

A black and white portrait of Juan Rulfo, resting his chin on his hand, set against a background of white splatters on a brownish-gold surface.

LA SEMPITERNA PRESENCIA
DE UN ESCRITOR:

Juan Rulfo

Martha Elia Arizmendi Domínguez
Coordinadora



Universidad Autónoma
del Estado de México



Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctor en Ciencias Computacionales

José Raymundo Marcial Romero

Secretario de Docencia

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctor en Ciencias de la Educación

Marco Aurelio Cienfuegos Terrón

Secretario de Rectoría

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Ciencias del Agua

Francisco Zepeda Mondragón

Secretario de Extensión y Vinculación

Doctor en Educación

Octavio Crisóforo Bernal Ramos

Secretario de Finanzas

Doctora en Ciencias Económico Administrativas

Eréndira Fierro Moreno

Secretaria de Administración

Doctora en Ciencias Administrativas

María Esther Aurora Contreras Lara Vega

Secretaria de Planeación y Desarrollo Institucional

Doctora en Derecho

Luz María Consuelo Jaimes Legorreta

Abogada General

Maestra en Salud Animal

Trinidad Beltrán León

Secretaria Técnica de la Rectoría

Licenciada en Comunicación

Ginarely Valencia Alcántara

Directora General de Comunicación Universitaria

Doctor en Ciencias Sociales

Luis Raúl Ortiz Ramírez

*Director General de Centros Universitarios y
Unidades Académicas Profesionales Región A
y Encargado del Despacho Región B*

LA SEMPITERNA PRESENCIA DE UN ESCRITOR:
JUAN RULFO

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES UNIVERSITARIAS
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Humanidades

María de las Mercedes Portilla Luja

Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Administración

Jorge Eduardo Robles Alvarez

Director de Publicaciones Universitarias

LA SEMPITERNA PRESENCIA DE UN ESCRITOR:
JUAN RULFO

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
COORDINADORA



Universidad Autónoma del Estado de México

"2024, Conmemoración del 60 Aniversario de la Inauguración de Ciudad Universitaria"

Este libro fue dictaminado positivamente con el aval de dos revisores externos, conforme al *Reglamento de la Función Editorial* de la UAEMEX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, mayo 2024

La sempiterna presencia de un escritor: Juan Rulfo
Martha Elia Arizmendi Domínguez (coordinadora)

Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro
Toluca, Estado de México
C.P. 50000
Tel: 722 481 1800
<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt):
1800233



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-607-633-830-8

Hecho en México

El contenido de esta publicación es responsabilidad de las personas autoras.

Director del equipo editorial: Jorge Eduardo Robles Alvarez
Coordinación editorial: María Guadalupe Díaz Guerra e Ixchel Díaz
Corrección de estilo: Ana Jazmín Díaz Cenobio
Diseño y formación: Mónica Edith Morales Olvera



CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
CUENTO	
“Anacleto morones”, una muestra de la modernidad literaria de México en el número 63 de <i>Lunes de revolución</i>	20
CLAUDIA SÁNCHEZ CHÁVEZ	
Los recursos narrativos del desencanto o “La vida no es muy seria en sus cosas”	29
DANIEL JHOVANI ARZATE DÍAZ	
Las catástrofes socioculturales y naturales en “Es que somos muy pobres” de Juan Rulfo	41
MARIANA LEÓN CONTRERAS	
Ejes temáticos en la obra breve de Juan Rulfo	55
MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ GERARDO MEZA GARCÍA	
<i>El llano en llamas</i> : una revisión a partir del estilo y el psicoanálisis	66
MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ	

NOVELA. *PEDRO PÁRAMO*

El miedo y lo fantástico en *Pedro Páramo* 77
CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS

Deconstrucción genérica en *Pedro Páramo*,
una lectura alternativa 92
DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ
MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

Juan Preciado en Sinaloa, el influjo de la obra de Juan Rulfo
en la narrativa policial nortehña 105
GABRIEL HERNÁNDEZ SOTO

Promesa, olvido y miseria en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo 122
JOSUÉ MANZANO ARZATE

De Tebas a Comala. Una ruta trágica 132
CARLOS GAYÓN DÍAZ CANEJA

NOVELA. *EL GALLO DE ORO*

Heterogeneidad vocálico-sonora en *El gallo de oro*
de Juan Rulfo 149
MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

Sonoridad y armonía en *El gallo de oro* de Juan Rulfo 163
ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA
LYLIAN ALEJANDRA CHÁVEZ ROMERO

Los designios de la fortuna (o la maldición de la suerte)
en *El gallo de oro* de Juan Rulfo 168
KARLA D. URBANO GÓMEZ

OTROS TEMAS EN RULFO

- La desilusión como hilo conductor de las relaciones familiares en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* 182

ILEANA REYES RETANA

- El hambre y los alimentos en la configuración del mundo rulfiano 194

GLORIA VERGARA

RULFO, UN TALENTO DOBLE

- Los recorridos de la luz 210

KAREN MÉRIDA DOMÍNGUEZ

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

- La obra de Juan Rulfo a través del cine 219

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA

FELIPE DE JESÚS ORTEGA GONZÁLEZ

- Imagen en la palabra y palabra en la imagen: Juan Rulfo en la literatura y en la fotografía 229

CLEMENTE DANIEL VALDÉS PIÑA

EPÍLOGO. LA INFLUENCIA SOCIOCULTURAL DE RULFO EN MÉXICO

- Rulfo, un ser turístico 239

PÁVEL VLADIMIR MEZA ARIZMENDI

ALEJANDRO PALAFOX MUÑOZ

DE LOS AUTORES 260



PRESENTACIÓN

El Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi), de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, entre las diversas actividades que realiza, organiza un coloquio internacional desde 2011, dedicado a una escritora o escritor de reconocimiento mundial.

En 2017, se dedicó a Juan Rulfo. El 7º *Coloquio Internacional de Literatura Hispanoamericana: Juan Rulfo. En el centenario de su nacimiento*; originalmente se planeó para septiembre, pero debido a los problemas ocasionados por el sismo, se reprogramó para octubre. Este libro, *La sempiterna presencia de un escritor: Juan Rulfo*, es el resultado de las ponencias leídas en dicho evento.

Después de la fecha indicada en la convocatoria, los textos se adecuaron y enviaron para formar parte de este escrito. El volumen consta de diecinueve capítulos, en los que encontramos diversas lecturas y enfoques de la obra del jalisciense. Decidimos clasificarlos por géneros, para conservar la hegemonía textual.

Cuento

En “Anacleto Morones’, una muestra de la modernidad literaria de México en el número 63 de *Lunes de revolución*”, Claudia Sánchez Chávez

nos dice que la revista *Lunes de revolución* seleccionó “Anacleto Morones” como representante de la literatura mexicana. “Es por eso que el presente capítulo tiene como finalidad indagar cuáles fueron los criterios que llevaron al director de la revista, Guillermo Cabrera Infante, a publicar dicho cuento”.

En “Los recursos narrativos del desencanto o ‘La vida no es muy seria en sus cosas’”, leemos: “Rulfo, por medio del discurso narrativo, expresa una cosmovisión que no puede ser ajena, por más que denostemos nuestro pasado rural. El escritor jalisciense, con una evidente maestría, produce un efecto desolador con solo usar verbos existenciales, pocos sustantivos y casi ningún adjetivo”. Daniel Jhovani Arzate Díaz expresa admiración por la técnica narrativa sencilla y escueta de Rulfo con este cuento olvidado y poco abordado. El autor aclara: “Me concentraré en las unidades que constituyen el entramado del primer cuento de Juan Rulfo, publicado en 1942, en la revista *Pan*, ‘La vida no es muy seria en sus cosas’”.

Mariana León Contreras, en “Las catástrofes socioculturales y naturales en ‘Es que somos muy pobres’ de Juan Rulfo”, se basa en: “los niveles propuestos en el proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas —PASA— (Solé, 2006). El objetivo es constatar tanto las transformaciones de cada personaje y los discursos simbólicos a los cuales aluden como sus cambios discursivos al interrelacionarse con otros, de acuerdo con los *espacios* y *tiempos* en los que actúan y hablan.

“Ejes temáticos en la obra breve de Juan Rulfo” es el título del capítulo que presentan Martha Elia Arizmendi Domínguez y Gerardo Meza García. En él, señalan: “Un valor fundamental de los textos breves de Rulfo son sus temáticas constantes. Sobresale una continua visión de la muerte, inmersa en la violencia y en la agresividad. El escritor la aborda con ternura, tanto que se convierte en algo bello. Esto se deriva de la atención y el cuidado de Rulfo en el tratamiento lingüístico”.

Mario Calderón Hernández, en “*El llano en llamas*: una revisión a partir del estilo y el psicoanálisis” afirma: “En este trabajo me limitaré a realizar algunas observaciones generales sobre detalles sobresalientes con base en la estilística y el psicoanálisis”. El autor hace un interesante

estudio en el que relaciona los procesos psíquicos de los personajes y la etimología de su nombre, con la finalidad de encontrar respuesta a interrogantes sobre el proceso creador rulfiano.

Novela. *Pedro Páramo*

“El miedo y lo fantástico en *Pedro Páramo*” es el título con el que Cecilia Concepción Cuan Rojas presenta un capítulo en el que afirma: “En el presente trabajo se revisará el miedo en los personajes, así como los elementos fantásticos presentes en la obra. La historia relata el viaje de Juan Preciado al pueblo de Comala. Su madre, a punto de morir, le solicita un encargo especial: ir a conocer a su padre, un hombre llamado Pedro Páramo, y reclamarle el abandono en el que los tuvo toda la vida”.

En “Deconstrucción genérica en *Pedro Páramo*, una lectura alternativa”, apartado que nos ofrecen Diana Isabel Hernández Juárez y María Selene Alvarado Silva, podremos leer: “En el presente trabajo proponemos una lectura alternativa de *Pedro Páramo* (1955) desde los estudios de género y la teoría *queer*. Analizamos el devenir de personajes femeninos y masculinos que rompen con los estereotipos sociales y la heteronormatividad: *Doroteo o Dorotea da lo mismo*. La identidad genérica inestable permite la liberación del personaje desde que se enuncia hasta su compleja configuración”.

Gabriel Hernández Soto, en “Juan Preciado en Sinaloa, el influjo de la obra de Juan Rulfo en la narrativa policial nortea”, afirma: “El vínculo entre la obra rulfiana y la narrativa criminal tiene, en suma, una doble consecuencia. Por una parte, nos permite reconfigurar la narrativa policial como un género surgido a partir de la tradición literaria mexicana; por otra, nos lleva a reinterpretar la idea del crimen y la venganza en los textos de Rulfo”. De esta manera, Hernández relaciona la producción rulfiana con el género policial del norte de México.

Para continuar con las diferentes lecturas de *Pedro Páramo*, encontramos un capítulo desde la mirada filosófica. Josué Manzano Arzate, en

“Promesa, olvido y miseria en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, divide su escrito en tres apartados, indicados desde el título. En el primero dice: “Empeñarse en la promesa, como Juan Preciado, implica el sacrificio de la tranquilidad”; en el segundo, “*el olvido* sería una ganancia del ejercicio de la inhibición, pues lo único que debemos recordar es lo vivido a título de propiedad individual”. En el último apartado, manifiesta: “La miseria económica es una y otra es la espiritual; en esta obra asistimos a la segunda de principio a fin. Como ya se afirmó, Juan Rulfo nos muestra una realidad que no queremos observar, la miseria no solo se da en la vida, permanece en la muerte. Existen la vida plena y la miserable, la primera tal vez se dé en el paraíso, y la segunda, en Comala”. La postura filosófica que sostiene el capítulo se enfoca en Nietzsche y Platón.

Desde el tema del viaje en la geografía literaria, encontramos un capítulo en el que Carlos Gayón Díaz Caneja expresa: “no se trata de encontrar un hilo conductor entre los espacios ficticios y las geografías reales representadas en el texto dramático *Edipo rey* de Sófocles y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Más bien, se considera oportuno pensar, desde una óptica revisionista, una cartografía de la carga simbólica de dichos entornos y su correspondencia con el sentimiento trágico que dibuja el mapa con las cicatrices que definen la identidad en una comunidad”. Esto se afirma en “De Tebas a Comala. Una ruta trágica”.

Novela. *El gallo de oro*

Martha Elia Arizmendi Domínguez y Francisco Javier Romero Luna ofrecen su lectura de una de las obras menos tratadas del autor. En “Heterogeneidad vocálico-sonora en *El gallo de oro* de Juan Rulfo” declaran: “La intención del presente artículo es delinear algunos detalles de esta desconsiderada obra y decimos desconsiderada, porque pareciera que la producción de Juan Rulfo se limita a las ya tantas veces citadas *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* y no es así. *El gallo de oro*, desde nuestra perspectiva, reviste vital importancia para el fortalecimiento de la idiosincrasia

mexicana. El autor presenta costumbres y tradiciones populares y las convierte en obra artística literaria”.

Encontramos una lectura más de *El gallo de oro* en “Sonoridad y armonía en *El gallo de oro* de Juan Rulfo”. En ese texto, Ana María Enríquez Escalona y Lylian Alejandra Chávez Romero, dicen: “*El gallo de oro* nos muestra personajes, contextos y espacios en los que está presente el sonido, como la feria, la pelea de gallos, el juego, el canto de las aves, el pregonero, el ladrido de los perros, los retumbos de la tambora, el apellido de Dionisio Pinzón, las cantadoras, los aplausos, el gritón, el eco, el pájaro carpintero, entre otros”. Las autoras resaltan el sonido presente en dicha obra.

Karla D. Urbano Gómez, en “Los designios de la fortuna (o la maldición de la suerte) en *El gallo de oro* de Juan Rulfo”, afirma: “*El gallo de oro* es un libro que trasciende la mera función de guion cinematográfico debido a la articulación del subtexto. Es decir, invita a la interpretación de elementos narrativos desde su poética, tales como los personajes simbólicos, la representación del entorno social mexicano en el espacio ficcional, el tema de la suerte y el juego como características de la idiosincrasia, y un narrador que no se limita a presentar los elementos de la ficción, sino que también elabora juicios y reflexiones sobre lo que ocurre en el relato”.

Otros temas en Rulfo

Ileana Reyes Retana, en “La desilusión como hilo conductor de las relaciones familiares en *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*”, presenta un estudio en el que relaciona estas obras desde una perspectiva social. La autora afirma: “Los personajes rulfianos son dueños de una esperanza que, como toda posesión de los campesinos del llano, es paupérrima: solo tienen dolor, desesperación, muerte y más dolor. Quienes habitan la Media Luna, Comala o Lluvina viven en el fondo de una realidad desgastada, primero por una revolución, en donde la mayoría no obtuvo los beneficios esperados, y después por una guerra cristera, que terminaría por socavar más sus esperanzas. Los campesinos no son dueños de

sus vidas, solo de sus miserias. Los caciques son dueños de todo, menos de la redención. En medio de este enfrentamiento aparecen las familias fragmentadas, destrozadas o maldecidas. Casi todas llevan el sino trágico, la marca de un destino que no las llevará más allá del llano, que las desmoronará como piedras”.

En “El hambre y los alimentos en la configuración del mundo rulfiano” Gloria Vergara expresa: “revisaré el papel que juegan el hambre y los alimentos en los sujetos del universo rulfiano. Para lograr el objetivo, dialogaré con las ideas de Roman Ingarden sobre los conjuntos de circunstancias que se proyectan en las oraciones, a partir de su texto *La obra de arte literaria*; también abordaré el concepto de mimesis II, o configuración de la obra, referida en *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur”. Así, la autora hace un recorrido por la producción de Rulfo, con la finalidad de encontrar el hilo opuesto del hambre y la comida de los personajes de la obra del jalisciense.

Rulfo, un talento doble

Encontramos una actualización de la obra rulfiana en el capítulo: “Los recorridos de la luz”. Los autores, Karen Mérida Domínguez y Víctor Alejandro Ruiz Ramírez, explican: “En la obra fotográfica de Juan Rulfo se hallan trabajos donde los recorridos de la luz se hacen visibles. Tenemos por hipótesis central que estos, como resplandor, hacen *punctum* para la mirada. En principio definimos la luminosidad desde Rudolf Arnheim —quien la entiende como la luz percibida— y la gestalt, donde la luz parece emanar de los objetos”.

Laiza Sabrina de la Torre Zepeda y Felipe de Jesús Ortega González presentan un apartado titulado “La obra de Juan Rulfo a través del cine”. Ahí discurren sobre la presencia de la obra rulfiana en el cine y afirman que: “Esta es una tarea ardua que pocos logran. Llegar a un estilo propio, a una reinterpretación de la lectura, tomar un nuevo enfoque y crear una

reacción en el espectador, ser fiel o infiel a la obra dependerá de nuestro punto de vista. Esto se debe a que la relación del cine y la literatura ha sido un tema controversial en el que siempre está presente la comparación entre el producto audiovisual y el escrito”.

En una revisión del vínculo entre la literatura y el cine, Clemente Daniel Valdés Piña ofrece la presencia de Rulfo como parte de aquellos *talentos dobles*. El autor expresa: “Debemos tener presente el hecho de que Rulfo no solo llevó a cabo magistralmente el ejercicio de la escritura, sino que al mismo tiempo cultivó otras artes, como la fotografía y la cinematografía. Estas obras nos brindan cierta intuición acerca de un vínculo que va más allá del hecho de compartir al mismo creador”. El capítulo se titula “Imagen en la palabra y palabra en la imagen: Juan Rulfo en la literatura y la fotografía”.

Epílogo. La influencia sociocultural de Rulfo en México

“Rulfo, un ser turístico” es un capítulo diferente, pues relaciona literatura y turismo por medio de las infinitas travesías de Juan Rulfo. Los autores afirman: “con el afán de tratar a Juan Rulfo como relator de sus innumerables travesías en México y otros lugares, se engloban dichos temas en tres apartados: literatura y turismo, turismo literario y literatura de viaje. Así, se destaca la influencia de Rulfo, a través de *Pedro Páramo*, en el desarrollo de dos aspectos de la política turística de México, uno nacional: el programa de pueblos mágicos, y uno estatal en Jalisco: la ruta rulfiana”. Sin duda, Pável Vladimir Meza Arizmendi y Alejandro Palafox Muñoz plasmaron bien los motivos y temas, tanto literarios como turísticos, en ese interesante apartado.

Como se aprecia, la gama de actualizaciones y miradas de la obra de Juan Rulfo es rica. Aunque hay quienes opinan que ya se ha dicho bastante sobre el autor, consideramos que no es así. La prueba está en los capítulos que conforman esta obra, la cual ofrecemos a ustedes, apreciables lecto-

ras y lectores. Con ello esperamos que generen otras perspectivas que enriquezcan la tarea de los estudiosos de la literatura y críticos literarios en torno a la obra del escritor jalisciense.

Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura
Hispanoamericana Contemporánea (siglos XX, XXI)
Facultad de Humanidades

DRA. MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
Líder

CUENTO



“ANACLETO MORONES”, UNA MUESTRA DE LA
MODERNIDAD LITERARIA DE MÉXICO EN EL
NÚMERO 63 DE *LUNES DE REVOLUCIÓN*

CLAUDIA SÁNCHEZ CHÁVEZ

La calidad de la narrativa rulfiana es indiscutible, pero llama la atención que en el número 63 del suplemento *Lunes de revolución*, especial dedicado a la literatura mexicana, escogieran “Anacleto Morones” para representar la producción del escritor jalisciense. Es por eso que el presente capítulo tiene como finalidad indagar cuáles fueron los criterios que llevaron al director de la revista, Guillermo Cabrera Infante, a publicar dicho cuento.

En primer lugar, es interesante revisar la carta editorial del magazín. En ella, Cabrera Infante (1960: 2) advierte que el objetivo de ese monográfico es dar a conocer “la moderna literatura mexicana”. En el texto se lee:

Todo el mundo había oído hablar de Mariano Azuela, de *Los de abajo*, de José Vasconcelos, de Alfonso Reyes, de Martín Luis Guzmán. Pero el mismo grupo interrogado no sabría qué decir de Juan Rulfo, de Octavio Paz, de Carlos Fuentes, de Fernando Benítez. Aunque estos últimos probaran, sin el beneficio de la duda, que su importancia sería algún día la misma que la de los primeros. Hace tiempo que LUNES deseaba poner al alcance del lector estas pruebas.

Dicho de esta manera, el principal criterio que aglomeró a dichos autores y sus obras fue el afán de actualidad. No obstante, la búsqueda de lo coetáneo está marcada por aspectos contextuales propios de Cuba, pues la revista semanal acompañaba al diario *Revolución*, periódico oficial del Movimiento 26 de julio. Por ello, se afirma: “[Rulfo, Fuentes y Paz] no solo representan el pensamiento más avanzado de México, sino que por ello mismo defienden con todas las armas, cada día a la revolución cubana en todos los accidentes del frente mexicano” (Cabrera, 1960: 2). Desde esta perspectiva, la cultura y la defensa de la lucha estaban profundamente unidas. A pesar de que no fuera el tema de los escritos, era fundamental un compromiso extratextual por parte de los creadores o, por lo menos, eso afirma la nota introductoria.

William Luis (2003), quien ha realizado los estudios más importantes sobre *Lunes de revolución*, señala que el objetivo principal de la revista era incorporar las ideas artísticas y literarias del momento. Una razón para seleccionar a Rulfo fue su carácter actual, en oposición a lo viejo, aspecto muy *ad hoc* al proyecto cubano de forjar una nueva nación, ya que había un deseo manifiesto de romper con lo establecido. Como apuntan las primeras líneas del especial, la intención no era denostar a los escritores consagrados, sino mostrar qué se producía en la segunda mitad del siglo xx; incluso mirar hacia el futuro, pues se auguraba la importancia histórica de los literatos reseñados.

Evidentemente, considerar a Rulfo como parte de los escritores de avanzada no era problema, sino decidir cuál de sus textos publicar. El número 63 se publicó el 13 de junio de 1960, cuando ya eran conocidos *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*. La calidad de ambas obras volvió difícil la elección, pues había una necesidad sinecdótica: se buscaba que una parte representara al todo.

Ante esta complicada tarea se entiende que el descarte más rápido fuera la novela, porque no podría transcribirse en su totalidad. En apariencia, exhibir un fragmento fue una posibilidad inimaginable, ya que una visión parcial del escrito necesitaría de varias explicaciones para subsanar la ausencia de las partes restantes. El plan del comité editorial

era ofrecer una selección de textos, avalar su calidad y contextualizar a los autores, pero a través de una lectura libre, sin prejuicios. *Lunes de revolución* no tendía hacia una tarea crítica, sino divulgativa: hacer llegar la mejor literatura a los cubanos de distintos estratos sociales y culturales.

Por otra parte, *El llano en llamas* consta de varias historias cortas, lo cual facilitaba la tarea de copiado. La elección final fue “Anacleto Morones”, pero ¿representaba toda la obra de Rulfo? ¿Cuáles fueron las razones de su selección? Para empezar, es inevitable observar que el relato que da nombre al conjunto narrativo tiene casi la misma extensión que el texto publicado en *Lunes de revolución*. Además, Barrientos (2007) advierte que antes de 1970, “El llano en llamas” se encontraba a la mitad del compendio —“La herencia de Matilde Arcángel” y “El día del derrumbe” no figuraban en las primeras ediciones—. Entonces, ¿por qué no elegir un título que además es un guiño al volumen homónimo?

Al revisar la anécdota de “El llano en llamas” es ostensible la pseudo-lucha revolucionaria de un grupo de personajes sin ideología ni metas trascendentes; hombres que, guiados por motivaciones individuales, vandalizan las comunidades del llano para obtener beneficios. El Pichón, el narrador, dice:

Porque, como nos dijo Pedro Zamora: “Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos” (Rulfo, 1996: 89).

Este fragmento se sitúa en el momento cuando el Pichón vuelve a reunirse con su jefe, Pedro Zamora. Después de varios infortunios y verse orillado a esconderse, está orgulloso de atemorizar a las comunidades donde llega e incluso se alegra de que todo haya vuelto a ser como en el pasado. En realidad, la espera de una lucha y de un objetivo —o más bien, de una facción a la cual adherirse— es un pretexto para legitimar

los saqueos y los negocios con lo hurtado. No se trata solamente de un enfrentamiento con los federales, sino también de daños directos a las poblaciones. Cuando Zamora es asesinado, nadie quiere ayudarlos ni dejarlos en paz, más bien buscan vengarse de ellos.

Al final del texto, cuando el Pichón sale de la cárcel —donde estuvo por robarse a las mujeres—, una joven va a su encuentro. El narrador cree reconocerla como la hija del hombre que mató para llevársela y agrega que le costó mucho trabajo domarla. Ella le presenta al hijo que ambos procrearon y el Pichón identifica algunos rasgos de él en el niño. Sin embargo, ella le advierte: "él no es ningún bandido, ni ningún asesino. Él es gente buena" (Rulfo, 1996: 100).

Al reparar en el contenido de la anécdota se entiende por qué se descartó "El llano en llamas". Desde la carta editorial se estableció una postura implícita a favor de la revolución e incluso el diario encargado del semanario estaba profunda y explícitamente vinculado a ese proceso social. No iban a incluir un relato con referencias negativas a una lucha armada, aunque la historia se restringiera a México. También porque 1960 fue un año crucial para la consolidación del movimiento cubano, ya que las tensas relaciones con Estados Unidos de América propiciaban una defensa acérrima de la causa de la isla. Zanetti (2013) afirma que, en esos momentos, apoyar a Fidel Castro equivalía a defender a la patria.

Mientras, "Anacleto Morones" narra la visita de las viejas de la congregación de Amula a Lucas Lucatero, para convencerlo de testificar sobre la santidad de Anacleto Morones y, con ello, canonizarlo. La estructura del cuento se desarrolla como una secuencia de revelaciones que entrelaza el presente con el pasado. Hasta el final de la lectura se descubre por qué Lucas estaba tan renuente a la visita y todos los intentos por alejarlas de su casa adquieren un sentido pleno. Además, destacan el humorismo con tintes de ironía y los recursos expresivos que dan una apariencia de oralidad.

En la sucinta reseña del número especial del suplemento, se enfatiza cómo Rulfo muestra el ámbito rural sin caer en lo folclórico o lo etnológico. Por ello, un aspecto que no se debe menospreciar es la presentación

del lenguaje a partir del idiolecto de los personajes. Este elemento aparentemente baladí funcionaba como característica *latinoamericana* de la literatura. Amado del Pino (2013: 115) señala:

la progresiva renuncia de los escritores cubanos (a partir de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX) a la norma del castellano de la península [...] [incluso Lezama Lima, un autor consagrado, presentaba] la alternancia entre la norma caribeña y la permanencia de giros castizos.

Al mostrar la oralidad, se descubre una eficacia expresiva que llena de vitalidad al escrito. Esa tendencia se vuelve un rasgo de modernidad a los ojos cubanos, acostumbrados a la escritura en español *culto*. A pesar de que el cuento está redactado con la variante mexicana, la prevalencia de la plática crea una lectura ágil que resultaba atractiva para el amplio espectro de receptores en la isla.

En “Anacleto Morones” el humorismo es fundamental y corresponde a la tendencia cubana de “no tomar nada en serio, de someterlo todo a la acción del choteo” (Espinosa, 1992: 21). El estilo ligero de la narración, sobre todo en los diálogos de Lucas Lucatero, marca una ruptura con la aparente seriedad de las congregantas. Basta revisar algunos ejemplos para evidenciar que ese contraste provoca un efecto cómico.

Para empezar, el personaje que da nombre al relato es un difunto, pero solamente Lucas conoce esa verdad. Las devotas asumen que Anacleto Morones, después de escapar de la cárcel, “está en el cielo en cuerpo y alma presentes” (Rulfo, 1996: 182), porque desapareció y no regresó a la comunidad donde se le idolatra, además toman la ausencia del cadáver como una prueba más de su santidad. Ellas ni siquiera tienen la certeza de si el Santo Niño deambula por otros lados o está muerto, por ello, el argumento se vuelve ridículo e incluso paradójico. Solo hasta el final del texto el narrador, Lucas Lucatero, revela que mató y enterró a Anacleto en el patio; así explica que su manía de colocar piedras encima de la sepultura es para evitar que el occiso escape.

Irónicamente, Pancha, quien logra negociar con Lucas para que dé su testimonio, lo ayuda a colocar más rocas sobre la tumba; sin saberlo, contribuye a soterrar el cuerpo del pretendido beato y está frente al asesinato de quien tanto venera. Además, la palabra *morón* significa 'un pequeño monte de tierra', en este caso el apellido representa una pluralidad, un continuo amontonamiento de piedras.

La insistencia en que el narrador testifique sobre la vida de Anacleto Morones se explica porque ambos se relacionaron antes de llegar a Amula. Lucas se convierte en un informante privilegiado que revela datos desconocidos para las feligresas y hace hincapié en el carácter mundano de Anacleto. Las congregantas le recriminan su falta de veracidad, pero saben que Lucas es una pieza clave para legitimar el cuadro que ya colocaron en la iglesia. Desde el imaginario de esas mujeres, Anacleto es un santo. Rechazan cualquier discurso en contra de la figura, pero son incapaces de argumentar; se apoyan en su fe y su mayor defensa es descalificar la veracidad del interlocutor. De esta manera, cuando Lucas cuestiona las supuestas virtudes y milagros del fallecido, lo acusan de mentiroso, hereje, un diablo, y él responde: "Por algo fui ayudante de Anacleto Morones. Él sí que era el vivo demonio" (Rulfo, 1996: 18). La acendrada defensa de Anacleto Morones frente al desparpajo de Lucas crea un efecto hilarante.

