

# RUL FO

RAMÓN BÁRCENAS

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOAMERICANO



---

RULFO

---

PEQUEÑA GALERÍA DEL ESCRITOR HISPANOMERICANO

GALERÍA DE  
ideas y  
letras

Ramón Bárcenas

---

# RULFO

---

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

*Rulfo*

Primera edición, 2017

D.R. © *Del texto:*

Ramón Bárcenas

D.R. © *De la presente edición:*

Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana 5

Centro, C. P. 36000, Guanajuato, Guanajuato

ISBN volumen: 978-607-441-781-4

ISBN obra completa: 978-607-441-767-8

Todos los derechos reservados. Se prohíbe la reproducción total o parcial de la presente obra, a través de cualquier medio, sin el consentimiento previo del editor.

Editado en México

*Edited in Mexico*

La Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano pertenece al proyecto de Excelencia Académica (Ciforea, 121-2016) de la Dirección de Apoyo a la Investigación y al Posgrado (DAIP) denominado “Galería de Ideas y Letras”.

## *Contenido*

<i>Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano</i>	9
La literatura es una mentira	21
La imagen del desconsuelo	53
Sombras, murmullos y ecos	85
<i>Bibliografía</i>	115
<i>Sobre el autor</i>	121





## Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano

LA COMPRENSIÓN —SÓLO CUANDO MEMORIZAMOS un poema, lo comprendemos, dice Gadamer—, como una manera de leer, que Ramón Bárcenas traza en estas páginas a propósito de algunos momentos de la obra de Juan Rulfo, es de un pelaje y naturaleza que sólo alguien devoto y apasionado del mundo rulfiano puede articular. Me atrevo a aventurar que este libro —la catorceava entrega de la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano— no es sólo el germen de una auténtica y genuina curiosidad intelectual sobre la narrativa, sobre el mundo del autor de *Pedro Páramo*, es, no lo dudo, una reflexión demorada, acuciosa y aguda que sienta —en estas páginas— las bases de una lectura comprensiva de mayor amplitud.

Traiciono, al decir esto –y me disculpo por ello–, uno de los presupuestos rulfianos que Ramón Bárcenas describe en su ensayo: la guerra sin cuartel contra el adjetivo y la retórica que Rulfo entabló. El autor de *El llano en llamas* procuró, apunta Bárcenas, el sustantivo, por encima de la adjetivación y la retórica. Se trata del sustantivo porque expresa la sustancia. En ese tenor, la lectura que nos presenta Bárcenas tiene ciertos asideros en algunos presupuestos de la filosofía, lo cual enriquece su ruta lectora.

Otro de los asuntos que le ocupan, y que me atrevo a señalar como uno de los momentos de mayor agudeza de esta catorceava entrega de la PGEH, tiene que ver con “el corazón de los modos de vida negados” que proliferan en el mundo de Juan Rulfo: “Esta gente es repudiada al punto que se les ‘regatea hasta la sombra’. Cuando los seres humanos son obligados a vivir en situaciones límite, su propia existencia se torna borrosa, como si sufriera una pérdida de realidad”, anota el autor del libro. ¿Cómo encontrar belleza en la raíz de la miseria? ¿Cómo *no* encontrar belleza –una belleza terrible– ahí, en “Luvina” que, cito un momento del ensayo, en “ortografía indígena se escribe “Loobina”, y significa *la raíz de la miseria?*” Estas y otras

reflexiones, en mi opinión, concentran la línea argumental y lectora en el ensayo de Ramón Bárcenas.

Este libro sobre Juan Rulfo forma parte de otra etapa de la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano. Ésta es el semillero de otras colecciones: la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano pertenece ahora al proyecto de excelencia académica de la Universidad de Guanajuato denominado Galería de Ideas y Letras. En él, *habitan* la PGEH, la Pequeña Galería del Pensamiento y La Pequeña Galería de la Cinematografía, sin olvidar a su contrapunto –por el formato de estos “libritos”–, llamado *Aguafuerte*.

El número de los cómplices que han hecho posible el surgimiento de estos “libritos” –dedicados a los escritores, a los filósofos y al cine–, crece, como ha crecido la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, que llega a su catorceava entrega. Los nombres de las colecciones siguen inspirándose en un ensayo de Walter Benjamin –un pensador curioso, peculiar, como las colecciones de Galería de Ideas y Letras–: “Pequeña historia de la fotografía”. Estas colecciones tienen, como Benjamin, predilección por lo ínfimo, por los pequeños objetos que le revelan al curioso un

cariz insospechado, un respunte inadvertido: algo que siempre ha estado ahí pero que nunca hemos reparado en apreciar. Llamarle *Galería*, obedece al origen de la propia palabra. Del latín *galilaea*, que quiere decir pórtico, atrio, estas galerías son la entrada, para el extranjero, para el que no conoce, a la obra de escritores, ensayistas, filósofos y cineastas. De tal suerte que quien tiene en sus manos alguno de los ejemplares de las *Pequeñas Galerías* podrá encontrar una invitación, amena, desprovista de todo lenguaje especializado, a la lectura o a la visita a las obras del creador en cuestión. Cabe decir, al respecto, que los autores de cada uno de los libros –o “libritos”– son académicos que conocen en profundidad el estado de la cuestión y la obra del creador o pensador del que se ocupan, pero, además, escriben sobre ellos con un lenguaje afable, llano, sencillo y sobre todo amoroso. Se trata de volver a las cosas sencillas, como diría Jorge Luis Borges

El objetivo que hace años se trazó la Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, ahora es ratificado por todas las colecciones del proyecto Galería de Ideas y Letras. Para finalizar me referiré a él:

El título de la colección proviene o está inspirado –en el sentido etimológico de la palabra

*inspiración*, compuesta del verbo latino *spirare*: respirar— en el ensayo de Walter Benjamín “Pequeña historia de la fotografía”. Creemos, quienes participamos en esta colección, que la escritura sobre las obras literarias no debe ser un encorsetamiento, sino un respirar, un inspirar; esto es, como la misma palabra *inspiración* lo indica en su acepción etimológica, a lo que se refiere a la necesaria iluminación del espíritu, previa a cualquier acción humana.

*Asunción Rangel*  
*Coordinadora de la Pequeña Galería del Escritor*  
*Hispanoamericano, perteneciente al proyecto de*  
*excelencia académica “Galería de Ideas y Letras”*



*Me parece recordar el principio.  
Me pongo en su lugar y pienso...*

El 16 de mayo de este año se cumplieron cien años del nacimiento de Juan Rulfo, uno de los escritores más importantes del siglo XX. Autor de dos obras que le han valido el reconocimiento mundial: *El Llano en llamas*, una colección de cuentos publicada en 1953 que versa sobre el estado de ruina en que quedó el campo mexicano post-revolucionario, y la novela *Pedro Páramo* de 1955. Estas obras han sido reeditadas desde entonces y traducidas a decenas de idiomas. La primera traducción publicada de *Pedro Páramo* fue al alemán por la escritora Mariana Frenk en 1958. Gabriel García Márquez, autor de *Cien años de soledad*, refiere que cuando tuvo en sus manos *Pedro Páramo* no pudo dormir hasta terminar una segunda lectura de la novela, porque la conmoción que experimentó sólo fue comparable a la que sintió cuando leyó otra gran obra: *La metamorfosis*, de Kafka.

La experiencia de García Márquez coincide con el juicio de varios críticos de colocar el nombre de Rulfo junto al de Kafka, Faulkner, Joyce y Proust; pues sitúan *Pedro Páramo* en el espíritu de la novela moderna o la nueva novela. Ejemplos de la nueva novela son el *Ulises*, de Joyce, *El ruido y la furia*, de Faulkner, *El castillo*, de Kafka, y *En busca del tiempo perdido*, de Proust. La novela moderna, que aparece en las primeras décadas del siglo XX, se caracteriza por romper con la tradicional estructura de narración. La disolución de dicha estructura se realiza a través de diversos recursos, entre los que se encuentran: la sustitución del narrador omnisciente por el diálogo y el monólogo; la fragmentación de las secuencias temporales (el hilo del relato secuencial es interrumpido por cortes y saltos en el tiempo); la inserción de elementos fantásticos o sobrenaturales en una trama realista; la importancia del recordar por sobre la descripción; la alusión a un mismo suceso desde distintas perspectivas.

En *Pedro Páramo* encontramos un gran número de estos recursos propios de la novela moderna. La obra está constituida por voces sobrenaturales. Los personajes son almas en pena, difuntos enterrados, murmullos espectrales y algunos habitantes-sombra. Algunos



eventos son contados desde múltiples perspectivas, como sucede con la muerte de Miguel Páramo. Además, la novela está compuesta por fragmentos narrativos que no se rigen por un orden secuencial. Las narraciones pasan de un personaje a otro y saltan de un suceso presente a uno pasado. Y todo sucede del mismo modo confuso y sorpresivo con que las ánimas en pena aparecen y desaparecen en la región de Comala. Estamos ante una obra que suprime la organización secuencial en su propia composición con el fin de adentrarnos lo más fidedignamente posible al universo de los muertos.

Sin embargo, la producción literaria de Rulfo no se reduce a las dos obras referidas. Es también autor de una segunda novela corta titulada *El gallo de oro*. La obra fue concluida a finales de 1958 y registrada en enero del año siguiente como “argumento para cine”. La temática que aborda son las peleas de gallo, el juego, el amor y el azar. La historia versa sobre un pobre pregonero de pueblo, Dionisio Pinzón, quien recibe un gallo muy malherido. Dionisio cuida del animal hasta que se recupera y con él se adentra en el mundo de las peleas y el juego de naipes. El pregonero logra, poco a poco, amasar una fortuna y también se hace del amor de la cantora Bernarda Cuti-

ño, la Caponera, una mujer que se convierte en su amuleto de la suerte. Sin embargo, en una mala noche de juego lo pierde todo, retornando a la pobreza inicial. Hay aquí una clara alusión al carácter fortuito de la suerte, la cual puede otorgar la riqueza a manos llenas y de igual modo arrebatarla. La novela fue adaptada a guion cinematográfico a principios de los años sesenta por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. El reconocido director de cine, Roberto Gavaldón, dirigió la película *El gallo de oro* en 1964. Poco más de veinte años después, Arturo Ripstein vuelve a rodarla bajo el título de *El imperio de la fortuna* (1985). Diversos críticos han lamentado la poca atención que se ha prestado a esta novela debido a que en un inicio fue valorada como un guion cinematográfico, cuando no lo es en sentido estricto. “No contiene las indicaciones técnicas que típicamente se asocian con los textos escritos para cine, mientras su estructura es obviamente literaria, más que fílmica” (Weatherford: 44). El texto no fue publicado sino hasta 1980 por la Editorial ERA, con el título de *El gallo de oro y otros textos para cine*. Los otros escritos incluidos son un breve guion de cine para un cortometraje titulado *El despojo* (1960) y un potente poema que escribió para la película

*La fórmula secreta* (1964), de Rubén Gámez. Rulfo tuvo un particular interés por el cine y la imagen visual, por eso una selección de su trabajo fotográfico fue expuesto en Bellas Artes en 1980, con la consecuente publicación del volumen *Homenaje Nacional*. Desde entonces han aparecido varios libros que exhiben su faceta de fotógrafo, siendo los más recientes, *100 Fotografías de Juan Rulfo* (2010) y *En los ferrocarriles* (2014).



## La literatura es una mentira

*Somos mentirosos; todo escritor que crea es un mentiroso.*

JUAN RULFO ES UNA PERSONA INVENTIVA, creativa. Su capacidad de invención se encuentra no sólo en su obra literaria, también está presente en lo que contó en entrevistas, charlas y lo que dijo de sus proyectos y de sí mismo. Reconfiguró su extenso nombre de pila, Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, a una composición sintética y poética: *Juan Rulfo*. Jugó en repetidas ocasiones con su lugar y año de nacimiento. Existe constancia de que su fecha de nacimiento es el 16 de mayo de 1917, lo cual se muestra en el acta del registro civil y en la de bautismo. Alberto Vital reproduce en su biografía sobre el escritor partes de ambas actas (Cfr. 2003: 15-16). Sin embargo, el jalis-

ciense señaló en distintas ocasiones haber nacido en mayo de 1918, como en un breve texto donde presenta un retrato y autobiografía de sí mismo (Cfr. 1994: 15). Juan José Arreola, su amigo de juventud, afirma que optó por esta fecha de nacimiento no para quitarse edad, sino por compañerismo, para formar parte de y dar un brillo especial a una pléyade de autores importantes nacidos en el 18: Alí Chumacero, José Luis Martínez, María Teresa Rivas, Manuel Cadillo y el propio Arreola. El autor de *Confabulario* concluye diciendo lo siguiente: “En 1918 no hay que decir, ya que nació en 17, pero la gloria del 18 es de Juan Rulfo, los demás estamos allí como una especie de pléyade más o menos minoritaria” (1989: 149).

Ahora bien, respecto a su lugar de nacimiento, llegó a referir hasta cuatro sitios. Por un lado, dijo haber nacido en la pequeña ciudad de Sayula, lugar donde fue registrado el 24 de mayo de 1917. Arreola corrobora esta versión en el Homenaje a Rulfo que se realizó en la II Feria Internacional del Libro (FIL) en Guadalajara (Cfr. 1989: 147). En este mismo evento, Arreola revela que Rulfo también afirmó ser oriundo de El Jazmín, una pequeña población localizada más al sur de San Gabriel, al pie del Nevado de Colima. Pero su lugar de

nacimiento predilecto es Apulco, nombre de la hacienda donde su madre, María Vizcaíno, vivió y creció. La finca perteneció a los abuelos maternos, Carlos Vizcaíno y Tiburcia Arias. Rulfo mantuvo una fuerte relación afectiva con Apulco y subrayó en numerosas ocasiones que éste era su verdadero lugar de nacimiento, si bien fue registrado en Sayula. Alberto Vital sugiere que Apulco, además de ser un símbolo materno, guarda una afinidad fonética con su apellido: Rulfo. De igual forma, señala que el único motivo para que Apulco no fuera el lugar de su nacimiento se relaciona con la violencia revolucionaria y criminal, la cual habría orillado a la familia a buscar seguridad en un poblado más grande. “En resumen, si Juan Rulfo nació en Sayula, su lugar electo fue Apulco” (Vital, 2003: 16).

Por otro lado, San Gabriel también fue referido como su lugar de origen. En una entrevista dijo ser oriundo de uno de esos pueblos que han perdido hasta el nombre. En diciembre de 1934, durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, San Gabriel pasó a llamarse Venustiano Carranza. El pueblo pierde su nombre cristiano para recibir el de una figura clave de la Revolución Mexicana. El cambio responde al impulso que el presidente Cárdenas dio a

la educación laica y exhibe el conflicto entre dos visiones de mundo en tensión: la visión tradicional cristiana y la visión moderna progresista. Esta tensión entre iglesia y estado ya se había manifestado de un modo violento, apenas unos años antes con la Guerra Cristera (1926-1929). El pueblo podrá recuperar su nombre cristiano 59 años después, en 1993, pero esto ya no lo vio el autor de *Pedro Páramo*, quien falleció en enero 1986. San Gabriel es el lugar donde Rulfo creció, el lugar de su infancia. La hacienda del pueblo era administrada por su padre, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, conocido como Cheno. La finca era propiedad del abuelo paterno, don Severiano Pérez Jiménez. De modo que, tanto por la línea paterna como materna, el escritor era descendiente de hacendados. En San Gabriel, el novelista tuvo acceso a la biblioteca del cura Ireneo Monroy. En 1926, a inicios de la Guerra Cristera, el sacerdote había trasladado su biblioteca a la casa de la señora Tiburcia Arias, abuela materna de Rulfo. Un dato interesante de esta biblioteca es que el padre Monroy se hizo de un buen número de ejemplares entre sus feligreses en calidad de censor eclesiástico. Revisaba las bibliotecas particulares aplicando el *índex* papal y se apropiaba de obras bajo la excusa de que



estaban prohibidas. De este modo, su propia biblioteca terminó por incluir una gran cantidad de libros profanos. Juan Rulfo tuvo acceso a esta colección a la edad de diez años y tuvo oportunidad de leer las novelas de Alejandro Dumas, Victor Hugo, Dick Turpin, Buffalo Bill, entre otros autores. En una entrevista recuerda que no podía salir a la calle debido a las balaceras que se armaban entre los bandos contrarios. De modo que se pasaba el día volcado en los libros. “Todo eso lo leí yo a los diez años, me pasaba todo el tiempo leyendo, no podías salir a la calle porque te podría tocar un balazo. Yo oía muchos balazos. Después de algún combate entre los federales y los cristeros había colgados en todos los postes. Eso sí, tanto saqueaban los federales como los cristeros” (*Apud Vital*, 2003: 36).

