspirar a ser reconocido como un pensar “legítimo”. Esto no sería otra cosa que una forma más del sedentarismo de “una” racionalidad que no da cuenta suficiente de la complejidad y movilidad del mundo o lo que hay para comprender. Este mundo se resiste, no se deja poner un único dique por el

nombrar de la ciencia o la filosofía, pues solamente está de paso en el lente del microscopio de un laboratorio y no se detiene tampoco en las aulas solemnes de la academia.

¿Por qué emplear la expresión “pensar-decir” para titular este apartado? ¿No basta con emplear “decir” referido a la poesía? Heidegger aborda la cuestión en estos términos: ¿Es todo pensar un hablar y todo hablar un pensar? El filósofo no concibe una separación entre ambos términos y remite su identidad a las antiguas nociones griegas *λόγος* y *λέγειν*, las cuales significan a un tiempo “hablar” y “pensar”.³² Esta identificación puede resultar controvertida si se dice: “siempre que pienso, hablo; pero no siempre que hablo pienso”. Aun así, en el segundo de los casos se revela el lenguaje como algo que sobrepasa o como un excedente para el entendimiento puesto que no se puede objetivar en su totalidad. Sin embargo, persiste la pregunta: ¿es el pensar necesariamente un hablar? Heidegger lo señala claramente a partir de lo que es la poesía: “[...] todo pensar inspirado es un poetizar, toda poesía también un pensar. Ambos pertenecen mutuamente en aquel ‘decir’ que ya se ha dicho a sí mismo lo no-dicho, porque es pensamiento como agradecimiento”.³³ Un discípulo de Heidegger, esto es, Hans-Georg Gadamer, señala de la siguiente manera el vínculo entre pensar-decir:

La palabra interior, en cuanto que expresa el pensar, reproduce al mismo tiempo la finitud de nuestro entendimiento discursivo. Como nuestro entendimiento no está en condiciones de abarcar en una sola ojeada del pensar todo lo que sabe, no tiene más remedio que producir desde sí mismo en cada caso lo que piensa, y ponerlo ante sí en una especie de propia declaración interna. En este sentido todo pensar es un decirse.³⁴

Quizá la relación más estrecha entre pensar-decir haya que atribuírsela a Platón, el cual “describe el pensamiento como una conversación interior del alma consigo misma”.³⁵ De ahí que el filósofo griego caracterice al pensamiento en el gran horizonte del lenguaje (“conversación”). En efecto, el terreno común para el pensar y el decir es el

³² HEIDEGGER, *Fenomenología* 71.

³³ Cf. LAFONT, *La razón* 80.

³⁴ GADAMER, *Verdad I* 507.

³⁵ GADAMER, *Verdad I* 507.

lenguaje. Aún más, al interior del lenguaje tiene cabida la manifestación de lo que algo es. El lenguaje es la manifestación del Ser, y de lo que se piensa y se dice en torno suyo. Este es el sentido de la afirmación de Heidegger:

De acuerdo con esta esencia (la humanitas del homo animalis), el lenguaje es la casa del ser, que ha acontecido y ha sido establecida por el ser mismo. Por eso se debe pensar la esencia del lenguaje a partir de la correspondencia con el ser, concretamente como tal correspondencia misma, esto es, como morada del ser humano.³⁶

La morada del hombre no es algo que se construye en primer lugar con objetos materiales, sino con y por el lenguaje. De ahí la importancia que tiene el preguntar por el lenguaje. Por eso la expresión “dominar el lenguaje” resulta del todo inapropiada: desde el punto de vista de la razón circunstanciada en el tiempo y el espacio no existe una instancia superior a la del lenguaje. El lenguaje es el Ser (ser)-en-su-apertura y al mismo tiempo la apertura-al-(ser) Ser, y este es un proceso inagotable; no se le puede agotar en formas de expresión heredadas o reguladas por tal o cual comunidad especializada en el pensar-decir que le es propio. En tanto abiertos, el lenguaje y el Ser, como dos en uno solo correspondido, se manifiestan desde lo provisorio, lo que adviene y que no admite clichés definitivos. Esto se ve claro en la obra de Heidegger, en la cual no hay una sola perspectiva, mucho menos un concepto, que enclaustre el Ser y lo remita a confinamiento perpetuo de la palabra humana. El Ser no deja de manifestarse en el lenguaje, pero al Ser se lo olvida paradójicamente en la palabra. Dicho en otros términos, no es necesariamente lo mismo el lenguaje y la palabra del hombre. El Ser se manifiesta pero desde su advenimiento y desde su “como si” o su “todavía no”. Parece más el guiño de lo que inicia en el anuncio pero que no termina por mostrarse.

El Ser está en el origen y al mismo tiempo es el destino del pensar-decir. Sólo cuando algo se dice alcanza a vislumbrar su verdad más propia. En esta óptica, el pensar-decir del hombre padece de una precariedad e indigencia inocultables que equivale a la experiencia de lo insuficiente. Se trata de un descenso hacia el último resquicio de lo ya pensado y dicho, y toda vez que se haya tocado fondo apenas se está en po-

³⁶ HEIDEGGER, Carta 274. Los paréntesis son míos.

sibilidad de iniciar el camino hacia aquel estado casi nítido de la novedad primera (el asombro) y del primer encuentro. Así lo señala el filósofo alemán: “Por eso los pensadores esenciales dicen siempre las mismas cosas, lo cual no significa que digan cosas iguales. Naturalmente, sólo se las dicen al que se compromete a seguirles con el pensar y a repensarlos”.³⁷ Decir algo igual no implica ningún peligro, pero sí lo es decir lo diferente. Esta diferencia no la hace sólo el poeta con respecto de lo que está ante su pensar-decir, sino que también está determinada por los “otros”, los que acompañan al poeta para bien o para mal desde cada particular circunstancia de esos otros. En este sentido, según Heidegger, el poeta renuncia a imponer su palabra tanto como a atesorarla sólo para sí: “Y es por eso por lo que el poeta se vuelve hacia los otros, para que sea la memoria de ellos la que ayude a comprender la palabra que poetiza, a fin de que en esta comprensión le acontezca a cada uno de ellos el regreso al hogar conforme a la manera que le haya sido destinada”.³⁸

Pensar-decir “lo mismo” no es lo mismo que pensar-decir igual. Lo primero implica una discordia en la búsqueda, esto es, buscar “lo otro” —y lo pensado-dicho en torno suyo— con otro corazón (referido esto a la intensidad, radicalidad y denuedo), y con otra razón (más allá de los dictados de la racionalidad imperante identificada con tal o cual cosmovisión o ideología). Lo que otros han pensado (lo mismo) no lleva necesariamente al decir concordante con los otros (lo igual). Por eso el pensar-decir poético es ya un comportarse en riesgo: además del riesgo que ofrece al poeta la experiencia de lo abrumadoramente abierto del Ser también acecha el peligro del descrédito, del juicio sumario de los “otros” bajo la acusación de re-presentar lo heterodoxo y hasta lo subnormal.

El pensar-decir poético ocurre desde lo oculto y discreto del poetizar para dirigirse a lo oculto y discreto del Ser sin agotarse en los accidentes de lo ente, en sus supuestas manifestaciones más visibles. Es algo así como el abandono al silencio. No obstante, el silencio del Ser tiene más por decir que la suma de todo lo ya dicho a su respecto, y esta es una premisa del pensar-decir poético. El poeta suele ser un solitario portador de una buena nueva; respeta al mundo en su aspecto de relación entre Ser-ente, no le impone su palabra como lo haría un tirano; acompaña, toma al mundo de la

³⁷ HEIDEGGER, Carta 296.

³⁸ HEIDEGGER, Regreso 35-36.

mano en su silenciosa soledad y respeta su condición de abismo. Esto es lo que se lee en algunas líneas del poema “Ars poética” del escritor sinaloense Jesús Ramón Ibarra:

Escriba en la página del día
y lea en la página nocturna
la buena nueva de los solitarios.
Tome al mundo de la mano
y acompañelo en su soledad
como al mejor de los amigos
pero por favor:
no trate de enmendar ese giro de viento
No hay ángeles ni dioses
para empequeñecer estos abismos.³⁹

El pensar-decir poético busca descubrir cómo desde lo oculto, lo insignificante y lo silencioso (abismal) se manifiesta lo que es. El acento está puesto en el “cómo” que no se reduce a un contenido lógico o una formulación explícita que aspira a su aceptación unánime. El mundo —relación entre Ser y ser (ente)— es elocuente incluso en su silencio, y el extrañamiento ante tal expresividad no se explica porque le falten al hombre herramientas para descubrirlo, sino porque éste se ha olvidado del silencio, porque ha identificado sin más el silencio con el vacío y la pérdida total. Los cauces de la razón que intentan llegar a este silencio suelen terminar en un callejón sin salida concluyendo que ya no hay “más”, y que sus formulaciones, a manera de herramientas, bastan para decir “todo” de aquello que calla. Aquí se asienta la pertinencia del pensar-decir poético, en la pregunta que se renueva, y que es por sí misma renovadora: ¿ha sido suficiente la razón hasta ahora así entendida para descubrir el Ser en lo que aparece o emerge como ente? Esta pregunta puede entenderse también del siguiente modo: ¿Por qué el preguntar sobre el Ser de lo ente ha sido encasillado en un “modo” y una “forma”, por más que estos sean tomados como ortodoxos para el pensar occidental? ¿Acaso a la verdad del Ser se llega por la única vía que ofrece la deducción, la medición y el cálculo predictivo?

³⁹ IBARRA, *Ars poética* 73.

Heidegger opone al pensar-decir poético un tipo de pensar designado por él mismo como “objetivador”: “Sólo es objetivador el pensar y hablar científico-natural”.⁴⁰ Es claro que no todo pensar-decir es objetivador y para ello es necesario remitirse a las obras de arte, las cuales tienen sentido por cuanto que no se les puede reducir de inmediato a un objeto. La obra de arte surge como un reclamo de lo ente para ser fundamentado en la apertura del Ser. Pero también su nacimiento, en tanto arte, puede ser entendido como un guiño del Ser en la entraña de lo ente. En este carácter de guiño se expresa también su rasgo de inagotable.

Según Heidegger la ciencia y la técnica han hecho de su propio decir un dictado que la razón no sólo asume desde “afuera” sino que ésta gustosamente se autoimpone. El pensar objetivador tiene al lenguaje como un instrumento; un cúmulo de signos “especializados” a los cuales debe ser subsumido todo otro pensar, incluyendo el de la filosofía. Bajo la promesa de la seguridad que da el “aprehender” el mundo, el binomio ciencia-técnica oculta su motivación más profunda: el dominio en cuanto tal sobre todo otro modo de acceder al Ser. No es difícil imaginar que este “dominio” habrá de adoptar las más diversas facetas ideológicas: al final de cuentas ya no se trataría de comprender el Ser, se trataría de escamotearlo en un intento fallido de apropiación. Para entender este fenómeno hay que remontarse a los albores de la Edad Moderna, a la época en la que lo ente se transformó de “lo creado por Dios” a un “objeto” más, susceptible de dominio y cálculo.⁴¹ Para el hombre “moderno” el objeto no era otra cosa que lo susceptible de examinación exhaustiva y de previsión matemático-gométrica. Había que fijar la verdad (Una) del objeto por el camino (Uno) más seguro posible; de ahí la insistencia en el método y en el intento de desplazar la evidencia por su verdad, en tanto objeto. En esta búsqueda de seguridad para la racionalidad, lo abierto —no medible y no predecible— de un objeto no era otra cosa que la fallida defensa de lo fabuloso, lo metafísico, lo “poco serio”. En este contexto, dominar (comprender) el mundo equivalía al intento de hacerlo entrar en el sistema de signos y fórmulas acuñados por la ciencia-técnica, y nada más. No había duda que desde el horizonte de lo intramundano se pretendía hacer realidad aquel sueño atribuido al joven Agustín de Hipona: querer introducir todo el mar en

⁴⁰ HEIDEGGER, *Fenomenología* 70.

⁴¹ HEIDEGGER, *El origen* 55.

un hueco hecho con las manos en la arena de la playa. La pregunta que se agita en el telón de fondo de esta imagen onírica es la siguiente: ¿Cómo puede y debe ser dicho el Ser en cuanto Ser?

La especificidad del pensar-decir poético en la obra de Martin Heidegger

Lo específico del pensar-decir poético comienza con el asombro de que un “algo” o un ente sea en su horizonte, en toda su apertura. Pero también comienza con el temor de volver a lo ya dicho y el temor ante la inconmensurabilidad de lo que hay por decir. Se trata de algo semejante a un pudor trémulo en el escenario patético del olvido (abandono) del Ser. Sin embargo, el asombro y el temor que caracterizan el principio del pensar-decir poético tiene algo positivo: ambos dan paso, anuncian, preparan a lo originario y fundacional; auguran otro comienzo distinto en más de un sentido a todo comienzo ya conocido. El asombro y el temor emergen desde la entraña de un tiempo de “penuria”. Para Heidegger el ámbito propio del decir poético no es la exaltación o la euforia por el hallazgo de lo nuevo, pero tampoco lo es el pesimismo inmovilizador. La penuria a la que se refiere el filósofo alemán es la falta de “concernimiento” generalizado: la falta del “desocultamiento de la esencia del dolor, la muerte y el amor”.⁴² Esta aproximación concerniente del poeta, o si se puede llamar “proximización” del pensar-decir poético, es ya un movimiento dialógico de recepción-donación-recepción: el poeta recibe lo abierto del Ser de lo ente y capta su insólita precariedad, incluso otorgándole categorías de dolor, indigencia, abandono, olvido y hasta de muerte. Pero su proximidad, en tanto poeta, es un comportarse que es donación, desde el momento mismo que está atento a la señal y la indicación de eso que le concierne. El poeta da lo que tiene a la mano y es más suyo, esto es, la palabra nueva, el gesto, la cercanía. Esta aproximación está muy cerca del significado de lo que Heidegger designó como *Bezug*, es decir, “Percepción”, “Referencia”, “Respectividad”. En este sentido es notable la relación de la palabra *Bezug* con el verbo *Ziehen*, esto es, movimiento de algo hacia algo, no sólo en el sentido de “tirar” o “sacar”.

⁴² HEIDEGGER, ¿Y para qué poetas? 204.

El poeta es tal por su modo propio de ser-en-el-concernimiento, por su vecindad con el Ser, y a éste sólo se lo puede avvicinar si el poeta está más dispuesto a experimentar ese estado de “me faltan palabras” o “todavía no sé cómo decir”. El poeta tiene que soportar esta insuficiencia y, acto seguido, superar la determinación de un decir ya consabido, que de tanto emplearlo hermana en la palabra lo nuevo con lo “igual”. Así deviene la palabra en huella o fósil de la precipitación y la instrumentalización. Este es el sentido del reclamo de Heidegger: “Pero si el hombre quiere volver alguna vez en la vecindad al ser, tiene que aprender previamente a existir prescindiendo de nombres”.⁴³

El pensar-decir poético es una respuesta positiva, de apertura a la primera señal que es emitida desde el Ser; es la transformación en palabra lenta y bruñida del llamado todavía lejano pero eficaz del Ser. Heidegger apunta en su descripción del pensar-decir poético a la esencia conversacional del lenguaje que es al mismo tiempo la esencia del Ser: el Ser es en el lenguaje y en éste último el pensar-decir poético reconoce la libertad del Ser. Al dejar que el Ser sea en el lenguaje el poeta adopta una postura crítica con respecto de lo que Heidegger designa como pensar-decir “objetivador”. Este tipo de pensar es el que no se hace cargo de la naturaleza; desplaza las cosas como algo molesto; oculta las cosas; compra y utiliza, y por eso mide y calcula; hace propaganda de su propia eficacia; pretende detentar el mundo en su estado de productor múltiple; incluso habla de lo abierto pero convirtiéndolo en parte de sus objetos a manera de patrimonio. A la postre, el hombre termina exhibiendo sus propios resultados y haciendo de su emprendimiento la mejor propaganda de su “propia empresa”.⁴⁴ El pensar-decir objetivador provoca no sólo la falta de resolución hacia lo abierto del Ser, sino que provoca que el hombre se autoimponga como criterio de conducta la maquinación y la voracidad hacia la “vivencia”, esto es, la momentánea satisfacción de lo objetual como lo único que aporta afirmación (poder) sobre el mundo.

Heidegger apunta hacia las causas por las cuales el hombre no puede liberarse de este tipo de pensar objetivador, entre las cuales habría que mencionar la falta de perseverancia en el preguntar; la instalación cómoda en lo que resulta accesible y dominable a primera vista, a pesar de estar ante una cuestión radical desde el horizon-

⁴³ HEIDEGGER, Carta 263.

⁴⁴ HEIDEGGER, ¿Y para qué poetas? 214.

te del sentido para la existencia; esto no es otra cosa que revestirse el disfraz de “verdadera” resolución en la búsqueda del Ser bajo el apego a los propósitos y necesidades accesibles y factibles.⁴⁵

En contraste con el pensar-decir “objetivador”, el pensar-decir poético va más allá del sólo hacer aserciones asombrosas con la palabra en torno de las cosas en tanto entes. Así se llegó a creer entre los griegos antiguos, los cuales no tuvieron empacho en identificar al experto en el lenguaje como quien podía moverse a las anchas en el continente de la gramática para lograr el hallazgo de lo “verdadero” y el consiguiente establecimiento de la “verdad”. Nada más equivocado que esto. En contraparte, el pensar-decir poético logra expresar de diversos modos en que radica el fundamento de una nueva verdad —la del Ser y del ente— que todavía está por ser pensada: a) en el sentido de un ocultamiento-desocultamiento del Ser que no puede ser comprendido si se emprende por separado el análisis de uno de estos movimientos; b) en el sentido de una donación: es la entrega de lo que aparece o emerge (ente) en su contexto temporal-espacial al Ser, y de éste en un sentido trascendente a aquél; pero también es la entrega del poeta desde su finitud y contingencia al Ser ante lo que aparece como ente; c) en el sentido de que lo que se fundamenta es un ascenso nuevo a la apertura: un modo y nivel nuevo de comportarse ante lo abierto del Ser; d) en el sentido de que el pensar-decir poético hace su aparición en un tiempo determinado con una pretensión especial que es la proximidad con el Ser y con el ente. Solamente en este contexto el poema llega a ser “pro-fundantemente”⁴⁶ histórico y sólo así puede llegar a ser válida la siguiente expresión de Heidegger:

La poesía no es sólo un adorno que acompaña al existir, no es sólo un pasajero entusiasmo ni un mero enardecimiento o entretenimiento. La poesía es el fondo que sustenta la historia y por eso mismo tampoco es solamente una manifestación de la cultura y muchísimo menos la mera ‘expresión’ de un ‘alma cultural’.⁴⁷ Hölderlin poetiza la esencia de la poesía, pero no en el sentido de un concepto

⁴⁵ HEIDEGGER, De la esencia de la verdad 165.

⁴⁶ Me permito usar este neologismo para recalcar el carácter fundacional del poema de cara al devenir histórico.

⁴⁷ HEIDEGGER, Hölderlin y la esencia 47.

atemporalmente válido. La esencia de la poesía pertenece a un tiempo determinado. Pero esto no significa que se adapte a dicho tiempo y a él se conforme por ser justamente el que ya existe.⁴⁸

El pensar-decir poético no se detiene en la representación de un objeto porque eso supone suplantarlo lo que aparece (ente) por su marbete o su fórmula. Más allá de la representación o percepción empírica (de tipo técnico o científico-natural) de un “objeto”,⁴⁹ lo que Heidegger subraya es la permanencia de la pregunta —no del hallazgo limitado o parcial— por el Ser del ente que se muestra en cada ocasión o cada caso. De ahí que el pensar-decir poético siempre tenga un carácter provisorio: “el ser puede mostrarse en distintos modos de la presencia”.⁵⁰ Lo propio del pensar-decir poético es el reconocimiento de su insuficiencia. A este respecto Heidegger se muestra cauteloso: visto así, el final, en tanto destino del pensar-decir poético, sería el silencio (no-habla) de cara a la extrema novedad del Ser. Sin embargo, esta renuncia no se la permite el filósofo abiertamente. Lo que puede señalar el pensar-decir poético como su más legítima aspiración es la de atender a los guiños del Ser, a su advenimiento, a quedarse tocando los umbrales del Ser para acoger amorosamente su anuncio, sus huellas, su eco. Aquí de nuevo es necesaria la intervención de Heidegger: “El pensar esencial está atento a los lentos signos de lo que es incalculable y reconoce en ellos la llegada, imprevisible, de lo ineluctable. Este pensar está atento a la verdad del ser y de este modo ayuda al ser de la verdad a encontrar su lugar en el seno de la humanidad histórica”.⁵¹

Lo dicho por Heidegger en la instancia previamente señalada muestra que el poeta se encuentra definitivamente ante una doble indigencia o penuria: a) la del tiempo que vive, por su insondable olvido del Ser; la cancelación de la pregunta por el Ser y la colocación en su lugar de la pregunta por el ente; b) la de la inconmensurabilidad del Ser, a la que sólo se puede aproximar mediante tanteos. En el “entre” o zona intermedia de estas dos penurias el poeta deja al descubierto su propia enormi-

⁴⁸ HEIDEGGER, Hölderlin y la esencia 52.

⁴⁹ HEIDEGGER, Fenomenología 70.

⁵⁰ HEIDEGGER, Fenomenología 73.

⁵¹ HEIDEGGER, Epílogo 257.

dad. Así, el poeta es el que vive en continuo riesgo de lo abierto: el poeta adelanta el futuro y actualiza el pasado, dado que, en tanto poeta, encarna las preguntas más profundas del hombre.

Los alcances y límites del pensar-decir poético en la obra de Martin Heidegger

Aunque en el lenguaje común “alcances” y “límites” puedan ser consideradas como palabras sinónimas, se debe señalar que en este apartado los alcances remiten a un sentido de posibilidades de desarrollo o despliegue; mientras que los límites apuntan a lo incompatible, lo contrastante según la esencia del pensar-decir poético.

Abordar los límites del pensar-decir poético en la obra de Heidegger lleva en primer lugar a las “fronteras” de su factibilidad, y en un contexto de riesgo real, no solo posible. Tales fronteras están señaladas por un modo de comportarse que oblitera el “auténtico peso de las cosas”:

Arriesgado de esta manera en la desprotección, el hombre se mueve en el medio de los negocios y el ‘cambio’. El hombre que se autoimpone vive de las apuestas de su querer. Vive esencialmente arriesgando su esencia en la vibración del dinero y el valer de los valores. El hombre, como permanente cambista e intermediario, es ‘el mercader’. Pesa y sopesa constantemente y sin embargo no conoce el auténtico peso de las cosas. Tampoco sabe nunca lo que dentro de él tiene verdaderamente peso y pesa más que nada.⁵²

Para Heidegger la aparición de lo que él designa con el término “Técnica” ha representado un desastre para el emprendimiento y quehacer del pensar. Salta a la vista en la instancia previamente citada de la obra del filósofo alemán el peligro que conlleva la propensión a la “objetivación”, a la reducción a objeto, mediante la razón, a todo lo que se deja captar en ella: se trata de un pensar que apuesta por los medios y no por la esencia misma del pensar. Los medios transformados en fines están expresados en términos de beneficio tangible-material para, finalmente, quedar reducidos a un querer auto-impuesto, oculto

⁵² HEIDEGGER, ¿Y para qué poetas? 233-234.

en el valer del valor, es decir, solapado en fórmulas que no conducen a nada. Casi con sarcasmo Heidegger declara la inoperancia de los medios de la Técnica para medir y sopesar las cosas. Aquí se vislumbra una vez más la dicotomía entre “significado” y “sentido” con respecto a la pregunta por el Ser.

El pensar-decir poético tiene como tarea propia establecer su límite de cara a ese otro pensar designado como objetivador propio de la Técnica que se interpone entre el poeta y lo abierto. La Técnica reduce lo abierto y busca determinar al poeta lo que quiere aquélla que manifieste. En el fondo de esto se percibe un procedimiento, un comportarse caracterizado por la opacidad y la concesión de intereses materiales e ideológicos que prevalece en la tarea del pensar. Para la Técnica lo que no es calculable o redituable en especie de manera tangible cae en el oscuro espacio de lo obsoleto, lo inútil, lo fuera-de-lugar, y hasta lo ingenuo-desenfocado de un mundo que es “real” sólo hasta que es sometido a su propio método, en cuanto Técnica, y a sus propias pretensiones. De ahí que para la Técnica lo mejor sea que las cosas se replieguen y le sean sumisas, manejables. El hombre, a su vez, se va habituando a este repliegue, apreciando a las cosas desde la abdicación de su fuerza evocadora del Ser. Esta perspectiva de nostalgia por el Ser la ilustra el filósofo alemán con un pasaje de la obra de Rilke:

Todavía para nuestros abuelos una ‘casa’, una ‘fuente’, una torre conocida, incluso su propio vestido, su abrigo, eran infinitamente más e infinitamente más familiares; casi cada cosa era un recipiente en el que encontraban algo humano y acumulaban lo humano. Ahora, procedentes de América, nos invaden cosas vacías e indiferentes, cosas sólo aparentes, *engañifas de vida*.⁵³

El pensar-decir poético aclara su esencia en la “contrastación” o toma de distancia de un proceso de trivialización que ha sido patrimonio de la Técnica. En efecto, mediante una enorme invasión de “cosas” la Técnica pretende establecer su dinámica de ocultamiento; cosas que, en la óptica del poeta, no reflejan algo humano y no reciben lo humano. Lo que se oculta y se pierde es la fuerza diciente del Ser en lo ente. La invasión, el entrometimiento, es parte del éxito de la Técnica: llega para instalarse y para banalizar todo lo que entra en su contacto. La Técnica designa —para Heidegger— un

⁵³ HEIDEGGER, ¿Y para qué poetas? 216. Las cursivas pertenecen a la fuente consultada.

producto humano derivado de un tipo de pensar-decir que pretende dominar y decidir sobre la esencia de lo ente. Su éxito es debido a su ocultamiento: nadie sabe a ciencia cierta cuándo se incurre en el dominio de la Técnica ni cómo puede salir de ella. El puro querer por querer puede ser el pretexto para entrar en su imperio del poseer. Y es en el centro de esta obnubilación del pensar de la Técnica en donde habría de tener cabida el otro pensar, es decir, el pensar-decir poético; es en donde los alcances del pensar-decir poético comienzan con los límites del pensar-decir objetivador.

El pensar-decir poético tiende de suyo a descubrir y poner de manifiesto el dominio de la Técnica; de su dominio incondicionado bajo su pretexto de lograr la unidad coherente de las cosas. Heidegger, a este respecto, ensaya el discurso de una vecindad del Ser con lo ente sin que intervenga el propósito de posesión. Por eso toma distancia del binomio de conceptos sujeto-objeto como horizonte de comprensión de lo que aparece en el pensar. El binomio sujeto-objeto está ya contaminado por la idea de superioridad, y de ahí la idea de la “mediatización”, de la transformación de lo que es un instrumento o medio para un querer propio del dominio y la posesión.

Heidegger plantea los alcances del pensar-decir poético en dos contextos: a) en el ámbito de lo abierto, es decir, del riesgo que representa estar en el centro de la balanza, “entre” la peculiaridad de lo ente y la elusividad del Ser; b) en el ámbito siempre polémico del pensar objetivador, representado de manera especial en el binomio Técnica-Ciencia.⁵⁴ El problema consiste en el dominio, como estrategia y como fin, del pensar objetivador que no corresponde por necesidad a la esencia del lenguaje del Ser como tal.

Una mirada crítica a la propuesta de Martin Heidegger: la figura del poeta ideal y una reivindicación de lo ente

Más que ser señalado como un aspecto negativo en la obra de Heidegger, la figura del poeta que se desprende de sus reflexiones no deja de ser polémica. El filósofo de Messkirch recurre reiteradamente a la obra de dos poetas de habla alemana, Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) y Reiner Maria Rilke (1875-1926), pero

⁵⁴ HEIDEGGER, Fenomenología 72.

sin pretenderlo abiertamente el filósofo alemán sugiere una jerarquía y algunos fundamentos para un eventual canon de lo “poético” por el hecho de mostrar a ambos personajes como insignes profetas del pensar-decir totalmente nuevo. Por consiguiente, el nuevo orden del pensar-decir originario pertenece a quien desde la poesía dedica toda su lucidez y hasta su locura —como en el caso de Hölderlin, un poeta “perdido” en y por el Ser— a la proximidad con el Ser. No podría ser este el caso de un poeta volcado completamente hacia los entes y por ello mismo inmiscuido en los rincones más sordidos de la existencia. A este respecto, y de manera inevitable, vienen a la mente algunas líneas escritas por Charles Bukowski (1920-1994) en su poema “La ducha”.

El poeta que Heidegger tiene a la vista es el poeta-del-Ser, el poeta-filósofo; personaje hierático, solemne, de letras arduas que nutren el misterio. Por el contrario, el poeta de lo mundano, de lo irreverente, el poeta de las cosas nimias, no podría aspirar a escuchar el rumor lejano del Ser y a nada que esté más allá de lo ente. Con esta postura tan radical del filósofo alemán se abre la siguiente pregunta para todo poeta: ¿qué es lo más importante: salvar al Ser de lo ente, o salvar a lo ente del Ser? Para Heidegger no hay término medio. Por su parte, los poetas de lo ente, los que rinden homenaje a lo ordinario, no consideran que su pensar sea un pensar-decir de segundo orden: estos poetas se elevan del plano de lo insignificante porque observan en ello algo inédito, extraordinario, que no necesariamente remite al Ser imaginado o intuido por Heidegger. El pensar-decir de estos poetas que se atrincheran en lo ente es también un pensar diferente, hace brillar a lo ente como si en ello estuviese implicado un nuevo concepto de lo sacro. El poeta de lo ente hace del mundo de las cosas algo necesario; evita la fuga, la deriva de la razón en especulaciones que conducen a un callejón sin salida o a un bosque perdido y de pasos perdidos. El poeta de lo ente abre al poeta del Ser las puertas de un mundo diferente haciendo de lo ordinario algo extraordinario: con ello demuestra aquél que no sólo la razón sino también la imaginación creadora ilumina y da vida al mundo, y así es como el poeta de lo ente traspone los límites de lo ya dicho.

En cuanto a Heidegger, por mucho que haya intentado hacer que la relación del Ser con el ente estuviese enmarcada en el ámbito del lenguaje, en un lenguaje que siempre se hace patente en su dialogicidad, no pudo negar la primacía del Ser sobre el ente: su pensar-decir poético es un pensar-decir sobre el Ser, no propiamente sobre lo ente.

Heidegger asume y declara la apertura total del pensar-decir poético al Ser, pero queda corto en cuanto a los alcances de tal pensar-decir con respecto de lo ente, y se hace mucho más confuso con respecto a algo tan abierto como lo es la noción del “dios”. El pensar-decir poético heideggeriano no conoce límites, es lo abierto a lo absoluto del Ser, pero lo es también al dios, según el filósofo alemán:

El decir poético es estar presente junto a... y para dios. Presencia quiere decir un simple estar dispuesto que nada quiere y que no cuenta con ningún éxito. Estar presente junto a...: un puro dejarse decir la presencia del dios. En semejante decir no se pone ni se representa algo como algo que está enfrente o como objeto. Aquí no se encuentra nada a lo que se pueda contraponer un representar que aferra y abarca todo.⁵⁵

En su afán por declararse a favor de lo abierto como horizonte en el que el pensar-decir poético se mueve a sus anchas, Heidegger toca las fronteras de la teología a pesar de que por diferentes modos quiso deslindarse de ella. Pero esto no es lo más notorio respecto de sus expresiones oscuras y aporéticas. Lo que parece más relevante tiene que ver con su falta de atención a lo ente como contenido del pensar-decir poético, como ámbito de lo abierto en la misma medida que fue declarado en relación al Ser, a pesar de que una y otra vez Heidegger afirma que el Ser y el ente sólo pueden ser comprendidos en su mutua relación: “[...] el ser nunca se presenta sin lo ente y que un ente nunca es sin el ser”.⁵⁶

Según Heidegger la “zona” de riesgo para el poeta está ubicada en el “entre”. De lo mucho que este “entre” puede significar se destaca aquí su sentido dinámico. El poeta asume el riesgo de ponerse en movimiento entre el Ser y lo ente, por eso aquél se encuentra en el “entre”, es decir, entre el ocultamiento y desocultamiento de su verdad esencial. Ahí, en el “entre”, el pensar-decir poético corre el riesgo de naufragar; ahí el poeta puede llenarse de temor y anclarse a mitad del camino. Heidegger ha sostenido que lo que se olvida con más facilidad es el Ser, pero en este esfuerzo por rescatar lo salvo (las huellas del Ser) en lo ente, éste último queda inexorablemente

⁵⁵ HEIDEGGER, *Fenomenología* 73. Los puntos suspensivos pertenecen a la fuente consultada.

⁵⁶ HEIDEGGER, *Epílogo* 253.

minimizado: “Ahora bien, el ser no es ninguna cualidad intrínsecamente de lo ente. A diferencia de lo ente, el ser no se deja representar y producir como un objeto. Eso absolutamente otro en comparación con lo ente es lo no-ente. Pero dicha nada se representa como el ser”.⁵⁷

Heidegger exalta al Ser y pone acaso en el lado de lo ente todo lo que puede crear problema para llegar a los umbrales del Ser. Sin embargo, el riesgo para el pensar-decir poético radica en la misma medida que éste oblitera lo ente. No puede darse un rescate del Ser (en lo ente) si no se da un rescate de lo ente en sí, desde sus muy especiales modos de aparecer-se. No se llega al Ser desprendiéndose de lo ente, sino con esto último y desde esto último. Aquí entran en juego no sólo las cosas, sino los eventos que conciernen desde su imbricación en lo ente: la contradicción histórica del hombre, el confinamiento al silencio del hombre por el hombre, etcétera. En los contextos históricos que nos atañen encuentra toda su pertinencia y legitimidad el pensar-decir poético en torno al Ser y en la misma medida en torno al ente. De lo contrario, todo lo dicho sobre tal pensar-decir poético estaría destinado a convertirse en sólo una hermosa pero estéril contemplación del Ser.

Para terminar este apartado es necesario decir que en el caso de Rulfo se percibe una diferencia ontológica y un pensar-decir poético propios, de manera análoga a lo explicitado por Heidegger. Para Rulfo el designio “()” y los seres (entes) siempre aparecen entrelazados, como también aparece vinculado el designio “()” y el decurso de los acontecimientos. Ambos, designio y entes, se pertenecen, se explican respectivamente incluso cuando aquél adopta una actitud hostil hacia los entes. O, como diría Heidegger, se esencian en su relación mutua. Pero esta relación es casi siempre asimétrica. El pensar-decir poético de Rulfo no apunta, a pesar del deseo que alguna vez pudo albergar Heidegger, a des-estructurar la esencia del Ser sino a mostrar cómo se comportan el hombre y los demás seres (entes) frente al designio “()”. Al Ser heideggeriano no se lo puede identificar con la suma o conjunto de entes. Esto es entendido en el lenguaje ordinario como la “realidad”, pero para Rulfo esta “realidad” no es el Ser. La “realidad” o lo “real” para Rulfo es el diálogo dinámico pero siempre asimétrico entre las cosas, el hombre, los demás seres vivos, Dios y, finalmente, el designio “()”. Lo que predomina en este diálogo no es Dios y su voluntad providente, sino la marca del designio “()”,

⁵⁷ HEIDEGGER, Epílogo 253.

su advenimiento como una voluntad siempre desconcertante, siempre dando un paso más adelante que la razón del hombre. El designio en Rulfo es impositivo, tirano. El designio es el que dispone el “cómo” de los eventos y hasta su aparente indiferencia hacia los deseos del hombre constituye también una señal de su “presencia”. Por otra parte, el Ser para Heidegger es lo sistemáticamente olvidado por el hombre, lo que siempre espera la atención del pensar-decir del hombre, aunque no por eso al Ser le sea suprimida su voluntad y libertad. Esta falta de atención al Ser es ocasionada según el filósofo alemán por la ligereza y la vanidad del hombre. Para Rulfo el hombre puede intentar huir del designio “()” pero éste sale al encuentro tarde o temprano: el-hombre-siempre-tropeza-en-y-por-el-designio.

En cambio, la más honda coincidencia en el contexto de la “diferencia ontológica” entre Heidegger y Rulfo radica en que tanto el Ser (Heidegger) como el designio “()” (Rulfo) tienen libertad y voluntad propias. Nadie controla al Ser, como tampoco nadie ejerce control sobre el designio “()”. Para Heidegger el Ser no necesita de la justificación del Dios cristiano, ni siquiera “del último dios”.⁵⁸ Para Rulfo el designio no depende de la providencia de Dios: el designio no pertenece o corresponde necesariamente a una acción providente de Dios. En ambos casos se está ante lo inefable y lo inaudito. El hombre no tiene muchas alternativas de cara al Ser, como tampoco de cara al designio: al primero se lo debe aguardar en actitud vigilante o se lo ignora, al segundo se lo debe aceptar o hacer frente.

Heidegger apunta a una unidad entre el poeta y el Ser, aunque sea como una utopía, como una intuición percibida por alguien que perdió la razón (Hölderlin) en la búsqueda de tal unidad. Rulfo, en cambio, encarna la difícil experiencia del poeta que está permanentemente en la zona de riesgo, en el “entre” de la manifestación del designio —en cuanto misterio insondable— y el anhelo de pervivencia de los seres vivos (entes). El pensar-decir poético que asume Rulfo está impregnado de angustia, de la pregunta abierta por el significado de tanto “de repente” del designio. Desde esta perspectiva sus palabras en “La fórmula secreta” tienen pleno sentido porque ilustran la situación del poeta que se experimenta a sí mismo ubicado en la zona de riesgo, es decir, en el “entre” ya mencionado con anterioridad:

⁵⁸ Para Heidegger sucede precisamente al revés: “Der äußerste Gott bedarf des Seyns” (El extremo, es decir, el último Dios necesita del Ser). Cf. HEIDEGGER, *Beiträge* 408.

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.
No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,
o arrancar pa'l monte
cada vez que nos cuchilean los perros.
Alguien tendrá que oírnos.⁵⁹

En este texto de Rulfo se advierte que el poeta, y por extensión todo hombre, no está solo: hay mucha gente “como nosotros”. Heidegger deplora que el Ser no sea escuchado y sea olvidado en la cotidianidad del lenguaje, mientras que Rulfo deplora que el poeta —escondido en la voz del narrador— no sea escuchado, al igual que muchos más como él. Rulfo se mantiene en el plano de la inmanencia y desde el nivel del suelo lanza un lamento que al mismo tiempo es un reclamo: “Y alguien tiene que oírnos”. No hay nada edulcorado o mistificado aquí: el designio “()” se hace presente y no precisamente como un “algo” benévolo. En efecto, desde un principio Rulfo sugiere que “La fórmula secreta” trata de un lamento sobre la suerte y el destino: “Ustedes dirán que es pura necedad la mía, que es un desatino lamentarse de la suerte, y cuantimás de esta tierra pasmada donde nos olvidó el destino”.⁶⁰ Ambos términos (“suerte”, “destino”) son las formas más visibles del designio “()”. Lo que a Rulfo le importa en este texto no es desentrañar cómo es el designio “()”, sino buscar la causa de su indiferencia, que también es la indolencia de la gente. La pregunta por la causa de tanto olvido debe tener respuesta tarde o temprano, porque lejos está de equipararse esta cuestión a limosnear a la luna. Un pago debe hacerse en aras de encontrar la respuesta: aguantar a pie firme y sin querer huir precipitadamente al refugio seguro de las cosas materiales (“la covacha”), sin rehuir a la inseguridad de estar a la intemperie y sin tener

⁵⁹ RULFO, *Obras* 334.

⁶⁰ RULFO, *Obras* 333.

miedo a la mordida feroz de los perros. Rulfo espera una respuesta en términos llanos y sin especulaciones, no importa que tal respuesta llegue cuando el hombre termine de “escurrirse” sobre la tierra “como un relámpago de muertos”.⁶¹ Esta actitud de angustia existencial encierra, paradójicamente, una cierta esperanza: el remedio o la respuesta puede venir después de la muerte,⁶² aunque, como es sabido, esta esperanza *post mortem* es imposible para Heidegger, el filósofo. Pero, ¿qué es lo que realmente importa: tener esperanza de hallar una respuesta a la pregunta por la naturaleza del designio, tardíamente en la trascendencia, sin aprovecharse el fruto de tal certeza en la existencia inmanente del hombre, o renunciar a la respuesta de tal pregunta en ambos planos de la inmanencia y de la trascendencia?

Al quedar clausurada toda posibilidad de “proyecto” con la muerte de facto del hombre, Heidegger renuncia a seguir adelante en el planteamiento de preguntas y la búsqueda de sus respectivas respuestas; aquí se nota más fuertemente su ecuación ontológica, es decir, que el ser es tiempo. Pero para Rulfo el designio “()” no es tiempo, sino trans-tiempo: el designio es más allá de la muerte del hombre y aquél arrastra para bien o para mal al hombre al plano de lo trascendente. Para Heidegger la razón del hombre pierde toda su vigencia con la muerte, mientras que para Rulfo la razón no se aniquila con la muerte. Efectivamente, la obra escrita de Rulfo manifiesta desde un principio una convicción inalterable y tenaz: defectuosa y todo, la razón sigue, la conciencia permanece, la identidad no se pierde con la muerte. Y si hay una pizca de razón puede haber lugar para la respuesta a la pregunta suprema por el designio “()”. El hombre según la obra escrita de Rulfo “llega” a la trascendencia con todo lo ente que es: no se llega al ámbito de lo trascendente sin lo ente.⁶³ Para Heidegger lo ente del hombre se queda aquí en la inmanencia temporal y no va más allá. Si es adecuado decir que Heidegger es el filósofo del Ser, también es adecuado decir que Rulfo es el poeta del ser (ente): el escritor jalisciense no sólo se ocupa de la aspiración a la permanencia en la existencia que manifiestan las cosas o los seres vivos, sino que está

⁶¹ RULFO, *Obras* 334.

⁶² Así se puede interpretar las siguientes expresiones del texto de Rulfo “La fórmula secreta”: “Alguien tendrá que oírnos. (...) cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra/ como un relámpago de muertos,/ entonces/ tal vez llegue a todos el remedio”. RULFO, *Obras* 334. Los paréntesis son míos.

⁶³ Aquí se entiende “trascendencia” no como el Paraíso cristiano, sino el estado u horizonte que se “sitúa” más allá de las coordenadas espacio-temporales. No obstante, se trata de una trascendencia gris, sin pena ni gloria.

convencido de que lo más seguro para el hombre es su condición contradictoria de ser “inmanente-trascendente”. En sentido contrario se manifiesta el filósofo alemán: al hablar de la muerte del *Dasein* —el hombre como existencia única e irrepetible—, clausura para éste todo proyecto y así, quizá sin pretenderlo, le vuelve la espalda al ente y lo lleva de regreso a lo que siempre negó tajantemente: a la otra cara, la más sombría y contradictoria del vaciamiento radical del Ser en el ente; y sobre ello al *Dasein* nada le es dado decir.

CAPÍTULO IV



LA INEXORABLE OBLITERACIÓN Y EXTRAVÍO DEL SER (ENTE) EN LA OBRA ESCRITA DE RULFO

Rulfo y la sentencia de Sísifo

El mito griego de Sísifo es, desde un principio, el reflejo de la fuerza de un destino que lleva siempre a lo mismo: la inconclusión, el retorno eterno a la tierra baja para forjar desde la humilde base una utopía, una esperanza que, a pesar de todo esfuerzo humano, nunca se podrá colmar. Ya es casi una obviedad mencionar el núcleo narrativo del mito de Sísifo. Eso de cargar la enorme piedra una y otra vez sobre una cuesta no resulta entretenido para un oyente o lector. Y es casi seguro que éste, al escuchar la breve narración, sólo atine a emitir una expresión casi de enfado: “otra vez”. Con ello no hace sino reforzar involuntariamente el contenido del mito: el “otra vez”.