Incluso la denominación *Niño Santo* no tiene sentido. Anacleto no era un infante ni tenía las virtudes que se atribuyen a ese periodo —inocencia o ternura, por ejemplo—. Lucas lo expone como un embaucador que se aprovechó de su santimonia falsa. El escéptico narrador afirma: "Hacer hijos no es ningún milagro. Ese era su fuerte" (Rulfo, 1996: 186), ya que siempre pedía que una virgen le cuidara el sueño. El texto sugiere que sus partidarias tuvieron encuentros sexuales con él, aunque solo algunos casos se corroboran. Incluso señala que "adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones" (Rulfo, 1996: 184).

Se piensa que la noción de *santo*, dentro del mundo católico, implica ciertas características que lo hacen una figura ideal, un modelo de virtud y de moralidad. Sin embargo, Anacleto se encarga de adoctrinar a las mujeres que lo siguen para que tomen el camino contrario a lo *decente*.

Paradójicamente, la hija de Tacho asegura: “Soy soltera, pero tengo marido. Una cosa es ser señorita y otra cosa es ser soltera. Tú lo sabes. Y yo no soy señorita, pero soy soltera” (Rulfo, 1996: 186). Micaela con las mismas palabras de Anacleto, agrega:

Qué me ganaba con vivir de señorita. Soy mujer. Y una nace para dar lo que le dan a una. [...] Sí, él me aconsejó que lo hiciera, para que se me quitara lo hepático. Y me junté con alguien. Eso de tener cincuenta años y ser nueva es un pecado” (Rulfo, 1996: 187).

Al parecer estas mujeres siguen las reglas sobre lo correcto de acuerdo con el Santo Niño, no el modelo de conducta aceptado por la sociedad. No obstante, aparecen como mojigatas, en el ámbito público se presentan como virtuosas e incluso justifican sus actos, aunque de manera absurda. Cuando le preguntan a una qué sucedió la noche en la que veló el sueño de Anacleto responde: “Nada. Solo sus milagrosas manos me arrojaron en esa hora en que se siente la llegada del frío. Y le di gracias por el calor de su cuerpo; pero nada más” (Rulfo, 1996: 185). Al final de la historia se comprende que todas esas expresiones de las seguidoras son, en realidad, eufemismos para no aceptar abiertamente que hubo un encuentro sexual.

Para concluir, esta especulación de las razones para publicar “Anacleto Morones” es, sobre todo, un acercamiento al horizonte de expectativas cubano de 1960. Este responde al surgimiento de un nuevo proyecto de nación, a los ideales sobre la cultura y la literatura. En ese contexto, el cuento se ve como una escritura distinta a la de sus antecesores, pero también es fundamental que no hiciera referencia a los efectos negativos de la revolución. A pesar de ser uno de los cuentos más largos de *El Llano en llamas*, fue posible transcribirlo en su totalidad; este dato sugiere que, dentro del laconismo de Rulfo, se pretendía destacar los recursos narrativos utilizados por el autor.

Lunes de revolución tomaba en cuenta la respuesta de sus lectores, por lo cual era muy importante que la calidad literaria se acompañara de algún aspecto que le interesara al público, sin importar su clase social o nivel

cultural. En este sentido, el humor era un aspecto importante para la sociedad cubana y se encuentra en el relato, aunque con tintes de ironía, absurdo y paradoja. También fue relevante la recreación de elementos rurales, especialmente en el uso del lenguaje, que lo mostraba como un texto moderno, latinoamericano y que representaba la revolución literaria en México.

REFERENCIAS

- Barrientos del Monte, F. (2007). *Juan Rulfo, el regreso al paraíso*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cabrera Infante, G. (dir.) (1960). *Lunes de revolución*. Suplemento literario del periódico *Revolución*, núm. 63, junio, La Habana.
- Espinosa Domínguez, C. (coord.) (1992). *Teatro cubano contemporáneo*. Madrid: FCE / Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Luis, W. (2003). *Lunes de revolución, literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*. Madrid: Verbum.
- Pino, A. del (2013). *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*. Madrid: Verbum.
- Rulfo, J. (1996). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Zanetti, Ó. (2013). *Historia mínima de Cuba*. México: El Colegio de México.

LOS RECURSOS NARRATIVOS DEL DESENCANTO O “LA VIDA NO ES MUY SERIA EN SUS COSAS”

DANIEL JHOVANI ARZATE DÍAZ

Para OMV

Escribir sobre la obra de Juan Rulfo es una tarea difícil, porque se puede caer en lugares comunes, como este, en el que una persona como yo acaba de caer *ingenuamente*. Por eso no me atrevería a asegurar que el presente sea un trabajo erudito sobre un genio, un prolífico escritor como el jalisciense. Sí es prolífico, pero no por la cantidad de libros publicados, sino porque su obra ha sido semillero de otros textos. Cuántos escritores contemporáneos le rinden tributo en sus letras o han intentado copiarle (con o sin descaro). Al mismo tiempo, cuántos analistas no han dedicado su vida para examinar los universos rulfianos.

Dividí este trabajo en dos momentos, el primero hablará de la descripción y su vínculo con algunas categorías narrativas (focalización, espacio y tiempo), definidas por Gerard Genette (1998), comentadas y estudiadas por Luz Aurora Pimentel (2001). Dicho análisis me conducirá al segundo apartado, el de la interpretación, en el que pretendo mostrar cómo la elaboración de un cuento nos *dice* más. Eso. *Nos dice*. En suma, mezclo dos intereses personales: el estudio de la estructura del relato y la finalidad de

dicha confección. Todo esto es un pretexto para mostrar cómo el discurso narrativo es una estrategia para cristalizar nuestra visión del mundo y para concretar las herramientas perceptuales que usamos cuando narramos.

Me concentraré en las unidades que constituyen el entramado del primer cuento de Juan Rulfo, publicado en 1942, en la revista *Pan*, “La vida no es muy seria en sus cosas”. Curiosamente, como afirma Harry Rosser (1990), este breve relato ha sido relegado por la crítica especializada; no se incluyó en *El Llano en llamas*, sino en la *Antología personal* de Juan Rulfo, prologada por Jorge Ruffinelli. El que elijo, pues, es un texto aparentemente olvidado y menospreciado.

Presento brevemente el argumento: una mujer perdió a su marido, Crispín; a su primogénito, también Crispín, y está embarazada de su segundo hijo, nombrado igual que su padre y su hermano. Se dirige a él con ternura, pero por momentos lo olvida frente al doloroso recuerdo de sus dos difuntos. Entre rutinarias actividades de casa, un día la viuda decide visitar la tumba de su marido; al alistarse, busca un abrigo que se halla en lo alto de un ropero. En su intento, resbala y cae a un suelo sin alcance.

Para empezar con los lugares comunes, recurriré a la metáfora de que el texto es un tejido. No es ocioso adentrarnos en dicho análisis, cuando sabemos que somos narradores natos. Supongo que la fragmentación del tejido ilustra los modos en los que *bordamos* nuestra experiencia en la vida diaria. Paul Ricoeur (1981: 294) lo dice así: “la historicidad de la experiencia humana puede expresarse verbalmente solo como narratividad”.

En curso con esa metáfora, “La vida no es muy seria en sus cosas” es un tejido nada insulso que se forma con estrategias comunes de la narrativa para manifestar la experiencia, siempre histórica. Por eso, ante dicho lienzo, me pregunté cómo se amasan las ideas, con qué estrategias, cuál es la experiencia narrada, qué se expresa y cómo se expresa. Entonces, adentrándose en esos asuntos, sin querer, uno se pone a indagar por qué los estudiosos de Rulfo afirman que lo grandioso de su obra recae, entre otros asuntos, en el uso del lenguaje. Pero ¿qué significa eso?

El primer aspecto que me gustaría tratar, como lo anuncié, es el de la descripción,¹ porque, como nos recuerda Luz Aurora Pimentel (2001), este tipo de discurso subordina a la narración. El lector se preguntará para qué sirve hablar de ese modo de ordenar la realidad o qué importancia tiene que esta subordine a aquella. En “La vida no es muy seria en sus cosas” la descripción adquiere predominancia porque concentra la atención del lector en una imagen: el vientre materno. Desde las primeras líneas del cuento, a este espacio se le describe como una cuna oscura, más grande que el pequeño cuerpo de un niño de ocho meses, donde los ruidos del mundo exterior se oyen poco o quizá de vez en cuando.

Aquella cuna donde Crispín dormía por entonces, era más grande para su pequeño cuerpecito. Él, sin conocer todavía la luz, puesto que aún no nacía, se dedicaba solo a vivir en medio de aquella oscuridad [...] ella se confortaba haciendo renegar a las gallinas robándoles los pollitos, y escondiéndose dos o tres abajito del seno, quizá con la esperanza de que a su hijo se le hiciera la vida menos pesada oyendo algo de ruidos del mundo (Rulfo, 1980: 153).

Como es fácil darse cuenta, esta descripción *paratáctica*, de tipo *inventario*,² dota de cualidades oscuras y silenciosas al vientre. Lo particulariza y le da un sentido relacionado con el reposo y la paz que confiere la esperanza del nacimiento. Pero, más allá de todo eso, funciona para otorgarle una dimensión icónica, lo despoja de toda neutralidad, otorgándole un valor simbólico e ideológico.

¹ “Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad; es creer, por lo tanto, en su descriptibilidad. Describir, en otras palabras, es creer que las cosas del mundo son susceptibles de ser transcritas, incluso escritas” (Pimentel, 2001: 16).

² Para Luz Aurora Pimentel (2001: 72), la descripción paratáctica es un modo de organización básico y esencialmente descriptivo; la “serie, la enumeración, el catálogo o el inventario. [...] es de hecho, el rasgo distintivo de la descripción”.

Ya con esta idea en mente, no parece casual que el narrador haya iniciado con la metáfora “Aquella cuna donde Crispín dormía por entonces”. Mucho menos parece desmesurado decir que la descripción abraza a la narración, porque en este fragmento es fácil notar que gracias a ella se configura el espacio donde se desarrolla un proceso: la vida. Así, por mediación del lenguaje, se articulan las acciones y las cualidades: un niño que duerme en una cuna grande para su pequeño cuerpo. Nótese que los verbos que refieren al nuevo hijo (*dormir, saber, conocer*), son en realidad más procesos que acciones,³ porque ahí se enlaza la existencia del sujeto con el espacio. Crispín existe, pero no actúa; es una idea, una potencialidad de ser.

En este sentido, Crispín no sería un personaje, porque los personajes actúan en el entramado textual. Crispín es más bien un referente, un contrapunto de la madre, porque gracias a la existencia del niño comprendemos la existencia de la mujer.

Rulfo nos regala un cuento donde hay un personaje femenino. Según Rosser (1990) este es el único cuento feminocéntrico del autor. Pero más allá del asunto de género, el narrador da cuenta de una mujer —una persona— sola, huérfana de esposo y de hijo, con una esperanza en el centro de su vientre. El autor nos entrega en las manos a una mujer focalizada⁴

³ El lector habrá de recordar que los verbos expresan acciones —por ejemplo, *corro por las mañanas*—, pero también dan cuenta de procesos —como *imagino un mundo distinto*—, incluso de estados —como en *soy estudiante*—. Esta caracterización semántica del verbo deja claras las posibilidades del lenguaje, sobre todo en el ámbito de la narración.

⁴ Genette (1998: 53) diferencia tres tipos de focalización: “Cero: puede llamarse también ‘no focalización’. El narrador tiene pocas restricciones; posee ventajas técnicas como entrar y salir de la mente de los personajes con libertad; además de poder desplazarse por distintos lugares sin dificultad. Se le puede equiparar con la omnisciencia debido a que no posee límites cognitivos. Interna: Cuando el foco corresponde con un personaje, quien se vuelve el sujeto perceptor. A través del relato, el receptor puede conocer las percepciones y los pensamientos del personaje. Si está centrada en un solo personaje, se denomina focalización interna fija; si, por el contrario, el foco se sitúa en un número limitado de ellos, focalización interna variable; externa: el foco se mantiene fuera de cualquier personaje; por este motivo, el receptor no puede conocer los pensamientos o percepciones del personaje”.

para decirnos que la vida no es muy seria en sus cosas, porque aquello que existe en su vientre nunca nace. La esperanza es arrebatada, abortada. Rulfo se burla de nosotros los lectores, pero también de la vida, porque le interesa apuntalar la experiencia de la muerte, tópico mexicanísimo.

Dejemos por un momento el asunto de la descripción y pasemos a otro. El de la espacialidad en el relato.⁵ Partiendo también del primer párrafo, el espacio se define por términos antagónicos y complementarios, del tipo noche/día, limpio/sucio; el yin y el yang. Crispín habita en el interior de su madre; ella, en el mundo exterior, pero en el interior de una casa. Este esquema binario es el principio organizador del relato. El interior es seguro, el exterior no tanto. El interior es silencioso; el exterior, ruidoso. Cuando se habla de la madre, se refieren sus sentimientos, sus dolores por la pérdida de un esposo y de un hijo, se le mira desde adentro. Resulta interesante que Rulfo se concentre en la vida interior, en la intimidad, en la introspección de una mujer a la que no nombra y a la que da existencia solo en función de su nuevo hijo. La ausencia del nombre en la madre remite al ser original, al origen, a la vida. En cambio, el nombre *Crispín* se ancla al sentido muerte. La vida es el espacio de la muerte como el vientre es la cuna de Crispín.

A Rulfo no le preocupaba morir, pero le interesaba la muerte, porque es un asunto común a los mexicanos, quienes ponemos ofrendas y la caricaturizamos. A Rulfo le interesa decirnos que la muerte nos habita y que la acariciamos, la abrazamos, la esperamos, a semejanza de esa mujer significada por el luto. Somos el exterior de la muerte. Nos habita. Rulfo, por medio del discurso narrativo, expresa una cosmovisión que no puede ser ajena, por más que denostemos nuestro pasado rural.

El escritor jalisciense, con una evidente maestría, produce un efecto desolador con solo usar verbos existenciales, pocos sustantivos y casi ningún adjetivo. ¿Por qué con tan pocas palabras configuramos el espacio

⁵ La importancia de remitirme al espacio estriba en que existe un narrador, quien da cuenta, desde su perspectiva, de un lugar. En tal sentido, la construcción del espacio es siempre parcial y situada narrativamente.

rulfiano y abrazamos a sus personajes? ¿Qué es toda esta magia! Rulfo ancla con sencillez el espacio con el personaje, de tal manera que están imbricados, no jerarquizados;⁶ no hay uno mayor que otro. En el primer fragmento, Crispín solo se entiende por la cuna donde duerme, y la madre solo es quien es porque es una cuna. Tanto Crispín como ella son espacios. Rulfo encadenó, al estilo de una muñeca rusa, a un hijo con su madre y a esta con su casa. En suma, el espacio da existencia y significado a los personajes. El lenguaje, en este caso, está al servicio de la espacialidad.

La descripción lacónica es una de las estrategias narrativas del escritor para generar un ambiente dual, cuyos contrastes mitifican el espacio donde se hallan los personajes. Pero el interior adquiere sentido solo por su contraparte: si no hubiera un mundo ajeno a la casa o al vientre, entonces ni los cuidados de la madre ni las amenazas del exterior tendrían valor narrativo. Tanto Crispín como su madre viven encerrados en ambientes solitarios y oscuros.

Gracias a la descripción del espacio, se subjetiva el mundo de los personajes, se les trata sentimentalmente y se les dibuja desde el interior, ajenos a toda realidad externa; sin embargo, la focalización se centra en la mujer como espacio de sí misma y la define por la vida que lleva en su vientre, sobre todo por sus recuerdos y emociones en relación con la muerte.

En los siguientes fragmentos, se focalizan las sensaciones del hijo, en el primero, y las dolorosas memorias de la madre, en el segundo:

⁶ Las relaciones entre los objetos pueden establecerse de manera horizontal o vertical. Cuando es horizontal, la individualidad es cooperativa, comunicativa; cuando es vertical, la posición de los objetos se jerarquiza, resultando de ello una relación de dependencia. Para la primera, podemos hablar de igualdad; para la segunda, de diferencia. En el caso del cuento que nos ocupa, los personajes son equivalentes al espacio; son, en ese sentido, el espacio. Ello explota las posibilidades de la interpretación, porque podemos ver a los personajes como símbolos, como esferas en las que existe algo más que el ser humano; en ellos se simboliza un sentido determinado. Crispín simboliza la muerte; mientras que su madre, la vida. La comunicación entre ambos semas genera una semiosis del estado de desilusión, de desolación y de imposibilidad de escapar a la pérdida, a la muerte. Todos los que vivimos, morimos, porque somos espacio de la muerte.

1. Con todo, él estaba bien vivo. Ciertamente es que se sentía un poco molesto de estar enrollado como un caracol, pero, sin embargo, se vivía a gusto ahí, durmiendo sin parar y sobre todo, lleno de confianza; con la confianza que da el mecerse dentro de esa grande y segura cuna que era su madre.
2. Todavía no descansaba de sus lágrimas; todavía había largos ratos en los cuales apretábase al recuerdo de Crispín que se le había muerto (Rulfo, 1980: 154).

Ambos fragmentos, más descriptivos que narrativos, se contraponen. Por un lado, se alude nuevamente a la placidez con que vivía Crispín, frente al dolor que sentía su madre por los recuerdos de muerte. Mas Crispín, por ser el único que se nombra —con el mismo nombre de su hermano y su padre muertos— funciona como un campo de imantación de dos semas: la vida y la muerte. Así, el vientre es una especie de tierra fértil; mientras que su producto, el *nuevo* Crispín, es un símbolo de esperanza ante las ausencias:

Ella, fuera de sus malos ratos, se sentía encariñada a los días que vendrían. Y era para azorarse verla hacer los gestos de alegría que todas las madres aprenden tantito antes, para estar prevenidas. Y el modo de cuidar sus manos, alisándolas, con el fin de no lastimar mucho aquella carne casi quebradiza que pasearía hecha un nudo sobre sus brazos (Rulfo, 1980: 155).

Hasta aquí con la espacialidad y la descripción. Ahora abordaremos otro asunto fundamental del tejido rulfiano: el tiempo. Los teóricos de la literatura coinciden en que el tiempo común a toda narración es el pretérito, porque las acciones que constituyen la historia son retomadas, focalizadas, por un narrador. Por supuesto, en el caso de “La vida no es muy seria en sus cosas” el tiempo también es el pretérito, pero en su forma imperfecta.

Ayer bailaba muy contento, cuando, de pronto, llegó María. En esta oración existen dos acciones pasadas; sabemos que una persona llegó y entendemos que esa acción, la de llegar, está completa, terminada; ¿cuándo paró de llegar María?, cuando estuvo frente a mí. Pero ¿cuándo dejé de bailar?, ¿cuando llegó María? No lo sabemos; quizá ella se puso a bailar también y bailamos todo el día. Por supuesto, me detuve, pero no sabemos exactamente el momento, como sí sabemos que María terminó de llegar mientras yo bailaba. Llamamos perfecto al tiempo concluido, e imperfecto al no concluido.

En “La vida no es muy seria en sus cosas”, la historia de la mujer se narra en ese tiempo, en el pretérito imperfecto.

1. Y era en aquellos momentos sin conciencia, cuando Crispín golpeaba con más fuerza en el vientre de ella y la despertaba (Rulfo, 1980: 154).
2. Crispín no vivía enterado de eso. Solo se movía un poquito, al sentir el vacío que los suspiros de su madre producían a un lado de él. Por otra parte, hasta parecían acomodarlo mejor, de modo de poder seguir durmiendo, arrullado a la vez por el sonido parejo y repetido que la sangre, ahí cerca, hacía al subir y bajar una hora tras hora (Rulfo, 1980: 155).

Esta característica del cuento es poética y dramática a la vez. Cuando el narrador selecciona el pretérito imperfecto para hilar los sucesos que constituyen la historia de la madre, elige un tiempo durativo. Aspectualmente, el imperfecto designa acciones iterativas, repetitivas, ¡cíclicas!, suspendidas. Otorga un sentido de duración y no de término como en el pretérito indefinido. Semánticamente, dotan al verbo de un sentido de continuidad: las acciones pasadas siguen en el presente. Pero desde el punto de vista discursivo, este tiempo funciona para presentar el fondo o los aspectos descriptivos de la narración, mientras que el indefinido se usa para la narración propiamente dicha (Weinrich, 1961). En el imperfecto no suceden cosas, pero anclan al sujeto con un predicado, con una situación, con una característica. Es un verbo descriptivo.

Con el uso del pretérito imperfecto nuevamente se apuntalan dos asuntos narrativos: por un lado, las acciones inacabadas, imperfectas, que sugieren un eterno presente; por otro, al personaje como punto de referencia del cuento. Con ello, también confirmamos que lo más importante para Juan Rulfo son sus personajes, su devenir existencial; en el caso del relato, se manifiesta a través del dolor, la nostalgia y la vida no iniciada fuera del vientre materno. Son el centro de la narración, porque a partir de ellos se configuran el tiempo y el espacio.

A lo anterior se agrega que la duración temporal se acerca a la pausa; pareciera que la progresión narrativa se detiene para dar paso a un gran comentario del narrador sobre la poca seriedad de la vida. Desde el punto de vista de la frecuencia de las acciones contadas, estamos ante un relato iterativo,⁷ porque el narrador heterodiégetico nos cuenta una sola vez lo que sucede distintas veces: “Con todo, en ocasiones, ella le cantaba en voz baja, como para sí misma”; o bien, “En otras, se olvidaba por completo de que su hijo existía”. Aquí, las frases *en ocasiones* y *en otras* organizan el discurso para dar cuenta una sola vez sobre las acciones que se repiten. En suma, el aspecto imperfectivo del verbo, la ralentización del tiempo con el uso de la pausa y el eterno presente de las acciones por la iteración son estrategias discursivas que alargan las emociones de los personajes.

Dicha estrategia, además de acentuar la monotonía de la vida, también se relaciona estrechamente con el sentido mítico de la narración. Así como el tiempo es un presente indefinido, el uso de la deixis espacial, por medio del adjetivo *aquella*, borra los límites convencionales del espacio. Ubica la

⁷ Los tipos de frecuencia que define Genette son cuatro: “1) *Relatos singulativos*: cuando se cuenta una vez lo que ha sucedido una vez (1R/1TH) (donde, y para todos los siguientes casos, R=relato y T=historia); 2) *Relatos anafóricos*: semejante al anterior, se cuenta *n* veces lo que sucedió *n* veces (nR/nH). Es un tipo anafórico del relato singulativo; 3) *Relatos repetitivos*: cuando se cuenta *n* veces lo que pasó solo una (nR/1H); y 4) *Silepsis*: se refiere a contar una vez (o en una sola vez) lo que pasó *n* veces (1R/nH)” (1998). Este último es una variación de los repetitivos y se le conoce como iteración.

historia en un no lugar y un no tiempo o, en otras palabras, en un eterno retorno, un *loop*, una condena al estilo de Sísifo, o sea, una existencia absurda.

Rulfo escribió este cuento cuando tenía más o menos diecisiete años. No obstante, ya es un ejemplo de su poética, de su estilo; uno parco, donde el centro es el campesino, su lenguaje, la tierra, su soledad y el abandono. La intención parece la misma que en toda su obra: la nula idealización de la masa, como afirmaría Serna en su *Genealogía de la soberbia intelectual*. Rulfo baja de los altares hipócritas al hombre del campo y lo muestra como es: humano. Serna (2014: 328) expresa: “La obra de Rulfo confirma que la herencia de los románticos, los grandes vindicadores del genio popular, todavía está viva y puede ser, quizá, la fuente más confiable de inspiración para quien se proponga desmasificar al público”. De esta manera, la obra del jalisciense nos hermana y nos desestratifica económica o socialmente, para llevarnos a la identificación con el otro por medio del dolor, del desencanto frente a la vida.

¿Cómo logra que nos adentremos y nos identifiquemos con ese discurso? A través de, por lo menos, tres estrategias discursivas mostradas en este ensayo: la focalización de un individuo —en este caso una madre doliente—, su inmersión en un espacio apenas detallado y lo inacabado de las acciones.

Estas estrategias también las usamos en la vida cotidiana. Cuando algo nos duele o nos causa frustración, por ejemplo, una ruptura amorosa, la pérdida de algún partido de *fut*, los cinco *laiks* de mi *feis*, frente a los doscientos del de mi amigo, tendemos a narrar nuestra experiencia. Focalizamos a los personajes más importantes de la historia —por supuesto, nosotros al centro— y jugamos con el interior (lo que sentimos) y el exterior (lo que nos hacen, lo que nos provocan); solo cuando es razonable, precisamos lugares. Además, cuando es necesario, repetimos lo que nos duele, porque está vigente.

Visto así “La vida no es muy seria en sus cosas” parece nimio, pero no lo es. Distintos teóricos desde Aristóteles, como Greimas, Jakobson, Barthes, Jahn, Iser y una larga lista, nos han hablado de la ficcionalidad y sus técnicas para construir una narración verosímil. Entonces aparecen

términos como *narrador*, *narratario*, *metadieético*, *focalización*, *enunciatario* y otra lista muy larga, pero no nos detendremos en ellos, porque no es el asunto de este trabajo.

Con todo esto, sabemos que solo un lector asiduo puede encontrar las riquezas literarias formales y significativas de la narración rulfiana y deleitarse en ellas; pero todos comprendemos el discurso narrativo, porque está tejido con recursos humanos que compartimos. Es probable que toda vez que contemos una experiencia del desencanto empleemos la descripción, la focalización y la prolongación del tiempo; no importa si somos Rulfo o no.

El análisis del primer cuento publicado del jalisciense nos permite mirar nuestra intimidad humana, no solo desde el dolor que compartimos (o no), sino desde las herramientas perceptivas y expresivas que empleamos para comunicar la desesperanza y la frustración que sentimos cuando la vida no es muy seria en sus cosas.

REFERENCIAS

- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI / UNAM.
- Ricoeur, P. (1981). *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosser, H. (1990). "El cuento 'olvidado' de Juan Rulfo". *Revista Iberoamericana*, vol. 61, núm. 150, enero-marzo, pp. 193-202.
- Rulfo, J. (1980). *Antología personal*. México: Nueva imagen.
- Serna, E. (2014). *Genealogía de la soberbia intelectual*. México: Taurus.
- Weinrich, H. (1964). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

LAS CATÁSTROFES SOCIOCULTURALES Y NATURALES EN “ES QUE SOMOS MUY POBRES” DE JUAN RULFO

MARIANA LEÓN CONTRERAS

Juan Rulfo se ha convertido en uno de los escritores más importantes, no solo de México, sino del mundo. Cuando inicié mi acercamiento a su obra, me preguntaba: ¿qué hace tan sobresaliente a Rulfo? Al acercarme a la poética del cuento “Es que somos muy pobres” (1998), publicado en 1953, intuí algo. Desde mi visión y perspectiva, en el texto se articulan diversos elementos sumamente complicados de la *expresión y representación*. Françoise Perus (2012: 239) lo llamó el *arte de narrar*, en el cual se vehiculan múltiples dimensiones:

la coherencia y profundidad de la reflexión de Rulfo acerca de las múltiples dimensiones e implicaciones del *acto de narrar*: de recordar para sí y en silencio; de contarle a otro y en voz alta lo propio y lo ajeno; de imaginar cautivando al auditorio; de indagar y convencer contra las “evidencias” o los prejuicios; y desde luego, de narrar escribiendo *para sí como para otros*.

En este trabajo, pretendo llevar a cabo una relectura y revaloración del cuento desde la perspectiva de su *poética* (Ricoeur, 2009), con la finalidad de seguir los hilos narrativos y establecer una propuesta de lectura.

Esta debe explicar, en su conjunto, los acontecimientos, los procesos de transformación de los personajes y la finalidad del narrador al movilizar y vehicular esos elementos. De esta forma, resaltaré la complejidad de dichas dimensiones, así como las enormes dificultades para articularlas.

Por un lado, se encuentra la huella innegable del habla popular o regional; no obstante, tanto el habla como la estructura de la historia se muestran fragmentadas. Por otro lado, se corroboran las escasas referencias espaciales y temporales que se precisan en la ambientación de las acciones. Estas características discrepan con la idea de que los contenidos de lo narrado se refieren a la *realidad*, ya que:

El “pacto realista” —tratándose de la escritura como de la lectura— descansa en el estatuto otorgado a la noción de realidad. [...] no solo presupone que la concepción del mundo natural y social antecede a su representación artística. También exige que esta representación se adecúe a ciertas preconcepciones del mundo representado. La adecuación así requerida tiende entonces a soldar entre sí la representación artística y el mundo referido, y a propiciar en el lector un “efecto de reconocimiento” que lo lleva a (re)encontrar lo “real” en el “texto” [...]. Su labor de desentrañamiento, interpretación y trasposición de lo “real” al plano de la ficción descansa en buena medida en las diversas concepciones acerca de lo “natural”, lo “individual” y lo “social” vigentes en las sociedades decimonónicas o de principios de siglo xx (Perus, 2012: 23).

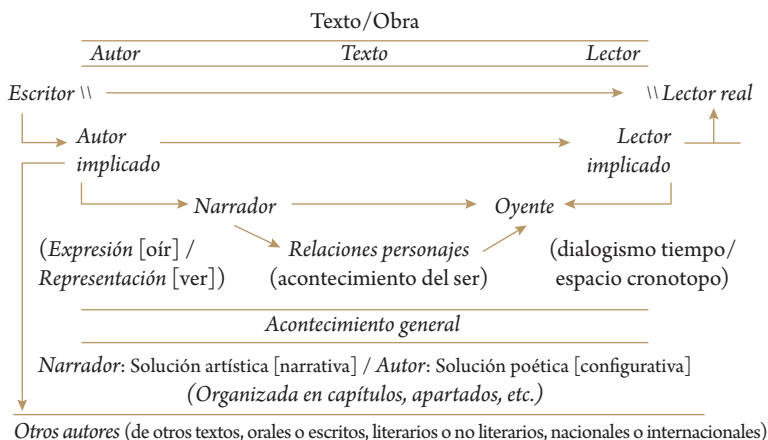
Creo, más bien, que el narrador y los personajes, como producto de su discurso, son quienes cuentan un suceso. Este alude a una *realidad* simbolizada que sirve para comunicar más información de la expresada directamente. Nosotros, como lectores, vemos la construcción que cada narrador y personaje, desde sus diversas posiciones y perspectivas, hacen de dicha *realidad*.