En junio de 1923, a la temprana edad de seis años, vive la dolorosa experiencia de perder a su padre Juan Nepomuceno. El administrador de San Gabriel había reprendido al joven Guadalupe Nava a causa de una serie de perjuicios cometidos contra la finca. Guadalupe dañaba las cercas para que su ganado pastara en los terrenos de aquél (Cfr. Vital, 2003: 32). En una situación que recuerda la trama del cuento que Rulfo escribiría años más tarde,

“Diles que no me maten”, Cheno reparaba la cerca y Guadalupe la volvía a abrir para meter su ganado. Cansado de esta situación, el administrador enfrentó y regañó a Guadalupe y éste lo asesinó poco después. A pesar de estas similitudes, el cuento de Rulfo es ficción y está muy lejos de una exposición anecdótica. Para empezar, el nombre del asesino real, Guadalupe Nava, fue repartido en el relato entre la víctima, Guadalupe Terrero, y el homicida, Juvencio Nava. Además, el Juvencio Nava del cuento mata a su compadre don Lupe Terrero orillado por una situación límite (sus animales se le morían de hambre por la sequía), y no por un motivo tan banal como el orgullo herido. Por último, en el cuento el hijo del hombre asesinado vuelve treinta años después para vengar a su padre, fusilando al homicida. En cambio, no hubo ningún ajuste de cuentas por parte de la familia Pérez Rulfo, a pesar de que algunos hombres se ofrecieron para vengar la muerte de Cheno. Don Severiano Pérez Jiménez, padre de la víctima, se negó a mancharse las manos de sangre, aunque dijo que otra cosa sería si llegaba a toparse de frente con el asesino. En entrevistas posteriores Rulfo recordará con tristeza el aciago destino de la familia de su padre, los Pérez Rulfo, cuyos hombres mu-

rieron jóvenes, la mayoría asesinados. Y a pesar de los conflictos bélicos que azotaban al país en ese período, Rulfo no atribuye estas muertes a esos sucesos, sino más bien a una especie de hado siniestro que se había ceñido sobre la familia. “No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa del 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 de crueldades” (Sommers, 1974: 20).

A Juan Rulfo le tomó muchos años poder transfigurar y dar forma a experiencias tan desgarradoras como la pérdida de sus padres, la devastación de la región ocasionada por la Guerra Cristera, la soledad vivida en el Internado Luis Silva y la ruina y el abandono del campo mexicano. La muerte del padre se grabó hondo en la memoria del pequeño Rulfo y ecos de esta vivencia atroz serán vertidos en su obra escrita. La angustia de la noticia del asesinato del padre se encuentra recreada en la novela. La madre se presenta ante Pedro Páramo adolescente para anunciarle que don Lucas ha sido asesinado. La imagen de este suceso es dolorosa y angustiante. La mala nueva la recibe de madrugada, cuando todavía está bajo el

peso del sueño y la luz del cielo es aún parda. *Los Cuadernos de Juan Rulfo* contienen anotaciones preparatorias de la novela, donde a un personaje (un niño al parecer) le avisan de la muerte de su padre ya en la madrugada, a esa hora en que ejecutan a los condenados a muerte. Al adormilado le cuesta trabajo despertar y aturdido por la noticia a la que no acaba de dar crédito dice lo siguiente:

—¿Quién? ¿Hablas de mi padre? Él no puede morir. Nadie le puede hacer nada. La justicia mataría la tierra. Secaría las manos y haría inútil ya la vida para el hombre. Él nos ha dado la vida y si sentimos que hay día es por él, y si sentimos que hay vida es por él. No puede morir (1994: 50-51).

En la novela, la madre de Pedro Páramo le comunica la noticia en sollozos, quebrada por la pérdida. Ella misma parece desvanecerse al momento de transmitirla.

—Tu padre ha muerto— le dijo.  
Y luego, como si se le hubieran soltado los resortes de su pena, se dio vuelta sobre sí misma una y otra vez, una y otra vez, hasta que unas manos llegaron hasta sus hombros y lograron detener el bullir de su cuerpo (2005a: 27).

No es fortuito que Pedro le pregunté, a su vez, lleno de tristeza: “¿Y a ti quién te mató, madre?” En la obra no sabemos más de la madre de Pedro Páramo, después del asesinato del padre; sin embargo, la propia madre de Rulfo morirá pocos años después del homicidio de su esposo. María Vizcaíno tuvo la desgracia de toparse en un par de ocasiones con el asesino en San Gabriel. Una vez en el mercado y la otra en el puente del pueblo, donde se lo encontró de frente. La frustración de verlo libre, paseando impunemente, y en los dominios del finado Cheno le provocaron una crisis nerviosa que sin lugar a dudas minó su salud.

Virginio Villalvazo, vecino de San Gabriel, narra los sucesos del asesinato en un texto titulado “El día en que incendiaron el llano”. Villalvazo cuenta que a Severiano Pérez Rulfo, el hermano mayor del escritor, le fue encomendada la penosa labor de acompañar a la madre para recibir el cuerpo del padre asesinado. Severiano y María Vizcaíno fueron al encuentro de Cheno y aguardaron en unos potreros ubicados entre San Gabriel y el lugar en que tuvo lugar el asesinato. Mientras esperaban, Severiano se trepó a una cerca y vislumbró a lo lejos un resplandor en la penumbra de la noche. La luz se intensificó hasta que aquello se asemejó

a un gran incendio que se propaga por el Llano. Poco a poco se perfiló una enorme hilera de jinetes con antorchas, cerca de trescientas personas, que traían el cuerpo de Cheno entre cantos y rezos. La impresión que causó este suceso en Severiano fue tal que meses después compartió su experiencia con su hermano. “—Hubieras visto, Juanito: parecía como si hubieran incendiado el Llano, por la gran cantidad de antorchas que venían, ya que al llegar a San Gabriel las fueron apagando. Quiero que ese día no se te olvide” (*Apud Vital*, 2003: 32). Esta historia fue escrita cuando la colección de cuentos ya era conocida. De modo que es un testimonio “contaminado de literatura”, como subraya Vital (2017: 88). No hay un llano cerca de San Gabriel y la presencia de uno en la historia parece ser más bien un efecto o eco de la obra rulfiana, concretamente de *El Llano en llamas*.

La señora Clara Aparicio, esposa del escritor, ha compartido una anécdota muy valiosa de la capacidad inventiva de Rulfo. En esta ocasión es acerca de uno de los personajes centrales de su novela: Susana San Juan. A la pregunta de ¿quién es Susana San Juan? Rulfo dijo que no sabía bien quién era ni de dónde había surgido, pero quizá era una novia que al-

guna vez se imaginó o soñó. A Clara, por otro lado, le confió que Susana era una niña que se presentaba todas las mañanas frente a su ventana y lo invitaba a jugar. Durante un tiempo fue feliz con la presencia de la niña, pero un día dejó de presentarse. Triste y desconcertado le preguntó a su madre si no había visto venir a la niña con la que jugaba todos los días, a lo que ella contestó que nunca había visto a ninguna pequeña jugar con él (Cfr. Vital, 2003: 21-22). La invención de Susana niña, el encanto de convivir con ella, la tristeza y el misterio de su desaparición, Rulfo los recreará en las evocaciones de Pedro Páramo. Este personaje jugaba con Susana en las lomas, soltando papalotes al aire, y se bañaba con ella en el río en noches de luna llena. Pero pronto ella se va del pueblo y Pedro vivirá el resto de su vida anhelándola. Los momentos vividos con ella son tan intensos que las atrocidades que realizará durante décadas tienen como fin último la recuperación de Susana San Juan. En una de tales evocaciones dice lo siguiente: “»Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti” (2005a: 87). Rulfo afirmó que Susana San

Juan fue siempre el personaje principal de su novela y al principio le había dedicado hasta tres cuartas partes de la obra. Sin embargo, terminó por retirar entre cien y ciento cincuenta páginas, la mayoría de ellas sobre Susana. El escritor removi6 esas páginas, en parte, para dotar de mayor misterio a este personaje que se encuentra envuelto en la locura y la ensoñación; a esta mujer ideal que no es de este mundo. Susana San Juan más que una mujer de carne y hueso es un símbolo, como también lo son Comala y Pedro Páramo. Susana representa la mujer ideal que todo hombre anhela encontrar en esta vida. El hacendado la encontró, la amó y la perdió para nunca más recuperarla. De aquí la frustración y el rencor que caracteriza en buena medida el alma oscura de este personaje.

No obstante, la ficción del tío Celerino es, sin lugar a dudas, uno de los mejores ejemplos de la espontaneidad de su capacidad creativa. En marzo de 1974, ofreció una charla magistral a estudiantes y profesores de la Universidad Central de Venezuela. Los escritores José Balza y Ángel Rama lo acompañaron y lo presentaron en esta ocasión. En dicha charla, el jalisciense inventó un personaje particular: el tío Celerino. Refirió que de niño tuvo un tío



que le narraba historias cuando se trasladaban de un lugar a otro. Contó que este señor había sido comisionado por el Obispo de la región para confirmar niños en los pueblos aledaños. Los sacerdotes se negaban a ir por miedo, pues era una zona conflictiva. Rulfo acompañaba al tío Celerino de pueblo en pueblo y durante esos viajes le escuchó decir muchas historias acerca de la Guerra Cristera, la miseria en el campo, la violencia, el saqueo, etc. Temas que encontramos desarrollados en su colección de cuentos. La importancia de este personaje fue tal que incluso pensó en nombrar *El Llano en llamas* como *Cuentos del tío Celerino*. Pero el tío no sólo era un borracho, sino también era un hombre muy mentiroso, así que Rulfo mismo terminó por decir puras mentiras. En uno de esos viajes sucedió que el tío Celerino murió a manos de unos maleantes; lo mataron para robarle, pensando que traía consigo mucho dinero de las confirmaciones. Con su asesinato, el jalisciense perdió a la persona que le contaba historias, de modo que dejó de escribir. Por este motivo, cuando le preguntan por qué ya no escribe, él responde: “porque se me murió el tío Celerino” (1974: 451). La charla que ofreció a los estudiantes de Venezuela fue particularmente significativa porque el escritor

compartió con ellos un momento especial de su capacidad inventiva. Se puso a hacer literatura al momento de platicar con los estudiantes universitarios. Todo lo que les platicó era pura invención, mentiras.

El carácter creativo del autor se revela no sólo en su obra literaria, sino también en sus charlas y pláticas, como consta en el caso del Tío Celerino. No es que inventar fuera un mecanismo de defensa, como sucede con la persona que busca enmascarar su interioridad. En Rulfo, la ficción obedece a un impulso vital, a una voluntad de crear: a su voluntad de artista. El escritor es inventivo, mentiroso. La literatura es una mentira porque conlleva una transfiguración de lo real. La obra literaria no presenta los hechos tal y como sucedieron sino que los recrea, los reinventa. El carácter ficticio de la literatura no implica que sea falsa; por el contrario, de la ficción o la mentira surge la verdad. El jalisciense lo plantea de la siguiente manera: “La literatura es una mentira que dice la verdad. Hay que ser mentirosos para hacer literatura, ésa ha sido siempre mi teoría” (1979: 466). Esta afirmación parece contener una especie de paradoja, pues la mentira es aquello que se suele contraponer a la verdad. Incluso admitimos que una persona mentirosa no es

confiable porque no dice las cosas como son, sino que las altera. ¿Cómo puede entonces la verdad provenir de la mentira? Esta aparente paradoja se presenta sólo si identificamos la mentira con lo falso, lo cual es un desacierto. Falso es aquello que no se corresponde con la realidad de la cual se habla. La mentira, por su parte, es ficción, recreación de la realidad. Para comprender en qué sentido la mentira da lugar a la verdad, vamos a detenernos un poco en la siguiente tríada de conceptos: verdad, falsedad y mentira.

La verdad es tradicionalmente definida como la adecuación del intelecto con la cosa: *Adaequatio intellectus ad rem veritas est*. Cuando el discurso se adecua con la cosa de cual habla entonces decimos que es verdadero, cuando no es el caso, es falso. La verdad y la falsedad son atributos que se predicán del discurso o del pensamiento. El juicio (o proposición) constituye la forma discursiva ejemplar, pues tiene la pretensión de dar cuenta de lo real. Un juicio verdadero es aquel que revela al mundo tal y como es; un juicio falso es aquel cuyo contenido no se corresponde con él. La verdad es un asunto de una relación particular entre discurso y cosa; de una relación de adecuación. Un significado del término “ecuación” es precisa-

mente el de igualdad. El prefijo “ad”, por su parte, indica tendencia hacia algo. Así, la palabra “adecuación” revela un esfuerzo que tiende a igualar el contenido del discurso con la realidad de la que habla. La igualdad entre pensamiento y realidad es lo que se busca, pero es sólo una aproximación. La identidad plena entre intelecto y cosa quizá sea posible para una facultad divina, pero no para el entendimiento humano. Nosotros somos seres finitos y limitados que vivimos en el ámbito de la contingencia y del devenir. Nuestro conocimiento es falible y está siempre sujeto a revisión. Por este motivo, la pretensión de una verdad absoluta hay que considerarla más bien un delirio metafísico. Una implicación indeseable de esta postura metafísica consiste en el monopolio de la verdad. Si la verdad plena es posible, entonces sólo hay una forma correcta de pensar lo real y todas las demás concepciones son falsas. Esta postura conlleva la anulación del perspectivismo, el cual admite la existencia de una pluralidad de puntos de vista. Nietzsche denunció el absurdo de este planteamiento metafísico con la figura del hombre loco que anuncia la muerte de Dios. “Dios ha muerto” y su ocaso significa que no existe más un centro gravitatorio, un fundamento último (Cfr. Nietzsche 2014:

160-162). Sin centro de referencia único, ya no existe más el arriba ni el abajo, lo real ni lo ilusorio, la verdad ni la falsedad. Esto es importante porque entonces no sólo la verdad sino también lo real deviene múltiple. Real no es sólo aquello que podemos ver, tocar y denotar; real es también lo configurado por la memoria, la imaginación, el sueño. En este sentido, es un malentendido considerar que la literatura es falsa porque miente respecto a la realidad circundante. Rulfo lo plantea de la siguiente manera en una entrevista con Gonzáles Bermejo: “Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron, con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de otra realidad” (1979: 466).