Sísifo es siempre “una y otra vez”: es lo que siempre se hace, el “desde donde” siempre se parte, el “hacia donde” siempre se va. Sísifo es simplemente lo “siempre”, lo que no tiene interrupción: el perpetuo vaivén. Hasta aquí la versión ordinaria y común del mito de Sísifo. Sin embargo, hay algunos detalles narrativos del mito que se escapan habitualmente al lector. Para rescatar algunas notas del relato es preciso evocar aquí lo afirmado al respecto por el experto Pierre Grimal:

Cuando Zeus hubo raptado a Egina, la hija del Asopo, al llevarla de Fliunte a Enone, pasó por Corinto y fue visto por Sísifo. Así, cuando el Asopo se le presentó en busca de la doncella, Sísifo le prometió revelarle el nombre del raptor a condición de que el dios-río hiciese brotar una fuente en la ciudadela de Corinto. El Asopo consintió en ello, y Sísifo le dijo que el culpable era Zeus. Ello valió a Sísifo la cólera del señor de los dioses. Una versión pretende que Zeus lo fulminó y lo precipitó en los Infiernos, condenándolo a empujar eternamente una roca enorme hasta lo alto de una pendiente. Apenas la roca llegaba a la cumbre, volvía a caer, impelida por su propio peso, y Sísifo tenía que empezar de nuevo.¹

Sísifo es el astuto, el hijo del sutil Eolo, que no repara en la inevitable revancha de Zeus con tal de beneficiar a la ciudad de Corinto. Pero no sólo es sentenciado Sísifo, el hombre mítico, sino también una roca y un monte (o una tierra). Estos dos elementos naturales habrán de sufrir el castigo de “lo mismo” y “lo siempre” de Sísifo de manera que en la roca y el monte también

¹ GRIMAL, *Diccionario* 385.

están condenados los elementos naturales a un retorno implacable, exasperante. Pero, ¿no es acaso una exageración que los elementos naturales tengan que pagar lo hecho por el hombre y que formen parte de la suerte de éste en un delirante retorno a lo mismo?, ¿por qué el dios supremo es capaz de tanta crueldad?, ¿por qué Sísifo, si era tan astuto, incurrió en un exceso de ingenuidad al no prever que Zeus era veleidoso, lleno de rencor y de otras pasiones tortuosas? En la sentencia del antiguo mito de Sísifo todo está en des-orden, todo es des-colocado: la divinidad, el hombre y los elementos naturales. Todos terminan haciendo lo que no se espera de ellos, esto es, la libertad se hace esclavitud: el dios está atado a sus pasiones y el hombre termina atado a una serie de actos invariables, mientras que los elementos naturales (roca, monte o tierra) entran, también atados, en la dinámica maquinal del dios y del hombre. La buena voluntad de Sísifo de dotar de agua a la ciudadela de Corinto se vio mal recompensada. Los actos y los deseos de Sísifo no encontraron eco positivo o, de plano, se volvieron contra él.

Albert Camus intenta sacar las consecuencias de este mito, más allá de pretender centrarse exclusivamente en la acción aislada que Sísifo llevó a cabo y que le valió tan inconmensurable castigo. Camus trata de describir las consecuencias de la sentencia divina al infortunado personaje en casi cada página de su texto *El mito de Sísifo*. La más radical consecuencia es lo que el filósofo argelino designa como la experiencia de lo absurdo, la absurdidad:

Hay casamientos, desafíos, rencores, silencios, guerras y también paces absurdos. En cada uno de estos casos la absurdidad nace de una comparación. Por lo tanto, tengo razón al decir que la sensación de la absurdidad no nace del simple examen de un hecho o de una impresión, sino que surge de la comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace de su confrontación. (...) Es por el momento el único lazo que los une. Si quiero limitarme a las evidencias, sé lo que quiere el hombre, sé lo que ofrece el mundo y ahora puedo decir que sé también lo que los une.²

² CAMUS, *El mito* 17-18. Por una excepción, la obra citada aquí corresponde a la fuente virtual. En las demás citas hechas en esta investigación a *El mito de Sísifo* de Camus se habrá de recurrir a la fuente bibliográfica convencional.

El absurdo o la absurdidad no es sólo un producto del análisis racional o de la especulación (sobre una cosa o un hecho) que el hombre pudiese llevar a cabo. Si bien la sensación de absurdo emerge de la comparación entre un hecho (inédito) y una realidad ya dada, no se reduce sólo a la capacidad de comparación del hombre. Lo absurdo es más bien un divorcio en todo ámbito de la existencia: divorcio entre el horizonte de la razón y el de los eventos.³ El absurdo es, en términos claros, lo que ofrece el mundo frente a los esfuerzos del hombre por articular una explicación más o menos coherente de eso mismo que el mundo ofrece. Por ello se puede inferir que para Camus el absurdo lo es prácticamente todo, incluyendo el ligamen que vincula lo que quiere (anhela) el hombre y lo que el mundo ofrece. La experiencia de la absurdidad no fuese factible a falta de un mundo que no responde a las expectativas, muy altas por cierto, del hombre. La absurdidad no es la falta de mundo, sino su pequeñez, su cicatería. Por eso el mundo esencia la absurdidad como también lo hace la inconmensurabilidad de los deseos del hombre. El mundo es el escenario (monte o tierra) donde el anhelo (roca) del hombre sube y se precipita con la misma vehemencia.

No resulta extraño unir la temática del mito de Sísifo con la idea del eterno retorno de lo mismo. La prosa elegante, fantástica y aguda de Nietzsche en su texto *Also Sprach Zarathustra* (*Así habló Zaratustra*) da testimonio de este maridaje filosófico: el hombre con el eterno devenir de lo mismo:

Todo va, todo vuelve; eternamente gira la rueda del ser. Todo muere, todo florece de nuevo; eternamente rueda el año del ser.// Todo se quiebra, todo se repara; eternamente se construye la misma casa del ser. Todo se despide, todo se saluda de nuevo; eternamente permanece fiel a sí mismo el aro del ser.// En cada Ahora comienza el ser; en torno a cada Aquí se gira la esfera del Allá. El medio está en todas partes. Curva es la vereda de la eternidad.⁴

³ “In ordinary life a situation is absurd when it includes a conspicuous discrepancy between pretension or aspiration and reality”. Cf. NAGEL, *The Absurd* 718.

⁴ “Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. Alles stirbt, alles blüht wieder auf; ewig läuft das Jahr des Seins.// Alles bricht, alles wird neu gefügt; ewig baut sich das gleiche Haus des Seins. Alles scheidet, alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins.// In jedem Nu beginnt das Sein; um jedes Hier rollt sich die Kugel Dort. Die Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit”. NIETZSCHE, *Hauptwerk* 3 241.

Nietzsche ilustra la estructura del ser mediante expresiones que tienen que ver con el campo semántico del movimiento y de la circularidad: “rollt (2x), Rad, Ring, Kugel”. En sus metáforas se puede advertir el contraste de lo nuevo (*neu*) y lo eterno (*ewig*); la caducidad (*geht, stirbt, bricht, läuft, scheidet, Nu* abreviatura de *Nun*) y la permanencia (*bleibt sich treu, ewig 3x, Ewigkeit*). Nietzsche habla del ser (ente) pero no del Ser en sentido parmenideano, y en esta tesitura está afirmando que la estructura del ser (ente) es tiempo. A diferencia de la estructura del tiempo defendida por el cristianismo, el cual asume una idea lineal con un principio y un fin que sólo afecta a las criaturas pero no al Creador, el polémico filósofo de Röcken no sitúa nada por encima o fuera del tiempo. En efecto, para Nietzsche Dios ha muerto, no hay instancia más válida que la voluntad de poder y por ende no hay nada que buscar fuera de esta rueda de movimiento perpetuo. Pero Nietzsche no formula su hipótesis del eterno retorno de lo mismo con una actitud resignada y sombría, propia de los débiles, sino que dirige su reflexión sólo a los fuertes de espíritu. A fin de cuentas, en esta rueda eterna del devenir es posible la libertad del hombre bajo la siguiente premisa: hay que vivir en el modo que cada quien desee volver a vivir,⁵ y es aquí donde tiene plena cabida la voluntad de poder.

Heidegger vio que en la noción nitzscheana del ser (ente) se encuentran conjuntas las dos visiones ontológicas antiguas que han imperado de manera alternada a lo largo de la historia de la filosofía: la de Heráclito (el ser-ente es devenir) y la de Parménides (el ente es eterno, por cuanto que es una participación, creadora en sí misma, del Ser):

¿En qué medida puede decirse ahora que el pensar de Nietzsche sea el final, es decir la conjunción retrospectiva de estas dos determinaciones fundamentales del ente? En la medida en que Nietzsche dice: el ente es en cuanto algo fijado, algo consistente, y es en un constante crearse y destruirse. Pero el ente es ambas cosas no de modo extrínseco, una al lado de la otra, sino que el ente es fundamentalmente constante crear (devenir) y, en cuanto crear, precisa de lo que ha sido hecho fijo, por una parte para superarlo y por otra en cuanto es aquello que tiene que hacerse fijo, aquello en lo que el creador se transporta más allá de sí y se transfigura.⁶

⁵ MUÑOZ, Eterno retorno 33.

⁶ HEIDEGGER, *El eterno retorno* 110-111.

Al aproximarse a tan elocuentes expresiones nietzscheanas el filósofo Martin Heidegger no dudó en adaptar la idea del eterno retorno propuesto por Nietzsche como la esencia de la relación circular entre el Ser y el ente. Tanto Nietzsche como Heidegger se cuidan de identificar al hombre como el modelo o principal analogado del eterno retorno del mundo, entendido éste como todo lo que hay para la comprensión. Con ello no se quiere decir que ambos filósofos no sean de algún modo deudores del mito de Sísifo. La diferencia estriba en que el mito griego tiene como trasfondo una acción punitiva ejercida como derecho propio por una entidad trascendente, mientras que Nietzsche desdibuja el plano del binomio mérito-castigo para remitir la inexorable estructura circular de lo ente a su propia razón de ser en tanto ente. Heidegger, por su parte, emprende otro modelo de circularidad que atañe, no a la noción de tiempo como sucesión concatenada de momentos y experiencias, sino a la norma de pertinencia para la explicación lógica del binomio Ser-ser (ente). En esta óptica, para Heidegger el Ser y el ser (ente) se explican y se esencian mutuamente sin que haya posibilidad de salir de esta inexorable circularidad: el ser (ente) siempre está retornando al Ser, y viceversa. Lo cual no significa que las cosas no caduquen o que el hombre no muera, significa que tal circularidad es el fundamento lógico de la ontología heideggeriana.

La idea del destino inexorable y la del eterno retorno no es exclusiva de ateos y filósofos materialistas o nihilistas, está bien enraizada también en la literatura canónica judeo-cristiana. En el libro del *Qohélet*, mejor conocido como el *Eclesiastés*, se encuentran planteadas ambas concepciones con una sorprendente claridad, independientemente de que Dios siga siendo Dios. Para percibir la fuerza expresiva del texto en cuestión vale la pena citarlo en su idioma original (Qoh. 1,3-10):

- 1:3 מה־יתרון לְאָדָם בְּכֹל־עֲמָלוֹ שְׂיַעֲמַל תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ:
 1:4 דּוֹר הַלֵּךְ וְדוֹר בָּא וְהָאָרֶץ לְעוֹלָם עֹמֶדֶת:
 1:5 וְזָרַח הַשָּׁמֶשׁ וַיָּבֹא הַשָּׁמֶשׁ וְאֵל־מְקוֹמוֹ שׁוֹאֵף זֹרַח הוּא שָׁם:
 1:6 הַזֶּה אֵל־דָּרוֹם וְסוּבָב אֵל־צָפוֹן סוּבְבוּ סָבִב הַזֶּה וְעַל־סָבִיבֵיתוֹ יָשֵׁב הָרוֹחַ:
 1:7 כֹּל־הַנֶּחֱלִים הַלְכִים אֵל־הַיָּם וְהַיָּם אֵינּוּ מֵלֵא אֵל־מְקוֹם שֶׁהַנֶּחֱלִים הַלְכִים שָׁם הֵם שָׁבִים לְלֶכֶת:
 1:8 כֹּל־הַדְּבָרִים יִגְעִים לֹא־יִכָּל אִישׁ לְדַבֵּר לֹא־תִשָּׁבַע עֵינָיו לְרֵאוֹת וְלֹא־תִמְלֵא אָזְנוֹ מִשְׁמַע:
 1:9 מִה־שָּׁהִיהָ הוּא שְׂיִהְיֶה וּמִה־שָּׁנְעָשָׂה הוּא שְׂיַעֲשֶׂה וְאִין כֹּל־חֵדֶשׁ תַּחַת הַשָּׁמֶשׁ:
 1:10 יֵשׁ דְּבַר שְׂיֵאִמַּר רֵאֵה־זֶה חֵדֶשׁ הוּא כְּבָר הָיָה לְעֹלָמִים אֲשֶׁר הָיָה מִלְּפָנָיו:

- 1,3 ¿Qué provecho hay para el hombre en todo el esfuerzo que hace bajo el sol?
- 1,4 Una generación se va y una generación viene pero la tierra para siempre permanece.
- 1,5 Sale el sol y se oculta el sol, y tiende hacia su lugar donde aparece.
- 1,6 Va hacia el mediodía y vuelve al norte. Va y viene. Marcha el viento y sobre sus giros vuelve el viento.
- 1,7 Todos los torrentes van hacia el mar y el mar no se llena; hacia el lugar donde los torrentes van, allá vuelven a ir.
- 1,8 Todas las cosas son trabajosas. No podrá nadie decir: no se saciará el ojo de ver y no se llenará el oído de oír.
- 1,9 Lo que fue, eso será. Y lo que se hizo, eso se hará pues no hay nada nuevo bajo el sol.
- 1,10 ¿Hay algo que alguien diga: ‘Mira, esto es nuevo? Ya existió en los siglos que nos antecedieron.’⁷

En este denso texto hebreo que data del s. III-II a. C. la alusión al destino inexorable no se remite a un solo individuo sino a todo el hombre por cuanto que no puede sacar provecho de todo aquello en que pone su esfuerzo y su fatiga. Así sucede con Sísifo: no hay beneficio o ventaja alguna en subir compulsivamente la roca sobre la pendiente, a pesar de que Camus se empeñe en rescatar una supuesta virtud sisífica de todo esto.⁸ La expresión “bajo el sol” indica claramente el escenario de este drama, esto es, el mundo en su aspecto inmanente. Por tanto, al menos en esta instancia textual queda fuera la acción de Dios. Pero la coincidencia más relevante de este texto canónico con respecto de lo dicho en el mito de Sísifo y en los escritos de los filósofos alemanes Nietzsche y Heidegger es la idea de repetición y retorno perpetuo: el sol “va y viene”, el viento “mar-

⁷ La versión del texto en hebreo corresponde a: BIBLIA HEBRAICA STUTTGARTENSIA, Ecclesiastes קהלת 1336-1337. La traducción al español es mía.

⁸ Para Camus la única manera en que Sísifo puede superar su destino implacable ha de llevarse a cabo mediante un acto propio de la voluntad que es el desprecio. Así, despreciando a los dioses y las fuerzas ciegas del azar Sísifo podrá redimirse sin importar que esté condenado a hacer lo mismo siempre. Sísifo asciende a un tiempo sin tiempo, esto es, sin el drama que implica la medición aritmética (sucesiva) de los actos: “Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde conoce toda la magnitud de su condición miserable: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se venza con el desprecio”. CAMUS, *El mito* 135.

cha y vuelve”, los torrentes van hacia el mismo lugar. Lo que fue, eso volverá a ser, y no hay nada nuevo que no haya tenido lugar en los siglos precedentes. Así, el círculo está cerrado: el hombre está destinado a una fatiga inútil y todo lo que hay ya fue y volverá a ser. Sísifo y el eterno retorno son dos concepciones consagradas por judíos y cristianos como ¡Palabra de Dios! No cabe duda que algo falló para los ultra-ortodoxos de ambas religiones porque un libro como el del *Qohélet* (*Eclesiastés*), tan irreverente y poco considerado hacia la providencia y la justicia divinas, les provoca por ese mismo motivo desencanto y perplejidad: un libro que va contra la corriente piadosa (cristiana) y sapiencial (judía) no debía tener lugar en el canon de la escritura. Pero para algunos exegetas realmente críticos esto es un “accidente” afortunado porque el texto del *Qohélet* queda ahí situado en un lugar privilegiado en el canon bíblico como una propuesta de diálogo para creyentes y no creyentes, como garantía de que en la perspectiva de Dios todos tienen igual valía porque todos corren la misma suerte.

En continuidad con este ejercicio de literatura comparada se puede afirmar que esta ontologización del mito de Sísifo y de la idea del retorno perenne se encuentran presentes en los cuentos y la novela de Rulfo bajo tres aspectos: a) la inutilidad del esfuerzo humano; b) la iteración dis-funcional de los elementos naturales; c) la circularidad (recurrencia) de los eventos supuestamente “históricos”, es decir, propios de la condición humana. Cada uno de estos aspectos amerita una breve explicación secuencial a partir de distintas instancias textuales de la obra de Rulfo.

Rulfo hace suyo el tema de la inutilidad del esfuerzo humano que transmite el mito de Sísifo en el cuento “Nos han dado la tierra”, pero el escritor jalisciense cambia el escenario: ya no es el monte y la piedra el símbolo de todo afán inútil de la estirpe humana, es el caminar constante en un llano sin dirección y sin pausa:

Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso. De haber llovido quizá se me ocurrieran otras cosas. Con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el Llano, lo que se llama llover.

No, el Llano no es cosa que sirva. No hay conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada. (...) Vuelvo hacia todos lados y

miro el Llano. *Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga.*⁹

En este célebre pasaje de la obra de Rulfo se entrelaza la acción incesante de caminar y la falta de lluvia, lo cual ya es decir bastante para un campesino que vive de la tierra. La tierra no da frutos, es puro tepetate; no es algo que se haya merecido, sino que es producto de una designación (“Esta es la tierra que nos han dado”¹⁰). Esta idea de designación suprema se encuentra en el mito de Sísifo: Zeus es el juez y dador del destino para Sísifo. Mientras que en el cuento de Rulfo la designación de la tierra, y por tanto del vínculo con ella a manera de destino, la hace un personaje político: el “señor delegado”, representante del más alto poder político. Al igual que en el mito de Sísifo, al hombre le viene el destino, le es dado por otro. Rulfo transmite en esta cita del cuento “Nos han dado la tierra” la imagen de un mundo que es todo calor y desolación: una superficie plana, estéril, como lo es el esfuerzo del hombre por sacar algo de la tierra: “Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí”¹¹. En el mito de Sísifo la roca, la montaña y el hombre están íntimamente ligados en un mismo destino. Algo similar ocurre en el referido cuento de Rulfo porque el hombre de la tierra tiene que andar y desandar el “Llano” (*sic*) buscando algo que sabe que nunca va a encontrar: la existencia del Llano no se explica por sí misma, sino por su ligamen con el hombre y con el esfuerzo de éste. Por eso Rulfo lo escribe con mayúscula, porque no es una tierra o parcela entre muchas, sino que es al mismo tiempo “uno” y “todo” para la existencia del hombre.¹² Al final de su cuento Rulfo regala al lector una alusión más clara al mito de Sísifo: “La tierra que nos han dado está allá arriba”¹³. Hay que subir para encontrar lo que no da fruto, y regresar de la misma manera que se ascendió, sin nada. Como Sísifo, los personajes del cuento de Rulfo tienen que ascender y bajar. No hace falta más la roca porque el Llano y la ilusión es, nada más y nada menos, la enorme carga.

⁹ RULFO, *Obras* 18-19. Las cursivas son mías.

¹⁰ RULFO, *Obras* 20.

¹¹ RULFO, *Obras* 20.

¹² En este cuento de Rulfo no sólo las coordenadas espaciales-temporales parecen desdibujarse, sino también las identidades de los personajes. Cf. PERUS, *Juan Rulfo, el arte* 69.

¹³ RULFO, *Obras* 19.

Lo que Rulfo plantea en su novela no es simplemente una reiteración de la tesis clásica del eterno retorno, es la creación de un paisaje particular de lo que el eterno retorno significa o contiene: el tratamiento de los elementos de la naturaleza en la novela de Rulfo es a la tesis del eterno retorno como una localidad geográfica al horizonte.¹⁴ En efecto, la idea del perenne retorno de lo mismo aparece como telón de fondo cuando se retrata la iteración dis-funcional de los elementos naturales. No sólo el hombre es quien está sometido a fatiga inútil, también la naturaleza por cuanto que no termina de hacer lo mismo. Algo desconocido ocurrió y produjo en sus orígenes que las leyes naturales y los elementos que la componen quedaran “atorados”, siguiendo con una enorme fatiga un movimiento inercial hacia atrás, hacia su origen, sin tender a su desenlace definitivo. Rulfo ilustra los efectos de unas leyes naturales que si pudiesen personificarse apareciesen éstas como apagadas, indecisas y hasta retraídas. Desde esta perspectiva se entiende mejor por qué en la novela *Pedro Páramo* los elementos de la naturaleza (animales incluidos) no sólo tienden a repetirse en sus ciclos o en su funcionamiento sino que, incluso, padecen de una notoria y deplorable catatonía:

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.¹⁵

Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó a ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño; más allá se le oyó dar un gemido como de cansancio, y todavía más lejos, por donde comen-

¹⁴ Una idea mucho más elaborada del eterno retorno, en este caso la repetición del ciclo cósmico, aparece en un fragmento sorprendentemente filosófico de Rulfo, el cual fue publicado de manera póstuma más como un texto literario que como una declaración biográfica: “Todo lo que nace de mí, es la transformación de mí mismo. Los gusanos que han roído mi carne, que han taladrado mis huesos, que caminan por los huecos de mis ojos y las oquedades de mi boca y mastican los filos de mis dientes, se han muerto y han creado otros gusanos dentro de su cuerpo, han comido de mi carne convertida en hediondez y la hediondez se ha transformado hasta la eternidad en pirruñas de vida, en el desmorecimiento de la vida. Pero la muerte no ha avanzado. Estoy aquí, sitiado por la tierra, en el mismo lugar donde me enterraron para siempre”. RULFO, *Los cuadernos* 30.

¹⁵ RULFO, *Obras* 167.

zaba a abrirse el horizonte, soltó un hipo y una risotada, para volver a gemir después.¹⁶

El agua apretó su lluvia hasta que allá, por donde comenzaba a amanecer, se cerró el cielo y pareció que la oscuridad, que ya se iba, regresaba.¹⁷

Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se quedó. Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se acostó sobre los surcos para defenderse del viento. De día era pasadero; retorció las yedras y hacía crujir las tejas en los tejados; pero de noche gemía, gemía largamente.¹⁸

Si los elementos naturales de tanto hacer lo mismo acusan una penosa fatiga, las cosas que son producto de la mano del hombre no se quedan atrás en la novela de Rulfo: “El reloj de la iglesia dio las horas, una tras otra, una tras otra, como si se hubiera encogido el tiempo”.¹⁹ Así visto, el tiempo y el espacio no son los cauces normales en los que se representa y se desarrolla el ser (ente), sino algo diferente. Rulfo manifiesta en su obra escrita una genial intuición metafísica y la lleva a su más alto y más puro rendimiento: borrar los límites de la inmanencia para situar los eventos naturales y supuestamente “históricos” en el no-tiempo y el no-espacio. La novela *Pedro Páramo* está construida, en efecto, de escenas que parecen inconexas o, mejor dicho, están compuestas de instantes en donde el tiempo anda o corre como loco y el espacio se desvanece sin previsión: lo normal da paso al “de repente”. Pero antes de escribir su novela Rulfo anticipó en su cuento “Luvina” esta idea metafísica de la superación del ámbito de la representación del ser (ente) —es decir, el binomio espacio/tiempo— mediante la unión del hombre con el funcionamiento de los elementos naturales en un movimiento circular:

Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta

¹⁶ RULFO, *Obras* 199.

¹⁷ RULFO, *Obras* 200.

¹⁸ RULFO, *Obras* 225.

¹⁹ RULFO, *Obras* 160.

del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Esto hacen allí los viejos.²⁰

Esta cita del cuento “Luvina” muestra ya la madurez alcanzada por Rulfo para desarrollar después un planteamiento ontológico complejo y sumamente fértil para la novela *Pedro Páramo* y también para la literatura en general: la des-ubicación (no-disolución) del ser (ente) fuera del orden tridimensional físico, lo cual coincide con la construcción de un nuevo “universo” metafísico. Así que, paradójicamente, en su novela se ponen en suspenso las propiedades de la inmanencia del ser (ente) para subrayar otras propiedades del ser (ente) en la a-temporalidad metafísica. En otro sentido, se podría hablar de tres ámbitos u horizontes de comprensión en los que se desarrolla la trama de la novela de Rulfo: la inmanencia o la afirmación de las coordenadas espacio-temporales (de acuerdo a la historia), la metafísica o disolución de las coordenadas espacio-temporales (de acuerdo a la filosofía), y la trascendencia o la “eternidad” (de acuerdo a la teología). Quizá sea más apropiado decir que la obra escrita de Rulfo ayuda a definir y distinguir los tres horizontes de comprensión del ser (ente). Algo más puede decirse al respecto del desarrollo de la intuición metafísica de su obra: en los tres horizontes de comprensión aparece el ser (ente) como algo incompleto o insatisfecho. Paulatinamente, esta intuición metafísica adquiere los rasgos de una arriesgada convicción ontológica: de manera similar a lo que sucede con el hombre los elementos naturales padecen los efectos de una fatiga inútil y, sobre todo, de una circularidad dinámica, frenética y casi demencial. Para mostrar esto el autor echa mano de la imagen de tres elementos tan naturales como sutiles: el agua, el viento y la nube:

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. *Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde.*²¹

²⁰ RULFO, *Obras* 95.

²¹ RULFO, *Obras* 38. “El hombre”. Las cursivas son mías.

Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del altar desmantelado. Hasta allí llegaba el viento, aunque un poco menos fuerte. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo *entrar y salir* por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinarse de dientes.²²

Es bueno ver entonces cómo se arrastran las nubes, como *andan de un cerro a otro dando tumbos* como si fueran vejigas infladas; rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran al filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresen en varios años.²³

Las tres citas anteriores dan testimonio de un claro movimiento pendular de los elementos naturales a partir del esquema de acciones “ir-venir” o “entrar-salir”. Rulfo ve en ello un comportamiento mecánico que no ofrece un término definitivo y cuya causa no puede remitirse únicamente a los elementos naturales por sí mismos, así como tampoco en ello interviene de manera directa la orden explícita de una supuesta figura divina. El agua (río), el viento y la nube están atados a su destino, que es el del movimiento constante sin alcanzar un momento de plenitud o de descanso: todo tiene que seguir su rumbo porque no hay otra alternativa. Notablemente, el viento aparece en la correspondiente cita previa de la obra de Rulfo como si la esencia de aquél fuese no únicamente el movimiento sino el frenesí: “golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis”. Nuevamente se ve reflejada la presencia oculta pero eficaz de un designio “()” que origina la fuerza y hasta el sinsentido de movilidad o frenesí de los elementos naturales.

Finalmente, Rulfo sugiere que ciertos eventos supuestamente “históricos” (por ser típicamente humanos) se desarrollan de manera similar a lo contenido en el mito

²² RULFO, *Obras* 93-94. “Luvina”. Las cursivas son mías.

²³ RULFO, *Obras* 90-91. “Luvina”. Las cursivas son mías.

de Sísifo por cuanto que tales eventos están caracterizados por un acentuado dramatismo y, por supuesto, por un esquema cíclico en su desarrollo. Este es el caso de la Ley del Tali3n que inspira el cuento titulado “El hombre”,²⁴ s3lo que en 3ste el lastre o la roca que hay que llevar es moral, no f3sico: “*Pero es peligroso caminar por donde todos caminan, sobre todo llevando este peso que yo llevo. Este peso se ha de ver por cualquier ojo que me mire; se ha de ver como si fuera una hinchaz3n rara*”.²⁵ Aqu3 se indica que la conciencia del hombre tiene que cargar con el abrumador lastre de la culpa y el remordimiento por haber perpetrado un homicidio. Otra vez aparece el tema de la trashumancia, del caminar fatigoso, sin rumbo por veredas y cuestas. Es evidente que la obra de Rulfo no extrae ninguna ense1anza moral expl3cita del abominable acto de dar muerte a un semejante, pero el lector adivina f3cilmente la abrumadora carga de la condena, y 3sta no necesita de una sanc3n o juicio expl3cito de la figura divina; asciende a su propia peculiaridad en lo m3s rec3ndito de la conciencia. Despu3 del crimen todo se vuelve pesado, cuesta arriba, circular o redundante: alguien m3s va a vengar al vengador, y esa fatalidad est3 puesta de manifiesto en las siguientes expresiones:

Comenz3 a perder el 3nimo cuando las horas se alargaron y detr3s de un horizonte estaba otro y el cerro por donde sub3a no terminaba.²⁶

3l vino por m3. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que 3l so1aba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguraci3n. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara, Jos3 Alcant3a, frente a 3l y frente a ti y t3 nom3s llorabas y temblabas de miedo. Desde entonces supe qui3n eras y c3mo vendr3as a buscarme.²⁷

²⁴ “El relato *El hombre* nos presenta el concepto que se tiene en el medio rural acerca de la justicia. Adem3s de la falta de principios morales —venganzas encadenadas y fanatismo religioso— critica la justicia de las autoridades que tratan de inculpar al denunciante para solucionar m3s f3cilmente el caso y cerrarlo”. Cf. MAC3AS, *Aproximaci3n semi3tica* s/p.

²⁵ RULFO, *Obras* 38. Las cursivas pertenecen a la fuente consultada.

²⁶ RULFO, *Obras* 36.

²⁷ RULFO, *Obras* 39.

*No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno.*²⁸

De lo anterior se desprende que lo que debe cargar el Sísifo homicida no es una roca en sentido literal, sino el peso de la Ley del Talión: el rencor, la venganza virulenta e implacable. El hombre edifica su destino con sus propias decisiones; esta parece ser la lección que se extrae del cuento “El hombre”. De paso, Rulfo denuncia la degradación de ciertas prácticas religiosas que rayan en el fanatismo,²⁹ poniendo de manifiesto el retroceso moral del hombre bajo la imagen de un nuevo Caín y anticipando las consecuencias de la descomposición de la sociedad. Casi al final del cuento “El hombre” se vuelve, como en el caso del mito de Sísifo, al tema del andar fatigoso; el asesino del cuento debió caminar sin descanso, buscando librarse inútilmente de su destino: “Me contó que no era de por aquí, que era de un lugar muy lejos; pero que no podía andar ya porque le faltaban las piernas: ‘Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos cerros’”.³⁰ De ahí que en el cuento “El hombre” se condensan algunos temas que en otras literaturas aparecen como independientes: el mito de Sísifo, el eterno retorno de lo mismo y la imagen de Caín, el hermano asesino.

Las huellas de Sísifo y del eterno retorno en la obra escrita de Rulfo llevan a pensar en una triste, deplorable existencia para el hombre; deplorable, porque se trata de una existencia sin salida, toda estructurada, sin punto de quiebre para un ascenso liberado. Evidentemente, una existencia así, sin futuro real, sin esperanza, privada de toda posibilidad de idealismo, resulta chocante para algunos filósofos, entre los cuales se cuenta Karl Jaspers. Para el psiquiatra y filósofo de Oldenburg, Alemania, esta noción de existencia circular, a lo Sísifo, es simplemente inaceptable. Si bien es cierto que

²⁸ RULFO, *Obras* 40. Las cursivas pertenecen a la fuente consultada. En el cuento, las cursivas se emplean para hacer más fácil la distinción de los dos personajes principales, ya que ambos son homicidas.

²⁹ Este fanatismo religioso se nota en que el asesino de la familia de los Urquidí se persignó varias veces antes de cometer el múltiple homicidio: “Se persignó hasta tres veces. ‘Discúlpeme’, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar. El cuento es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado. ‘Ustedes me han de perdonar’, volvió a decirles”. Cf. RULFO, *Obras* 38.

³⁰ RULFO, *Obras* 43.

todo en la existencia parece seguir un camino circular que va de la vida a la muerte, y que la naturaleza asume una mutación que vuelve al mismo punto³¹ —las estaciones, el rumbo de la tierra, la traslación de los demás astros, la dinámica de expansión y contracción del universo—, Jaspers sostiene que siempre queda algo nuevo por descubrir en el hombre, lo cual hace que a éste no se lo pueda ver reducido a una fórmula, a un dogma religioso o un aserto científico: “El hombre siempre es más de lo que se sabe de él. Así puede decirse tanto del hombre en general como de cada individuo en particular. Nunca puede hacerse balance y saber a punto fijo ni sobre el hombre en general, ni sobre cualquier individuo”.³²

Es preciso decir que fuera de sus ya conocidos cuentos y de su novela Rulfo sí reconoce la presencia del designio “()”, pero alcanza a entrever un resquicio de luz. El escritor jalisciense excluyó de la novela *Pedro Páramo* un fragmento que combina la desilusión con la esperanza en un duelo en el que no hay vencedor:

Pedro Páramo, yo te sabía loco, pero no al grado de adelantarte a tu destino. Yo había formado mi mundo a tu alrededor, lo había sembrado de ilusiones, llenándo[lo] de esperanzas; de esas cosas que cuidamos día tras día, ocupando todos nuestros pensamientos en hilvanar la espera, limpiándolos de la tristeza, desmadejando toda mi ternura para envolverte entre mis brazos doloridos de esperar; solos durante muchos años; solos para estar dispuestos al abrazo del amor esperado.

Pedro Páramo, te fuiste dando un rodeo para que yo no te alcanzara; el rodeo de los años que a mí me faltaban para morir. Le diste vuelta a la vida, corriste haciendo galopar el caballo de la muerte, saliendo en busca de la estrella donde tenía que estrellarse la vida; allí donde se iba a aplastar el movimiento. Y mi ternura guardada hasta ahora, encanecida, vieja, llena de las telarañas de los años pasados en el vano recuerdo. Convertir el cariño que tú habías cultivado en mí, en un rencor ácido. Eso hiciste. Y creías en la eterna súplica de mis desvelos.

³¹ JASPERS, *La fe* 54.

³² JASPERS, *La fe* 54.

Aquí, hace muchos años que vivimos restañando esperanzas, remendando nuestros recuerdos, tratando de no olvidar nuestros buenos recuerdos. Todos los que nos hemos quedado aquí, juntamos el descanso de los días haciendo una enramada para proteger zurciendo con la aguja del recuerdo pedazos de vida; remendando los agujeros por donde se filtra el amor de nuestro corazón; porque nos hemos quedado sin corazón y sin venas, vacíos de sangre en la inútil espera.³³

A juzgar por esta larga cita, que finalmente no incluyó en su novela, parecería que para Rulfo no todo se reduce a la rueda del infortunio. Efectivamente, si para Rulfo todo parece estar en manos del designio “()” lo importante no sería escapar de éste, sino saber “estar” o “ser” a pesar del designio: tejer una enramada para proteger los pedazos de vida, rescatar al corazón del peligro de su extinción. En la cadena de rencores y odios en que suele convertirse este valle de lamentos puede darse la semilla del afecto sincero como una manera de resistir al designio. Más adelante esto se verá más claro al revisar la comunicación epistolar que Rulfo entabló con Clara Aparicio, su mujer, y en la que aquél dio señales de una fe religiosa que iba aparejada de esperanza. La realización final de este afecto a Clara, sincero y sin reserva, es lo que ayudó a Rulfo, el hombre, a vencer la voluntad implacable del designio “()” y a superar la circularidad trágica de una existencia que es puro caminar en contra de la voluntad propia. Así lo muestra el escritor en su carta a Clara del 3 de junio de 1947:

Yo estoy seguro de que Dios sí trata de ayudarme, pero quizá yo no pongo nada de mi parte. Y si tú supieras cuán insensato e irresponsable me siento calcularías mis remordimientos. Y no me sentiré conforme hasta el día en que logre caminar sobre un camino que yo sepa que es el de mi voluntad. Y que ese camino vaya a dar a donde tú estás.³⁴

³³ RULFO, *Los cuadernos* 49.

³⁴ RULFO, *Aire* 105. Fuera de cierto sentido religioso y más allá de lo que representa la fractura del tiempo (pasado vs. presente) en el que vive el mexicano, Leopoldo Zea ve en la fe en el futuro una clave que jalona la historia de individuos y pueblos enteros: “El futuro es así el campo de nuestros sueños, lugar donde compensamos esa falta permanente que sentimos, donde se colman todas nuestras insuficiencias, donde nos sentimos plenos y suficientes, donde terminan todos nuestros resentimientos”. Cf. ZEA, *Dos ensayos* 107 col. 2.

En esta cita el escritor se muestra muy respetuoso y hasta comprensivo con la figura divina: Dios “trata” de ayudar, pero el problema de todo o la causa del fracaso es una voluntad (¿el designio?) que se impone sobre su propia voluntad. Rulfo se experimenta como alguien que emprende un camino, pero es un “camino” involuntario (¿como Sísifo?) que algún día habrá de cambiar. Rulfo se experimenta abrumado por los “remordimientos” a causa de la culpa, de la contradicción de no haber estado a la altura de un anhelo o de un proyecto. El afecto de Clara, sin embargo, constituye una esperanza, una luz para hacer frente al oscuro designio. Esta esperanza no es posible detectarla abiertamente fuera de sus cartas. Por ahora habrá que volver a sus cuentos y a su novela para abordar algo que es paralelo al problema del mal: lo impredecible como tal.

El problema de lo impredecible: el extravío del ser (ente) en el orden de lo natural

Al leer los cuentos y la novela de Rulfo salta a la vista la recurrente falta de armonía en la así llamada naturaleza. Lo que existe en el ámbito de lo inmanente, en las fronteras espacio-temporales, se encuentra trastocado y extraviado: el ser (ente) se encuentra en un estado de padecimiento porque algo no lo deja manifestarse para lo que fue hecho, y su funcionamiento, en tanto ser (ente), se interrumpe, se desvía continuamente. El extravío del ser (ente) se hace perceptible en forma de saltos, es decir, “de repente”, que afectan profundamente a la noción de “hombre”. Esto es lo que se lee, a manera de ejemplo, en el cuento “Luvina”: “Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo”.³⁵ Lo que Rulfo escribe en Luvina puede parecer delirante, porque ahí el viento está extraviado (o como si existiera la posibilidad de que éste pudiera conocer de antemano su falta de rumbo). Además, hay una extraña sincronía entre la luna llena y una lenta pero errática oleada de viento, cuyo rastro es un manto oscuro. En su condición natural el viento suele ser incoloro e informe, pero la narración de Rulfo subraya que algo anda muy mal en el mundo y en lo que es propiamente el viento, el cual, como ya se señaló, no tiene figura (mucho menos la forma de bulto) y

³⁵ RULFO, *Obras* 91.

no se acompaña de sombra (cobija negra). Rulfo no aclara si este desorden es causa del desconsuelo del hombre o a la inversa. En todo caso lo que acontece en Luvina podría designarse arriesgadamente como “armonía negativa”: el ser (ente) se las arregla y tiende a mantenerse firme en su devenir a pesar de las diversas interrupciones causadas por la voluntad o designio “()” que lo gobierna.

Los antiguos griegos ya se habían planteado la cuestión sobre lo que podía estar a la base en el decurso de las leyes naturales y en los acontecimientos humanos. En el contexto más amplio de la filosofía hay respuestas en distintas direcciones: al mundo lo rige el orden y, por ende, el bien, o por el contrario, todo obedece al veleidoso azar y, por derivación, al mal.

La idea optimista la presenta Platón en el diálogo “Timeo” (28, c-29a). En este texto el filósofo griego pone en boca de su personaje Timeo lo siguiente:

Descubrir al hacedor y padre de este universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todos es imposible. Por otra parte, hay que observar acerca de él lo siguiente: qué modelo contempló su artífice al hacerlo, el que es inmutable y permanente o el generado. Bien, si este mundo es bello y su creador bueno, es evidente que miró el modelo eterno. Pero si es lo que ni siquiera está permitido pronunciar a nadie, el generado. A todos les es absolutamente evidente que contempló el eterno, ya que este universo es el más bello de los seres generados y aquél es la mejor de las causas.³⁶

Para Platón es un hecho que el mundo —y las leyes que lo rigen— es creado a partir de un modelo (idea) eterno por razón de necesidad: no es posible tomar como base o modelo el mundo “generado” porque ello desdice tanto al hacedor como al producto. Platón da por sentado que este mundo no sólo es bueno sino, ante todo, “el más bello de los seres generados” por dos motivos: porque el hacedor es la mejor de las causas (no hay nada en este mundo que en su origen no sea remitido a ese hacedor ideal) y porque el recurso del que se sirvió (idea suprema) no tiene comparación. En otra instancia del diálogo (Timeo 29e-30b) el filósofo de la Academia da razón de su exaltado optimismo por boca del mismo Timeo:

³⁶ PLATÓN, *Diálogos* VI 171-172.

Digamos ahora por qué causa el hacedor hizo el devenir y este universo. Es bueno y el bueno nunca anida ninguna mezquindad acerca de nada. Al carecer de ésta, quería que todo llegara a ser lo más semejante posible a él mismo. Haríamos muy bien en aceptar de hombres inteligentes este principio importantísimo del devenir y del mundo. Como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó todo cuanto es visible, que se movía sin reposo a manera caótica y desordenada, y lo condujo del desorden al orden, porque pensó que éste es en todo sentido mejor que aquél. (...) A causa de este razonamiento, al ensamblar el mundo, colocó la razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera la más bella y mejor por naturaleza. Es así que según el discurso probable debemos afirmar que este universo llegó a ser verdaderamente un viviente provisto de alma y razón por la providencia divina.³⁷

Platón considera al mundo como el más bello de los seres generados y de este modo todo cuadra en su balance final. Según Platón el mundo es bueno por dos motivos fundamentales: porque en él intervino el designio del demiurgo y porque éste puso la razón en el alma del hombre. La relación causa-efecto que sostiene las leyes de la naturaleza está asegurada por doble factor: el demiurgo y el hombre dotado de razón. No obstante, el filósofo de la Academia da cabida en su noción de mundo al germen de la pesadumbre: el mundo generado existe y no necesariamente se encuentra en una relación simétrica con el mundo eterno. En este contexto, no es posible la unidad plena de ambos mundos: el sensible y el ideal. A la larga esta idea habrá de ser retomada y exaltada por el neopitagorismo y neoplatonismo.

A simple vista lo que resulta problemático en esta concepción platónica del mundo es encontrar una explicación convincente a lo impredecible, lo fortuito y azaroso si todo en su origen ha sido tan “bueno”. En una posición distante a la de Platón se encuentran algunos filósofos y hombres de ciencia que han puesto en duda la relación causa-efecto en tanto instancia rectora de las leyes en el ámbito de lo natural. Dicha relación se entendería como un constructo derivado de convenciones propias de la cultura imperante o, ya de plano, de la ignorancia del hombre. Pero en el caso del supuesto fundamento ontológico del “azar” es necesario atender a lo dicho por

³⁷ PLATÓN, *Diálogos* VI 173.

el biólogo y filósofo francés Jacques Monod, quien en su texto de 1970 *El azar y la necesidad* hace planteamientos que intentan poner en crisis la pretensión de cálculo y predictibilidad teleológica propias de las ciencias denominadas “exactas”. Una síntesis apretada de tales planteamientos, y su valoración crítica, se expone a continuación:

1. El azar está en el principio de toda la aventura de la vida, y aun de toda novedad en el universo. Y, por tanto, la existencia humana es contingente. Monod reconoce explícitamente esta tesis pero no la considera una creencia sino que la presenta como una de las “conclusiones que la ciencia autoriza”. La ‘deduce’ del origen fortuito de las mutaciones y de las hipótesis de que quizás la biósfera sea resultado de un “acontecimiento único”. (...)
2. La biósfera es imprevisible. Esta tesis de Monod es una generalización ilegítima de un enunciado verdadero acerca de la teoría de la evolución, que niega la posibilidad de predecir la aparición o el desarrollo preciso de objetos y fenómenos particulares.
3. El hombre está solo en el universo, sin Dios ni dioses. (...)
4. No existe un proyecto en la naturaleza. Esta tesis muestra plena coherencia con las anteriores. Su justificación racional depende, para Monod, del “postulado de la objetividad de la naturaleza”.³⁸

El título de la famosa obra de Monod corresponde a las palabras del filósofo Demócrito: “Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y la necesidad”.³⁹ Como puede observarse, en el fondo de las consideraciones reflexivas en torno a un mundo ordenado, rítmico y predecible, frente a las que corresponden a un mundo azaroso, asimétrico e impredecible, se agitan las teorías antiguas de Parménides y Heráclito, respectivamente. Aunque Monod ha sido severamente criticado por hacer guiños hacia el irracionalismo y a un exaltado existencialismo nihilista, el pensador francés ha puesto énfasis

³⁸ PONCE, Ciencia y filosofía 57-58.