Por lo que cabría preguntarse: ¿es posible encontrar una *solución artística* (Lotman, 1970) a las constantes rupturas que responden al título del cuento “Es que somos muy pobres”, de acuerdo con el oyente al que se

dirige el mensaje? Dichas rupturas se ubican en la oralidad, el espacio, el tiempo, las escenas, las posiciones y perspectivas de los personajes y en la forma y el lugar desde donde relata el narrador.

Para intentarlo me valdré de los niveles propuestos en el proceso de aproximaciones sucesivas acumulativas —PASA— (Solé, 2006). El objetivo es constatar tanto las transformaciones de cada personaje y los discursos simbólicos a los cuales aluden como sus cambios discursivos al interrelacionarse con otros, de acuerdo con los *espacios y tiempos* en los que actúan y hablan.

Este *proceso* plantea seguir tres niveles básicos —de forma general y tentativa, puesto que depende de la propia configuración del texto—. Dichos niveles se ubican en diferentes planos compositivos: 1) el del *acontecimiento representado: qué sucede y cómo*; 2) el de la *expresión* toma en cuenta la posición y perspectiva de los personajes y del narrador, además de sus relaciones y choques discursivos: *qué, cómo, para qué y a quién se dice*; y 3) el de la *configuración*, lugar donde se articulan los dos planos anteriores por medio del narrador, responsable de los choques discursivos, y del autor, quien configura la obra literaria. De acuerdo con el esquema que propone Xavier Solé (s/f), esto podría representarse de la siguiente manera:



Dicho de forma general y sintética, en el primer nivel sugerido nos enfrentamos al orden en que se presentan los acontecimientos relatados. Al tratar de ordenarlos, aparece la siguiente cronología: la historia sucede en una semana; el narrador, casi al final del relato, narra los sucesos parado desde lo alto de una colina; a su lado se encuentra su hermana Tacha, también de pie.

Esta voz narrativa recuerda los eventos catastróficos que comenzaron una semana antes, con la muerte de la tía Jacinta; primer infortunio. El sábado, cuando ya la habían enterrado y comenzaba a bajárseles la tristeza, inicia el aguacero (diluvio), el cual quema la cosecha de cebada; eventos que marcan la segunda catástrofe. La lluvia dura siete días, en los que suceden los siguientes acontecimientos: aparentemente, en el cuarto día el papá le regala una vaca a Tacha (su hija), porque es su santo, pero el séptimo día encuentran al animal ahogado, entreverado en las ramas del agua estancada. De ahí que el narrador esté en lo alto de la colina, junto a su hermana, ante la tercera catástrofe: la muerte de la vaca y los estragos que dejó la crecida del río en el pueblo donde habitan.

Al parecer no hay mayor complejidad: se cuenta del gran aguacero que dura una semana, en el que se pierden las cosechas y los animales, es decir, oportunidades socioeconómicas. Pero si solo fuera esto lo que Rulfo trata de comunicar, el texto no tendría mayor trascendencia. No obstante, la tiene. Entonces, ¿qué está contando el narrador?, ¿cómo lo hace?, ¿a quién se lo cuenta?, ¿para qué? Estos cuestionamientos nos llevan al segundo nivel de análisis: el del *discurso*, el del *relato*.

Este nivel propone complementar el *acontecimiento representado* (*ver*), con lo que se *escucha* (*oír*) (Solé, 2006). Los acontecimientos, al ser *relatados*, *expresados* y, en consecuencia, *representados*, muestran la *postura* y la *imagen* del sujeto (narrador/personaje) que lo *relata*. De este modo, lo fundamental no radica tanto en *ver* lo que sucede, sino en *oír* la manera en que los acontecimientos se *representan* al ser *expresados*. Esto nos lleva a constatar la importancia de tomar en cuenta la *posición* y *perspectiva*, individual, sociocultural e histórica (cosmovisión), sin duda heterogénea y transculturada, del sujeto hablante. Puede tratarse de personajes o del

propio narrador, en el entendido de que los primeros son producto del discurso del segundo, por estar en diferentes niveles.

A partir de lo anterior, se plantea que en la historia relatada no vemos la *realidad*, sino discursos simbólicos. Si observamos con atención las acciones, el hablar de los personajes y el relatar del narrador, resalta de inmediato la falta de coherencia y de verosimilitud.

He aquí un ejemplo: la reacción de la familia ante el aguacero que llegó de repente y destruyó la cosecha. Dice el narrador: "sin darnos tiempo ni siquiera de *esconder* un manojito; lo único que pudimos hacer todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada" (Rulfo, 1998: 28).¹ Ahí hay tres ideas absurdas: la primera es que una familia de cuatro integrantes (el joven, la niña, el papá y la mamá) no haya podido agarrar un solo manojito de la cosecha recién cortada y se muestre pasiva ante tales circunstancias. Pareciera que la cebada no les interesa, los cuatro dejan todo y corren a refugiarse debajo del tejaván. El narrador nos muestra que, si bien la cebada era importante, lo fue más salvar la unidad familiar, tópico central de la historia.

La segunda idea parte del cuestionamiento de por qué tendrían que *esconder* la cosecha de cebada, ya que sería más lógico guardarla, para evitar que la tormenta la destruyera, ¿de *quién* la tienen que *esconder*? Además, por qué cultivar *cebada* y dejarla *quemar* con la lluvia, si en Jalisco, lugar donde Rulfo contextualiza la historia, no se cosecha cebada. A partir de estas preguntas, surge la necesidad de reiterar que nos enfrentamos a un mundo simbolizado y metafórico (Ricoeur, 1975). Se articulan significaciones que van más allá de lo dicho llanamente y producen información nueva.

Otro problema en la narración es el corte en la *lógica* de las acciones y la extrañeza en la forma de relatarlo. En la escena que acabo de mencionar se *veía* la primera catástrofe y la tormenta en la cosecha de cebada:

¹ Las cursivas son mías.

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada (Rulfo, 1998: 28).

En el segundo párrafo, *oímos* que se interrumpe la secuencia, ya que el narrador articula la imagen de la vaca: “Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río” (Rulfo, 1998: 28). Aquí nos acercamos a la importancia de la *posición y perspectiva* católica para el narrador, con la cual enfatiza el día del santo de Tacha, en lugar de su cumpleaños. Simbólicamente se trata del rompimiento de la estructura ideológica católica, en el sentido en que el regalo otorgado el día de su santo no tiene un desarrollo, ahí se termina cualquier posibilidad de consecuencia positiva.

En el tercer párrafo, el narrador, se enfoca en “el estruendo que traía el río al arrastrarse [...] como si hubiera creído que se estaba derrumbando el techo de mi casa” (Rulfo, 1998: 28). A partir de ello debemos preguntar: ¿cuál es la *intención* del narrador para afirmar que el río *se arrastra*? y ¿qué relación hay entre el *fuerte sonido* del agua del río y la posibilidad de que se *caiga* el techo de la casa? Las respuestas no se encuentran dentro del ámbito de la lógica, sino en la comprensión simbólica y metafórica, en donde la fuerza del río que se arrastra alude a diversas lecturas que articula el narrador.

Desde mi perspectiva, estas lecturas dependen de la fuerza de los acontecimientos históricos que subyacen a los hechos relatados: los movimientos revolucionarios (las diversas etapas de la revolución mexicana [1910-1917]) y las guerras intestinas (los diversos periodos de

la Cristiada [1926-1929]). Acontecimientos históricos que, al pasar por el pueblo, derrumbaron y arrasaron con el sistema familiar y los elementos socioeconómicos existentes.

Estoy de acuerdo con Françoise Perus (2012) cuando afirma que los textos de Rulfo no son *realistas*. El cuento narra los acontecimientos de un pueblo que sufre la catástrofe de la inundación y la pérdida de la vaca en relación con las creencias religiosas y la posición socioeconómica. Pero al narrador le interesa dialogar, de forma estructuralmente complicada, a partir de discursos sociales e históricos simbolizados y metaforizados. Esta lógica se comprende en tiempos *continuos* (la tía Jacinta, la cosecha de cebada, el diluvio y los ríos desbordados) y algunos *superpuestos*, complementarios, pero dispersos y difíciles de articular.

Si ubicamos la historia en el tiempo y en el espacio *real*, el cuento refiere a la inundación del pueblo sucedida en una semana —¿como en el Génesis de la Biblia?— y las catástrofes que trajo consigo. Mas, a partir del relato del acontecer de las acciones y en un primer plano, sabemos que el personaje narra parado arriba de una colina, por lo que habla desde un solo *tiempo* y *espacio*: el *aquí* y el *ahora*.

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella (Rulfo, 1998: 33).

En este sentido, comprendemos que ni el *tiempo* ni el *espacio* son *reales* o *lineales*. El narrador moviliza y vehicula escenas aisladas que, de manera *superpuesta*, *yuxtapuesta* (Perus, 1995) o *continua*, se encuentran en *espacios* y *tiempos* diferentes. Le interesa el choque de las escenas heterogéneas que se relacionan a partir de los acontecimientos simbolizados y metaforizados. La lluvia, simbólicamente, es el diluvio bíblico, el cual afecta la concepción del núcleo familiar y rompe la percepción de Dios. Eso terminó volviéndolos *más pobres* en todos los sentidos, no solo en el religioso y el económico.

Para ampliar lo anterior, *escuchemos* ahora a los personajes de manera particular y sigamos las relaciones y los choques discursivos en los que se enfrentan y confrontan: *qué dicen, cómo lo dicen, para qué lo dicen y a quién se lo dicen*. Gracias a ello se entreverá el complejo juego de tiempo y espacio, con el agravante de que se plantea a partir de diversas lógicas.

Comencemos con la *expresión y la representación* de la tía Jacinta, quien en el plano real sirve para ubicarnos en la primera catástrofe. El narrador plantea que esta mujer es la única que tiene un árbol de tamarindo en su patio; por lo tanto, se le relaciona con una familia de posición económica alta. Sin embargo, si *escuchamos* la descripción “Y por el otro lado, por donde está el recodo, el río debía haberse llevado, quien sabe desde cuándo, el tamarindo que estaba en el solar de mi tía Jacinta, porque ahora ya no se ve ningún tamarindo” (Rulfo, 1998: 28), comprendemos que el narrador no está *seguro* del suceso. Con ello también se identifican *tiempos* empalmados: ahora sabemos que, desde hace mucho tiempo, por el río desbordado de los acontecimientos históricos, la hacienda de la tía Jacinta se vino abajo, primero de forma económica (revolución) y después, religiosa (movimiento cristero).

Esto permite relacionar contextualmente el lugar físico, pues gracias a la descripción de la hacienda de la tía, en el recodo de la calle Real, se identifican las características del poblado de San Gabriel, Guadalajara. La hacienda se vincula con la del tío de Juan Rulfo, Jacinto, el cual vivía en la continuación de la calle Real —que más tarde se nombraría Benito Juárez—, en el municipio mencionado. Cabe destacar que en ese camino también se encuentra el río, así como el puente que se inunda cuando se desbordan las aguas.

El tío Jacinto (la tía Jacinta) forma parte de los hacendados que atravesaron diversas circunstancias históricas irrevocables. Por ejemplo, la actuación de Pedro Zamora durante la revolución y los enfrentamientos entre federales y cristeros durante la guerra cristera (Vital, 2003). De este modo, los hechos narrados en el cuento nos remiten a las diferentes etapas en que la economía de los hacendados se vino abajo hasta su desaparición.

En este sentido cobra importancia la vaca que, por asociación, resulta ser el centro de las características de la mamá, el papá y de la Tacha. El narrador plantea que era un animal que conocía bien su río; aunque sabemos que se dormía donde fuera y que alguien tenía que ir a despertarla, pues de lo contrario se podría quedar el día entero en el mismo lugar.

En este *personaje* también encontramos una lógica simbólica y metafórica, espacial y temporalmente: en un día o en una década, se pudo haber quedado *dormida* hasta que algo o alguien la moviera. En ese aguacero, como dice el narrador:

se le ocurrió despertar al sentir que el agua pesada le golpeaba las costillas. Tal vez entonces se asustó y trató de regresar; pero al volverse se encontró entreverada y acalambrada entre aquella agua negra [...] Tal vez bramó pidiendo que le ayudaran (Rulfo, 1998: 31).

La vaca llevaba un becerrito —cuestión que descubrimos ya muy avanzado el cuento— al que de igual forma le llegó el aguacero y no se sabe si está vivo o muerto.

También por asociación, relacionamos a la vaca con la circunstancia que vive el padre (los habitantes de la zona). Se entiende que vivió sin darse cuenta (o sin querer darse cuenta) del aguacero (catástrofe socio-histórica que venía), en una especie de somnolencia. Aquí el tiempo es relativo (empalmado, sobrepuesto y yuxtapuesto): este aguacero pudo durar una semana, un año, o varias décadas y puede relacionarse con un movimiento (revolución) o con otro (cristería); tal vez con ambos, puesto que depende de *quién* lo cuenta, desde *dónde* y *a quién* se lo cuenta. De aquí su carácter oral y popular: el narrador se lo cuenta a alguien, sea o no de esa región y supone que su interlocutor posee determinada *lógica* y *conocimiento*.

El siguiente personaje relacionado con la vaca es la mamá (las mujeres de la zona), quien se pregunta qué hizo mal para que Dios la castigue con unas hijas *pirujas*. Ella expresa que no recuerda cómo ni cuándo comenzó

todo. Por asociación, se comprende que la mamá se quedó *somnolienta*, dormida y parada como la vaca, sin moverse. Pierde la memoria y, curiosamente, solo recuerda que a su madre y a su abuela (que suman tres generaciones anteriores a sus hijas) las criaron “en el temor de Dios y eran muy obedientes, y no le cometían irreverencias a nadie” (Rulfo, 1998: 28). De esta forma, las primeras dos hijas se volvieron *pirujas*, porque no les importó el *temor de Dios* y eligieron *cometer irreverencias* a la familia.

Por la descripción de la mamá, sabemos que, desde tres generaciones anteriores a ella, ni las mujeres ni los hombres fueron gente *mala*; en específico, las mujeres de la familia no fueron *prostitutas*. Más que ubicar la *realidad* de los acontecimientos, estos remiten a la comprensión de un cambio drástico en las mujeres, en su forma de concebir y enfrentar el momento histórico. Igual que la vaca, se quedaron entreveradas en los hilos de la historia; no les quedó más que modificar su posición y perspectiva para enfrentar los diluvios que las condujeron a una mayor pobreza.

El epíteto *pirujas* se relaciona con diferentes épocas de la historia mexicana, con ciertas etapas o momentos de la revolución y la guerra cristera. Esta última comenzó con la *actuación* y la *perdición* de las mujeres, cuando se puso fin al culto y las iglesias cerraron. Mientras la primera se manifestó en la fuga de hijas, que se convertían en adelitas o soldaderas y acompañaban a los militares o a los grupos revolucionarios.

La Tacha, la hija menor, producto de diferentes catástrofes posteriores a la cristería, se encuentra igual que la vaca: entreverada en los hilos de otra historia. Pierde la oportunidad de elegir un camino distinto —según el padre, la madre y el hermano— al de la *pirujería*. En el cuento no se sabe cuál será su destino:

ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella

se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (Rulfo, 1998: 28).²

En este sentido, la justificación del padre se concreta en las significaciones relacionadas con la resignación y las explicaciones de por qué son tan pobres. Y lo *seguirán siendo* ante las nuevas catástrofes: el nacimiento del México moderno y las consecuencias iniciales del cardenismo.

A partir de estas perspectivas, llegamos a un acercamiento al tercer nivel en el PASA: la articulación explícita e implícita del narrador, quien sirve de vehículo a la intención del *autor implicado*. Es decir, la manera en que el narrador *expresa y representa*, en función de la *poética* que el *autor implicado* utiliza para relatar.

Este narrador en primera persona también se queda dormido como la vaca, somnoliento, escucha el sonido del río y piensa que "se estaba derrumbando el techo de mi casa [...]. Pero después me volví a dormir [...] porque ese sonido se fue haciendo igual hasta traerme otra vez el sueño" (Rulfo, 1998: 28). Él es el único que reconoce que se quedó somnoliento ante las circunstancias, producto de las diferentes catástrofes históricas. Se muestra indiferente: "se vuelve a dormir" (Rulfo, 1998: 28), hasta que nota que el diluvio les afectó más de lo *pensado* y que las consecuencias fueron más *catastróficas* de lo esperado. La pérdida de la vaca simboliza y metaforiza, además de la ruptura de la ideología ante las creencias religiosas y la unidad familiar, *el resultado de los movimientos de modernización*, tal como acontece en *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez.

Como parte del reconocimiento de la propia somnolencia, el narrador articula también las lecturas que recuerda de su padre y de su madre. Lo hace a partir de las diversas circunstancias históricas de los hombres y mujeres en el relato, perspectivas que le permiten contrastar ambas versiones.

² Las cursivas son mías.

Por un lado, escuchamos los recuerdos de las justificaciones de su padre en relación con las consecuencias ser pobre, y de la continuación de esta circunstancia a través de dos generaciones. A sus dos hijas mayores “les dio por andar con hombres de lo peor” (Rulfo, 1998: 32), salían de noche y se revolcaban con ellos en el corral, las tuvo que correr por andar de *pirujas*. Por otro lado, las justificaciones de la madre —quien primero recuerda a su madre y abuela, las *santas y abnegadas*— para afirmar la pérdida de la memoria que le impidió ser testigo de los procesos sociales de sus hijas.

Por último, la explicación de la forma en que el narrador articula los acontecimientos en primera persona (yo) es mucho más complicada de lo que parece. Al escucharlo se percibe, como en *Pedro Páramo*, que su relato inicia con una respuesta: “Aquí todo va de mal en peor” (Rulfo, 1998: 28). Implícitamente forma parte del diálogo entre dos personas, donde no se contempla al lector, quien permanece solo como testigo. Si lo ejemplificásemos, escucharíamos algo así como:

1er interlocutor: “Allá (¿en otra zona de esa misma región?; ¿en la capital?) las cosas van de tal o cual manera ... y acá, ¿cómo van?”

2º interlocutor: “Aquí (en el sur de Jalisco) las cosas van de mal en peor”.

Así, en un primer acercamiento, el narrador conversa con otra persona. Esto pareciera explicar el complicado juego de fragmentación de las imágenes, de los tiempos y de la oralidad. Sin embargo, no justifica cómo es posible que lo esté contando en la cima de la loma de San Gabriel, con Tacha a su lado pareciera que narra mientras vive o revive los acontecimientos. Dicho de otra forma: ¿cómo puede contarle a alguien lo que ya sucedió y lo vive al mismo tiempo? *Escuchémoslo*:

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. *Está aquí a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde*

la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

*Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (Rulfo, 1998: 33).*³

De esta manera, se da una vuelta de tuerca más a uno de los cuentos de Rulfo, después de considerar una posible *solución artística* a lo relatado y observar algunos de los entreverados problemas de su poética. El tiempo dirá qué más sorpresas nos depara tan gran escritor.

³ Las cursivas son mías.

REFERENCIAS

- Perus, F. (1995). “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, núm. 42, Lima-Berkeley, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 29-44.
- Perus, F. (2012). *Juan Rulfo. El arte de narrar*. México: RM / UNAM.
- Ricoeur, P. (1975). *La metáfora viva*. Madrid: Trotta.
- Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.
- Rulfo, J. (1998). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Solé, X. (2006). *Algunos problemas de la poética narrativa de “Todas las sangres” de José María Arguedas*. Toluca: Uaeméx.
- Solé, X. (s/f). “Problemas de la posición y la perspectiva ‘autocentrada’ del narrador y de la poética del autor para dar cuenta de un texto narrativo: el caso de Arguedas”. Texto inédito [proporcionado por el autor].
- Vital, A. (2003). *Noticias sobre Juan Rulfo*. México: RM / UNAM.

EJES TEMÁTICOS EN LA OBRA BREVE DE JUAN RULFO¹

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ
GERARDO MEZA GARCÍA

*Lo que queríamos era que se muriera...
Es algo que no podemos entender ahora;
pero, entonces era lo que queríamos.
Me acuerdo muy bien.*

RULFO, Talpa

En el 2017 se cumplió el centenario del natalicio de Juan Rulfo y su obra todavía es objeto de estudio, la cual, en este siglo XXI, aún está por develar su valor más profundo. *El llano en llamas* se publicó por primera ocasión en marzo de 1953; en ese momento, una parte de la crítica la incluyó en la narrativa de la revolución mexicana. Otra parte la caracterizó como experimentadora de la corriente indigenista (Campbell, 2003). Con el tiempo, notamos que esa colección de cuentos no pertenece a ninguna de las taxonomías propuestas —como lo sugirieron Alí Chumacero, Emmanuel Carballo, Hugo Rodríguez Alcalá o el propio Carlos Fuentes—.

¹ Este capítulo se publicó en el número 51 de la revista *La Colmena*, bajo el título “La ternura de la muerte”.

El llano en llamas inaugura una forma de intención narrativa en la que los relatos inician *in medias res* —no desde el principio, temporalmente, sino en un nudo o conflicto—. El narrador se sitúa en una focalización interna: participa de los acontecimientos como protagonista o como testigo y los hechos se ven desde su subjetividad. Las intervenciones de un narrador omnisciente o externo a la historia se reducen al mínimo indispensable. Con ello, el autor logra que el mecanismo asociativo —en funcionamiento durante la lectura— se potencie al máximo; de manera que este continuo juego temporal haga más interesante la historia relatada.

La Colección Archivos que la Unesco dedicó a Juan Rulfo (1992) da a conocer la reacción de cierta crítica de entonces hacia nuestro autor. Lo mismo hacen Federico Campbell (2003) en *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*; Jorge Zepeda (2005) en el texto *La recepción inicial de "Pedro Páramo"*; y Alberto Vital (1994) en *El arriero en el Danubio, recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. Ellos, junto a otros autores, analizan la crítica más importante de la obra de Juan Rulfo de 1953 a 2005.

Además, Martín Ramos Díaz (1992), egresado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, defendió su tesis doctoral: *"Pedro Páramo", un ensayo de interpretación*, trabajo publicado por esta universidad con el título *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*.

Este aparato crítico nos sirvió para ubicar en nuestro momento la obra breve de Juan Rulfo y, auxiliados por algunas tesis de la semiótica discursiva, llegamos a conclusiones que daremos a conocer en el presente artículo.

La antología de cuentos *El llano en llamas* se ha traducido a más de sesenta lenguas. Su primera edición, incluida en la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica, constó de dos mil ejemplares. Se reimprimió en 1955, 1959 y 1961 con igual tiraje en cada ocasión; en 1971, 1978 y 1982 (reedición), 1987 y 1998 con tres mil ejemplares cada una. Esto nos indica aproximadamente el número de lectores que ha tenido la obra tan solo en México, hasta 1998. A partir de ese año se realizaron otras ediciones como la de Planeta o la conmemorativa de RM, independientemente de las traducciones a otras lenguas.

Según Jaime Avilés (2003) la obra constaba de quince relatos en las publicaciones iniciales. En 1970 el autor agregó “El día del derrumbe” y “La herencia de Matilde Arcángel” y eliminó “Paso del norte”, que se volvería a incluir en la edición de Planeta en 1975 —once años antes del deceso del autor—. Esta revisión podría ser imprecisa, pero es cierto que el número de ejemplares editados es impresionante. Estos datos enmarcan la importancia del libro, del que valdría la pena hacer un estudio ecdótico que analice su recepción en diferentes etapas.

Un valor fundamental de los textos breves de Rulfo son sus temáticas constantes. Sobresale una continua visión de la muerte, inmersa en la violencia y en la agresividad. El escritor la aborda con ternura, tanto que se convierte en algo bello. Esto se deriva de la atención y el cuidado de Rulfo en el tratamiento lingüístico.

Dicha temática se muestra en “Macario”; que trata de un muchacho huérfano y retrasado mental, del que todo el pueblo se burla y agrede. Sobrevive en condiciones verdaderamente deplorables gracias a la caridad de su madrina: “En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Llueven piedras grandes y filosas por todas partes” (Rulfo, 2007: 64). El soliloquio —reflexión interna que hace el narrador como si hablara con alguien— que enuncia Macario no es más que un reflejo de sus temores, de sus deseos, de su maravillosa cosmovisión del mundo:

Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno. Y de ahí ya no me sacará nadie, ni Felipa aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina y que traigo enredado en el pescuezo (Rulfo, 2007: 66).

Esta terrible sobrevivencia del protagonista se amortigua por la forma en como se expresa, ya que proyecta una gran ternura, aun en la fatalidad: “De lo que más ganas tengo es de volver a probar unos tragos de la leche

de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco” (Rulfo, 2007: 67).

En “Nos han dado la tierra” se relata el eterno problema del campo: el reparto agrario. En efecto, les dan la tierra a los campesinos, pero en las peores condiciones; sin apoyos de ningún tipo, para que mueran allí, solo para eso les serviría: “Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes” (Rulfo, 2007: 11). La tragedia del campo es un motivo constante en la literatura mexicana posrevolucionaria y en el presente cobra gran relevancia en nuestra realidad latinoamericana. Esta problemática se trata desde el lado tierno, desde el punto de vista de los campesinos, como en toda la obra rulfiana:

Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra (Rulfo, 2007: 12).

Esa tierra que pisan es estéril, nunca dará frutos, pero al fin es su tierra. Este sentido de propiedad le otorga razón a sus vidas y se proyecta como una modalidad del ser: son campesinos porque tienen tierra, aunque sea para quedar en ella al morir.

“La cuesta de las comadres” es un cuento en el que la muerte está presente desde el inicio: “Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos” (Rulfo, 2007: 13). La desaparición y el aniquilamiento de los habitantes deja a los pueblos libres de vida humana, son pueblos fantasma: “nadie volvió más por aquí” (Rulfo, 2007: 20). Los últimos sobrevivientes del lugar también se aniquilan unos a otros: “Por eso al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé” (Rulfo, 2007: 21). En el texto reaparece la ternura frente a la fatalidad:

“Hacía mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón” (Rulfo, 2007: 21).

En el relato “Es que somos muy pobres” el tema de los desprotegidos regresa como eje. Van de una desgracia a otra: cuando no es el infortunio de su condición social, los arremete la naturaleza: “Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regalo para el día de su santo se la había llevado el río” (Rulfo, 2007: 23).

Rulfo maneja una deducción lógica muy sencilla: si las hermanas de Tacha, por ser muy pobres, se fueron de *pirujas*; esta, al perder su patrimonio, seguirá el paso de sus *retobadas* hermanas:

Y tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río [...] la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (Rulfo, 2007: 27).

De qué manera tan hermosa el autor nos augura el terrible porvenir de Tacha. Aquí la inundación y el río cumplen una función actancial trascendente: oponerse a la felicidad del sujeto (Tacha), ya que le arrebatan la posibilidad (la vaca) de obtenerla.

“El hombre” es tal vez el relato en el que la muerte se presenta más directa, sin demasiadas búsquedas lingüísticas del tema: “*No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos el entierro*”² (Rulfo, 2007: 32). Pese a ello, el asesino siente un gran peso por haber matado a todos los que estaban dormidos y no solo a quien debía matar: “*No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre— No*

² Las cursivas son textuales.

valía la pena echarme ese tercio tan pesado a mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos” (Rulfo, 2007: 34). Además, se muestra el acoso de la muerte; el perseguidor, como lo nombra el narrador, trata de capturarlo por haber matado a su familia y no descansará hasta lograrlo.

Lo señaló su propio coraje —dijo el perseguidor. Él ha dicho quién es, ahora solo falta saber dónde está. Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó, rastreándolo hasta cansarlo. Y donde yo me detenga, ahí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca ... Eso sucederá cuando yo te encuentre (Rulfo, 2007: 30).

De esta manera, la relación entre la vida y su fin pende de un hilo: la huida, el cansancio, la desesperación y la desesperanza, isotopías de la muerte.

En el cuento “En la madrugada” Rulfo regresa al exquisito tratamiento retórico de su prosa: “San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío, las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo” (Rulfo, 2007: 41). La isotopía reaparece, pero ahora en su forma senil, necesaria, incidental. El deceso del viejo Esteban se representa con una brillantez extraordinaria que vale la pena citar:

Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: “Salgan, salgan, salgan, ánimas de penas” con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba (Rulfo, 2007: 47).

La onomatopeya que recalca el sonido de las campanas por el duelo del viejo Esteban “salgan, salgan, salgan, ánimas de penas” resalta la búsqueda de Juan Rulfo para ajustar cada parte de sus relatos a la intención temática que les da sentido; funde el propósito del autor con el efecto en los lectores.

“Talpa” es un cuento en el que se desarrolla el fenómeno de la muerte de forma gradual. Tanilo es el personaje que proyecta el terrible proceso de descomposición física y moral. Su mujer, que lo engaña con el hermano, lo anima a peregrinar a Talpa, con el fin de rogarle a la Virgen su sanación: “llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto” (Rulfo, 2007: 57).

En el texto se refleja la cosmovisión religiosa de los pueblos: el sacrificio a cambio de la petición concedida, pero como bien lo apunta Rulfo:

no le valió. Se murió de todos modos [...] Pero Tanilo ya no oyó lo que dijo el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto (Rulfo, 2007: 58).