La literatura no pretende ofrecer una caracterización de la realidad efectiva; ésta es labor de otros discursos como el reportaje, la descripción o las ciencias (tanto empíricas como sociales). Cuando nosotros leemos un reportaje o un estudio histórico, asumimos que aquello de lo que hablan realmente ha sucedido o ha tenido existencia. Si los libros de historia nos hablan de la Guerra Cristera o la Revolución Mexicana, asumimos que estos

sucesos tuvieron lugar en los lugares mencionados, en las fechas indicadas y con los actores referidos. Del mismo modo, si el periodismo informa que Ciudad Juárez es la ciudad con mayor índice de feminicidios en el país, tomamos esta información como un reflejo fiable de tal situación. El punto es que este tipo de discursos pretenden ofrecernos una caracterización fidedigna de la realidad concreta. Por este motivo, ellos pueden ser cotejados directamente con la realidad social, empírica o histórica de la cual hablan. Su aceptabilidad o no proviene de la adecuación objetiva respecto de su tema de estudio. En un sentido muy general, el corpus científico (con la posible excepción de disciplinas muy teóricas) pretende explicar, y a veces también predecir, a través del descubrimiento de regularidades, el comportamiento de los ámbitos natural y social. Estas teorías son susceptibles de ser puestas a prueba con textos, testimonios, y experimentos diseñados.

Pero la literatura no es un espejo fiel de la realidad histórico-social. No se trata de que la representación literaria se conforme al mundo efectivo, como si se buscara “(re)encontrar lo ‘real’ en el ‘texto’” (Perus, 2012: 23). La obra literaria si habla del mundo lo hace a través de una transfiguración operada por la ficción.

En el Homenaje a Rulfo en la II Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Antonio Alatorre señaló lo siguiente: “los cuentos de Rulfo son mentirosos, no busquemos allí un espejo de la realidad en ese sentido pleno, chato, directo, es una realidad supertransformada” (1989: 145-6). Los hermanos de Rulfo también dijeron que los libros del escritor mentían, pues cuentan cosas que no existen ni han sucedido. Y a pesar de esto, algunos incautos han ido a Jalisco en busca de los lugares y los personajes de su obra. ¿Pero cómo y dónde encontrar a Comala y Luvina, a Susana San Juan, Pedro Páramo y a Juan Preciado? Estos pueblos y personajes no se hallan en el mundo concreto. No están hechos de adobe y teja ni conformados por carne y hueso. Son figuras literarias, configuradas por palabras, imaginación e intuición.

En una entrevista realizada por Ernesto Gonzáles Bermejo, éste le pregunta lo siguiente: “—Me dicen que hay profesores que andan buscando Comala”. A lo que el escritor responde: “—Y no encuentran nada. Y buscan los pueblos que menciono en mis cuentos, y no existen. Van a ver a mis hermanos, que viven por allá y les preguntan ¿dónde queda este pueblo?, ¿quién era este personaje?; y ellos les

responden: ‘mi hermano es un mentiroso, no hay nada de eso’” (1979: 466).

Rulfo no sólo no describe sucesos y lugares reales, sino que tampoco trabaja con datos históricos. Sostiene que el proyecto de su última novela, *La cordillera*, no se logró, en buena medida, porque había demasiada historia en ella (Cfr. *Ibidem*: 463). La obra contemplaba hablar de una cuerda de pueblos localizados en las faldas de una cordillera de montañas. La cuerda o cordillera es una ruta a través de la cual se transportaban productos, bienes y personas en el siglo XVI. Debido a las distancias a recorrer había centros de cordillera que eran lugares donde se descansaba y se realizaba muda de mulas y mercancías. Y la novela, de acuerdo con Rulfo, partiría de esos centros de cordillera para dispersarse hacia distintos rumbos. Además estaría ambientada en el siglo XVI, durante la última rebelión indígena alentada por los brujos y hechiceros. Rebelión que se extendió por la Nueva España y en la que murió el conquistador Pedro de Alvarado. Pues bien, en opinión del escritor, la obra proyectada no se logró debido a la fuerte presencia de datos y hechos históricos.

Sin embargo, incluso si la literatura habla de personajes y sucesos históricos, lo cierto es



que este discurso está mediado por la imaginación y la intuición. El descubrimiento de restos arqueológicos de la ciudad de Troya no afecta la importancia y validez de lo narrado en la *Iliada* de Homero. La *Iliada* es creación artística, no investigación arqueológica o histórica. La obra puede tener valor histórico-social, pero no es historia o sociología en cuanto tal. Lo que caracteriza al texto literario es que es invención, y si habla de la realidad social o histórica es de modo indirecto, a través de símbolos y figuras. El tratamiento literario de la realidad es indirecto porque conlleva la invención de los personajes, la trama, el ambiente, el habla, y todo esto de forma artística y verosímil. Los personajes y lugares literarios no precisan de una existencia concreta para tener realidad. Pedro Páramo, Juan Preciado, Susana San Juan, Comala, Luvina, etc., son seres reales, sólo que en un nivel de realidad distinto al del mundo entorno. En un manuscrito de los años cincuenta, Rulfo hace referencia a una comunidad de nombre Luvina, situada en el municipio de Abejones Oaxaca (Cfr. Vital, 2003: 133). Pero el cuento “Luvina” no trata de esta comunidad, pues es una invención literaria. El jalisciense lo explica de la siguiente manera en una entrevista: “Luvina’ para mí era impor-

tante, porque Luvina, que se escribe *Loobina*, significa la raíz de la miseria. Es un pueblo que no existe, naturalmente, pero son pueblos que los hay en muchos lugares de México; son incontables los que tienen esa semejanza [...]” (en Vital, 2003: 205). Luvina es un símbolo, una instancia paradigmática y representativa del estado de ruina de los pueblos rurales.

El habla de los personajes rulfianos es un asunto también complicado. Casi todos son gente humilde, campesinos y pueblerinos, de modo que su habla es sencilla y lacónica. Los campesinos que habitan el sur de Jalisco no hablan exactamente así, aunque puede haber un aire de familiaridad con esta forma de expresión. Rulfo recrea el modo de expresión de la gente del campo; es un habla recuperado que proviene desde el siglo XVI. En una entrevista dice lo siguiente: “Hay palabras que el diccionario llamaría arcaísmos; es que aún esos pueblos hablan el lenguaje del siglo XVI. Ahora, como usted dice, no se trata de un retrato de ese lenguaje; está transpuesto, inventado, más bien habría que decir, recuperado” (1996: 464). El lenguaje que los personajes rulfianos utilizan ha pasado por un profundo proceso de estilización, al punto de alcanzar un nivel poético. Y la capacidad de transfigurar poéti-

camente un modo de expresión cotidiano sólo lo puede realizar un artista.

Por otro lado, la literatura es una mentira que dice la verdad en el sentido en que trabaja con la verosimilitud. La verosimilitud no es la verdad misma pero sí una representación de ella. En “La visión dionisiaca del mundo”, texto preparatorio de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche sostiene que lo verosímil es un símbolo de la verdad (Cfr. Nietzsche, 2005: 260-261). La verdad para el griego antiguo es desocultamiento, mostración: *aletheia*. Pero la *aletheia* es de naturaleza terrible y, por esto, precisa de una mediación para poder ser soportada.

Recordemos aquí que la mostración de la verdad acerca del linaje de Edipo, llevó a Yocasta a quitarse la vida y a su hijo/esposo a arrancarse los ojos. La verdad para el griego antiguo revela el trasfondo espantoso de la vida, el cual ha sido expresado en la sabiduría de Sileno (Cfr. *Ibidem*: 54-55). El mito cuenta que el viejo Sático fue atrapado y hostigado por el rey Midas para que revelara qué es lo mejor para el hombre. Sileno responde que lo mejor para el hombre es no haber nacido y lo segundo mejor es morir pronto. El saber del Sático exhibe el carácter fortuito y absurdo

de la existencia humana. La raza del hombre es fugaz y contingente, y su existencia intrascendente. Esta revelación es peligrosa porque puede llevarnos a la angustia y al rechazo a la vida. Pero el heleno antiguo no cedió a la desesperación pues contaba con una fuerza artística capaz de transfigurar la horrorosa verdad dionisiaca. Nietzsche llamó a esta potencia plástica lo apolíneo en honor a Apolo, divinidad griega de la figura, la medida y la luz. La respuesta helénica a Sileno fue la invención de figuras bellas: los Dioses del Olimpo, estas formas nobles se sobrepusieron al aspecto terrible del mundo, personificado en los Titanes, los Gigantes y las Erinias. Una consecuencia de esta transfiguración del mundo fue el amor a la vida que el griego profesó, al punto de invertir la sabiduría de Sileno. Lo peor para el hombre es morir pronto y lo segundo peor tener que morir algún día. La muerte temprana de Aquiles es recordada con pesar y lamento en la epopeya griega. La tragedia antigua es una obra que versa sobre el trasfondo oscuro del mundo, pero lo hace a través de figuras y símbolos que lo recrean, haciéndolo no sólo soportable sino también deseable. Prometeo, Edipo y Antígona son todos ellos figuras simbólicas, figuras trágicas.

Por último, retomemos el señalamiento rulfiano de que “un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto de la otra realidad”. Esta afirmación es muy importante porque tiene que ver con la naturaleza de lo real. Lo que Rulfo nos está diciendo es que la realidad que un libro de ficción conlleva es sustancialmente diferente al mundo concreto en el cual vivimos. Se trata de reconocer que existen diversos niveles de realidad, pues ésta no es unívoca sino plural, como ya vimos con Nietzsche. Nuestra existencia cotidiana acontece en lo que se caracteriza como el mundo entorno (*Umwelt*); mientras que la realidad de una obra literaria sería lo que propiamente llamaríamos mundo (*Welt*). El mundo entorno es nuestra situación común, todo aquello que constituye nuestro horizonte socio-cultural. Es el ámbito de lo concreto, de los hechos que acontecen en el tiempo y en el espacio. El mundo circundante remite a la esfera del ser-*dado*. Pero el ámbito del ser-*dado* no es todo lo que hay; no agota la riqueza de sentido de la noción de “ser” como tal. Los seres humanos también vivimos en los planos del deber-ser y del poder-ser. Las leyes y la moral tratan del deber-ser; es la esfera de la legalidad y la obligación. La imaginación y la invención, por su parte, nos introducen al

poder-ser, ámbito de la ficción y de la poesía. La literatura recrea la realidad y en este sentido nos introduce a mundos inventados, realidades posibles. Por paradójico que suene, los mundos representados por la ficción (el ser-*posible*) tienen mayor realidad que el mundo entorno (ser-*dado*). En el relato “Luvina” no se habla de la miseria que una comunidad específica padece. No es una descripción de los estragos de la pobreza extrema en tal o cual región del país. San Juan Luvina del cuento tiene realidad en el universo literario aunque no pueda ser ubicada geográficamente. Pero el hecho de que el cuento no hable de la ruina de un pueblo concreto es lo que permite que la condición de miseria revelada en él sea mucho más profunda, al punto de tornarse en un caso representativo. La situación ejemplar de Luvina tiene alcances universales porque es una representación simbólica del estado de miseria y no una descripción de un caso particular.

El asunto es que los mundos posibles abiertos por la literatura, si bien son invenciones, no por eso adolecen de realidad. Al contrario, la autonomía que logran del mundo entorno (*Umwelt*) les permite ganar densidad ontológica, es decir, devienen más reales y auténticos. Paul Ricoeur ha desarrollado una

teoría del texto que muestra cómo la obra de ficción se distancia del mundo circundante. Esta ruptura posibilita entender en qué sentido el mundo inventado se constituye en una realidad de mayor densidad ontológica que el ámbito de los hechos. Detengámonos un poco en algunos de estos distanciamientos. Un modo en que la obra escrita gana autonomía de la realidad cotidiana tiene que ver con la distinción entre intención mental y significado textual. Cuando el discurso acontece como habla, no suele haber una diferencia entre lo que el hablante quiere decir y lo dicho en su decir. En una charla, el acto intencional, la *noesis*, se superpone y hasta se confunde con el significado del discurso, el *noema*. Aquí vale lo mismo preguntar “¿qué quieres decir?” y “¿qué significa eso?”. Pero esta afinidad se perturba cuando pasamos de la oralidad a la obra escrita, pues lo que la escritura fija es el significado textual y no la intención del autor. Una obra expresa no tanto el estado interior del escritor, su intencionalidad, sino un contenido significativo que conforma una realidad. Esto es lo que posibilita que la obra escrita “se sustraiga del horizonte intencional finito de su autor; dicho de otra manera, gracias a la escritura, el *mundo* del texto puede hacer estallar el *mundo* del au-

tor” (Ricoeur, 2002: 104). Pero el texto no sólo gana autonomía con respecto a su origen psicológico. A través de la escritura, el significado de una obra también trasciende el horizonte finito de su origen socio-cultural. Este distanciamiento es lo que permite que una obra pueda ser interpretada por un número indefinido de lectores situados en horizontes diferentes. El desbordamiento del origen psico-social de una obra es lo que posibilita que la podamos comprender aún y cuando haya sido escrita siglos antes o en una cultura distinta.

La distinción entre intención mental y significado textual revela que la tarea del lector no consiste tanto en aprehender la interioridad del autor, la cual siempre es un misterio, sino en tratar de participar de aquello que se despliega en la obra y que Gadamer llama la *cosa* del texto. La cosa del texto es aquello de lo cual trata la obra, la realidad que comporta. Todo discurso habla de algo y este algo es su referente. En un diálogo el referente puede llegar a resolverse en la función ostensiva. Los interlocutores no sólo están presentes, sino que también hay una situación común a ambos: su mundo entorno (*Umwelt*). Esta realidad común puede ser denotada, no sólo a través de ciertos recursos lingüísticos (como los adje-



tivos demostrativos, los pronombres, los adverbios de lugar y de tiempo, etc.), sino que incluso se la puede señalar con el dedo. En la obra escrita la situación común entre autor y lector suele estar perturbada, más aún, ausente. Cuando leemos *Don Quijote de la Mancha* no participamos del horizonte histórico-social de su autor. Esta ruptura con la realidad común no implica que el texto de ficción se quede sin mundo, sin referente. Por el contrario, la obra de ficción se sigue relacionando con la realidad pero a un nivel más profundo que el discurso descriptivo y objetivo. La anulación de la referencia de un primer nivel, el mundo entorno, libera una referencia mucho más profunda que es la cosa del texto. Esta referencia segunda, o mejor aún, este cúmulo de referencias ya no remiten al ámbito de las cosas circundantes (*Umwelt*), sino al mundo (*Welt*), a lo que propiamente constituye el *mundo* del texto. ¿Qué es el mundo del texto? Es el conjunto de significados desplegados por la obra escrita. Esos significados que configuran la atmósfera, los personajes, los símbolos, los espacios, las tramas, el habla, etc., de aquello que llamamos el mundo rulfiano. Toda persona familiarizada con la obra de Rulfo sabe que sus cuentos y su novela abren una realidad muy específica. Su

narrativa nos introduce a atmósferas oscuras, a regiones devastadas, a modos de existencia sombrías y, sobre todo, a una forma particular de habla.