³⁹ Cf. AULLET, Jacques Monod: la filosofía espontánea 74. Es difícil rescatar el sentido estricto y profundo de las frases de Demócrito puesto que el legado de su obra se reduce sólo a fragmentos y testimonios de terceros. Quizá en el pensamiento de Demócrito el concepto de “necesidad” tenga que ver con la invariabilidad del átomo, mientras que las nociones correlativas “lleno” y “vacío” apuntarían hacia la idea de “azar”, ya que sin éstas no sería posible el orden y la posición —diversa en el caso de los átomos—.

en la necesidad de mirar hacia los eventos naturales y humanos que se resisten a la previsión de las ciencias. Es probable que tales eventos encuentren pronto una explicación satisfactoria en los términos de la relación causa-efecto, pero quedaría mucho por decir en torno a su aspecto “cualitativo”, esto es, de “sentido” para el hombre. Es harto difícil tomar la propuesta ontológica de Monod en torno al concepto del “azar” en su sentido literal, pero la importancia de su obra radica en que de algún modo ayuda a establecer un puente entre el signo y el símbolo, entre el significado y el sentido, entre la alegoría y la analogía, respecto de los eventos que afectan al hombre. Monod se ocupó del azar como si se tratase del principio del universo, de la inquietante contingencia del hombre y de la soledad de éste de cara a la inevitable sorpresa que acecha en cada rincón y en cada momento de la vida. Estas fueron también las inquietudes de Rulfo.

El extravío del ser (ente) que se observa en la obra escrita de Rulfo representa una notoria crítica a la relación causa-efecto de las leyes naturales. En el mundo rulfiano este desorden y extravío de lo natural puede ser motivado por el dictado del designio “()”, como la muerte inesperada, pero también por la ruptura de la relación del designio “()” con el ser (ente). Este apartado trata de sacar algunas consecuencias de la segunda posibilidad antes mencionada: a falta de armonía con el designio “()”, el ser (ente) puede ocasionalmente tomar su propio rumbo para luego volver a su carácter teleológico de acuerdo a lo que normalmente se conoce como “ley natural”. Desde otro punto de vista, la lejanía del designio “()” puede influir directa o indirectamente en la libertad o toma de decisiones del ser (ente) en un contexto de desastre, melancolía y depresión antropomórficas. Para muestra basta citar algunas instancias de la novela *Pedro Páramo*:

Faltaba mucho para el amanecer. El cielo estaba lleno de estrellas, gordas, hinchadas de tanta noche. La luna había salido un rato y luego se había ido. *Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después se fue a esconderse detrás de los cerros.*⁴⁰

Los vientos siguieron soplando todos esos días. Esos vientos que habían traído las lluvias. La lluvia se había ido; pero el viento se quedó. *Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se acostó sobre los surcos para defenderse del viento. De día*

⁴⁰ RULFO, *Obras* 237. Las cursivas son mías.

*era pasadero; retorció las yedras y hacía crujir las hojas en los tejados; pero de noche gemía, gemía largamente.*⁴¹

Susana San Juan oye el golpe del viento contra la ventana cerrada. Está acostada con los brazos detrás de la cabeza, pensando, oyendo los ruidos de la noche; *cómo la noche va y viene arrastrada por el soplo del viento sin quietud.* Luego el seco detenerse.⁴²

Había estrellas fugaces. Caían como si el cielo estuviera lloviznando lumbre.⁴³

Rulfo dota de conciencia y sentimientos a los elementos de la naturaleza y estos padecen de tristeza; no son partícipes de la felicidad o plenitud que otorga el saber que tienen valía por sí mismos, por eso andan como desanimados y sin rumbo: de ahí se explican los “de repente” en el decurso de la ley natural. El designio “()” les ha vuelto la espalda a los seres (entes), por eso al no estar en armonía con aquél actúan por su cuenta, lo cual es una catástrofe que tiene repercusiones directas para el hombre. Para ilustrar esta afirmación hay que recurrir a un pasaje del cuento de Rulfo “Luvina”:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena del volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobra días en que se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, *hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos.* Ya lo verá usted.⁴⁴

Luvina es la imagen viva del desastre ontológico: en vez de ser lugar de comunión (para bien) el mundo se transforma en el habitáculo de parientes extraños —los ele-

⁴¹ RULFO, *Obras* 225. Las cursivas son mías.

⁴² RULFO, *Obras* 225-226. Las cursivas son mías.

⁴³ RULFO, *Obras* 172.

⁴⁴ RULFO, *Obras* 89-90. Las cursivas son mías.

mentos naturales—, cada vez más alienados entre sí. Todos los que ahí viven —entiéndase aquí los elementos naturales personificados— se saben cerca, pero hacen cosas asombrosas por mostrarse ajenos unos de otros, y esto remueve hasta las entrañas y las articulaciones de los huesos del hombre. La perspectiva ontológica rulfiana que se ve reflejada en “Luvina” pone al descubierto que lo que impera en el mundo es un hondo proceso de alejamiento; en este sentido, cada quien o cada cosa puede hacer lo que quiera, y si no es el odio del hombre lo que destruye al mundo, sí lo hace lentamente el extravío de los elementos naturales, los cuales actúan como si anduviesen errantes, ensimismados en un perpetuo descontento y aflicción. Se trata, entonces, de un sufrimiento que no sólo afecta al hombre y a la tierra toda, sino que tiene dimensiones cosmológicas. Efectivamente, no hay paz en la naturaleza, hay conmoción y frenesí: “Salió fuera y miró el cielo. Llovían estrellas. Lamentó aquello porque hubiera querido ver un cielo quieto. Oyó el canto de los gallos. Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, ‘este valle de lágrimas’”.⁴⁵ Rulfo emplea aquí una frase de contenido religioso que forma parte de la oración cristiana *Salve Regina*: “valle de lágrimas”. Esta noción del mundo como algo negativo para el hombre se remonta no solamente al ámbito religioso judeo-cristiano, sino también a los movimientos filosóficos griegos del neopitagorismo y neoplatonismo, que entendían este mundo “cual morada de tinieblas y de errores, y la existencia terrena, como un período de prueba que nunca se pasaba demasiado deprisa”.⁴⁶ Por otro lado, es oportuno señalar que el escritor jalisciense emplea el lenguaje bíblico con las imágenes de la “caída de estrellas” y de la gran oscuridad (“la envoltura de la noche cubriendo la tierra”), que constituyen el escenario de la *Parusía*, esto es, del fin del mundo y del juicio final. Así se lee en el evangelio de Marcos (13, 24-25): “Pero en aquellos días, después de

⁴⁵ RULFO, *Obras* 174. El origen de esta expresión se remonta a la Biblia en la edición latina de san Jerónimo conocida como la Vulgata. El exegeta tradujo de manera impropia una frase de la versión griega de los LXX del Salmo (83,7) de la siguiente manera: *In valle lacrymarum, in loco quem pusuit*. Cf. GALVÁN, Valle de lágrimas 1. En hebreo la expresión (עִמְקֵי הַלֹּטֹס) quiere decir “Valle del Loto”. Quizá la flor de Loto pasó a significar “lágrimas” por cuanto que al corte la flor emite un fluido parecido a la leche y de ahí se creyó que las gotas emanadas del Loto eran “lágrimas”. En su contexto original el Salmo (83 en versión griega y 84 en versión hebrea) se refiere a un lugar en específico donde se detenían los peregrinos en su viaje al Templo de Jerusalén. A decir verdad, lo dicho en el Salmo nunca tiene el sentido de sufrimiento o dolor y tampoco se refiere a la tierra (mundo) como tal.

⁴⁶ CAMUS, *Del sentimiento* 119.

aquella tribulación, *el sol se oscurecerá y la luna no dará su resplandor, y las estrellas se irán cayendo del cielo*, y las fuerzas de los cielos se tambalearán”.⁴⁷ De esta dimensión, para el escritor, es la ruptura de la armonía entre el designio “()” y el ser (ente).

En la escritura rulfiana todo está en conmoción y sufrimiento: se perdió la comunión entre los seres (entes) y el designio “()”. La tierra es pura adversidad y no ofrece un lugar seguro para que siquiera se afiancen las plantas más pequeñas. El texto “Luvina” da cuenta de lo afirmado a este respecto:

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.⁴⁸

La dulcamara es una planta trepadora que crece en casi todos los ambientes de México y puede alcanzar hasta los cuatro metros de altura. La flor de la dulcamara puede presentarse en diversos colores: blanco, azul, morado o violeta. Para quienes desconocen las propiedades de esta flor simplemente la consideran una planta invasora y de presencia desagradable. Su nombre entre los campesinos ya lo dice todo: “amargamiel”, “emborrachadora”, “matagallinas”, “hierba pelada”. Rulfo no entra en detalles respecto de las dos principales variedades de la planta: más allá de las curiosidades botánicas el escritor ilustra con la imagen de la dulcamara la resistencia tenaz de esta pobre planta ante lo adverso y la lucha del ser (ente) por permanecer en el horizonte de la existencia. El viento es el elemento hostil que no se sabe exactamente de donde viene (“de aquellas barrancas”). El ser (ente) representado en la imagen de la dulcamara no tiene más remedio que vivir untado a lo que le parece que sea lo más seguro, “agarrado” con todas sus manos para no caer al vacío (“despeñadero”), luchando porfiadamente contra el peligro del desarraigo.

Más allá del cuento “Luvina”, a lo largo y ancho de la obra escrita de Rulfo todo se encuentra convulsionado y no hay manera de restaurar la comunión con el designio “()”.

⁴⁷ CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* 1145. Las cursivas son mías. En adelante, y a menos que se diga lo contrario, todas las referencias bíblicas en español serán tomadas de esta edición.

⁴⁸ RULFO, *Obras* 89.

Esta impresionante y desilusionada constatación está expresada en el contexto de la indiferencia y hasta la hostilidad en la relación que guardan entre sí los elementos naturales. Por eso todo parece extraviado y en riesgo de desaparecer. Una expresión excepcional de este colapso ontológico se puede ver en su cuento “Nos han dado la tierra”:

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed.⁴⁹

De esta cita se puede observar el desorden total de los elementos naturales y su afectación al hombre: la lluvia se compone de una sola gota de agua, la nube ha dado todo lo que se podía esperar de ella, el viento hostiga a la nube y la tierra termina por devorar la gota de agua. El desastre total está indicado por la desaparición de la gota de agua que, en el fondo, puede tratarse de un supuesto retorno a la nada. En la novela de Rulfo el personaje Pedro Páramo desaparece, asimilándose a la tierra y así se diluye su identidad individual: “Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.⁵⁰ Esta es la imagen del riesgo total del ser (ente) por la falta de armonía con el designio “()”: regresar a la nada, entendida ésta como disolución de la identidad individual. No es posible hacer aquí un estudio exhaustivo del concepto de la “nada” en la historia de la filosofía, pero en la instancia citada en el párrafo anterior del cuento “Nos han dado la tierra” Rulfo hace un guiño a los que consideran posible la asimilación material a otro ser (ente) y la disolución de la identidad personal, es decir, de la conciencia, en la muerte. Este tipo de aniquilación de la individualidad ya lo había intuido Unamuno:

⁴⁹ RULFO, *Obras* 18.

⁵⁰ RULFO, *Obras* 254.

Recógete, lector, en ti mismo, y figúrate un lento deshacerse de ti mismo, en que la luz se te apague, se te enmudezcan las cosas y no te den sonido, envolviéndote en silencio, se te derritan de entre las manos los objetos asideros, se te escurra de bajo de los pies el piso, se te desvanezcan como el desmayo los recuerdos, se te vaya disipando todo en nada, y disipándote también tú, ni aun la conciencia de la nada te quede siquiera como fantástico agarradero de una sombra.⁵¹

En esta perspectiva, el riesgo más extremo al que puede ser sometido el ser (ente) no es la falta de comunión con el designio “()” ni el extravío existencial derivado de ello, sino más bien la radical “desaparición”. Unamuno y Rulfo no fueron más allá del umbral de la pura posibilidad y la ficción, respectivamente. En realidad es imposible encontrar un estudio filosófico o científico que hable con pruebas evidentes sobre el problema de la disolución de la conciencia —o de su pervivencia— más allá de la muerte. Y esto se debe a que fuera de la metáfora no hay manera de hablar respecto de lo que excede a la razón y a los sentidos. Para hablar de manera objetiva sobre lo que sucede en “tiempo real” después de la muerte sería preciso abandonar el lenguaje aprendido en vida para expresarse en otro lenguaje completamente nuevo e intraducible, porque en esta forma de mediación falla toda analogía, toda imagen, toda palabra. Lo que es temporal-espacial tiene que ser analogado con lo temporal-espacial y se sabe que la muerte es la negación por excelencia de la temporalidad-espacialidad.

Todo lo dicho en este apartado sirve de preparación para la pregunta sobre la trascendencia, y más concretamente sobre la postura de la figura divina con respecto a este desastre del ser (ente): ¿qué papel juega Dios en todo esto?

El extravío en el ámbito religioso-teológico

La figura de Dios está presente en los cuentos y la novela de Rulfo, así como en las cartas que el propio autor envió a Clara, su mujer, compiladas en el texto conocido como *Aire de las colinas*. Sin embargo, se puede notar una enorme diferencia entre este último texto y los demás: en las cartas la consideración que hace el escritor de la figura

⁵¹ UNAMUNO, *Del sentimiento* 56.

divina es mucho más directa y transmite una profunda actitud de fe, mientras que en otros escritos Rulfo considera a Dios como un vecino distante, un ser que todo lo puede pero que no quiere hacer lo necesario para ayudar al hombre a que habite menos tortuosamente el “valle de lágrimas”. De ahí que en los cuentos y en la novela de Rulfo aparezca Dios como un personaje distraído en asuntos que el hombre es incapaz de conocer. Esta sería la justificación más comprensiva para un Dios que ha abandonado su papel providente y que lo ha dejado todo en manos de una instancia sin ojos y sin corazón que en el presente estudio se ha denominado como el designio “()”.

Resulta inapropiado pedir que los escritos de Rulfo se constituyan en tratados de teología sistemática. No obstante, es claro que transmiten un horizonte teológico elemental, y sin él no es posible entender con suficiente claridad las demás temáticas desarrolladas en su obra. Por principio, Rulfo no afronta el problema de la demostración de la existencia de Dios, para aquél esto es un hecho indiscutible. Lo que sí es manifiesto es el fenómeno de la distracción o retraimiento de Dios: no se sabe por qué no está ocupado en lo que según la religión bíblica debía ocuparse, es decir, en manifestarse como bondad pura y justicia pronta o explícita. Si no pudiese esto ser comprobado quedaría por saber en qué sí, efectivamente, se mantiene ocupado Dios. O, en último caso, por qué Dios optó por la inmovilidad.

Las siguientes expresiones que se encuentran en la novela de Rulfo ilustran brevemente lo que se acaba de decir: “Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno quiere”;⁵² “Pues bien, no podrás ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone”.⁵³ En ambas expresiones se nota que Dios ha abdicado de los dos roles que mejor lo caracterizan y que constituyen nada más y nada menos que la esencia de la ética del judeo-cristianismo: la bondad y la justicia. Dios no es propicio, y ese mismo Dios perdona, sí, pero no premia.

Ambientada en una atmósfera propia del catolicismo tradicional de mediados del siglo xx la novela *Pedro Páramo* apunta a un fenómeno que puede llamarse como el “doble extravío”: Dios parece que perdió su interés por su criatura el hombre, y éste no atina o no sabe cómo restaurar la comunión perdida con su Dios. Los dos parecen extraviados de manera dramática y este desconcierto añade dramatismo a otro

⁵² RULFO, *Obras* 158.

⁵³ RULFO, *Obras* 210.

extravío: al de los demás elementos de la naturaleza que salen al paso con tantos “de repente”. De hecho, cada “de repente” que surge en la existencia del hombre constituye un instante prístino en donde ambos —Dios y el hombre— se captan en su mutuo distanciamiento y extravío. El “de repente” es la captación de la inutilidad del esfuerzo humano como también lo es de la nostalgia de la pro-videncia divina.

A falta de una explicación lógica de esta relación de mutuo extravío el dogma de la teología católica ha querido ver un acto “en causa” para todo el dolor y el sufrimiento, tanto en el aspecto psicológico como en el físico, del hombre. Pero no sólo del lado de la teología hay desconcierto, pues también en el de la filosofía se levanta una profunda sospecha. Por ejemplo, Karl Jaspers, afirma: “Lo que yo soy como formación común, como origen del maligno querer, de la obstinada tenacidad de mi ser frustrado —todo eso ni lo he querido por mí mismo ni lo he producido yo. Sin embargo soy el culpable de todo”.⁵⁴ Pero volviendo a la teología, Tomás de Aquino trató de hacer explícito este acto de ruptura bajo el concepto de “pecado original”, haciendo eco del famoso pasaje bíblico del Génesis (3, 1-23):

Mas si hablamos de la pena simplemente, en cuanto que tiene razón de pena, en ese sentido siempre tiene relación con la culpa propia, a veces, a la verdad, con la culpa actual: v. gr., cuando uno es castigado por Dios o por una persona humana por un pecado que cometió; pero a veces, con *la culpa original*. Y esto o principal o consecuentemente. Principalmente, *la pena del pecado original consiste en que la naturaleza humana sea dejada a sí misma, desprovista de la ayuda de la justicia original, de lo que se siguen todas las penalidades que acontecen a los hombres por el fallo de la naturaleza.*⁵⁵

El acuate subraya que las consecuencias del pecado original son nada menos que el abandono de la naturaleza humana por parte de la figura divina: Dios deja a su suerte, esto es, expuesta al extravío, a su obra maestra, el hombre, privándolo de la justicia original y entregándolo a todas las penalidades que causa el fallo —y el extravío— de la naturaleza. En esta cita del filósofo-teólogo se ofrece la imagen de un Dios indignado,

⁵⁴ JASPERS, *Esencia* 52.

⁵⁵ Cf. TOMÁS, *Suma Teológica* Ia-IIae, q. 87, a. 7. Las cursivas son mías.

que puede perdonar pero que no olvida (la desobediencia original de haber comido un fruto prohibido), y de ahí sobreviene la idea de un Dios que no ha sido capaz de borrar el agravio, así como la idea de la necesaria expiación perpetua, es decir, por generaciones, de aquella falta. Según Tomás de Aquino (y antes que él lo señaló san Agustín de Hipona) todas las penalidades tienen su origen en la falta de la primera pareja humana, pero visto de manera crítica esto ya sería una primera in-justicia por parte de la figura divina: ¿por qué la pena o el dolor actual del género humano debe ser eco de una falta que, pasadas las generaciones, un individuo de la época actual no cometió en modo personal? O bien, ¿por qué la religión se empeña en transmitir la imagen de un Dios que es tan parco en su manifestación del perdón y tan lento para administrar su justicia en el mundo? Esta es una pregunta subrepticia y no menos incisiva que Rulfo atisba en un diálogo entre Juan Preciado y Dorotea en su novela *Pedro Páramo*:

—No lo sé, Juan Preciado. Hacía tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho.⁵⁶

En esta instancia de la novela de Rulfo el cielo, entendido como estado bienaventurado del alma después de la muerte, es algo inalcanzable. Las palabras de Dorotea son un triste reproche a la falta de interés por parte de Dios (“el cielo está tan alto”) y expresan la resignación que da saberse en estado de postración (“mis ojos tan sin mirada”). El drama es conmovedor porque ejemplifica la distancia infranqueable entre Dios y el hombre pero sobre todo porque la religión se encarga de sellar y proclamar con lenguaje humano lo que calla el lenguaje divino: ni siquiera hay lugar para la duda favorable, pues los pecados son la causa y al mismo tiempo la consecuencia de la certidumbre de la lejanía de Dios. Rulfo en su obra lanza una velada queja debido a que la religión católica se ha estado ocupando más de la letra que del espíritu, separando cada vez más al alma de la carne como si eso fuese lo único que Dios desea,

⁵⁶ RULFO, *Obras* 203.

y poniendo en ello la clave de la salvación eterna: es pecado todo lo que huele a carne, y los sentidos están inoculados de una inexorable carnalidad culposa. Para el mundo campesino reflejado en la obra de Rulfo eso hace la religión.

Rulfo plantea en su novela la intuición de que el cielo es punto menos que imposible de alcanzar, pero no entra en detalles sobre lo que éste sea ni sobre lo que los otros “lugares” de la trascendencia sean, esto es, el purgatorio o el infierno.⁵⁷ De hecho, de este último “lugar” es de lo que menos habla. Ahora bien, el purgatorio para Rulfo es imagen y símbolo de una existencia incompleta, extraviada y sin descanso, porque para tal existencia “se han roto los lazos sagrados que la unían al futuro”.⁵⁸ El purgatorio en los escritos rulfianos es el estado del alma que anda errante con su pena a cuestas; y esto no corresponde exactamente con la imaginería católica tradicional que lo concibe como un lugar de incineración para el alma pero que algún día encontrará redención. No. En la escritura del jalisciense el purgatorio es un estado de ánimo sin posibilidad de rescate ni intercesión que haga posible su liberación. Así se lee en la novela:

Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padre nuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio. Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura.⁵⁹

Rulfo en esta instancia de *Pedro Páramo* se mofa de una religión que ha puesto toda su esperanza en la ecuación mérito-premio como garantía de la bienaventuranza eterna.

⁵⁷ En un fragmento titulado “Después de la muerte” publicado de manera póstuma Rulfo pone en boca de un personaje imaginario una descripción muy física del infierno: “Entré en agonía como si entrara en el infierno, al fuego intenso y eterno de que nos hablan en la tierra. Cada insignificante poro de mi carne ardía en su propia lumbre”. En este mismo texto el “purgatorio” es descrito desde una perspectiva platónica: “Eso que para los humanos es el purgatorio, es sólo la prisión del alma por el cuerpo”. Para ambas citas, cfr. RULFO, *Los cuadernos* 31.

⁵⁸ DURÁN, Juan Rulfo, cuentista 100.

⁵⁹ RULFO, *Obras* 191.

Por lo demás, nadie sabe cuál es o en qué radica el mérito de las oraciones o plegarias de intercesión: si Dios no parece interesado en su obra aquí en la tierra, menos puede saberse si una oración puede mover su divina voluntad allá en el cielo. Pero este purgatorio al que se alude en la novela de Rulfo no es algo estrictamente propio de un muerto, es posible llevarlo en una existencia terrena:

Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido mi niño.⁶⁰

Este breve pasaje del diálogo entre Juan Preciado y una mujer, supuestamente Dorotea, revela que la indiferencia de la providencia divina acarrea el extravío existencial-terreno (“llevando de aquí para allá mis ojos tristes”) de un ser humano. Desde esta óptica Dios no es un personaje que colma los sueños del hombre: cumplir la “ilusión” de éste es algo que simplemente no está en sus planes. Poco a poco la narración va desgranando el maíz de las señales de la presencia divina para dejar a sus personajes cada vez más solos y más a la deriva.

Por otra parte, no se ve en la obra de Rulfo un mínimo desarrollo teórico del “mal” como entidad propia o como autor de la desgracia del hombre, y mucho menos como inspirador del designio “()”: no es relevante en su obra escrita justificar la existencia de un espíritu del mal, un demonio o “satán”, así designado según la iconografía católica tradicional. Ni siquiera hay un mínimo atisbo de polémica con la religión católica sobre este tópico. El cacique Pedro Páramo no es el vicario del enemigo de Dios por antonomasia: satanás. A lo sumo Pedro Páramo, el personaje, es visto más como una víctima de sus propias pasiones, un “rencor vivo” que no pudo tener lo que más anhelaba en este mundo, la mujer de sus sueños: Susana San Juan. Por consecuencia, no hay en los personajes de la obra escrita de Rulfo una sola huella de un “instigador del mal” que pueda ser equiparable a la figura de Dios. Todo lo trágico que acontece en las narraciones, todo lo “de repente” desfavorable a la existencia del hombre, tiene

⁶⁰ RULFO, *Obras* 198.

una explicación distinta que no es remisible a la idea de un espíritu del mal. Efectivamente, la escritura rulfiana atribuye las desgracias que afectan al hombre —directa o indirectamente— al designio “()”, y este designio no entabla combate directo con Dios para suplantarlo en la mente o en el corazón del hombre. El designio “()” no es el creador, sino que acompaña a la criatura; el designio “()” no parece detenerse en disquisiciones morales, como sí lo haría la figura del diablo de acuerdo a la imaginería católica tradicional.⁶¹ Se ha dicho que el designio “()” se manifiesta de manera libre, pero no en confrontación directa a Dios. En último término, el imperio del designio “()” se debe más a una concesión de Dios que a un reclamo o usurpación de los derechos y prerrogativas divinas por parte de aquél. Anteriormente, y de manera análoga, Goethe, el gran poeta alemán, quiso dejar constancia de ese poder misterioso que él mismo llamó “lo demoníaco” (*Das Dämonische*) en dos textos suyos, uno autobiográfico, *De mi vida. Poesía y verdad*, conocido en alemán simplemente como *Dichtung und Wahrheit*, y otro texto dramático titulado *Egmont*. El filósofo alemán Karl Jaspers ofrece una adecuada síntesis de este concepto de lo demoníaco en los escritos de Goethe:

Se parecía al azar, pues no demostraba consecuencia alguna; era semejante a la providencia, pues apuntaba a una vinculación. Todo cuanto nos limita parecía penetrable para él... Sólo parecía deleitarse en lo imposible y alejar de sí con desprecio lo posible... Constituía una potencia, si no opuesta al orden moral del mundo, por lo menos divergente de éste... Pero donde más espantoso aparecía ese poder demoníaco era cuando se manifestaba dominante en cualquier persona...⁶²

⁶¹ Según el catolicismo dogmático y tradicional el diablo es el responsable de poner en crisis el plan de Dios. Esta idea está plasmada en ciertas expresiones de uno de los personajes de la novela de Rulfo: “Esos animales (los toros) nunca duermen —dijo Damiana Cisneros—. Son como el diablo, que siempre anda buscando almas para llevárselas al infierno”. RULFO, *Obras* 237. Los paréntesis son míos.

⁶² Cf. JASPERS, *La fe* 104. Los puntos suspensivos pertenecen a la fuente consultada. En contraste con lo demoníaco, el término “Demon”, que caracteriza a una figura individual, parece remontarse a Homero y Hesíodo con distinto significado. Homero no da ningún significado “positivo” o “negativo” al término, simplemente designa a un dios desconocido. Hesíodo habla de “Demonios” extrayendo su figura de la estirpe dorada que defiende del mal a los hombres. Platón en su “Simposio” ve a los demonios como intermediarios entre los dioses y hombres: ellos pueden ayudar tanto a éstos como a aquéllos. El mismo Platón traza la figura de Sócrates como si fuese alguien protegido por el “Daimonion”, siendo éste una voz interior que lo acompañó a lo largo de su vida y lo protegió del mal. Cf. JÄGER, *Dämon und Charisma* 22-23.

Goethe habla en este tenor de lo “demoníaco” como lo que es inaprehensible y que está a la base del ser o del acaecer del hombre como su más íntimo secreto. Con ello, Goethe parece desalojar del más alto grado jerárquico de la maldad a un personaje en particular (Mefistófeles) para dar la bienvenida a lo demoníaco: *Das Dämonische*. Este poder de lo demoníaco está en el orden natural; se manifiesta, según Goethe, anticipándose a la deliberación del hombre hasta el punto de que en ciertos casos puede dominar o poseer —desde su interior— al hombre. Esta consideración goethiana de lo “demoníaco” en la naturaleza sólo coincide con la noción del designio “()” rulfiano en que ambos pertenecen al ámbito de lo inasequible. Aunque los motivos y los contextos que tuvo cada autor para abordar su problemática inherente fueron distintos. Además, pese a lo paradójico, en la obra de Goethe el personaje demoníaco Mefistófeles hace ciegamente el bien y su plan de perdición fracasa; Mefisto es, por así decirlo, un demonio ingenuo: no pudo adueñarse de la parte inmortal del personaje Fausto. De este modo, Mefistófeles, en tanto individuo, es una figura positiva. No sucede así con lo que Goethe designa con el término *Das Dämonische*. En lugar de acentuar su personificación, Goethe termina diluyendo el mal en algo impersonal y sutil. Además, en su obra prosística maestra, *Fausto*, los planes de Dios terminan imponiéndose sobre toda fuerza y todo evento contrarios: Dios, por medio de sus ángeles, hace prevalecer su voluntad.

De manera análoga a lo que acontece en el final del *Fausto* de Goethe, en la obra escrita del autor jalisciense se llega a contemplar la figura divina como una instancia superior a todas las cosas y todos los eventos, incluyendo a la acción del designio “()”; y aún más, en ésta, Dios es capaz de ordenar al designio “()”, pero inexplicablemente se abstiene de hacerlo: no interviene para rescatar al hombre de su extravío y tampoco mueve un dedo para hacer cesar los “de repente”.

En la obra de Rulfo (sobre todo en los cuentos y en la novela) el balance teológico se equipara al ontológico: todo emprendimiento humano es esfuerzo vano con el riesgo, primero, del extravío y, luego, de la muerte. Incluso el estilo de Rulfo hecho de frases y párrafos cortos, lleno de arcaísmos, se convierte en presagios de “la dolorosa cortedad de la vida y de la permanente amenaza del fin”.⁶³ Esta amenaza del fin no encuentra una superación en la actitud de un Dios providente. Al contrario, la muerte es considerada cada vez más una posibilidad inminente, tal como es descrito en la no-

⁶³ VOLPI, Me mataron los murmullos 508.

vela: “Me senté a esperar la muerte. Después de que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos. ‘Nadie me hará caso’, pensé. Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé espacio a la tierra.”⁶⁴

Desde el punto de vista estilístico, Rulfo se caracteriza por su manera peculiar de emplear la voz narrativa: el “yo” narrador creado por Rulfo surge como alguien cercano, muy cercano, que parece hablar al oído del lector en voz muy baja, sin la presencia de alguien más (“te encontramos a ti”, “ya ves”). Se trata de un recurso que intenta provocar compasión por el personaje y, al mismo tiempo, crear una honda solidaridad del lector por aquél. A fin de cuentas ambos, personaje y lector, se encuentran expuestos al riesgo de la muerte. La comunión que Rulfo pretende construir entre el personaje y el lector es mucho mayor que la que se revela entre la figura divina y los personajes, y, por ende, entre la figura divina y el lector. El autor implícito de la novela *Pedro Páramo* quiere poner de manifiesto y hacer comprender el dolor que causa no ser tomado en cuenta con la debida caridad o cuidado por parte de Dios. De ahí que se lo muestre en la novela como un Dios descortés, poco afecto a la cercanía, a la alabanza o a la plegaria de petición por parte del hombre. En un pasaje citado con anterioridad Dorotea expresa un triste reclamo: “Nadie me hará caso”. Este reclamo es un tibio reproche a los que viven en la tierra, pero también a los habitantes del cielo.

Uno de los episodios más tristes del abandono del hombre por parte de la providencia divina está remarcado en la novela a causa el dolor que siente el personaje femenino “Dorotea” cuando ve ésta que su ilusión muy terrena y carnal de tener un hijo no fue tomada en cuenta en el cielo, esto es, en el gran recinto donde habita Dios con todos sus ángeles y santos: “¿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.”⁶⁵ Todo apunta a que la ilusión simple y llana de un ser humano no afecta la voluntad de Dios ni al designio “()”. De ahí que la ilusión o el deseo, en tanto posibilidad remota de afectar positivamente la voluntad de Dios, es un concepto que muy difícilmente encuentra cabida en el

⁶⁴ RULFO, *Obras* 199.

⁶⁵ RULFO, *Obras* 198.

diccionario teológico del catolicismo tradicional. Si el deseo, el anhelo, o la ilusión no pueden mover la voluntad divina esto significa que para Dios todos los humanos son iguales, no en el sentido de la aplicación de la justicia, sino que todos son tratados con la misma indiferencia o desinterés. La posibilidad que tiene el hombre de verse diluido en la masa anónima, la masa perdida para el cielo, la *masa damnata*, constituye un *horror theologicus* del cual no puede escapar el catolicismo tradicional, y así quedó plasmado en el personaje de la pobre mujer “Dorotea”, en la novela de Rulfo:

En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces, pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: ‘Esto prueba lo que te demuestra.’⁶⁶

Es bien cierto que en este pasaje Dios no habla, sino sus santos, y éstos actúan como si fuesen algunos altos funcionarios o burócratas de una dependencia gubernamental en México: sin entrañas, carentes de solidaridad y sin horizontes. De hecho, Rulfo se mofa en su novela del nulo poder de intercesión de algunos santos: si allá en el cielo los santos consideran al simple mortal como una masa, aquí en la tierra, por contraparte, a los santos se los considerará casi como una vacía denominación en el desfile litánico; como una sarta de nombres prácticamente desconocidos, ajenos a la vida del hombre o ya, de plano, como una manada de cabras. Así se lo puede interpretar en las expresiones del personaje conocido como el padre Rentería, cuando en su soledad trataba de recordar a los que habían merecido el cielo, aquellos que podían ser presentados como modelo de “santidad” para los que sufren y mueren aquí en la tierra:

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

⁶⁶ RULFO, *Obras* 198.

católico comenzando por los del día: ‘Santa Nunilona, virgen y mártir; Anercio, obispo; Santas Salomé viuda, Alodia o Elodia y Nulina, vírgenes; Córdula y Donato.’ 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.’⁶⁷

Rulfo tiene mucho cuidado, en su obra escrita, de asegurar la presencia de Dios en el mundo, y en su novela a nadie, siendo humano, le es concedido entablar un diálogo directo con Dios; ni siquiera a sus ministros (el obispo, el señor cura de Contla o el padre Rentería), los cuales sólo creen tener autoridad para interpretar la voluntad divina. Por otra parte, en la novela se advierte, en el pasaje de la visita fugaz de Dorotea al cielo, otro rasgo inquietante en torno a la suerte del ser humano: la voluntad de Dios puede estar sujeta a error por inadvertencia (“En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo”⁶⁸). El drama aumenta al señalarse que la vida de un ser humano pudo haber sido creada desde un principio dividida (“me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera”). Sin embargo, leído con más detenimiento este pasaje no está atribuyendo explícitamente a Dios tan craso error, ni la trágica asimetría existencial para su personaje Dorotea. Acaso todo esto se indica sólo de manera implícita. De cualquier forma este pasaje pone de manifiesto la supuesta indiferencia de Dios hacia su criatura, el hombre. Las consecuencias para la parte humana no se hacen esperar: si la ilusión nada cuenta para influir en la providencia divina, para dar un giro a la historia actual del hombre y evitar que todo se convierta en un desastre existencial; si la ilusión sólo sirve para poner al descubierto la “inadvertencia” de parte de la voluntad divina, entonces, sólo queda arrojarse resignadamente al designio (“ ”), pues no importa ya la fe, la esperanza o la supuesta caridad. Las así llamadas virtudes cardinales que sustentan la vida del creyente (fe, esperanza y caridad), y cualquier sacrificio humano, resultan inútiles para acompañar a la ilusión del hombre y así poder influir en la voluntad divina. Esto es lo que se desprende de la siguiente cita de *Pedro Páramo*:

Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco co-

⁶⁷ RULFO, *Obras* 173-174.

⁶⁸ RULFO, *Obras* 198.

mer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: 'Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu purgatorio sea menos largo'.⁶⁹

Rulfo reclama veladamente en esta cita la incapacidad del lenguaje especulativo para poder tocar la realidad de la gente común: las formulaciones dogmáticas ("Tú sabes cómo hablan raro allá arriba") vienen a ser igual de confusas que las especulaciones filosóficas ("esto prueba lo que te demuestra"⁷⁰). Por encima de todo, el creyente se las arregla para entender ese extraño lenguaje celestial.⁷¹ De paso, Rulfo pone al descubierto la muy poca estima que tienen los hombres expertos en religión (teólogos, ministros, santos) hacia la situación de pobreza y sufrimiento del creyente. El pobre, es decir, el que experimenta hambre, no ocupa un lugar mínimamente reconocido para los expertos en religión y, tristemente, tampoco para los que habitan el cielo. En el fondo se puede intuir la pregunta llena de tristeza que un hombre de fe como Rulfo dirige a lo alto: ¿por qué calla Dios ante la situación de pobreza de un ser humano?, ¿por qué no interviene de manera explícita y rápida para remediar aunque sea un poco el hambre y la tristeza del pobre?, ¿acaso en su paso por el Seminario de Guadalajara⁷² Rulfo se cansó de escuchar los textos bíblicos donde se proclama que Dios está a favor del pobre y se desilusionó por no constatar que tales textos tuviesen un efecto real en el mundo?⁷³ Alberto Vital,

⁶⁹ RULFO, *Obras* 198.

⁷⁰ Esta expresión forma parte del mismo diálogo que entabla Juan Preciado con Dorotea, en la novela de Rulfo. Cf. RULFO, *Obras* 198.

⁷¹ Unamuno atribuye la opacidad del lenguaje teológico a la impropia mezcla de gnosticismo y racionalismo que forman parte de su naturaleza lingüística, en tanto formulación dogmática: "Pero hubo que firmar un cierto pacto con el gnosticismo y con el racionalismo otro; ni la fantasía ni la razón se dejaban vencer del todo. Y así se hizo la dogmática católica un sistema de contradicciones, mejor o peor conocidas". UNAMUNO, *Del sentimiento* 129. En esta perspectiva el dogma católico devino un compendio de la imposibilidad: es imposible explicar de manera coherente este mundo y el otro, el de la trascendencia.

⁷² "El 20 de noviembre de 1932 el quinceañero quedó inscrito en el seminario bajo el nombre de 'Pérez V. Juan' con el número de matrícula '32'. 'Sayula' era la 'parroquia de origen' y el 16 de mayo de 1917 la 'fecha de nacimiento'. En 1933, Juan estaba en el 'año' 2 A; en 1934, en el 3 A. Según los herederos de Eva Pérez Vizcaíno, fue la abuela materna quien decidió el ingreso de Juan en el seminario". Cf. VITAL, *Noticias* 51.

⁷³ Tratándose de cambiar la suerte del pobre y del afligido, Rulfo tiene la impresión en su novela de que Dios no interviene, como tampoco interviene su voluntad divina para que la naturaleza no ofrezca los frutos

biógrafo del escritor jalisciense, sostiene lo siguiente con respecto a la figura de Rulfo como creyente (católico):

Rulfo no les ahorró a los interlocutores eclesiásticos los propios puntos de vista acerca de las debilidades o los errores históricos de la Iglesia, y gracias a eso, según se infiere igualmente cotejando su obra y su epistolario, es dable definirlo como un cristiano moderno, en la medida en que practicó una crítica racional y dialógica de la institución milenaria sin salir de ella. (...) Estoy seguro de que don Juan habría simpatizado con la Teología de la Liberación, además de todo porque ésta ha tenido un impulso muy grande en Brasil, país entrañable para el jalisciense.⁷⁴

Vital no desconoce las raíces religiosas de Rulfo y se aventura a hacer un señalamiento con respecto a la simpatía de Rulfo con la Teología de la Liberación. Sin embargo, el autor implícito de los cuentos y la novela de Rulfo muestran que las críticas a la religión se quedan a la zaga con respecto a las dudas de la fe del escritor jalisciense: sería un error craso confundir la religión con la fe.⁷⁵ Y en esto tiene razón Vital al afirmar que Rulfo criticó la religión, pero se mantuvo en una actitud de fe. La religión se circunscribe más al aspecto visible de una adhesión a una doctrina o una práctica aprobada por una persona u órgano instituidos formalmente como autoridad máxima; su autoridad radica en que es una instancia mediadora cualitativamente distinta en la interlocución entre el hombre y el (lo) Otro trascendente. Mientras que la fe

en la calidad que se espera de ella. A este respecto basta recordar el diálogo entre el señor cura de Contla y el padre Rentería en la novela *Pedro Páramo*: "Vivimos en una tierra en que todo se da, gracias a la Providencia; pero todo se da con acidez. Estamos condenados a eso". Cf. RULFO, *Obras* 208.

⁷⁴ VITAL, *Noticias* 129.

⁷⁵ Un testimonio de autoridad que apoya la caución de identificar la religión con la fe la ofrece el filósofo y teólogo español Juan Antonio Estrada: "La religión no es una experiencia aislada ni su saber es autárquico. La comprensión religiosa se apoya en la cosmología y antropología de la época en que surge, y está siempre relacionada con el saber científico y filosófico, a los que busca integrar en su visión global de sentido. (...) [Las religiones] Optan por un postulado y una respuesta de sentido trascendente, en última instancia convincente y creíble pero nunca demostrable. De ahí la apelación a la fe, entendida como confianza (fiarse de Dios), a la esperanza (en las promesas de un Dios que salva) y al amor de Dios (anhelado, buscado, presentido)". Cf. ESTRADA, *Imágenes* 40. Los corchetes son míos.

es una postura de adhesión o asentimiento libre de la voluntad a favor del (o de lo) Otro trascendente más originaria, en cuanto tal postura, y menos constatable desde el punto de vista de los sentidos, y es así como desde este nuevo contexto la fe puede rebasar las fronteras de la religión.⁷⁶ Para ilustrar esta diferencia puede acudirse incluso al uso ordinario del lenguaje: los judíos y los cristianos dicen tener su fe puesta en el mismo Dios creador de cielo y tierra, pero no practican la misma religión. Desde este punto de vista, y de manera análoga, es válido decir que puede haber fe sin religión y religión sin fe, como también puede haber una fe religiosa. Por lo tanto, ambos conceptos (fe-religión) no son necesariamente sinónimos.⁷⁷ En el mismo texto bíblico se puede encontrar un fundamento sólido para esta diferencia. Efectivamente, se trata del pasaje del evangelio de san Marcos (2, 22), en el que Jesús se pronuncia sobre una práctica religiosa (el ayuno) de cara a un nuevo mensaje de fe: los discípulos de Jesús no cumplen con las normas religiosas propias del judaísmo farisaico y las de Juan el Bautista porque la fe nueva (vino nuevo) no entra en los moldes de una religión vieja (odres viejos): “Tampoco echa nadie vino nuevo en odres viejos, de lo contrario, el vino reventará los odres; y se estropea el vino, y los odres; sino que vino nuevo en odres nuevos”.⁷⁸ Para el catolicismo ortodoxo, el ideal al que debe tender el creyente es la máxima sintonía entre la religión y la fe, entre la doctrina y la práctica, entre la fe y los actos más secretos del creyente. Pero tal exactitud simétrica es muy raro que un ser humano la lleve a cabo en plenitud.

⁷⁶ Jaspers sostiene que la fe es un término polisémico, pero que en todas sus significaciones coincide en lo fundamental, esto es, la captación de la trascendencia en la inmanencia: “Pues bien, llamamos a la fe en sentido más amplio certidumbre de realidad, evidencia, idea. Como existencia es algo como instinto; como conciencia en general, certidumbre; como espíritu, convicción. Mas propiamente fe es el acto de la ex-sistencia (*sic*), en que se adquiere conciencia de la trascendencia en su realidad”. JASPERS, *La fe* 21. La diferencia entre los términos “existencia” y “ex-sistencia” la expresa de este modo el filósofo alemán: “El ser que somos nosotros, se llama existencia; conciencia en general, espíritu, se llama ex-sistencia”. JASPERS, *La fe* 17.

⁷⁷ La fe apunta a la totalidad, la religión a lo fragmentario y parcial de la circunstancia del hombre. El problema ocurre cuando se pretende atribuir la cualidad de totalidad a lo parcial mediante el dogma. Desde otra perspectiva, el drama del catolicismo dogmático radica en que exige al creyente una postura de integrista ciego a todos y cada uno de sus dogmas, so pena de ser declarado réprobo para el ámbito de la trascendencia. Esta dificultad la expresó Unamuno de la siguiente manera: “Exígeseles que crean o todo o nada, que acepten la entera totalidad de la dogmática, o que se pierda todo mérito si se rechaza la mínima parte de ella”. UNAMUNO, *Del sentimiento* 129.

⁷⁸ CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* 1126.

En la obra escrita de Rulfo queda reflejada adecuadamente la crítica a la religión y es expresada la duda de fe en sus diversas manifestaciones, alcances o repercusiones; ambas (crítica y duda) constituyen un asunto plenamente humano y pretenden dar cuenta del extravío del hombre, en tanto ser (ente) en el ámbito teológico, esto es, de fe, como también en el ámbito existencial.⁷⁹ En efecto, es posible distinguir en los escritos de Rulfo la crítica a la religión y la pregunta incontestable sobre la fe. La primera se reconoce casi a primera vista, la segunda requiere de una cierta especialización exe-gético-bíblica y teológica. En la primera, lo que está en cuestión es el contenido de un dogma con relación a una conducta humana (de los ministros de culto o de los creyentes), en la segunda, lo que está en juego es la relación o el distanciamiento “personal” entre Dios y el creyente de acuerdo a las expectativas no cumplidas de éste último.