Esta muerte debería significar la vida de los amantes; pero una vez que ocurre, no pueden realizar sus amores debido a los remordimientos. Aquel a quien deseaban desaparecer, al final estará presente el resto de sus vidas y les impedirá ser felices.

“El llano en llamas” hace un recuento de los hechos revolucionarios que Juan Rulfo conoció de oídas o le contaron sus familiares. Ofrece una descripción descarnada de la lucha y los recursos que las huestes enemigas usaban para alcanzar sus propósitos. Pero no podía faltar la presencia de la muerte de forma terrorífica:

Era raro que no viéramos colgado de los pies a alguno de los nuestros en cualquier palo de algún camino. Allí duraban hasta que se hacían viejos y se arriscaban como pellejos sin curtir. Los zopilotes se los comían por dentro, sacándoles las tripas, hasta dejar la pura cáscara. Y como los colgaban alto, allá se estaban campaneándose al soplo del aire muchos días, a veces meses, a veces ya nada más las puras tirlangas de los pantalones

bulléndose con el viento como si alguien las hubiera puesto a secar allí. Y uno sentía que la cosa ahora sí iba de veras al ver aquello (Rulfo, 2007: 85).

De ahí la decisión tan acertada de elegir este cuento para titular al libro. La muerte es parte del espacio, y el espacio mismo, un ambiente desprovisto de subterfugios. Tiene el rol actancial fundamental, ya que sin ella el relato no tiene sentido.

“¡Diles que no me maten!” se ha vuelto indispensable en los cursos de literatura de todos los niveles de enseñanza. Relata la súplica de Juvencio Nava para que no lo mate el hijo de Guadalupe Terreros, hombre al que asesinó en su juventud. Esta situación lo obligó a huir constantemente de la justicia, la cual finalmente se cumpliría cuando él muriera:

Tu nuera y los nietos te extrañarán —iba diciéndole—. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron (Rulfo, 2007: 97).

La muerte se une a la huida, sin embargo, parece que se huye de la vida. Juvencio, en realidad, nunca vivió, siempre estuvo al acecho de posibles perseguidores. Perdió todo y al final pierde también la vida. Aquí el destino de Juvencio se caracteriza por aferrarse a vivir al inicio del relato, pero de igual manera se encuentra con la muerte.

“Luvina” es un texto clásico rulfiano en el que el espacio devoró a los habitantes y solo les aguarda la soledad —que metafóricamente es una forma de morir—. Luvina es el lugar de la nada, del abandono:

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades (Rulfo, 2007: 109).

De nuevo el espacio se apodera del relato. Luvina es el actante femenino que determina la condición de sus habitantes. La desolación es cotidiana y envuelve al pueblo para que solo exista en función de sus caprichos.

En “La noche que lo dejaron solo” el autor regresa al tema de las revueltas armadas, pero ahora desde la guerra cristera —que le tocó vivir de cerca y cuyos recuerdos imprime en el texto—. La muerte se trata de manera semejante a como se hace en “El llano en llamas”:

Mientras los soldados daban vueltas alrededor de la lumbre, ellos se mecían, colgados de un mezquite, en mitad del corral. No parecían ya darse cuenta del humo que subía de las fogatas, que les nublaban los ojos vidriosos y les ennegrecía la cara (Rulfo, 2007: 114).

Feliciano Ruelas es la encarnación del miedo a lo desconocido. Esta isotopía se une a la de la muerte. Aunque esta última se sugiere y es latente, no es la misma que en los otros relatos, sino que se encuentra agazapada, en acecho.

En el cuento “Acuérdate” el asesinato es el tema único y central: “Fue entonces cuando mató a su cuñado, el de la mandolina” (Rulfo, 2007: 128). Aquí se encuentra la autoflagelación por la penosa vida que lleva Urbano. Él sabe que su castigo por matar a Nachito es la muerte y nadie puede escapar a ese destino: “Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran” (Rulfo, 2007: 128).

“No oyes ladrar los perros” relata con crueldad el deceso del hijo enfermo, que se adelanta a la esperanza de que el doctor lo pudiera curar. La terrible defunción de Ignacio sobre los hombros de su padre es desgarradora, y se muestra en el diálogo después de muerto:

Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cabello y, al quedar libre, oyó cómo de todas partes ladraban los perros. —¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esa esperanza (Rulfo, 2007: 134).

“Anacleto Morones” relata la vida de un charlatán a quien las beatas del pueblo consideran santo y quieren canonizar. Ellas visitan a Lucas Lucatero, lugarteniente y yerno de Anacleto, para que testifique sobre la santidad del personaje en cuestión, pero resulta que Lucatero ya lo había asesinado: “¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!, —dije cuando lo enterré y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: No te saldrás de aquí aunque uses todas tus tretas” (Rulfo, 2007: 169). Se presenta un juego entre muerte-asesinato y eternidad-canonización. Es un relato con atisbos de farsa e ironía, ligados a un dejo de erotismo. Resalta el tono irónico acerca de las costumbres de los pueblos, la forma de santificar a los hombres y de crear a sus propios ídolos, que no dejan de ser dioses de tierra y paja.

En “El día del derrumbe” el tratamiento de la muerte se aborda de manera tangencial: “El borrachito del ‘exacto’ estaba dormido; le habían atinado un botellazo y se había quedado todo despatarrado tirado en el suelo” (Rulfo, 2007: 142). El tema central del relato es el uso y aprovechamiento que los políticos obtienen de las desgracias de los pueblos. Quizá es el relato con mayor crítica política.

Finalmente, el relato “La herencia de Matilde Arcángel” vuelve a plantear la relación entre los ejes temáticos muerte-ternura. El caballo en el que iba Matilde, al regreso del bautizo de su hijo, se encabritó y ambos caen. La madre protege al niño con su cuerpo y es ella quien muere.

La Matilde Arcángel se había quedado atrás, sembrada no muy lejos de allí y con la cara metida en un charco de agua. Aquella carita que tanto quisimos tantos, ahora casi hundida, como si se estuviera enjugando la sangre que brotaba como manadero de su cuerpo todavía palpitante (Rulfo, 2007: 148).

Estos son los ejes temáticos principales de la obra de un inmortal, Juan Rulfo.

REFERENCIAS

- Avilés, J. (2003). "Rulfo, Paz y el ninguneo". En *La Jornada*. Septiembre, México.
- Campbell, F. (comp.) (2003). *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*. México: UNAM / Era.
- Ramos, M. (1992). *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*. Toluca: Uaemex.
- Rulfo, J. (2007). *El llano en llamas*. México: RM / Fundación Juan Rulfo.
- Vital, A. (1994). *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México: UNAM.
- Zepeda, J. (2005). *La recepción inicial de Pedro Páramo*. México: RM.

EL LLANO EN LLAMAS: UNA REVISIÓN A PARTIR DEL ESTILO Y EL PSICOANÁLISIS

MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

Así como en los siglos XVI y XVII, época del auge español, se produjo una gran literatura barroca, en los años cincuenta sucedió un fenómeno similar en México. De 1952 a 1964, en el llamado Milagro mexicano, se produjeron las mejores obras literarias del siglo XX: “Piedra de sol” de Octavio Paz, *El Diosero* de Francisco Rojas González, *Confabulario* de Juan José Arreola y *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

El llano en llamas es el libro de cuentos con mayor reconocimiento de su estética en la literatura mexicana. Por este motivo es difícil añadir comentarios originales; sin embargo, debido a la luminosidad del fenómeno artístico que representa, es imposible cerrar los ojos sin mirarlo. En este trabajo me limitaré a realizar algunas observaciones generales sobre detalles sobresalientes con base en la estilística y el psicoanálisis.

En “Macario” el retraso mental del protagonista, con su hambre constante y sus miedos religiosos, revela el inconsciente del pueblo en los primeros años de la década de los cincuenta. En la diégesis se describe a una familia sostenida por una mujer; destaca que uno de los personajes femeninos produce leche sin razón aparente, con la cual alimenta al protagonista narrador. En el discurso de Macario abundan frases inusitadas y disfrazadas de ingenuidad como:

ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos (Rulfo, 1987: 72).

La construcción del discurso literario presenta el uso frecuente de paralelismos: “El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro” (Rulfo, 1987: 74). También hay difrasismos: “Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre” (Rulfo, 1987: 76). Ambos recursos tienen origen en el pensamiento prehispánico. Además, se emplea el polisíndeton propio del modo de hablar de los niños:

puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje y entonces le pedirá a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto que mande a los diablos por mí (Rulfo, 1987: 77).

En “Nos han dado la tierra”, un narrador testimonial muestra el fracaso de la revolución mexicana. Cuando por fin se reparte la tierra, los campesinos encuentran que, sin agua, no sirve para nada. Lo literario se obtiene a través de la ironía y mediante una prosa tensa con base en el habla campesina. Se construye polisemia en imágenes como “¿Cuál tierra nos han dado, Melitón?, Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos” (Rulfo, 1987: 13-14).

Al considerar la relación del nombre con la obra o con los personajes, también se nota la polisemia. *Melitón*, el más entusiasta, significa ‘de miel, dulce, meloso’; mientras que *Esteban* significa ‘el que corona’, corona la miseria en la que viven, por ejemplo, siempre carga su gallina para no dejarla sola en casa, donde podría morir.

En “La cuesta de las comadres”, un narrador autodiegético relata que asesinó a Remigio Torrico con una aguja de arria. Lo impresionante es que el asesinato se debió a un problema de comunicación. Resalta un

lenguaje lleno de imágenes directas como: “Por donde llega a cada rato ese viento lleno de olor de los encinos y del ruido del monte” (Rulfo, 1987: 18) o imágenes indirectas: “Había un desparramadero de piedras duras y filosas como troncones que parecían crecer con el tiempo” (Rulfo, 1987: 17). O la siguiente: “Así cuando su ojo se sentía a gusto teniendo en quién recargar la mirada” (Rulfo, 1987: 19). En toda la obra de Rulfo es fundamental la ausencia de una visión citadina, ya que siempre aparece el imaginario de personajes campesinos.

La voz de un niño se advierte otra vez en “Es que somos muy pobres”. Como en “Macario”, divierte a partir de breves anécdotas sexuales escandalosas: “Cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima” (Rulfo, 1987: 32). O esta: “Y los dos pechitos de ella se mueven de arriba a abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (Rulfo, 1987: 34). Y el empleo de reiteraciones: “Y acabará mal; como que estoy viendo que acabará mal” (Rulfo, 1987: 33).

“El hombre” aparece en varias antologías, entre ellas en *Cuento mexicano moderno*, donde se encuentran algunos de los mejores cuentos mexicanos del siglo xx. Este texto rulfiano sobresale por sus técnicas narrativas. Emplea un narrador omnisciente que alterna los monólogos interiores de los personajes: un perseguidor, el perseguido y un borreguero. Relata la persecución de un hombre que por equivocación asesinó a toda una familia, cuando debía matar a un solo hombre.

“En la madrugada” refiere un asesinato cometido por un trabajador que no soportó los malos tratos de su patrón. Lo literario descansa en la vaguedad y la vacilación del anciano peón que, quizá como mecanismo de defensa, no recuerda con certidumbre si realmente asesinó a Don Justo, su patrón. Igual que Pérez Galdós en *Doña Perfecta* o Federico Gamboa en *Santa*, Rulfo emplea de manera irónica el nombre *Justo* para calificar a un hombre que actúa de la forma contraria.

En “Talpa” se da un juego de oposiciones: el concepto de lo sagrado de la Virgen contra la realidad de la tierra —*talpa* en náhuatl—. Ahí brota

el erotismo de la necesidad de unión entre los cuerpos de Natalia y el protagonista; pero se contiene por la presencia del esposo, Tanilo:

buscábamos Natalia y yo la sombra de algo para escondernos de la luz del cielo. Así nos arrimábamos a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo, y desaparecidos en la noche. Y la soledad aquella nos empujaba uno al otro. A mí me ponía entre los brazos del cuerpo de Natalia y a ella eso le servía de remedio (Rulfo, 1987: 59).

Cuando la prohibición termina, al morir Tanilo, también se acaba la atracción de los amantes y solo queda la culpa.

Luis Leal incluyó “El llano en llamas” en *Cuentos de la Revolución*. Trata sobre un grupo de hombres levantados en contra del gobierno. El narrador, a quien apodan el Pichón, cuenta su movimiento rebelde carente de sentido con la frase de su jefe, Pedro Zamora: “y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos” (Rulfo, 1987: 89). Roban, asesinan y violan. Al final, los que sobreviven desaparecen o son encarcelados, como el Pichón, a quien al salir de la cárcel, lo espera una de las mujeres que raptó, que le presenta a su hijo y así forman una familia.

El título “El llano en llamas” convierte al relato en una alegoría, ya que las llamas surgen del odio y del fuego de los rifles y ametralladoras. En su narrativa abunda la tensión, llega a lo simbólico a través del surrealismo o atendiendo al inconsciente. Se dice que los revolucionarios esperaban “dejar pasar los años para luego volver al mundo, cuando ya nadie se acordara de nosotros. Habíamos comenzado a criar gallinas y de vez en cuando subíamos a la sierra a buscar venados” (Rulfo, 1987: 86). Considerando que, según Freud, los animales son símbolos de los instintos del hombre, las gallinas representan la cobardía y el hogar, mientras los venados denotan atrevimiento.

En “Diles que no me maten” el núcleo es la venganza. Se desarrolla la pugna del eros (la vida), representado por Juvencio Nava, contra el

tánatos (la muerte). La historia narra que el ganado de Juvencio entró a beber el agua del terreno de don Lupe Terreros, quien mató a los animales. En respuesta, Juvencio Nava asesinó al hombre, a pesar de que era su compadre. Argumentó que las reses eran inocentes, que ellas solo se guiaban por su necesidad. De esta manera, se muestra que parecen tener como única verdad los instintos (el eros), los cuales se representan en las reses, que desprecian el derecho y las leyes de la sociedad (el tánatos).

Un día, un coronel, hijo de don Guadalupe Terreros, busca al asesino de su padre y lo fusila; de este modo se impone el tánatos. Se refleja una sociedad campesina muy diferente a la descrita por la novela *Astucia* de Luis G. Inclán, donde aparecen charros contrabandistas de tabaco, pero generosos, nobles y muy dignos. Rulfo describe una sociedad campesina egoísta y hambrienta. Otro cambio se observa en el respeto y la veneración de los hijos por sus progenitores, lo cual se aprecia en las novelas *Astucia*, *La parcela* y *Los plateados de Tierra Caliente*. En cambio, en “Diles que no me maten” el hijo de Juvencio no muestra solidaridad con su progenitor, por temor a que también lo fusilen a él.

Aquí es esencial la dinámica entre los campesinos. Se narra con un lenguaje poético abundante en anáforas y paralelismos. Los espacios en el texto son simbólicos; el predio a donde no debían entrar a pastar las reses se llama Puerta de piedra, que connota dureza y ausencia de amabilidad. El sitio donde vivía Juvencio Nava, después de asesinar a su compadre, es Palo de venado, que sugiere huida y desconfianza. El lugar del asesinato se llama Alima, amargura.

“Luvina” es un cuento excepcional, según Seymour Menton, es el clásico del realismo mágico. El texto relata la plática entre un profesor que ya emigró de Luvina y un hombre que se dirige ahí. Los dos se encuentran en una tienda; todo parece mágico, pero no lo es y posiblemente esa sea la mejor definición del realismo mágico.

La descripción de San Juan Luvina es similar a la plaza de Xoxocotla del cuento de Francisco Rojas González (1986: 113): “Que plaza tan triste es esta de Xoxocotla, es un solar grandote y tierroso y en medio, como todo adorno, ese güizachito íngrimo y solo que no sirve ni para hacerle sombra

a un gallo”. Rulfo (1987: 117) describe Luvina así: “Una plaza sola, sin una sola yerba para detener el aire”. La gran diferencia entre los dos es que Rojas González es optimista, propone que la revolución cumple promesas al pueblo. “Luvina” es pesimista porque el gobierno ignora al pueblo y sus habitantes opinan que no saben nada de la *madre* de los gobernantes.

“La noche que lo dejaron solo” tiene como eje la huida de tres hombres cristeros. Dos avanzan y el gobierno los aprehende, mientras que el más joven se atrasa por no soportar el sueño y de esa manera se salva. El nombre del protagonista es simbólico, se llama Feliciano Ruelas y es feliz por seguir libre, mientras que su apellido sugiere la acción de rolar, huir.

“Acuérdate” resulta interesante por su fuerza narrativa; se basa en la forma del chisme popular y la descripción de las costumbres en los ranchos. Ahí un narrador testimonial relata a una segunda persona la vida de Urbano Gómez. Se describen las experiencias escolares de cuando eran niños, cómo Urbano Gómez se convirtió en policía, asesinó a su cuñado y posteriormente lo ahorcaron por su crimen.

La historia de “No oyes ladrar los perros” es una alegoría perfecta escrita con prosa plástica, poética, musical y polifónica. Esta se construye en el significado del espacio y del nombre de los personajes. Ignacio, que procede del latín *ignis* y significa ‘fuego’, era rabioso desde niño y al crecer se convirtió en asaltante y asesino. Él, la representación de fuego, por oposición natural, asesinó a su padrino Tranquilino. Esto sucedió muy cerca de Tonaya, que en náhuatl significa ‘lugar de calor’.

En cuanto a la plasticidad —representación gráfica de escenas y personajes—, el siguiente ejemplo constituye un verdadero cuadro expresionista: “Allí estaba la luna enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra” (Rulfo, 1987: 146). La oscuridad, en contraste con la luz de luna provocan una sensación de angustia

La polifonía se halla en todo el cuento; se combinan enunciados agudos, cuando se expresa el padre, con enunciados graves, cuando contesta el hijo:

- Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo
o si ves alguna luz en alguna parte [enunciado agudo]
—no se ve nada. [enunciado grave]
—ya debemos estar cerca [enunciado agudo]
—sí, pero no se oye nada. [enunciado grave]
—mira bien. [enunciado agudo]
—no se ve nada. [enunciado grave]
—pobre de ti, Ignacio. [enunciado agudo] (Rulfo, 1987: 145).

En el siguiente fragmento destaca el ritmo, y en general la música: “la sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra tambaleante” (Rulfo, 1987: 145). Este parece imitar al nocturno “Una noche”, del colombiano José Asunción Silva (1963: 68):

Y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca
y tu sombra
fina y lánguida,
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban
y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!

Su contexto describe la sociedad campesina de un país inseguro que carece de hospitales y vías de comunicación.

Los cuentos de Rulfo son raíces de la llamada narrativa del desierto, que describe el campo mexicano; incluye autores como Severino Salazar, Daniel Sada, Jesús Gardea y Herminio Martínez. De la misma

forma, “Paso del norte” también es raíz clara de la narrativa de la frontera. Además de mostrar los problemas sociales de la frontera y del bracerismo, presenta una familia mexicana hostil, muy diferente a la que se describe en *Astucia* de Luis G. Inclán y en *La vida en México* de madame Calderón de la Barca.

“Paso del norte” es la historia de un hombre que deja a su familia a cargo de su padre e intenta emigrar a Estados Unidos. En el río Bravo balacean a quienes intentan cruzar y al protagonista le propinan un balazo en un codo. Regresa y al llegar con su padre encuentra que vendió la casa para mantener a sus hijos y que su esposa, Tránsito, haciendo honor a su nombre, se fue con un arriero. Los nombres de los personajes se relacionan con su personalidad o sus acciones. Se imita la realidad, que según Aristóteles, es una condición para ser arte literario.

“Anacleto Morones” es representativo de la obra de Juan Rulfo y aparece en varias antologías. Desarrolla un proceso popular de santificación. Lo literario se encuentra en el manejo del humor, la ironía y la coincidencia del significado del nombre de los personajes con su carácter o su obra. Cuenta la historia de un grupo de mujeres que busca a Anacleto Morones —que significa ‘el invocado de oposición’— para convertirlo en santo. Su principal mérito es dar amor. Es un santero charlatán y amoral que busca únicamente el beneficio propio. Inclusive comete incesto con su hija. Su ayudante y yerno, Lucas Lucatero —que significa ‘luz de quien mira’ en latín—, es quien narra, asesina y le da sepultura bajo un montón de piedras.

El cuento describe la cruda realidad de las relaciones entre las familias mexicanas. También hay una especie de paralelismo con *El Diosero* de Rojas González; los protagonistas de ambas obras presentan las siguientes coincidencias: a) los dos son hombres maduros; b) el Diosero modela y crea dioses, Anacleto Morones vende santos; c) Anacleto convive con varias mujeres, el Diosero vive con varias *kikas* en su champa.

“El día del derrumbe” presenta la historia de un terremoto sucedido un 18 de septiembre. Por la fecha, resultó premonitorio para la sociedad mexicana. En el texto, el narrador intradieético se regodea contando con

ironía y humor la visita del gobernador a Tuxcacuezco, después de los derrumbes. La visita le costó cuatro mil pesos al pueblo, ya que ofrecieron mole de guajolote al político y a su comitiva. Hubo borrachera, discursos y desmanes, como una descarga de balazos. Caricaturiza al gobernador y manifiesta la veneración del pueblo mexicano hacia la autoridad, tal vez por reminiscencia prehispánica.

Este texto, igual que “Luvina” y “Nos han dado la tierra”, es pesimista; muestra al mexicano desencantado del gobierno y del su sistema político. El discurso literario, además de la ironía y el humor, se construye con imágenes inusitadas: “Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha, nomás se retorcían así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el piso” (Rulfo, 1987: 151).

En “La herencia de Matilde Arcángel”, un narrador testimonial cuenta que su novia, Matilde Arcángel, se enamoró y se casó con Euremio Cedillo, su compadre. Ella tuvo un hijo, el otro Euremio, pero murió pisoteada por un caballo desbocado al proteger al niño con su cuerpo. Después, el padre detesta al hijo y vive recordando a su mujer fallecida.

Este es el único cuento de *El llano en llamas* donde se muestra amor y se admira a una mujer, tanto por su condición de madre como por su belleza. El estilo prelude la aparición de Gabriel García Márquez, pues posee la hipérbole y la frase intuitiva como recursos narrativos esenciales:

Era un hombrón así de grande que hasta daba coraje estar junto de él [...].

no me imaginé que a ella se le agotara de pronto el sentimiento que decía sentir por mí, ni que comenzaran a enfriarse los suspiros [...].

A mí me tocó cerrar aquella mirada todavía acariciadora como cuando estaba viva” (Rulfo, 1987: 161, 166).

También sobresale el empleo de la sinestesia —atribuye a un sentido una cualidad que pertenece a otro—: “Así que cuanto arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y pudo saborearse los ojos mirándola” (Rulfo, 1987: 163).

En conclusión, *El llano en llamas* es un libro narrado desde el imaginario del campesino mexicano de la mitad del siglo xx. Se refleja una sociedad que vive en pleno subdesarrollo; la miseria material se convierte en miseria psicológica y por eso en nueve de los diecisiete cuentos del libro se habla de asesinatos.

En cuanto al estilo, Rulfo, es un escritor nato que construye su discurso con imágenes sorprendentes, alegorías basadas en significados de sitios y nombres de personajes, además de la prosa poética y musical mediante el habla de los campesinos. Por herencia prehispánica, se incluye anáfora, paralelismo y difrasismo. Contiene hipérbole y términos lingüísticos propios del Siglo de Oro como: recuerdo (despierto), pajonal (pastizal), de a tiro (definitivamente), arrendó (volteó), mero enfrente (exactamente enfrente); términos de la lengua náhuatl: coamil (parcela); o de Michoacán y Jalisco, como tecata (costra), y por supuesto, construcciones o frases donde el superlativo de los adjetivos se construye con los gramemas re o rete antes de un adjetivo: regustoso, retedificil.

REFERENCIAS

- Rojas González, F. (1986). *El Diosero*. México: FCE.
- Rulfo, J. (1987). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Silva, J. A. (1963). *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.



NOVELA
Pedro Páramo

EL MIEDO Y LO FANTÁSTICO EN *PEDRO PÁRAMO*

CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS

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

RULFO, *Pedro Páramo*

Podríamos iniciar con unas preguntas: ¿por qué nos sigue atrapando *Pedro Páramo*? ¿Qué más nos quiere decir esa novela del escritor mexicano Juan Rulfo? En el presente trabajo se revisará el miedo en los personajes, así como los elementos fantásticos presentes en la obra. La historia relata el viaje de Juan Preciado al pueblo de Comala. Su madre, a punto de morir, le solicita un encargo especial: ir a conocer a su padre, un hombre llamado Pedro Páramo, y reclamarle el abandono en el que los tuvo toda la vida. Juan Preciado iniciará ese viaje y, al llegar al pueblo, se dará cuenta de que no es como lo describió su madre. En el ambiente existe algo extraño, los personajes se comportan de manera singular, se percibe una atmósfera asfixiante. Paulatinamente se devela ese misterio y encontramos el miedo, un elemento que estará presente a lo largo de la obra.

EL MIEDO

El miedo se presenta desde el inicio de la novela, ya que, como dice David Roas en su obra *Tras los límites de la verdad* (2011: 81), se trata de: “desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real”. Esa sensación de extrañeza que perciben el lector y el protagonista se asoma desde los primeros encuentros de Juan Preciado con los habitantes de Comala. La descripción del ambiente nos adentra en un mundo en el cual nada es lo que parece y las fronteras entre vivos y muertos se desdibujan poco a poco:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

—¡Buenas noches! —me dijo.

La seguí con la mirada. Le grité:

—¿Dónde vive doña Eduviges?

Y ella señaló con el dedo:

—Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra (Rulfo, 2005: 10).

Cuando Juan Preciado va con Eduviges Dyada, llama su atención que ella sabía de antemano sobre su llegada, Juan se desconcierta al escuchar que su propia madre había avisado recientemente de su visita:

—No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama.

Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora.

—Mi madre —dije—, mi madre ya murió.

—Entonces esa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuándo hace que murió?

—Hace ya siete días (Rulfo, 2005: 13).

Tenemos el primer desconcierto en la novela. Juan piensa que Eduviges está confundida o equivocada; sin embargo, la sombra de la duda comienza a presentarse:

Yo creía que aquella mujer estaba loca. Luego ya no creí nada. Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo (Rulfo, 2005: 13-14).

Juan Preciado al *decidir abandonarse*, como él lo llama, estará dispuesto a aceptar —¿y a creer?— todo lo que suceda en Comala, por muy extraño que resulte. Después de dormir una siesta, un llanto lo despierta para llenarlo de más inquietud:

Entonces oyó el llanto. Eso lo despertó: un llanto suave, delgado, que quizá por lo delgado pudo traspasar la maraña del sueño, llegando hasta el lugar donde anidan los sobresaltos.

Se levantó despacio y vio la cara de una mujer recostada contra el marco de la puerta, oscurecida todavía por la noche, sollozando.

—¿Por qué lloras, mamá? —preguntó, pues en cuanto puso los pies en el suelo reconoció el rostro de su madre.

—Tu padre ha muerto —le dijo [...].

Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral; su cuerpo impidiendo la llegada del día; dejando asomar, a través de sus brazos, retazos de cielo [...] y después el sollozo. Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

—Han matado a tu padre.

—¿Y a ti quien te mató, madre? (Rulfo, 2005: 26-27).

¿Quién era esa mujer que interrumpía su sueño?, ¿era su madre?, ¿cómo era posible? ¿No sería todo un sueño? Desde el inicio de la novela observamos elementos de lo fantástico, puesto que siempre se juega entre los límites de la duda/certeza y el sueño/realidad. Esa duda que aparece en el lector y en los protagonistas ayuda a configurar el relato. Desde su llegada, Juan Preciado está lleno de incertidumbres y sobresaltos; en algún momento cree haber escuchado unos gritos y le pregunta a Damiana:

—¿Es usted, doña Eduviges? —Pregunté— ¿Qué es lo que está sucediendo? ¿Tuvo usted miedo?

—No me llamo Eduviges. Soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar.

—¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?

—Allá vivo. Por eso he tardado tanto en venir.

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

—Fue doña Eduviges quien abrió. Me dijo que era el único cuarto que tenía disponible.

—¿Eduviges Dyada?

—Ella.

—Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía (Rulfo, 2005: 36).

Damiana Cisneros, mujer que cuidó a Juan Preciado de pequeño, va a su encuentro. Juan tiene la inquietud si era esa Damiana de la que le habló

su madre, pero también surge la duda acerca de los gritos que escuchó. Ella da por hecho que es normal y explica su procedencia. Aunado al hecho de que Eduviges abrió una puerta, cuya llave no estaba a la mano, y el comentario: “Pobre Eduviges. Debe de andar penando todavía”, aumenta la tensión y la incertidumbre de Juan Preciado. ¿Dónde estaba? ¿Por qué cada acontecimiento se tornaba más confuso desde que llegó? Observamos la presencia del miedo, característica primordial del texto fantástico, según Roas (2011).

Damiana, al platicar con Juan Preciado, pareciera adivinar sus dudas y se adelanta a sus preguntas:

—Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de la pared o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen. Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo (Rulfo, 2005: 44).

¿Por qué se escuchaban esos ecos? ¿De dónde venían? ¿Por qué se presentaban esos eventos? Damiana asume con normalidad la presencia de esas voces, hace suponer al lector y a Juan Preciado que ya no tiene miedo, se acostumbró a *vivir* con eso. “Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente como si las voces salieran de alguna hendidura y, sin embargo, tan claras que las reconoces” (Rulfo, 2005: 45). Así, Damiana comparte un evento extraño que le sucedió hace poco:

Ni más ni menos, ahora que venía, encontré un velorio. Me detuve a rezar un Padre nuestro. En esto estaba, cuando una mujer se apartó de las demás y vino a decirme:

—¡Damiana! ¡Ruega a Dios por mí, Damiana!