Lo que el texto literario despliega, entonces, es una proposición de mundo, más aún, de mundos en los cuales proyectar nuestras posibilidades de ser. El valor ontológico del texto literario reside en que gracias a esta ruptura ejercida con el mundo circundante “se abren en la realidad cotidiana nuevas posibilidades de *ser-en-el-mundo*; ficción y poesía se dirigen al ser, no ya bajo la modalidad del *ser-dado*, sino bajo la modalidad del *poder-ser*” (*Ibidem*: 108). Heidegger nos ha mostrado que lo propio del *Dasein* (existir humano) no consiste en ser un ente meramente presente sino en ser posibilidad de ser. Existir es fundamentalmente poder-ser, proyección de ser. Por lo tanto, si el texto literario nos introduce a mundos posibles, no sólo permite la realización de una existencia auténtica, sino que también conlleva la posibilidad de que lleguemos a comprendernos a través de la obra. La cosa del texto es el *medio* a través del cual es posible un conocimiento de nosotros mismos. Ricoeur se pregunta qué sabríamos del amor, de la libertad, del bien y del mal; más aún, qué sabríamos de

nosotros mismos, de eso que llamamos el *yo*, el alma, si todo esto no hubiera sido llevado a la escritura por la literatura. El mandato del oráculo de Delfos “conócete a ti mismo” no se realiza mediante la reflexión inmediata, como la ejercida por el *cogito* cartesiano, el “yo pienso”. La exigencia delfica se cumple por una vía larga y paciente a través de la exposición a las obras de la literatura y la cultura. El conocimiento y el reconocimiento de nosotros mismos sólo se logra mediante ese peregrinar por los mundos desplegados en las obras literarias. Al introducirnos a los mundos posibles de las obras de ficción, nuestro “yo” se expone a ser transfigurado, a ser puesto en suspenso, de la misma forma que el mundo cotidiano es puesto en paréntesis. La lectura de la obra literaria posibilita un resquebrajamiento de nuestra identidad ordinaria, una ruptura esencial para la auto-comprensión. Pues para buscarnos, para querer saber quiénes somos, es necesario antes perdersenos. Y es justo ante la exposición de tales realidades posibles donde el extravío de nuestra identidad cotidiana puede acontecer. Ricoeur lo plantea muy acertadamente en la siguiente línea: “Como lector, yo me encuentro perdiéndome” (*Ibidem*: 110).

Ahora bien, ¿cuál es el mundo del cual nos habla la obra de Rulfo? ¿Qué tipo de verdad es la que emerge de esas invenciones que constituyen su obra? El mundo del cual habla la narrativa de Rulfo es el de ciertas formas de existencia marginadas, olvidadas. Habla de la figura del campesino, traicionado por el gobierno revolucionario y excluido del bienestar social y humano. Su colección de cuentos nos ofrece una representación del estado de ruina en que quedaron las comunidades rurales tras la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera. Las tierras quedaron devastadas, las familias desintegradas y los pueblos desérticos. El campo mexicano post-revolucionario: una imagen de la devastación geográfica y humana.

## La imagen del desconsuelo

*San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio.*

En 1953, se publica la colección de cuentos *El Llano en llamas*, sólo dos años después vería la luz *Pedro Páramo*. Rulfo dice haber meditado su novela por cerca de diez años antes de escribirla. Tenía pensados los personajes, la idea de la obra, la región donde se iba a desarrollar, pero le faltaba dar con el habla y la atmósfera apropiados. La novela es fundamentalmente un diálogo de difuntos que acontece en un pueblo abandonado. Los personajes están muertos de modo que hablan desde esa rara región de la muerte. Según el jalisciense, sus cuentos los escribió como un ejercicio para dar con el tono de voz y la atmósfera propicios al

mundo de los muertos. Como parte de este ejercicio, publicó varios cuentos en las revistas *Pan* y *América*. En julio de 1945, publicó en el número 2 de *Pan. Revista de Literatura* “Nos han dado la tierra”. Este mismo relato aparece publicado poco después, el 31 de agosto, en el número 42 de la revista *América*. Al parecer Rulfo envió una copia del relato a *América* casi al mismo tiempo que entregaba el manuscrito a los editores de *Pan*: Juan José Arreola y Antonio Alatorre. La revista literaria *Pan* se fundó por Arreola y Alatorre y buscaba crear un espacio donde publicar y difundir producciones originales. Estos jóvenes escritores tenían reuniones periódicas donde discutían temas de literatura, ensayo y poesía. Rulfo residía en Guadalajara por ese entonces y asistía a tales tertulias. Existe una anécdota muy peculiar en torno a “Nos han dado la tierra”, el relato que abre *El Llano en llamas*. Los editores de *Pan*, particularmente Arreola, estaban muy complacidos con el primer número de la revista, el cual contaba con colaboraciones de Arturo Rivas Sainz, Francisco González León, Arreola y Alatorre. Rulfo no decía mucho, permanecía en silencio. Poco tiempo después entregó a los editores un fajo de hojas como posible contri-

bución. Antonio Alatorre recuerda ese suceso de la siguiente forma:

Puso en nuestra manos unas cuartillas y, como desentendiéndose del asunto, con aquella como brusquedad tan suya, nos dijo que ahí teníamos esa cosa, por si nos servía; y que si no, la tiraríamos. Era el cuento «Nos han dado la tierra». ¡Vaya que si fue sorpresa! Ni Arreola ni yo sabíamos que Rulfo escribiera, y eso que lo conocíamos desde hacía meses” (*Apud* Mena López, 1996: 505).

Arreola y Alatorre reconocieron los méritos del texto recibido, con el cual abre el número 2 de la revista. El cuento entregado trata de un grupo de campesinos que atraviesan a pie un enorme terreno árido llamado el Llano Grande. La inmensidad de este terreno es tal que los hombres lo caracterizan como un “camino sin orillas”. Al tiempo que lo cruzan, agobiados por un calor que los obliga al silencio, meditan sobre la “tierra” que les ha otorgado el gobierno revolucionario. La tierra que han recibido es justamente el Llano Grande: un terreno inmenso pero infértil, donde no hay nada y nada puede crecer. Y justo eso, una cosa inútil, es lo que reciben del gobierno por su participación en la lucha armada. En este relato se pone en entredicho los supuestos logros de la

Reforma Agraria, mostrando más bien la traición del gobierno revolucionario al campesino mexicano. Esto porque el hombre de campo es uno de los tres grupos que sirvieron con vida y sangre a la causa de la Revolución y, una vez concluida, quedaron excluidos del proyecto de nación. Los otros dos grupos son, además de los campesinos, los indígenas y las soldaderas.

Unos meses más tarde, en noviembre de 1945, aparece el cuento "Macario" en el número 6 de la revista *Pan*. En junio de 1946, el mismo relato se publica en el número 48 de la revista capitalina *América*. Durante los próximos años se publicarán en diversos números de esta revista los cuentos "Es que somos muy pobres" (1947), "La cuesta de las Comadres" (1948), "Talpa" (1950), "El Llano en llamas" (1950) y "Diles que no me maten" (1951). La revista *América* fue fundada en 1940 por un grupo de jóvenes mexicanos y españoles exiliados. El propósito inicial fue la de ser "Órgano de la juventud hispanoamericana", por medio del cual se fomentara el intercambio de ideas, proyectos, estudios, visiones, etc., entre los pueblos del habla castellana (Cfr. *Ibidem*: 508-509).

De septiembre de 1952 a julio de 1953, Juan Rulfo es becario del Centro de Escritores Mexicanos, bajo la dirección de Margaret



Shedd quien obtuvo recursos de la Fundación Rockefeller para otorgar becas a escritores mexicanos. Durante este período, escribe ocho cuentos más, entre los que cabe destacar “El hombre”, “En la madrugada”, “Luvina” y “No oyes ladrar los perros”. La primera publicación de *El Llano en llamas* estuvo conformada por estos quince relatos. Rulfo vuelve a ser becario del Centro de Escritores de 1953 a 1954 y es durante este período que redacta su novela *Pedro Páramo*, la cual se publica en marzo de 1955. En este mismo año, aparecerá en revistas “La herencia de Matilde Arcángel” y “El día del derrumbe” en un suplemento. Éstos serán incorporados a la colección en 1970, en la edición de diecisiete relatos que desde entonces conocemos.

“El Llano en llamas” es el cuento más extenso de todos y el que da nombre a la obra. Este texto es muy importante porque aborda el tema del bandolerismo que azotó la región del sur de Jalisco en plena Revolución Mexicana, entre 1915 y 1920. Una de las figuras históricas referidas es Pedro Zamora, villista que se dedicó al saqueo y al robo de muchachas en rancherías y pueblos. Zamora asaltó y quemó en tres ocasiones la población de Tapalpa, localizada a tan sólo 35 kilómetros de San Gabriel.

En agosto de 1915, asaltó la ciudad de Sayula con aproximadamente seiscientos hombres. Los bandidos tomaron la ciudad, robaron la bodega de ferrocarriles y realizaron diversos destrozos, antes de retirarse (Cfr. Vital, 2003: 11-13). El cuento habla precisamente de este grupo de bandoleros liderados por Zamora. También se hace mención de Saturnino Medina, *la Perra*, lugarteniente del caudillo. El relato trata de la Revolución Mexicana, pero lo hace desde la perspectiva de una figura marginal. El personaje narrador, de apelativo *Pichón*, es un combatiente que ofrece su versión de lo vivido sin aludir a ideales ni ofrecer explicaciones de por qué anda en la bola. El grupo de bandoleros lleva a cabo una serie de acciones atroces (despojo, destrucción, violaciones, asesinatos, tortura, etc.) y el *Pichón* las evoca con una inconsciencia que raya en la inocencia. En este tono, expresa su gusto por ver las rancharías envueltas en llamas a lo largo y ancho del Llano Grande. “Así que se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa casi todo el Llano en la quemazón aquella, con el humo ondulando por arriba” (2005b: 77). El *Pichón* nunca dice cuándo se unió a la bola o qué lo motivó a hacerlo. Quizá lo hizo por puro gusto como el *Tilcuate* que se

va de revolucionario porque le encanta la bulla; cosa a la que Pedro Páramo le sabe sacar buen provecho. Aunque también pudo ser que lo hiciera por inercia, como parece pasarles a los revolucionarios que se entrevistan con el hacendado en la novela. Cuando éste les pregunta por qué se han levantado en armas, uno de ellos le contesta que lo hacen porque otros lo han hecho también. En cuanto a la causa, con un poco de tiempo se la puede averiguar. De entre los revolucionarios hay uno, un tal Perseverancio, que parece tener en claro porque tomaron las armas: “Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastrero y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecosos ladrones” (Rulfo, 2005a: 103). Lo cierto es que muy pocos de los que terminaron en la bulla sabían de qué se trataba y mucho menos tenían idea de hacia dónde iba todo aquello.

*El Llano en llamas* nos ofrece una imagen del estado de ruina en que quedó el campo mexicano tras el fenómeno de la Revolución Mexicana y durante la Guerra Cristera. Esta imagen, como ya se ha señalado, no es de naturaleza periodística o de denuncia social, sino literaria. “Nunca quise hacer una literatura so-

cial, no fue afán de denunciar, menos de testificar un hecho, sino simplemente la forma en que han caído o han quedado ciertos sitios después de la llamada ‘Revolución Mexicana’” (*Apud* Vital, 2003: 206). Rulfo nos ofrece una representación de la miseria, la ignorancia y el abandono social en que sobreviven los habitantes del México rural post-revolucionario. La colección de cuentos nos presenta regiones arrasadas por desastres naturales: terremotos que derriban viviendas y traen consigo dolor y muerte; parajes desérticos donde no crece nada, como el lomerío pelón de Luvina y el Llano Grande; comarcas azotadas por lluvias torrenciales que arrasan con tierras, viviendas y animales. Los relatos nos introducen a pueblos sin ley, donde impera el despojo, el asesinato y la venganza. Nos hablan de comunidades con instituciones sociales fallidas: familias desintegradas, gobiernos ineptos y un clero indiferente a las necesidades de su grey. Los campesinos mexicanos subsisten en condiciones de vida precarias. Las luchas armadas en las cuales participaron no sirvieron para dotarlos de tierras fértiles y de un bienestar social y humano. Las comunidades siguieron sumidas en la miseria y la ignorancia. Lo único que obtuvieron fueron enormes pérdidas humanas y

materiales durante las guerras. Las tierras y los bienes se arruinaron tanto por el saqueo continuo como por el abandono prolongado.

Los habitantes de pueblos y regiones asolados por la violencia y el despojo emigraban en busca de lugares más propicios. Y se daba el caso de que la mayoría ya no regresaba. Este fenómeno dio lugar a que un gran número de comunidades terminaran convirtiéndose en pueblos fantasmas. Esto fue lo que sucedió en San Gabriel, donde Rulfo vivió parte de su infancia. Este poblado tenía entre siete y ocho mil habitantes, pero cuando el escritor volvió casi treinta años después lo encontró vacío, con sólo 150 habitantes (Cfr. Roffé, 1992: 26-27). El fenómeno de la migración y de los pueblos abandonados es un acontecimiento que Rulfo recrea en sus cuentos. En “La Cuesta de las Comadres”, los habitantes de una pequeña comunidad abandonan todo tras de sí, sus casas y terrenos, hartos del saqueo por parte de Odilón y Remigio Torrico. Los hermanos Torricos se adueñaron de la comarca, pese a que inicialmente el terreno fue repartido en partes iguales entre los pobladores. Ellos eran los dueños de todo allí y no “había por qué averiguar nada” (2005b: 14). Poco a poco, la gente partió y el pueblo se fue quedando vacío, hasta que sólo

quedaron tres personajes: el narrador y los dos hermanos Torricos. Pero incluso este magro número disminuye, y al final de la narración sólo queda un habitante-sombra vagando por el pueblo fantasma. En la novela, también tiene lugar el fenómeno del éxodo. Los habitantes de Comala deciden partir una vez que Pedro Páramo se cruza de brazos para matar al pueblo de hambre. Dorotea *la Cuarracua* dice que al principio las partidas eran incluso alegres pues la gente se iba prometiendo volver. Dejaban su familia y sus enseres encargados, con el propósito del retorno. Pero nadie volvió; sólo enviaban por su familia. Eduviges se queja con Juan Preciado de tener su casa llena de tiliches que la gente dejó encargados y por los cuales ya no regresaron. Comala se fue quedando desierta, sin gente, sola con sus muertos, sus ecos y sus recuerdos. Cuando Juan Preciado llega a este poblado existen menos de una decena de habitantes-sombra.

Un motivo más que orilla a los personajes rulfianos a migrar es la falta de trabajo y de alimento. En "Luvina" los hombres se van del pueblo en busca del sustento y vuelven una vez al año; pero al cabo de unos días vuelven a partir, dejando tras de sí a mujeres y viejos solos. En "Paso del norte", un pueblerino deci-

de irse a Estados Unidos porque el hambre de su familia y la falta de trabajo le obligan. Movido por la esperanza de mejorar su situación en el país del norte, emprende el viaje, pero lo único que encuentra, al intentar cruzar el Río Bravo, son las balas de los “apaches” que los venadean. Estas migraciones de trabajadores evocan un fenómeno social conocido como los “golondrinos”, en el cual hasta cuatrocientos mil personas dejaban sus comunidades en busca de trabajo y volvían a su lugar de origen cada año (Cfr. Vital, 2003: 205). Rulfo comenta que hay regiones en México donde la tierra ha sido sobre-explotada al punto de la erosión. La siembra de maíz es una de las causas principales, pues el maíz es un gran destructor de la tierra. En una entrevista realizada por Sylvia Fuentes, el escritor dijo que al sur de Jalisco hay regiones donde la tierra está muy desgastada, zonas de hasta 60,000 hectáreas de tierra árida, donde ya no se produce nada. (Cfr. 1985: 475). Ante esto, el jalisciense se pregunta: ¿qué le queda entonces a la gente una vez que no puede obtener el sustento de la tierra? Sólo emigrar a las ciudades o al país del norte en busca de trabajo. El propio padre del escritor, Cheno, se vio en la necesidad de ir a laborar una temporada a Norteamérica.