La crítica a la religión, específicamente dirigida a una configuración del catolicismo tradicional del occidente de México, es el motivo principal del cuento de Rulfo titulado “Anacleto Morones”.⁸⁰ En este texto se acumulan y caen en cascada los vicios de

⁷⁹ Jaspers sostiene que la duda tiene un aspecto positivo porque es el camino a la sinceridad, al encuentro del hombre consigo mismo desde su estado de contradicción existencial. Pero esto significa ir más allá de los dictados de la religión. Así, por huir obsesivamente de la duda, y por no querer contrariar a la religión, el hombre termina otorgándose concesiones en todos los ámbitos de su existir y esto, a la postre, lo conduce a un modo de ser designado como “mentira sistemática”: “Las religiones fomentan una hipocresía universal. Como colocan al principio lo incomprendido, la ausencia de pensamiento, lo absurdo, sustrayéndolo a toda discusión, crean un estado fundamental de sorda obediencia. Cuando se plantea la cuestión, se hace violencia al propio entendimiento y se considera que esa insinceridad es un mérito. El hábito de no seguir preguntando facilita también la falta de veracidad en los demás terrenos. Se hace caso omiso de las contradicciones del pensamiento y de la conducta propia. Se admiten tergiversaciones de lo originariamente verdadero porque no se nota que lo sean”. JASPERS, *La fe* 74-75.

⁸⁰ Rulfo es especialmente crítico en su novela con respecto de ciertas vertientes del catolicismo tradicional y del dogmático. El fundamento de su postura crítica es la insensibilidad frente a la pobreza real de la gente, la indolencia de los líderes religiosos con el sufrimiento espiritual de los creyentes que, además de ser pobres en sentido material, se encuentran desorientados frente a la esencia de la providencia y la justicia divina, aferrándose a actos de culto casi siempre incomprensibles y obsesivos. Todas estas son “tradiciones” tortuosas y execrables. En el contexto de un enjuiciamiento a la guerra cristera las palabras de Rulfo no pueden ser más elocuentes: “Ahora, para cerrar esta plática, vuelvo al punto del posible negativismo de *Pedro Páramo*. No creo que sea negativo, sino más bien algo como lo contrario, poner en tela de juicio estas tradiciones nefastas, estas tendencias inhumanas que tienen como únicas consecuencias la crueldad y el sufrimiento”. Cf. SOMMERS, *Los muertos* 521.

una religión atávica, irracional y, por ende, fanática.⁸¹ Esta es otra imagen no menos relevante del extravío del hombre en el horizonte religioso: la práctica de una religión que da cabida a la doble moral, al lucro⁸² que luego se convierte en pillaje. Todo el contenido del cuento está construido a partir de una pregunta que siempre ha inquietado al catolicismo tradicional y al dogmático, representado este último por los ministros eclesiásticos: ¿en qué consiste la santidad?, o bien, ¿qué debe hacer alguien que aspira a ser santo? Hasta la fecha el catolicismo oficial y dogmático (jerárquico) no tiene una respuesta exacta y no le queda más remedio que asumir y prescribir una serie de condiciones al creyente a fin de asegurarle que va en el camino correcto, para infundirle confianza en que sus esfuerzos tienen todos los visos de ser “aceptados” por Dios y así poder llegar a ser uno de los suyos en carácter de hijo “excepcional”. Sumariamente se trata de los siguientes condicionamientos: ser sometido al rito del bautismo, llevar una vida de virtud o exenta de pecado, realizar constantemente —y de acuerdo a lo prescrito— los demás sacramentos y actos de culto, asumir el sufrimiento como un modo particular de actualizar la “cruz” de Cristo, realizar un acto supremo de obediencia a Dios en el momento mismo de la muerte. Hay que subrayar aquí la importancia que tiene en todo esto el menor recurso posible a los placeres de la carne. Así de exigente e inflexible deviene la práctica de la religión según el catolicismo dogmático.

Rulfo no pretende decir en su cuento “Anacleto Morones” cómo debe ser la práctica de la religión, más bien expone los límites a los que ha llegado la práctica de una religión desorientada. En este contexto sale a relucir la confusión en el catolicismo tradicional con respecto a lo que puede o no permitirse un “santo” en materia de la carne, esto es, la práctica del sexo. En este texto de Rulfo se pone al descubierto un tipo de catolicismo que busca afanosamente tener un santo más para venerar en los altares,

⁸¹ Por otra parte, la religión en su aspecto ritual también tiene un aspecto positivo que ha sido subrayado por Octavio Paz: “Los ritos y la presencia constante de los espíritus de los muertos entretejen un centro, un nudo de relaciones que limitan la acción individual y protegen al hombre de la soledad y al grupo de la dispersión”. PAZ, *El laberinto* 203.

⁸² Así se puede entender en las palabras puestas en boca del personaje principal del cuento, Lucas Lucate-ro: el supuesto santo (Anacleto Morones) iba de pueblo en pueblo de santero, vendiendo “novenas”, es decir, pequeños folletos que, una vez leídos y repetidos, servían para alcanzar los favores celestiales. Y también iba vendiendo “santos” —entiéndase aquí imágenes de “bulto” de distintos personajes del santoral católico—, sacando ventaja y provecho económico de la creencia de la gente, pero dejando de lado la verdadera actitud de fe. Cf. RULFO, *Obras* 139.

para convertirlo en imagen de culto, pero sin que le importe mucho a tal catolicismo la prevalencia de la verdad o la práctica de ciertas virtudes morales conservadoras como la continencia sexual. En el cuento, el supuesto santo “Anacleto” (cuya etimología griega significa “invocado, solicitado”) es un personaje embustero e incestuoso: “Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones”.⁸³ Sólo al final del cuento se revela, por expresiones puestas en el personaje de Francisca —la mujer que durmió con Anacleto Morones—, que la supuesta santidad del tal Anacleto es un retorcido fraude, una construcción del deseo humano que busca justificar a toda costa, incluso mediante la religión, las proclividades de la sexualidad:

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. Él sí que sabía hacer el amor.⁸⁴

Más adelante se abordará el tema de la afirmación del ser (ente) en el Eros, esto es, en la experiencia erótica y carnal a lo largo de la obra escrita de Rulfo. Baste señalar aquí que lo escrito por Rulfo en su cuento “Anacleto Morones” representa una mirada al extravío del hombre en su búsqueda del (lo) Otro trascendente, y en este caso de Dios. A manera de balance preliminar hay que decir que este extravío puede observarse desde dos puntos de vista en la obra escrita de Rulfo. El primero, desde la falta de interés por parte de Dios hacia su criatura. El segundo, desde la incapacidad o, incluso, rechazo del hombre para estrechar las distancias con la figura divina. La explicación y justificación de estos dos escollos de cara al estado de postración del ser (ente) la encuentra el catolicismo dogmático en el concepto de culpa, del cual se hablará más adelante en este mismo apartado.

La culpa viene a constituirse un evento originario para el hombre desde la óptica de lo teológico y lo religioso. En esta instancia conviene formular algunas cuestiones para tratar de aclarar la relación que hay entre la culpa y el designio “()”: ¿fue la

⁸³ RULFO, *Obras* 141.

⁸⁴ RULFO, *Obras* 145.

voluntad del designio lo que determinó la primera caída de aquella pareja arquetipo de todo ser humano?, ¿fue una decisión libre de la primera pareja humana la que produjo la culpa, y sólo después se dio origen al designio “()”? Una explicación posible a este respecto a partir del trasfondo religioso-teológico sería la siguiente: al principio de los tiempos había una plena armonía entre Dios y el hombre, pero a raíz de la primera desobediencia del hombre, representado en la primera pareja, el hombre mismo se acarreó la culpa y la consiguiente pena de estar expuesto a un designio misterioso “()”. Para no entrar en especulaciones innecesarias, se puede afirmar que en la obra escrita de Rulfo este designio “()” nada tiene que ver con las fuerzas espirituales hostiles a la figura divina que el catolicismo tradicional ha designado de diversos modos: satanás, diablo, Lucifer, etcétera. Efectivamente, lo que se descubre en la obra escrita de Rulfo es que no hay un enfrentamiento explícito entre Dios y el misterioso designio “()”, más bien parece prevalecer entre ambos una convivencia tolerante y hasta de indiferencia.

Por otra parte, Rulfo no ofrece una pista clara para responder a la pregunta acerca de si el designio “()” ya existía como una entidad in-creada, a la par con Dios, antes de la primera caída (primer pecado) del hombre, o bien si tal designio “()” fue una instancia o entidad creada por Dios para humillar al hombre a partir de la falta original de éste, para recordar en todo tiempo al hombre la dimensión de su falta y de ahí su precariedad existencial. En el primero de los casos se vería seriamente comprometido el poder y la libre voluntad de Dios. En el segundo, no. Sin embargo, este segundo “caso” sí compromete muy seriamente la concepción tradicional del amor providente de Dios hacia el hombre.⁸⁵ A modo de conjetura debo decir que con respecto a la supuesta proveniencia del designio “()” me inclino más a favor de la segunda opción ya mencionada al inicio de este párrafo porque es la que más se apega a la tradición católica en la

⁸⁵ Existiría una tercera posibilidad de explicar el origen del designio “()”, consiste en aceptar que por la caída original del hombre fue éste quien produjo al designio: el hombre fue su creador. De ser así, el designio no es más que el margen, el remanente de un primer desacuerdo entre dos interlocutores supremos: Dios y el hombre. Aceptando esta tercera posibilidad se salvaguarda la bondad y la omnisciencia de la figura divina: Dios no iba a crear algo que después le impediría tener control sobre su creación de la misma manera que el designio ya estaba previsto en la razón de Dios. En pocas palabras, Dios antecede en todo orden al designio. Pero a esta posibilidad se le puede objetar que un ser inferior, limitado por su propia contingencia como lo es el hombre, no puede producir un ser superior o una instancia trascendente, omnipresente y sin límites en sus posibilidades para actuar como lo es el designio “()”.

que fue formado Rulfo, pero considero necesario hacer algunas precisiones: Rulfo no pretende dar a entender que el designio “()” sea una especie de demiurgo, entendido a la manera de los antiguos griegos; tampoco señala en qué consiste su esencia, en tanto designio. Mucho menos se aventura Rulfo a personificarlo u “objetivarlo” porque cualquier intento en este sentido sería acortar las distancias respecto del hombre. No me pronuncio a favor del primero de los casos (el designio ya existía con Dios antes del origen de los tiempos y desde la primera caída del hombre) porque ello supondría que hay dos principios eternos, infinitos, omniscientes, lo cual va en contra de toda la tradición católica y su correspondiente noción de la figura divina, a la que quiso Rulfo apegarse hasta sus últimos días. Aunque, como ya se ha visto, esto no quitó a Rulfo la libertad de hacer una crítica aguda a las prácticas religiosas del catolicismo de su tiempo, como tampoco le impidió expresar las dudas —propias o ajenas— respecto de la fe. Rulfo no teoriza, no hace elaboradas especulaciones sobre el designio “()” como sí lo puede hacer un filósofo o un teólogo; él simplemente constata su presencia activa. Lo más que se puede decir con respecto al “lugar” ontológico y teológico que ocupa el designio en la obra escrita de Rulfo es lo siguiente: entre Dios y los seres (entes) se interpone sistemáticamente el designio “()”. Esta intervención del designio se lleva a cabo en los cuentos y la novela en el contexto de una supuesta indiferencia de Dios hacia sus criaturas.

Para volver al título de este apartado se debe señalar que Rulfo retrata el deplorable binomio culto-lucro como una manifestación del extravío del hombre en el terreno de la religión: en este contexto la salvación eterna del hombre piadoso se deriva de la realización de actos de culto, y éstos a su vez llevan necesariamente al dinero. No es difícil deducir de todo esto que en la percepción de ciertos sectores del catolicismo la salvación eterna, el estado de armonía definitivo del creyente con Dios después de la muerte, el gozo eterno, el cielo, todo ello está unido a un asunto pecuniario. Aquel que no tenga dinero para comprar o pagar actos de culto no puede salvarse. Así queda atestiguado en al menos dos instancias de la novela de Rulfo, según las palabras del ministro eclesiástico (padre Rentería):

Pedro Páramo se acercó, arrodillándose a su lado:

—Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. El asesinato de su hermano, que según rumores fue cometido por mi hijo; el caso de su sobrina Ana, violada

por él según el juicio de usted; las ofensas y falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado.

Puso sobre el reclinatorio un puño de monedas de oro y se levantó:

—Reciba eso como una limosna para su iglesia.

La iglesia estaba ya vacía. Dos hombres esperaban en la puerta a Pedro Páramo, quien se juntó con ellos, y juntos siguieron el féretro que aguardaba descansando sobre los hombros de cuatro caporales de la Media Luna. El padre Rentería recogió las monedas una por una y se acercó al altar.

—Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor.

Y cerró el sagrario.

Entró en la sacristía, se echó en un rincón, y allí lloró de pena y de tristeza hasta agotar sus lágrimas.

—Está bien, Señor, tu ganas —dijo después.⁸⁶

En este pasaje no se afirma directamente que la figura divina acepta el dinero para conceder la salvación al hijo del cacique, que yacía muerto. Lo relevante radica en que queda plasmada de esa manera la idea imperante en ciertos sectores del catolicismo con respecto al poder del dinero, considerado éste como ofrenda a Dios. Lo más escandaloso, empero, viene a ser el intento de comprar la voluntad de Dios, ponerle un precio a su misericordia y su perdón. Esto último se ve más claro en la novela de Rulfo, en el diálogo que entabla María Dyada con el padre Rentería a propósito de la muerte de la hermana de aquella, Eduviges. El religioso hace alusión al pago de las misas gregorianas, es decir, una serie de misas que se debían celebrar sin interrupción durante un mes (una por día) como un requisito para lograr el perdón del mayor pecado que un creyente pueda cometer contra la soberanía de Dios: tomar la vida por propia mano, esto es, el suicidio:

—Pero ella se suicidó. Obró contra la mano de Dios.

—No le quedaba otro camino. Se resolvió a eso también por bondad.

—Falló a última hora —eso es lo que dije—. En el último momento. ¡Tantos

⁸⁶ RULFO, *Obras* 168-169.

bienes acumulados para su salvación, y perderlos así de pronto!
—Pero si no los perdió. Murió con muchos dolores. Y el dolor... Usted nos ha dicho algo acerca del dolor que ya no recuerdo. Ella se fue por ese dolor. Murió retorcida por la sangre que la ahogaba. Todavía veo sus muecas, y sus muecas eran los más tristes gestos que ha hecho un ser humano.
—Tal vez rezando mucho.
—Vamos rezando mucho, padre.
—Digo tal vez, si acaso, con las misas gregorianas; pero para eso necesitamos pedir ayuda, mandar traer sacerdotes. Y eso cuesta mucho dinero.⁸⁷

En esta cita Rulfo incursiona en un problema que atañe a la religión y también a la fe. Por un lado, dirige su crítica a una religión que está apoyada en la errónea idea de unir la obtención de un bien trascendente (el perdón definitivo de Dios para un suicida) con el pago monetario de un sacramento. Por otro lado, el escritor jalisciense se encarga de trazar de manera dramática la pregunta o la duda de fe del creyente: ¿cómo una persona viva puede hacer llegar y mostrar el afecto a un muerto?, ¿qué hay que hacer para que Dios tome parte de estos afectos, para que se solidarice y le muestre a un muerto todo el cariño que un vivo no alcanzó a prodigarle?, ¿por qué es tan difícil dar con el amor de Dios sólo a partir de la religión?⁸⁸ Estas preguntas se convierten en duda de fe, adoptando una formulación disyuntiva: la esencia de Dios es o no el amor ilimitadamente misericordioso; la justicia punitiva de Dios es más grande que su ca-

⁸⁷ RULFO, *Obras* 173. Aquí hay algo que es difícil de apreciar con respecto a las misas “gregorianas” aludidas en esta instancia de la novela. Este tipo de celebración debía ser llevada a cabo por un sacerdote (uno solo) sin interrupción durante un mes. La misa podía ser oficiada en presencia de todos los fieles, o en privado. Por eso era frecuente hasta antes de los años sesenta del siglo pasado ver a un sacerdote officiar la misa solo, frente a un altar pegado a la pared. Esta imagen debió quedar grabada en la memoria de Rulfo. El sacerdote celebrante estaba obligado a no interrumpir la serie de misas gregorianas, de lo contrario ya perdían su fuerza o virtud de intercesión ante Dios. Obviamente, el creyente debía pagar por adelantado el precio de las treinta misas y el religioso estaba obligado a recordar y hasta mencionar en la misa la intención del donante (*intentio donantis*). Lo extraño es que el personaje de Rulfo, el padre Rentería, considere la posibilidad de traer sacerdotes para celebrar misas de manera simultánea y así terminar más pronto con semejante compromiso.

⁸⁸ Unamuno plantea algunas preguntas acuciantes para el hombre, que podrían tener similitud respecto de la teología, sólo que el filósofo español parte de la metafísica: “¿Qué es la eternidad por oposición al tiempo? ¿Cambia el alma o no cambia en la otra vida? Si no cambia, ¿cómo vive? Y si cambia, ¿cómo conserva su individualidad en tan largo tiempo?” UNAMUNO, *Del sentimiento* 211.

pacidad de perdonar, o a la inversa; se puede o no “tocar” el corazón de Dios para con-
moverlo.⁸⁹ No hay que olvidar que hace dos mil años el éxito del naciente cristianismo
se debió en buena parte a tres factores consignados en los evangelios, y que tenían que
ver de algún modo u otro con la capacidad de afección del hombre: la vida no acaba en
este mundo; Dios siente un afecto especial por el pobre y el que sufre (hace realmente
algo por ellos en esta vida y en la otra); y los afectos legítimos o ilegítimos en esta vida
tienen repercusiones (efectos) positivas o negativas en la vida trascendente (dígase lo
mismo sobre la falta de afecto al otro).

Es indudable que a Rulfo lo atormentaba la posibilidad de que un hombre no
pudiese alcanzar el perdón definitivo de Dios y por eso lanzó un amargo reproche al
catolicismo dogmático que se mostraba en las enseñanzas de los ministros de culto
como falta de misericordia, adusto y desdeñoso a los afectos de Dios y de los hombres.
Al mismo tiempo Rulfo se negaba a renunciar a la cualidad de la misericordia ilimitada
propia de la figura divina. Por una parte, hay en su novela una línea divisoria, imagina-
ria pero infranqueable, entre los afectos de Dios y los afectos de los hombres; por otra,
lo que más parece inquietar a Rulfo en el ámbito de la duda de fe es la falta de certeza
con respecto al perdón divino. El escritor parece indeciso a este respecto, a juzgar por
el siguiente diálogo desarrollado en su novela entre Dorotea y el padre Rentería, en el
contexto del sacramento del perdón:

—¿Qué quieres que haga contigo, Dorotea? Júzgate tú misma. Ve si tú puedes
perdonarte.

—Yo no, padre. Pero usted sí puede. Por eso vengo a verlo.

—¿Cuántas veces viniste aquí a pedirme que te mandara al cielo cuando murie-
ras? ¿Querías ver si allá encontrabas a tu hijo, no, Dorotea? Pues bien, no podrás
ir ya más al cielo. Pero que Dios te perdone.

—Gracias, padre.

—Sí. Yo también te perdono en nombre de él. Puedes irte.

⁸⁹ Jaspers pone su atención en otro tipo de causas de la duda de fe que no contradicen la postura de Rulfo sino que la complementan: “Y por todas partes, lo inarmónico del mundo y lo vano de toda imagen armónica del mundo, el fracaso del planear en el mundo, de los proyectos y realizaciones humanas, la misma imposibilidad de consumir el ser-humano, conducen al límite: ante el precipicio se experimenta la nada o Dios”. JASPERS, *La fe* 32.

- ¿No me deja ninguna penitencia?
—No la necesitas, Dorotea.
—Gracias, padre.
—Ve con Dios.⁹⁰

En otra instancia, es el narrador en la novela *Pedro Páramo* el mensajero del reproche de insensibilidad al catolicismo dogmático, el momento en el que aparece no puede ser más oportuno; cuando el padre Rentería termina el diálogo con María Dyada, una mujer desesperada por tratar de hacer algo por su querida hermana, quien había tomado la decisión de quitarse la vida: “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”.⁹¹

Rulfo no da respuesta clara a ciertas cuestiones críticas dirigidas al catolicismo tradicional y al dogmático, ni pretende resolver, obviamente, la duda de fe. Todo queda en el mismo compás de espera en el cual predomina el sentimiento de una culpa que aún no termina de expiarse y, por ende, la vida se queda varada inexorablemente en lo trágico. Esta culpa es, según Jaspers, connatural al cristianismo. Se trata de lo que el filósofo llama “pantragismo” que es como una metafísica de lo trágico, la cual, según Jaspers, parte de Dios. Por eso no es extraño para este filósofo que el ser (ente) se presente como algo frágil y escindible porque Dios mismo sufre.⁹² Esta última idea de Jaspers no está presente en los cuentos y en la novela de Rulfo: Dios no sufre como el hombre, ni por el hombre; sino que padece de *apatheia*: es más bien un Dios apático.

El teólogo alemán Jürgen Moltmann reacciona contra esta noción de Dios dominada por la apatía y trata explicar su origen. Moltmann sostiene que desde Platón y Aristóteles ha sido asignada a la figura divina la impasibilidad como sello de su perfección. En esta óptica, si Dios es perfecto, entonces, no tiene necesidades; se basta a sí mismo y no necesita sentir los mismos afectos que el ser humano (amor u odio): por eso no puede pasarle nada que realmente lo afecte; y si no conoce el odio, tampoco este Dios

⁹⁰ RULFO, *Obras* 210-211.

⁹¹ RULFO, *Obras* 173.

⁹² JASPERS, *Esencia* 110.

de los griegos puede conocer el amor. De ahí que Aristóteles lo llame *Theós apathés*.⁹³ Al inicio del cristianismo esta *apatheia* fue bien recibida por parte de los creyentes porque en ella se conjuntaba el respeto a la divinidad y la aspiración del creyente a desarrollar una radical libertad de espíritu frente al uso de los bienes materiales. Asimismo, un creyente apático es aquel que puede tener dominio sobre las pasiones carnales. Del lado de la filosofía, Schopenhauer asume y defiende cierta noción de “apatía” pero con un tono mucho más pesimista que en el caso de los filósofos estoicos y el de los primeros seguidores del cristianismo primitivo. El filósofo alemán corta por lo sano y sugiere que lo mejor es no desear nada, no tener voluntad de nada, sumergirse en el no-ser, porque el desear es fuente inagotable de dolor:

Todo esfuerzo o aspiración nace de una necesidad, de un descontento con el estado presente, y es por tanto un dolor mientras no se ve satisfecho. Pero la satisfacción verdadera no existe, puesto que es el punto de partida de un nuevo deseo, también dificultado y origen de nuevos dolores. Jamás hay descanso final; por tanto, jamás hay límites ni términos para el dolor.⁹⁴

Schopenhauer declara llanamente que “la satisfacción verdadera no existe”; la satisfacción a un deseo no es más que la reproducción de la infelicidad. Se puede apreciar también, en las afirmaciones del filósofo alemán, que el verdadero mal del hombre no radica en un deseo incumplido, sino en haber probado ya la satisfacción a un deseo, la cual servirá de criterio para seguir en búsqueda de otras satisfacciones, las cuales, como se puede intuir, nunca serán plenas. Lo que falla aquí, según Schopenhauer, es el afán de establecer *a fortiori* un vínculo entre deseo y satisfacción; y en todo esto no se observa que el filósofo intente “tocar” a Dios, esto es, llamarlo a la responsabilidad por el estado de “in-satisfacción” permanente del hombre. De aquí se desprende un breve aserto: los filósofos que hablan de Dios tienen tres opciones: a) lo defienden hasta de sí mismos, b) lo llaman a cuentas por las adversidades del hombre o las contradicciones de la razón y, si no encuentran respuestas adecuadas a esto último, c) lo desaparecen. Pero es necesario volver a la pregunta planteada con anterioridad, ¿qué es lo que se detecta en la obra escrita de Rulfo respecto a esta supuesta indiferencia o “apatía” de la figura divina?

⁹³ MOLTSMANN, El Dios 3-4.

⁹⁴ Citado en: POLO, Notas 69.

Según Rulfo, las cuitas del hombre no encuentran de ordinario eco en la bondad providente de Dios. A juzgar por las palabras puestas en boca de algunos de sus personajes puede inferirse que Rulfo aspiraba “ver” a un Dios no apático, sino “en movimiento” interior y exterior: si el hombre no puede ser apático ante tanto infortunio y tanto “de repente” que lo aqueja, Dios tampoco debía serlo. En su punto más extremo esta apatía filosófica de la que ya se ha hablado tiende a minimizar y naturalizar o neutralizar todo bien y todo mal, lo cual no resulta viable en la cosmovisión rulfiana. El escritor jalisciense retrata de cerca el dolor y la injusticia humana y, aunque no pretende teorizar sobre ello, lanza una mirada a la esfera de lo trascendente (la religión y la fe) para tratar de encontrar una respuesta adecuada, que pudiese arrojar luz y transformar la situación de dolor e injusticia intramundanos. Por eso reacciona ante la figura de un Dios apático, tardo para el perdón y poco interesado en la reivindicación de los derechos de los pobres y atormentados por diversos males. En este sentido sí puede decirse que Rulfo era un pensador crítico de la religión y que, como tal, esperaba cuentas claras, si no de Dios “directamente”, sí de parte de los ministros de la religión, lo cual no significa ninguna minusvaloración o rechazo a Dios desde una pretendida postura de fe. Sería injusto decir que Rulfo solamente retrata con especulativa neutralidad el extravío del hombre en el ámbito religioso-teológico en su obra escrita, o el extravío de las explicaciones dogmáticas de cara a los problemas más urgentes del hombre. Más bien habría que decir que pone en crisis el recurso de las explicaciones superficiales en torno a preguntas filosófico-teológicas que atañen tanto al hombre sin fe como al creyente.

En cierta ocasión Rulfo fue cuestionado respecto de la fe que “puso” en los personajes de su novela. La respuesta que dio no sólo atañe al lector implícito de su novela o a sus personajes, sino que en cierto sentido pone al descubierto lo que él mismo observó en la gente “creyente” respecto a la enorme distancia que había entre sus anhelos y el cumplimiento de éstos. El escritor fue claro al decir que no pretendía derribar la fe de los lectores, pues no intentó dar argumentos a favor del ateísmo ni procuró la eliminación de Dios en el horizonte de la existencia humana. En realidad, adoptó una postura intermedia: los personajes de su novela suponen que siguen creyendo en el (lo) Otro trascendente, pero no logran tener un mínimo de certezas para que experimenten que eso realmente vale la pena: los personajes de la novela de Rulfo están extraviados en sus propias divagaciones, anhelando al menos algunas respuestas claras, aunque su situación de sufrimiento “existencial” no cambie radicalmente:

Simplemente se niegan algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos. En la novela están satirizados. Para mí, en lo personal, estos valores no lo son. Por ejemplo, en la cuestión de la creencia, de la fe. Yo fui criado en un ambiente de fe, pero sé que la fe allí ha sido trastocada a tal grado que aparentemente se niega que estos hombres crean, que tengan fe en algo. Pero en realidad han llegado a ese estado. Me refiero a un estado casi negativo. Su fe ha sido destruida. Ellos creyeron alguna vez en algo; los personajes de Pedro Páramo, aunque siguen siendo creyentes, en realidad su fe está deshabitada. No tienen un asidero, una cosa donde aferrarse. Tal vez en ese sentido se estima que la novela es negativa.⁹⁵

De la respuesta de Rulfo puede inferirse que en su novela está satirizando, por ejemplo, la piedad religiosa del cacique: a Pedro Páramo se lo ve muy asiduo a la religión en momentos de apuro, pero en su vida ordinaria, como decían los antiguos, “no conoce gobierno”. Para entender la citada respuesta de Rulfo hay que considerar que efectivamente conoció a muchas personas cuya actitud de cara a la vida no se sabía si eran o no las de creyentes. Tal como sucedía a éstos (los vivos), los otros que habitan la novela de Rulfo van dando tumbos de un dogma a otro, de una creencia a otra, de un rumor a otro, de un murmullo a otro. Al final ya no se podía saber si son (eran) creyentes o no; y no porque no hubiesen deseado creer, sino porque quizá no llegaron a percibir la cercanía de Dios tal como lo esperaban; no vieron a Dios interesado en mostrar su providencia. Con tal alejamiento de Dios terminaron por no saber a quién dirigirse para remediar sus males.

Lo que andan buscando esas “ánimas en pena” de la novela de Rulfo es simplemente un consuelo de orden físico, o un lugar donde descansar de sus anhelos, o una alcayata de la cual agarrarse de cara a tanta incertidumbre. Este estado de desorientación es designado por Rulfo como “la fe deshabitada”. Esta imagen puede ser interpretada en el sentido de una paradoja, puesto que la fe y la religión son esencialmente “relación” entre dos o más personas, pero se trata de una relación que no tiene un “tú” como destinatario. Para los personajes de *Pedro Páramo* tener fe es como vivir solo en una casa sola, sin nadie más adentro, porque quien se esperaba que estuviese ahí se ha

⁹⁵ SOMMERS, *Los muertos* 520.

marchado sin dejar rastro: la fe así termina por convertirse en un soliloquio, una relación que comienza y termina en el mismo individuo. La fe deshabitada es la fórmula teológica de la soledad. En este contexto la religión se convierte en puro ritualismo vacío: hay forma, pero no hay fondo. Si esto es así, la fe y la religión se transforman en un triste e ineficaz consuelo para poder sobrellevar los “de repente”, los infortunios del designio “()”, y tratar ilusoriamente de hacer más ligero el peso de la culpa.

Los personajes de la novela de Rulfo aparecen llevando a cuestras una culpa que no saben reconocer en su causa y que no saben tampoco cómo expiar. Esto es lo que se puede interpretar de las siguientes expresiones: “—Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma?”⁹⁶ La culpa aparece aquí como la explicación de toda la podredumbre del alma, de la opresión y la disgregación interior del individuo; la causa de todas las dudas que atormentan al hombre de fe.

Hasta esta instancia del presente estudio se ha hablado en diversos modos sobre el designio “()” para tratar de caracterizarlo y calcular sus alcances, pero poco se ha dicho realmente de la “culpa”. En la cosmovisión religiosa de Rulfo, los pobres, la gente que no tiene los medios materiales necesarios para una subsistencia digna, sufren sin saber con claridad la causa de su sufrir: no les es dado identificar el momento en que incurrieron en la falta, la dimensión de tal falta, ni el modo en cómo se llevó a cabo. Lo único que tienen cierto es que deben pagar por esa falta, y el retraso de ese pago se denomina: culpa. De este modo, el drama se hace más evidente cuando se trata de personajes que están sumidos en la pobreza, que padecen de alguna discapacidad o enfermedad.

A través de las palabras puestas en sus personajes Rulfo da cuenta de una convicción muy típica de la mentalidad religiosa católica campesina: a Dios no se lo ve de ordinario como alguien providente, pero sí puede castigar la falta de los hombres. Para aclarar lo que se acaba de decir puede acudir al cuento “Es que somos muy pobres” y a la novela *Pedro Páramo*, respectivamente:

Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo, cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gen-

⁹⁶ RULFO, *Obras* 219.

te mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedientes y no le cometían irreverencias a nadie.⁹⁷

—Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.⁹⁸

La primera de estas citas se refiere a una falta desconocida que tiene repercusiones directas en la existencia del hombre: a pesar de sostener una actitud reverente y de temor a Dios la falta sigue ahí, sin el perdón de éste. La segunda cita presenta a Dios como un juez que no perdona y que “castiga” de manera inhumana en el momento de la muerte. Dos expresiones del catolicismo dogmático y tradicional se conjuntan aquí: el dogma del pecado original y el del juicio divino. Esto último, según los teólogos, aparece explícito en un pasaje bíblico, esto es, en el evangelio de Mateo (25,31-46): Dios es juez para buenos y malos. Lo que no parece tan claro en el texto de Rulfo es la idea de la culpa que ha sido producida por la falta; ¿se estará refiriendo Rulfo concretamente a la doctrina del catolicismo conocida como “doctrina del pecado original”?

En los círculos de la teología católica se ha especulado mucho en qué pudo consistir esa falta primera. Incluso se ha llegado a afirmar que siendo inocente en su origen la primera pareja incurrió en la falta o pecado original al tener relaciones sexuales por primera vez, lo cual estaría supuestamente sugerido por la expresión “y comprendieron que estaban desnudos” del pasaje del libro de Génesis (3,7a), pero es demasiado aventurado sostener esta hipótesis, como también lo es atribuir la primera falta a que consumieron el fruto específico de un árbol. Todo lo que se encuentra escrito en los primeros once capítulos del Génesis corresponden a relatos arquetípicos, y no a eventos históricos precisos. Lo que sí ha sostenido vehementemente la teología católica es que todo hombre participa de las consecuencias de una primera falta, de aquella cometida por la pareja conformada por Adán-Eva, por vía de generación, es decir, como efecto de que un hombre nazca de una pareja: así se es partícipe de la culpa original.⁹⁹ Pero esto no

⁹⁷ RULFO, *Obras* 34. En este pasaje habla el narrador del cuento ante el peligro inminente de que la joven “Tacha”, hermana del protagonista del cuento, caiga en la prostitución. Por lo demás, es curioso ver cómo Rulfo vincula el destino de una vaca (*la Serpentina*) con el destino de una persona (“Tacha”).

⁹⁸ RULFO, *Obras* 246. La expresión es puesta en boca del padre Rentería, el cual se dirige a Susana San Juan en sus momentos postreros para prepararla a la contrición propia del sacramento de la confesión según la religión católica.

⁹⁹ Cf. SADA-MONROY, *Curso* 77.

es del todo comprensible para los mismos teólogos (sistemáticos) católicos y sólo mediante el recuso de una falta primigenia tratan de explicar el estado actual de postración (física, política, moral, material, etcétera) del ser humano y las desgracias naturales que lo aquejan. Para otros teólogos católicos esta doctrina del pecado original no es más que una fallida estrategia que pretende preservar intacto a Dios (“salvarlo”) de cara al mal que impera en el mundo, aunque esto sólo sea posible a costa del desprecio y la condena de su criatura el hombre.

Rulfo da cuenta en su novela del sentido de culpa tan arraigado en la gente campesina, al grado de que se piense que el pecado resulte visible a flor de piel del infractor:

—¡Míreme la cara!

Era una cara común y corriente.

—¿Qué es lo que quiere que le mire?

—¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.¹⁰⁰

Desde una óptica más amplia el pasaje puede sugerir que todo hombre está cubierto de pecado. Aquí las manchas cutáneas son señal de que todo está mal: por dentro y por fuera. Esto transmite la idea de que la lucha contra el mal es una empresa condenada al fracaso, lo cual no es otra cosa que el desastre de origen y la pudrición de la voluntad. Así se ilustra la bancarrota total en el horizonte teológico. Todo está convulsionado, la vida toda es pecado y remordimiento según lo que Rulfo escribe y pone en boca de uno de sus personajes en su novela:

—¿Verdad que la noche está llena de pecados, Justina?

—Sí, Susana.

—¿Y es verdad?

—Debe serlo, Susana.

—¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?

¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra?¹⁰¹

¹⁰⁰ RULFO, *Obras* 190.

¹⁰¹ RULFO, *Obras* 240-241.

La vida (para todos) se encuentra postrada en el pecado y el orden natural acusa las consecuencias (“rechina la tierra”) de ello. Del lado humano, señala el filósofo Karl Jaspers, esta culpabilidad es resultado de una ignorancia culposa así como de una voluntad consciente.¹⁰² En términos de Camus, este estado caído y asimétrico de la condición humana es una “absurdistad fundamental” que se sintetiza “en el divorcio ridículo que separa a nuestras intemperancias de alma de los goces perecederos del cuerpo. Lo absurdo es que sea el alma de ese cuerpo quien le sobrepasa tan desmesuradamente”.¹⁰³ Ambos filósofos naturalizan o racionalizan lo que es un concepto teológico (falta y culpa) para poner de manifiesto el estado escindido del hombre. Sartre ahonda su reflexión en la ruptura estructural que padece el hombre y deduce que lo propio de éste es el alejamiento: “La característica de la ipseidad (*Selbstheit*), en efecto, es que el hombre está siempre separado de lo que él es por toda la amplitud del ser que él no es. El hombre se anuncia a sí mismo, a partir del horizonte: el hombre es un ‘ser de alejamientos’”.¹⁰⁴ Estos tres filósofos coinciden en que el estado caído del hombre se ha transmitido de modo estructural en la forma de una profunda división interna: entre la razón y la voluntad (Jaspers), entre el alma y el cuerpo (Camus) y entre el centro y la periferia de la ipseidad (Sartre). Los tres filósofos aquí mencionados observan al hombre como un ser (ente) que no encuentra su lugar, ni dentro ni fuera de sí mismo.

De la novela de Rulfo se desprende que el hombre es un ser perdido que no se encuentra a sí mismo dentro de los confines de la inmanencia y tampoco en los “confines” de la trascendencia. Se han perdido los referentes, las señales orientadoras. Las coordenadas del ser (ente) y las huellas de Dios se desdibujaron hace mucho. La tarea parece casi un imposible: recuperar el estado original, el encuentro con un Dios al que realmente le importa su criatura, la convivencia armoniosa con el congénere y con la naturaleza. Rulfo de manera simbólica (¿consciente?) resume en un diálogo consignado en su novela esta condición de extravío del hombre que ha perdido tanto la ubicación propia como el trazo de los “confines”:

—¿Quién será? —preguntaba la mujer.

—Quién sabe —contestaba el hombre.

¹⁰² Cf. JASPERS, *Esencia* 53.

¹⁰³ CAMUS, *El mito* 142.

¹⁰⁴ SARTRE, *El ser* 59.

—¿Cómo vendría a dar aquí?

—Quién sabe.

—Como que le oí decir algo de su padre.

—Yo también le oí decir eso.

—*¿No andará perdido? Acuérdate cuando cayeron por aquí aquellos que dijeron andar perdidos. Buscaban un lugar llamado Los Confines y tú les dijiste que no sabías dónde quedaba eso.*¹⁰⁵

La situación de extravío no elimina la actitud de búsqueda de parte del hombre. Este puede ser el resumen de la existencia en la novela de Rulfo: extravío y búsqueda. El primer concepto subraya la condición en la que se encuentra el hombre, mientras que el segundo, el acto de la voluntad hacia la auto-recuperación, aun cuando esta recuperación se asemeje a la vuelta constante del hombre sobre sí mismo. En efecto, el personaje Juan Preciado de la novela de Rulfo representa una tarea y una voluntad similar a la de Sísifo, aunque con una variante importante: en lugar de impulsar y girar un objeto (piedra), debe ir y venir en el mismo camino hacia un objetivo que de por sí es inalcanzable:

Mi madre ... la viva.

Hubiera querido decirle: ‘Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe.’¹⁰⁶

Se percibe en esta cita de Rulfo la voluntad de alguien que debe buscar sin dirección específica, que debe vivir deambulando con una pregunta y anhelando la respuesta. El

¹⁰⁵ RULFO, *Obras* 187. Las cursivas son mías. Leopoldo Zea remite su noción de “extravío” al fenómeno del mestizaje en México: “Como hijos naturales o bastardos de blancos resultan también los hermanos accidentales de éstos. Fraternidad sabida aunque nunca públicamente reconocida. Situados entre dos razas y dos culturas fluctuarán dentro de ellas sin pertenecer, definitivamente a ninguna. Toda su vida será también un movimiento pendular, y por pendular, formado de múltiples accidentes. Carecen de toda protección, no poseen la seguridad que daba al criollo la de ser el *legítimo* heredero de su padre; carecen también de la paternal protección que el blanco hispano estaba obligado a ofrecer al indio. No son ni herederos ni encomendados. Sus bienes, si poseen algunos, carecen de legitimidad. No poseen más bien que su personal libertad, con la cual no saben qué hacer legítimamente”. ZEA, *Dos ensayos* 84 col 2.

¹⁰⁶ RULFO, *Obras* 154.

hombre, en el horizonte teológico de Rulfo, es alguien que busca obstinadamente al Otro, pero con un notable matiz diferente con respecto a la cita referida: el hombre se niega a dar por muerto o inexistente a quien cree que lo puede rescatar de su más profundo estado de contradicción: Dios. Rulfo pone de manifiesto, en sus cuentos y en su novela, la insuficiencia de toda fórmula, dogma o creencia religiosa popular, para describir la esencia y el rol de la figura divina. Esto que parece algo obvio en la novela de Rulfo se circunscribe en la denominada “teología negativa”, la cual intenta obtener “acceso” a la noción de Dios, negando todo lo que pueda rebajar la figura divina a la categoría de ente y sin renunciar a un uso analógico del lenguaje.¹⁰⁷ La experiencia de un Dios lejano y extraño al hombre que Rulfo traza en su novela la intuyó hacia el s. I d. C. un discípulo de Pablo de Tarso conocido simplemente con el nombre de Dionisio (el areopagita) según se puede leer en las siguientes expresiones:

Subiendo aún más, decimos que él no es alma, ni capacidad pensante, ni representación, ni hay en él opinar, decir o pensar, ni tampoco es él decir o pensar, ni puede ser dicho o pensado. Que él no es número, orden, grandeza, pequeñez, igualdad, desigualdad, similitud, disimilitud; que él no está quieto, no puede ser movido, no está en reposo, que no tiene poder, no es poder, y tampoco luz, que él no vive, no es vida, que él no es ser, no es eternidad, no es tiempo. Que no hay una aprehensión intelectual de él, que él no es ciencia, no es verdad, no es poder, no es sabiduría. No es uno, unidad, divinidad, bondad, espíritu —así como conocemos esto—. No es filialidad o paternidad ni nada similar a algún ente que conozcamos. Que él no es ninguna de las cosas que no son y ninguna de las cosas que son, y que ninguna de las cosas lo conoce en tanto que es, ni él conoce las cosas en tanto que son; que no hay palabra, nombre o saber sobre él. Que él no es oscuridad y no es luz, error o verdad.¹⁰⁸

¹⁰⁷ La teología negativa “dice lo que Dios no es, a saber, que no es nada que como finitud está ante nuestra vista o ante nuestro pensamiento. Mas lo finito en forma de metáfora, símbolo, analogía sirve para hacer presente la divinidad”. JASPERS, *La fe* 33.

¹⁰⁸ Cf. HOLZAPFEL, *Deus* 84.

Juan Rulfo pone de relieve en su obra escrita lo siguiente: al no encontrar signos de presencia de un Dios que es, como lo asegura el dato de la Revelación y el dogma católico, bueno, misericordioso y justo, el hombre creyente seguirá buscando aquí y allá los guiños del misterio y de lo trascendente. En una instancia clave de su novela Rulfo se plantea el problema con respecto a lo que pueda prevalecer finalmente en la figura divina (¿el castigo o la misericordia?) en el momento de la muerte. Ante la pregunta “¿cuál es la última palabra de Dios frente al hombre que acaba de morir?” el escritor jalisciense deja un resquicio para que algún día esta pregunta le sea aclarada al creyente, y para que termine así definitivamente su agobiante extravío. Así se percibe en las palabras de uno de los personajes más relevantes de su novela, desde el punto de vista teológico (el padre Rentería): “Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios”.¹⁰⁹

El extravío axiológico

Cuando el (lo) Otro trascendente tarda en manifestarse, el ser (ente) no tiene más alternativa que buscar afirmarse en el plano inmanente con cualquier medio y a cualquier precio. El extravío teológico del hombre tiene una consecuencia inmediata y casi natural: el despiste axiológico o de los valores. Si a Dios no se lo ve desempeñar su papel de ser garante de la justicia, sancionador del bien y del mal, lo que sigue es la pérdida del sentido de justicia y de otros valores que han tenido un rol fundamental como cohesionadores de los grupos sociales y de la cultura general. Pero, ¿qué es un “valor”? El filósofo alemán Max Scheler se ocupó de esta cuestión, reaccionando al formalismo kantiano que pretendía cimentar —de manera universal y necesaria a partir de un principio especulativo o racional del “deber”— el discurso ético de su tiempo. Scheler, en cambio, propuso que el contenido del acto moral debe ser entendido también a partir de otros aspectos constituyentes, por ejemplo, la intelección, la afección, la intencionalidad, la percepción, entre otros; esto que está al fondo del contenido del acto moral es llamado para Scheler el “valor”. Lo anterior quiere decir que Scheler apunta a lo que está más allá de la norma para darle la significación de “valor”, y eso es la estimación. En otros términos, el valor:

¹⁰⁹ RULFO, *Obras* 173.