Soltó el rebozo y reconocí la cara de mi hermana Sixtina.

—¿Qué andas haciendo aquí? —le pregunté entonces ella corrió a esconderse entre las demás mujeres.

Mi hermana Sixtina, por si no lo sabes, murió cuando yo tenía 12 años. Era la mayor. Y en mi casa fuimos dieciséis de familia, así que hazte el cálculo del tiempo que lleva muerta. Y mírala ahora, todavía vagando por este mundo. Así que no te asustes si oyes ecos más recientes, Juan Preciado (Rulfo, 2005: 45).

Ella le dice a Juan que no tema, que no se preocupe por lo que escuche y vea. Entonces algo comienza a cambiar en Juan Preciado, como si el pueblo entero esperara que comprendiera y se diera cuenta en dónde estaba: “Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vivieran dormidos” (Rulfo, 2005: 49).

Juan Preciado comienza a darse cuenta de que algo era diferente a tal grado de preguntarle a una pareja si estaban muertos, cuando le interrogaron qué hacía ahí.

Entonces alguien me tocó los hombros.

—¿Qué hace usted aquí?

—Vine a buscar... —y ya iba a decir a quién, cuando me detuve—: vine a buscar a mi padre.

—¿Y por qué no entra?

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer.

—¿No están ustedes muertos? —les pregunté.

Y la mujer sonrió. El hombre me miró seriamente (Rulfo, 2005: 50).

Dentro de esa confusión, cuando Juan declara que le han pasado *tantas cosas*, nos percatamos que de manera paulatina descubre que Comala es un lugar extraño. Le da curiosidad saber cuánto tiempo lleva ahí esa pareja y si tal vez conocieron a su madre, Dolores Preciado, pero su respuesta es todavía más imprecisa.

- ¿Cuánto hace que están ustedes aquí?
 —Desde siempre. Aquí nacimos
 —Debieron conocer a Dolores Preciado.
 —Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente (Rulfo, 2005: 54).

Conforme avanza la historia, Juan Preciado descubre un mundo insólito y, a medida que conoce a las personas, sus palabras se tornan más difusas, más inverosímiles. Juan insiste en no perder la cordura y afirma lo evidente: “en ese pueblo no hay habitantes”; pero Dorotea, quien se siente mal por vivir una relación amorosa con su hermano, lo contradice:

- ¡Míreme la cara!
 Era una cara común y corriente.
 —¿Qué es lo que quiere que le mire?
 —¿No me ve el pecado? ¿no ve esas manchas moradas como de jiote que me llenan de arriba abajo? Y eso es solo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.
 —¿y quién la puede ver si aquí no hay nadie? He recorrido el pueblo y no he visto a nadie.
 —Eso cree usted; pero todavía hay algunos [...] lo que acontece es que se la pasan encerrados (Rulfo, 2005: 55).

Juan declara que todavía no ha visto a nadie, ¿tendrá razón la mujer al comentar la existencia de otros habitantes?, ¿por qué saldrán solo de noche? De inmediato se aclaran las sospechas de Juan: era un pueblo lleno de gente que ya murió.

De día no sé qué harán; pero las noches se la pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar por que salgan de sus penas (Rulfo, 2005: 55).

Nuevamente las respuestas desconciertan a Juan, pero se le presenta un evento muy extraño que definirá su situación en Comala. Mientras dormía, Juan *cree* recibir una visita de una mujer que pasa a su lado sin despertarlo, llevándole unas sábanas, pero ella percibe algo y le ofrece un té:

—¡Tome esto! —oí.

No me atrevía a volver la cabeza.

—¡Tómelo! Le hará bien. Es agua de azahar. Sé que está asustado porque tiembla. Con esto se le bajará el miedo (Rulfo, 2005: 58).

La mujer suponía que Juan estaba asustado, porque leía en sus reacciones un fuerte sentimiento de angustia. De igual modo, la pareja de hermanos que dormía a su lado, entablaba una rara conversación refiriéndose a él:

—Vente —le dijo él a la mujer—. Déjalo solo. Debe ser un místico.

—Debemos acostarlo en la cama. Mira cómo tiembla, de seguro tiene fiebre.

No le hagas caso. Estos sujetos se ponen en ese estado para llamar la atención. [...] Ha de ser un místico de esos. Se pasan la vida recorriendo los pueblos “a ver lo que la Providencia quiera darles”; pero aquí no va a encontrar ni quién le quite el hambre ¿Ves cómo ya dejó de temblar? Y es que nos está oyendo (Rulfo, 2005: 58).

¿Quiénes eran en realidad esas personas y por qué hablaban como si Juan no los pudiese escuchar? Juan comenzaba a temer, pero ¿por qué? Tal vez adivinaba lo que se negaba a aceptar: estaba entre muertos, ¿él también sería uno de ellos? Momentos más tarde, en su plática con Dorotea, confirmamos este hecho. Juan Preciado había muerto de miedo.

—¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado? Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también

estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos.

—Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo?

—Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero es lo mismo.

—Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos (Rulfo, 2005: 61).

Los murmullos, las extrañas presencias, las dudas, las sombras mataron a Juan Preciado, pero también lo hicieron los ruegos y los lamentos:

Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podía encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. Entonces reconocí que estaba asustado (Rulfo, 2005: 63).

El temor y la inquietud aumentan en Juan Preciado, pues no sabe que acaba de morir. Entabla un diálogo con Dorotea, pero debajo de la tierra:

—Siento como si alguien caminara sobre nosotros.

—Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (Rulfo, 2005: 65).

Juan escucha un monólogo desde su lugar: es Justina, amiga de su madre, quien también está muerta:

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada solo por un rato. Y ni en la cama

de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar muertos. Porque estoy muerta (Rulfo, 2005: 80).

Lo interesante es que cuando Juan Preciado acepta su muerte, poco a poco los personajes comienzan a aceptarla también; unos recuerdan el pasado, otros lamentan su presente. Así se entabla un diálogo entre Juan Preciado y las mujeres a su alrededor, que están en sus tumbas. Juan pregunta la identidad de la mujer que comienza a hablar, Dorotea le aclara que se trata de la última esposa de Pedro Páramo.

—¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?

—¿Quién, yo? Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.

—¿Y quién es ella?

—La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida (Rulfo, 2005: 83).

Desde las primeras páginas advertimos la presencia del miedo en Juan Preciado, si bien de forma muy sutil, se presenta en él conforme descubre la naturaleza de Comala y de sus habitantes. Es latente en el personaje principal durante toda la novela, sobre todo al sospechar un terrible final, pero también cada vez que escucha una historia, un murmullo o la voz de algún habitante que no debía estar ahí.

Esta sensación irá en aumento de manera progresiva; Juan Preciado no solo está en un pueblo lleno de ánimas, sino que él mismo forma parte de los habitantes permanentes de Comala. Ya en la tumba, Dorotea le pregunta: “¿Te siguen asustando?” (Rulfo, 2005: 83). Así, la turbación del personaje se traslada al lector al descubrir que Juan llegó a un lugar

del que nunca pudo salir. El espanto nunca terminará y al parecer Juan seguirá temiendo desde la tumba.

LO FANTÁSTICO

Pedro Páramo es una historia verosímil y coherente, lo cual permite al autor incorporar el elemento fantástico. Mediante este realismo y verosimilitud se puede jugar con la ruptura de sentido, como lo dice Roas (2011: 112): “Por eso el narrador debe presentar el mundo del relato de la manera más realista posible”. A su vez, esto permitirá crear un mayor efecto en el lector, puesto que, cuanto más grande sea la credibilidad y los detalles realistas, el efecto psicológico será superior.

Un elemento que se observa es la naturaleza del evento fantástico; por ejemplo, la incursión de ánimas en un mundo de vivos. Existe, pero no se explica y Juan Preciado nunca se detiene para analizar el origen de los extraños eventos. Roas (2011: 113) menciona lo siguiente:

Dado que se trata, pues, de una literatura que, como advierte Risco, aspira a hacer pasar como real lo inaceptable, todos los esfuerzos del narrador van destinados a vencer la esperada incredulidad del lector y conseguir que el suceso imposible sea aceptado, que su presencia se imponga como factible, aunque no pueda ser explicada.

¿Qué hacen esas ánimas en Comala? ¿Por qué se escuchan murmullos? ¿Por qué se oyen ruidos en un pueblo donde se supone que no hay habitantes? ¿Cómo habló Dolores Preciado con su amiga Eduviges cuando hacía días que estaba muerta? Son preguntas en las que nunca repara Juan Preciado. Además, el hecho de enfrentar su propia muerte y, más adelante, darse cuenta de que dialoga con otras mujeres desde sus tumbas, nos muestra que acepta el hecho de estar entre muertos, pero no piensa en una explicación.

De la misma forma, se le da voz a una persona muerta, una de las características de lo fantástico, de acuerdo con Roas (2011: 169): “Darle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico”. En la mayoría de relatos fantásticos las historias se narraban desde una voz humana, era el ser humano quien focalizaba los eventos, transmitía su experiencia y su sentir, sin embargo, esto cambia con los relatos fantásticos actuales. El ser transgresor (fantasma, vampiro o aparecido) ahora es quien habla desde su lugar, desde su voz:

el ser fantástico está más allá de lo real, más allá de lo humano, y por ello, siempre ha sido la fuente del conflicto y del peligro. Su perspectiva de los hechos no nos interesaba, puesto que en quien nos reflejábamos era en el humano —el protagonista— que sufría el acoso del ser imposible (Roas, 2011: 169).

Todas las ánimas tienen su propia voz, cuentan su historia particular y aparecen en una cotidianidad en la que es difícil sospechar que están muertos. Esa certeza se comprobará con la muerte de Juan Preciado, pues a partir de ese momento los personajes señalan de forma abierta su naturaleza. Para crear este efecto, el autor se apoya en recursos lingüísticos: “La concordancia establecida entre el mundo ficcional y el mundo extratextual se resquebraja en el momento en el que el lenguaje debe dar cuenta del fenómeno imposible” (Roas, 2011: 129).

Dentro de estos recursos lingüísticos podríamos advertir las expresiones ambiguas: “El camino subía y bajaba: *‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja’*” (Rulfo, 2005: 6), “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera” (Rulfo, 2005: 10). El objetivo es crear duda en el protagonista y en el lector, para introducir el elemento fantástico. Tomemos la

¹ Las cursivas son textuales.

descripción que hace Eduviges sobre Abundio, un arriero que condujo a Juan Preciado hasta Comala:

Era un gran platicador. Después ya no. Dejó de hablar. Decía que no tenía sentido ponerse a decir cosas que él no oía, que no le sonaban a nada, a las que no les encontraba ningún sabor. Todo sucedió a raíz de que le tronó muy cerca de la cabeza uno de esos cohetones que usamos aquí para espantar las culebras de agua. Desde entonces enmudeció, aunque no era mudo; pero, eso sí, no se le acabó lo buena gente.

—Este del que le hablo oía bien.

—No debe ser él. Además, Abundio ya murió. Debe haber muerto seguramente. ¿Te das cuenta? Así que no puede ser él (Rulfo, 2005: 19).

Existe cierta duda sobre la identidad de Abundio ¿era o no era él? Sería una extraña coincidencia que dos arrieros se llamasen igual. De ser el mismo Abundio, si ya había muerto, ¿cómo pudo hablar con Juan Preciado? Mientras tanto, Juan se queda con la interrogante.

También encontramos metáforas y comparaciones que le dan mayor efecto a lo fantástico. El autor recurre a ellas para describir la turbación en los personajes, en este caso, de Juan Preciado:

Me di cuenta que su voz estaba *hecha de hebras humanas*, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra (Rulfo, 2005: 10).

Sin dejar de oírla, me puse a mirar a la mujer que tenía frente a mí. Pensé que debía haber pasado por años difíciles. Su *cara se transparentaba como si no tuviera sangre*, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos (Rulfo, 2005: 19).²

² Las cursivas son mías.

Las expresiones “voz hecha de hebras humanas” y “su cara se transparentaba como si no tuviera sangre” permiten al autor enfatizar en lo aterradoras que resultaron las mujeres con las que dialogó Juan Preciado en ese pueblo. Otra característica fantástica en *Pedro Páramo* es la yuxtaposición de realidades. Roas (2011: 157) la define como yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad:

En los relatos fantásticos actuales esta yuxtaposición suele ser planteada sin demasiadas estridencias: mínimas alteraciones en el orden de realidad en el que habita el protagonista terminan por revelar que se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad, que el protagonista debe asumir.

Juan Preciado, al entrar al pueblo, irrumpe también en una realidad distinta, en un mundo de muertos. Lo asume cuando se percata de su propia muerte.

—Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en un día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre. Hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: “Ruega a Dios por nosotros”. Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron (Rulfo, 2005: 63).

Con el presente análisis observamos la presencia del miedo y lo fantástico en *Pedro Páramo*. Desde que Juan Preciado entra en Comala llega para quedarse, irrumpe en un mundo distinto al que su madre le platicó. Poco a poco se envuelve en los recuerdos de su padre y en las historias de los habitantes, hasta que se percata de que él mismo acaba de morir en ese

lugar. Juan Preciado muere de miedo, este fue latente desde su llegada y se reveló paulatinamente hasta hacerlo consciente de su condición; ya no pudo salir de ahí. Asimismo, lo fantástico se entreteje con las distintas voces, los murmullos, los rumores, las dudas y las incertidumbres. Es la historia de un hombre que no solo fue en busca de su padre, sino que fue a encontrarse con sus temores.

REFERENCIAS

- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real, una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. México: RM.

DECONSTRUCCIÓN GENÉRICA EN *PEDRO PÁRAMO*, UNA LECTURA ALTERNATIVA

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ
MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

Ser hombre o mujer da lo mismo. Estar vivo o muerto da lo mismo. *Doroteo o Dorotea da lo mismo*. La deconstrucción genérica y la eliminación de convenciones que subyacen en las páginas de *Pedro Páramo* se perciben al abrir los sentidos y realizar una lectura alternativa. Los personajes rulfianos se debaten entre sus deseos y una sexualidad no normativa y liminar, inmersos en un universo de violencia y muerte, llegan a protagonizar verdaderos actos performativos y de deconstrucción de géneros.

En el presente trabajo proponemos una lectura alternativa de *Pedro Páramo* (1955) desde los estudios de género y la teoría *queer*. Analizamos el devenir de personajes femeninos y masculinos que rompen con los estereotipos sociales y la heteronormatividad: *Doroteo o Dorotea da lo mismo*. La identidad genérica inestable permite la liberación del personaje desde que se enuncia hasta su compleja configuración.

También confrontamos la violencia normalizada en contra de las mujeres en el México descrito por Juan Rulfo. Asimismo, abordamos las diversas formas de evasión —creadas por ellas mismas— a través sus pensamientos y la búsqueda de sus deseos. Se trata de mujeres sin la carga de la feminidad impuesta o de la maternidad convencional; a su modo,

se atreven a explorar y conocer sus cuerpos y placeres, transgreden las condiciones de sometimiento a las que la sociedad las confinaba.

Releer a Juan Rulfo en el centenario de su nacimiento es vernos desde el espejo de un país violento, reflejado en toda su crueldad y alteridad. De ese universo de muerte y miseria en Comala a la realidad del México actual, que se debate entre el narcotráfico y la delincuencia, tristemente parece haber poca diferencia. De esas mujeres violentadas por Pedro Páramo y otros personajes masculinos a los feminicidios de hoy, la situación empeoró por la extrema crueldad y la tortura.

La narrativa de Juan Rulfo crea un universo sombrío, lleno de rencores y tristeza; por ello, los personajes experimentan diversas formas de evasión, entre las que la sexualidad es una de las más importantes. En medio de ese predominio de violencia emergen formas distintas de sexualidad femenina, masculina y *queer*.

Se trata de una sexualidad poco habitual: salvaje, violenta, perversa y furtiva; según las normas sociales de la época, muchos podrían considerarla como promiscua y vulgar. Sin embargo, son experiencias que parecen constituir una especie de punto de fuga, una forma de escapar de una realidad miserable, castrante, deprimente y asfixiante.

Michel Foucault analizó cómo la sexualidad humana se ha controlado y castigado gracias a los sistemas sociales en diferentes épocas y de acuerdo a los intereses políticos de las instituciones y los gobiernos. Los deseos son esas pulsiones que siente el individuo desde que nace hasta que muere, pero a lo largo de la historia, las instituciones del poder —creadas para docilitar y controlar a los seres humanos— han tratado de regularlos.

Antes de que el sujeto exista, otros ya lo conforman de manera social, luego se le instruye para reprimir y ocultar sus deseos y controlar sus placeres. Todo ello deriva de una sexualidad constituida como dispositivo de control, a través del denominado *sexo verdadero*, es decir, las prácticas aceptadas por la sociedad, como el matrimonio y las relaciones heterosexuales. A otro tipo de prácticas se les considera anormales, perversas, enfermas, *contra natura*, pecaminosas y malas, por eso se condenan y castigan. En *Voluntad de saber*, Foucault (2006: 8) advierte:

La sexualidad, como disposición de deseo, históricamente variable y determinable, con sus puntas de desterritorialización, de flujos y de combinaciones, va a ser replegada sobre una instancia molar, “el sexo” y aunque los procedimientos de este movimiento no son represivos, el efecto (no-ideológico) es represivo, en tanto que las disposiciones se rompen, no solo en sus potencialidades, sino en su micro-realidad. Entonces ya solo pueden existir como fantasmas, que las cambian y las distorsionan completamente, o como cosas vergonzosas.

Lo anterior nos ayuda a explicar por qué en culturas como la mexicana existe una enorme represión y castigo hacia la sexualidad, sobre todo en contra de la femenina. Durante siglos, se condicionó a las mujeres en lo mental y lo físico para procrear y se le indujo a rechazar la actividad sexual como una práctica normal; se le llenó de prejuicios religiosos y morales.

En *Deseo y placer*, Deleuze advierte que el deseo nunca es una determinación *natural*, ni *espontánea*, porque siempre comportará dispositivos de poder y, en consecuencia, no lo crean los marginados: “El placer me parece el único medio para una persona o un sujeto de ‘recuperarse’ en un proceso que le desborda. Es una re-territorialización” (Deleuze, 1995: 14). Además, considera que “las líneas de fuga constituyen el rizoma o la cartografía. Son casi lo mismo que los movimientos de desterritorialización” (Deleuze, 1995: 11).

Estos planteamientos teóricos en torno a la sexualidad los encontramos de diversas formas en la novela de Rulfo. En una lectura superficial podría tenerse la impresión de que esos personajes tristes y sombríos carecen de pasiones, sentimientos y emociones, que simplemente deambulan. Sin embargo, al observarlos con mayor detenimiento nos damos cuenta de la complejidad y diversidad de sus formas de amar, relacionarse y experimentar distintas maneras de sexualidad.

Pedro Páramo representa un ejemplo extremo de machismo, arquetipo del cacique, usa y abusa de todas las mujeres que hay en sus tierras. Viola y toma a cualquiera, sin importarles que algunas sean menores de edad, estén casadas, comprometidas o que no quieran nada con él. Constituye

un ejemplo de la cosificación y nulo respeto hacia las mujeres, en esos contextos se les trata de forma similar a los animales.

El machismo institucionalizado y aceptado se impone a través de las generaciones como una doxa. Afecta tanto a mujeres como a hombres: se les obliga a seguir conductas y estereotipos aún en contra de sí mismos y de su realización como seres humanos.

Pedro Páramo abusa sexualmente de cualquier mujer y poco le importa si resultan embarazadas. Tampoco desarrolla vínculos afectivos con sus hijos (paternidad ausente), como refiere Abundio, el arriero que guía a Juan Preciado para llegar a Comala:

Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate, aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él mismo nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no? (Rulfo, 1995: 9).

Un pueblo en el que todos son hijos de Pedro Páramo, el patriarca irresponsable, tiene sexo con todas las mujeres de la Media Luna, jóvenes y viejas, hermosas y feas. Para este personaje, el sexo es una forma de mostrar su poder y control sobre los demás, por lo cual lo ejerce sin respetar condicionamiento moral o ético.

Entre tantos hijos, solo uno de ellos es legítimo y otro es querido, todos los demás son bastardos y despreciados; hijos de la mujer sometida, violada y preñada, *hijos de la chingada* como llamó Octavio Paz (2002: 94) a los mexicanos:

La Chingada es la madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla... La Chingada es pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside, según se ha dicho más arriba, en su sexo. Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: es la

Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada. Y; sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina.

Tal es la condición de la mayoría de los personajes femeninos de Juan Rulfo: mujeres violentadas, usadas para el servicio doméstico y sexual del patrón; primero el padre y después el hijo, Miguel Páramo, quien sigue y supera el ejemplo paterno. Así ocurre con Ana, la sobrina del padre Rentería, sometida y violada por el asesino de su padre sin que ella oponga resistencia alguna; el sacerdote le reclama esta conducta sin reconocer que fue contra su voluntad, pero que ella se paralizó por temor.

Desde la patrona hasta las sirvientas, todas las mujeres de Comala son maltratadas: Dolores Preciado, a quien Pedro Páramo desposó para quedarse con su dinero y tierras, sufre todo tipo de desprecios y abusos. La misma noche de bodas, ella prefiere mandar en su lugar a Eduviges Dyada, debido a que estaba indispuesta por su menstruación, otro prejuicio de menosprecio a las mujeres. Eduviges transgrede su condición de sirvienta y admite su deseo pasional por el cacique:

Me valí de la oscuridad y de otra cosa que ella no sabía: y es que a mí también me gustaba Pedro Páramo. Me acosté con él, con gusto, con ganas. Me atrinchilé a su cuerpo; pero el jolgorio del día anterior lo había dejado rendido, así que se pasó la noche roncando. Todo lo que hizo fue entreverar sus piernas entre mis piernas” (Rulfo, 1995: 21).

De las palabras de Eduviges emana sensualidad y un erotismo liminar. La mujer disfruta del roce de los cuerpos sin llegar al encuentro genital al que la envió su amiga; complicidad entre mujeres que altera las normas sociales. En esa misma línea ocurre algo fuera de lo usual con Dolores Preciado y el provocador de sueños:

Y a tu madre la enredó como hacía con muchas. Entre otras conmigo... “Te vengo a pulsar para que te alivies”. Y todo aquello consistía en que se soltaba sobándola a una, primero con las yemas de los dedos, luego

restregando las manos; después los brazos y acababa metiéndose con las piernas de una, en frío, así que aquello al cabo de un rato producía calentura. Y, mientras maniobraba, te hablaba de tu futuro... A veces se quedaba en cueros porque decía que ese era nuestro deseo. Y a veces le atinaba; picaba por tantos lados que por alguno tenía que dar (Rulfo, 1995: 20).

Tenemos aquí otra forma de encuentro erótico. No se trata del apareamiento común, sino del disfrute del contacto con la piel, de las caricias en forma de masaje curativo o con ese pretexto, que las mujeres *deseaban* e implicaba la desnudez tanto de la enferma como del sanador.

El erotismo es una relación de gozo recíproco en el cuerpo del otro; implica confianza mutua, para aceptar perderse en el otro y vivir con él un intenso momento de intimidad. David Le Breton (1995: 66) explica: “Desnudarse equivale simbólicamente a morir, al descubrir, detrás del velo de la ropa, la infinita fragilidad del Otro. La desnudez implica ya la aceptación de estar moralmente sin defensa (desnudo) frente a los ojos del Otro”.

Diversos personajes de la novela están desnudos con frecuencia. Algunos lo están siempre, tal vez por esa muerte simbólica, en donde todo lo material ya no importa, o bien por esa fragilidad ante el otro.

Esto ocurre con Susana San Juan, la única mujer que amó Pedro Páramo. Él la idealiza en sus recuerdos de niñez y juventud: “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (Rulfo, 1995: 17).

Pero Susana, víctima de violencia y abuso por parte de su padre, sufre todo tipo de vejaciones. Cuando se vuelven a encontrar, ella está muy dañada, sufrida o loca; aun así, Pedro Páramo intenta ser feliz con ella: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, solo el tuyo, el deseo de ti” (Rulfo, 1995: 87).

Nos enteramos por un pasaje retrospectivo, en voz de Susana, que fue una mujer muy apasionada, transgredió el control del padre y las normas que la mantenían prisionera:

Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. [...] —En el mar solo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar (Rulfo, 1995: 101).

Contra la moral impuesta y el control patriarcal, Susana despliega sus sentidos y emociones:

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entregó a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo” (Rulfo, 1995: 102).

En este pasaje erótico y apasionado se describe la fusión del ser femenino con la naturaleza; metáfora de perfección idílica y romance que luego se materializa en el cuerpo de un hombre:

Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, pérdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. Pero que le había dolido más su muerte. Eso dice (Rulfo, 1995: 106).

Entre murmullos y sueños prosigue la emotiva narración de la mujer; despliega sensualidad en su relato, así como un discurso transgresor en el que busca recuperar su cuerpo y el del ser amado. Hace a un lado los falsos

romanticismos o la ponderación del alma y el espíritu sobre lo material, aspectos inculcados generalmente a las mujeres.

Y yo lo que quiero es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis adoloridos labios? (Rulfo, 1995: 107).

Por su enunciación, sabemos que Susana tiene con un conocimiento profundo de los placeres y los tormentos de la carne. Sin embargo, por los maltratos del padre y la muerte o asesinato del hombre amado, su condición y salud mental son deplorables. Duerme todo el día y tiene pesadillas por las noches; desnuda o en camisón, alucina y ve fantasmas, ajena a todos, sobre todo a Pedro Páramo.

Ella despertó un poco antes del amanecer. Sudorosa. Tiró al suelo las pesadas cobijas y se deshizo hasta del calor de las sábanas. Entonces su cuerpo se quedó desnudo, refrescado por el viento de la madrugada. Suspiró y luego volvió a quedarse dormida (Rulfo, 1995: 107).

Entre las diversas formas de sexualidad planteadas en la novela, tenemos otros casos de incesto, como el de la pareja de hermanos aislada. Ellos están casi siempre desnudos, tal vez como parte de una estrategia narrativa para evidenciar esa sexualidad no normativa. “Había un aparato de petróleo. Había una cama de otate, y un equipal en que estaban las ropas de ella. Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también” (Rulfo, 1995: 50).

Tal situación parece normal para los personajes, quienes no manifiestan ninguna extrañeza o comentario al respecto, sino hasta el momento en que Preciado cuestiona a la mujer por su marido. Ella responde: “No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa... Aquí donde

me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan de siempre. Solo desde que él me hizo su mujer” (Rulfo, 1995: 54).

Ella se atormenta por mantener una relación amorosa con su hermano, aunque la justifica diciendo que se vieron obligados por ser casi los únicos sobrevivientes. Pero la culpa no la deja en paz y refiere que en la cara se le ve el pecado, en forma de jiotos y manchas negras, y que por dentro está hecha un mar de lodo. Prefiere mantenerse encerrada para que nadie la vea.

Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar al pueblo. Tal vez ya tenga a quién confirmar cuando regrese (Rulfo, 1995: 56).

Tal es la confesión que le hace al obispo en busca de perdón, el cual le es negado. Otra vez la mujer carga toda la culpa y responsabilidad de los acontecimientos: ella sufre y reniega de su condición; en cambio, al hombre parece no preocuparle. Esa extraña mujer —quien siempre está desnuda— de repente aparece acostada junto a Juan Preciado:

Junto a mis rodillas sentía las piernas desnudas de la mujer, y junto a mi cara su respiración [...]

El calor me hizo despertar al filo de la media noche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar (Rulfo, 1995: 61).

De este insólito encuentro-desencuentro íntimo entre la vida y la muerte, nuestro personaje reaparece abrazado a Dorotea en la misma tumba: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Solo se me ocurre que debiera ser yo la que te tuviera abrazado a ti” (Rulfo, 1995: 65).

La confusión y el quiebre con la realidad se apoderan del relato, porque nada se explica, ni el momento en que ocurrieron las muertes ni por qué. Todos los elementos se alteran, entre ellos, el orden temporal y la identidad genérica; esta última a partir de una aparente simple pregunta y una aún más simple respuesta: “—Tienes razón, Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo? —Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo” (Rulfo, 1995: 62).

Este es el gran momento *queer* en la literatura mexicana, afirma Cristina Rivera Garza (2016: 182) en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, en donde analiza y comenta la vida y obra de Juan Rulfo:

Quando ser Doroteo o Dorotea da lo mismo, justo ahí Rulfo no solo consigue cuestionar cualquier entendimiento fijo o sedentario de lo que es la identidad en general, sino que también trastoca, y aquí de manera fundamental, nociones perentorias u oficialistas de lo que es la identidad de género. Que esa identidad sea inestable y fluida, como lo sugiere la mera posibilidad de que un personaje pueda ser una u otro, y que además esa posibilidad “dé lo mismo”, no se debe, claro está, a posición ideológica alguna o vanguardismo extemporáneo, sino que obedece a la naturaleza liminal del lugar donde sucede la novela, así como al carácter fantasmagórico de todos sus personajes.

El diálogo referido parece darse en el interior de una tumba, mientras ambos personajes se abrazan o se funden entre cenizas y recuerdos. “El cuerpo sexuado de Dorotea puede ser Doroteo porque, después de todo, la voz le pertenece a un muerto o a un fantasma o a un espectro”, advierte Rivera Garza. Nosotras agregamos que todo ello constituye una deconstrucción genérica en donde los actos performativos de género se eliminan, tal vez porque se trata de espíritus y no de cuerpos.