Rulfo admitió que el novelista latinoamericano no podía hablar de otra cosa que no fuera la miseria y la ignorancia. Y esto es así porque en Latinoamérica la mayoría de la población vive en condiciones de pobreza extrema y son víctimas de la explotación y del despojo. Muchos relatos suyos tratan de estos temas precisamente: “Nos han dado la tierra”, “Es que somos muy pobres”, “Talpa”; sin embargo, es “Luvina” el que ofrece una profunda imagen de la miseria y del abandono de las entidades rurales. Este cuento habla de una comunidad en ruinas y marginada. Luvina es un pueblo donde la gente padece hambre y enfermedades crónicas. Los hombres parten a otros lugares en busca de trabajo y regresan al pueblo una vez al año por unos días, trayendo consigo el bastimento para sus mujeres y sus viejos (el sustento de los ancianos es una costumbre practicada desde antaño y allí le dicen la ley), pero al poco tiempo vuelven a partir, dejando a sus mujeres solas. La soledad que se vive en ese lugar es tal que no hay ni perros que le ladren al silencio. A pesar de ello, sus habitantes no están dispuestos a irse de Luvina pues allí residen sus muertos a los que no quieren dejar solos. Las instituciones sociales y el gobierno los tienen en el total abandono.



Luvina es una región plena de sufrimiento y de miseria donde se ha perdido toda esperanza. Sólo en la hora de su muerte ven los viejos una luz de esperanza. Rulfo señala que el vocablo “Luvina”, que en ortografía indígena se escribe “Loobina”, “significa la raíz de la miseria” (Cfr. Vital, 2003: 205). Este término alude a una dimensión profunda y doliente del país que ha padecido por siglos la miseria y el abandono; es un símbolo que representa el estado de ruina en que se encuentran un sinnúmero de comunidades rurales en México. El propio autor ha subrayado que la situación de “Luvina” es casi generalizada en el país.

Los personajes rulfianos viven en un mundo atroz. Un mundo hostil como aquél al que fueron expulsados Adán y Eva en el relato bíblico. Una región caída de la gracia divina, donde impera el hambre, la enfermedad y la injusticia. La expulsión del Edén define la condición humana: un estado de desgracia, desamparo y soledad. El hombre está solo en el mundo, abandonado de la mano de Dios, y condenado a obtener su sustento con trabajo y sudor de una tierra hostil que se lo niega. El universo de la narrativa rulfiana se revela como un “valle de lágrimas”. En *Pedro Páramo*, Bartolomé San Juan subraya que este mundo es

opresor y “va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre” (2005b: 89). Este mundo hostil es habitado por el campesino mexicano, figura traicionada y olvidada por el gobierno revolucionario. Los relatos de Rulfo nos confrontan con la existencia de estos seres excluidos del bienestar social. Una de las consignas de la Revolución Mexicana era precisamente lograr la repartición de tierras, pero el campesino no fue beneficiado por la Reforma Agraria. Rulfo señala que un requisito para solicitar tierras consistía en reunirse en comunidades o asociaciones de veinticinco personas, pero el campesino no lo hacía, así que no las pedían. Los que sí se organizaron para solicitarlas fueron los obreros (carpinteros, albañiles, zapateros, peluqueros, etc.), y fueron ellos quienes las recibieron. (Cfr. Roffé, 1992: 15). El escritor subraya que la prueba de esto se encuentra en que los campesinos continuaron sin tener tierras. Además, cuando sí se organizaban y las solicitaban gobierno les otorgaba terrenos áridos, inútiles, como el Llano Grande en “Nos han dado la tierra”.

La obra de Rulfo nos lleva a atender a estos seres marginados del proyecto de modernización; a un sinnúmero de personas que sobrevi-

ven en periferias aún más externas y extensas que los cinturones de pobreza de las grandes ciudades; a los campesinos que habitan en condiciones de miseria, ignorancia y abandono social. En 1950, Luis Buñuel rodó su célebre filme *Los olvidados*, el cual retrata la vida en los barrios, en los asentamientos irregulares que se expanden a las orillas de la ciudad capital. La cinta muestra a gente viviendo en condiciones de pobreza y abandono. La obra se enfoca de manera particular en los niños y adolescentes, los cuales crecen en un entorno violento. Son ellos los que sufren el olvido en su máximo rigor; despreciados no sólo por el gobierno y la sociedad, sino incluso por sus familias. El “ojitos”, un niño campesino, es abandonado a su suerte por su padre en el mercado de la colonia y Pedro es entregado a las autoridades policiales por su propia madre. Rulfo también habla de los olvidados, de aquellos que habitan en enormes franjas de miseria: el campo mexicano. En un sentido profundo, los olvidados de Buñuel son también los de Rulfo. El jalisciense afirma que la gente de la ciudad no ve los problemas del campo como suyos, pero se equivoca. El campesino deja su tierra y marcha a la ciudad, pero carga con sus problemas y sus idiosincrasias. Una vez en las urbes se es-

tablece en las afueras, en los barrios, cerca de la tierra porque vive añorando el campo (Cfr. Roffé, 1992: 33-34). Esto mismo se puede ver en el filme de Buñuel donde sus personajes tienen incluso pequeños corrales con animales de granja, como es el caso del abuelo de Meche o la propia madre de Pedro con su pequeño gallinero. Las personas que habitan en la ciudad, en los cinturones de pobreza, son también campesinos, fuereños allí establecidos, que igualmente han sido excluidos del bienestar económico y social. En opinión de Rulfo, la población de la ciudad de México, al igual que la de Buenos Aires, está conformada en un setenta por ciento de gente que llega de provincia. “Y muchos de estos hombres, campesinos que llegan a la ciudad, viven en la periferia porque no quieren perder contacto con el campo, no quieren perder ese contacto la tierra que les permite soportar la miseria de la ciudad” (*Ibidem*: 34).

Rulfo parece fungir como médium a través del cual se expresan las voces del hombre de campo. Poniatowska sostiene que el jalisciense “siempre tiene un aire de poseído, y a veces se percibe en él la modorra de los médium: [...] en espera del mensaje preciso, de la palabra que otra vez ha de ponerlo a escribir, como un te-

legrafista siempre en espera de su clave” (1980: 523). En el texto poético que escribió para la película *La Fórmula Secreta* (1965), de Ruben Gámez, hay una parte que dice lo siguiente:

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  
(Rulfo, 2010: 152).

La narrativa rulfiana nos lleva a atender a estas voces del campo que exigen ser escuchadas. Sus personajes son campesinos no ciudadanos, no encontramos figuras propias de la ciudad, como obreros, profesionistas o empresarios; no se habla de organizaciones obreras, manifestaciones o huelgas. Tampoco encontramos discursos de protesta o de denuncia; mucho menos se expresa una conciencia de clase o de grupo. Encontramos a gente de campo que no tiene acceso a la educación formal y que se expresa de un modo más bien sencillo. El habla de estas personas no es compleja ni erudita sino simple y lacónica. No encontramos que los personajes rulfianos formulen discursos retóricos o que deliberen acerca de las causas que los han llevado a vivir en una situación

tan lamentable. Ni siquiera una figura como el profesor de “Luvina” se aventura a ofrecer una explicación que dé cuenta del porqué de la miseria y desolación sufrida. En lugar de elucubraciones, el profesor nos ofrece un retrato íntimo de Luvina y sus memorias “la imagen del desconsuelo” que es esa región. Sucesos terribles acontecen y los campesinos no buscan explicaciones teóricas ni formulan críticas a las instituciones. Su postura ante las calamidades de la naturaleza y de la vida es más bien de resignación. Las desgracias vividas son vistas como sucesos incomprensibles, relacionados más bien con la voluntad divina o con la fuerza del destino. Sólo en muy contadas ocasiones los campesinos pronuncian una línea de desaprobo contra el gobierno, como lo hacen los viejos de Luvina.

El escritor jalisciense sabía que si introducía reflexiones y críticas en su obra corría el riesgo de poner en boca de sus personajes sus propias ideas. Pero hacer esto lo hubiera llevado al ensayo o a la filosofía en lugar de la literatura, lo cual buscaba evitar.

Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque, entonces, entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno a meter sus propias ideas, se siente

filósofo, en fin, y uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o el mundo (Rulfo, 1980: 389-390).

Sin embargo, el autor no sólo excluyó de su obra la denuncia y la teoría, sino que también evitó la retórica. Los discursos barrocos son prácticamente inexistentes en su obra, pues éstos forman parte de una mentalidad ajena a la del hombre de campo. La búsqueda de explicaciones o la formulación de discursos retóricos no es propio de los personajes que viven en condiciones de miseria y cuyas preocupaciones principales son la subsistencia en un medio hostil. Hay, cuando menos, dos casos en que sí encontramos disertaciones elaboradas en los cuentos rulfianos. El primero es el sermón que el cura dirige a los peregrinos que llegan al pie del santuario de la Virgen de Talpa. El sacerdote pronuncia un bello discurso que busca transmitir la compasión y la piedad de la Virgen para con el sufrimiento humano. Pero sus palabras contrastan con el dolor y la agonía de Tanilo que caminó hasta ese sitio en busca del milagro, para encontrar solamente el término de su dolorosa existencia. El segundo es una disertación grandilocuente pero carente de significado que el gobernador dirige a los

sobrevivientes del terremoto de Tuxcacuesco. Estos discursos cargados de retórica son casos excepcionales en la narrativa rulfiana, pues los protagonistas de *El Llano en Llamas*, campesinos en su mayoría, son más bien reservados y parcos al hablar. Ahora bien, el escritor dice haber destruido su novela de juventud que trataba sobre la soledad, *El hijo del desaliento*, porque la encontró cargada de adjetivos, retórica y explicaciones. “De eso trataba la novela que destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el esteticado y lo declamatorio; en un lenguaje, del cual me daba exactamente cuenta. Creo que me estaba llenado de retórica por andar en la burocracia” (Roffé, 1992: 24). A partir de esta experiencia, entabló una lucha sin cuartel contra el adjetivo y la retórica y procuró más el sustantivo, el cual expresa la sustancia. En una de las numerosas conversaciones que mantuvo con Fernando Benítez le confesó lo siguiente respecto a la naturaleza del adjetivo: “Se creía que adornaba el estilo, y sólo destruía la sustancia esencial de la obra, es decir lo sustantivo” (1980: 546).

Rulfo trabaja con personajes sencillos, como campesinos y pueblerinos, los cuales hablan poco y con un lenguaje nada barroco. De-



bido a esto ha sido tachado de ser un escritor “rural” no sólo porque trata de una región particular, el sur de Jalisco, sino también debido a los personajes de campo y su habla lacónica. “Sí, rural, porque escogí para esto personajes muy sencillos de vocabulario muy pequeño, muy reducido, para que se me facilitara la forma y no complicarme con personajes que hablaran con palabras difíciles” (Rulfo, 1974: 458). No obstante, hay algo más para que el escritor eligiera a campesinos en lugar de personas cultas y es que éstas no forman parte de los grupos excluidos del bienestar económico y social. Un profesionista, un intelectual o, incluso, un obrero industrial no están exentos de una educación escolar. El hombre de campo no tenía acceso real a esta posibilidad. Es verdad que en los años veinte José Vasconcelos echó a andar las misiones culturales, las cuales tenían como objetivo llevar la educación a las regiones más marginadas del país, como las comunidades rurales e indígenas. Pero el cuento “Luvina” ilustra muy bien las limitaciones de la cruzada contra la ignorancia. Un profesor rural es enviado a un pueblo en ruinas, donde la gente sufre un hambre crónica y vive en el total abandono. Los habitantes de Luvina recurren incluso a la práctica de masticar trozos

de mezquite para engañar al hambre. Así las cosas: ¿qué aprendizaje real se puede lograr en un lugar donde se vive con el ombligo pegado al espinazo? En este tipo de condiciones, la tarea educativa está condenada al fracaso. El profesor lo intentó pero no se logró. El personaje lo lamenta diciendo: “Usted sabe que a todos nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes. Pero en Luvina no cuajó. Hice el experimento y se deshizo...” (2005b: 109). No se trata de descalificar el valor de las misiones culturales, sino de reconocer que es paradójico llevar el alfabeto, el pan del alma, a un lugar que muere de hambre. En un texto de los años cuarenta, don Alfonso Reyes, sensible a esta situación, subrayó que a la par del alfabeto y del jabón es necesario procurar un bienestar físico mediante el alimento del cuerpo. Sugiere así ampliar el lema de Vasconcelos de “alfabeto y jabón” a “alfabeto, pan y jabón” (Reyes, 1944: 201).

El hombre de campo, sin educación escolar, emplea formas de expresión sencillas y escuetas. Las palabras son formuladas en pausas y como contenidas. Pero son precisamente estas voces apagadas, acalladas, las que el jalisciense atiende en su obra.

Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura. Tal vez la de un pobre viejo que está a la orilla del fuego volteando tortillas: «Te acuerdas de cuando mataron a la Perra». Y aunque usted no lo crea, esa voz predomina en el coro, y es la del verdadero, la del único solista en que creo, porque me habla desde lo más hondo de mi ser y de mi memoria” (Roffé, 1992: 28).

Rulfo nos revela que él no centra su atención en las voces universales y gloriosas de la historia. No escucha la palabra de los poderosos que forjaron la historia mexicana: caudillos, gobernantes, alto clero y burguesía. Tampoco se centra en el decir de profesionistas y obreros. Atiende a la voz de hondas raíces; la voz de la memoria colectiva y también de la tierra; la palabra profunda que aún se expresa en el habla del hombre de campo. Las creencias, costumbres y memoria de los campesinos se transmiten de forma oral. Excluidos de la cultura letrada, el modo en que traspasan sus conocimientos es de viva voz, es decir, a través de la palabra que se oye en las noches de campo, cuando los hombres se hallan alrededor de una fogata, calentando café o asando tasajos de carne. En el momento en que uno de ellos dice: «Te acuerdas de cuando mataron a

la Perra». Arreola dice que Rulfo creció en ese entorno de las noches rancheras, en las cuales la gente se reunía en torno al fuego y se contaban historias de aparecidos: “El oyó (y eso sí es cuento y referencia suya) los famosos cuentos de espantos, las anécdotas de revolución y luego las cristiadas alrededor de una hoguera” (1989: 150).

La transmisión de saberes en el campo es oral y este modo de comunicación es el que predomina en la obra rulfiana. A veces, los personajes rememoran y platican sus vivencias con alguien allí presente, y en otras ocasiones es más una evocación interior, como una confesión íntima. Lo que sí acontece es la palabra viva, incluso si sólo pronunciada en la interioridad. La memoria, las costumbres y la visión de mundo del campesino se expresan y transmiten mediante la palabra hablada y no a través de la escritura. La referencia a documentos escritos son prácticamente inexistentes en la narrativa de Rulfo, y cuando aparecen sirven más para tapar el frío, como el periódico con que se envuelven los pies de Susana San Juan, o son una cosa inútil, como cuando el hacendado le hace saber al licenciado Trujillo que con papeles o sin ellos quién le va a discutir la propiedad de sus bienes. La presencia de la

tradición oral en la obra de Rulfo responde a la particularidad de sus personajes, los cuales son figuras excluidas de la cultura escrita. El político, el clero, la burguesía y el profesionista son hombres privilegiados que tienen acceso a la escritura, a ese modo del lenguaje que permite la producción y reproducción de saberes. Estos grupos participan de las formas discursivas dominantes y son detentores del poder. Un político, un cura o un intelectual conocen y manejan el lenguaje socialmente reconocido: la palabra reglamentada.