(...) es la materia (del acto moral) en cuanto es percibida en los actos que conllevan estimación por parte del sujeto. Y, como hemos señalado más arriba, la estimación hay que entenderla como un acto intencional, es decir: *estimar es siempre estimar-algo*. Este algo estimado es aquello que se hace presente en la percepción estimativa y que no es puesto por el sujeto. El valor, en cuanto percibido, tiene la prioridad sobre el acto perceptivo.¹¹⁰

Es harto difícil proponer en esta instancia una definición clara y unánime del concepto “valor” porque en ciertos ambientes sociales esto provocaría la sospecha de la defensa de un “tradicionalismo retrógrado”, de “intolerancia”, y hasta de “incorrección política”. Incluso en otros ambientes esta misma definición sería tachada de “vanguardia barata”, “experimentalismo irresponsable”, etcétera. Pero algún punto de partida se requiere, a manera de acuerdo provisional, para avanzar en el conocimiento de lo que para algunos ha servido de base en la construcción de la propia cultura o la sociedad en general, ya que ninguna sociedad ha nacido por arte de magia —sin presupuestos históricos, lingüísticos y simbólicos— como tampoco puede sobrevivir tal o cual sociedad sin un mínimo de principios y normas positivas. Cuando los lazos simbólicos se estrechan, una agrupación humana asciende a su carácter de “cultura”.¹¹¹

Rulfo no consigna por escrito principios éticos ni normas morales concretas para que la sociedad pueda marchar mejor.¹¹² Tampoco se lo ve esforzado en establecer un

¹¹⁰ Cf. CHAPARRO, Max Scheler y el valor 96-97.

¹¹¹ Marco Aurelio en el s. II d. C. señalaba en sus Reflexiones (IV, 4) que hay un principio natural-racional que constituye el origen y la pervivencia de una sociedad: “Si el hecho de entender es algo común a todos, también es común la razón (*lógos*) por la que somos seres racionales. Si esto es así, también es común la razón que ordena las cosas que hay que hacer y las que no hay que hacer. Si esto es así, también la ley es común. Si esto es así, es que somos ciudadanos. Si esto es así, es que participamos en una comunidad organizada. Si esto es así, el universo es como una ciudad, pues ¿de qué otra organización social común podría decirse que participa todo el género humano? De allí precisamente, de esta ciudad común, provienen para nosotros el hecho de entender, el hecho de razonar y el hecho de legislar”. Cf. GARCÍA, Libertad 14. En los señalamientos de Marco Aurelio se agita la herencia de Aristóteles y su texto *De Anima*, en el cual el filósofo griego desprende la primera idea del bien a partir del solo uso de la razón. Si la razón es verdaderamente capaz de pensar, este hecho ya constituye un primer bien sobre el cual se habrán de asentar las demás manifestaciones del bien. Como se puede ver, Aristóteles deriva el “deber ser” a partir del “ser”.

¹¹² J. Russ explica la distinción entre los conceptos de “ética” y “moral” de la siguiente manera: “Que désigne l'éthique? Non point une morale, à savoir un ensemble de règles propres à une culture, mais une ‘métamurale’,

compendio “universal” de la injusticia. Pero es un hecho irrefutable que su obra escrita constituye una mirada penetrante a lo que reúne o disgrega a toda sociedad o cultura: las prácticas que remiten al binomio de los conceptos “bien-mal”, “justicia-injusticia”, “paz-violencia”. Con esto no se quiere decir que se puede extraer el marco axiológico (la jerarquía de valores) personal de Rulfo, en tanto autor real, a partir de una lectura concienzuda de su obra. Tratar de lograr semejante objetivo supondría llevar a cabo una aproximación diferente a su obra escrita, por ejemplo desde el plano psicoanalítico, lo cual rebasa los alcances del presente estudio. Llanamente se quiere decir aquí que la obra escrita de Rulfo es el reflejo de una sociedad llena de anhelos y conflictos; de sueños sin cumplir o anhelos inalcanzables. Lo que pretende este apartado es provocar una mirada a la obra escrita de Rulfo cual espejo de la sociedad de su tiempo —y también del actual—; aproximarse a algunos pasajes de sus cuentos y su novela que dan muestra del extravío axiológico (ético, de valores y principios) del hombre.

Antes de avanzar en el desarrollo de este tópico se impone una cuestión fundamental en torno al tema del origen o causa del extravío del marco referencial de valores por parte del hombre, que se refleja a su vez en la pregunta por el origen de la injusticia y la violencia: ¿qué es lo que distingue la respuesta de Rulfo con respecto de la que ofrece un filósofo, por ejemplo Hobbes? El filósofo inglés Thomas Hobbes considera que la violencia tiene un origen oscuro pero eficaz, y no se debe esto a un factor externo a la naturaleza misma del hombre. En su famosa obra *Leviatán* Hobbes consigna una de las más célebres definiciones del hombre que ha conocido la historia de la filosofía: *Homo homini lupus*. Para Hobbes la violencia tiene su origen en la urgencia de autoafirmación del hombre manifestada primitivamente como “el instinto de conservación de sí mismo”. Todo otro fin estará subordinado a éste. Así que el hombre se ve inclinado desde lo más hondo de su ser a autoafirmarse, aun a costa de invadir los derechos de los otros y sin reparar en que esto podría llevarlo al caos y a la destrucción. Es aquí donde

une doctrine se situant au-delà de la morale, une théorie raisonnée sur le bien et le mal, les valeurs et les jugements moraux”. (“¿Qué designa la ética? No señala una moral, a saber, un conjunto de reglas propias de una cultura, sino una ‘metamoral’, una doctrina que se sitúa más allá de la moral, una teoría razonada sobre el bien y el mal, los valores y los juicios morales”). En este mismo tenor se pronuncia A.-M. Aubert: “Face à la morale, l’éthique se présente comme un questionnement philosophique sur le sens des règles et des normes admises”. (“De cara a la moral, la ética se presenta como un cuestionamiento filosófico sobre el sentido de reglas y normas admitidas”). Para ambas citas, cf.: AGENCE, Analyse 2.

Hobbes funda su teoría del Estado: para evitar el desastre total en la sociedad se necesita una especie de contrato que consiste en transferir el derecho al uso de la violencia a una instancia o institución superior como la única autorizada para ejercer tal violencia en la administración de la justicia, esto es, al rey. En esta perspectiva, el origen de la injusticia y la violencia es “el derecho natural” que posee el hombre para hacer lo que le plazca.¹¹³ A partir de esta perspectiva hobbesiana la definición de injusticia consistiría en el ejercicio de prácticas de autoafirmación individual que van en contra de las prácticas de autoafirmación del otro. Esta concatenación (de ida y vuelta) de lucha por la preponderancia individual es “violencia”.¹¹⁴

Hobbes no ahorró tinta para indicar que nadie puede apelar la decisión del gobernante, y aunque éste tome decisiones injustas o violentas nada es comparable al estado original (caótico) del hombre antes de llevar a cabo el contrato fundacional de la sociedad: es preferible una “pequeña” desgracia humana —la muerte, incluso, de unos pocos subordinados— que el caos generalizado. Esta postura del filósofo inglés corresponde a la de una visión antropológica pesimista y no pretende suprimir del todo la violencia. Al contrario, promueve una distinción impropia de la violencia: hay violencia “legítima” y hay violencia “ilegítima”. Esta explicación hobbesiana del origen del fenómeno en cuestión atañe directamente no sólo a la filosofía, sino también a la antropología y al derecho. En el caso de Rulfo, la explicación con respecto al desencadenamiento de la injusticia y la violencia¹¹⁵ es predominantemente de orden ontológico, aunque el escritor jalisciense no haya usado una palabra técnica para tal propósito. En efecto, en el telón de fondo de la obra escrita de Rulfo se advierte la presencia del designio “()”, el cual determina el estado deambulatorio del hombre y lo coloca en un estado inexorable de indefensión como un ser (ente) que está perma-

¹¹³ Cf. FROST, *Las enseñanzas* 210-211.

¹¹⁴ Axel Honneth critica severamente este esquema hobbesiano. En el fondo, Honneth está reaccionando contra la esquematización de la razón por parte de Hobbes, cuya teoría de Estado tiene una fuerte dosis de fatalismo: no hay más remedio que aceptar que el hombre es así. En ese caso Honneth propone dirigir la mirada hacia lo que él llama “reconocimiento”, es decir, la redistribución correcta de “cargas y beneficios” para los individuos. Ésta vendría a ser, de acuerdo a Charles Taylor, la auténtica “necesidad humana”. Cf. GRUESO, *Teoría crítica* 72-73. A pesar de la plausibilidad de la propuesta de Honneth respecto a conceptos como “justicia, injusticia, violencia” es preciso señalar que tal propuesta no se ha impuesto de manera unánime en la filosofía.

¹¹⁵ La violencia en la obra de Rulfo va casi siempre acompañada de una situación de pobreza por parte de la víctima.

nementemente en búsqueda de algo que no sabe qué es con precisión, y que tampoco sabe si lo puede alcanzar.

Hobbes arguye que la injusticia y la violencia se debe a la naturaleza del hombre que actúa voluntariamente como un ser (ente) egoísta, mientras que Rulfo remite la causa de la injusticia y la violencia no sólo a la voluntad del hombre, sino también a la incapacidad de desestructurar la condición de sometimiento ontológico al designio “()”. En el texto de Rulfo “La cuesta de las comadres” se cuenta el caso de un homicidio, el de Odilón. En tal homicidio las formas de la violencia están bien conocidas, pero las causas se pierden en lo ignoto del designio:

—Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté. Fueron ellos, toda la familia entera de los Alcaraces. Se le dejaron ir encima, y cuando yo me di cuenta, Odilón estaba agonizando. Y ¿sabes por qué? Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán. Eso tú lo sabes. *Tarde o temprano tenía que pasarle algo en ese pueblo*, donde había tantos que se acordaban mucho de él. Y tampoco los Alcaraces lo querían. *Ni tú ni yo podemos saber qué fue a hacer él a meterse con ellos.*¹¹⁶

Un pasaje mucho más claro que el anterior, en donde Rulfo hace alusión a la violencia unida al misterioso designio “()”, se encuentra en el cuento “El hombre”. Aquí parece que la muerte está determinada por algo que no es solamente la voluntad humana: un hombre va a vengar a su familia asesinada a manos de otro, este último se erige como vengador de la muerte de un allegado. En este círculo de venganzas aparece el hombre (que en realidad son dos) como atado a la mecánica ciega de la Ley del Talión. Al final del cuento se consuma la venganza, pero antes de eso el vengador de los inocentes, pertenecientes a la familia asesinada, emite el siguiente anuncio como si supiese con certeza lo que habrá de ocurrir:

¹¹⁶ RULFO, *Obras* 29. La expresión “Ni tú ni yo podemos saber...” remite al desconocimiento del hombre con respecto a un destino o designio que lo rebasa racionalmente. Las cursivas son mías.

Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero. Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que te siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala. Tengo paciencia y tú no la tienes, así que ésa es mi ventaja. Tengo mi corazón que resbala y da vueltas en su propia sangre, y el tuyo está desbaratado, revenido y lleno de pudrición. Esa es también mi ventaja. Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia.¹¹⁷

Las citas previas de sendos cuentos muestran cómo el hombre planea llevar a cabo actos violentos por voluntad propia, pero en realidad lo único que hace es ponerse en la misma ruta que el designio “()”. La violencia remite al estado de obnubilación de la razón que es incapaz de reconocerse libre del designio “()”; incapaz de percibirse, como tal razón, dueña de sí y con la posibilidad de transformar lo que parece ineludible o inexorable. Desde distintos puntos de vista, la obra escrita de Rulfo presenta el extravío axiológico (ético-moral) más como una consecuencia del extravío ontológico-teológico del hombre y no sólo como algo causado “directamente” por el designio “()”. En suma, la injusticia y la violencia del hombre constituyen una derivación o convergencia práctica de muchas causas imprecisas; derivación que incluye la imposibilidad de dar con una explicación racional de lo que es la esencia y la causa del designio “()”, y de no saberse criatura digna delante de la figura divina.

Extraviado en el orden natural y en el ámbito teológico, el hombre también lo está en el terreno que le es más suyo: el de la ética y la moral. Rulfo muestra a lo largo de sus cuentos y su novela que el hombre está sumido irremediablemente en las redes de la injusticia y la violencia.¹¹⁸ En su tiempo, el filósofo cristiano Blaise Pascal explicó el

¹¹⁷ RULFO, *Obras* 40.

¹¹⁸ Además de una particular visión de mundo, en la obra escrita de Rulfo se puede observar una especie de “metafísica de las costumbres”. La expresión puesta entre comillas es de Georges Sorel. Pero en este caso, Rulfo no apunta hacia un determinado (o indeterminado) proceso de liberación de las prácticas de violencia, sino que se queda varado en la experiencia de los obstáculos para la existencia y en la convicción profunda de “cierta debilidad congénita”. Cf. SOREL, *Reflexiones* 19.

caos y la violencia social imperante mediante la inversión de roles entre la justicia y la fuerza: “La justicia está sujeta a discusión, la fuerza es perfectamente reconocible y sin discusión. Es por ello que no se ha podido dar la fuerza a la justicia, porque la fuerza contradice la justicia y ha dicho que era ella quien era justa. Y así, no pudiendo hacer que lo que es justo sea fuerte, se ha hecho que lo que es fuerte sea justo”.¹¹⁹ Precisamente esta inversión de orden entre lo justo y la violencia (fuerza) es lo que pone Rulfo al descubierto como nota característica de la sociedad, y de la convivencia del hombre en general. En este caso se trata de una violencia que llegó para quedarse, que vino a sentar sus reales en medio de una atmósfera de pobreza real y sin reconocer ascendencia moral de árbitro o gobierno alguno. En la anterior descripción de Pascal se puede intuir una elemental definición de la violencia como toda práctica que pretende una sustitución de un modelo de convivencia aún en ciernes. Tal práctica de sustitución apuesta por lo manifiesto y hasta lo estridente: quiere ser reconocida, por eso evita embozarse. Tiene una fuerza permanente de contradicción y coacción al grado de erigirse como lo válido, lo legítimo, en tanto método y fin. Esta fuerza de contradicción finamente se instaure ya no sólo bajo el rostro de una “práctica” sino también como un “principio”. De todo esto se desprende que la injusticia sea no-justicia: la práctica sistemática de la negación —sobre todo la fuerza que la anima— que pretende la sustitución de cualquier modo y forma de un marco regulatorio de convivencia igualitaria.

Es tanta la presencia de la injusticia, del dolor derivado de ella, en los cuentos y la novela de Rulfo, que resulta imposible hacer una tipificación completa de lo que se conoce como la “maldad”. Hay, en efecto, demasiado crimen sin castigo en las páginas de la novela y de los cuentos. Las manifestaciones de la violencia a las que el autor hace alusión en su obra escrita han existido en muchas latitudes y a lo largo de todos los siglos. Sin embargo, para entender la dimensión de la violencia en las letras rulfianas, esto es, su significado y su sentido, es necesario partir de los presupuestos culturales propios del tiempo y la geografía del escritor jalisciense.

Una plétora de violencia: así puede ser caracterizada la sociedad en la que Rulfo coloca a sus personajes. No se podía esperar algo distinto de quien nació y creció en medio de conflictos sociales, injusticias y asesinatos que quedaban impunes bajo el engañoso término de “Revolución”:

¹¹⁹ Cf. SOREL, *Reflexiones* 25-26.

Yo nací en lo que ahora es un pequeño pueblo, una congregación que pertenece al distrito de Sayula. Sayula fue un centro comercial muy grande hace unos años, antes y aún después de la Revolución. Pero yo nunca he vivido allí en Sayula. No conozco Sayula. No podría decir cómo es... Mis padres me registraron allí. *Porque yo nacía en la época de la Revolución, es decir, las épocas de las revoluciones, porque hubo una serie de revoluciones.*¹²⁰

Rulfo enfatiza en su nota autobiográfica que nació entre revoluciones, en un escenario de convulsión social, sin ser él mismo alguien que incitó a la revancha individual y a la inversión del orden social injusto con el uso de medios violentos.¹²¹ Pero una cosa es nacer en medio de revoluciones y tener un carácter apacible, y otra muy distinta ser insensible ante ellas. Sin pretenderlo directamente Rulfo muestra una fenomenología de la violencia y sus correspondientes consecuencias individuales y sociales de una manera que no es sistemática, pero tampoco especulativa o moralizante. En el contexto de una cultura y de una sociedad occidental, ufana de reconocer sus derechos y obligaciones, es sumamente difícil encontrar un diccionario de la violencia o un “compendio” de la injusticia que sea válido por su sistematicidad, exhaustivo en la casuística y que, por añadido, sirva para regular las prácticas sociales de manera global.¹²² Ante tal dificultad es necesario adoptar una provisoria clasificación del fenómeno de la injusticia para ilustrar con algunos ejemplos, sin pretensión de exhaustividad, cómo en la obra de Rulfo se lleva a cabo el extravío axiológico del hombre. La siguiente clasificación se basa en el “causante” de la injusticia, en primer lugar, y sólo pretende dar ocasión para una futura sistematización de este fenómeno en la obra de Rulfo: a) la injusticia que parte de una institución reguladora de la convivencia social; b) la injusticia que parte de un

¹²⁰ Cf. HARSS, Juan Rulfo o la pena 63. Las cursivas son mías.

¹²¹ Vale la pena volver al testimonio de Luis Harss en torno a la personalidad de Rulfo: “Es un estoico que no vitupera la traición y la injusticia sino que las sufre en silencio como parte de la epidemia de la vida.” Cf. HARSS, Juan Rulfo o la pena 72.

¹²² Hannah Arendt refiere que la injusticia y la violencia han imperado en el mundo porque todavía no se ha instituido a un juez con real autoridad, y que tal juez sea, hasta hoy, el especialista que aconseja a los gobiernos: “la razón principal de que la guerra siga con nosotros no es un secreto deseo de muerte de la especie humana, ni de un irreprimible instinto de agresión ni, final y más plausiblemente, los serios peligros económicos y sociales inherentes al desarme sino al simple hecho de que no haya aparecido todavía en la escena política un sustituto de este árbitro final”. Cf. ARENDT, *Sobre la violencia* 12.

grupo humano marginado o la que se atribuye a algún grupo cuyo estatus socio-económico es de privilegio; c) la injusticia de un individuo contra una comunidad; d) la injusticia de un individuo contra otro individuo; e) la injusticia de un individuo contra los elementos naturales; f) la injusticia de un individuo contra los derechos y prerrogativas de la figura divina.¹²³ Por razones de brevedad sólo se ofrecerá en este apartado una aproximación a los dos primeros tipos de injusticia aquí mencionados. Por lo demás, alguien podrá argüir que en todos los casos de injusticia previamente aludidos interviene (en causa) un individuo particular y, de este modo, el punto de partida es siempre “uno”. Hay que hacer hincapié, a este respecto, que no se dice aquí que en sus escritos Rulfo está liberando de toda responsabilidad al hombre injusto y violento. De ninguna manera. Sólo se quiere indicar que tales actos de violencia forman parte de un entramado más complejo de pérdida de sentido de la justicia, así como de la pérdida del marco axiológico, en lo individual y en lo grupal.

Rulfo aborda el tema de la injusticia de una institución reguladora de la convivencia social (el Estado) en el cuento “El día del derrumbe”, publicado en el año de 1955: el gobernador, representante de tal institución (el Estado), es retratado de manera sarcástica a partir de sus vicios de corrupción e insensibilidad respecto de una población que supuestamente ha sufrido un desastre natural. El contexto social es el que corresponde al campesinado pobre. El cuento comienza con una expresión casi premonitoria con respecto de otro gran temblor, el que sacudió a la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985: “Esto pasó en septiembre”, y para ser más preciso Rulfo lo sitúa el día 18 de septiembre.¹²⁴

La primera descripción del desastre natural comienza con la confusión en torno al lugar donde uno de los protagonistas presencié el derrumbe: ¿fue en el pueblo de “Tuzcacuexco” o en “El Pochote”? La conmoción de los elementos naturales está bien construida en el cuento “El día del derrumbe”:

¹²³ Un ejemplo de este tipo de violencia en la obra de Rulfo es el suicidio de Eduviges Dyada anticipado en el diálogo que ésta sostuvo con Juan Preciado, en la novela *Pedro Páramo*: “Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo cortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo”. RULFO, *Obras* 156.

¹²⁴ RULFO, *Obras* 118.

Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha; nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo. Y la gente salía de los escombros aterrorizada corriendo derecho a la iglesia dando de gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en Tuzcacuexco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas?¹²⁵

La escena describe un caos profundo desde dos perspectivas: en el orden natural (el movimiento telúrico) y en el ámbito religioso (la gente corre a una iglesia inexistente, en estado de desolación desde mucho tiempo atrás). En este contexto entra la figura del gobernador que llega “a ver qué ayuda podía prestar con su presencia”.¹²⁶ Sin embargo, con su presencia comienza el otro caos: el axiológico. La figura del gobernador es vista en el cuento como la de un personaje que todo lo puede solucionar, restaurando el orden original de la convivencia: “Todos ustedes saben que nomás que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo que sucede, y no que se esté allá metido en su casa, nomás dando órdenes”.¹²⁷ Pero con la llegada del gobernador la tragedia se convierte en carnaval y durante su discurso la convivencia se vuelve un tumulto informe por el influjo del alcohol.

Rulfo se burla del cinismo y la verbosidad del gobernador de extracción militar, el cual después de haber disfrutado de un banquete opíparo preparado por el pueblo se lanza a ejercitar su más exquisita retórica. Aquí se reproducen algunas instancias del cuento “El día del derrumbe” en las que se ha inmortalizado la figura hilarante del político mexicano, por solemne y carente de sentido común, y su lenguaje, joya y paradigma de toda oratoria política de lo inútil, a todas luces clientelar y electorera:

—Conciudadanos —dijo—. Rememorando mi trayectoria, vivificando el único proceder de mis promesas. Ante esta tierra que visité como anónimo compañero de un candidato a la Presidencia, cooperador omnímodo de un hombre representativo, cuya honradez no ha estado nunca desligada del contexto de sus

¹²⁵ RULFO, *Obras* 118.

¹²⁶ RULFO, *Obras* 118-119.

¹²⁷ RULFO, *Obras* 119.

manifestaciones políticas y que sí, en cambio, es firme glosa de principios democráticos en el supremo vínculo de unión con el pueblo, aunando a la austeridad de que ha dado muestras la síntesis evidente de idealismo revolucionario nunca hasta ahora pleno de realizaciones y de certidumbre.¹²⁸

‘Mi trazo es el mismo, conciudadanos. Fui parco en promesas como candidato, optando por prometer lo que únicamente podía cumplir y que al cristalizar, tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos. Hoy estamos aquí presentes, en este caso paradójal de la naturaleza, no previsto dentro de mi programa de gobierno (...).’¹²⁹

(...) Este lugar que yo visité hace años, lejano entonces a toda ambición de poder, antaño feliz, hogaño enlutecido, me duele. Sí, conciudadanos, me laceran las heridas de los vivos por sus bienes perdidos y la clamante dolencia de los seres por sus muertos insepultos bajo estos escombros que estamos presenciando.¹³⁰

(...) yo, en los considerandos de mi concepto ontológico y humano digo: ¡me duele! con el dolor que produce ver derruido el árbol en su primera inflorescencia. Os ayudaremos con nuestro poder. Las fuerzas vivas del Estado desde su faldisterio claman por socorrer a los damnificados de esta hecatombe nunca predecida ni deseada. Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros (...).¹³¹

Un pronunciado humor negro se trasluce en estas líneas del cuento de Rulfo que sirven como preámbulo de un mayúsculo desastre de las costumbres de pueblo, que ya de por sí era víctima del desastre natural. En un primer momento el gobernador apela al origen de su autoridad: formó parte del séquito del presidente; luego hace men-

¹²⁸ RULFO, *Obras* 121.

¹²⁹ RULFO, *Obras* 121-122.

¹³⁰ RULFO, *Obras* 122.

¹³¹ RULFO, *Obras* 122-123. Al final de esta cita vuelve a aparecer el distanciamiento que ve Rulfo entre la figura divina y el designio “()”.

ción de la prudencia y mesura en sus promesas como candidato, para rematar con otra promesa: la ayuda del Estado, aunque no se dice en qué consista tal ayuda. Al callar el gobernador se desata el pandemónium dentro del recinto, donde se llevaba a cabo el evento político, y fuera de él:

Y luego resultó que allá afuera, en la calle, se había prendido también el pleito. Le vinieron a avisar al gobernador que por allá unos se estaban dando de machetazos; y fijándose bien, era cierto, porque hasta acá se oían voces de mujeres que decían: ‘¡Apártenlos que se van a matar!’ Al rato otro grito que decía: ‘¡Ya mataron a mi marido! ¡Agárrenlo!’.¹³²

El evento político termina con una borrachera colectiva, sin hacer alusión a ningún tipo de ayuda concretada por el gobernador y, en este sentido, se queda el desenlace en suspenso. Lo que queda claro es que la visita del gobernador representa la inversión del orden de la convivencia social: su autoridad es fatalmente ignorada por sus súbditos porque la investidura del gobernante no toma en serio la desgracia de éstos. El gobernador es tardo para actuar en favor de la población, y éste es un modo de violencia no menor que la que sufren los pobladores de la localidad al estar arrojados a las más delirantes y torpes costumbres. De ahí que, por omisión, el Estado tiene gran responsabilidad en el desastre axiológico al que se entrega ciegamente la población. Años después de la aparición del cuento de Rulfo, con ocasión del temblor de la ciudad de México en septiembre de 1985, el ensayista y cronista Carlos Monsiváis hará una valoración crítica del rol del Estado, de las autoridades que lo representan, en un sentido que va acorde a lo que Rulfo retrata en su cuento, como imagen de la insensibilidad e ineficacia de la autoridad frente a la desgracia de la población:

El Estado moviliza fuerzas considerables, pero de alcances menores a los requeridos. En la emergencia extrema, queda claro que, desde los años cuarenta, el Estado tiende por comodidad y por imposibilidad a ser federación de tribus aglutinadas por necesidades e intereses de poder, pero sin vinculaciones orgánicas. No hay comunicación real de una Secretaría a otra, de un sector a otro.

¹³² RULFO, *Obras* 123.

Y al proceder fragmentariamente, por agregación de partes, el Estado carece de instrumentos adecuados para la solución no coyuntural de problemas. Ejemplos tomados casi al azar: no se establecen debidamente las listas de muertos y desaparecidos, no se organiza bien el reparto en albergues y campamentos de damnificados, y en un momento dado 6 millones de personas carece de agua.

Los funcionarios adulan alternativa y simultáneamente al *pueblo*, la *juventud*, la *sociedad civil*, la *solidaridad* y el resentimiento antigubernamental deviene suspensión masiva de la credibilidad.¹³³

Otra modalidad de injusticia que se observa en la obra escrita de Rulfo es la causada por parte de un grupo social en estado de marginación socio-económica. El cuento titulado “El Llano en llamas” ejemplifica este tipo de injusticia. Dos grupos, soldados contra rebeldes, se encuentran enfrentados por razones políticas, y por mero gusto. Los primeros eran encabezados por el general Petronilo Flores; los segundos, por el general Pedro Zamora. A juzgar por la perspectiva o el lugar del narrador, el cuento tiene como principal objetivo poner de manifiesto las fechorías del general villista Pedro Zamora, personaje histórico muerto en el año de 1921. Es cierto que Zamora fue un personaje histórico, de “carne y hueso”, pero esto no quiere decir que todo lo que sucede en el cuento de Rulfo haya sido completamente verídico. Rulfo toma como pretexto la figura de un antagonista del inestable gobierno mexicano para recrear el ambiente rural del sur de Jalisco agitado por ideales encontrados. De paso hay que decir que las fechorías de Pedro Zamora habrían de influir para que la familia de Rulfo y otras familias dejaran sus pueblos de origen para refugiarse en Sayula (Jalisco): “El caudillo se sintió dueño de la región y ante la falta de garantías varias familias de Atemajac de Brizuela, de Tapalpa, de San Gabriel, de Tonaya y de otros pueblos serranos y bajos, vinieron, dice Munguía, a refugiarse en Sayula. Entre ellas se encontraban los Brizuela, los González, los Villa Michel y los Pérez Rulfo Vizcaíno”.¹³⁴

La violencia del grupo de Zamora está bien documentada por fuentes distintas a la obra escrita de Rulfo. El caudillo nunca actuó solo; junto con su grupo, el líder fue cruel hacia propios y extraños. Es célebre el asalto de los zamoristas a la iglesia y la presidencia municipal de Sayula (Jalisco) el sábado 28 de agosto de 1915.

¹³³ MONSIVÁIS, El día del derrumbe 7-8. Las cursivas pertenecen a la fuente 159da.

¹³⁴ VITAL, *Noticias* 13.

Los seiscientos asaltantes bajaron a toda prisa de los cerros cercanos y entraron por el oeste haciendo bulla. Su armamento incluía un tubo lanzabombas contra los reducidos defensivos. Entre las muchas historias orales que causó la batalla, prevalecieron las que dieron noticia del rapto de ‘dos bonitas muchachas apodadas las Guayabitas’, del incendio de la parte norte del portal Iturbide, del robo de la bodega de los ferrocarriles, de la destrucción de un puente de la vía y del corte de la línea telegráfica.¹³⁵

De regreso al cuento de Rulfo, el grupo zamorista exhibe su violencia de manera estridente: los incondicionales jinetes del caudillo tiran con soga a víctimas desconocidas que se desmembraban de tanto arrastrarse por los caminos. Lo que querían los zamoristas era expandirse en número y en influjo territorial “para llenar de terror todos los alrededores del Llano”.¹³⁶ El derrotero del grupo zamorista es muy vago, por decir lo menos. Primero fue carrancista (oficialista) y luego villista (rebelde); primero luchó por los ideales de los acomodados del país, luego por los de los desarraigados. Pero en esta última parada tal movimiento armado perdió el eje que articulaba los polos de la justicia y la injusticia, del bien y del mal: “Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos”.¹³⁷ Al final, Zamora y los suyos quedaron atrapados en las redes de la ambición y el ruido de la revuelta, viéndose reducidos a un grupo de bandoleros, ladrones, violadores y homicidas que sembraban terror como “huizapoles maduros aventados por el viento” en la parte meridional del estado de Jalisco. El extravío axiológico había llegado a su máxima expresión y como muestra se presentan aquí las palabras puestas en boca de “el Pichón”, el narrador del cuento “El Llano en llamas”:

No tiene ni qué, que era más fácil caer sobre los ranchos en lugar de estar emboscando a las tropas del gobierno. Por eso nos desperdigamos, y con un puñito aquí y otro más allá hicimos más perjuicios que nunca, siempre a la carrera, pegando la patada y corriendo como mulas brutas.¹³⁸

¹³⁵ VITAL, *Noticias* 13.

¹³⁶ RULFO, *Obras* 72.

¹³⁷ RULFO, *Obras* 72.

¹³⁸ RULFO, *Obras* 73.

Tuvimos que hacer un corralito redondo como esos que se usan para encerrar chivas, para que sirviera de plaza. Y nosotros nos sentamos sobre las trancas para no dejar salir a los toreros, que corrían muy fuerte cuando veían el verduguillo con que los quería cornear Pedro Zamora.

Los ocho soldaditos sirvieron para una tarde. Los otros dos para la otra. Y el que costó más trabajo fue aquel caporal flaco y largo como garrocha de otate, que escurría el bulto sólo con ladearse un poquito. En cambio, el administrador se murió luego. Estaba chaparrito y hobachón y no usó ninguna maña para sacarle el cuerpo al verduguillo. Se murió muy callado, casi sin moverse y como si él mismo hubiera querido ensartarse. Pero el caporal sí costó trabajo. (...) 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 morir.

Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.¹³⁹

El macabro juego de “el toro” es una reminiscencia de aquel ritual europeo medieval (s. XIV-XV) conocido como “danza de la muerte”. Esta danza se fundamentaba en la transformación de un evento individual y grupal (extinción de la vida) en un personaje antropomorfizado (esqueleto). Una vez representada visualmente esta asimilación con un vestuario especial, se acentuaba el dramatismo mediante el movimiento y la música. Con todos estos elementos la representación del ritual ya podía considerarse cerrada, coherente y dinámica: la muerte que ronda al hombre por todos los flancos y siempre con la finalidad de alcanzar su objetivo, esto es, arrancar de la vida a la víctima para llevarla a su oscuro dominio. Pero no se trataba de una danza simple, improvisada y carente de sentido. Al contrario, los artistas representaban esta danza como un acontecimiento ritual, extático —hasta el paroxismo y el agotamiento total—, que mezclaba el deseo de vivir con el temor de ser alcanzado por la muerte. En un ambiente donde imperaba

¹³⁹ RULFO, *Obras* 74-75.

el desconocimiento popular de las causas que originaban las catástrofes (terremotos, pandemias que diezaban la población, etcétera) la danza de la muerte tenía una función apofántica: conjuntaba los ritos celebrativos de la vida (música, baile) con los ritos propios de la extinción del hombre. La religión católica irremediadamente habría de aceptar esta danza “pagana” para transformarla en una excepcional catequesis del *memento mori*, que a su vez debía anticipar a una verdadera conversión del pecador. En aquella época se hablaba de diversas representaciones de la muerte; en todas ellas predomina la presencia activa de un esqueleto “viviente”. Así lo describe el matemático y artista plástico alemán Sven Drühl:

La investigación sobre la danza de la muerte distingue fundamentalmente entre la muerte como segador (por lo regular con una hoz o una guadaña en la mano); la muerte como un jinete, como cazador con flecha y arco; la muerte como un músico con el violín o flauta; y, específicamente en la tradición francesa, la muerte como sepulturero con féretro y pala.¹⁴⁰

En el juego “el toro”, practicado asiduamente por Zamora y sus secuaces, la muerte no sólo es representada coreográficamente, sino que se lleva a cabo con inusitado realismo: la muerte ejecutada por uno de sus emisarios, la muerte anunciada y sarcástica, la muerte sedienta de sangre, la muerte-espectáculo que ofrece sólo puerta de entrada, pero no salida. La danza de la muerte ejecutada por Zamora es la barbarie demencial que aniquila toda esperanza de restauración para la víctima. En este ritual macabro de “el toro” queda representado el retroceso de la especie hasta el punto de llevarse a cabo la disolución de más de un millón de años de historia en común.

Rulfo pinta con lujo de detalle la ausencia de principios o “valores” de los zamoristas. Al verse transformada y normalizada la posibilidad de la muerte la crueldad ya no tiene límite. Efectivamente, para Zamora y los suyos la muerte deja de ser un evento natural para convertirse en espectáculo; al habituarse al derramamiento de

¹⁴⁰ DRÜHL, *Tanz mit dem Tod* 49. “Die Totentanzforschung unterscheidet hauptsächlich zwischen dem Tod als Schnitter (in der Regel mit einer Sichel oder Sense in der Hand), dem Tod als Reiter, als Jäger mit Pfeil und Bogen und dem als Spielmann mit der Geige oder Pfeife und in spezifisch französischer Tradition dem Tod als Totengräber mit Sarg und Schaufel”. La traducción es mía.

sangre los revoltosos pasan del estupor, luego a la indiferencia y de ahí a la euforia. En el marco amplio de la racionalidad occidental el menosprecio por la vida del otro apunta espontáneamente a la pérdida de todos los valores, mientras que en el marco de las relaciones político-sociales lo que sigue es la obsolescencia de la ley y luego el caos, manifestándose esto último por la creación de agrupaciones violentas que también quieren formular y hacer valer su propia ley. Aparte de lo que Rulfo ilustra en su cuento “El Llano en llamas”, este colapso social generalizado es de nueva cuenta retratado en su novela:

Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastro y a ustedes porque no son más que unos mórdrigos bandidos y mantecosos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.¹⁴¹

Este escenario de violencia y caos social refleja un profundo resentimiento y un irrefrenable deseo de revancha por puro hartazgo frente a la injusticia y la impunidad. La cita anterior de la novela de Rulfo ilustra el fenómeno de asimilación social-estructural a la violencia del cacique Pedro Páramo y que bien podría designarse como *paramización* de un pueblo. Con este neologismo se quiere significar el proceso de transformación del individuo y de los grupos sociales en “un rencor vivo”, tal como fue designado el gran cacique en la novela de Rulfo.¹⁴² El resultado final de esta lógica de la devastación individual y social coincide con el final de la novela de Rulfo: “(...) y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.¹⁴³ Esta imagen genial de Rulfo sintetiza el derrumbamiento de todos los órdenes, la obnubilación de la razón y la reducción a la ruina de todo proyecto humano.

Con lo anterior queda completado el sombrío panorama del extravío ontológico-teológico-axiológico en los cuentos y la novela de Rulfo: el hombre está arrojado a un mundo que no se comporta siempre según las leyes naturales; abrumado por una culpa que no conoce y por el desinterés de Dios; cegado por sus propias obsesiones autodes-

¹⁴¹ RULFO, *Obras* 230.

¹⁴² RULFO, *Obras* 151.

¹⁴³ RULFO, *Obras* 254.

tructivas; impulsado a seguir caminando sin rumbo y sin objetivo. ¿Puede haber una esperanza para salir de esta espiral de la desolación? O mejor habría que preguntar lo siguiente: ¿qué hacer para permanecer a flote y sin ahogarse en el océano desconocido del designio “()”?; ¿hay algún medio para afirmarse en el mundo, no importa que eso implique asemejarse a la humilde planta de la dulcamara?¹⁴⁴ Rulfo vislumbra un signo esperanzador pero lo hace desde el horizonte de los afectos del hombre: desde el amor puro y transparente, y también desde la radical experiencia del amor erótico.

¹⁴⁴ Las dulcamaras en el cuento “Luvina” son “esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes”. RULFO, *Obras* 89.

CAPÍTULO V



EL ANHELO DE AFIRMACIÓN DEL SER (ENTE) EN LA OBRA ESCRITA DE RULFO: EL AMOR TRANSPARENTE Y LA EXPERIENCIA DE EROS

El deseo de “ser” que se agita bajo la superficie de la obra escrita de Rulfo

En la obra escrita de Rulfo puede observarse que la sombra del designio “()” seguirá al hombre a donde quiera que vaya. Nada puede escapar a su influjo. Pero en los textos rulfianos hay instancias en las que el anhelo o la esperanza hace del hombre alguien valiente frente al destino. Esta voluntad ciega e inaccesible del designio “()” que todo lo desordena encuentra férrea oposición en el deseo del hombre por permanecer en el ser, tal como queda de manifiesto en algunos personajes creados por Rulfo. En su conjunto, la obra escrita de Rulfo es el escenario de un combate dramático entre dos instancias opuestas: el destino y la libertad del hombre; el estado de postración de éste y su anhelo de auto-trascendencia. La reflexión sobre este combate habrá de mostrar las luces y sombras de la libertad, así como, visto en retrospectiva, la dimensión de la utopía del hombre ancestral que ha hecho posible la preservación de la especie.

En consonancia con lo dicho anteriormente, la obra escrita de Rulfo sugiere que la historia del hombre (en lo colectivo y en lo individual, sin exclusión de género) tiene dos caras: la esperanza y la fatalidad; el acontecimiento feliz y el infortunio. A pesar de todo acontecimiento adverso el hombre reflejado en los personajes rulfianos es un ser (ente) que tiene la posibilidad de confrontarse con el designio “()” o de aceptarlo de manera ciega y sumisa. Que el hombre salga adelante en esta empresa es ya otra cosa.

Hay que señalar que en la obra del escritor jalisciense una esperanzadora posibilidad de enfrentar al designio con ciertos visos de éxito se constituye desde los afectos. El amor (transparente y erótico) es el medio con el que los personajes rulfianos pretenden enfrentarse al designio “()”, con resultados dispares, según el caso. El amor es el recurso para no sucumbir a la fuerza antagónica de una voluntad impredecible y agobiante que amenaza con envenenar todo emprendimiento humano. Más adelante se abordará la noción de amor y sus vertientes, que están en la base de este apartado.

El deseo más grande del hombre es el anhelo perdurable de ser, permanecer en el ser-que-ya-es. Flaubert describe de la siguiente manera este anhelo irrenunciable del hombre: “La eterna religión de las entrañas del hombre..., el ensueño individual del corazón, es el culto de su ser, es la adoración de la vida”.¹ El hombre, según esta afirmación del escritor francés, es un cultivador del ser y en ello ha puesto su más originaria, sólida y perenne religión. Este movimiento interior del culto de su ser nace de sí mismo, de su naturaleza en

¹ Cf. UNAMUNO, *Del sentimiento* 206. Los puntos suspensivos pertenecen a la fuente consultada.

tanto hombre. El filósofo neerlandés Baruch Spinoza afirma que el alma y las cosas son ellas mismas en la perseverancia de su ser, y que por sí mismas no pueden buscar su propia destrucción: no hay nada en su naturaleza que las empuje a auto-destruirse. Al contrario, lo único que se ha de encontrar al interior de tal naturaleza es la fuerza de su pervivencia. A esto se le ha denominado *conatus* (de *conor*), que en latín significa “empeño, esfuerzo, inclinación, instinto natural”²

Spinoza ha puesto énfasis en este esfuerzo de pervivencia del ser en la tercera parte de su célebre texto conocido como “Ética”, en el apartado que trata “del origen y la naturaleza de los afectos” (Proposiciones VI-IX). Se trata de algunas afirmaciones tuyas que no por ser breves han carecido de enorme relevancia en la filosofía. Aquí vale la pena recordarlas:

(...) ninguna cosa tiene en sí algo en cuya virtud pueda ser destruida, o sea, nada que le prive de su existencia (por la Proposición 4 de esta Parte), sino que, por el contrario, se opone a todo aquello que pueda privarle de su existencia (por la Proposición anterior), y, de esta suerte, se esfuerza cuanto puede y está a su alcance por perseverar en su ser.³

El esfuerzo con que cada cosa intenta perseverar en su ser no es nada distinto de la esencia actual de la cosa misma.⁴

El alma, ya en cuanto tiene ideas claras y distintas, ya en cuanto las tiene confusas, se esfuerza por perseverar en su ser con una duración indefinida, y es consciente de ese esfuerzo suyo.⁵

Este esfuerzo, cuando se refiere al alma sola, se llama voluntad, pero cuando se refiere a la vez al alma y al cuerpo, se llama apetito; por ende, éste no es otra cosa

² MIGUEL, *Nuevo diccionario* 206.

³ SPINOZA, *Ética* 131.

⁴ SPINOZA, *Ética* 131.

⁵ SPINOZA, *Ética* 132. En esta instancia Spinoza se cuida de afirmar que el alma es inmortal. A lo sumo está afirmando que no se sabe cuánto puede durar el alma porque está expuesta también a causas externas en razón de su postura materialista, pero que de suyo sigue siendo el alma la fuerza misma de su pervivencia.

que la esencia misma del hombre, de cuya naturaleza se siguen necesariamente aquellas cosas que sirven para su conservación, cosas que, por tanto, el hombre está determinado a realizar. Además, entre “apetito” y “deseo” no hay diferencia alguna, si no es la de la que el ‘deseo’ se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia (*sic*) de sí mismo.⁶

Según lo escrito por Spinoza, lo más propio e inexcusable del ser de cada cosa es la total positividad óptica. Se trata aquí de la sed insaciable de cada cosa que sostiene a ésta misma y a todo el universo en el ser. Pero en el caso del hombre este esfuerzo o *conatus* se manifiesta de dos maneras: como voluntad y como deseo-apetito. Spinoza parece indicar que el alma puede emprender determinaciones (voluntad) para afirmarse, independientemente de los dictados de los sentidos corporales. Pero cuando el alma se involucra con los sentidos la fuerza de pervivencia se llama deseo y apetito. Al señalar Spinoza que “el deseo es el apetito acompañado de la conciencia de sí mismo” estaría diciendo que el *conatus* propio del hombre no es reducible a una mera especulación o “idea” filosófica: en este esfuerzo están comprometidos alma y cuerpo, lo cual inevitablemente deja una ventana abierta al riesgo de la divergencia o el conflicto. Si el alma y el cuerpo no dan con su acuerdo es fácil sacar las conclusiones prácticas: el hombre habrá de sobrellevar una existencia dramática y angustiosa cuando la conciencia tiende a omitir los apetitos del cuerpo o éstos a aquélla.