Los actos performativos son aquellas acciones que los seres humanos realizamos cotidianamente para reafirmar la identidad de género que nos ha sido asignada. Desde la vestimenta y el calzado, hasta la forma de hablar, caminar y comer, reiteran y reafirman nuestra feminidad o masculini-

dad. En algunos casos se desafían dichas convenciones para situarse en la indefinición, en donde los demás pueden llegar a preguntar —como lo hace Juan Preciado— si alguien es hombre, mujer o si da lo mismo.

Dar lo mismo sería la desconstrucción, porque entonces dejaríamos de tener las marcas y cargas específicas del género, para observar y tratar como iguales a los seres humanos. Por eso el texto de Rulfo conlleva una alta carga semántica y simbólica.

Si, como afirma Judith Butler (2006), dentro de los términos de la cultura no es posible concebir el sexo como distinto del género, entonces tampoco tiene sentido reivindicar identidades políticas, o incluso eróticas, basadas en la idea de una cultura.

Rivera Garza, a su vez, nos dice que por *queer* se entiende el tipo de teoría que enfatiza la naturaleza social, por lo tanto relacional, de las identidades de género. Pero también explora las conductas sexuales que cuestionan tales definiciones, las trastocan o redefinen. En este sentido, Pedro Páramo es un texto *queer*.

Ya en la Comala llena de espectros o ya en el llano, los personajes rulfianos responden apenas, y eso con trabajos, a los llamados de la masculinidad o la feminidad dominantes, comportándose, en cambio, con el desparpajo o la determinación de quien se sabe singular y complejo y problemático. Los momentos de intermitencia genérica aparecen y desaparecen, solo para volver a aparecer, en el texto rulfiano, propician, sin duda, una lectura alternativa de los cuerpos de la modernidad mexicana desde uno de sus textos fundadores (Rivera Garza, 2016: 185).

Los textos de Juan Rulfo permiten todo tipo de lecturas, desde las tradicionales y canónicas, hasta las alternativas y posmodernas. Nos llevan a otras formas de acercamiento, a comprobar muchas veces más la perfección de su prosa y descubrir otros mundos y posibilidades.

Los personajes rulfianos parecen cobrar vida propia en cada relectura. En este caso, nos dimos cuenta de que buscan la recuperación de sí mismos, ya sea mediante el placer o el deseo. Exploran una sexualidad

prohibida y rompen con los estereotipos de la feminidad y la masculinidad heteronormadas, lo cual les permite apropiarse de sus cuerpos y de sus vidas, más allá de sí mismos y más allá de la muerte.

La deconstrucción genérica es otro rasgo muy importante en esta novela, porque rompe con la distinción forzada de hombre *versus* mujer. Los ubica en un mismo nivel de importancia simbólica y actancial, por eso pueden ser sujetos intercambiables de género, sin que ello altere su acción ni el relato. Dorotea o Doroteo da lo mismo. El movimiento es circular.

REFERENCIAS

- Breton, D. le (2007). *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. México: La cifra editorial.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1995). *Deseo y placer*. Barcelona: Letra e.
- Foucault, M. (2006). *Historia de la sexualidad I, la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rivera Garza, C. (2016). *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México: Random House.
- Rulfo, J. (1995). *Pedro Páramo*. México: RM / Fundación Juan Rulfo.
- Paz, O. (2002). *El laberinto de la soledad*. México: FCE.

JUAN PRECIADO EN SINALOA, EL INFLUJO DE LA OBRA DE JUAN RULFO EN LA NARRATIVA POLICIAL NORTEÑA

GABRIEL HERNÁNDEZ SOTO

En la crítica literaria frecuentemente se hace alusión a la trascendencia de una obra; sin embargo, no siempre es claro qué se intenta nombrar con ese concepto. Si lo entendemos como *influjo*, es claro que cuando tal o cual texto es trascendental, queremos señalar que *abrió* el uso de nuevas formas y tratamientos. En este sentido, basta con advertir las alusiones transtextuales a *Pedro Páramo* en *Cien años de soledad* para asumir que la narrativa rulfiana es *trascendental*. Ahora bien, entre los diversos estudios sobre el tema, es notoria la ausencia de una reflexión en torno a la literatura policial mexicana; por tanto, el objetivo de este capítulo es demostrar tal influencia.

Primero explicaré el influjo de la narrativa rulfiana y la novela de la revolución mexicana en el relato policial mexicano. Mostraré —con “La cuesta de las comadres”— que el legado del jalisciense puede formar parte de la *literatura criminal* (término más apropiado). Una vez que se compruebe ese innegable valor, restará argüir sobre la trascendencia de la obra de Rulfo. Intentaré demostrar que ella posibilita una nueva lectura de la narrativa criminal.

NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y NARRATIVA POLICIAL

El género policial mexicano se ha explicado como la tropicalización de un esquema de la literatura europea y norteamericana, donde se han escrito obras en las que “la influencia de los clásicos del género interactúa con la idiosincrasia del mexicano” (Navarrete, 2005: 56). Esta postura demuestra que, para la crítica, es una más de las “lecciones que Santos Luzardo no cesa de impartir a Marisela en *Doña Bárbara*” (Rama, 2004: 41).

En los últimos años, la postura del relato policial mexicano centrada en la representación del ambiente de violencia por el auge del narcotráfico se modificó totalmente. En la actualidad se concibe ajena a la idea de imitación, tal y como lo muestra Gabriel Trujillo Muñoz (2005: 34):

Si sus abuelos se entretuvieron con enigmas de salón de té, con asesinatos absurdos o pasionales, que la fría razón del investigador racional dilucidaba con buena fortuna y para satisfacción de todos los involucrados, excepto, claro, del culpable en turno; si sus padres preferían la novela de intriga internacional que sucedía en México o vislumbraban las conexiones entre el poder y el crimen con detectives capaces de tener una conciencia política, una visión de conjunto de la vida nacional; los recién llegados ya pertenecen a una generación norteña nutrida con la cultura de masas y la literatura policiaca. Son, pues, autores educados por MTV y el cómic japonés, asiduos del internet y apasionados del lado oscuro de las grandes urbes del mundo, lo que incluye asesinos en serie, experimentos genéticos, mesías suicidas y magnicidas en potencia.

Es difícil negar la veracidad de la cita anterior, ya que el relato policial actual se caracteriza por su talante referencial y por su vínculo con la cultura de masas. Empero, un somero análisis de esas características omite la importancia de la novela de la revolución mexicana en él.

Ensayo de un crimen de Usigli, centrado en las fantasías criminales de un burgués ilustrado, ciertamente puede entenderse como tropicalización

de *El asesinato como una de las Bellas Artes* (1827) de Thomas de Quincey. Sin embargo, la crítica ha omitido que la novela de Usigli emplea intriga, tópicos, escenarios y personajes de la literatura de la revolución mexicana. Es imposible ignorar que *Ensayo de un crimen* se organiza principalmente en torno a un recuerdo acaecido en la época revolucionaria:

Recordó una calle de su provincia, sola en la mañana —no, en la media tarde—, y recordó que tenía ocho o nueve años solamente, y recordó que lo llevaba de la mano hacia el parque un militar, y recordó que el militar vestía camisola, botas y sombrero tejano y tenía unos bigotes a la Kaiser. No sabía bien por qué iba con aquel hombre; pero recordó su ciudad invadida por los revolucionarios, y recordó que su padre era amigo de ellos, y pensó que quizás su padre había pedido a aquel militar que cuidara de su hijo, por quien sabe qué circunstancia, y lo llevara a alguna parte. Y recordó el olor del cuero de las botas chillonas del hombre y escuchó su voz áspera, quebrada por una especie de rictus sonoro de risa.

—Mira, muchacho, para que te diviertas un poco.

Oyó la entonación de nuevo —nuevamente vio caer la figura negra de un viejo en la otra acera— y de nuevo sus ojos dorados vieron al militar enfundar su pistola (Usigli, 1986: 17).

En la literatura neopolicial de la década de los setenta, el protagonista de *El complot mongol* no es ningún detective o espía internacional; es un matón revolucionario totalmente lejos de la construcción típica del héroe: “Eso fue en tiempos de mi General Obregón y tenía yo veinte años. Y ora tengo sesenta y tengo mis centavos, no muchos, pero los bastantes para los vicios” (Bernal, 1992: 10).¹

¹ Para profundizar en el estudio del vínculo entre novela de la revolución mexicana y la novela policial, véase Gabriel Hernández, “*El complot mongol* de Rafael Bernal y la influencia de la novela de la revolución en la narrativa policial mexicana”, en AAVV, *Literatura hispanoamericana: búsquedas y hallazgos*, México, UAT-BUAP, 2010.

Sombra de la sombra de Paco Ignacio Taibo II, ubicada en la época posrevolucionaria, “se levanta contra el fondo de otros realismos, como el ‘socialista’ y el ‘mágico’, y plantea una alternativa ante éstos” (Vital, 2005: 134), porque actualiza el tema de la revolución mexicana con el esquema detectivesco. La novela se organiza alrededor de una mesa de dominó donde personajes olvidados por la lucha armada transcurren sus días tratando de comprender el porqué de su fracasada historia, “incorpora la actitud crítica y la abierta oposición [...] que los jóvenes intelectuales de la época establecieron contra la filosofía dominante en el periodo porfiriano” (Cano, 2006: 78-79). *Sombra de la sombra* se proyecta, por tanto, como una interminable discusión en torno al significado del movimiento armado.

—¿Somos mexicanos de segunda o qué? De tercera, diría yo, porque los de segunda se dedican a limpiarle las botas a los de primera. ¿Quiénes perdieron la revolución según usted? ¿Los porfirianos? Ésos ya están casando sus hijas con los coroneles de Obregón. La perdieron los parias. Los campesinos que la hicieron. La perdimos nosotros sin hacerla —dice el periodista.

—Sin hacerla lo dirá usted, yo bien que cabalgué con Villa para ganarme mi honra —dice el poeta.

El periodista se abre lentamente el chaleco y luego la camisa. Una cicatriz blancuzca le cruza el pecho, la toca como si fuera algo ajeno.

—¿Vale también las que ganó uno como mirón?

—Valen —dice el poeta (Taibo II, 1986: 27).

A finales de la década de los ochenta, en la corriente norteña, el padre de Miguel Ángel Morgado, protagonista de la saga fronteriza *El festín de los cuervos*, de Gabriel Trujillo Muñoz, es un combatiente senil y arruinado al que no se le hizo justicia. Por tal motivo, el antiguo revolucionario transcurre sus días en un asilo de Mexicali recordando el día en que “el general Cárdenas vino y nos escuchó tocar. Aplaudió mucho y nos mandó una olla de pozole en agradecimiento” (Trujillo, 2002: 71).

En la introducción a *Cuentos de la serie negra* (1979), Ricardo Piglia afirma que el talante realista de la novela negra norteamericana demuestra que el *hard boiled* descende de “cierta tradición típica de la literatura norteamericana (lo que podríamos llamar el costumbrismo social que viene de Ring Lardner y de Sherwood Anderson)” (Piglia, 2003: 82).

Por su parte, en *El género negro*, Mempo Giardinelli (1996: 34) entiende que, en tanto no existe “elemento de la novela negra que no sea espejo (adaptado al siglo xx y a otra realidad) de situaciones ya tratadas por la literatura de la conquista del Oeste”, el *hard boiled* no es la actualización de las aventuras dupinianas; es la versión moderna de la literatura del Lejano Oeste. El Marshall decimonónico —un héroe solitario y estoico, cuya obligación laboral implica librar a los poblados del Lejano Oeste de los peligros ocasionados por bandas de delincuentes— se volvió un solitario y estoico detective privado cuando la modernidad convirtió a las poblaciones rurales en modernas metrópolis amenazadas por el sindicato del crimen.

Estas posturas demuestran que la concepción tradicional de la narrativa policial no es absoluta, pues solo reconoce a la que “se originó a mediados del siglo xix en tres países simultáneamente: los Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña” (Mandel, 1986: 11). Por tanto, es factible asumir que este género de literatura mexicana surge de la dinámica nacional, no de la tradición europea y norteamericana. En este sentido, el vínculo entre *Pedro Páramo* y *Asesinato en una lavandería china* del sinaloense Juan José Rodríguez resulta un caso ejemplar.

Asesinato en una lavandería china corresponde a la idea tradicional del género policial negro. Se caracteriza por emplear “un peculiar mecanismo de intriga, el realismo, un cierto determinismo social y el tener un lenguaje propio, brutal y descarnado” (Giardinelli, 1996: 14). En este caso, la intriga se presenta en la pugna entre un cártel sinaloense y una tong china. Además, se recalca el escenario en el que se desarrolla la novela —los barrios populares de Mazatlán y San Francisco— y el asunto criminal en torno al cual se organiza —el narcotráfico—.

El pacto de lectura no impide la aparición de otro tipo de alusiones transtextuales, es decir, que el texto proponga una lectura doble. Por un lado, una lectura acorde al relato policial; por el otro, implica el conocimiento de una obra literaria no policial. El protagonista, Alejandro Medina, no es un detective, pero es quien debe resolver el misterio. Este tipo de héroe no es inusual y se le conoce como un *héroe improvisado*.

Alejandro Medina, por el ruego de su madre moribunda, debe hallar a una pariente lejana, habitante de las zonas antiguas del puerto de Mazatlán.

Era difícil negarse a esa voz acribillada: crepitaba entre las sábanas, detrás de los frascos de medicina y las fotos antiguas, estallando a media conversación en una tormenta de toses y jadeos que resonaban igual a papel de estaño, como las piedras de su existencia se estremecieron dentro de su cuerpo, gastadas y temerosas. Me dio la dirección y explicó minuciosamente cómo llegar a aquella casa. De joven, antes de conocer a mi padre, ella había vivido por esos rumbos y recordaba muy bien el laberinto de aquellos callejones (Rodríguez, 2001: 7).

Cuando Alejandro Medina cuenta el origen de su periplo por las intrincadas redes del narcotráfico, la información no se reduce a una mera orientación geográfica, sino que esconde una segunda lectura. La narración del protagonista revela que dicho pasaje es una alusión a *Pedro Páramo*, donde Juan Preciado explica el origen de su infausta aventura.

Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verla en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aún después que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas (Rulfo, 2000: 7).

Esa no es la única alusión a *Pedro Páramo*. El fracaso en su búsqueda le permite a Alejandro Medina conocer a una enigmática joven que lo obliga a esconderse en un velorio —precisamente el de aquella mujer que había ido a buscar— para escapar de la policía. Alejandro Medina y Yolanda se ocultan de la ley acostados en el frío piso de una habitación en penumbras, donde yace el cadáver de una mujer vinculada al padre de aquel en el pasado.

Me pregunto a gritos qué estoy haciendo aquí y cómo llegué a involucrarme en todo. Resuenan mis latidos en los oídos y la mano izquierda se me estremece. Se alejan. Una voz a mi lado me susurra y me sobresalto, creyendo que la mujer muerta ha cobrado vida para decirme con voz suave: *No te muevas todavía. Deben estar esperando en la entrada del callejón. No puedes salir, ten paciencia.*

Ahora estamos Yolanda y yo juntos, tirados en el suelo. Se ha acercado a mí en la penumbra de manera silenciosa (Rodríguez, 2001: 23).

El recuento de los elementos descritos en este pasaje demuestra que es una rescritura de aquel donde Juan Preciado revela que toda su elocución fue un discurso memorístico, mediante el cual relata la historia de su frustrada aventura en Comala. Juan Preciado y Dorotea, acostados en el frío piso de un cajón mortuario —recién enterrado en el cementerio donde la ultramundana Susana San Juan delira de amor—, se cuentan su triste historia de amores y venganzas imposibles.

—¿Eres tú la que ha dicho todo eso, Dorotea?

—¿Quién, yo? Me quede dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de Mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola.

La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño (Rulfo, 2000: 100).

Asesinato en una lavandería china, escrito *sui generis* policial norteño, protagonizado por vampiros narcotraficantes, imita el estilo con el que Rulfo construyó su famosa novela *Pedro Páramo*. El discurso retrospectivo de Juan Preciado (en el presente) en el que relata su llegada a Comala (el pasado de la enunciación) se interrumpía para referir al de la madre (un pasado anterior al pasado de la enunciación). El uso de cursivas en esa plática enfatiza la confluencia de voces narrativas.

Yo imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás [...] volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: *Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.* Y su voz era secreta, casi apagada, como si hablara consigo misma... Mi madre (Rulfo, 2000: 63-64).

Es fácil advertir que en *Asesinato en una lavandería china* opera la misma estrategia discursiva. Alejandro Medina recuerda (en el presente de la enunciación) la escena donde su madre enferma recibe, por una llamada telefónica, el encargo de buscar a una pariente de su esposo (pasado de la enunciación). Cuando es necesario rememorar el mandato de la madre (el pasado anterior al pasado de la enunciación), la reescritura de Rodríguez (2001: 7) emplea las cursivas en forma idéntica a la de Juan Rulfo.

Mi madre recibió aquella llamada con la misteriosa súplica. Me lo dijo cuando volví de la relojería: *Tienes que ir a buscar a una mujer que es pariente de tu padre. Son familiares muy lejanos, yo ni los recuerdo, pero debemos hacerles ese favor porque viven lejos del puerto. Les urge localizar a esta persona lo más pronto posible. Tienes que ir a encontrarla.* No debí aceptar. Si yo hubiera respondido esa llamada, seguramente no habría

hecho caso a esa petición, pero la respuesta era suya y desde la enfermedad su palabra era ley en la casa.

La construcción de *Asesinato en una lavandería china* es el caso más claro, pero no es el único. *Cóbraselo caro* (2005) de Élmer Mendoza y *Beltenebros* (1989) del ibérico Antonio Muñoz Molina —cuyo íncipit es una alusión transtexual al famoso “Vine a Comala”: “Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca” (Muñoz, 1997: 9)— exploran las posibilidades literarias de la orden de Dolores en su lecho de muerte. Si bien no reproducen la intriga, sí exploran la lectura de *Pedro Páramo* como un ajuste de cuentas en el que Juan Preciado, “con una dirección mal dada y sin Esfinge a quien matar [llega] al antro de Comala de paso por Tebas” (Roa, 1988: 207).

El vínculo entre la obra rulfiana y la narrativa criminal tiene una doble consecuencia. Por un lado, permite reconfigurar la narrativa policial como un género surgido a partir de la tradición literaria mexicana; por otro, lleva a reinterpretar la idea del crimen y la venganza en los textos de Rulfo.

EL RELATO CRIMINAL DE RULFO

El llano en llamas apareció el mismo año en que María Elvira Bermúdez publicó una de las primeras novelas policiales mexicanas, *Diferentes razones tiene la muerte* (1953). Esa casualidad resulta idónea para demostrar que varios aspectos técnico-narrativos de la obra de Rulfo se opacan en la lectura tradicional por el embeleso de su talante referencial. Además, el análisis de “La cuesta de las comadres” permitirá advertir uno de los motivos por los cuales la producción rulfiana es llamativa para los autores policiales de finales de siglo.

La intriga de “La cuesta de las comadres” resulta extrañamente acorde con la poética del relato criminal. En la historia del asesinato de los hermanos Torrico —contada por su anciano vecino— se advierten nítidamente el

robo motivado por la ambición, el asesinato a sangre fría y el inexorable triunfo de la justicia.

Luego volvían los Torricos. Avisaban que venían desde antes que llegaran, porque sus perros salían a la carrera y no paraban de ladrar hasta encontrarlos. Y nada más por los ladridos todos calculaban la distancia y el rumbo por donde irían a llegar. Entonces la gente se apuraba a esconder otra vez sus cosas.

Siempre fue así el miedo que traían los difuntos Torricos cada vez que regresaban a la cuesta de las comadres.

Pero yo nunca llegué a tenerles miedo. Era buen amigo de los dos y a veces hubiera querido ser un poco menos viejo para meterme en los trabajos en que ellos andaban. Sin embargo, ya no servía yo para mucho. Me di cuenta aquella noche que les ayudé a robar un arriero (Rulfo, 2001: 48).

A partir de su discurso, el anciano da cuenta de la infausta suerte de los criminales y revela que, contrario a lo supuesto por los indicios en el cuento, la muerte de los dos hermanos no ocurrió de manera simultánea. Odilón Torrico murió por una justiciera mano anónima mientras su hermano se hallaba ausente. Las ansias de venganza en Remigio le hacen pensar que el decrepito vecino, es el culpable. Entonces, un artilugio del relato policial —ocultar un asesinato mediante otro— permite al narrador-personaje confesar su falta: “Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé” (Rulfo, 2001: 52). La revelación del asesino al final demuestra que el crimen en la novela de tema revolucionario también se rodea de un carácter misterioso.

“La cuesta de las comadres” evidencia que la narrativa policial mexicana puede entenderse como una tradición autónoma cuyas historias responden a la realidad de sus autores. De manera que, así como “es imposible analizar la constitución del *thriller* sin tener en cuenta la situación social de los Estados Unidos hacia el final de la década del 20” (Piglia, 2003: 81), resulta imposible analizar la constitución de estos relatos sin tener en

cuenta la situación social de México durante el periodo posrevolucionario o durante el auge del narcotráfico.

LA TRASCENDENCIA RULFIANA

Para la crítica, la literatura policial mexicana inicia a mediados del siglo XX como una imitación de la europea. Esta concepción se basa en dos textos fundamentales: “Sobre el género policial” de Alfonso Reyes (1945) y el prólogo de Xavier Villaurrutia (1946) a *La obligación de asesinar* de Antonio Helú. Alfonso Reyes (1981: 457) la define como lúdica, con la cual “descansa el corazón, y trabaja la cabeza”. Aunque se organiza en torno a un crimen, la finalidad de la intriga es proponer un enigma que se debe resolver mediante el pensamiento deductivo.

Por su parte, Villaurrutia define estos relatos como una literatura lúdica cuyo máximo atractivo reside en su conformación esquemática. Además, señala que en una época de experimentación vanguardista presenta una virtud: “con relación a la novela-ensayo, a la novela-biografía, a las biografías-novelas, las novelas policiacas tienen la ventaja de ser, al menos, policiacas” (Villaurrutia, 1991: 9). Ahora bien, es preciso señalar que estas críticas propiciaron una lectura equívoca de nuestra tradición detectivesca.

La perspectiva *intelectual* de Alfonso Reyes y Xavier Villaurrutia omite que a partir de la publicación de *Cosecha roja* (1926) de Dashiell Hammett, el género policial incorpora a su poética “la lucha por el poder político o económico, la ambición sin medida, el sexismo, la violencia y el individualismo a ultranza” (Giardinelli, 1996: 15). De manera que, víctima de su aceptación de las ideas europeas, la élite mexicana comete un equívoco rara vez advertido: aluden solo “a un tipo muy determinado de relatos criminales que excluyen toda aventura tangencial y se limitan a la resolución de un problema” (Vázquez, 1981: 11), es decir, a la novela-problema.

El error, no solo es mexicano. En la introducción a *El cuento policial latinoamericano* (1964), el crítico norteamericano Donald Yates (1964: 6) afirmó que la escasa producción de esta literatura en América Latina

se debía a la inexistencia de “una policía formal y una estructura judicial a la cual puede el lector referir sus estilizados cuentos de investigación criminal”. Evidentemente, Yates comete dos errores teóricos graves: 1) reducir el género a la novela-problema, esquema que se organiza a partir de la figura del héroe restaurador, y 2) identificarlo como referencial en un *corpus* sin talante referencial. Esto le impide advertir que “La cuesta de las comadres” es un relato criminal que aprovecha la referencialidad para esgrimir el mismo artilugio de Agatha Christie en *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926): el narrador es el asesino.

Esta visión tradicional se ha corregido paulatinamente. La crítica académica reveló que a principios del siglo XX apareció en Perú una novela policial colectiva titulada *El meñique de la suegra* (1911-1912) y que el chileno Alberto Edwards publicó “La catástrofe de la Punta del diablo” (1914) un par de años después. Incluso se hallan indicios fehacientes en la literatura latinoamericana e ibérica decimonónica. Sandra Gasparini (2000) descubrió que en el folletín argentino del siglo XIX ya se abordaban los temas que darían forma al policial argentino del siglo XX. Ricardo Landeira (2002: 773) afirmó que “en las letras españolas del siglo diecinueve se da la narrativa policial tanto en autores como autoras, tanto en prosa como en verso, tanto en el romanticismo como en el realismo”.

En el caso de la literatura mexicana, también se demuestra la existencia de una narrativa policial ajena a la tradición europea y norteamericana. Por ejemplo, *El Libro rojo* (1870) de Manuel Payno y Vicente Riva Palacio, una historia de México a partir de los crímenes más emblemáticos acaecidos en nuestro país. Presenta la *causa célebre* de los españoles don Felipe Aldama, don José Joaquín Blanco y don Baltasar Quintero, ejecutados el 7 de noviembre de 1789, por el asesinato de la familia Dongo en la ciudad de México.

Entre cuantos ejemplares de excesos y delitos ha manifestado la experiencia desde la creación y fundación de esta imperial corte mexicana, no se ha experimentado otro más atroz, más alevoso ni más desproporcionado, así por sus cualidades y circunstancias, como por las extraordinarias

disposiciones de la ejecución, que el que sucedió la noche del día 23 de octubre de 1789, en esta ciudad, en la calle de los Cordobanes, en la casa de uno de los republicanos de mejor nota, vecino honrado de este comercio, prior que fue del real tribunal del consulado, don Joaquín Dongo, por tres personas europeas, de noble y distinguido nacimiento, quienes en un proviso fueron la destrucción suya, y de toda su familia, sin reserva, limitación ni excepción alguna, robándoles su vida y hacienda con la mayor inhumanidad (Payno-Riva Palacio, 2006: 275).

En este sentido, la narrativa policial norteña aporta ejemplos que no dejan lugar a dudas acerca del vínculo entre la narrativa de tema criminal en el siglo XIX y la actual. En la escritura decimonónica mexicana se presenta un héroe popular —el bandido social— enfrentado a un poder corrupto y despótico. *Astucia* (1865) de Luis G. Inclán es quizás el mejor ejemplo; es la historia de una banda de traficantes de tabaco que se enfrenta a los caciques de la región y a los designios nefastos del poder central.

Ese mismo tópico aparece en *El amante de Janis Joplin* (2001) de Élmer Mendoza, novela que relata la historia donde hombres comunes y corrientes pugnan por sobrevivir después de transgredir las reglas impuestas por el narcocacique de la región. Por ejemplo, el Chato, un estudiante universitario guerrillero que “había recibido entrenamiento especial en la ciudad de México y estaba por incorporarse a la Liga Comunista 23 de Septiembre” (Mendoza, 2008: 117); el Cholo, un campesino al que la necesidad convirtió en narcotraficante; y David Valenzuela, un humilde personaje sobre el que pesa una sentencia de muerte tras bailar en una fiesta de pueblo con una mujer *apartada* para el narcotraficante local. Ellos representan la actualización del *bandido social* decimonónico. Como sus ilustres antecesores, estos personajes se caracterizan por su habilidad para trasgredir el orden de un estado despótico y corrupto por dedicarse al contrabando.

En treinta minutos acomodaron ochocientos ladrillos de mariguana, subieron dos bidones con gasolina y cubrieron la carga con el plástico

amarillo. La Acorazado era otra. El Cholo les proporcionó una lámpara sorda, una radio de pilas, un mapa, cocas, tequila, y sacó la estampita del santo patrono de los narcos: Si todo sale bien, Malverde bendito, se dirigió al ánima que cada vez ganaba más terreno como santo de la raza, Cuenta con tus veladoras y una lana en tu capilla... Navegaron sin descanso. El miércoles al amanecer, ateridos y acalambrosos, treinta y cinco horas después de haber salido, escucharon por la radio una estación de Puerto Peñasco (Mendoza, 2008: 122).

La identificación de la narrativa rulfiana como un antecedente directo de la policial nortea de finales del siglo xx y principios del siglo xxi confirma la existencia de una tradición literaria criminal en México. Es decir, la existencia de una continuidad y una evolución de un esquema. Esta iniciaría, al igual que en Europa y Estados Unidos, en el siglo xix, con la ficcionalización de las *causas célebres* que se desarrollaron de forma semejante a la literatura del Lejano Oeste.

El relato decimonónico sobre un crimen motivado por la ambición en el espacio urbano deviene en el escenario rural posrevolucionario. Posteriormente, en los setentas y ochentas, los autores mexicanos actualizan el esquema de las novelas de la revolución mexicana —entre ellos Juan Rulfo—.

El objetivo de este capítulo era sencillo: demostrar la trascendencia de la obra rulfiana en la literatura mexicana. La imitación o reescritura de esta por autores como Juan José Rodríguez o Élmer Mendoza testifica dicha influencia. Ahora bien, esta pretensión implicaba analizar la forma en que se produce dicho vínculo. El análisis de la narrativa mexicana escrita a partir de mediados del siglo xx expone que nuestra tradición detectivesca siempre se ha vinculado a la novela de la revolución. A partir de ese hecho, resulta menos asombroso que los autores norteaños practicaran una reescritura de *Pedro Páramo*.

Además, esta perspectiva sobre los escritos rulfianos permite otra lectura de la narrativa policial mexicana, que advierte la existencia de una tradición. Esta inició en el siglo xix con la ficcionalización de las *causas célebres*

—historias de bandidos sociales y relatos de crímenes famosos—; continuó en el siglo xx con la narrativa de tema revolucionario y criminal y se consolidó a finales del siglo xx.

La pieza clave de esta interpretación son los textos rulfianos. Su importancia —la trascendencia a la que aludí al inicio de este capítulo— radica en que funciona como puente; ya que actualiza una tradición literaria decimonónica y es antecedente directo de la narrativa actual.