El campesino aprende y transmite sus costumbres y creencias de forma oral. Su modo de vida está enmarcado en esta forma de comunicación de saberes. Pero la tradición oral no suele ser reconocida por la sociedad letrada. En “Nos han dado la tierra”, durante la repartición de la tierra, los campesinos se niegan a aceptar el Llano Grande debido a que es un terreno inservible. Toman la palabra para decir al representante del gobierno que ellos no quieren el Llano sino la tierra buena que está junto al río. Pero el delegado no tiene ningún interés en escuchar sus quejas. Los interrumpe y les exige presentar su inconformidad en papel. “—Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Go-

bierno que les da la tierra” (2005b: 10). El funcionario sabe que con esta exigencia los acalla, pues los campesinos no saben escribir. Ante la incapacidad de hacerse oír, no tienen otra opción más que resignarse y aceptar la tierra que les han dado: un duro pellejo de vaca. La palabra hablada es censurada por las instancias gubernamentales, las cuales se amparan en la letra escrita. Leyes, procedimientos, formularios, oficios, actas, etc., son medios eficaces de supresión de la oralidad. En el relato “En la madrugada”, el sistema judicial se apresura a acusar al viejo Esteban como responsable de la muerte de su patrón don Justo Brambilia, sin tener pruebas fehacientes del supuesto asesinato. El peón afirma no tener recuerdo de haberlo matado, pues perdió la conciencia por la paliza que recibió de su superior. Con todo, admite la posibilidad de haberlo asesinado; de que quizá se liaron a golpes hasta matarse el uno al otro. La discrepancia entre el veredicto del sistema judicial y la versión del viejo Esteban muestra la tensión entre la ley (palabra reglamentada) y la memoria humana (oralidad). Pero como suele suceder en estos casos, la institución jurídica termina por imponerse sobre el decir del individuo.

La concepción de mundo del campesino escapa a la reglamentación de la escritura pues conlleva costumbres, ideas y prácticas antiguas, algunas de éstas de carácter mágico. El hombre de campo cree en milagros, premoniciones, aparecidos y seres fantásticos. Este tipo de creencias las encontramos en los personajes rulfianos. En el cuento “Talpa”, un hombre muy enfermo, Tanilo Santos, decide ir en peregrinaje al Santuario de la Virgen de Talpa en busca del milagro que lo cure de sus males. “La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido. Ya allí, frente a Ella, se acabarían sus males; nada le dolería ni le volvería a doler más” (*Ibídem*: 50-51). Pero lo que Tanilo termina por encontrar en ese viaje es únicamente su propia muerte después del calvario de la peregrinación. En “Luvina” los habitantes del pueblo dicen ver la figura oscura del viento caminar por las calles en las noches de luna llena, llevando a rastras su cobija negra, y en la novela Eduviges Dyada es poseedora de un sexto sentido, un don que le permite ver las ánimas de los recién fallecidos, como le sucedió con Miguel Páramo. Para un cultura moderna la creencia

en sucesos milagrosos y seres fantásticos es la expresión de una mentalidad retrógrada que debe ser superada. Sin embargo, sería un error asumir que la concepción de mundo propia de la tradición oral es el resultado de la mera superstición e ignorancia. La palabra hablada también transmite prácticas y saberes antiguos valiosos. Carlos Fuentes subraya que en la oralidad se preserva y se hereda una cultura no registrada por la escritura: “Existe una cultura no escrita que se manifiesta en la memoria, la transmisión oral y el cultivo de la tradición. En el habla de todos los días” (2011: 9).

Un ejemplo de tales prácticas y saberes antiguos lo encontramos en el respeto y el amor a los ancianos y a los muertos que se profesa en el cuento “Luvina”. Los jóvenes regresan al pueblo para cumplir con su ley, consistente en procurar el sustento al padre anciano y enfermo. Y los viejos, a su vez, no abandonan el pueblo porque allí viven sus muertos y no los pueden dejar solos. El lazo con los muertos sepultados es tan profundo que, en *Cien años de soledad*, José Arcadio Buendía quiere abandonar Macondo y argumenta que son libres de hacerlo porque todavía no tienen a nadie enterrado en esa tierra. “Todavía no tenemos un muerto —dijo él—. Uno no es de ninguna



parte mientras no tenga un muerto bajo la tierra” (García Márquez, 2007: 23). A esto le responde Úrsula, su mujer, que si eso es lo que se precisa para retener a la familia en Macondo, entonces ella se muere.

En relación a la costumbre de cuidar a los viejos y los muertos, recordemos también aquí la conmovedora figura de Antígona y su entrega para con su padre Edipo y su hermano Polinices. Antígona no abandona a su padre cuando cae en desgracia y es expulsado del Palacio de Tebas. Lo acompaña en su exilio y le sirve de guía y apoyo mientras vagan por las ciudades estado de Grecia. En la escena inicial de *Edipo en Colono*, padre e hija llegan a un bosque consagrado a las Euménides y Edipo le dice a Antígona: “—Siéntame y cuida de este ciego”. A lo que ella responde: “—No tengo que aprender a hacerlo, debido al largo tiempo que vengo haciéndolo” (Sófocles, 2002: 511). En *Los siete contra Tebas*, Antígona desobedece la prohibición de su tío Creonte, gobernante de Tebas, de dar sepultura a su hermano Polinices, caído en batalla. Este personaje es acusado de traición, pues asedió a Tebas apoyado con ejércitos extranjeros, y una vez vencido, el veredicto es abandonar su cadáver a los carroñeros. Ante la disyunción de someterse a las

leyes de la ciudad u obedecer las costumbres antiguas (tradición mítica), Antígona opta por esta última y elige honrar a su hermano caído, ofreciéndole un ritual fúnebre. Con esta decisión atiende a una tradición antigua y profunda que exige enterrar a los muertos. Esta exigencia mítica responde no sólo a la necesidad de rendir tributo a Hades, Dios del submundo, sino también es una práctica que define nuestra humanidad como tal. El ser humano es aquel ser que entierra a sus muertos. El hombre proviene de la tierra, de modo que al ser sepultado retorna a su origen. Esta idea está también formulada en los textos bíblicos donde se estipula que el hombre al morir retornará a la tierra de donde fue sacado. “¡Porque eres polvo y al polvo volverás!” (*Génesis*, 3: 19).

La sociedad letrada desdeña los saberes y prácticas transmitidos por tradición oral. El menosprecio de la cultura oral conlleva la supresión de formas de vida de amplios sectores de la población. Lo que de fondo se anula es el modo de existencia de millones de seres que habitan en la periferia de la ciudad letrada, de gentes desplazadas, despojadas de sus tierras y empujadas a subsistir en condiciones de miseria y abandono. El poema rulfiano que acompaña el filme de Rubén Gámez, *La Fórmula*

*Secreta* (1964), alude a la irrupción de estos hombres marginados en el campo de visión. Los campesinos, hartos del olvido, se hacen presentes y exigen ser atendidos: “Alguien tendrá que oírnos”. Al minuto 7: 43 un campesino aparece de frente a la cámara y es enfocado por unos segundos. El trasfondo de la toma son unas lomas áridas que recuerdan los cerros pelones de Luvina. Acto seguido, la cámara realiza un pequeño paneo a la derecha, dejando fuera de encuadre al campesino y se detiene. Entonces el hombre se traslada a la derecha y vuelve a aparecer frente a la cámara, mirándola fijamente. La cámara parece sentirse incómoda y realiza un segundo paneo, esta vez a la izquierda. Encontramos aquí una evocación de la sociedad moderna que gusta hacerse de la vista gorda ante los millones de desposeídos; sin embargo, no bien termina la cámara de girar, cuando el campesino otra vez se desplaza para pararse frente a la lente. Es obstinado y exige ser visto y escuchado aunque le revienten los oídos y la mirada a más de alguno. Justo en este momento, minuto 8: 23, la voz en *off* del poeta Jaime Sabines da comienzo a la lectura del texto rulfiano:

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

La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al  
hambre.

Y aunque digan que el hambre  
repartida entre muchos  
toca a menos,  
lo único cierto es que aquí  
todos  
estamos a medio morir  
y no tenemos ni siquiera  
dónde caernos muertos. (2010: 151).

Estas formas de vida marginadas irrumpen ante la lente de la cámara y también ante el papel y la letra. Y a pesar de que nuestra sociedad moderna se ha esforzado por ocultarlas y silenciarlas, es imposible hacerlo, pues “el mundo está inundado” de gente como ellos. Así que de nada sirve voltear la mirada y taparnos los oídos: están allí y quieren hacerse sentir; aunque nos pese mirar su mundo en ruinas, su existencia opaca; aunque nos calen su mirada desafiante y su voz profunda. Son las voces de todos aquellos seres-sombra a los que la existencia y la palabra les han sido arrebatadas y cuyo medio de expresión es ahora el eco, el murmullo y el silencio.

## Sombras, murmullos y ecos

*Ruidos. Voces. Rumores.*

LOS PERSONAJES DE RULFO VIVEN EN CONDICIONES de marginación, olvido y miseria. Las instituciones sociales y las clases dominantes los ignoran al punto de negar su existencia. En la novela hay un momento en que Fulgor Sedano le cuenta a su patrón de la presencia de una mujer que ha ido a reclamar el asesinato de su esposo a manos de Miguel Páramo. Entonces, el cacique pregunta por ella y Fulgor le responde que no la conoce. El hacendado lo tranquiliza diciéndole lo siguiente: “—No tienes pues por qué apurarte Fulgor. Esa gente no existe” (2005a: 69). La postura del poderoso respecto al oprimido es de desprecio y negación. El marginado no existe porque su vida no tiene valor ni importancia para los grupos de

poder. El país está lleno de estos seres que habitan en cinturones de pobreza y en el campo mexicano. El poema que Rulfo escribe para *La fórmula secreta* así lo plantea: “El mundo está inundado de gente como nosotros, / de mucha gente como nosotros” (2010: 152). A pesar de ser multitudes, la sociedad contemporánea actúa como si no existieran. Sólo se les recuerda cuando se les aplica algún tipo de castigo. Luis Buñuel ha mostrado en su cinta *Los olvidados* el menosprecio con que son tratados los niños y adolescentes de las barriadas y cómo la policía va en busca de Pedro y el *Jaibo*. En cambio, en “Luvina” el gobierno ignora la existencia de los habitantes de este poblado y sólo se acuerda de ellos cuando manda matar a sus muchachos por algún delito cometido.

La narrativa de Rulfo atiende a estos seres marginados. Su obra nos sitúa en el corazón de estos modos de vida negados. La exclusión del bienestar económico y social empuja a estas personas a un tipo de existencia irreal, casi espectral. Esta gente es repudiada al punto que se les “regatea hasta la sombra” (*Ídem*). Cuando los seres humanos son obligados a vivir en situaciones límite, su propia existencia se torna borrosa, como si sufriera una pérdida de realidad. Los personajes de los cuentos son

seres-sombra y en el caso de la novela son espectros, ánimas en pena. La existencia difuminada de estos seres se muestra incluso en la falta de referencias físicas. Son personajes de rostro desdibujado y muchas veces sin nombre. Incluso alguien como Pedro Páramo es apenas referido en un par de ocasiones en la novela como una figura enorme. La sombra y los aparecidos son figuras carentes de ser, de realidad. La sombra es la proyección de algo real y la aparición (fantasma) proviene de la apariencia; de aquello que es sólo una copia de lo real. Así que sombras y aparecidos son algo así como simples copias, ilusiones sin sustancia.

Los campesinos rulfianos más que seres vivos parecen figuras fantasmales que habitan en un mundo ajeno, siniestro. Existen muchas regiones hostiles a la vida en la narrativa del jalisciense. El Llano Grande es uno de ellos. Los campesinos que lo cruzan a pie experimentan la confrontación con la nada, con la ausencia casi total de vida en ese lugar. En el Llano no hay ni una semilla, ni una raíz de nada, ni un árbol. Allí no se da nada, excepto un calor asfixiante que ataranta y que quita las ganas de platicar. El narrador lo formula de la siguiente manera: "Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron

con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo” (2005b: 8). En el relato “Es que somos muy pobres”, se alude a otra región hostil a la vida: el río desbordado. El agua en condiciones normales es fuente de vida y bienestar, pero el agua en exceso trae consigo muerte y destrucción. El narrador del cuento se siente anonadado por la desmesura de ese río que arrasa con tierras, animales y casas. No obstante, para referirse a esa enorme mancha de agua oscura que se desplaza sobre la zona, sólo atina a emplear un término vago: “la cosa aquella”. En “Talpa”, mientras los peregrinos caminan en grandes grupos rumbo al Santuario de la Virgen, padecen las inclemencias del sol y del polvo que los envuelve a todos ellos borrándoles la visión, como si el mundo mismo se difuminara en la polvareda. El narrador se queja de la violencia de caminar atrapados entre tanta gente, azorados por el sol y el polvo: “Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados” (*Ibidem*: 54).



Por otra parte, hay dos regiones en las que la pérdida de realidad acontece de lleno, dos ámbitos donde el mundo se torna siniestro para sus habitantes: Luvina y Comala. En estas zonas los personajes experimentan el sentimiento de extrañeza. La primera es una región moribunda, una franja grisácea e intermedia entre la vida y la muerte. La segunda es el ámbito de la muerte. La proximidad entre estos lugares es tal que el propio Rulfo sostuvo que la redacción de “Luvina” le dio la clave para adentrarse en ese mundo raro y oscuro que caracteriza su novela. En una entrevista de los años setenta el jalisciense dijo lo siguiente: “*El Llano en llamas*, en uno de los cuentos, que se llama ‘Luvina’ fue más bien un ejercicio para entrar en un mundo un poco así, sombrío, siniestro más bien, con la atmósfera rara de *Pedro Páramo*” (*Apud Vital*, 2003: 205). La novela trata de un pueblo desértico, Comala, habitado por ánimas en pena y murmullos espectrales. Los personajes, muertos todos, hablan desde esa extraña región del más allá. Para dar con el tono de habla apropiada a la región de la muerte, Rulfo escribió sus cuentos como un ejercicio. Y fue la elaboración de “Luvina” la que le dio la clave para encontrar el tono de voz y la atmósfera oscura de *Pedro Páramo*. La

tonalidad que descubrió fue la de una voz acallada, como la que acontece en el murmullo. Este tipo de habla, secreta y ensimismada, es la que corresponde a un personaje-sombra, a una existencia reprimida que termina por verse hacia la interioridad.

Ahora bien, Luvina es una región moribunda donde acontece una difuminación del sentido de realidad. Su situación geográfica es referida al inicio mismo del relato. “De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso” (2005b: 99). El enunciado ofrece una ubicación indefinida, pues no es claro de qué sur se habla. Pero más allá de la geografía indeterminada, el acceso a Luvina es complicado no sólo por su lejanía, sino también porque se sitúa en una región elevada, con terreno escarpado. Para poder llegar allá, el narrador, un profesor rural, tuvo que recurrir a un arriero; quien tras llevarlo a él y a su familia se marchó a toda prisa “como si se alejara de un lugar endemoniado” (*Ibidem*: 103). El profesor no tarda en descubrir lo que suscitó la inusual actitud del arriero: Luvina se presenta como una región ajena a la vida. Su incapacidad para identificar la naturaleza del lugar, lo lleva a preguntar a su mujer: “—»¿En qué país estamos, Agripina?” (*Ídem*). Con esta pre-

gunta expresa su inquietud de haber llegado a una región extraña al mundo ordinario. Una de las acepciones de lo “siniestro” (*Unheimlich*) se aplica precisamente a lo extraño. El vocablo alemán “*Heimlich*” se emplea para aludir a lo familiar, lo conocido, de modo que su antónimo “*Unheimlich*” refiere a lo raro, lo desconocido (Cfr. Freud, 2007: XI-XV). El desconcierto que sufre el profesor remite a este sentido de lo siniestro: el sentimiento de extrañeza. Su inquietud proviene no sólo del hecho de hallarse ante un pueblo devastado y sumido en la miseria, sino también de su sospecha de haber llegado a un mundo que se distancia de la vida y se aproxima a la muerte. Luvina simboliza ese umbral entre la vida y la muerte que es el estado de agonía.