La falta de acuerdo entre el alma y los sentidos aumenta enormemente el aspecto polémico y agónico de la existencia humana. En este caso el hombre ya no sólo tiene que reaccionar contra los elementos hostiles de su entorno, sino también luchar contra sí mismo para lograr el supremo objetivo de la permanencia en el ser. La escisión del *conatus* en el hombre queda de manifiesto sobre todo cuando éste se deja arrastrar por sus impulsos, sus apetitos de posesión, identificándolos sin discernimiento con el deseo de pervivencia en el ser.

⁶ SPINOZA, *Ética* 132. En este apartado se emplean dos términos de proximidad semántica: “consciencia” y “conciencia”. De acuerdo a las fuentes consultadas, el primero es usado por Spinoza y el segundo por Unamuno. Por tal motivo será necesario respetar ambas expresiones cuando el desarrollo argumentativo de ese trabajo se refiera a uno u otro autor.

Aunque esta reflexión spinoziana del *conatus* resulte plausible para tratar de explicar la razón por la que el hombre huye de la idea de la disolución total, persisten numerosas cuestiones con respecto de lo que constituye la muerte: ¿cuál es la frontera real entre la vida y la muerte?, ¿la muerte significa la destrucción del cuerpo a partir de la destrucción de algún órgano “central”, que bien puede ser el bulbo raquídeo?, ¿si en última instancia el cuerpo no muere y no se aniquila, acaso se transforma en unidades más pequeñas de otros cuerpos y de otros individuos? Y si el cuerpo es susceptible de desaparición óptica, ¿cuándo se destruye irreversiblemente el cuerpo; en una serie de momentos o en un momento específico?, ¿la muerte sobreviene cuando se pierde la coherencia de lo que constituye un ser personal o, en otros términos, cuando se diluye el *continuum* de lo que conforma la psique; la memoria, la imaginación y los afectos?, ¿la muerte se determina por la separación del alma con respecto del cuerpo de un individuo? En este caso, ¿es posible que el deseo o *conatus* se extinga absolutamente con la muerte de un individuo o siga prevaleciendo una huella de tal *conatus*, un resquicio de vida, un tenue anhelo de pervivencia pero de limitado alcance temporal antes de que definitivamente todo, es decir, el último signo de vida, se apague para siempre? Si el alma sólo puede tener una duración indefinida, pero no eterna, ¿cómo conciliar, según los antiguos, esta convicción con el deseo consciente que impulsa al alma a ir más allá de la vida terrena y alcanzar la infinitud e inmortalidad? Y si el alma es eterna, ¿cuál es la esencia de la eternidad que al mismo tiempo constituye la esencia del alma?, ¿qué es lo que hace, entonces, al alma ser alma; el hecho de ser una “idea” de Dios o ser una realidad individual y autónoma?

Unamuno analiza el *conatus* spinoziano no sólo desde el punto de vista del instinto de conservación de un cuerpo que se siente amenazado y que quiere permanecer en las coordenadas espacio-temporales, sino también desde la perspectiva del deseo de pervivencia del alma. Al esfuerzo por la pervivencia terrenal hay que unir, según el filósofo español, el esfuerzo del alma que se resiste a perder su identidad en tanto conciencia individual, incluso más allá de las fronteras terrenales: “El universo visible, el que es hijo del instinto de conservación, me viene estrecho, esme (*sic*) como una jaula que me resulta chica, y contra cuyos barrotes da en sus revuelos mi alma; fáltame en él aire que respirar”.⁷ No es suficiente colocar el alma humana en la gran representación del universo visible y dejarla que se mueva a sus anchas por este escenario. A pesar de todas

⁷ UNAMUNO, *Del sentimiento* 103.

las ideas confusas que se pueden albergar con respecto de lo que implica la muerte, la aceptación de la cruda y descarnada inmanencia —según Unamuno— no tiene sentido si no va acompañada del anhelo de la trascendencia del alma.

Al margen de consideraciones teóricas o fórmulas especulativas, Rulfo ejemplifica muy bien este *conatus* a modo de “ganas” de vivir a lo largo de toda su obra.⁸ Como una muestra se presentan las siguientes expresiones de su cuento “¡Diles que no me maten!”:

No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.⁹

Tenía que haber una esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.¹⁰

De manera análoga a los personajes vivos, el alma de los muertos está aferrada a la esperanza de una vida trascendente, sin importar que esta “vida” no tenga nada diferente de la que dejaron en la tierra. Las “ánimas en pena” que transitan de un lado a otro en la novela *Pedro Páramo* sólo provocan la compasión de los vivos en una atmósfera de incomprensión pero también de sumo respeto. Ellos, los muertos, andan resistiéndose al horror de la desaparición total, mendigando una oración para liberarse de su culpa, para alcanzar el perdón definitivo por algo que supuestamente cometieron y que no saben bien a bien de qué se trató. Los pobres muertos buscan el descanso para su alma; ellos desesperadamente quieren vivir aunque, como se atestigua en la novela de Rulfo, sin renunciar a la vida terrena y a sus hábitos más contradictorios:

⁸ Estas ganas de vivir se traducen en la novela *Pedro Páramo* en el anhelo de recuperar el vínculo con la tierra pródiga en olores, colores y sabores: “... *Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*”. RULFO, *Obras* 162. Esta evocación irrumpe el monólogo de Eduviges Dyada, pronunciado ante Juan Preciado. El contexto inmediato del pasaje hace suponer que se trata de una evocación de las palabras de Dolores Preciado, la difunta mujer “despreciada” por el gran cacique Pedro Páramo y madre de Juan Preciado. A la fuente consultada corresponden los puntos suspensivos y las cursivas.

⁹ RULFO, *Obras* 82.

¹⁰ RULFO, *Obras* 84.

(...) No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta.
—Fue doña Eduvigés quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

—¿Eduvigés Dyada?

—Ella.

—Pobre Eduvigés. Debe de andar penando todavía.¹¹

Y ésta es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros.¹²

—¿Y tu alma? ¿Dónde crees que haya ido?

—Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella.¹³

—Dicen que por allá anda el ánima (de Miguel Páramo, difunto). Lo han visto tocando la ventana de fulanita. Igualito a él. De chaparreras y todo.¹⁴

No sólo el hombre (vivo o muerto) busca expresar su deseo de pervivencia en la obra escrita de Rulfo; también los animales, las plantas y las cosas lo hacen. Efectivamente, en los elementos naturales se nota la misma vehemencia por conservarse en el ser:

Y aquí ha de haber sucedido eso de que se durmió (la vaca *la Serpentina*). Tal vez se le ocurrió despertar al sentir que el agua pesada le golpeaba las costillas. Tal vez entonces se asustó y trató de regresar; pero al volverse se encontró entreverada y acalambrada entre aquella agua negra y dura como tierra corrediza. Tal vez bramó pidiendo que le ayudaran. Bramó como sólo Dios sabe cómo.¹⁵

¹¹ RULFO, *Obras* 175.

¹² RULFO, *Obras* 191.

¹³ RULFO, *Obras* 203.

¹⁴ RULFO, *Obras* 171. Esta cita se refiere al ánima de Miguel Páramo que sigue con los mismos hábitos que tenía antes de morir: cortejando y violando mujeres. Los paréntesis son míos.

¹⁵ Cf. RULFO, *Obras* 32-33. “Es que somos muy pobres”. Los paréntesis son míos.

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcarmaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.¹⁶

Ellos empezaron a darse cuenta de lo que les pasaba cuando sintieron bambolearse los carros, cimbrarse el tren como si alguien lo estuviera sacudiendo. Luego la máquina se vino para atrás, arrastrada y fuera de la vía por los carros pesados y llenos de gente. Daba unos silbatazos ronc y tristes y muy largos.¹⁷

En la obra escrita de Rulfo puede decirse que no hay huella significativa de “aniquilacionismo” ontológico. El *conatus* acompaña a la vida y también a la muerte: los muertos siguen esforzándose por permanecer en el ser, pugnando por no disolverse en la nada, aunque paguen muy caro por dar abrigo a esta esperanza. A excepción de lo que pueda decirse en torno a la enigmática segunda muerte del personaje Pedro Páramo,¹⁸ el autor jalisciense no aboga por una disolución del alma *post-mortem* en la nada, entendida esta noción según la metafísica aristotélico-tomista como “la negación total y absoluta de la realidad creada, en el no-ser más pleno que pudiera darse”,¹⁹ es decir, como la ausencia total de positividad de lo ente. En este horizonte de la metafísica escolástica la nada es la negación del ser, lo cual implica la disolución del ente en cuatro aspectos: el ente deja de ser *per se* y también *per accidens*; el ente deja de ser lo verdadero y también lo falso; el ente se despoja de su sustancia y de sus accidentes (cualidad, cantidad, relación, lugar, posición, posesión, tiempo, acción, pasión); y el ente deja de ser la relación entre acto y potencia.²⁰

¹⁶ Cf. RULFO, *Obras* 89. “Luvina”.

¹⁷ Cf. RULFO, *Obras* 77. “El Llano en llamas”.

¹⁸ La primera muerte es una deducción que se obtiene del grito que lanza Daminana: “¡Están matando a don Pedro!”, seguido de la escena donde yace Pedro Páramo en el suelo y en presencia de Abundio Martínez “que aún tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano”. RULFO, *Obras* 252-253. La segunda muerte del cacique es la más conocida y corresponde a las últimas frases de la novela de Rulfo: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”. RULFO, *Obras* 254.

¹⁹ ALVIRA-CLAVELL-MELENDO, *Metafísica* 145.

²⁰ Cf. ALVIRA-CLAVELL-MELENDO, *Metafísica* 132. Para Heidegger resultaría impropio hablar de esta “nada” en sentido de pura negatividad y vaciamiento absoluto del ente. Esto es imposible porque el ente pertenece al Ser

En la obra escrita de Rulfo, en efecto, no extraña que incluso los muertos luchen por conservarse en el ser. Los muertos buscan afanosamente que su alma repose pero que no desaparezca, porque la aniquilación no es la solución a sus penas. La aniquilación o desaparición del alma después de la muerte no se lleva a cabo en la obra escrita de Rulfo porque después de todo “ahí está Dios”; su presencia, en tanto que es Dios, garantiza la existencia de un ámbito trascendente sea lo que esto sea (al menos hay algo trascendente y no la nada), aun cuando no se sepa qué hará Dios a fin de cuentas con las almas: “Démosle gracias a Dios Nuestro Señor porque se lo ha llevado (a Miguel Páramo, el hijo del gran cacique) de esta tierra donde causó tanto mal, no importa que ahora lo tenga en su cielo”.²¹ Los muertos en *Pedro Páramo* quieren vivir a pesar de la incompreensión de los vivos, a pesar de la indiferencia de Dios y a pesar de la inconmensurable culpa que los atormenta:

Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que *ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas*. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio.²²

De acuerdo con esta cita tomada de la novela se puede advertir que el *conatus* en los muertos es de carácter implosivo: está constituido por el deseo de resolver los conflic-

y éste a aquél, de manera que no hay posibilidad de disolución tal como la pudieron concebir los escolásticos. En este sentido el Ser es indestructible como lo es también su relación con el ente. En cambio, el filósofo alemán habla de la nada en el sentido de una “angustia”, la cual equivale a la experiencia del hombre (*Dasein*) frente a una pérdida de sentido o alejamiento mutuo entre el hombre y las cosas: “Decimos que en la angustia ‘se siente uno extraño’. ¿Qué significan el ‘se’ y el ‘uno’? No podemos decir ante qué se siente uno extraño. Uno se siente así en conjunto. Todas las cosas y nosotros mismos nos hundimos en la indiferencia. Pero esto, no en el sentido de una mera desaparición, sino en el sentido de que, cuando se apartan como tales, las cosas se vuelven hacia nosotros. Este apartarse de lo ente en su totalidad, que nos acosa y rodea en la angustia, nos aplasta y oprime. No nos queda ningún apoyo. Cuando lo ente se escapa y desvanece, sólo queda y sólo nos sobrecoge ese ‘ningún’. La angustia revela la nada.” HEIDEGGER, ¿Qué es metafísica? 100.

²¹ RULFO, *Obras* 171. Los paréntesis son míos.

²² RULFO, *Obras* 191. Las cursivas son mías.

tos internos, esto es, pagar las deudas de conciencia y de afectos que no pudieron ser solventados en la vida terrena. Dicho en otros términos, el *conatus* en los muertos rulfianos tiende a manifestarse como el deseo de auto-recuperación de la conciencia y la restauración de una afectividad fracturada. Para los que actúan como “vivos” en la obra escrita de Rulfo, el *conatus* va en dirección contraria; éste se particulariza y deja de ser el abstracto principio spinoziano de acción que esencia el ser para convertirse en una enorme madeja de apetitos sensitivos o sensuales. Este *conatus* de los personajes que se comportan como vivos es expansivo en dirección de su hondura (tiende a la posesión de sí mismo y del “otro”) y más versátil (más poblado y fluctuante de apetitos, es decir, se quiere una cosa y al mismo tiempo otras). En otros términos, para los vivos, en la obra escrita de Rulfo, el deseo o *conatus* no se contenta con la búsqueda de satisfactores de carácter fisiológico (comer, dormir, reproducirse) ni pretende una mistificación de su objeto al modo de armonía y paz interior, sino que este deseo vital es frecuentemente puesto en la posesión de algo. De ahí que el *conatus* en los personajes vivos de la obra escrita de Rulfo se manifiesta como una fuerte tendencia a la apropiación de personas, animales y cosas. Lo que resulta común al *conatus* de personajes vivos y muertos en la obra escrita de Rulfo es lo siguiente: el deseo de conservación en el ser que sólo se entiende a partir de la idea de la individualidad o la consciencia/conciencia²³ de sí. En este sentido Rulfo parece permanecer en el horizonte de la metafísica escolástica (aristotélico-tomista), para la cual el sujeto es “un todo individual que subsiste en un único acto de ser y que es, por eso, incomunicable”.²⁴

La preservación de la conciencia individual está a la base de toda idea de trascendencia en la obra de Rulfo, particularmente en su novela. Rulfo no emite juicios en torno al principio cristiano de la inmortalidad del alma en tanto pervivencia de autoconciencia, pero da por hecho que un vivo y un muerto nunca pierden aquello que hace a cada uno de ellos un ser individual e irrepetible. Nadie en el terreno de las ciencias, ni

²³ Dejada de lado la comparación entre los conceptos de Spinoza y Unamuno “consciencia” y “conciencia”, respectivamente, en adelante sólo se empleará el término “conciencia” para indicar dos cosas: “percatación” o reconocimiento de algo, sea esto de carácter exterior (objeto, evento, circunstancia, etcétera) o interior al individuo (afectos, deseos, anhelos, etcétera), así como para indicar el conocimiento del bien y del mal. Cf. FERRATER, *Diccionario I* 620. Para los modos adjetival y adverbial del sustantivo en cuestión se empleará en este apartado el término “consciente”.

²⁴ ALVIRA-CLAVELL-MELENDO, *Metafísica* 120.

en el de la filosofía ni en el de la teología tiene pruebas contundentes acerca de la perdurabilidad de la autoconciencia del individuo después de la muerte. No hay respuestas claras a la pregunta de cómo sea posible tal conservación del “yo” a falta de una confesión *post mortem* de experiencias sensoriales tan ligadas a dos instancias imprescindibles de la racionalidad: el espacio y el tiempo. A lo sumo, el dogma católico sostiene que la preservación de la conciencia individual después de la muerte es un asunto que atañe directamente a Dios. Unamuno trata de explicar la preservación de la conciencia del hombre a partir de una obsequiosa proclividad de la conciencia de Dios: “Si hay una Conciencia Universal y Suprema, yo soy una idea de ella, ¿y puede en ella apagarse del todo idea alguna? Después que yo haya muerto, Dios seguirá recordándome, y el ser yo por Dios recordado, el ser mi conciencia mantenida por la Conciencia Suprema, ¿no es acaso ser?”.²⁵ Evidentemente, desde el punto de vista filosófico es cuestionable este argumento de Unamuno, formulado muy al estilo del principio de razón suficiente leibniziano, y muy al estilo del argumento ontológico anselmiano de la demostración de la existencia de Dios. Sin embargo, lo dicho por Unamuno respecto a la posibilidad de pervivencia de la conciencia individual del hombre más allá de la muerte encuentra eco en la obra escrita de Rulfo: en la novela *Pedro Páramo* los muertos tienen conciencia de sí y de lo que hicieron en la vida terrena; esta conciencia es “ser” en último término. Pero en lo que no concuerda Rulfo con Unamuno es que para aquél no hay un explícito interés de Dios en el hombre. A juzgar por lo escrito en la novela *Pedro Páramo* la conciencia del hombre después de la muerte perdura en su ser y Dios solamente atestigua esta perdurabilidad.

Lo dicho en este apartado con respecto al *conatus* spinoziano tiene un carácter más originario y ontológico que pragmático y utilitarista. La Modernidad se encargaría muy pronto de transformar el concepto en bandera de todo tipo de expansionismos: económico, político, científico, etcétera. La explicación de este cambio no es muy difícil de entender: una vez que el hombre ha obtenido la satisfacción de un apetito se hace una leve idea de lo que pueda ser el conjunto de todas las satisfacciones reales (experimentadas de hecho) y posibles (propias y ajenas) para respectivas necesidades reales o posibles bajo el ingenio término de “felicidad”. Paulatinamente, aquel originario *conatus* spinoziano de permanencia del ser se transformará en el deseo

²⁵ UNAMUNO, *Del sentimiento* 148.

de felicidad total al más puro estilo del egocentrismo capitalista. El filósofo francés Paul Ricoeur describe magistralmente lo ilusorio de este deseo de felicidad y deja al desnudo su viciosa circularidad:

Se presenta, pues, al principio una primera idea ingenua de la felicidad que hay que reducir para que aparezca su sentido plenario. Esa idea ingenua es la que nos formamos por el análisis inmediato de los actos humanos tomados aisladamente: esos actos tienden hacia la conciencia de resultado —satisfacción o supresión de la pena—, en donde la acción encuentra un descanso provisional. La imaginación volandera prolonga indefinidamente ese punto de reposo; en su afán de eternizarlo, lo estira y lo perpetúa; pero siempre se queda en la perspectiva indefinidamente finita del amor de sí.²⁶

Lo que aquí se señala como algo impropio es la construcción de un concepto de felicidad para el hombre que sólo mira hacia el interior de sus propios confines, los cuales coincidan perfectamente con el ego. En esta perspectiva, la felicidad no es otra cosa que un constructo de la racionalidad o un conjunto de prácticas sin posibilidad de apertura y con pretensiones de inmovilidad: hay que prolongar el punto de reposo, eternizar el momento de satisfacción sin importar nada más. Esta desviación del amor de sí señalada por Ricoeur también es frecuente en la novela de Rulfo y se personifica en la arbitrariedad y egoísmo proverbial del personaje Pedro Páramo, símil perfecto del hacendado porfirista que llegó a ser dueño de vidas y tierras; hacedor y supresor de leyes; juez y parte en litigios comunes; traficante de ritos; violador de mujeres; provocador y pacificador de guerras. El problema con la noción de “amor de sí” aludida por Ricoeur consiste en que siendo tal noción un punto de partida para la comprensión del *conatus* puede luego desvirtuarse en prácticas alienadas o alienantes con relación al “sí mismo” y al (lo) otro. En efecto, el amor de sí es capaz de lograr los más grandes actos de altruismo como también hacer realidad los más nefandos crímenes. Para el cristianismo en general la primera fuente del amor al otro (congénere) es el amor a sí: “Amarás a tu prójimo como a ti mismo”.²⁷ Esta regla de oro pretende ser una fuente de inspiración

²⁶ RICOEUR, *Finitud* 84.

²⁷ La cita pertenece al evangelio de Mateo 22,39.

para impedir la exaltación del ego, pero al mismo tiempo se revela como una orden suprema para no sucumbir ante el peligro de disolución del propio ser. Asimismo, esta breve consigna de horizontalidad es el parámetro del equilibrio para el *conatus* según el cristianismo. En tanto no haya certeza de los límites del amor (hacia sí o hacia el otro; hacia un hombre o hacia una mujer) el creyente y el incrédulo sigue avanzando, probando si en tal o cual afecto o amor puede encontrar un asidero que lo afiance en su existencia de manera eficaz en esta vida o en la otra.

Con la reflexión hecha en torno al *conatus* así como de algunas consecuencias del “amor de sí” queda el terreno preparado para analizar más de cerca la propuesta típicamente rulfiana de afianzamiento en el ser y, por consiguiente, de hacer frente al designio “()”. Para Rulfo, al designio “()” se lo enfrenta desde el terreno de los afectos y más concretamente en el ámbito del amor entre un hombre y una mujer. Este es el escenario en el que puede haber visos de éxito, no para desentrañar y doblar al designio “()”, pero sí para intentar que las condiciones de la existencia sean las más propicias posibles, esto es, para afianzarse en el ser.

Al designar en el título del presente capítulo al “amor” con los adjetivos de “transparente” y “erótico” no se quiere decir que estos sean dos tipos de afecto completamente ajenos entre sí y que el primero sea “bueno” y el segundo “malo”. Rulfo en tanto autor de su obra no hace juicios apodícticos ni indagaciones freudianas, y tampoco discursos melifluos sobre la moralidad o inmoralidad de lo que habrá de designarse como amor “erótico”. Más bien el escritor jalisciense hace su presentación de hechos o eventos y deja al lector sacar sus propias conclusiones. Cada una de estas manifestaciones del afecto (amor transparente y amor erótico) tienen sus alcances y sus límites, sus logros y fracasos. La convergencia entre estos dos tipos de afecto está representada en la figura casi mítica de Susana San Juan, en la novela *Pedro Páramo*. Como se verá más adelante, en la mujer que deviene el amor fallido del cacique Pedro Páramo habrán de conjuntarse la transparencia, la sensualidad, la fidelidad y el misticismo. Este tipo de amor que ofrece Susana San Juan en la novela no es otra cosa que una ventana abierta a la trascendencia y, por ende, la posibilidad remota de no sucumbir al designio “()”, todo lo cual coincide con la afirmación del ser; desde Susana San Juan, o alguien como ella, se abre una tenue posibilidad para que un hombre experimente con plenitud el afianzamiento en el ser y, aún más, para captar lo que significa la providencia de Dios en un plano trascendente: “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más

allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras”.²⁸ Pero habrá que ir por partes: primero deben abordarse las distintas manifestaciones y resultados del amor “erótico”, después hay que considerar los alcances del amor “transparente” en la obra escrita de Rulfo. Finalmente, se hará una reflexión sobre el significado del amor desde la figura de Susana San Juan.

El dictado de Eros en la obra escrita de Rulfo

El filósofo español Miguel de Unamuno pone al descubierto lo que puede ser un complemento o rasgo alterno del *conatus* spinoziano ya no concentrado en el “yo” sino en camino hacia el (lo) otro. La búsqueda de la alteridad sin la renuncia a la propia individualidad es el principio que ha jalonado la historia del hombre y así es como Unamuno apunta al equilibrio de fuerzas en la búsqueda de la permanencia en el ser:

Más, más y cada vez más; quiero ser yo, y sin dejar de serlo, ser además los otros, adentrarme a la totalidad de las cosas visibles e invisibles, extenderme a lo limitado del espacio y prolongarme a lo inacabable del tiempo. De no serlo todo y por siempre, es como si no fuera y por lo menos ser todo yo, y serlo para siempre jamás. Y ser yo, es ser todos los demás. ¡O todo o nada!²⁹

Este esfuerzo de permanencia en el ser es creciente, tanto hacia “adentro” como hacia “afuera” del individuo. Visto así el impulso vital es un movimiento alterno y sin término de “salir-entrar-salir” desde la individualidad hacia la alteridad, con la pretensión de trascender el espacio y perdurar en el tiempo inacabable. Toda experiencia en sentido contrario a este deseo significa una disminución en el ser porque la individualidad “es” en la medida de su experiencia de alteridad. Desde la óptica de Unamuno no es posible impedir este deseo de plenitud que se traduce en una manera diferente de habitar y ser habitado por el ser, trascendiendo riesgosamente todas las fronteras de la

²⁸ RULFO, *Obras* 158.

²⁹ UNAMUNO, *Del sentimiento* 103.

individualidad. Una cosa es totalmente cierta para el filósofo español: el más hondo afianzamiento del hombre en el “ser” no debe desconocer la experiencia de la fusión en el otro. Pero, ¿cómo es esto posible?, ¿de qué manera se puede ejemplificar? En el acto de engendramiento.

Unamuno sostiene que el acto de engendramiento, en el que interviene un hombre y una mujer, es una donación que en principio puede hacer realidad la auto-trascendencia de quien lo lleva a cabo. Es un placer que encierra el dolor (de distinta índole), y viceversa; una probada de lo que es la muerte y lo que es la vida plena. O bien, es la experiencia de la vida propia desde la vida del otro:

Y todo acto de engendramiento es un dejar de ser, total o parcialmente, lo que se era, un partirse, una muerte parcial. Vivir es darse, perpetuarse, y perpetuarse y darse es morir. Acaso el supremo deleite de engendrar no es sino un anticipado gustar la muerte, el desgarramiento de la propia esencia vital. (...) En su fondo, el deleite amoroso sexual, el espasmo genésico, es una sensación de resurrección, de resucitar en otro, porque sólo en otros podemos resucitar para perpetuarnos.³⁰

El filósofo español aborda el tema del engendramiento y del deleite amoroso sexual como ejemplo de donación (darse), de abandono del ser (morir) y al mismo tiempo de afianzamiento en el ser (perpetuarse) en virtud de la apertura de la propia esencia vital. En el ámbito de la literatura el escritor francés Georges Bataille observa que de la donación manifestada corporalmente entre dos amantes no sólo se obtiene como resultado el deleite sensual sino también la experiencia de la “verdad del ser”. Gracias a esta donación mutua se llega “al vislumbre en el fondo del ser, la simplicidad del ser”.³¹ Al conceder un enorme valor al deleite amoroso-sexual ambos autores —Unamuno y Bataille— eluden toda reducción especulativa del amor humano y al mismo tiempo proponen una puerta de acceso a lo trascendente del ser.

Con lo dicho hasta ahora están dadas las condiciones para emprender una aproximación conceptual a dos derivados del término Eros, es decir el “erotismo” y el así

³⁰ UNAMUNO, *Del sentimiento* 166.

³¹ BATAILLE, *El erotismo* 26.

llamado “amor erótico”.³² Determinar una exacta definición del sustantivo “amor” y del calificativo “erótico” es prácticamente imposible dada la pre-historia que respalda el uso de cada uno de estos términos, así como por las condiciones culturales actuales de los grupos humanos que los han incorporado a su lenguaje común. De cualquier forma, resulta ineludible decir alguna palabra sobre tales términos, por separado o en su binomio, desde la base de lo que algunos autores renombrados han dicho al respecto:

En primer lugar, la perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo; es un sentimiento tal que las sombrías perspectivas vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido. Luego, más allá de la embriaguez abierta a la vida juvenil, nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de ver en ella por fin la abertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta.³³

(El erotismo) es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos (...).³⁴

³² Con respecto al término “Eros”, Platón ofrece el primer desarrollo en la filosofía con pretensiones de sistematicidad pero no puede librarse del todo de la confusión. Según Francisco Lisi en el diálogo *El Banquete* Platón caracteriza a Eros como el principio de todo: el dios más feliz, más bello y el mejor, poseedor de las cuatro virtudes “cardinales”: justicia, templanza, coraje y sabiduría. Eros, el principio supremo del bien tanto para los hombres como para los dioses. Por otro lado, también en este mismo texto Platón caracteriza a Eros como un ser intermedio (no dios, sino *daimon*) que está en permanente búsqueda de lo bueno y lo bello. Incluso lo peor es predicado de Eros en el texto ya referido de Platón: Eros como “violento cazador”, aspirante frustrado a la sabiduría, “brujo terrible, un envenenador y un sofista”; no es inmortal (como sí lo es el alma humana) sino que vive y muere alternadamente en analogía con la naturaleza. Más allá de todas estas determinaciones, en *El Banquete* queda plasmada la dimensión cósmica de Eros: el deseo universal de la posesión permanente del bien. Este anhelo es el más fuerte y tiene manifestaciones antropomórficas: el ansia del dinero, el deseo de conservación del cuerpo, el deseo del conocimiento, el deseo sexual. Todas estas clases de amor tienen en común la aspiración a la inmortalidad. Aquí, bajo el tema del anhelo de inmortalidad, Platón sitúa el deseo de la reproducción del hombre. Cf. LISI, Eros en Platón 7-10. Como puede observarse, algunas características del Eros platónico estarán presentes en el *conatus* de Spinoza.

³³ BATAILLE, *El erotismo* 29.

³⁴ PAZ, *La llama* 10. Los paréntesis son míos.

(...) el erotismo es ante todo y sobre todo *sed de otredad*. Y lo sobrenatural es la radical y suprema otredad.³⁵

(...) somos en tanto nos descubrimos ya presos en la tonalidad de una disposición erótica —amor u odio, desdicha o felicidad, goce o sufrimiento, esperanza o desesperación, soledad o comunión— y que no podemos pretender nunca que alcanzamos una neutralidad erótica de fondo sin mentirnos a nosotros mismos.³⁶

Podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte.³⁷

Es sorprendente la diversidad de enfoques y descripciones en torno al erotismo y, más particularmente, al amor erótico que se desprenden de las citas anteriores. El erotismo es un fenómeno típicamente humano en el que se involucra el corazón y el sexo, el alma y el cuerpo, con vistas a superar la fragmentación o discontinuidad del ser. Las descripciones sobre el fenómeno erótico oscilan desde lo más carnal a lo más espiritual o trascendente, pero en cada caso se trata de una plétora de impulsos que se resiste a toda ley o a toda previsión, muy a pesar de renombrados estudios psicológicos profundos o compendios textuales que aspiran a dar con la estructura de lo que se mueve al interior de la subjetividad. El erotismo es la experiencia del límite entre lo que se vive internamente desde la piel y los sentidos por una parte, y lo que puede ser dicho o transcrito en forma de literatura, por otra parte. Esta experiencia paradójica de insuficiencia-plenitud de alma y cuerpo, de donación radical y aceptación desinteresada, entre dos semejantes y distintos que afirman “amarse” es lo que puede ser designado —con todos los riesgos que implica aventurar una definición— como “amor erótico”. Pero, ¿esto es todo el contenido del amor erótico?, ¿esto es lo más esencial del amor erótico?³⁸

³⁵ PAZ, *La llama* 110.

³⁶ MARION, *El fenómeno* 13-14.

³⁷ BATAILLE, *El erotismo* 15.

³⁸ La escritora Rosario Miranda deja entrever que la experiencia erótica es un vaivén de sensaciones que no pueden ser agotadas de manera particular y tampoco en su conjunto. Este torrente de vitalidad es lo que alimenta una literatura fascinante e inagotable: “Hay un vocabulario común para referirse al amor y a la carne cuando entran en contacto los corazones o los cuerpos: ambos se arrebatan, se estremecen, suspiran, se abisman, se disuelven, se desquician, se abrazan (*sic*), se alteran, arden; ambos se consumen y consuman, se ruborizan, se excitan, se enardecen, se enfrían, se ajetrean, se agitan; los dos conocen la atracción, la euforia, la electricidad,

El amor erótico, sin embargo, es una noción que no puede agotarse en una definición, dado que es, primero, experiencia de lo “uno” y, luego, la experiencia de lo “otro”, de “dos” en su relación mutua. Por eso para Octavio Paz la mejor manera de aproximarse a semejante experiencia es por la vía de la metáfora y de la poesía:

El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación.³⁹

El acto en que culmina la experiencia erótica, el orgasmo, es indecible. Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo.⁴⁰

En consonancia con lo dicho por Octavio Paz puede decirse que el amor erótico en la obra de Rulfo es llevado a cabo entre dos (un hombre y una mujer) en el contexto de la madurez sexual o adultez, de una relación de donación (a dúo) y de auto-transcendencia física y espiritual. A falta de estas características, y en las que sólo se involucra el placer carnal, no podría hablarse de amor erótico sino de una “relación física” y más específicamente de una “conducta” pretendidamente erótica con sus variadas consecuencias para algunos de los personajes rulfianos. Estos criterios elementales pueden ser útiles también para establecer un distanciamiento entre el “amor erótico” y la pornografía o lo “pornográfico” en el contexto actual. Podrá objetarse que en sentido estricto nadie puede establecer taxativamente los límites de lo erótico y lo pornográfico, en primer lugar porque hay una poderosa industria lucrativa detrás de esta temática, motivo por el cual tal industria en ocasiones defiende la identificación y a veces la diferencia entre ambas conceptualizaciones del amor. Claro, según su conveniencia. Sin embargo, se puede señalar la siguiente pista para la identificación

la captura, la invasión, la sacudida, el trastorno, la plenitud, el exceso, el furor, el asco, las ascuas, el fuego. Fuego en el alma y fuego en el cuerpo. De eso hablan los libros. Esa atracción hacia afuera de uno mismo en que consiste el erotismo produce chispas en forma de escritura. El erotismo segrega literatura”. Cf. MIRANDA, *Arder* 161.

³⁹ PAZ, *La llama* 10.

⁴⁰ PAZ, *La llama* 110.

de lo propiamente pornográfico: “La pornografía no pretende más que estimular el sexo del consumidor por aquello que coloca ante su vista o en su oído; es placer desnudo, no trascendido por una finalidad superior o externa ni justificado por ningún marco ‘noble’ que lo arrobe o lo disimule”.⁴¹

Una instrumentalización unilateral en la relación de “dos” ya es una manifestación de rebasamiento de lo que se ha designado como “amor erótico”, y de ahí que, según lo dicho anteriormente, debe designarse más bien como “conducta” erótica. Por ejemplo, la relación que entablan los personajes de Felipa y el protagonista del cuento de Rulfo “Macario”. En este caso se nota una relación inducida, vertical, instrumental y, sobre todo, aleposa de Felipa hacia Macario:

Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos... Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un lado. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua.⁴²

Si se toma en cuenta la manera de narrar del personaje principal del cuento “Macario” se puede deducir que se trata de un tipo medio ingenuo y medio loco, que no puede controlar su apetito y cuyo entorno está dominado por dos mujeres: la madrina de Macario y Felipa. A esta última es a quien la madrina de Macario le encomienda el cuidado de su ahijado: Felipa es la encargada de preparar la comida para los tres. Lo que el personaje de Felipa lleva a cabo en ausencia de la madrina de Macario es una relación asimétrica con éste y sin otra finalidad que el placer por sí mismo. Felipa se aprovecha del apetito voraz de Macario y habitualmente deja su porción de comida para éste. Así comienza el chantaje sexual de Felipa, la cocinera.

Al margen de este caso de abuso sexual retratado en el cuento “Macario” se observan a lo largo de la obra escrita de Rulfo episodios de erotismo en donde casi

⁴¹ MIRANDA, Arder 162.

⁴² RULFO, *Obras* 61. Los puntos suspensivos pertenecen al texto de Rulfo.

siempre el varón lleva la iniciativa o el rol protagónico. Una excepción clara de este señalamiento lo constituye la figura de la mujer que es el amor ideal del cacique Pedro Páramo. Efectivamente, Rulfo confiere a su personaje Susana San Juan una excepcional libertad para expresar su amor erótico para el verdadero “amor” de su vida, un varón de nombre “Florencio”. Este ejemplo de amor erótico realizado por Susana San Juan es motivo de análisis en un apartado posterior.

Rulfo emplea en sus textos expresiones breves, pero sin duda claras, a fin de conducir al lector al ámbito de la “conducta” erótica de sus personajes, aunque sin caer en los excesos de una descripción fisiológica demasiado explícita o minuciosa según lo que se entendería actualmente como discurso “pornográfico”.⁴³ Aquí se ofrecen algunas instancias de la obra escrita de Rulfo en las que el autor deja insinuada o plasmada la “conducta” erótica de sus personajes:

Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima.⁴⁴

Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho.⁴⁵

⁴³ Existen abundantes obras cuyo autor o autora, en el contexto de la narración de ciertas costumbres sociales etiquetadas previamente como prohibidas o clandestinas, privilegia la descripción de los detalles físicos de la conducta erótica. Esto ha hecho que algunos críticos agrupen este tipo de textos en lo que han denominado como “literatura obscena”. Por ejemplo, en *Las damas galantes* de Pierre de Bourdeilles el autor presenta una narración sobre un episodio acaecido en la corte de Enrique III: “(...) la reina madre ordenó que fuesen visitados los cuartos y se abrieran todos los cofres de quienes vivíamos en el palacio del Louvre, mujeres incluidas, en busca de armas ocultas, sobre todo pistolas: y he de decir que el capitán de la guardia no decomisó precisamente pistolas sino, además, cuatro gruesos *godemichis* (una especie de miembro artificial que las machorras acostumbraban artarse gentilmente con cintillas y acomodárselo entre las piernas), preciosamente labrados, que así como arrancaron risotadas a todo el mundo al enterarse, dejaron atónica a la reina y muy corrida a la poseedora de aquellos aparatos de placer”. Cf. Batis, *Estética* 13. Los paréntesis pertenecen a la fuente de consulta.

⁴⁴ RULFO, *Obras* 33. “Es que somos muy pobres”.

⁴⁵ RULFO, *Obras* 110. “Acuérdate”.

Pero ya para entonces no era de nosotros. Era propiedad de Euremio Cedillo, el único que la había trabajado como suya. ¡Y vaya si era chula la Matilde! Y más que trabajado, se había metido dentro de ella mucho más allá de las orillas de la carne, hasta el alcance de hacerle nacer un hijo.⁴⁶

Eras suavecita. Me acuerdo. Te siento todavía aquí en mis brazos. Suavecita. Blanda. El olor del vestido con que salías a verme olía a alcanfor. Y te arrejuntabas mucho conmigo. Te repegabas tanto que casi te sentía metida en mis huesos. Me acuerdo.⁴⁷

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

—¿Quién?

—El Niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor.⁴⁸

Y él entró. Llegó abrazándome, como si ésa fuera la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreí para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no le veía a él, por lo negra que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo.⁴⁹

Estas conductas (eróticas) son un eco de aquel deseo elemental que empuja al hombre a afianzar su ser y que se ha designado bajo el término *conatus*, sin obstar que éste se manifieste como el avasallamiento ante el apetito de los sentidos: desde la perspectiva del personaje que lleva a cabo la “conducta” erótica en la obra escrita de Rulfo, a ésta se la considera como un bien-para-sí; como un intento de prevalencia del “yo” frente a todo tipo de obstáculos reales o teóricos (por ejemplo, el marco axiológico heredado). Esto es lo que importa desde el “sí mismo”, del que lleva a efecto la “conducta” erótica:

⁴⁶ RULFO, *Obras* 128. “Matilde Arcángel”.

⁴⁷ RULFO, *Obras* 136. “Anacleto Morones”.

⁴⁸ RULFO, *Obras* 145. “Anacleto Morones”.

⁴⁹ RULFO, *Obras* 170. *Pedro Páramo*.

Ser implica, para todo ente, el esfuerzo de perseverar en su ser (*conatus in suo esse perseverandi*). Ser siempre requiere seguir siendo, cueste lo que cueste. Ser implica una exigencia de ser sin reservas, sin condición, sin límite ni fin. Poco importa que persevere en mi ser de un modo más o menos activo (con una idea adecuada de mi decisión de ser), o más o menos pasivo (con una idea inadecuada de lo que me ocurre que soy); lo esencial consiste tan sólo en que yo persista en ser y que, de cualquier manera que sea, mi *yo* sea.⁵⁰

Hay que destacar de esta cita la fuerza de voluntad desencadenada para lograr la prevalencia de sí sobre cualquier obstáculo, así como la posibilidad de acierto o desacierto con respecto del esfuerzo por perseverar en el ser. El hombre pretende instalarse y hacerse valer por sí mismo, construir un “aquí y ahora” o un espacio-tiempo privilegiado de Eros, y que todo ello sea solamente suyo: nada ni nadie se interpone cuando ya se desencadena y se hace realidad el deseo: “He marcado en el tiempo, aunque sólo fuera por un tiempo, un momento eterno, que sólo me pertenece a mí, que sólo ocurrió por mí y para mí y que por lo tanto me individualiza de una vez por todas”.⁵¹ Después del arrebató de placer, quizá, vendrá la culpa y el remordimiento como lo pone de manifiesto Octavio Paz: “(...) vueltos del arrebató nos encontramos de nuevo frente a un cuerpo y un alma otra vez extraños. Entonces surge la pregunta ritual: ¿en qué piensas? Y la respuesta: en nada. Palabras que se repiten en interminables galerías de ecos”.⁵²

Un caso especial de “conducta” erótica, con placer y arrepentimiento incluidos, es la que se observa en los personajes del cuento de Rulfo titulado “Talpa”: una mujer (Natalia) y su cuñado traman deshacerse del marido (Tanilo) de aquélla para seguir manteniendo una relación erótica. Hay dos agravantes en el imaginario axiológico del cuento: primero, la víctima es nada menos que el hermano del supuesto amante; segundo, los amantes echan mano del ritualismo católico para acelerar la muerte de la víctima. En este punto Rulfo saca a relucir la contradicción que entraña el deseo de afirmarse en el ser (de cada uno de los dos amantes) a costa de la supresión del ser de otro (el marido de Natalia). Adicionalmente se advierte una oposición en la raíz etimoló-

⁵⁰ MARION, *El fenómeno* 61-62.

⁵¹ MARION, *El fenómeno* 130.

⁵² PAZ, *La llama* 206.

gica de los nombres de los esposos: “Natalia” (de latín *Natalis dies*), nacida en Navidad o con relación al nacimiento; mientras que “Tanilo” remite al campo semántico de la muerte (del griego *Thánatos*). Sorprendentemente la oposición de fuerzas, de intereses, de nombres, en el cuento de Rulfo no termina aquí. Quizá los intérpretes de Rulfo no se han fijado en que el nombre mismo de “Talpa” ofrece una clave de lectura para entender que lo que está en juego a lo largo del cuento es el “afianzarse en la tierra”. Efectivamente, el nombre “Talpa” proviene del náhuatl *Tlalli* (tierra) y *Pan* (encima o sobre), es decir, “sobre la tierra”.

Rulfo disipa toda duda con respecto a la unidad temática erotismo-tierra-amantes/amor-tierra-esposos de acuerdo a las siguientes líneas de su famoso cuento “Talpa”:

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la *tierra*. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirle la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos.⁵³

A juzgar por la cita anterior la tierra es parte de los amantes. Ella, la tierra, influye en el otro calor corporal de los amantes, acercándolos, fundiéndolos. Y es también la tierra la que separa a Tanilo de su mujer, es decir, a los esposos:

Dice que le dijo que ya se había curado por fin; que ya no le molestaba ningún dolor. ‘Ya puedo estar contigo, Natalia. Ayúdame a estar contigo’, dizque eso le dijo. Acabábamos de salir de Talpa, de dejarlo allí *enterrado* bien hondo en aquel como surco profundo que hicimos para sepultarlo.⁵⁴

⁵³ RULFO, *Obras* 53. Las cursivas son mías.

⁵⁴ RULFO, *Obras* 54. Las cursivas son mías.

El cuento “Talpa” enseña que no todos los esfuerzos por afirmarse en el ser, en el modo de la conducta (relación) erótica, suelen ser satisfactorios. En este caso la voluntad y la libertad dan con algo que sobrepasa la efímera experiencia del placer sensual, es decir, el remordimiento o el deseo de huir de sí mismo: “Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca”.⁵⁵

El cuento “Talpa” o “sobre la tierra” trata de dos posturas contrastantes; la de los amantes y la del marido engañado, y ambas coinciden en su deseo primordial: anclarse en la vida, a la tierra, y sin obstáculos; dos en busca del placer sensual, otro más en busca del alivio del propio cuerpo para recuperar así el cuerpo de su mujer. A partir del cuento de Rulfo se puede extraer una sencilla conclusión: la tierra une y separa, es el escenario de las ganas de vivir que cada hombre elige sin reparar quizá en el tormento posterior, el de la conciencia, el del desarraigo porque hay que seguir caminando, huyendo de todos hasta de sí mismo. En este tenor termina la confidencia del narrador del cuento “Talpa”: “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.”⁵⁶

Ni el amor de esposos, ni el erotismo de los amantes puede llevarse a cabo sin la tierra. A ella hay que afianzarse como sólo puede afianzarse un hombre al ser. Pero la relación (conducta) erótica puede ser transformada o asumida desde una perspectiva distinta en tanto que involucra bienes “superiores” para los que pretenden llevarla a cabo. En este caso puede hablarse de “amor transparente”, a falta de otro calificativo más adecuado. Este tipo de amor es el que Rulfo describe en otros escritos de su obra —fuera de sus cuentos y su novela— y que atañen a él y a su mujer, Clara Aparicio.