REFERENCIAS

- Bernal, R. (1992). *El complot mongol*. México: Joaquín Mortiz.
- Cano Velásquez, L. C. (2006). “Novela negra, modernismo y revolución en *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II”. *Co-herencia*, núm. 5, vol. 3, julio-diciembre, pp. 73-88.
- Chumacero, A. (1998) “El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”. En Martínez Carrizales, L. (comp.). *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública* (pp. 59-63). México: FCE.
- Gasparini, S. (2000). “Fantasía y ciencia en la literatura argentina del siglo XIX, Eduardo L. Holmberg”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, enero-junio, pp. 91-104.
- Giardinelli, M. (1996). *El género negro*. México: UAM.
- Ladeira, R. (2002). “Primeros pasos del detective en la literatura española”. *Hispania*, vol. 85, núm. 4, diciembre, pp. 773-783.
- Mandel, E. (1986). *Crimen delicioso, historia social del relato policiaco*. México: UNAM.
- Mendoza, É. (2008). *El amante de Janis Joplin*. México: Tusquets.
- Muñoz Molina, A. (1997). *Beltenebros*. México: Plaza y Janés.
- Navarrete Maya, L. (2005). “*Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, una propuesta lúdica”. En Rodríguez Lozano, M. G. y E. Flores (comp.). *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana* (pp. 55-66). México: UNAM.
- Payno, M, y V. Riva Palacio (2006). *El libro rojo*. México: Conaculta.
- Piglia, R. (2003). “Lo negro del policial”. En Link, D. (comp.), *El juego de los cautos, literatura policial, de Edgar Allan Poe a P. D. James* (pp. 78-83), Buenos Aires: La marca.
- Rama, Á. (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Reyes, A. (1981). *Los trabajos y los días*. México: FCE.
- Roa Bastos, A. (1988). “Los trasterrados de Comala”. En Campbell, F. (comp.). *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 203-124), México: UNAM / Era.

- Rodríguez, J. J. (2001). *Asesinato en una lavandería china*. México: Conaculta.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Rulfo, J. (2001). *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra.
- Usigli, R. (1986). *Ensayo de un crimen*. México: FCE.
- Vázquez de Parga, S. (1981). *Los mitos de la novela policial*. Barcelona: Planeta.
- Villaurrutia, X. (1991). “Prólogo”. En Helú, A. *La obligación de asesinar* (pp. 9-12). México: Conaculta.
- Vital, A. (2005). “Paco Ignacio Taibo II, un anarquista moderno”. En Rodríguez Lozano, M. G. y E. Flores (comp.). *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana* (pp. 133-152). México: UNAM.
- Taibo II, P. I. (1986). *Sombra de la sombra*. México: Planeta.
- Trujillo Muñoz, G. (2002). *El festín de los cuervos*. México: Norma.
- Trujillo Muñoz, G. (2005). “Conflictos y espejismo: la narrativa policiaca fronteriza mexicana”. En Ramírez-Pimienta, J. C. y S. C. Fernández (comp.). *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana* (pp. 23-37). México: Plaza y Valdés.
- Yates, D. A. (comp.) (1964). *El cuento policial latinoamericano*. México: Ediciones de Andrea.

PROMESA, OLVIDO Y MISERIA EN *PEDRO*
PÁRAMO DE JUAN RULFO

JOSUÉ MANZANO ARZATE

¿Cómo?, ¿habla un hombre de la muerte? ¿Acaso los egipcios no se afanaron con sus diseños faraónicos en salvar la línea divisora entre la vida y la muerte? ¿Qué decir de *El libro de los muertos*, con sus cifras y fórmulas mágicas para invocar a las almas? ¿Acaso el cristianismo no asentó su emporio en el triunfo sobre la muerte?

De igual manera, la cultura, desde que el hombre la cuenta, se ha empeñado hasta el fanatismo en eliminar el terror de llegar a la muerte y la desesperación por caminar directo hacia ella. Toda cultura tiene dos puntos focales: la cuna y la mortaja, hecho bastante afirmado con anterioridad, pero siempre da más en qué pensar.

Todo registro de nuestra historia se ha levantado sobre el acta de nacimiento y de defunción, de allí que cuidemos tanto la tumba de los que ya murieron. Pisamos la locura al imaginar nuestra propia defunción o la de los demás. Llegar a ese punto implica abandonar la juventud, el vigor, la lozanía de la piel y, además, olvidar los placeres de la vida, como dormir, disfrutar del sol, del aire en la piel, las buenas charlas, etcétera. Significa perder el sentido de la vida.

¿Cómo?, ¿habla un mexicano de la muerte? Eso es común y es así porque va en su ser. El mexicano la abraza, la carga, juega con ella; la

sufre eternamente. Entonces, ¿qué hace diferente a Juan Rulfo? sin duda, muchos de nuestros abuelos o tíos contaban historias similares, mas la pregunta sigue en el aire. Rulfo carga sobre sus hombros la tristeza del hombre, da cuenta de ella mediante imágenes de un poblado llamado Comala. Para lograrlo reúne datos, los contrasta y los verifica; los une mediante una exégesis adecuada y de ahí surgen sus obras.

Me interesa el juramento que Juan Preciado le hace a su madre y la atmósfera que predomina. Las plantas no crecen en Comala, así como la piel de los personajes no rejuvenece ni se muestra lozana. La pobreza llena la novela de principio a fin, se representa la desgracia del ser humano o del mexicano y la miseria del lugar descubre la cara gris del espíritu.

LA PROMESA

Parece que omitir una promesa es algo ilícito, un crimen social, sobre todo dentro de una sociedad que se empeña en cargar *legalmente* con tal fardo. Este esfuerzo que desgasta y estimula tiene una relación directa con la conciencia, así que, para que no nos moleste, nos arrodillamos y echamos sobre nuestras espaldas una giba más. Porque es preferible arrodillarse a padecer el zumbido molesto de la queja, de la acusación.

Empeñarse en la promesa, como Juan Preciado, implica sacrificar la tranquilidad, por eso, afirma el vulgo, es mejor renunciar a ella, vivir en la calma, aunque sea una mentira. Este deber conlleva un fragmento del lugar donde se resguarda la memoria animal y la gregaria. En este sentido, es mejor pertenecer que vivir en la soledad.

Aún más, en un juramento permean los fenómenos del tiempo, si consideramos el presente, el pasado y el futuro. Nos roba el presente como buen ladrón y, en complicidad con la conciencia, nos lanza a la administración de los bienes para cumplir nuestro deber.

Meditar sobre la palabra empeñada nos muestra la complicidad entre quien se compromete y quien recibe el acto. En la obra que nos ocupa, el hijo de Pedro Páramo sacrifica toda su existencia por cumplirle a su

madre muerta. La boleta queda en poder de ella; luego queda la pregunta de si es posible saldar la deuda de Juan Preciado después de soltar su *carga* sobre la tierra, porque la cómplice ya no vive. Judicialmente no hay autor intelectual, entonces no hay a quien seguir. Preciado cargará con toda la responsabilidad; este hecho lo aprisionará hasta estar dispuesto a atravesar el candente clima de Comala.

En México, la promesa que se hace a la madre adquiere una tonalidad sagrada, pero cuando el tiempo transcurre y no se cumple, se convierte en una loza insoportable y se torna más pesada ante los estertores de la muerte. En la obra que nos ocupa, la petición emerge de un profundo resentimiento; herencia fatal que pesa como una lápida de cementerio sobre la espalda del hijo, daño irreparable que le asegura una vida mísera, porque mientras no cumpla el deber, no será libre. Más aún, porque la libertad es el anhelo de todo ser viviente, y tal vez de todos los muertos. La sentencia que abre el cuento es, en realidad, un mandato:

—No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

—Así lo haré, madre (Rulfo, 2017: 105).

La exigencia no da pauta o margen a la posibilidad de un perdón, de un refrendo o a la omisión de tal pago, porque no existe el olvido, que es una especie de abandono y en México el abandono es muerte. Hacer una promesa así es confiar en la palabra del otro y pagar con la vida los intereses de nuestro error. Suministrar los latidos para no morir antes de cumplir o desear morir antes para cancelar tal deuda. En *Pedro Páramo* el juramento se desvaneció de a poco hasta que se convirtió en ilusión. A partir de este evento, se muestra la descripción de Comala, sus personajes, los caminos áridos y sus espíritus secos. Pero Juan Preciado jamás pudo romper su palabra; anhelaba conocer a su padre, imagen esencial en todas

las culturas.¹ Así, el peso de la loza se duplica: cumplir el mandato de su madre y satisfacer su deseo filial.

Esa es la historia de la humanidad y, por supuesto, del mexicano. Detrás se oculta un fenómeno, el paso de la costumbre a una ley de vida: *no faltar a las promesas, no olvidar*.

Esta es cabalmente la larga historia de la procedencia de la responsabilidad. Aquella tarea de criar un animal al que le sea lícito hacer promesas incluye en sí como condición y preparación, según lo hemos comprendido ya, la tarea más concreta de hacer antes al hombre, hasta cierto grado, necesario, uniforme, igual entre iguales, ajustado a una regla y, en consecuencia, calculable. El ingente trabajo de lo que yo he llamado “eticidad de la costumbre” (Nietzsche, 2004: 77).

No son el cielo ni el infierno los lugares que hacen a Juan Preciado igual a su padre o a su madre, sino la promesa, que le otorga el *derecho* de pertenencia y de pasar de la vida a la muerte. Solo al sacrificar el olvido y la tranquilidad, el mexicano puede morir, porque en general encarna en Juan Preciado. Si hacemos caso a la infinidad de traducciones de la obra de Rulfo, podemos decir que su obra sirve para explicar el drama del hombre.

EL OLVIDO

Tal ejercicio, el de abandonar nuestros recuerdos al caos, nos presenta las consecuencias de omitir los datos de la memoria. Tenemos un origen y un destino; tenemos labores que cumplir, pero no son sencillas. Por

¹ Alberto Vital, en *Noticias sobre Juan Rulfo* (2017), descubre que hay infinidad de muertes que suceden de forma curiosa hasta llegar a Juan Nepomuceno, descendiente de militares. En el sexenio de López Portillo fue acusado por generales militares al realizar un discurso en el homenaje a Quiroga Santa Cruz.

eso Juan Preciado prefirió escuchar las hebras humanas en Comala que el silencio de la tranquilidad.

Cierta habilidad puede llevarnos a olvidar. En este sentido, *el olvido* sería una ganancia del ejercicio de la inhibición, pues lo único que debemos recordar es lo vivido a título de propiedad individual. Dicho de otra manera, Juan Preciado adolecía de dicha capacidad, porque sucumbió ante lo que no había vivido. Ciertamente, él sufrió el abandono de Pedro Páramo, sin embargo, quien padeció sus hábitos fue Doloritas, la que calentaba a los gatos por la mañana con las lenguas de fuego. Doloritas obligó a Juanito a vivir una existencia ajena. Al respecto, Nietzsche (2004: 82) afirma:

la capacidad de olvido [...] no es una mera *vis inertiae* [fuerza inercial], como creen los superficiales, sino, más bien, una activa, positiva en el sentido más riguroso del término, facultad de inhibición, a la cual hay que atribuir el que lo únicamente vivido, experimentado por nosotros, lo asumido en nosotros, penetre en nuestra conciencia.

La obra de Rulfo perdura gracias a que resguarda los temas centrales del hombre: la vida y la muerte. Sin embargo, quedarnos con la idea de que su obra demarca el lindero entre una y otra, pero va más allá; es aterradora porque muestra que la muerte no es suficiente para alcanzar el alivio.

Los muertos hablan, desean que los recuerden, son miserables porque aún son los mismos. Por eso nos acechan al cerrar los ojos o al dormir, nos hablan por las paredes pintadas de melancolía, silban melodías flacas a todas horas. Tienen su propia dinámica, su erotismo descarnado; se reúnen ocasionalmente para restregarse, aunque sea los huesos.

Tampoco omiten los abusos, las violaciones, los raptos ni los homicidios. Los muertos de Comala son ladrones en esencia, le hurtaron al rostro las líneas de la inocencia y de la alegría. El tono gris, la ausencia de brillo o de elevación, es otra característica de esta obra; describe las tierras áridas y el viento que transporta sensaciones, no de un terror al estilo

norteamericano, sino de un estadio existencial donde el alma se encuentra vacía, en la miseria eterna de la existencia.

El olvido, además de vivir en la aridez, radicaría en anular la existencia del otro, no reconocer su justa dimensión. Esto se dice fácilmente, pero el relegado no recibe nada, ni herencia, ni nombre, ni futuro, mucho menos un linaje que lo arraigue a la tierra. Esto provoca un resentimiento feroz que horada el alma y el cuerpo sin misericordia alguna.

Ella siempre odió a Pedro Páramo. “¡Doloritas! ¿Ya ordenó que me preparen el desayuno?” Y tu madre se levantaba antes del amanecer. Prendía el nixtenco. Los gatos se despertaban con el olor de la lumbre. Y ella iba de aquí para allá, seguida por el rondín de gatos. “¡Doña Doloritas!”

¿Cuántas veces oyó tu madre aquel llamado? “doña Doloritas, esto está frío. Esto no sirve.” ¿Cuántas veces? Y aunque estaba acostumbrada a pasar lo peor, sus ojos humildes se endurecieron (Rulfo, 2017: 21).

En el caso de Doloritas, el olvido la hace vivir. La enajenación y la falta de reconocimiento como mujer y esposa reflejan que siempre fungió como una pieza más a la que había que mover adecuadamente en los planes de Pedro Páramo. Aún más, oculta el proceso de una agonía constante y profunda. Los ojos de Doloritas eran humildes y convincentes; Pedro Páramo acabó con esa mirada. Ella tenía razón en hacer prometer a su hijo que *exigiría* lo que le correspondía. Deseaba vengarse a través de su hijo. El odio de Doloritas se trastocó hasta convertirla en una homicida.

No obstante, hay otro olvido. Este se caracteriza por ocultar los hechos siniestros de una familia o una sociedad. Nuestra cultura, al parecer, está diseñada para omitir todos los hechos vergonzosos, pero Juan Rulfo los fija en la memoria. *Pedro Páramo* es una obra constituida por el trágico tejido de obsesiones, infieles, criminales, violadores, traficantes de mujeres y discapacitados. Todos ellos ciudadanos propios de un leprosario; sucesos y personajes que deberían olvidarse. Empero, las diversas

representaciones de la literatura les otorgan asilo dentro de sus páginas, aspecto que la filosofía omite cuando se empeña en encontrar al *ser* mediante la metafísica.

LA MISERIA

La miseria económica es una y otra es la espiritual; en esta obra asistimos a la segunda de principio a fin. Como ya se afirmó, Juan Rulfo nos muestra una realidad que no queremos observar: la miseria no solo se da en la vida, permanece en la muerte. Existen la vida plena y la miserable, la primera tal vez se dé en el paraíso; la segunda, en Comala. En este poblado con restos de geometría —en alusión a su arquitectura— encontramos la descripción de los caracteres de los personajes y de las casas habitadas por el viento, que siempre trasladaba de un lugar a otro los filamentos de la voz humana:

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como los ojos de la gente que vive sobre la tierra (Rulfo, 2017: 15).

Había oscurecido.

Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que, si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces.

De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: *“Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.”* Mi madre... la viva (Rulfo, 2017: 10-11).²

² Las cursivas son textuales.

La riqueza canta, baila y es colorida; la pobreza es menos ligera; sin embargo, la miseria espiritual no tiene parangón y esta dimensión la encontramos en Comala. Ese es el espíritu del mexicano, muerto en sus ideas, en sus deseos y tal vez muerto en vida; no soy el primero en decirlo, el vulgo también lo afirma. Cabría preguntarse sobre la diferencia entre Comala y nuestra dimensión, hambrientos de amor, de esperanza y de certezas. Una voz miserable tiene el gáznate vacío, los pulmones secos y los huesos confundidos con la piel y la nada:

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

—¿Quién será? —preguntaba la mujer.

—Quién sabe —contestaba el hombre.

—¿Cómo vendría a dar aquí?

—Quién sabe.

—Como que le oí decir algo de su padre.

—Yo también le oí decir eso (Rulfo, 2017: 51).

A la voz de la miseria le siguen los movimientos de un cuerpo escaso de fuerza. No basta Comala, no basta la muerte, ¿qué hacer?, pregunta ordinaria, poética y filosófica. ¿Cómo escapar de esta miseria?, ¿qué tipo de muerte nos presenta Rulfo? Es claro que no solo es un ajuste de cuentas con su linaje. Paz, Ramos, Uranga, Fromm y todos reparamos en el mexicano, sus contrastes y sus desatinos, pero Rulfo se destaca porque muestra la miseria que no acaba con la muerte.

Rulfo se confronta con Platón, con el cristianismo y con René Descartes. En el libro III de *La República*, Platón dicta una sentencia que pesa sobre nuestras espaldas: todos los artistas, músicos y poetas deben adecuar su arte al canon filosófico, que es el de la geometría y el de las matemáticas. Dentro de la República no puede haber ningún poeta que se asemeje a Homero o a Hesíodo, al igual que con los músicos.

Después, en el siglo XVII, Descartes reitera tal idea: no podemos concebir la imagen de Dios a partir de la imaginación; por lo tanto, no podemos usar las costumbres que fundamentan la literatura para levantar la nueva ciencia. La pregunta es: ¿por qué tanto empeño en reprobar el ejercicio de la imaginación? ¿Por qué la filosofía ve amenazado su emporio ontológico?

Mi tesis ante esta cuestión es la siguiente: la arquitectura, representante de nuestra cultura, se levantó sobre la geometría y las matemáticas, nuestros órganos sensoriales codificaron el sentido de orientación junto con el intelecto; sin ellos, no podríamos medir o escuchar. Por eso la filosofía es la guardiana de tales ciencias, defiende la cultura, al menos en una gran parte de su historia, contra la imaginación. A partir de esto, el hombre diseña su vida resguardándose contra lo amorfo, corroboramos las secuelas en las estructuras rituales que conllevan un destino claro: el descanso del alma en un lugar confortable.

Cuando encontramos autores como Borges, Rulfo y Lovecraft, entre otros, nos aterramos, porque vemos amenazada nuestra patria y nuestra patria. La literatura exhibe los límites de la razón, confronta los estatutos ontológicos de la cultura y nos lleva a replantearnos los problemas de siempre. Rulfo nos conduce a cierta disposición anímica que expone la agitación de los muertos, pero también la de los vivos. La muerte no otorga ni un gramo de paz y tampoco lo hace obstinarse en cumplir las promesas. La única posibilidad de calma ante la tempestad de la existencia es el olvido, es decir, vivir solamente lo propio, aquello sobre lo cual tenemos cierta responsabilidad y que podemos gobernar.

Por otro lado, ¿el mexicano había resuelto el problema de la muerte con su risa?, ¿nuestros rosarios y escapularios son un signo en contra de tal dimensión?, ¿la metafísica platónica y cartesiana ya habían zanjado tal asunto? Parece que no.

La literatura, la música y la poesía nos muestran otras perspectivas. Junto con la obra de Rulfo se nos revela que hay otro evento que analizar: la relación entre la filosofía y la imaginación. Además, se observa que

nuestro autor se inscribe dentro de los intelectuales que plasmaron la imagen del mexicano en sus obras.

Cuando leemos a Rulfo nos queda una sensación particular, la misma que cuando nos acercamos al *Teeteto* de Platón. Este diálogo aporético, después de enseñarnos infinidad de imágenes, nos deja perplejos, porque nos lleva a concluir que nuestro viaje hacia el conocimiento no nos lleva a ningún lado. Nos enfrentamos a la consideración de que debemos meditar filosóficamente sobre qué es el saber.

Con Rulfo acontece lo mismo; partimos hacia Comala creyendo que encontraremos alguna vida, pero al final nos quedamos con la sensación que nos provoca el descubrir que siempre estuvimos dentro de la muerte. Cabría hacer una última cuestión: ¿De qué tipo de muerte nos habla Rulfo?

REFERENCIAS

Nietzsche, F. (2004). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

Rulfo, J. (2017). *Pedro Páramo*. México: RM.

Vital, A. (2017). *Noticias sobre Juan Rulfo, la biografía (1761-2016)*. México: RM.

DE TEBAS A COMALA. UNA RUTA TRÁGICA

CARLOS GAYÓN DÍAZ CANEJA

*El hombre, por ser hombre, por tener conciencia,
es ya, un animal enfermo.*

UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*.

En su libro *Historia de las tierras y lugares legendarios*, Umberto Eco rastrea la forma en que el hombre construye, relata e idealiza los sitios que se crean y adaptan en el arte, la religión y los más profundos sueños de la humanidad. En ese texto, el teórico italiano parte de la siguiente premisa:

Hay tierras [legendarias] que realmente existen todavía hoy, si bien solo en forma de ruinas, pero en torno a las que se ha creado una mitología [...] y solo tienen en común una característica: tanto si dependen de leyendas antiquísimas cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, como si son producto de una invención moderna, han originado flujos de creencias (Eco, 2013: 9).

Así, no se trata de encontrar un hilo conductor entre los espacios ficticios y las geografías reales representadas en del texto dramático *Edipo rey* de Sófocles y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Más bien, se considera

oportuno pensar, desde una óptica revisionista, una cartografía de la carga simbólica de dichos entornos y su correspondencia con el sentimiento trágico que dibuja el mapa con las cicatrices que definen la identidad en una comunidad.

Es necesario, entonces, distinguir la tragedia como género dramático frente a lo trágico como categoría del arte. En el primer caso, la tragedia es esencialmente un texto sobre la vida de un héroe a partir de un momento en el que sus decisiones, en apariencia inciertas (conocido como error trágico), lo conducen a una trayectoria de sufrimiento (*pathos*). En ella reconoce el origen de su situación y se revela su responsabilidad (*anagnórisis*), lo cual motiva una toma de conciencia y un cambio radical de su conducta para asumir o rechazar los hechos (peripecia y desenlace). Al final, en quien percibe la obra, sobreviene un efecto de piedad u horror (catarsis); funciona como una purga de las motivaciones que condujeron al héroe trágico a su sufrimiento.

En la segunda acepción del concepto, lo trágico proviene de la huella profunda de la catarsis (el horror o la piedad) a partir de las obras denominadas tragedias. Esto se manifiesta en expresiones artísticas que representan lo terrible, lo inaudito, lo extraordinario doloroso y lo fatídico, bajo una aparente causalidad, que siempre refleja un sentido de ironía, paradoja o contradicción en el relato (cfr. Eagleton, 2003). Así, en lo cotidiano el suicidio de un joven es triste y doloroso por su naturaleza inesperada y contraria a las expectativas de lo que pretendemos definir como *juventud*.

Este acontecimiento solo se entendería como trágico en el momento en que lo arbitrario del acto se justifica a través de su representación estética, como ocurre en *Los sufrimientos del joven Werther* de Goethe. En dicha novela, el acto fatal está cargado de sentido, porque quienes la leemos conocemos los pormenores de esa trayectoria. Por eso el hecho no resulta espontáneo, sino una *reacción* comprensible ante el escenario imperante, con cierta determinación y consecuencia lógica desde el proceso estético, que sintetiza lo contradictorio entre *juventud* y *muerte* del personaje.

De esta forma, el concepto de lo trágico permite trazar una ruta entre las dos obras que nos interesan. Más allá de la diferencia genérica, presentan un entorno devastado y corrompido como un producto de las decisiones humanas.

Revisemos el drama de Sófocles; se muestra una ciudad en estado de emergencia, asolada por la peste y llena de lamentos. Es necesario detenerse en este punto para detallar sobre la construcción del espacio en el texto dramático, particularmente en la tragedia griega. Este se encuentra escindido y, al mismo tiempo, cohesionado en dos partes. El espacio representado o escénico dirige la perspectiva del receptor a un sitio fijo que puede transformarse para exponer varias locaciones, pero sin dejar de ser la inicial. José Luís García Barrientos (2003: 122-123) compara esta primera función con la de la voz del narrador en la novela; dice:

ambos [espacio y narrador] constituyen el “punto de acceso” al universo de las respectivas obras, [en el caso de la novela] para que cualquier elemento [...] adquiriera “existencia narrativa” es imprescindible que pase por la voz del narrador, que sea nombrado, dicho, contado por él. [...] En el teatro [...] ¿Cuál es entonces la condición que un personaje debe cumplir para tener existencia “dramática” [...]? Entrar en el espacio escénico; ser, por tanto, *visible*, independientemente de su importancia, de que hable o no.

Así, el espacio escénico determina la construcción del relato, las entradas y salidas de personajes, los cambios de ambientación y el ambiente sonoro propuesto desde el texto dramático al sobrentender la posibilidad del espectáculo teatral.

El segundo es el dramático. En este ocurre la diégesis, no solo como el lugar puesto en escena, sino como lo que representa. Se define por sus sitios visibles y no visibles. Esto último se refiere a la continuidad del espacio en la ficción dentro del acto; a saber, cuando un personaje sale del área visible es porque se desplaza a otra zona no visible del universo diegético.

Este nivel en el drama literario es particularmente importante para la tragedia griega, pues en los dramas clásicos aparece como un espacio escénico único. Si bien, hace referencia a la unidad aristotélica espacio-tiempo-acción, también implica un aspecto cultural en el drama: no es inamovible solo por cuestiones técnicas en los tiempos de Pericles, sino porque en la tragedia el escenario es la *polis*. Esta determinaba el sentido de pertenencia a una comunidad para el ciudadano griego, a partir de aquella idea en la cual se distinguía entre la vida orgánica y la vida social del sujeto, que dependía de su vínculo con la ciudad. Por eso, su representación en términos de escena y de diégesis no solo implica el problema del espacio ficcional, sino del lugar donde el hombre es y existe.

Debido a esta característica del drama, en *Edipo rey* se presenta una relación esencial entre las acciones de los personajes y el espacio, pues este funciona como el receptáculo en el cual las primeras se acumulan y repercuten. Pese a ello, dentro de la acción dramática solo se alude a la ciudad como una generalidad —en todo el drama se hace referencia a Tebas en doce ocasiones, la mayoría por Edipo y el Coro—. Esto se debe a que el relato dramático se conduce a partir de las voces de los personajes que están *en el espacio*, por eso los diálogos no solo determinan el discurso de la obra, sino también el suceder espacio-temporal.

Con el fin de aportar luz sobre esta idea, en uno de los diálogos, el coro externa su deseo de que las profecías de Tiresias no se cumplan. Los pobladores de la ciudad dan su voto de confianza a Edipo, pero no por su relación con él como sujeto, sino por su deber con la ciudad: “Jamás me pondré de parte de los acusadores de Edipo porque [...] se mostró a vista de todos lleno de sabiduría y salvador de la ciudad; así que mi corazón, lleno de agradecimiento, no lo acusará jamás de malvado” (Sófocles, 1998:169). De este modo, el espacio se constituye a la par de los diálogos, por eso su definición radica en las voces que lo hacen presente y, en consecuencia, cambia si el personaje también lo hace.

Sirva, para comprender lo anterior, la forma en la que Edipo describe el entorno azotado por la peste: “El humo del incienso, los cantos de dolor y los lúgubres gemidos llenan a la vez toda la ciudad” (Sófocles, 1998:

151). Inmediatamente responde la voz del sacerdote desde el coro, así nos permite comprender la envergadura de la primera impresión de Edipo sobre Tebas y su correspondencia con la visión de los demás personajes para constituir un solo espacio dramático:

[La ciudad] no puede levantar la cabeza del fondo del sangriento torbellino que la revuelve. Los fructíferos gérmenes se secan en los campos; muérense los rebaños que pacen en los prados y los niños en los pechos de sus madres. Ha invadido la ciudad el dios que la enciende en fiebre: la destructora peste que deja deshabitada la mansión de Cadmo y llena el infierno con nuestras lágrimas y gemidos (Sófocles, 1998:152).

Este delicado momento, en el que la peste y sus efectos se visibilizan en primer plano, también expresa el vínculo idílico entre el gobernante y el pueblo; después de esa descripción, Edipo complementa:

Cada uno de vosotros siente su propio dolor y no el de otro; pero mi corazón sufre por mí, por vosotros y por la ciudad [...] sabed que ya he derramado muchas lágrimas y meditado sobre todos los remedios sugeridos por mis desvelos (Sófocles, 1998: 153).

Aunado a esto, la cuestión espacial no solo delimita el entorno ficticio, sino también las relaciones de los personajes y, en consecuencia, con el espacio escénico. Se presenta un ejemplo hacia la mitad de la obra, cuando Edipo desprecia a quienes unas escenas atrás prometía hacerles justicia: “Te diré, mujer; pues te respeto más que a *estos*,¹ el complot que Creonte ha urdido contra mí” (Sófocles, 1998: 179). La ciudad se transforma y, desde la perspectiva de Edipo, la peste se vuelve un acto de justicia divina contra el pueblo ingrato, cuando profesa el despectivo *estos*, como si se tratase de un pueblo diferente al del inicio. Después de la expiación de Edipo, la ciudad se vuelve el lugar deseado, pero ahora es inalcanzable para

¹ Las cursivas son mías.

el protagonista, en quien reside el sentido de ser y pertenecer, y se asume desterrado: “¡Amigo! Tú sigues siendo mi compañero fiel, ya que tienes cuidado de este ciego. ¡Ay, ay! No se me oculta quién eres, pues aunque ciego, conozco muy bien tu voz” (Sófocles, 1998: 206).

Con base en estos ejemplos, se afirma que la composición espacial de la tragedia, aunque fija en términos técnicos, es dinámica desde el discurso de los personajes, quienes transforman y diversifican la escena.