La geografía de Luvina está conformada por unos cerros pedregosos y polvorientos donde no crece nada. El terreno es árido y no sustenta vida alguna, salvo unas cuantas plantitas como el chicalote. Es una zona estéril muy similar al Llano Grande que los campesinos cruzan a pie, un lugar sin vida vegetal ni animal. El profesor describe la geografía del siguiente modo: “aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como

si fuera una corona de muerto...” (Rulfo 205b: 101). Vale la pena reparar en la frase “como si estuvieran muertos”, porque Luvina no es una región de muertos, como sí lo es Comala, sino más bien una próxima a ella. El terreno árido y polvoriento es azotado por un fuerte viento que sopla constantemente. El polvo que se levanta con el viento ocasiona que la zona esté siempre cubierta por un aire gris. La descripción de una atmósfera nebulosa que borra el horizonte y el cielo azul es opresora pues roba la vista. “Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñado; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. [...] todo envuelto en un calín ceniciento” (*Ídem*). La bruma grisácea anula la visión de modo que difumina el mundo. La niebla es un elemento siniestro pues desdibuja la realidad entorno. Es también significativa porque simboliza la pérdida de mundo que se padece en un lugar en ruinas. El enrarecimiento de lo real, de lo conocido, despierta el sentimiento de lo siniestro. Apenas unas líneas más adelante el profesor vuelve a preguntar a su mujer: “»—¿Qué país es éste, Agripina?” (*Ibidem*: 105).

Freud sostiene que la pérdida de la visión despierta el sentimiento de lo siniestro, simbo-

lizado éste en la figura del hombre de la arena. El hombre de la arena es un ser malvado que castiga a los niños malcriados que no quieren dormir. Les arroja un puño de arena en los ojos, para enseguida arrancárselos y alimentar con ellos a sus crías, cuyo nido está en la Luna. Freud identifica el miedo a la pérdida de la vista con el temor a la castración, ofreciendo numerosos argumentos a favor de esta interpretación. Subraya que los estudios de los sueños, fantasías y mitos apuntan a que el temor a la pérdida de los ojos es un “sustituto” del complejo de castración. También alude al castigo ejemplar del crimen de Edipo, el cual se revienta los ojos tras descubrir que ha matado a su padre y ha intimado con su madre. Por último, en el cuento “El hombre de la Arena”, Freud identifica la figura del arenero con el abogado Coppelius, no sólo por el hecho de que éste intentó arrancarle los ojos a Nataniel de niño, sino además porque en diversas ocasiones funge como aguafiestas del amor entre éste último y sus amadas: Clara y Olympia (Cfr. Freud, 2007: XXV-XXVIII). A pesar de la potencia de la lectura freudiana, la anulación de la vista es por sí misma siniestra, sin necesidad de vincularla con el miedo a la castración. La pérdida de la visión en Luvina es ominosa

porque borra los contornos del mundo habitual. La presencia de la niebla despierta el sentimiento de lo siniestro porque vela lo conocido, lo familiar. A esto responde, en buena medida, la inquietud del profesor al preguntar a su mujer por ese país raro al cual han arribado. La mancha gris que se posa sobre la región de Luvina, un suceso físico desde una postura naturalista, deviene en un fenómeno sombrío si se atiende a su capacidad de enrarecer el mundo.

Por otro lado, la presencia siniestra de la bruma la encontramos también referida en *Pedro Páramo*. Pero, mientras que en Luvina el entorno brumoso simboliza una región que se distancia de la vida y se aproxima a la muerte, en Comala la bruma representa la pérdida total de mundo. En una parte de la novela, leemos que Miguel Páramo iba rumbo a Contla para ver a su novia cuando cae de su caballo en un intento por saltar un lienzo de piedra. Miguel muere en ese accidente y más tarde visita a Eduviges Dyada para confiarle un suceso raro que le pasó. Le cuenta que tras saltar el muro él siguió cabalgando rumbo a Contla, pero por más que avanzó no pudo dar con el sitio. “Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no

existe. Fui más allá según mis cálculos, y no encontré nada” (2005a: 25). La presencia de la niebla en este relato es fundamental. En el cuento la bruma grisácea que se posa sobre Luvina borra el horizonte; en la novela, en cambio, la niebla con que se topa Miguel le oculta por completo el mundo. El humo o la niebla que cubre el pueblo de Contla simboliza la disolución del mundo de los vivos y el consecuente acceso a la dimensión de los muertos. En su versión de muerte por ahogo, Juan Preciado dice haber sentido que se perdía en un remolino de nubes: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi” (*Ibidem*: 61). Lo que padece el alma, tras la separación del cuerpo, es una total desorientación, en el sentido de una pérdida de tiempo y espacio. El alma cesa de estar en el mundo de los vivos, de hallarse en un aquí y en un ahora, porque se separa de aquello que le anclaba a él.

El entorno nebuloso no sólo perturba la orientación espacial en Luvina, sino que también parece trastocar el sentido del tiempo. La falta de perspectiva también se manifiesta en la renuencia de los habitantes a albergar algún

tipo de expectativa, como si la bruma motivara en ellos la desesperanza. En Luvina, el transcurrir del tiempo parece haberse suspendido, no sólo porque a nadie le importa el paso de los días y de los años, sino debido a la quietud, la monotonía y la pesadez de la existencia. Los viejos de Luvina no se rigen por el tiempo objetivo con sus medidas estables y uniformes pues viven replegados en su interioridad, en ese mundo subjetivo donde se vive como fuera del tiempo. Los ancianos dejan pasar la vida, sentados en las puertas de sus casas, “mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad” (2005b: 106-107). El paso del tiempo no parece tener sentido en un lugar donde persiste el hambre, la miseria y la monotonía; donde siempre sopla un viento gris que todo lo borra, y donde no se oye otra cosa más que el vendaval y el silencio que mora en los pueblos abandonados. El paso del tiempo no tiene sentido para aquellos viejos agotados y desencantados de la vida, y que no guardan otra esperanza más que la llegada de su propia muerte. “Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza”



(*Ibídem*: 106). En Luvina la propia hora de la muerte se revela como una última esperanza; una extraña ilusión de que el sufrimiento cese y traiga consigo algo mejor.

Rulfo emplea de manera magistral diversos recursos narrativos para subrayar la sensación de monotonía, estatismo y circularidad. Los protagonistas de *El Llano en llamas* son parcos al hablar, pues lo hacen bajo la forma del monólogo ensimismado más que del diálogo abierto. Los hombres rememoran acontecimientos y situaciones en un discurrir interno, dirigido a sí mismos, como en una confesión interior. No son pocos los cuentos en que los protagonistas evocan, a menudo de modo silente y fragmentado, acontecimientos pasados. El profesor de Luvina rememora sus vivencias de dicho lugar en forma pausada y entrecortada, lo cual es visible en los signos de puntuación:

—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allá viví. Allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá... Está bien. Me parece recordar el principio.

Me pongo en su lugar y pienso... Mire usted, cuando yo llegué por primera vez a Luvina... (*Ibídem*: 103).

Carlos Blanco Aguinaga subraya que la prosa de Rulfo nos introduce a una visión subjetiva del mundo en la cual se achata todo acontecer temporal. Uno de los recursos que el jalisciense emplea para lograr esto último consiste en la creación de una situación vaga, donde la ubicación del lugar, la constitución física de las personas y hasta el nombre del hablante quedan indefinidos. Esto es precisamente lo que sucede en “Luvina” cuya ubicación geográfica es imprecisa y el nombre del narrador desconocido. Otro recurso más importante es la repetición de ideas y palabras en el decir de los personajes, lo cual conlleva una sensación de monotonía, circularidad y suspensión temporal. El profesor de Luvina le dice a su interlocutor lo siguiente: “Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor...” (*Ibídem*: 106). En “Nos han dado la tierra”, los campesinos se sienten abrumados por el calor y la aridez del Llano Grande, lo cual se revela no sólo en la reiteración de palabras y pensamientos, sino también en esa extraña sensación de haber caminado más de lo avanzado:

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* (*Ibidem*: 8-9; las itálicas son mías).

Este procedimiento de refrenar el acontecer temporal es caracterizado por Blanco Aguinaga en los siguientes términos: “Hay aquí, como en todos los cuentos de Rulfo una monótona y obsesionante fuerza que, desde dentro, aquieta todo tiempo y achata el sentido de toda acción externa” (Blanco Aguinaga, 1955: 25). Este recurso, frecuente en los cuentos, es llevado al extremo en *Pedro Páramo* donde los personajes, muertos todos, no se rigen más por el tiempo y el espacio. Como veremos un poco más adelante, el habla de los habitantes de Comala es una aún más íntima y secreta: el murmullo.

En Luvina se padece un abandono y una soledad profundos. Los habitantes no tienen qué comer, ni cuentan con algún tipo de asistencia social. No existen los medios para el cuidado del cuerpo ni tampoco del espíritu. La iglesia es un jacalón vacío sin una imagen

a la cual rezarle. Lo paradójico es la presencia de un profesor rural en el pueblo, el cual lleva el alfabeto, el pan del alma, a una comunidad que muere de hambre. El gobierno los tiene en el completo olvido y sólo se acuerda de ellos cuando manda matar a alguno de sus muchachos. “Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existe” (2005b: 108). Cuando el profesor les propone dejar Luvina y buscar otro lugar donde vivir con ayuda del gobierno, los viejos se mofan de él.

»—¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?

»—Les dije que sí.

»—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno.

»—Yo les dije que era la Patria.

»—Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron (*Ídem*).

Los pocos residentes de Luvina son unos viejos abatidos y algunas mujeres flacas y solas. Los hombres se van del pueblo en busca del sustento y los niños apenas nacen huyen también del lugar. Los viejos y las mujeres se quedan solos, sin ningún tipo de amparo. La soledad que se vive en ese lugar es tan extre-

ma que no hay ni perros que le ladren al silencio. Cuando el profesor y su familia pasan la primera noche en Luvina, se resguardan en el templo en ruinas del pueblo. Al principio sólo escuchan los aullidos del viento que se cuele por todos lados y no deja dormir a los niños. Pero en un momento de la madrugada el viento cesa y entonces todo se queda queda quieto, en silencio. En ese punto su mujer Agripina le pregunta:

»—¿Qué es?— Me dijo.

»—¿Qué es qué?— le pregunté.

»—Eso, el ruido ese.

»—Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito que ya va a amanecer” (*Ibídem*: 105).

En un lugar solo, donde no hay vida, ni animales, ni niños, lo único que se siente es el silencio, la soledad y la tristeza que allí moran. No es de extrañar que los habitantes de Luvina traigan siempre la cara larga. El profesor enfatiza que es el lugar donde vive la tristeza. “El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí, como si allí hubiera nacido”. (*Ibídem*: 102). Soledad, abandono, miseria y silencio es el mundo en que habitan las existencias negadas de los campesinos mexicanos.

Los habitantes de Luvina más que personas vivas parecen figuras sombrías que deambulan por el pueblo. Los viejos son seres abatidos y sin esperanza que pasan los días sentados en el umbral de sus puertas. Y cuando salen a las calles, caminan repegados a las paredes de las casas, como si fueran sombras temerosas de ser arrastradas por el viento (Cfr. *Ibidem*: 108). Las mujeres, por su parte, son seres enclenques que salen de madrugada en busca de agua. El profesor las describe como figuras nocturnas que deambulan por el pueblo en peregrinación: «Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros» (*Ibidem*: 106). Por último, la presencia del viento en Luvina es tan persistente que allí se le considera un habitante más. Los viejos dicen que en las noches de luna llena se puede ver la silueta oscura del viento caminando por las calles del pueblo, “llevando a rastras una cobija negra”. El viento en Luvina es un personaje-sombra más vivo y activo que las personas, pues es el viento el que impone condiciones de existencia. Es el viento el que se lleva los techos de las casas; el que se posa y aúlla sobre toda la región; el que rasca todas las cosas, como si tuviera uñas. Es el viento el que se cuele por

todos lados, por debajo de las puertas, por los agujeros, llegando incluso a introducirse en las personas, “hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos” (*Ibíd.*: 100).

Ahora bien, si Luvina es una región moribunda poblada por seres-sombra, Comala es una zona de muerte, habitada por ánimas en pena y murmullos espectrales. Todos los personajes, incluyendo el pueblo, están muertos. En Comala la negación y el olvido son llevados al extremo, al punto de la aniquilación. No hay seres vivos que lo habiten, salvo la extraña presencia de un puñado de personajes-sombra que aún parecen existir: Donis, Filomeno, Melquiades, Prudencio y Sóstenes. El resto de los moradores de Comala son apariciones que vagan por las calles del poblado. Juan Preciado es un personaje que llega de fuera, al igual que el profesor de Luvina, y por esto precisa de un guía que lo lleve a Comala. En el cruce de caminos Los Encuentros, se topa con Abundio el arriero, el cual le indica la vía de acceso al pueblo. Las encrucijadas no sólo son un punto propicio para los encuentros sobrenaturales, sino también son lugares que posibilitan el tránsito de un mundo a otro, o de la vida a la muerte. El arriero es, a su vez, una figura que

conoce muy bien las veredas, por lo que son excelentes guías. Además, Abundio conoce tanto los caminos terrenales como los sobrenaturales ya que los ha recorrido. Carlos Fuentes sugiere que Abundio cumple la función del barquero Caronte, al ayudar a Preciado a cruzar la corriente de polvo que lo introduce al mundo de los muertos.

Conforme se adentra en Comala, Juan Preciado se topa con diversos personajes que se presentan y luego se desvanecen súbitamente. Son voces que se hacen oír, para luego volver al silencio. Gradualmente va descubriendo que los personajes que le salen al paso son todos ellos ánimas en pena, desde Abundio el arriero y Eduviges Dyada hasta la caporala de la Media Luna, Damiana Cisneros. Los personajes aparecen de forma imprevista y tras platicar un rato con él se desvanecen misteriosamente. En más de una ocasión, Preciado se queda solo repentinamente. En una parte de la novela, él y Damiana Cisneros van caminando por las calles solitarias de Comala. Ella lo ha ido a buscar para invitarlo a pasar la noche en la hacienda de la Media Luna. Mientras avanzan por el pueblo desértico, le cuenta que el lugar está lleno de ecos y murmullos espectrales. “—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estu-



vieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes, crujidos. Risas” (2005a: 44). Entonces, Juan Preciado le pregunta si ella sí está viva y cómo dio con él. Se produce un silencio representado en la escritura por puntos suspensivos y Damiana se desvanece en el acto. El narrador se queda solo en medio de esas calles oscuras y sólo atina a llamarla a gritos:

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

—Me contesto el eco: “¡...ana ...neros! ¡...ana ...neros!” (*Ibidem*: 46).