⁵⁵ RULFO, *Obras* 52.

⁵⁶ RULFO, *Obras* 59.

El amor transparente en la obra escrita de Rulfo

En sus cartas a Clara, publicadas después del fallecimiento de Rulfo, el escritor jalisciense expone una versión diferente del amor entre un hombre y una mujer, alejándose de la concepción de amor erótico o conducta (relación) erótica que se advierte en algunos de los personajes de sus cuentos y su novela. Las epístolas de Rulfo entrañan un concepto superior de la figura femenina, uno más cerca de Dios que de la Tierra. De cara a la existencia que fue de Rulfo, a sus miedos y angustias, su enamorada es la personificación de la belleza, la ternura y la delicadeza, es decir, todo aquello que le proporcionaba un remanso de paz y un alivio para sus tribulaciones. Por tal motivo, a esta manera de mostrar la afectividad del escritor se ha designado aquí como “amor transparente”. La importancia de esta caracterización del amor radica en que ofrece una alternativa a Rulfo para afirmarse en el ser, para hacerle frente al designio “()” y para conjurar el peligro del extravío teológico que era el que, quizá, más angustia provocaba en Rulfo.

El amor profesado a Clara representa para Rulfo la posibilidad de afirmarse en el ser. Empleando una metáfora en la carta del 10 de junio de 1947 Rulfo compara a Clara con la “tierra”, con la firmeza y solidez de cara a los eventos tan propios del designio “()” en la cosmovisión rulfiana:

Yo no soy muy fuerte; pero el cariño que te tengo sí es fuerte y grande y no se acaba. Es como un árbol que ha enraizado mucho en esta tierra que eres tú y de la cual me será difícil desprenderme ya. *Y porque eres así, como la tierra, noble y hermosa y llena de prodigios, por eso no podré olvidarte. Pasarán las peores cosas, los peores días y también los ratos en los cuales uno se siente muy infortunado, pero tú siempre estarás allí, como la luna en la noche, acabando con las malas impresiones del día. Tú siempre y en cada instante, muchachita de los ojos llenos de ternura, estarás allí, permanecerás siempre conmigo.*⁵⁷

Clara es la “tierra” firme, siempre “ahí”, inmovible frente al designio “()” que llega acompañado de las peores cosas, los peores días y los ratos de infortunio. Por medio

⁵⁷ RULFO, *Aire* 108. Las cursivas son mías.

de la misma carta Rulfo acude a ella en búsqueda de seguridad, con el alma fracturada (“un poco quebrada”), cargando heridas que ni él sabe con certeza a quién atribuir las:

Yo siempre me he sentido miserable, enormemente miserable, como te lo he dicho varias veces. Mucho, porque yo he querido serlo, mucho porque me han hecho sentir lo que soy. Me han dado golpes, sabes, me han dado duros golpes en eso que le llaman sentimiento. No sé quién; pero sí sé que a veces, cuando me examino el alma, la siento un poco quebrada. Y tú me has aliviado, simplemente de la manera más sencilla, has puesto parchecitos allí por donde me salía el ánimo, donde yo más lo necesitaba.⁵⁸

El tratamiento que entre Rulfo y Clara prevalece en las cartas remite al lirismo amoroso presente en libro del “Cantar de los Cantares” de la literatura canónica judeo-cristiana. En el “Cantar” el varón deja de lado su papel dominante para crear la atmósfera necesaria a fin de que la mujer pueda manifestarle su afecto con toda libertad. En las cartas de Rulfo y en el Cantar todo gira en torno a dos personas que se prodigan metáforas para profesarse su afecto. Puede verse aquí una comparación entre lo escrito por Rulfo a Clara y lo dicho por el varón a su doncella en el Cantar:

A veces, cuando pienso en ti (de un hilo) tengo la impresión de estar viendo el mar y los árboles de los bosques. (...) Sin embargo, no dejo de pensar en eso, que en ti me parece sentir el mar tal y como es y los bosques y los pájaros, y todas esas cosas que me gustan están en ti, encerradas, porque yo las he visto asomándose por tus ojos.⁵⁹

Tu cutis es un paraíso de granados con toda suerte de frutos deleitosos, alheñas y nardos, nardo, azafrán, caña aromática y cinamomo, juntamente con toda suerte de árboles de incienso, mirra, áloe y todo género de los mejores balsameros. ¡Fuente de los huertos, un manantial de aguas vivas y arroyos que fluyen del Líbano!⁶⁰

⁵⁸ RULFO, *Aire* 108-109.

⁵⁹ RULFO, *Aire* 136.

⁶⁰ CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* 755. La cita pertenece al “Cantar de los Cantares” (4, 13-15).

Clara representa para Rulfo la seguridad en la tierra o, mejor dicho, la posibilidad de experimentar lo mejor que hay en esta tierra: “sentir el mar... los bosques... los pájaros...”: todo lo que de bueno hay en la tierra está concentrado en la mirada clara de Clara. Una vez más Rulfo, tan de alma quebrada, necesita encontrar el motivo por el cual vale la pena estar habitando la tierra, y para ello pide ayuda a una mujer. Él descubre el nombre, el rostro de la belleza y la bondad en una mujer.

Hay detalles muy ingeniosos en las cartas de Rulfo a Clara que hacen ver de ella un elemento esencial de la realidad cotidiana del escritor. Ella no sólo es lo transparente del amor más transparente, sino la huella, la presencia lejana-cercana de quien hace que todo esfuerzo o sufrimiento tenga un sentido superior. En medio de tanta angustia que experimenta Rulfo, por su carácter natural, Clara significa el humor fino y la ventana a lo “positivo” de la vida cotidiana:

Cada que veo tu nombre en alguna parte, me sucede algo aquí, en el lugar por donde uno tiene la costumbre de pasar la comida, y al que algunos, casi todos, llaman gorgüello. El otro día lo vi, por la noche, en un edificio de apartamentos. Se prendía y se apagaba y era una luz blanca muy fuerte. Clara —pum, se apagaba— Clara —pam, se prendía—. Seguramente el “Santa” está descompuesto, pues el letrero completo debía decir ‘Santa Clara’, pero sólo relumbraba el Clara... Clara... Cada vez igual a la respiración de uno. Estando allí, me llené de recuerdos tuyos y me senté un rato sobre un pradito para mirar a gusto aquel nombre tan querido de esa criatura tan aborrecida y fea. Así anda el mundo.⁶¹

⁶¹ RULFO, *Aire* 125. El humor de Rulfo también se hace presente en el miedo que le tenía a la filosofía y la ingenuidad con la que le confía esto a Clara: “Además, aquí te encuentras con cada tipo que da miedo. El otro día se me topó uno que vendía chicles nylon y cigarros. Antes que le dijera nada me habló sobre las teorías de Kant y luego me recomendó fuera a estudiar a la Facultad de Filosofía”. RULFO, *Aire* 64. Otro pasaje jocoso en las cartas de Rulfo se presenta cuando éste adopta la postura hierática del filósofo-psicólogo y su lenguaje casi esotérico: “Pero a uno le gusta que le den y dar consejos a veces, porque uno quiere aliviarse, compartiendo con alguien las lastimaduras de uno mismo. Y yo creo que la única radicación fenomenológica de la sístole y la diástole y de todas sus concomitantes radiales en su estructura psíquica, recurren a la experimentación propia del inconsciente y en sus manifestaciones vitales, ya extravertidas o introvertidas, contienen la causalidad del sujeto. Como ves, es sencillo meterse en líos; lo difícil es salir de ellos (...).” RULFO, *Aire* 66.

Pero así como el afecto de Clara significa para Rulfo el humor, la confianza y la fuerza para moverse en el mundo,⁶² es ella quien ayuda a Rulfo a salir bien librado del extravío teológico. En la correspondencia de Rulfo a Clara son constantes las menciones que el escritor hace de Dios; incluso, son muchas más menciones de Dios en las cartas de Rulfo a Clara que las que se esperaría que el hagiógrafo hiciese de la figura divina en el “Cantar de los Cantares”.⁶³ Por lo general el modo como Rulfo se dirige a Dios en sus cartas es la de alguien suplicante, confiado en su bondad providente. Esta manera de “tratar” a Dios en las cartas de Rulfo establece un claro contraste con respecto de otros textos de su obra: en los cuentos y en la novela el escritor jalisciense expone algunos de los más agudos cuestionamientos religiosos y dudas de fe que un hombre ilustrado es capaz de plantear. Pero en sus cartas la fe no tiene esas dudas sombrías y angustiosas porque Clara es la señal de la presencia divina y al mismo tiempo la intercesora de las peticiones de Rulfo ante Dios.⁶⁴ Con esto se va delineando una puerta a la trascendencia y a la fe en las realidades superiores por parte de Rulfo, el hombre.

La figura divina en el epistolario de Rulfo es un tercer interlocutor al que tanto el autor jalisciense y Clara pueden recurrir para que la realidad o los eventos cotidianos tomen el curso esperado: “Y aunque suban y bajen los ánimos, no sé, pero Dios lo resuelve todo. Y resolverá también esto, sencillamente, como Él lo sabe hacer. Primero, porque tú eres buena con Él, y no te puede negar nada, y segundo porque los dos lo queremos mucho y Él se sabe portar bien con la gente que lo quiere”.⁶⁵

⁶² Esta es la confesión que Rulfo hace a Clara en su carta del 10 de enero de 1945: “No sé lo que está pasando dentro de mí; pero a cada momento siento que hay algo grande y noble por lo que se puede luchar y vivir. Ese algo grande, para mí, lo eres tú”. RULFO, *Aire* 51.

⁶³ De facto no hay ninguna referencia directa a Dios en el libro del “Cantar de los Cantares” y tampoco de ninguna otra realidad superior: “It contains no mention of God or any other superior being; neither does it mention law, ritual, the nation of Israel, the history of its people or the genealogies of its men. It includes no representation of hierarchy or rule, no relationship of dominance and submission, and (almost) no violence. Where the Bible concerns itself overwhelmingly with obedience, the Song inscribes an alternative story of voluntary love and pleasure”. Cf. OSTRICKER, *A Holy* 43.

⁶⁴ Rulfo afirma tener su fe bien cimentada en Dios, pero también en Clara: “Sin embargo, yo tengo una fe muy grande en ti, creo en ti y en Dios, y en lo demás no creo. Y Dios sabe poder porque siempre ha sido así, poderoso”. RULFO, *Aire* 156.

⁶⁵ RULFO, *Aire* 131.

Rulfo se siente profundamente bendecido por Dios al haberle concedido la presencia y el afecto de Clara. Ella es el motivo de la oración ferviente del escritor. Al compartir su plegaria Rulfo manda una señal inequívoca en el sentido de que el afecto, o como coloquialmente se dice “el corazón”, es la llave que da acceso a la voluntad providente de Dios:

Pero no podemos ser como dioses; no somos más que pobrecitos seres humanos y tenemos que pedirle a Él que mire por nosotros. Que abra sus grandes ojos sobre este par de muchachitos suyos y que no nos falte nada.

Sin embargo, a veces creo que es pedirle mucho. Yo le pedí tu cariño y me lo dio. ¿Qué más sobre eso pudiera yo pedirle?

Se llama Clara, Señor, le decía yo, mírala, mira cómo es una de las más hermosas de tus criaturas, parece como si fuera una travesura tuya, un juguetito que pusiste sobre la tierra para descansar tus ojos en él, cuando te sintieras cansado de mirar todas las demás cosas. Y yo la quiero, Señor, haz que ella conozca lo mucho que la quiero. Eso le decía yo todavía ayer, todavía ahora y se lo seguiré diciendo siempre.⁶⁶

Lo dicho en la cita anterior constituye una postura radicalmente opuesta a lo que puede observarse en los cuentos y en la novela de Rulfo: fuera de sus cartas, Dios es un personaje indiferente a su criatura y que abandona hasta a su providencia “en manos” del extraño poder del designio “()”. En las cartas a Clara, Rulfo da signos de que ha conocido la providencia de Dios y, más aún, que no hay otra cosa que pueda dar acceso a Dios sino ella.

Una mujer, el amor transparente de ella a modo de donación plena, desinteresada, constituye para Rulfo la conjunción de lo trascendente con lo inmanente. Clara es la muestra palpable de la inmensa bondad de Dios aquí en la tierra. Dios mismo, en la óptica de Rulfo, fue quien lo llevó hasta Clara, y con ello se opera la transformación radical de la vida de Rulfo:

⁶⁶ RULFO, *Aire* 166-167.

Eran mis pensamientos los que me llevaban y me traían de un lado a otro por puros campos de tristeza. Y luego, ahora tú, borrándolo todo, acabando con muchos años de desaliento. Es por eso que todavía, en ratos muy seguidos, pienso que estoy soñando. Porque, ¿cómo puede Dios ser así de bueno conmigo, cuando yo he sido muchas veces malo con Él?

¿Quién sino tú eres lo más querido para mí, y Él me lo da, como si de pronto se me ocurriera pedirle lo imposible, y me lo concediera? ¿Dime, Angelina, eres acaso un ángel de este mundo?⁶⁷

Yo creía antes que no entendía la vida. Que no sabía para qué era, ni con qué fin vivía uno. Pero Dios sólo sabe lo que hace con sus criaturas. Me llevó hasta ti como si me indicara cuál era el camino; me llevó hasta donde tú estabas y me dijo: escóndete entre esos brazos y conocerás cuánta ternura hay allí y cuánto consuelo, y será como si comenzaras a vivir.⁶⁸

En ambas instancias afirma Rulfo que Dios fue quien lo condujo hasta Clara como quien lleva de la mano a un ser vulnerable hasta su destino o refugio seguro. Aquí Rulfo muestra cómo se desvanece el designio “()”, que suele ser siempre desfavorable, ante la bondad y el cuidado directo de Dios. Si Dios es *per se* providente y poderoso también Clara tiene un poder especial casi trascendente de mediación ante Dios: Clara intervendrá en esta vida para que Rulfo no llegue a ser merecedor del hipotético castigo eterno en la otra vida: “Tal vez tú sabes también si Dios piensa castigarme en la otra vida, dándome en ésta la felicidad que tú eres para mí. Dime si tú lo sabes. Y si es así, que así sea. Al fin y al cabo tú me salvarás y me harás ser bueno, y entonces Él no tendrá nada contra mí. Nada, estando tú de por medio”.⁶⁹ Esta última cita es muy importante porque retrata a Rulfo como un hombre de fe profunda en la figura de un Dios que es juez, pero un juez misericordioso que da lugar a la mediación, y a la “salvación” definitiva del hombre. Esto es un eco del catolicismo tradicional que ve en los santos (vivos o muertos) a personas capaces de mediar y prestar auxilio en el complejo

⁶⁷ RULFO, *Aire* 162-163.

⁶⁸ RULFO, *Aire* 229.

⁶⁹ RULFO, *Aire* 118-119.

camino de la redención.⁷⁰ De esta manera Rulfo confiesa que Clara es la mujer que lo “salva” del extravío teológico, restaurando la armonía perdida de aquél con Dios.

Las cartas de Rulfo a Clara conforman una asignatura pendiente para los estudiosos del escritor jalisciense. Falta todavía mucho por hacer para rescatar el justo valor de esta literatura epistolar, de manera que arroje luz sobre el estilo y cosmovisión del autor mexicano desarrollados en sus cuentos y en su novela. En efecto, hay numerosas señales de anticipación —en cuanto a temas y estilo— en las cartas a pesar de que el tratamiento de la figura divina sea quizá lo más desconcertante en las letras de Rulfo.

Lo que se observa como tema principal en las cartas de Rulfo a Clara es el amor transparente, libre de expresiones o conducta erótica entre un hombre y una mujer.⁷¹ Ahí se percibe, además, cómo este amor transparente deviene para Rulfo un medio eficaz para afirmarse en la existencia, para evitar la deriva teológica y para reivindicar la providencia divina de cara a los infortunios de la vida. Sin embargo, habrá que volver a otros escritos de Rulfo y particularmente a su novela para aclarar de manera más puntual si un amor no sólo transparente sino abiertamente erótico puede hacer posible la afirmación en el ser para un hombre, si puede convertirse en una puerta a la trascendencia divina y con ello disipar el poder avasallador del designio “()”. Esto es, en principio, posible, y para ilustrarlo Rulfo ha legado a la literatura no sólo una novela inigualable sino que en ésta ha dejado para la posteridad la extraordinaria caracterización de una mujer transparente y erótica; celestial y terrena al mismo tiempo: Susana San Juan.

⁷⁰ Rulfo reconoce este poder de mediación en la Virgen guadalupana: “Yo iré el domingo próximo a ver a la Virgen de Guadalupe y le pediré por tu mamacita y por nosotros, por este par de chachinos tontos”. RULFO, *Aire* 143.

⁷¹ Rulfo no le envía a Clara uno de sus cuentos por considerarlo inconveniente: “Acaba de salir un cuento de este tu muchacho en la revista América: ‘Es que somos muy pobres’, así se llama; pero no te lo mando porque está algo coloradito. Parece que lo van a publicar en el ‘Novedades’ próximamente. Pero no te conviene leerlo”. RULFO, *Aire* 152. En otra carta Rulfo trata de disculparse por escribir su cuento “subido de color” en los siguientes términos: “Me van a publicar un cuento en una Antología de Cuentistas Mexicanos, ‘Nos han dado la tierra.’ Yo les había entregado otro que se llama ‘Es que somos muy pobres,’ pero lo encontraron subido de color. No sé por qué me salen las cosas tan crudas y tan descarnadas, yo creo que porque no están bien hervidas en mi cabeza”. RULFO, *Aire* 67-68. Así, deja en claro que la relación que pretende seguir entablando con su joven enamorada está libre de manifestaciones eróticas.

El amor total de Susana San Juan

La novela de Rulfo destaca sobre el resto de su obra por muchas razones, pero hay un aspecto que merece especial atención: el amor de una mujer que sostiene la “personificación” de Pedro Páramo y que, en una perspectiva más amplia, articula junto con el cacique toda la novela. En esa mujer se ve reflejado el amor que para un hombre como el representado por Pedro Páramo pudo ser pleno pero quedó en un suspenso eterno. Nadie en la novela sabe —Rulfo no lo dice expresamente— por qué se separaron muy pronto los niños Susana y Pedro, pero la presencia callada y lejana de Susana San Juan añade al texto no sólo la tensión narrativa propia de las grandes novelas, sino también el simbolismo perpetuo de lo femenino. Susana en la novela de Rulfo es una mujer que arrastra sus propias pesadillas pero que en el terreno de la afectividad alcanzó la plenitud. Asombrosamente, Rulfo retrata el erotismo de Susana desde dos ángulos: desde los ojos del varón y desde la piel de la mujer. En Susana San Juan quedan sintetizados los sueños del hombre, de ese cacique que primero le tuvo un afecto inocente y luego carnal, aunque también quedan resumidos los sueños de una mujer que aspira a ser amada tal como ella es capaz de amar. Pero, ¿en verdad se pueden reunir en una mujer la transparencia de un amor inocente y la intensidad del amor erótico-carnal?, ¿realmente este amor tan humano ofrece la posibilidad de superar —aunque sea momentáneamente— las carencias o lastres de la propia finitud?⁷²

El filósofo francés Jean-Luc Marion sostiene que la finitud esencial de un hombre puede “evadirse” en el contacto con otra carne; este acto de intercambio carnal entre un hombre y una mujer representa el retorno al mundo de donde cada uno proviene en tanto humano; es la vuelta al misterioso lugar de origen de donde

⁷² Octavio Paz describe el aspecto “trascendente” del amor como un fenómeno momentáneo en el que el cuerpo experimenta la infinitud o la inmensidad en el culmen del placer, pero que pasado este momento casi extático el cuerpo retorna a su propia finitud: “A medida que la sensación se hace más intensa, el cuerpo que abrazamos se hace más y más inmenso. Sensación de infinitud: perdemos cuerpo en ese cuerpo. El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo y la pérdida del cuerpo. También es la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una substancia oceánica, evaporación de la esencia. (...) Experiencia circular: se inicia por la abolición del cuerpo de la pareja, convertido en una substancia infinita que palpita, se expande, se contrae y nos encierra en las aguas primordiales; un instante después, la substancia se desvanece, el cuerpo vuelve a ser cuerpo y reaparece la presencia”. PAZ, *La llama* 205.

todo parte.⁷³ De ahí que este intercambio o “extensión” en otra carne pueda ser considerado como un acto de re-generación, de superación —aunque sea momentánea— de la finitud y contingencia del ser humano. Marion quiere aclarar la reducción erótica del amor al colocar en el primer plano de la pregunta por el sentido de la existencia la instancia de un “otro” que se constituye como “posible amor”:

En la reducción erótica, no soy el ente que yo finjo ser por el pensamiento, sino que soy allí donde me encuentro, allí donde me afecta otro lugar posible —soy el *allí*, donde me encuentra y viene a desalojarme la pregunta ‘¿me aman?’—. Soy un *allí* —no un *allí* donde ser (un *Da-sein*) sino un *allí* donde se pueda amarme o no amarme. El *allí* que me recibe y me consigna no depende pues en primer término del ser (‘ser o no ser’, esa no es la cuestión), sino de un posible amor (‘¿me aman o no?’, esa es la cuestión).⁷⁴

Al tenor de la cita anterior se puede afirmar que el “ser” se afirma si se constituye en un allí que no depende sólo de lo que arroja la noción heideggeriana del “Da”, sumida ésta en la densa atmósfera del solipsismo. Al contrario, para Marion el “allí” se define originariamente con el otro; siempre en referencia al modo como un “otro” se puede manifestar de cara al que hace la pregunta por el sentido. Como puede observarse, esta pregunta se enmarca dentro del horizonte de la afectividad, es decir: “me aman o no”. Por otro lado, semejante apertura a un “posible amor” tiene un fundamento ontológico bien definido según Marion: “Ser, para mí se halla siempre determinado por una sola tonalidad, la única originaria —ser en tanto que amado u odiado por otro lugar”.⁷⁵

⁷³ “(...) ¿no he nacido además de una carne, dentro de ella, donde me extendí *antes* de entrar en el más mínimo mundo?” Cf. MARION, *El fenómeno* 139.

⁷⁴ MARION, *El fenómeno* 50.

⁷⁵ MARION, *El fenómeno* 35. Marion intenta establecer un equilibrio entre el amor de sí y el amor del otro. Sin embargo, el punto de partida de este “posible amor” es indudablemente el amor para sí. A partir de éste es posible captar la relevancia del amor del otro: “(...) el amor bien ordenado comienza por uno mismo, porque comienza con el primer cada cual para sí; no se discute el egoísmo originario, lo ejercemos todos los días, a cada instante —y en cualquier doctrina del amor, aun siendo altruista, comienza por él. Pero sería posible que la reivindicación de amarse a uno mismo ofrezca más allá de sus imposibilidades formales, un sentido más radical; se trataría del reflejo en la conciencia de una reivindicación más originaria, ya no psicológica sino óptica— la de perseverar en su ser”. Cf. MARION, *El fenómeno* 65.

En otras palabras, el lugar del otro es el lugar mío, y viceversa; y este lugar traducido en el amor o el odio es lo que determina el ser. Este amor del que habla Marion está asentado en las afecciones más elementales del hombre, en lo que atañe a su aspecto carnal, y por lo tanto se mantiene ajeno a la aceptación unívoca de un sujeto trascendental muy en la línea kantiana.⁷⁶

Con todo lo dicho hasta aquí, no se ha llegado todavía a un punto en el que puedan converger dos de las denominaciones más estereotipadas del amor: el amor transparente y el amor erótico o carnal. Jean-Luc Marion aboga, en efecto, por una integración del concepto “amor” que tiene que partir de un análisis sosegado en torno a las razones del porqué se pretende substituir el todo por la parte, esto es, substituir una nota particular del amor por el “todo” de este fenómeno. Este es un asunto pendiente para los estudiosos de la materia porque el resultado no ha sido más que la prevalencia de una noción de amor, dependiendo del lugar en el que cada quien se coloca. Así se ha generado —desde la perspectiva de Marion— una mayor incompreensión de lo que de suyo debe apuntar a la unidad o integración:

De entrada, se debilita y compromete todo concepto del amor en la medida en que se permite distinguir obstinadamente acepciones divergentes, e incluso irreconciliables; por ejemplo, si se oponen desde un principio, como una evidencia indiscutible el amor y la caridad (ΕΡΩΣ y ΑΓΑΠΗ), el deseo supuestamente posesivo y la benevolencia supuestamente gratuita, el amor racional (de la ley moral) y la pasión irracional. Un concepto serio del amor se destaca en principio por su unidad, o más bien por su potencia para mantener unidas significaciones que el pensamiento no erótico recorta, extiende y desgarrar en la medida de sus prejuicios. Todo el esfuerzo consiste en mantener indivisa por tanto tiempo como sea posible la túnica única del amor.⁷⁷

En esta cita Marion está refiriéndose al amor que es capaz de ser llevado a cabo por quien ha alcanzado cierta madurez (física y de espíritu); de otra manera o en otras circunstancias no es posible conceptualizar como “seria” esta forma y modo del amor.

⁷⁶ MARION, *El fenómeno* 35.

⁷⁷ MARION, *El fenómeno* 11.

Resulta claro que el filósofo francés está colocándose en el plano de lo ideal, o al menos debe reconocerse que el desarrollo natural del hombre y la mujer han de marcar el punto de partida y el punto de llegada de ese amor: ninguna etapa del desarrollo puede ser suprimida y no hacen falta razones pormenorizadas para comprenderlo. En el caso de la novela de Rulfo, el personaje de Susana San Juan reúne las cualidades de lo que Marion considera un amor integrado o “serio”, el cual comprende, por supuesto, lo que en el presente estudio se ha designado como amor transparente y erótico, místico y también carnal, como *agápe* y *eros*. Por lo que se refiere al lado masculino, se puede decir que el personaje Pedro Páramo pudo ascender a una similar concepción “seria” del amor, viviendo las etapas normales de su desarrollo, pero no lo hizo con Susana San Juan. Así, es posible ver cómo el Pedro Páramo adulto experimenta la nostalgia por aquel amor inocente de la infancia y al mismo tiempo experimenta la sed nunca saciada, en tanto adulto, de la piel de Susana:

Para Pedro Páramo, Susana es el lugar de la inocencia, el lugar anterior a la caída donde aún era posible anegar en el otro la orfandad fundamental. Susana es una añoranza acuciante, ese grito soterrado que quisiera quebrantar su dureza para volcar un anhelo, para volcarse y fundirse y saberse en ese abrazo. Susana en (*sic*) el camino perdido del candor, la esperanza de romper la soledad y ofrecer su carencia para anclar en el sentido. Para Pedro, pues, Susana es el lugar imposible, el espacio inalcanzable de su redención.⁷⁸

En el ámbito estricto de la novela, la construcción de ambos personajes, Pedro Páramo y Susana San Juan, pone al descubierto la importancia que tuvo para Rulfo el amor integrado (transparente y erótico) con relación a la búsqueda de la afirmación en el ser en su carácter inmanente y, en último término, para lograr un anclaje eficaz

⁷⁸ MENASSÉ, Susana San Juan: nuestro último asidero 170. La supuesta relación incestuosa entre Bartolomé San Juan y su hija Susana, a partir de la expresión que Rulfo puso en boca del personaje Fulgor Sedano: “pues por el modo como la trata más bien parece su mujer”, semeja más una conjetura. Cf. RULFO, *Obras* 217. A ello hay que añadir la referencia que dio Bartolomé San Juan al cacique Pedro Páramo sobre la hija de aquél: “Le he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido o al menos así te comportas (...)”. Cf. RULFO, *Obras* 219. Según la trama de la novela de Rulfo, lo que parece innegable es que Bartolomé San Juan asumió notorias prácticas de abuso de poder en perjuicio de su hija Susana. Cf. RULFO, *Obras* 224-225.

de la existencia del hombre en la trascendencia, entendida ésta como lo planteaba la tradición católica en la que fue formado Rulfo. Sin embargo, hay que ir desentrañando paulatinamente el misterio y simbolismo profundo de Susana San Juan, para luego poder comprender el amor pleno que ella representa y sus alcances respecto de las aspiraciones del cacique Pedro Páramo. En todo este desarrollo se podrá ver cuáles eran algunas de las más hondas preocupaciones de Rulfo, el escritor.

El nombre “Susana San Juan” tiene un significado especial: en realidad está compuesto de dos nombres. “Susana” tiene origen hebreo (שׁוּשַׁנָּה) y significa “lirio” (flor, *Lilium candidum*).⁷⁹ El nombre “Susana” remite a la literatura canónica judeo-cristiana, específicamente a la versión griega del libro de Daniel (capítulo 13) en el cual se narra el episodio de una mujer casada de nombre Susana que es acusada falsamente de adulterio por parte de dos ancianos “jueces” ya que éstos no pudieron forzarla a tener relaciones sexuales con ellos. La historia termina con la intervención de un joven llamado Daniel que descubre la estrategia perversa de los ancianos, quedando así restaurada la integridad de Susana. En adelante esta figura femenina sería identificada en la iconografía católica por el amor casto y fiel a su esposo. En cuanto al otro nombre “San Juan” se sabe que proviene de España pero sus orígenes en la península ibérica se pierden casi en la leyenda. Al igual que “Susana” el nombre de “Juan” remite al término hebreo *yohanan* (יְהוָנָן) y este al akkádico *hannanu, enenu, annu* que significa “gracia”, “favor”.⁸⁰ El nombre *hanan* (חָנַן) antecedido por las dos letras primeras “yo” (יָ), que constituyen una abreviatura del nombre divino, dan como resultado: “Dios es (mi) gracia (regalo)”, “Dios es (mi) favor” o “Dios es benigno”. No es el propósito de este apartado poner al descubierto una significación o clave “oculta” de Rulfo para caracterizar y dar nombre a este personaje femenino de su novela. No obstante, es inevitable poner atención a la asociación simbólica que atañe al nombre completo “Susana San Juan”: ella es la mujer fiel (a Florencio, su esposo, su verdadero amor), la que hasta el último día de su existencia estuvo consagrada en alma y cuerpo a él;⁸¹ como lo estuvo también en medio de la prueba a su respectivo esposo la otra Susana, la bíblica. Pero también Susana “San Juan” representa a la mujer que gozó del favor o “gracia” de Dios:

⁷⁹ KOEHLER-BAUMGARTNER, *A Bilingual* 958.

⁸⁰ KOEHLER-BAUMGARTNER, *A Bilingual* 316.

⁸¹ RULFO, *Obras* 244-246.

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.⁸²

Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.⁸³

En esta última cita Rulfo hace un guiño a los lectores conocedores de la tradición judeocristiana del catolicismo occidental acerca de María la madre de Jesús. Tal tradición celebra un evento conocido como “Asunción de María”: la madre de Jesús fue “asunta” (ascendida) al cielo (en cuerpo y alma) al término de su vida terrena.⁸⁴ La escena descrita en la referida cita de *Pedro Páramo* remite al simbolismo cristiano de la victoria sobre la muerte, indicada como un ascenso al cielo. Además, el nombre “Susana” aparece como una denominación de la esposa fiel en el libro bíblico de “El Cantar de los cantares” en una forma nominal compuesta: “Yo soy el narciso de Šarón, el lirio (שׁוֹשַׁנָּה, Šōšanat) de los valles”.⁸⁵ En efecto, se trata nada menos que de la denominación que se da a sí misma la esposa ideal, la protagonista de ese libro místico y erótico del canon judeo-cristiano. Como puede apreciarse, el autor jalisciense se encarga de ofrecer diversas pistas al lector para que éste se forme una idea del tipo de mujer que representa Susana San Juan. Quizá la señal más clara que ofrece Rulfo para resaltar la figura de Susana San Juan, para colocarla en un alto sitio de la trascendencia o de su cosmovisión religiosa, es la fecha en que el autor sitúa la muerte de ésta:

⁸² RULFO, *Obras* 158.

⁸³ RULFO, *Obras* 248-249. Esta alusión al “cielo”, a donde se dirige Susana después de “muerta”, establece un contraste radical con el destino del cacique después de “muerto”. Ambos están en los polos opuestos: ella, en el cielo y él, a ras del suelo: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”. RULFO, *Obras* 254.

⁸⁴ Esta festividad religiosa (católica) se celebra el día 15 de agosto y fue objeto de una declaración dogmática por parte de Pío XII, el 1 de noviembre de 1950.

⁸⁵ CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* 753. La cita pertenece al “Cantar de los Cantares” (2,1). Los paréntesis de la cita son míos.

—Yo. Yo vi morir a doña Susanita.

—¿Qué dices, Dorotea?

—Lo que te acabo de decir.

Al alba, la gente fue despertada por el repique de las campanas. Era la mañana del 8 de diciembre.⁸⁶

La secuencia narrativa apunta a que Susana San Juan murió apenas iniciado el día 8 de diciembre. Esta fecha es de enorme importancia para el catolicismo: se trata del día en que el mundo católico celebra la concepción sin mancha (sin pecado) de María, la madre de Jesús.⁸⁷ Lo que Rulfo anota en su novela a este respecto no puede pasar desapercibido: muere Susana en el día en que el catolicismo celebra el origen de la mujer más sublime que ha existido tanto en la tierra como en el cielo. Susana muere un día de fiesta, de repiques y verbenas populares propias de los pueblos católicos. Los repiques exagerados de los templos o iglesias vecinas se hizo un “lamento rumoroso de sonidos” de alcances inusitados, primero por la festividad católica, pero luego el motivo de tanto tañer de campanas es modificado por el de la muerte de Susana San Juan:

Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: ‘¿Qué habrá pasado?’, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro.

—Se ha muerto doña Susana.

⁸⁶ RULFO, *Obras* 246.

⁸⁷ La festividad de la “Inmaculada Concepción”, cuyos primeros testimonios datan de finales del siglo VII y principios del siglo VIII, celebra que los padres de María (Joaquín y Ana) concibieron a María sin que ésta fuese partícipe del así llamado “pecado original”. Esto significa que María estuvo libre de “pecado” desde su origen y a lo largo de toda su existencia al igual que Jesús, su Hijo. Esto no era atribuible a ella misma sino a una gracia divina (un favor de Dios) porque ella, María, debía ser digna morada del Hijo de Dios. La festividad católica celebra, además, el poder intercesor de María, que consiste en alcanzar para los mortales el perdón de Dios, por el hecho de que ella está exenta de toda mancha del pecado. A principios del siglo XVIII esta fiesta religiosa se prolongaba por ocho días como precepto. Cf. PEINADO, *Orígenes y desarrollo* 76 ss.

- ¿Muerto? ¿Quién?
—La señora.
—¿La tuya?
—La de Pedro Páramo.⁸⁸

La muerte de Susana San Juan no está antecedida de los estertores de la agonía de un enfermo en fase terminal. Es, por decirlo de alguna manera, una muerte “óptima”: sin dolor, sin temor y conservando hasta el último momento la autodeterminación. Se trata de una muerte acorde al tipo de mujer que ella fue: “Una mujer que no era de este mundo”.⁸⁹ Morir en un día tan solemne marca, en la perspectiva del catolicismo, una cierta “comunidad” entre ambas mujeres. Rulfo construye esta asociación por mucho que alguien se esfuerce en establecer distancias infinitas entre el amor de María de Nazareth y el de Susana San Juan. Esta coincidencia en la fecha del origen de María de Nazareth y el término de Susana San Juan es una estrategia empleada por Rulfo para exaltar la capacidad de amar de ésta y también para poner en relieve su poder de redimir a un protervo cacique de la talla de Pedro Páramo.

Al comprender el simbolismo que entraña el personaje de Susana San Juan se puede también comprender el alto ideal al que aspiraba Pedro Páramo. En otros términos, sólo una mujer especial era capaz de redimir al cacique; sólo el “amor total” de Susana San Juan tenía la posibilidad de rescatar al “rencor vivo”, al “rencor total” en que se había convertido Pedro Páramo. Sólo Susana podía ofrecerle la plenitud a ese cacique porque ella estaba tan cerca de Dios y tan enraizada en la tierra. Él, Pedro Páramo, que perdió la inocencia para luego convertirse en un esclavo de sus apetitos, sólo podía encontrar el remanso de paz anhelado en una mujer que era completamente libre.

El personaje ya maduro de Susana San Juan en la novela de Rulfo no está sometido prácticamente a nada ni a nadie. Ella se muestra como una mujer libre aun en su abismo mental: su libertad la hizo manifiesta frente a su padre Bartolomé, frente al cacique, frente

⁸⁸ RULFO, *Obras* 247.

⁸⁹ RULFO, *Obras* 240. Otra expresión que va en el mismo tono laudatorio de la figura de Susana San Juan está puesta en boca del cacique Pedro Páramo: “¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?” Cf. RULFO, *Obras* 219.

a la muerte y ante el inminente juicio de Dios. Todo esto hace ver de ella a una mujer indómita hasta en su delirio.⁹⁰ Ella es la que toma distancia e ironiza sobre los dogmas más atemorizantes del catolicismo como el que se refiere al infierno y todos sus tormentos.⁹¹ Ella se atreve a dar órdenes, casi a punto de morir, al emisario de Dios, el padre Rentería: “¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.”⁹² En una escena anterior a la de su muerte, y de cara a la actitud del ministro católico que pretende prepararla para “bien morir”, Susana hace memoria del amor que le dio vida, que la hizo sentir viva en plenitud. Así lo señala el narrador de la novela:

El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: ‘Tengo la boca llena de tierra.’ Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. ‘Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados duros como si mordieran oprimiendo mis labios...’⁹³ (...) La alegría de los ojos de Dios, última fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre

⁹⁰ El mal que aqueja a Susana lo señala otro personaje de la novela de Rulfo, es decir, Justina Díaz, la cual afirma: “Ves visiones, Susana. Eso es lo que pasa.” Esto se debe en primer término al recurrente desvelo de Susana: “Ya te he dicho que yo no sueño nunca. No tienes consideración de mí. Estoy muy desvelada.” Para ambas citas, ver: RULFO, *Obras* 222. Rulfo no explica al detalle en su novela la causa del supuesto extravío mental de su personaje, pero esta forma de demencia es también una manifestación de arrogancia, lo cual queda de manifiesto por la libertad que ella muestra frente a todas las convenciones de su entorno social y religioso. Es claro que no toda libertad, en tanto capacidad y acto de auto-determinación, debe ser considerada como “demencial”. Por otra parte, la afirmación o aceptación que hace Susana de su propia locura puede ser entendida como una muestra de innegable lucidez, aunque cargada de una implacable ironía. Así se percibe en el diálogo que entablan Susana y su padre Bartolomé San Juan: “¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca?/ —¿No lo sabías?/ —¿Estás loca?/ —Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?” Cf. RULFO, *Obras* 219. En otro pasaje de su novela uno de los personajes señala solamente que Susana “quizá” esté loca: “—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca.” Rulfo, *Obras* 215.

⁹¹ Así se puede ver en el diálogo que entablan Susana y Justina: “—¿Tú crees en el infierno, Justina?/ —Sí, Susana. Y también en el cielo./ —Yo sólo creo en el infierno —dijo. Y cerró los ojos.” Cf. RULFO, *Obras* 241.

⁹² RULFO, *Obras* 246.

⁹³ RULFO, *Obras* 245. Los puntos suspensivos pertenecen al texto del Rulfo.

en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca, atizado siempre por la ira del Señor.

‘Él me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor.’⁹⁴

La postura libre hasta la indiferencia de Susana San Juan ante algo tan trascendente como es la propia muerte resultaría un escándalo mayúsculo para el catolicismo dogmático que se ha cuidado muy bien de separar al alma del cuerpo a la hora de hablar de salvación eterna. Desde la perspectiva del catolicismo dogmático todo se perdona, menos la obstinación en algo tan grave como la proclividad hacia lo carnal. Pero Susana no está preocupada por el cielo, sino por la tierra; no está preocupada por el alma, sino por el cuerpo. O, mejor dicho, por el alma pero junto con el cuerpo.⁹⁵ Para el personaje de Susana San Juan la fe y la religión mantienen su sentido auténtico si dan lugar a la expresión del amor total, es decir, el amor que no sólo “tolera” lo carnal, sino que lo considera su parte esencial, necesaria, en cuanto amor. Este es el contexto en el que en la novela de Rulfo se ubica el reclamo de Susana, cuando le avisan que ha muerto su hombre (Florencio):

¡Oh!, por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios?⁹⁶

⁹⁴ RULFO, *Obras* 245.

⁹⁵ Octavio Paz considera que el amor total es una síntesis de la tierra y el cielo: “El amor mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión. Cada vez que el amante dice: te amo para siempre, confiere a una criatura efímera y cambiante dos atributos divinos: la inmortalidad y la inmutabilidad”. PAZ, *La llama* 130. En otra instancia Paz sostiene que la experiencia de lo erótico constituye una conexión no sólo con el ser amado sino también con otras fuerzas desconocidas de la vida. En cualquier caso el amor ingenuo o transparente y el amor erótico (la llama doble) parten de la condición sexuada del hombre: “Por el cuerpo, el amor es erotismo y así se comunica con las fuerzas más vastas y ocultas de la vida. Ambos, el amor y el erotismo —llama doble— se alimentan del fuego original: la sexualidad”. PAZ, *La llama* 207.

⁹⁶ RULFO, *Obras* 233.

Las frases cortas que emplea Rulfo en su novela añaden un tono poético y altamente erótico a la plegaria de Susana San Juan. Rulfo aborda el erotismo femenino de una manera sorprendente; desde la mirada de Susana San Juan y, más aún, parece hacerlo desde dentro de la piel de la mujer. Esto contrasta con la manera en que Rulfo escribe sobre el erotismo del cacique, quien sólo posee la carne de las mujeres, sólo tiene sexo; mientras que la experiencia amorosa de Susana San Juan va más allá porque está animada por la intensidad erótica y la fidelidad a Florencio, su único hombre. Una escritora ofrece una pista para comprender la perspectiva del amor erótico visto desde el lado femenino. Esto no es gratuito, ya que con ello se pondrá de relieve la hondura del pensamiento del escritor jalisciense para tratar un tema que, de suyo, se escapa con suma frecuencia tanto a escritores como a filósofos varones:

El goce de la hembra no tiene centro, el cuerpo femenino es erótico en su totalidad, incluyendo los genitales. El placer femenino no tiene cumbre única sino múltiples turbaciones: el gran orgasmo vaginal, meta del placer femenino, es un modelo masculino que las mujeres han adoptado pues su goce es cambiante, imprevisto, desordenado, no tiene cauce recto ni orden fijo, es curvo, ilimitado y desorganizado. El apetito erótico femenino está descentrado y no se apaga con el coito, la hembra no tiene que retenerse para gozar más.⁹⁷

La pasión femenina no tiene límite, la entrega de la mujer es absoluta; el corazón femenino sigue ardiendo, o arde más cuando obtiene lo que quiere y se funde con otro corazón. La entrega femenina es desbordamiento, gasto perpetuo e inagotable: mientras más da ella, más le queda, tras el gozo, el regocijo.⁹⁸

El erotismo de Susana San Juan está referido en varios pasajes de la novela de Rulfo, y en todas estas instancias textuales vistas en su conjunto se percibe que el amor erótico

⁹⁷ MIRANDA, Arder 167. Jean-Luc Marion, por otra parte, se pronuncia en torno al erotismo y concretamente al “placer” desde la perspectiva masculina: “Por placer entenderemos mi recepción de parte de la carne ajena, tal como ella me brinda mi propia carne; dicho placer aumenta a medida que recibo más profundamente mi carne de la carne ajena y mi carne se incrementa por esa no-resistencia; recíprocamente, la pasividad crece a la medida de ese incremento; o lo que viene a ser lo mismo, la pasividad crece a medida que el incremento lo colma. De hecho, pasividad e incremento definen con igual motivo y simultáneamente ambas carnes”. Cf. MARION, *El fenómeno* 139-140.

⁹⁸ MIRANDA, Arder 168.

de Susana es coherente: intenso, permanente, dirigido a un destinatario.⁹⁹ Esto no es fruto de la casualidad, sino del esmero y el rigor del escritor jalisciense que ha cuidado el más mínimo detalle para construir un personaje que debía resultar inolvidable, al menos para un varón que hace una lectura atenta de su novela. En efecto, la descripción del placer erótico de Susana San Juan trasciende a otros personajes y en cierto sentido al mismo cacique Pedro Páramo. Rulfo apunta a la mitificación de la mujer con la caracterización que hace del erotismo de Susana San Juan: “El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo”.¹⁰⁰ Es evidente que esta instancia de la novela de Rulfo se sitúa entre lo que podría designarse como la metáfora naturalista y el erotismo. Más allá de especificaciones de figuras estilísticas esta alusión al mar remite a la figura mítica de Afrodita, la diosa del amor. A este respecto señala Pierre Grimal: “Apenas salida del mar, Afrodita fue llevada por los Céfiros, primero, a Citera, y luego a la costa de Chipre, donde fue acogida por las Estaciones (las *Horas*), vestida, ataviada y conducida por ellas a la morada de los Inmortales”.¹⁰¹

Rulfo asocia el tema del erotismo con la muerte y lo hace desde la perspectiva de Susana. A propósito de la muerte del esposo amado de Susana lo escrito por Rulfo apunta a una síntesis dulce y amarga de la existencia: toda la vida se resume en los momentos más íntimos de los amantes pero eso, desafortunadamente, es efímero y sólo le pertenece al pasado. A pesar de ello, Susana seguirá rememorando lo más ardiente del amor de Florencio y la muerte de éste no podrá borrar ese amor, ya que ella lo sigue atesorando a lo largo de su vida:

—¿Qué es lo que dice, Juan Preciado?

—Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él. Sus pies helados como piedras frías y que allí se calentaban como un horno donde se dora el pan. Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía

⁹⁹ Observando que la agitación febril de Susana San Juan no cesaba por las noches, el cacique esperó, sin resultados positivos, que Susana olvidase a su esposo Florencio: “Esperaba que alguna vez. Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague”. Cfr. RULFO, *Obras* 228.

¹⁰⁰ RULFO, *Obras* 229.

¹⁰¹ Cf. GRIMAL, *Diccionario* 11.

acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice.¹⁰²

La asociación del tema del amor erótico con el tema la muerte en la novela de Rulfo se convierte en un eco del amor entre los dos esposos del libro bíblico “El Cantar de los cantares”. En la parte final de este libro, inspirado en lo más carnal del ser humano cuando los amantes celebran la posesión mutua, la esposa sella su amor definitivamente al equiparar a éste con la fuerza de la muerte: nada es tan irremediable como la muerte, así como nada es tan irremediable como el amor pasional. Pero al mismo tiempo la mujer-esposa de “El Cantar” sella su amor a su amado remitiendo ese amor pasional a Dios mismo. Un amor que está enraizado tanto en la piel como en el alma no podrá ser vencido jamás. No es culpa de la mujer albergar tanta pasión en su piel, y este amor tiene la impronta de la inmortalidad porque es una “llama” de Yahveh, el Dios-Amor. Las palabras de la esposa en el libro de “El Cantar de los cantares” cuando se dirige a su esposo no pueden ser más elocuentes:

Ponme como sello sobre tu corazón, cual sello sobre tu brazo; pues fuerte como la muerte es el amor, inexorable como el še’ol la pasión; sus brasas son brasas de fuego, y sus llamas, llamas de Yah. Aguas caudalosas no podrían apagar el amor ni los ríos extinguirlo.¹⁰³

Susana San Juan es el símbolo del amor pleno; la mujer que el hombre anhela para compañera de toda su vida. Esto no representaba otra cosa que la afirmación en el ser para Pedro Páramo: “Él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, *le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos*”.¹⁰⁴ Rulfo no explica en su novela en qué consiste

¹⁰² RULFO, *Obras* 232. Estas expresiones remiten a un monólogo de Susana, palabras fuera del tiempo, llegadas desde la lejanía, que Juan Preciado logró escuchar y que transmitió a Dorotea. Cf. RULFO, *Obras* 211-213.

¹⁰³ CANTERA-IGLESIAS, *Sagrada Biblia* 759.

¹⁰⁴ RULFO, *Obras* 228-229. Las cursivas son mías.

esa imagen que debía borrar todos los recuerdos negativos del cacique, pero se puede inferir que tal imagen era la del (hipotético) encuentro amoroso, intenso, carnal y al mismo tiempo sobrenatural, entre Susana y Pedro. Susana San Juan era la luz que podía alumbrar la existencia de Pedro Páramo, la que podía eliminar todo recuerdo negativo de la vida del cacique. Tanta injusticia, tanta vejación, tantos asesinatos cometidos por Pedro Páramo, tanto odio, bien pudieron evitarse o alcanzar la redención y la expiación a partir de la experiencia del amor con esa mujer. Pero la separación entre ambos personajes acaeció muy pronto en la novela, y sin motivos claros: sucedió de la manera como suceden tantas cosas en la obra de Rulfo, por el azar o bien por la certidumbre que sólo es conocida por el designio “()”; por la voluntad de Paréntesis que no sabe nada de historia, porque sólo es “una secuencia vaga, mal alimentada de flaquezas”.¹⁰⁵

La muerte de Susana representó el derrumbamiento total de Pedro Páramo y también de Comala. En Susana estaba fraguada la afirmación del ser del cacique y también la afirmación del ser del pueblo. Sin la presencia y el amor de Susana todo se vino abajo: personas y cosas se fueron por el camino de la desolación porque el cacique se encargó de “despoblar” a Comala y a su propia alma. Así se presenta la síntesis del desastre:

—No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

‘Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. (...) ‘Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería.’¹⁰⁶

Las consecuencias del fallido intento del cacique por alcanzar el amor de Susana son muy claras: la expulsión de la gente, la tierra baldía, las cosas sometidas al fuego, la inac-

¹⁰⁵ RULFO, *Los cuadernos* 18.

¹⁰⁶ RULFO, *Obras* 215-216.

tividad. La vida se detiene o se marcha a otro lugar. El alma de Pedro Páramo, acostumbrada a enzarzarse en líos y enemistades, entró en conflicto o pleito consigo misma. Y así comenzó a dividirse y, luego, a derrumbarse. A Pedro Páramo le hizo falta el amor de Susana San Juan, como si ello hubiese sido la necesidad más importante o irrefrenable que había que satisfacer en la existencia; sólo ella hubiese sido capaz de darle la certeza de que su ser tenía raíces en la tierra, esto es, que su existencia tenía sentido.

Demasiado tarde sucedió el reencuentro entre Susana San Juan y Pedro Páramo: treinta años después de haberse separado en algún momento de la infancia.¹⁰⁷ Tan sólo la noticia de volver a ver a Susana después de tanto tiempo le produjo a Pedro Páramo una enorme alegría. Pero la reacción de Susana ante la posibilidad de volver a ver a Pedro Páramo, ya convertido en cacique, fue casi la de una fría y despiadada indiferencia, porque su antiguo amigo de la infancia llegó a convertirse en sinónimo de muerte, y porque ella, aunque viuda, seguía comportándose como si viviera con su marido.¹⁰⁸

La novela de Rulfo no tiene un final feliz: el amor que representaba la afirmación en el ser para Pedro Páramo y para Comala simplemente no se llevó a cabo. Sería una falacia y una colosal desmesura decir que la realización del amor erótico (tal como está reflejado en el personaje de Susana San Juan) pudiese constituir algo así como el remedio a todos los males que aquejan al mundo “real”. De ninguna manera. Rulfo sólo habla en su novela de una posibilidad o de un medio —uno entre una inmensidad de alternativas— para hacer frente al designio “()”, para afrontar la existencia y, en suma, para buscar la afirmación en el ser por parte del hombre. Con el final de su novela Rulfo separa dos modos o dos intentos de afirmarse en el ser, los cuales son diametralmente opuestos: el del amor total de Susana San Juan o el odio total (poder totalitario) de Pedro Páramo. Como ya se dijo anteriormente, en el balance final aparecen ambos personajes situados en lugares diferentes: Susana San Juan en la parte superior (“...siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces,

¹⁰⁷ RULFO, *Obras* 217.

¹⁰⁸ RULFO, *Obras* 219. Con respecto al plan de Pedro Páramo para unirse a Susana, pregunta a ésta Bartolomé San Juan, su padre: “¿De manera que estás dispuesta a acostarte con él?”. La respuesta de Susana es afirmativa: “Sí, Bartolomé”. Por el modo en que se desarrolla el diálogo entre el padre y la hija se observa en ésta más bien una actitud de indiferencia ya que, a decir del personaje de Bartolomé: “(...) aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas (...)”. Cf. RULFO, *Obras* 218-219.

alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra”¹⁰⁹), Pedro Páramo en la parte inferior (“...y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”¹¹⁰). A manera de breve recapitulación, hacia el final de su novela Rulfo parece indicar que es posible, en efecto, intentar la afirmación en el ser desde la vía del amor o desde la vía de la violencia y la destrucción. Pero conforme a lo que se lee en *Pedro Páramo*, para hacerle frente al designio “()” sólo tiene visos de éxito, en cuanto al ámbito individual, la primera de estas vías.

Desde una perspectiva ontológico-teológica hay que decir que Susana San Juan termina afirmándose no sólo en su vida terrena (plano contingente) sino también en la celestial (plano trascendente). Mientras que el cacique de Comala termina prácticamente en el vacío: ni en el infierno ni en el purgatorio y tampoco en el cielo: asimilado a la yerma tierra. El cacique paulatinamente se desintegra y cae en lo indeterminado, como sólo puede serlo el designio “()”.

¹⁰⁹ RULFO, *Obras* 248-249.

¹¹⁰ RULFO, *Obras* 254.

CONCLUSIONES

El recorrido cuidadoso por la obra escrita de Rulfo ha puesto al descubierto algunas de las inquietudes y preguntas más relevantes que atañen a la literatura y también a la filosofía. Rulfo se encontró muy pronto con el infortunio: el asesinato del que fue víctima su padre y poco después la muerte de su madre dejaron una huella imborrable en el futuro escritor. Quizá por eso no es de extrañar que sus letras estén revestidas de tragedia y dolor de principio a fin. En la trama y narración de cada texto de Rulfo (sobre todo en sus cuentos y en su novela) se percibe que hay algo que no está funcionando bien y que actúa como una fuerza invisible e inexorable, como un “de repente” que nadie sabe de dónde viene y nadie tampoco sabe a dónde va. ¿Cómo se hace posible permanecer en el ser, en la existencia de cada uno, sin ser arrastrados por el viento de la incertidumbre? Esta es la pregunta por el azar o el destino que la filosofía a lo largo de su propia historia ha tratado de responder.

Normalmente, la filosofía y la literatura han sido proclamadas como disciplinas, si no hermanas sí vecinas más o menos distantes. Sin embargo, los filósofos y literatos, o críticos literarios, se muestran en el terreno particular muy celosos de sus propias metodologías y objetivos. Son frecuentes los reproches mutuos de superficialidad o especulación excesiva; de inconsistencia metodológica o idolatría por el silogismo, etcétera. Ante esta panorámica fue necesario establecer ciertos criterios de acercamiento entre la filosofía y la literatura para obtener una mejor vista de lo que ocurre al interior de la obra escrita de Rulfo, para detectar temas o lugares comunes que van más allá de los textos escritos y que atañen al hombre de todo tiempo y de cualquier latitud. Para llegar a un equilibrio o un diálogo entre estas dos disciplinas se optó por resaltar una vertiente de la filosofía que va en la línea antropológica, pero al mismo tiempo se buscó que la noción de literatura que debía sustentar este trabajo de investigación no se detuviese exclusivamente en elementos de estilo o peculiaridades narratológicas. El telón de fondo que ha servido como horizonte de comprensión del diálogo entre la filosofía y la literatura es la noción de concernimiento: a ambas les concierne lo humano, ambas constituyen una ventana por donde se puede observar el misterio del hombre; ambas son relevantes para afrontar una pregunta de sentido o de relevancia para la existencia humana.

A lo largo de este trabajo se fue descubriendo que la obra escrita de Rulfo es poética desde los dos enfoques disciplinarios aquí expuestos: el literario y el filosófico. El “oxímoron”, el coloquio de las almas como fundamento de la belleza, el amor humano, el arte que

describe un modo de vivir o de morir, son algunos elementos que ponen de relieve la belleza poética-literaria de la obra escrita de Rulfo. Además, es poética desde el punto de vista filosófico por cuanto que está centrada en el “ser”, en la devoradora ansia de perdurar en la existencia humana, a pesar de afrontar innumerables obstáculos para poder enraizar de acuerdo a las coordenadas espacio-temporales.

Rulfo combina magistralmente la técnica literaria y el tema de la narración; la forma y el fondo del lenguaje en su tarea como escritor. En su rol de narrador a veces emplea la palabra ruda y directa del campesino, pero otras veces toma la voz de un poeta de la nostalgia que remueve las huellas del pasado del lector. Ahí parece quedarse, escondido detrás de una piedra o un huizache, aguardando un descuido del lector para dejarle una metáfora, y luego vuelve a desaparecer sin que nadie lo note. Rulfo es un poeta esquivo, huidizo de todo mundo, hasta de sí mismo. Un poeta del dolor porque pocos autores como él han dedicado tanto cuidado en aproximarse a la agonía y la muerte del hombre. Un poeta de la esperanza porque descubrió con su muy propio estilo que el amor constituye una manera de redimir la vileza del hombre y una manera de redimirse —él mismo— de tanto sufrimiento.

El escritor jalisciense ha asombrado a sus lectores con el origen humilde de sus palabras, pero las ha dotado de una magia y una trascendencia insondables: la dulcamara, Luvina, la Serpentina, el “de repente”, el murmullo, Natalia, los huizapoles, Comala... Todas ellas son palabras que tienen sus raíces en el campo mexicano pero que el mundo, hasta donde ha llegado la obra escrita de Rulfo, ya ha hecho suyas. Los cuentos, la novela y demás escritos de Rulfo se han constituido en puentes de distintas tradiciones. Ahora los lectores de Rulfo podrán reconocer en la obra de un escritor mexicano sus propias voces, sus propias preguntas en torno a temas relevantes como la experiencia exasperante de la contingencia y la búsqueda insaciable de lo trascendente.

Rulfo representa al campesino que siembra palabras y que cosecha sueños o hasta pesadillas. La lluvia que riega esa tierra donde crece la poesía de Rulfo es la tradición. Como se ha visto, no es posible comprender la obra escrita de Rulfo sin la tradición en la que él nació y se desarrolló. Se trata aquí de una familia, una comunidad y sus vínculos con la tierra, con la pobreza, con la violencia y la descomposición social, con la religión, etcétera. La tradición es una clave de lectura de gran relevancia para comprender la obra de Rulfo. Ésta le presentó a Rulfo los acontecimientos que luego habría de transformar en imágenes escritas y fotográficas. Por razón de la necesaria

delimitación de objetivos no fue posible en el presente trabajo hacer al menos una exposición somera de la relación que guardan los temas de las fotografías —así como su colaboración en el cine— con las metáforas, temas y escenas presentes en la obra escrita del autor jalisciense. Sin embargo, se debe reconocer que sus conocimientos en el ámbito de la fotografía y del cine también le dieron ocasión y los medios necesarios para crear un universo fascinante, el cual ha quedado grabado de manera indeleble en la memoria de sus lectores.

La obra escrita de Rulfo está articulada en torno al ser y a los riesgos de su desaparición u obliteración. Los cuentos, la novela y demás escritos del escritor abordan la desgracia, la agonía, la muerte y la posible trascendencia del hombre en el contexto de un drama que es necesario afrontar. En todo este escenario Rulfo reconoce la presencia de un Dios (que en parte se identifica con los contenidos dogmáticos del catolicismo y en parte se distancia de ellos) y una “voluntad” distinta a la figura divina, que es la causante de tanto “de repente”, de tanto infortunio, de tanta decepción. En este caso Dios no está al pendiente de esta otra “voluntad” y tampoco de la existencia del hombre. Rulfo no pone en cuestión el poder de Dios, sino su poco interés en asuntos tan relevantes para el hombre como el bien, el mal y la muerte. Esta voluntad misteriosa ajena a la voluntad de Dios fue llamada en este trabajo como “el designio” “()”, el cual no sigue las rutas trazadas por nadie ya que sólo obedece a él mismo: no se percibe en la obra de Rulfo ninguna teleología que pueda entenderse como “ruta” al designio. Con respecto a esta noción, se dijo que no era posible asemejarla llanamente a la personificación del mal según la moral católica o tradicional, aunque sí se presenta como lo impredecible, bajo la forma del infortunio o la oportunidad desaprovechada. Nada obsta para que el infortunio implique la vuelta perpetua en torno a las circunstancias adversas de la existencia, como sucedió con la existencia atribulada de Sísifo. En esta investigación se analizaron distintas instancias de la obra de Rulfo y se comprobó, en efecto, que el escritor jalisciense tuvo una idea de esta voluntad extraña, indeterminada, a la cual él le dio el nombre de “Paréntesis”. Esto dio la base para el empleo de la grafía “()”.

Los resultados del análisis de la obra escrita de Rulfo indicaron que el designio o “Paréntesis” suele presentarse como un opositor del ser, como una fuerza que no se toma muy en serio el ser del hombre, el de los demás vivientes y el de las cosas. A este respecto tuvo que intervenir la filosofía para tratar de explicar la esencia del designio

“()” y su contraparte, es decir, el deseo irrenunciable del hombre por afirmarse en el ser, por defenderse de cualquier obstáculo o enemigo hostil que pudiese en peligro su propia existencia.

Diversos modos de afirmación en el ser por parte del hombre quedaron reflejados en los textos de Rulfo (poder político, posesión de bienes) pero sobresalen dos en particular: el del odio y rencor tipificado en el cacique Pedro Páramo, y el del amor. Este último se entendió a su vez de dos modos: transparente y erótico. El primero fue abordado desde el contenido de las cartas que Rulfo dirigió a Clara, su mujer. El segundo fue analizado a la luz de la caracterización que hizo Rulfo de la mujer idealizada, mistificada y totalmente carnal, es decir, Susana San Juan. Visto así al designio “()” sólo se le puede hacer frente desde el terreno de las afecciones, pero no desde la ruta del silogismo especulativo, por ejemplo.

El cuidadoso abordaje de la obra escrita de Rulfo mostró que no es posible evitar al designio “()”, en el sentido de que a éste no se lo puede vencer o suprimir de manera contundente. Estará ahí, a la sombra, y se hará presente en cualquier momento de la existencia. Sin embargo, el amor es la mejor forma de estar preparado para ello. Desde la mirada del personaje Pedro Páramo el escritor jalisciense señala en su novela que sólo Susana San Juan salió adelante frente al designio “()”: ella siempre se mantuvo firme en su ser, en su donación plena a su ser amado, y con ello echó raíces tanto en la tierra como en el paraíso. Esto no es algo sorprendente si se leen con cuidado las cartas de Rulfo a Clara y si se entiende que Rulfo pertenece a una muy marcada y operante tradición.

Desde al ámbito de la filosofía no hay respuestas definitivas al problema del mal, del destino, del azar, de la muerte y de la trascendencia. Pero ello no ha impedido que Rulfo hiciese sus propios planteamientos y sus propias deducciones sobre cuestiones que son compartidas por ambas disciplinas, la filosofía y la literatura. Por todo lo dicho hasta aquí es adecuado hablar de una “poética del ser” referida a la obra escrita de Juan Rulfo. Efectivamente, Rulfo fue tras las huellas del ser, intentando descubrirlo en Dios, en el hombre, en los demás seres vivos, en las cosas. De todas las huellas del ser que encontró puso al descubierto su lado más vulnerable, más contradictorio y oscuro. Sin concesiones Rulfo puso bajo la lupa al ser, lo diseccionó a su modo y entregó sus reflexiones principalmente en sus cuentos y en su novela de una manera intensamente poética.

Al final del camino vuelvo a la obra escrita de Rulfo, para poblarne de sus personajes, para encontrar al hombre y la mujer que desde hace miles y miles de años estuvieron preparando mi llegada, para escuchar sus quejas, para entender sus pesadillas, para ser testigo de su asombro, para jugar con papalotes, para ponerme de rodillas en la iglesia de Luvina, para dar mi absolución al padre Rentería, para sacar del río a *la Serpentina*, para buscar al padre de Juan Preciado, para escuchar los murmullos y los ecos de Comala, y para proteger del viento a la pequeña planta de la dulcamara.

APÉNDICE

La flor y planta de la dulcamara pertenece al orden de las *solanales* y a la sub-familia de las *solanoideae*. Esto ya da una idea de las distintas variedades de la así llamada planta “dulcamara”.

La “dulcamara perenne”¹ (*Solanum Rantonnetii*, Solano de flor azul, arbre à gentiane, Dulcámara perenne, Blue Potato Bush, *Lycianthes rantonnetii*):

Arbusto de hoja caduca, redondeado que puede crecer como trepadora, hojas pequeñas, alternas, simples, enteras, ovaladas, de color verde intenso, floración intensa que comienza al inicio del verano y dura hasta el otoño, de color azul malva con el centro en amarillo, flores pequeñas, redondeadas, agrupadas; alcanza una altura máxima aproximada de 2,5 metros y tiene un crecimiento rápido. Tras la floración aparecen unas bayas de color rojo del tamaño de una avellana.²



¹ Imagen tomada de: <<https://www.elblogdelatabla.com/2014/09/solanum-rantonnetii-luz-en-la-sequia.html>>. (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

² Datos tomados de: <<http://plantasvillor.es/solanum-rantonnetii-solano-de-flor-azul-solano-de-flor-azul-arbre-a-gentiane-dulcamara-perenne-blue-potato-bush-lycianthes-rantonnetii/>>. (Fecha de consulta: 22 de agosto de 2015).

Otra variedad de la planta “dulcamara”³ (*Lycopersicon dulcamara*):

... una planta herbácea perenne capaz de alcanzar los 4 metros de altura, aunque la mayoría no llega a los 2 m. Las hojas son de 4-12 cm de largo en punta de flecha y lobuladas. Las flores están en racimos de 3 a 20 y están formadas por cinco pétalos púrpura y estambres amarillos. La fruta es una baya roja ovoide, venenosa para los humanos y el ganado, pero comestible para los pájaros que dispersan sus semillas. El follaje es también venenoso para los seres humanos. Es nativa del norte de África, Europa y Asia, extendiéndose por todo el mundo, en Norteamérica está considerada un problema por ser una hierba invasora. La planta es relativamente importante en la alimentación de algunas especies de pájaros, como los zorzales que se alimentan de sus frutos, a los que son inmunes, dispersando las semillas. Se desarrolla en todo tipo de terrenos con preferencia por las zonas húmedas y el sotobosque de los bosques de galería. Junto con otras trepadoras crea un ambiente impenetrable y oscuro donde se resguardan diversos animales.⁴



³ Imagen tomada de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Solanum_dulcamara#/media/Archivo:Solanum-Dulcamara-bloem-sm.jpg>. (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

Una referencia más completa respecto a la denominación *solanum*, aplicada a la dulcamara, se puede consultar en: <http://www.floraiberica.es/floraiberica/texto/pdfs/11_134_01_Solanum.pdf>. (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

⁴ Datos tomados de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Solanum_dulcamara>. (Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVIRA, Tomás; CLAVELL, Luis; MELENDO, Tomás. *Metafísica*. Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), Pamplona 2001.
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Alianza Editorial. Madrid 2005.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. Prólogo. En: ARGÜELLES, Juan Domingo (Pról. Sel.). *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo xx como críticos. Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1998. Pp. 9-21.
- ARREOLA, Juan José. Memoria y olvido. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 503-505.
- BAENA, Enrique. *El ser y la ficción: teorías e imágenes críticas de la literatura*. Anthropos, Barcelona 2004.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Tusquets, Barcelona 2005.
- BATIS, Huberto. *Estética de lo obscuro (y otras exploraciones pornotópicas)*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca 1984.
- BENÍTEZ, Fernando. Conversaciones con Juan Rulfo. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 541-550.
- BEUCHOT, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2015.
- BIBLIA HEBRAICA STUTTGARTENSIA. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I 1939-1949*. Emecé, Buenos Aires 2010.
- _____. *Obras completas IV 1975-1988*. Emecé, Buenos Aires 2010.
- BUENO, Enrique. *El ser y la ficción. Teorías e imágenes críticas de la literatura*. Anthropos, Barcelona 2004.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Losada, Buenos Aires 2005.
- CANTERA, Francisco – Iglesias, Manuel. *Sagrada Biblia. Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1979.
- CORONA, Néstor. La cuestión de Dios en Heidegger: metafísica, pensamiento del ser, pensamiento según la poesía. En: El problema de Dios en Heidegger. Catolicismo social. Teología y vida. Vol. XLIX No. 3 – 2008 III Trimestre. Pp. 251-257.

- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Sobre la poesía. En: DÍAZ, Elena – ESPEJO, Beatriz – LARA, Esperanza – LEYVA, Raúl – OCAMPO, Aurora – PALAZÓN, Ma. Rosa – PEÑA, Margarita – PRADO, Ernesto – RANGEL, Alfonso – RUEDAS, Jorge. *Antología de textos sobre lengua y literatura*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1999. Pp. 139-141.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Losada, Buenos Aires 2007.
- DOÑÁN, Juan José. El milagro Juan Rulfo. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 364-369.
- DRÜHL, Sven. Tanz mit der Tod. En: Kunstforum. Choreografie der Gewalt. Bd. 153 Januar-März 2001. Pp. 46-73.
- DURÁN, Manuel. Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 89-120.
- ESTRADA, Juan Antonio. *Imágenes de Dios. La filosofía ante el lenguaje religioso*. Trotta, Madrid 2003.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de Filosofía. Tomo I (A-D)*. Ariel, Barcelona 2004.
 _____ . *Diccionario de Filosofía. Tomo III (K-P)*. Ariel, Barcelona 2004.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Modelos de teoría liberadora en la historia de la filosofía europea*. Hiru, Estella-Navarra 2008.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Transformación intercultural de la filosofía. Ejercicios teóricos y prácticos de la filosofía intercultural desde Latinoamérica en el contexto de la globalización*. Desclée de Brouwer, Bilbao 2001.
- FROST, S. E. *Las enseñanzas básicas de los grandes filósofos*. Diana, México 2005.
- FUENTES, Carlos. Juan Rulfo: el tiempo del mito. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 252-271.
- GADAMER, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós, Barcelona 1998.
 _____ . *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, Salamanca 1993.
- GALAVIZ, Juan Manuel. De Los murmullos a Pedro Páramo. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 156-186.

- GARRIDO, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Síntesis, Madrid 2000.
- GONZÁLEZ BOIXO, J. C. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Universidad de León, León (España) 1984.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona 1991.
- HARSS, Luis. Juan Rulfo o la pena sin nombre. En: Campbell, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 61-88.
- HEGEL, Guillermo Federico. *Filosofía del Derecho*. Claridad, Buenos Aires 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis)*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1989.
- _____. Carta sobre el “Humanismo”. En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2000. Pp. 259-257.
- _____. De la esencia de la verdad. En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2007. Pp. 151-171.
- _____. De la esencia del fundamento. En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2000. Pp. 109-149.
- _____. *Die Grundprobleme der Phenomenologie. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1924. Gesamtausgabe (GA) Band 24*. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1975.
- _____. El origen de la obra de arte. En: HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Alianza Editorial, Madrid 1998. Pp. 11-62.
- _____. Epílogo a “¿Qué es Metafísica?” En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2000. Pp. 251-258.
- _____. Fenomenología y Teología. En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2007. Pp. 49-73.
- _____. Hölderlin y la esencia de la poesía. En: HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Alianza Editorial, Madrid 2005. Pp. 37-53.
- _____. ¿Qué es metafísica? En: HEIDEGGER, Martin. *Hitos*. Alianza Editorial, Madrid 2007. Pp. 93-108.
- _____. Regreso al hogar /a los parientes. En: HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Alianza Editorial, Madrid 2005. Pp. 11-36.
- _____. *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967.

- _____. *Was ist Metaphysik? Gesamtausgabe. (GA) Band 9.* Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976.
- _____. ¿Y para qué poetas? En: HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque.* Alianza Editorial, Madrid 1998. Pp. 199-238.
- HELGUERA, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México.* Fondo de Cultura Económica, México 1993.
- HERÁCLITO, *Fragmentos.* (Tr. del griego, exposición y comentarios de Luis Fane). Ed. Aguilar, Buenos Aires 1977.
- HOLLANDER, John. El fino retozar con las palabras. En: FABB, Nigel; ATTRIDGE, Derek; DURANT, Alan. Colin MacCabe (Comps.). *La lingüística de la escritura. Debates entre lengua y literatura.* Visor, Madrid 1989. Pp. 131-143.
- HOLZAPFEL, Cristóbal. *Deus absconditus.* Dolmen ediciones, Santiago 1995.
- IBARRA, Jesús Ramón. *Ars poética.* En: LUMBRERAS, Ernesto – BRAVO, Hernán (Sel.). *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002.* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), México 2002. Pp. 72-78.
- JASPERS, Karl. *Esencia y formas de lo trágico.* Sur, Buenos Aires 1960.
- _____. *La fe filosófica.* Losada, Buenos Aires 1968.
- KOEHLER, Ludwig – BAUMGARTNER, Walter (Eds.). *A Bilingual Dictionary of the Hebrew and Aramaic Old Testament. English and German.* Brill, Leiden 1998.
- LAFONT, Cristina. *La razón como lenguaje. Una revisión del ‘Giro lingüístico’ en la filosofía del lenguaje alemana.* Visor, Madrid 1993.
- _____. *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger.* Alianza Editorial, Madrid 1997.
- LANDA Josu. *Más allá de la palabra. (Para la topología del poema).* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México 1996.
- LÓPEZ, Sergio. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo.* Universidad Nacional Autónoma de México, México 1993.
- MANSOUR, Mónica. El discurso de la memoria. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica.* ERA/UNAM, México 2003. Pp. 283-299.
- MARION, Jean-Luc. *El fenómeno erótico. Seis meditaciones.* Ediciones literales/El cuenco de plata, Buenos Aires 2005.

- MARONE, Gherardo. La poesía. En: DÍAZ, Elena – ESPEJO, Beatriz – LARA, Esperanza – LEYVA, Raúl – OCAMPO, Aurora – PALAZÓN, Ma. Rosa – PEÑA, Margarita – PRADO, Ernesto – RANGEL, Alfonso – RUEDAS, Jorge. *Antología de textos sobre lengua y literatura*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1999. Pp. 130-131.
- MAYORAL, José A. *Figuras retóricas*. Síntesis, Madrid 1994.
- MEJÍA, Georgina. Estrategias de locución, ilocución y perlocución en el texto literario. En: VITAL, Alberto – SAAVEDRA, Alexandra – GÓMEZ, César (Comps./Eds.), *Manual de Pragmática de la comunicación literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2014. Pp. 55-70.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. Fondo de Cultura Económica, México 1998.
- MIGUEL, Raimundo de. *Nuevo diccionario latino-español etimológico*. Visor, Madrid 2003.
- MONSIVÁIS, Carlos. Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 187-202.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Das Hauptwerk. Band 3. (Also sprach Zarathustra. Die Geburt der Tragödie. Jenseits von Gut und Böse)*. Nymphenburger, München 1990.
- ORTEGA, Julio. Enigmas de *Pedro Páramo*. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 337-341.
- OSTRIKER, Alicia. A Holy of Holies: The Song of Songs as Countertext. En: BRENNER, Athalya – FONTAINE, Carole R. *The Song of Songs (Eds.). A feminist Companion to the Bible (Second Series)*. Sheffield Academic Press, Sheffield 2000. Pp. 36-54.
- PASCUAL, José. Juan Rulfo. Los laberintos de la memoria. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 272-282.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Fondo de Cultura Económica, México 1996.
- _____. *La llama doble. Amor y erotismo*. Seix Barral, Barcelona 1993.
- PERUS, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. Editorial RM, México 2012.
- PLATÓN. *Diálogos IV. República*. Gredos, Madrid 1988.
- _____. *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*. Gredos, Madrid 1992.
- PORTUONDO, José Antonio. *Concepto de la poesía y otros ensayos*. Grijalvo, México 1974.

- REYES, Alfonso. Apolo o de la literatura. En: DÍAZ, Elena – ESPEJO, Beatriz – LARA, Esperanza – LEYVA, Raúl – OCAMPO, Aurora – PALAZÓN, Ma. Rosa – PEÑA, Margarita – PRADO, Ernesto – RANGEL, Alfonso – RUEDAS, Jorge. *Antología de textos sobre lengua y literatura*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1999. Pp. 99-112.
- RICOEUR, Paul. *Finitud y culpabilidad*. Taurus Humanidades, Madrid 2006.
- RODRÍGUEZ, Emir. Relectura de *Pedro Páramo*. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 121-135.
- RUANO, P. Jesús María. *Lecciones de Literatura Preceptiva. Sacadas del estudio analítico-intuitivo de selectos modelos clásicos e hispano-americanos. Teoría y Modelos*. Voluntad, Bogotá 1960.
- RUFFINELLI, Jorge. La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 300-336.
- RULFO, Juan. *Aire de las colinas. Cartas a Clara*. Plaza y Janés, México 2000.
- _____. *Los cuadernos de Juan Rulfo. (Presentación de Clara Aparicio de Rulfo)*. ERA, México 1994.
- _____. *Obras*. Fondo de Cultura Económica, México 1987.
- _____. *Obras. El Llano en llamas. Pedro Páramo. Castillo de Teayo*. Editorial RM/ Fundación Juan Rulfo, Barcelona 2011.
- SABINES, Jaime. La vida está antes y por encima de la poesía. En: ARGÜELLES, Juan Domingo (Sel.). *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 1998. Pp. 300-302.
- _____. Para arrojar del corazón del hombre el desencanto. En: ARGÜELLES, Juan Domingo (Sel.). *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1998. Pp. 303-305.
- SADA, Ricardo – MONROY, Alfonso. *Curso de Teología Moral*. Minos/Editora de Revistas, México 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la Nada. Ensayo de ontología y fenomenología*. Losada, Buenos Aires 2004.

- SOMMERS, Joseph. Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo). En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 517-521.
- SOREL, Georges. *Reflexiones sobre la violencia*. Editorial La Pléyade, Buenos Aires 1978.
- THIELE, F. ΠΟΙÉΩ. En: COENEN, Lothar; BEYREUTHER, Erich; BIETENHARD, Hans. *Diccionario teológico del Nuevo Testamento. Vol. III*. Sígueme, Salamanca 1993. Pp. 193-195.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Alianza Editorial, Madrid 1986.
- VITAL, Alberto. Introducción. Pragmática de la comunicación. Pragmática general-Pragmática de la literatura. En: VITAL, Alberto – SAAVEDRA, Alexandra – GÓMEZ, César (Comps./Eds.), *Manual de Pragmática de la comunicación literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México 2014. Pp. 17-34.
- _____. *Noticias sobre Juan Rulfo*. Fondo de Cultura Económica/Editorial RM, México 2004.
- VOLPI, Jorge. Me mataron los murmullos. En: CAMPBELL, Federico (Sel.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. ERA/UNAM, México 2003. Pp. 506-509.
- WAHL, Jean. *El ser, la existencia y la realidad*. Fondo de Cultura Económica, México 1997.
- YARZA, Florencio I. Sebastián (Dir.). *Diccionario Griego Español*. Sopena, Barcelona 1983.
- ZEA, Leopoldo. Dos ensayos sobre México y lo mexicano. En: ZEA, Leopoldo. *Conciencia y posibilidad del mexicano. El Occidente y la Conciencia de México. Dos ensayos sobre México y lo mexicano*. Porrúa, México 1978. Pp. 103-126.

Fuentes virtuales

- AGENCE NATIONALE DE L'ÉVALUATION ET DE LA QUALITÉ DES ÉTABLISSEMENTS ET SERVICES SOCIAUX ET MÉDICO-SOCIAUX. Analyse documentaire relative au développement d'une démarche éthique dans les établissements et services sociaux et médico-sociaux. En: <http://www.anesm.sante.gouv.fr/IMG/pdf/analyse_litterature_part1_ethique_anesm.pdf>. Fecha de consulta: 25 de julio de 2015.
- ALBERCA, Manuel. Aproximación didáctica al cuento moderno. En: CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica, No. 8, 1985. Pp. 205-215. En: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce08/cauce_08_010.pdf>. Fecha de consulta: 06 de junio de 2015.
- ALDAMA, Javier. ¿Cuál es el sentido de la historia? En: Revista Letras, Año LXXV, 107-108, 2004. Pp. 143-156. En: <<http://revista.letras.unmsm.edu.pe/index.php/le/article/view/59>>. Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015.
- ARISTÓTELES, *El arte poética*. (Traducción, prólogo y notas de José Goya). En: <<http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf>>. Fecha de consulta: 21 de mayo de 2015.
- AULLET, Guillermo. Jacques Monod: La filosofía espontánea de los científicos. En: <<http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=221&article=241&mode=pdf>>. Fecha de consulta: 15 de julio de 2015.
- BEAUDELAIRE, Charles. *El Spleen de París*. En: <http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles_Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20-%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf>. Fecha de consulta: 04 de junio de 2015.
- BERECOCHEA, Ximena. Presencia ausente. Juan Rulfo, fotógrafo. En: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/7794/7171>>. Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.
- BERTRAND, Louis. Gaspard de la nuit. En: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/167943.pdf>>. Fecha de consulta: 08 de junio de 2015.
- BRUCE-NOVOA, Juan. La Novela de la Revolución Mexicana: la topología del final. En: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155411.pdf>>. Fecha de consulta: 12 de mayo de 2015.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. En: <<http://metabase.uaem.mx/handle/123456789/551>>. Fecha de consulta: 06 de julio de 2015.

- CHAPARRO, Marcelo. Max Scheler y el valor como materia de la ética. En: <http://www.ucm.cl/uploads/media/4._Max_Scheler_y_el_valor_como_materia_de_la_etica.pdf>. Fecha de consulta: 25 de julio de 2015.
- DE LA FUENTE, José Luis. Juan Rulfo: la narración desde la periferia. En: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136229.pdf>>. Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.
- GALVÁN, Luis. ‘Valle de lágrimas’ y lugares de la gloria: la Celestina y el Salmo 83/84. En: <<http://parnaseo.uv.es/Celestinesca/Numeros/2004/Galvan-Luis.pdf>>. Fecha de consulta: 16 de julio 2015.
- GARCÍA BAZÁN, Francisco. Libertad y destino. Lo antiguo y lo moderno en el pensamiento occidental. En: <<http://www.ancmypo.org.ar/user/files/06gbazan12.pdf>>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2015.
- GÓMEZ, Laura Liliana. Revisión de Crisipo de la teoría estoica del destino. En: Revista Estudios de filosofía (Estud.filos) No. 48, Diciembre de 2013. Pp. 129-149. En: <<http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n48/n48a9.pdf>>. Fecha de consulta: 09 de mayo de 2015.
- GRUESO, Delfín Ignacio. Teoría crítica, justicia y metafilosofía. La validación de la filosofía política en Nancy Fraser y Axel Honneth. En: <<http://www.redalyc.org/pdf/854/85423394004.pdf>>. Fecha de consulta: 30 de julio de 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *El eterno retorno de lo mismo*. En: <http://www.olimon.org/uan/heidegger-nietzsche-el_eterno_retorno_de_lo_mismo.pdf>. Fecha de consulta: 07 de julio de 2015.
- JÄGER, Jana. Demon und Charisma bei Goethe. En: <http://www.peterlang.com/exportdatas/exportfiles/onix/intro/9783631625309_leseprobe01.pdf>. Fecha de consulta: 21 de Julio 2015.
- JASPERS, Karl. *La filosofía*. En: <http://www.olimon.org/uan/jaspers-la_filosofia.pdf>. Fecha de consulta: 31 de marzo de 2015.
- KIERKEGAARD, Sören. *Tratado de la desesperación*. En: <<http://www.olimon.org/uan/kierkegaard-tratado-de-la-desesperacion.pdf>>. Fecha de consulta: 04 de abril de 2015.
- LISI, Francisco L. Eros en Platón. En: <<http://docubib.uc3m.es/WORKINGPAPERS/IECSPA/iescpA060202.pdf>>. Fecha de consulta: 27 de mayo de 2015.
- MACÍAS, Claudia. Aproximación semiótica al cuento “El hombre”, de Juan Rulfo. En: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/rhombre.htm>>. Fecha de consulta: 08 de julio de 2015.

- MARTÍNEZ, José Ma. ¿Subversión u oxímoron?: La literatura fantástica y la metafísica del objeto? En: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/20738>>. Fecha de consulta: 05 de abril de 2015.
- MENASSÉ, Adriana. Susana San Juan: nuestro último asidero. En: <<https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/752>>. Fecha de consulta: 16 de agosto de 2015.
- MIRANDA, Rosario. Arder (sobre erotismo, pornografía y literatura). En: <<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7384/19987P161.pdf;jsessionid=A7A73276A1E9B35C9878EA93ACBA9A2C?sequence=1>>. Fecha de consulta: 03 de agosto de 2015.
- MOLTMANN, Jürgen. El Dios crucificado. En: <<http://www.faculdadejesuita.edu.br/documentos/101013-aQWpEEA6yUuCc.pdf>>. Fecha de consulta: 22 de julio 2015.
- MONSIVÁIS, Carlos. El día del derrumbe y las semanas de la comunidad. (De noticieros y de crónicas). En: <<http://www.bolivare.unam.mx/cuadernos/cuadernos/contenido/CP.45/45.4.CarlosMonsivais.pdf>>. Fecha de consulta: 31 de julio de 2015.
- MUÑOZ, Elizabeth. Eterno retorno e historia: el caso de Nietzsche. En: <<http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.XXXIII/No.%2080/Eterno%20retorno%20ehistoria%20el%20caso%20de%20Nietzsche.pdf>>. Fecha de consulta: 07 de Julio de 2015.
- NAGEL, Thomas. The Absurd. *The Journal of Philosophy*, Vol. 68, No. 20, Sixty-Eighth Annual Meeting of the American Philosophical Association Eastern Division (Oct. 21, 1971), pp. 716-727. En: <<https://philosophy.as.uky.edu/sites/default/files/The%20Absurd%20-%20Thomas%20Nagel.pdf>>. Fecha de consulta: 07 de julio de 2015.
- PARMÉNIDES, *Sobre la Naturaleza*. (Tr. Constantino Láscaris. Texto de Diels –Kranz). En: <<https://filoymas.wordpress.com/0-filosofia-antigua/about/>>. Fecha de consulta: 12 de junio de 2015.
- PEINADO, José Antonio. Orígenes y desarrollo de la fiesta de la Inmaculada Concepción: la fiesta de la Concepción de María en España. En: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4063497.pdf>>. Fecha de consulta: 22 de agosto de 2015.
- POLO, Jorge. Notas en torno a la Ética de Spinoza. En: <https://www.google.com.mx/search?q=spinosa+etica+pdf&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=HXayVaHHCcikNuqjvZgH#q=spinoza+etica+pdf&start=10>. Fecha de consulta: 24 de julio de 2015.

- PONCE, Margarita. Ciencia y Filosofía en *El azar y la necesidad*. En: <https://www.google.com.mx/search?q=CIENCIA+Y+FILOSOF%C3%8DA+EN+EL+AZAR+Y++LA+NECESIDAD&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=R-ymVcHwGoSbyAS9wb6QDQ>. Fecha de consulta: 15 de julio de 2015.
- RULFO, Juan. *El despojo* (cortometraje). En: <https://www.youtube.com/watch?v=ts5_NGG7zL4>. Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.
- RULFO, Juan. *La fórmula secreta* (película). En: <<https://www.youtube.com/watch?v=R8Wvf6h-Tuc>>. Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.
- RUS, Salvador. *La ontología de Gorgias y la teoría del conocimiento de la sofística griega*. Pp. 323-362. En: <<http://dadun.unav.edu/handle/10171/12557>>. Fecha de consulta: 26 de febrero de 2015.
- SOLANES, Carlos. La prosa poética en 'El cuaderno de tapas azules'. En: Revista de Literaturas Modernas. No. 33– Año 2003. Pp. 143-163. En: <https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/BDUNCU_08f7d30279e3c3c083615cded43ebfa1>. Fecha de consulta: 06 de junio de 2015.
- SPINOZA, Baruch de. Ética demostrada según el orden geométrico. En: <<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/etica.pdf>>. Fecha de consulta: 06 de agosto de 2015.
- TOMÁS DE AQUINO. *Suma Teológica*. En: <<http://hcg.com.ar/sumat/b/c87.html#a7>>. Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2012.

El viento y la dulcamara.

La poética del ser en la obra escrita de Juan Rulfo.

Un diálogo entre Filosofía y Literatura,
se terminó de imprimir en mayo del 2021 en
los talleres de Gesta gráfica, ubicados en calle
Nicaragua núm. 506, col. Arbide, C. P. 37360,
León, Guanajuato, México.

El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Karen González Cabrera,
Martha Graciela Piña Pedraza
y el autor.

Se tiraron 300 ejemplares.