Sus gritos, sin embargo, sí son atendidos, pero no por la Caporal, sino por los habitantes del pueblo entero. Estos seres parecen despertar con la presencia viva de Preciado. De repente, oye ladridos de perros, ruidos, rumores, risas y canciones. Son las voces fantasmales de toda Comala que han revivido con la savia vital de Juan Preciado, del mismo modo que la sangre vertida por Odiseo en el Hades convoca y reanima a los espíritus inertes de los muertos (Cfr. Homero, 2005: 264-284).

Las ánimas en pena que habitan Comala son, en el sentido literal del término, “apari-

ciones”, esto es, manifestaciones visibles de entidades no pertenecientes al ámbito de los vivos. Son seres etéreos que, sin embargo, están condenados a seguir vagando en este mundo. Las ánimas aparecen y desaparecen de forma repentina porque ya no están sujetas a las leyes espacio-temporales del mundo de los vivos. A este respecto, Rulfo subraya lo siguiente: “Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio” (Sommers, 1974: 19). Estos entes libres ya de todo condicionamiento espacio-temporal pueden aparecer y desaparecer sin ningún tipo de restricción. En la dimensión de la muerte, no existe más la distinción entre presente y pasado; pues todo se encuentra en la eternidad, en el instante siempre presente. Sin embargo, la ausencia de tiempo también significa la pérdida total de esperanza, pues se cancela la posibilidad de transformación, de experiencias nuevas. “La sustancia de la muerte es una pura e indefinida duración, privada de sucesos, de cambio, de esperanza” (Bradú, 1989: 217). La ausencia de cambio da lugar a la monotonía, a la eterna repetición de lo mismo, al tedio absoluto. Al muerto que rememora, sólo le queda rumiar la historia de su vida acabada e inalterable. La suspensión de tiempo y espacio

que acontece en Comala posibilita, a su vez, un cierto grado de entendimiento de la peculiaridad de ciertos sucesos. De esos eventos en los que ciertos seres aparecen de la nada y a la nada vuelven; de ladridos de perros sin que éstos existan; de pasos detrás de uno sin que alguien nos siga; de hojas arrastradas por el viento sin que haya árboles o viento; de gritos, canciones, risas, charlas y murmullos sin que haya gente que los emita. Ésta es la experiencia que padece Juan Preciado al llegar a Comala; al ingresar a una región fantasmal donde ha acontecido una total pérdida de realidad.

*Pedro Páramo* tiene una peculiar composición estructural. La obra está constituida por sesenta y nueve fragmentos narrativos que no se rigen por un orden secuencial. Los fragmentos pasan de un personaje a otro; saltan de un suceso presente a uno pasado, y nos llevan de un escenario determinado a otro diferente. Y todo esto acontece de la misma manera confusa y repentina en que las ánimas en pena aparecen y desaparecen. Estamos aquí ante una obra que suprime el orden secuencial en su propia composición con el fin de adentrarnos lo más fidedignamente posible al misterioso universo de los muertos. Carlos Fuentes sugiere que las historias en la novela narradas

desde la perspectiva de la muerte acontecen paralelamente, de la misma forma que las tumbas están alineadas la una junto a la otra en los cementerios: “En la muerte, retrospectivamente, sucede la totalidad de *Pedro Páramo*. De allí la estructura paralela y contigua de las historias: cada una de ellas es como una tumba; más bien: *es* una tumba, crujiente, mojada y vecina de todas las demás” (Fuentes, 2011: 143). La novela precisa ser leída como si estuviéramos ante un concierto de voces que suenan al unísono desde las tumbas contiguas de un camposanto. Así, el contenido significativo de la obra no se revela secuencialmente, conforme se avanza en la lectura, porque las unidades narrativas que la componen no están organizadas en este orden. La comprensión de las partes leídas presupone la revisión completa de la obra. *Pedro Páramo* es un texto que demanda ser leído y releído en múltiples ocasiones, pues sólo de este modo estaremos en condiciones de atender al decir de los murmullos y los ecos que allí se expresan.

Juan Preciado va a Comala, a ese pueblo muerto y habitado por fantasmas, instigado por su madre, Dolores Preciado. Es ella quien, en su lecho de muerte, le pide que vaya en busca de su padre, Pedro Páramo, a exigir-

le lo que les debe. “... *El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*” (2005a: 22). Juan decide realizar el viaje y cuando llega a Comala experimenta un total desconcierto al ver la desolación del lugar. No entiende qué ha sucedido ni tiene claro a dónde ha llegado. En silencio, reclama a su madre haberlo enviado a una dirección equivocada; haberlo mandado al “¿dónde es esto y dónde es aquello?” (*Ibidem*: 11). Dolores le había hablado de una Comala llena de vida y de gente, pero encuentra un pueblo deshabitado y en ruinas. Juan esperaba encontrar el lugar de los recuerdos de su madre, pues para eso llevaba los ojos de ella. “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (*Ibidem*:6). Esperaba ver una Comala con campos verdes, húmedos por las lluvias y rebosantes de un aire de vida. Un poblado próspero al que llegaban todas las madrugadas carretas copeteadas con salitre, mazorcas y yerbas de pará. Un lugar donde la gente despierta con el paso de las carretas y saborean el aroma a pan recién horneado. Una región paradisíaca, inundada de olor a miel derramada. Los recuerdos de su madre Dolores (quien siempre vivió suspirando por regresar a Comala) perviven en su mente: “... *Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el vien-*

*to que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor a alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*" (Ibídem: 21). La imagen de Comala que su madre atesoró es una visión idealizada que contrasta con el pueblo abandonado y en ruinas. Esperaba llegar al paraíso, pero lo encontró calcinado, devastado por el poder violento de Pedro Páramo. Comala, un lugar que se encuentra en la mera boca del infierno. Esperaba encontrar a su padre y lograr la reconciliación con él, pero descubrió que ya había muerto mucho tiempo atrás y que de él sólo quedaba el recuerdo de ser un rencor vivo.

Con todo, en Comala están muertos porque los aniquiló un poder violento y concentrado. Un poder rabioso, destructor y lleno de rencor. Pedro Páramo se impuso como amo y señor de la región. Utilizó todo tipo de artimañas a su alcance para hacerse del poder. Sedujo a Dolores Preciado para quedarse con sus tierras y su dinero; negoció el matrimonio con el padre Rentería; se alió con su administrador Fulgor Sedano y se apropió de las tierras adyacentes a las suyas mediante la intimidación y el asesinato. Hizo suyas a las mujeres de la región. Abundio afirma que allí todos son hijos de Pedro Páramo, aunque hayan nacido en

petates. Pero el cacique no sólo se adueñó de tierras, animales y gente, también se apropió de las leyes, la iglesia y la palabra. En una charla que mantiene con su administrador acerca de las divisiones de la tierra, Fulgor le pregunta por la observancia de las leyes. A lo que el hacendado le responde: “—¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros” (*Ibídem*: 43). El padre Rentería en una noche en que su conciencia no le deja dormir recuerda el ascenso al poder del cacique. “El asunto comenzó —pensó— cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: [...]” (*Ibídem*: 73). Pedro Páramo es el Tlatoani, el Señor de la Voz, el dueño absoluto de la palabra. Ser poseedor de la palabra es ser dueño de todo y de todos, pues nombrar y existir son la misma cosa. El Tlatoani dona y despoja de la existencia mediante la voz. En la obra sólo él, *Pedro Páramo*, y si acaso, Susana San Juan, tienen existencia. Todos los demás, los que están de más, no existen. Recordemos una vez más las palabras del cacique: “Esa gente no existe”. Sólo que la negación de su ser los obliga a un modo de existencia irreal, más bien, fantasmal. Así, no es de extrañar que Comala esté pobla-

da por aparecidos y habitantes-sombra. Pues un poder rabioso los ha empujado al vacío, a un especie de no-lugar, a la ausencia de mundo. Roa Bastos plantea esta idea de la siguiente forma: “Un poder inhumano los arrojó al lugar de la pérdida. Un poder más pesado que la piedra, más ancho que el páramo, los convirtió en sombras que penan en el tormento más cruel que se puede infligir al ser humano: el suplicio de engañarlo con la esperanza” (Roa Bastos, 1981: 204).

Despojados de la voz y del derecho a existir, los habitantes de Comala son reducidos a ser ecos del portador de la palabra. Por este motivo, las ánimas en pena se ven obligadas a contar la historia del cacique para poder hablar de sí mismas. Abundio, Eduviges, Damiana son apariciones, seres fantasmales, ecos del poder destructivo del cacique; Ecos de Páramo como bien ha señalado Fabienne Bradu. Despojados de la posibilidad de vivir hacia el exterior, de actuar en la historia, los habitantes de Comala se repliegan hacia el mundo interior, al igual que los viejos de Luvina. Por este motivo, el habla de estos personajes es una voz apagada, secreta, apenas perceptible. El murmullo es el habla que corresponde a estos seres-sombra, a estos seres a los que se les ha negado la existen-



cia. Por eso no debe extrañar que uno de los títulos iniciales de la novela fuera, precisamente, *Los murmullos*. Los murmullos, voces secretas, apagadas, cuyo sentido es difuso, incomprendible a veces. Voces tétricas capaces de causar la muerte. A Juan Preciado lo matan los murmullos, toda una horda de susurros espectrales que le ruegan que rece por ellos. Pero también son los murmullos, el habla de seres fantasmales, los que terminan por narrar la leyenda de Pedro Páramo. Así, para conocer la crónica del poderoso, Rulfo nos remite a la voz de los marginados, de los suprimidos. Esta versión de la historia es su interpretación. No es el relato contado desde la perspectiva del hacendado, del clero o del intelectual. Son las voces apagadas, silenciadas, que en susurros nos dicen “Alguien tendrá que oírnos”. En la obra de Rulfo se da cumplimiento a este anhelo; pues como lectores atendemos al decir del oprimido, del olvidado.



## Bibliografía

- Arreola, Juan José y Alatorre, Antonio, (1989), “Antonio, dinos de qué se trata”, “Lo mentiroso que era Rulfo, Juan José”, en Dante Medina (comp.), *Homenaje a Juan Rulfo*, México: Universidad de Guadalajara, pp. 143-158.
- Benítez, Fernando, (1980), “Conversaciones con Juan Rulfo”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, 2010, México: UNAM/Ediciones Era, pp. 541-550.
- Blanco Aguinaga, Carlos, (1955), “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, 2010, México: UNAM/Ediciones Era, pp. 19-43.

- Bradú, Fabienne, (1989), “Ecos de Páramo”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, 2010, México: UNAM/Ediciones Era, pp. 215-241.
- Campbell, Federico (comp.), (2010), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México: UNAM/Ediciones Era.
- Chevalier, Jean, (1986), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Editorial Herder.
- Esquilo, (2008), *Tragedias*, Madrid: Editorial Gredos.
- Frenk, Mariana, (1961), “Pedro Páramo”, en Joseph Sommers (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México: SEP/ Setentas, pp. 31-43.
- Freud, Sigmund, (2007), “Lo siniestro”, en *El hombre de la arena*, México: Factoría, pp. IX-LVI.
- Fuentes, Carlos, (2011), *La gran novela latinoamericana*, México: Alfaguara.
- García Márquez, Gabriel, (2007), *Cien años de soledad*, Edición Conmemorativa, Portugal: Real Academia de la Lengua/Asociación de Academias de la Lengua Española.

- González Boixo, José Carlos, (1983), *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León España: Universidad de León.
- Heráclito, (2000), *Los filósofos presocráticos I*, Madrid: Editorial Gredos.
- Homero, (2005), *Odisea*, Madrid: Editorial Gredos.
- Jiménez de Báez, Yvette, (1990), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México: Colmex/FCE.
- Medina, Dante (comp.), (1989), *Homenaje a Juan Rulfo*, México: Universidad de Guadalajara.
- Mena López, Sergio, (1996), “Así nacieron El Llano en Llamas y Pedro Páramo”, en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, Claude Fell (ed.), México: Archivos/Unesco, pp.499-512.
- Nietzsche, Friedrich, (2005), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_, (2014), *La gaya ciencia*, Madrid: Ediciones Akal.
- Perus, Françoise, (2012), *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México: Editorial RM.
- Poniatowska, Elena, (1980), “¡Ay vida, no mereces! Juan Rulfo, tú pon cara de disimulo”, en Federico Campbell (comp.), *La*

*ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, 2010, México: UNAM/Ediciones Era, pp. 522-540.

Reyes, Alfonso, (1944), “Reflexiones sobre el mexicano”, en *México*, 2005, México: FCE, pp. 201-205.

Ricoeur, Paul, (2002), “La función hermenéutica del distanciamiento”, en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: FCE, pp. 95-110.

Roa Bastos, Augusto, (1981), “Los trasterrados de Comala”, en Federico Campbell (comp.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, 2010, México: UNAM/Ediciones Era, pp. 203-214.

Roffé, Reina, (1992), *Juan Rulfo, Autobiografía armada*, Barcelona: Montesinos.

Rulfo, Juan, (1974), “Juan Rulfo examina su narrativa. Entrevista con José Balza”, en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, Claude Fell (ed.), México: Archivos/Unesco, pp. 451-461.

\_\_\_\_\_, (1979), “Juan Rulfo: La literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo”, en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, Claude Fell

- (ed.), México: Archivos/Unesco, pp. 462-469.
- \_\_\_\_\_, (1980) “El desafío de la creación”, en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, Claude Fell (ed.), México: Archivos/Unesco, pp. 388-390.
- \_\_\_\_\_, (1985), “Juan Rulfo. *Inframundo*. Entrevista con Sylvia Fuentes”, en Juan Rulfo, *Toda la Obra*, Claude Fell (ed.), México: Archivos/Unesco, pp. 470-476.
- \_\_\_\_\_, (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_, (1996), *Toda la Obra*, Claude Fell (ed.), México: Archivos/Unesco.
- \_\_\_\_\_, (2003), “Entrevista”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo*, México: Editorial RM, pp. 204-206.
- \_\_\_\_\_, (2005a), *Pedro Páramo*, México: Editorial RM.
- \_\_\_\_\_, (2005b), *El llano en llamas*, México: Editorial RM.
- \_\_\_\_\_, (2010), *El gallo de oro*, México: Editorial RM.
- Sófocles, (2002), *Tragedias*, Madrid: Editorial Gredos.

Sommers, Joseph (comp.), (1974a), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México: SEP/ Setentas.

———, (1974b) “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en Joseph Sommers (comp.), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México: SEP/ Setentas, pp. 17-22.

Vital, Alberto, (2003), *Noticias sobre Juan Rulfo*, México: Editorial RM.

———, (2017), *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía*. México: Editorial RM.



## Sobre el autor

Doctor en Filosofía y profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Guanajuato. Participa en las líneas de investigación de Hermenéutica filosófica y Filosofía y literatura. Autor del libro *El mundo sombrío de Luvina y Comala* (UG, 2015). Ha publicado diversos artículos en revistas nacionales y capítulos en libros colectivos.



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

*Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino*

Secretario General

*Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa*

Secretario Académico

*Dr. Raúl Arias Lovillo*

Secretario de Gestión y Desarrollo

*Dr. Jorge Alberto Romero Hidalgo*

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

*Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera*

Secretaria Académica

*Dra. Claudia Gutiérrez Padilla*

Director de la División  
de Ciencias Sociales y Humanidades

*Dr. César Federico Macías Cervantes*

Director del Departamento  
de Letras Hispánicas

*Dr. Andreas Kurz*

*Rulfo* catorceavo título de la colección Pequeña Galería del Escritor Hispanoamericano, se terminó de editar y digitalizar en julio de 2017 en la División de Ciencias Sociales y Humanidades, Campus Guanajuato, de la Universidad de Guanajuato.

El diseño de los forros es de Lilian Bello-Suazo. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Ernesto Sánchez Pineda y el autor.