En lo referente al espacio en la narración —para adentrarnos en el análisis de *Pedro Páramo*—, Carmen Leñero (2016) en *Del faro al foro* habla sobre la imaginación novelesca frente a la imaginación *teatral*. Menciona que mientras en el texto dramático siempre están dos perspectivas espaciales en tensión —la ficción y la posible escena—, en el caso de la novela, en términos generales, no existe dicho enfrentamiento, ya que el autor *organiza* causalmente las imágenes para generar un sentido lineal. Aunque esta característica responde a la gran mayoría de textos narrativos, destaca la particularidad de *Pedro Páramo*, donde las distintas voces generan una tensión entre las visiones de los personajes en relación con el espacio.

Sobre ese tema, Luz Aurora Pimentel (2001) define el espacio en *Pedro Páramo* como fragmentado, ya que se divide en dos. Por un lado, el narrativo —se crea de forma idealizada en las voces de Dolores Preciado y Pedro Páramo—, y por el otro, el diegético —se presenta a través de la focalización de Juan Preciado y el testimonio de Susana San Juan—.

Pimentel (2001: 136) aborda esta discontinuidad en la narración fragmentada por las distintas tipografías y la división numérica de los apartados desde la idea de que, a pesar de su complejidad extraordinaria,

la estructura narrativa de cada secuencia le da una cierta coherencia, ya que cada una se inscribe dentro de coordenadas espaciotemporales específicas, con una cierta combinación de actores y una cierta unidad temática y funcional en el segmento de la historia que se va narrando, de tal manera que con justicia podría llamarse a estas secuencias “escenas”, en el sentido fuerte del término, es decir, en su sentido *dramático*.

Esto se afirma cuando el espacio se modifica a partir de la narración que, en palabras de la teórica, se construye como una suerte de monólogo debido a la preeminencia de la voz en primera persona de Juan Preciado. Sin embargo, la voz del narrador constantemente choca con su voz interna, la del recuerdo de la madre, la del exilio, cargada de nostalgia; o con la voz del pasado, del fantasma de la historia, la del mismo Pedro Páramo, que concibe un pasado jerárquico e idealizado. Ambas contrastan con la perspectiva de Juan alrededor de la Comala presente y siniestra. Así, la voz de Dolores Preciado describe Comala en el recuerdo como un lugar de

Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada (Rulfo, 2003: 80).

Esta voz se contrapone a las descripciones de Juan Preciado sobre la localidad que él observa, el pueblo “envenenado por el olor podrido de las saponarias” (Rulfo, 2003: 66), que se encuentra “en la mera boca del infierno” (Rulfo, 2003: 67) según Abundio, o “el pueblo sin ruidos [...] las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba” (Rulfo, 2003: 69), donde transitan “Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles” (Rulfo, 2003: 106).

Al cambiar la voz narrativa cambia el espacio y, por lo tanto, lo escénico; aquello dispuesto, en este caso por el narrador, para ser visto por el receptor. El juego locutivo de la novela dispone entonces de una diversidad de sitios desde las voces que los evocan. Esta característica contrapone los focos de la narración, permite simultáneamente construir dos o más versiones del mismo lugar y sienta la base para establecer que la diégesis en una novela como *Pedro Páramo* se basa en la edificación del espacio.

Según Luz Aurora Pimentel (2001: 142), a pesar de que el espacio se fragmenta por las voces, a nivel temático y simbólico mantiene unidad y se revela en tres formas principales:

1. El espacio ideal, fértil y amable de Comala, situado en un pasado remoto, casi mítico.
2. El aquí y ahora de una Comala árida convertida en el páramo que apellida significativamente al cacique responsable de su destrucción.
3. Los espacios intermedios del pasado real de Comala como imágenes fragmentarias de una gradual destrucción de la naturaleza y de toda relación armoniosa entre el hombre y su entorno.

Esta diferencia que hace la investigadora mexicana nos permite comprender que por encima de las variantes narrativas se encuentra la espacialidad aplastante de la Comala presente. Entonces, a partir de la voz de Juan Preciado, se tiene cierto punto de anclaje con las digresiones temporales y la fragmentación de las espacialidades enunciadas por los demás personajes. Con ello se dimensiona la relación autorreferencial entre el nivel espaciotemporal y los caracteres; de tal modo, los espacios narrativo y diegético de la novela son una unidad de tránsito entre el *Locus amoenus* y la distopía ante la mirada perpleja y derrotada del pueblo. Como lo concluye Pimentel (2003: 145): “[ante] la presión de un espacio vital perdido, tejido y bordado por la nostalgia de una memoria que idealiza, se impone al espacio ‘real’ y, simultáneamente, lo ‘desrealiza”.

La transformación del sitio a partir de las voces fragmentadas de los narradores en *Pedro Páramo* se relaciona con las perspectivas de la ciudad en el tiempo. Si es polifónico, como menciona Pimentel, entonces en *Edipo rey* se comporta de forma similar. La ciudad amurallada cambia por lo que se oye de ella, por las voces de sus habitantes, tanto del coro como de los actores, de la Tebas maldecida por su pasado y por sus gobernantes en el presente.

La particularidad de una obra como *Pedro Páramo* es que, por su composición narrativa fragmentada, el panorama del pueblo resulta en ambas posibilidades. Se relata la Comala de Dolores Preciado y Pedro Páramo, pero como lectores, se intuye una disrupción constante entre el lugar narrado y el representado, pues frecuentemente Juan Preciado se refiere a Comala como gris y yerma, como un espacio-Páramo.

Este efecto aparece también en *Edipo rey*, pero se manifiesta de manera distinta. La problemática del espacio se constituye a partir de la voz de los mensajeros, de Tiresias, Yocasta, Creonte, el coro y Edipo, quienes mediante el diálogo construyen, en varios momentos, el relato que le otorga lógica causal al suceder del protagonista. Se reitera que las constantes referencias al deplorable estado de la ciudad es la forma de enunciar la interrupción del sitio actual con el idealizado.

De igual modo, en *Pedro Páramo* la focalización de las distintas voces narrativas, principalmente la de Dolores Preciado y Pedro Páramo, permiten comprender la escisión profunda entre el espacio narrativo y el diegético de Juan Preciado, que denotan la idea del *locus amoenus*. En *Edipo rey* ocurre a través de la voz de los personajes en el presente —en el mismo tiempo de Juan Preciado—, una perspectiva donde se revela el poblado decadente en oposición al de bonanza. En el drama griego lo sabemos a partir de las lamentaciones de los personajes, quienes al momento de nombrar el horror, dejan entrever de manera implícita el tiempo distinto que resultaba mejor o, por lo menos, distingue la situación actual como extraordinaria. De ese modo, ambos textos coinciden en exponer un lugar corrompido por la peste en uno y por la muerte en otro.

Con base en esto es posible recuperar ciertos ejemplos significativos para trazar esa ruta entre el espacio y el tiempo que señala un eco entre las dos obras. A saber, el poder y las funciones del protagonista, el murmullo como representante de la conciencia colectiva y el incesto como desnaturalización y corrupción del hombre.

En el primer caso, los dos protagonistas —Pedro Páramo y Edipo— cumplen con una labor predeterminada en la trama: gobiernan un pueblo y su relación con él se verá en crisis durante la diégesis. Ambos personajes están decididos a construir, articular y defender el orden en su comunidad, en principio social, pero con repercusiones en el orden moral. Coinciden en tener una actitud egoísta; en el caso de Edipo, resulta más complicado observarla, ya que esta característica se manifiesta conforme transcurre el drama: el gobernante justo deja ver la fragilidad de su convicción al momento de cuestionarlo o responsabilizarlo de los males que

aquejan a la ciudad. No ocurre así en Pedro Páramo, pues desde el inicio de la novela sabemos de su carácter inmoral, déspota e intransigente.

Al corresponderse trágicamente, rechazan aquella voz que detenta lo sagrado: las solicitudes convertidas en amenazas del padre Rentería sobre el necesario arrepentimiento de Pedro Páramo y su hijo Miguel por el asesinato de su hermano y la violación de Ana; así como las advertencias de los oráculos, Tiresias, Creonte, Yocasta y el Coro exponen a los personajes en el camino para condenar a sus propios pueblos.

En este aspecto también coincide el motivo del parricidio como parte fundamental para construir la figura de poder. Si se traza la relación-representación simbólica entre Layo y Edipo por el lado de la tragedia, y Juan Preciado, Abundio Martínez y Pedro Páramo por el de la novela, parece que los autores exponen una profanación de lo sagrado. La encrucijada es el punto donde ocurre el asesinato de Layo por su hijo y donde Abundio conoce a Juan Preciado, revela que él también es hijo de Pedro Páramo y, finalmente, que es el asesino de su padre. El uso del espacio *encrucijada* adquiere un valor simbólico, pues marca la interrupción necesaria de uno de los caminos para que surja un trayecto adyacente. Aquí es determinante para la condena de los personajes y además, expone las relaciones de poder patriarcales, que “sube o baja según se va o se viene” (Rulfo, 2003:66).

Hacia el final, se despoja a ambos personajes de su función y aparece la muerte de la mujer amada como parte constitutiva del motivo; en Sófocles, de manera dramática con la manifestación del horror del incesto; en Rulfo, a través del desgaste y la erosión propios de su narrativa, con la muerte de la única mujer que Pedro Páramo había amado. Esos acontecimientos terminan de conducir a los personajes a su destrucción y la del entorno del que eran responsables. Edipo se desvincula de la ciudad por medio de la laceración, que será la forma de evadir sus actos e imponer su propia condena a caminar errante:

Yo no sé con qué ojos, si la vista conservara, hubiera podido mirar a mi padre en llegando al infierno, ni tampoco a mi infortunada madre,

cuando mis crímenes con ellos dos son mayores que los que se expían con estrangulación. Pero, ¿Acaso la vista de mis hijos —engendrados como fueron engendrados— podía serme grata? No, de ningún modo; a mis ojos, jamás. Ni la ciudad, ni las torres, ni las imágenes sagradas de los dioses, de todo lo cual, yo, en mi malaventura [...] me privé a mí mismo al ordenar a todos que expulsaran al impío, al que los dioses y mi propia familia hacían aparecer como impura pestilencia (Sófocles, 1998: 207).

Edipo asume la pena que él mismo se impuso; de forma poética la peste va con él, porque representa la enfermedad que destruye al hombre y así libra a la ciudad, aunque él se condene.

Tal vez ese es el único punto realmente distinto entre las dos obras, en los términos mencionados; pues en el caso de *Pedro Páramo* se presenta el abandono del pueblo por desidia, por una acción volitiva que simboliza el completo egoísmo del personaje quien, después de abusar de todos en el pueblo y ante la desilusión de la pérdida de Susana San Juan,

Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión [...]. Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente (Rulfo, 2003: 137).

El personaje de la novela de Rulfo se erige como la figura tiránica del caudillo y se lleva con él a todo el pueblo. En ambos casos, al momento de romper su función, y con ella su vínculo con lo sagrado, condenan a su entorno. La voluntad de los individuos resulta fundamental, en este ejemplo, para comprender la composición diegética del espacio narrado y representado.

El segundo caso es la presencia de los *murmillos* en la novela, las voces que aquejan a Juan Preciado hasta matarlo. En la narración se material-

zan como los espíritus suspendidos en ese limbo que es Comala debido a la desidia de Pedro Páramo y al carácter vengativo e impío del Padre Rentería. Su función es cumplir una serie de avisos o advertencias sobre el destino de Juan Preciado quien, a modo de un Odiseo moderno, baja a los infiernos guiado por las voces que le dicen que allí encontrará a quien le revele su destino y le recuerde quién es; pero Juan no será capaz de volver: “Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas” (Rulfo, 2003: 118). Es interesante el uso de la alegoría de la guitarra: deja de ser, no porque se rompa, sino porque no puede sonar, como si la voz fuera la manera de mantener la cordura y la vida.

Con cierta semejanza, este motivo se encuentra en el texto griego cuando se mencionan las profecías y los oráculos, pues afectan de modo similar a la psique de Edipo, principalmente en aquellas secuencias donde dialoga con el coro, un elemento determinante para el texto.

La función del personaje colectivo en el drama griego siempre se ha discutido: se le define como una construcción ritual en la que se representa a la comunidad que se expía con el sacrificio del sacerdote, una encarnación del *vox populi*, incluso como una voz aparte del texto dramático, de carácter más técnico, para explicar los acontecimientos al posible espectador. Una constante de este personaje, en gran número de las tragedias, es ser un contrapeso a la voluntad del protagonista, pues responde a los intereses del orden divino, no como representantes, sino como principales afectados. Por eso la voz colectiva suscita parte de la acción dramática de Edipo: el desarrollo del personaje se relaciona con la forma en que el coro interpela sus decisiones —por corresponder a un orden privado— y las acciones provenientes de un comportamiento colectivo regido por la sacralidad.

El momento cuando Edipo quiere desterrar a Creonte por las dudas que despertaron los mensajes crípticos de Tiresias, el coro pone sobre su autoridad el principio sagrado del juramento de la siguiente manera:

CORO: Obedece de buen grado y ten prudencia, ¡Oh, rey!, te lo suplico.

EDIPO: ¿En qué quieres que te obedezca?

CORO: En hacer caso de este, que siempre ha sido persona respetable; y lo que es más ahora por el juramento que acabas de hacer.

EDIPO: ¿Sabes lo que pides?

CORO: Lo sé.

EDIPO: Explícate más.

CORO: Deseo, pues, que a un pariente que acaba de escudarse bajo la imprecación del juramento, no le acuses ni lances a la pública deshonra por una vana sospecha.

EDIPO: Sabes, pues, que al pedir eso, pides mi muerte o mi destierro (Sófocles, 1998: 176-177).

Ocurre de forma similar con los murmullos en el caso de la novela mexicana. La indeterminación de la espacialidad de varias de las voces se debe a los personajes presentes, pero nunca es claro en qué nivel del espacio-tiempo se encuentran. Desde Abundio, quien conduce a Juan Preciado hacia Comala, Dorotea y los demás pobladores que hablan directamente con él, todos acotan e influyen en la perspectiva del narrador principal. Por eso resulta interesante la coincidencia de un motivo tan significativo: en ambos casos, un personaje indefinido por su colectividad —por un lado, el coro y por el otro, los pobladores de Comala— construyen la relación espacio-personaje y conforman la piedra angular del suceder en el relato.

Como último elemento se encuentra el motivo del incesto. Un eco que reverbera a través de los elementos coincidentes aquí destacados es cómo afecta al espacio la imposición de una voz que intenta definirlo y manipularlo. Si bien la figura tripartita Edipo-Juan Preciado-Pedro Páramo, en el primer ejemplo, se desdobra para mostrar la decadencia y perdición de la ciudad, ambas obras se coronan con la corrupción de las relaciones naturales. Aunque este elemento ocurre de manera central en *Edipo rey*, también se revela a modo de consecuencia terrible y aparen-

temente inevitable en *Pedro Páramo*. En el texto helénico el rigor divino se manifiesta al exponer que quien condena a la ciudad nunca debió nacer:

¡Oh ilustre Edipo! ¿El propio asilo de tu casa fue bastante para que cayeras en él, como hijo, como padre y como marido? [...] Lo descubrió a pesar tuyo el tiempo, que todo lo ve, y condenó ese himeneo execrable, donde engendraba a su vez el que fue engendrado. ¡Ay hijo de Layo! ¡Ojalá, ojalá nunca te hubiera visto, pues me haces llorar, exhalando dolorosos lamentos de mi boca! (Sófocles, 1998: 203).

De esta suerte, la contradicción de los designios divinos aparece con una ironía desgarradora: Edipo, en su intento por huir de su destino, va a encontrarse con él y con el incesto, marca de la desnaturalización de todo su ser, del hombre y del espacio.

En el texto mexicano ya ocurrió todo, ese horror se presenta como una cotidianidad cruenta y períplica. El parricidio es un problema de hace bastantes años; la transgresión del orden moral parece no terminar de condenar o expiar los pecados de la ciudad. Tampoco parece que la revolución mexicana o la guerra cristera hayan sacado de su letargo a ese pueblo perdido en el limbo, Comala se consume lenta e interminablemente a sí misma, como lo menciona Pimentel (2001: 156) al analizar el motivo del incesto de los hermanos:

[Pedro Páramo] al no respetar leyes de ningún tipo [...] acaba por apoderarse de todas las tierras de Comala y sus alrededores [...] esa apropiación violenta, ese “hacerla suya” [...] queda figurada simbólicamente por el incesto, como un “encerrarse” en sí mismo para consumirse en el círculo de una esterilidad sin fin.

Ambos textos expresan la debacle de sus entornos ficticios, casi parecen una distopía, la construcción del sin-lugar, el fracaso de los esfuerzos humanos. El motivo de la condena es la transgresión de los personajes

que estaban destinados a honrar los espacios, su comunidad y sus costumbres. Tebas se encuentra apestada por la desobediencia de Layo a la voz de los oráculos; esta figura patriarcal obliga al hijo a repetir la atrocidad cuando Edipo también intenta huir de aquello que lo predispone. De forma similar, Pedro Páramo desoyó las peticiones del Padre Rentería alrededor de las acciones de Miguel Páramo. Este desacato a la figura que representa el vínculo entre lo divino y lo terreno es el prelude de la maldición sobre los dos pueblos.

De este modo, es posible verificar que en el texto de Rulfo hay un trasfondo de tragedia, lo cual revela una profunda preocupación por generar los espacios de sentido que hacen pertenecer a una comunidad, como se mencionó al inicio con las palabras de Umberto Eco (2013), para generar un *flujo* de creencias sobre nosotros mismos. Ese flujo encarna en Tebas y Comala, asideros de conciencia de nuestra condición fatal, más allá de divergencias del espacio-tiempo y los géneros.

Las dos obras recuperan la noción del exilio como un problema del desplazamiento y del sujeto que nominaliza el sitio del pasado de manera relativamente idílica, pero en el presente aparece como un *sin-lugar*. Este elemento simboliza el motivo trágico de las trayectorias y es definitivo para el planteamiento de lo trágico como la formación de una narrativa del desastre. En ella se manifiestan los arcanos que definen nuestra condición como individuos pertenecientes a un entorno maldito del cual se es despojado o desgarrado. Edipo y Juan Preciado están donde no pertenecen, porque lo que son los aparta y los excluye.

La visión de Juan Preciado sobre Comala es el no-lugar que evocan los fantasmas de sus recuerdos, él es el muerto que vive la pudrición de su mundo a partir de los murmullos de la historia, los ecos de su memoria. De la misma forma, Edipo, vehículo de la maldición tebana, al momento de exiliarse abandona su condición de ser, aunque vivirá muchos años más; su salida del espacio escénico y dramático lo define como un vivo muerto. Es el sujeto que se desvanece sin pueblo y sin lugar para ser.

REFERENCIAS

- Eagleton, T. (2003). *Dulce violencia, la idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- Eco, U. (2013). *Historia de las tierras y lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Leñero, C. (2016). *Del faro al foro, la imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. México: UNAM.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI.
- Rulfo, J. (2003). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Sófocles (1998). *Tragedias*. México: Edaf.



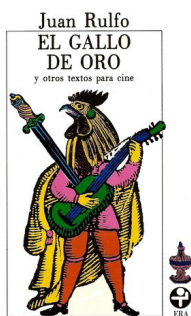
NOVELA
El gallo de oro

HETEROGENEIDAD VOCÁLICO-SONORA EN *EL GALLO DE ORO* DE JUAN RULFO

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

La intención del presente artículo es delinear algunos detalles de esta desconsiderada obra y decimos desconsiderada, porque pareciera que la producción de Juan Rulfo se limita a las ya tantas veces citadas *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, y no es así. *El gallo de oro*, desde nuestra perspectiva, reviste vital importancia para el fortalecimiento de la idiosincrasia mexicana. El autor presenta costumbres y tradiciones populares y las convierte en obra artística literaria; pues como lo indica Claude Fell (1992: XXIII): “Rulfo comunica sus historias en un estilo sumamente terso que refleja un sustrato popular al que le ha impartido dimensión artística”.



Hablar de polifonía en un texto literario implica una lectura fina para develar los sentidos ocultos, las distintas voces en esa configuración desde el polo artístico. A nosotros, los lectores reales, nos corresponde activar nuestro horizonte de expectativas y descubrir las diversas líneas que el autor quiso señalar, para luego convertirnos en coejecutores, coautores y explicar ese *plus* de sentido, con la finalidad de contagiar a otros e invitarlos a leer.

De la gama de temas de la obra, decidimos trabajar aquellos englobados por el eje del azar: juego, milagro, suerte y piedra imán. La lectura de textos sobre este asunto, así como la consulta de algunos símbolos, nos permitió desentrañar el enigma que envuelve a la obra. La metodología que empleamos fue delimitar el tratamiento de esos aspectos e identificar las concepciones que orientan la refiguración de la obra.

Recurrimos a diversos autores que dedicaron parte de sus trabajos a analizar y comentar *El gallo de oro*. Esos estudios sirvieron como marco de referencia para acrecentar este, que esperamos se incorpore a una larga lista de investigaciones sobre la obra rulfiana.

AMANECÍA

Por las calles desiertas de San Miguel del Milagro, una que otra mujer enrebozada caminaba rumbo a la iglesia, a los llamados de la primera misa. Algunas más barrían las polvorientas calles.

Lejano, tan lejos que no se percibían sus palabras, se oía el clamor de un pregonero [...] Quien así ejercía este oficio era Dionisio Pinzón,



uno de los hombres más pobres de San Miguel del Milagro. Vivía en una casucha desvencijada del barrio del Arrabal, en compañía de su madre, enferma y vieja, más por la miseria que por los años (Rulfo, 1992: 323).

La historia se desarrolla alrededor de las ferias de pueblo, en donde las apuestas en las mesas de juego o en los palenques hacen cambiar la vida de los personajes, como menciona Alberto Vital (2006: 435):

El gallo de oro rulfiano es el mejor estudio y recreación que existe acerca del espíritu festivo de los mexicanos y en general de los pueblos que, condenados a la pobreza por efecto de estructuras económicas —y por ello políticas— profundamente distorsionadas (como el cacicazgo de Pedro Páramo), se refugian en la feria sagrada y pagana, formal e informal, como la única manera de protegerse en términos psíquicos y de salir adelante en un mundo que los excluye.



La imagen muestra el símbolo arriba/abajo, justo como la vida de todo ser humano, especialmente la de Dionisio Pinzón. Su vida cambia radicalmente después de la muerte de su madre:

Pero por este tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la del “ala tuerta”, como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras este iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria (Rulfo, 1992: 327).



En las fiestas populares que se retratan en esta obra se realiza la presencia de eventos en los que la suerte y el azar intervienen a cada momento. Los personajes apuestan la vida en las cartas, albures y otros juegos más. Aquí está el azar está en contacto directo con las teorías evolucionistas, sin embargo, actualmente se le sitúa en términos de probabilidad, pues supone una condicionante que plantea principios de incertidumbre.

Uno de los campos más propicios para el azar es el juego; donde el participante tiene la oportunidad de obtener cierta ganancia, la cual se identifica con creencias mágicas. En *El gallo de oro*, el juego cobra gran valor debido a que se presenta como una parte de la vida del protagonista. Dionisio Pinzón, una vez muerta su madre, se aleja de San Miguel del Milagro, *pa'nunca*, y se dedica a *jugar con su vida* en palenques y otros lugares. Primero gana con el gallo dorado y después con cartas y dados; inicia con los albures y luego llega a estrategias más elaboradas con las que siempre obtiene ganancias. “Aprendió primero viendo, y más tarde participando en la partida, a jugar Paco grande, un juego de cartas un tanto complicado; pero entretenido” (Rulfo, 1992: 341). Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, capacidad que más tarde utilizó para acumular una inmensa riqueza.

Los personajes de *El gallo de oro* también practican las peleas de gallos, entre otras actividades de azar, que dan cuenta de la razón del texto.



El fino gallo de Chihuahua, cojitranco, atacó sin misericordia al “alzapelos”, que se retiraba a su rincón en cada acometida; pero hacía uso de su “medio vuelo” al sentirse cercado.

[...] Pero al ver que volvía a caer, apeñuscado como una bola de pluma, dijo:

—No queda más remedio que rematarlo.

Y ya estaba dispuesto a torcerle el pescuezo, cuando Dionisio Pinzón se atrevió a contenerlo:

—No lo mate —le dijo—. Puede curarse y servirá aunque sea de cría (Rulfo, 1992: 326).

Ya con el gallo en su poder, Dionisio se sentía otro:

Pocas horas después, pastoreaba a su gallo por el asoleadero del corral. Aquel gallo dorado todavía cenizo de tierra que, a pesar de derrengarse a cada rato por faltarle el apoyo de su ala quebrada, daba muestras de su fina condición, irguiéndose lleno de valor ante la vida (Rulfo, 1992: 327).

Entonces aparece Bernarda Cutiño en la vida del gallero. ¿Quién era esa apuesta mujer que tenía frente a él?



La tal Bernarda Cutiño era una cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños; que así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear de nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada. Fuerte, guapa y salidora y tornadiza de genio, sabía, con todo, entregar su amistad a quien le demostraba ser amigo. Tenía unos ojos relampagueantes, siempre humedecidos, y la voz ronca. Su cuerpo

era ágil, duro, y cuando alzaba los brazos los senos querían romper el corpiño. [...] Mujer de gran temperamento, a donde quiera que iba llevaba su aire alegre, además de ser buena para cantar corridos y canciones antiguas (Rulfo, 1992: 337).

En el texto solo aparece el epíteto *de oro* en el título; el narrador siempre se refiere al animal como el Dorado: “El adjetivo que alude al color del plumaje, tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el carácter solar propio del gallo: como el sol que muere cada noche y renace cada mañana, el gallo dorado muere y resucita” (Ezquerro, 1992: 692). Además, a Bernarda la apodaban la Caponera, debido al empuje que tenía con los hombres, pues

Bernarda tiene un nombre de sonoridades duras y viriles. Más interesante es todavía su apodo: la frase explicativa ya citada parece darle el sentido mexicano de ‘yegua que sirve para guiar las bestias caballares’, que corresponde a la atracción que ejerce en los hombres (Ezquerro, 1992: 693).

Bernarda, cantadora de ferias, igual que su madre, tiene la mala fortuna de dar buena suerte a quien está con ella, por eso la consideran *piedra imán*.



A esta piedra también suele llamársele talismán, o amuleto de buena suerte, porque atrae la buena fortuna al apostar y da seguridad a quien la porta. La etimología de *amuleto* es incierta, se usa para designar pequeños objetos que se utilizan con la firme creencia de ahuyentar la enfermedad o la desgracia. Esa palabra también sirve para designar a los talismanes —más

sofisticados, más adornados e incluso más valiosos, según los materiales con que se fabriquen—. Se consideran factores que moldean creencias y juicios, como un antídoto inventado por el hombre para ayudarlo a enfrentar las incertidumbres de la existencia cotidiana.

La Caponera y Pinzón recorren diversos lugares, pueblean, apuestan y ganan grandes fortunas, ya por buenos medios, ya con trampas:

Desde entonces Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño vagaron por el mundo de feria en feria, alternando las tapadas con la ruleta y los albuers. Parecía que la unión de él con *La Caponera* le hubiera afirmado la suerte y crecido los ánimos (Rulfo, 1992: 345).



De esta manera la vida de Dionisio cambia. De pobre gritón de feria se convierte en un hombre prepotente y fanfarrón, con el afán ilimitado de acumular riqueza.



Pronto dejó de ser aquel humilde que conocimos en San Miguel del Milagro, y que al principio, teniendo como fortuna un único gallo, se mostraba inquieto y nervioso, asustado de perder y que siempre se encomendaba a Dios. Pero poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de

aquellos animales lo volviera de piedra, convirtiéndolo en un hombre fríamente calculador, seguro y confiado en el destino de su suerte (Rulfo, 1992: 341).

Su desmedida ambición por el juego, primero, y luego por las peleas, lo llevan hacia un desequilibrio que requiere la exclusión del elemento perturbador. Para ahuyentar a los malos espíritus, Dionisio debe alejarse del juego; pero el comportamiento que ostenta solo deja en él derrotos trágicos. Su final es la muerte, escape absoluto de la realidad que provoca la aparición del desorden cósmico. Después de todo, solo queda el caos, ya que “no hay duda de que la suerte cambia para Dionisio Pinzón: de la más terrible pobreza llega a momentos de esplendor, de riqueza sin límite. Y sin embargo de estas a la angustia, a la desesperanza, a la muerte” (Ruffinelli, 1980: 57).

EL GALLO DE ORO ¿cine o narración?



Novela corta

El gallo de oro, desde su origen, fue mal considerado guion cinematográfico; sin embargo, lo actualizamos como novela corta, pues

Las ochenta páginas de *El gallo de oro*, escritas como una narración, ofrecen la oportunidad para buscar en ellas un valor literario más que documental. Y lo tienen, ya sea en la configuración de la historia como en muchos, generosos momentos de la prosa (Ruffinelli, 1980: 56).

Los primeros indicios muestran que es un texto para cine y que el autor lo concibió de esa manera, pues se tiene la idea de que Rulfo lo escribió y guardó alrededor de los años sesenta. Se publicó hasta 1980 por Ediciones Era, en *El gallo de oro y otros textos para cine*, que tuvo reimpressiones en 1985, 1987 y 1990. El Fondo de Cultura Económica (FCE) lo incluye, junto con *La fórmula secreta*, en su edición de obras de Juan Rulfo.

El texto es una novela corta bien estructurada con un hilo narrativo que muestra las andanzas de un pregonero por las ferias de algunas ciudades de México. Aunque no negamos la versión cinematográfica dirigida por Roberto Gavaldón, quien elaboró el guion con la colaboración de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Se le considera una de las cuarenta y una mejores películas mexicanas. También reconocemos la afortunada versión de Ripstein, *El imperio de la fortuna* (1985).

Para mostrar el azar, la narración necesita de aspectos colaterales o formas de manifestación, a las que llamamos ejes temáticos.

Ejes temáticos



Azar

Uno de ellos es el juego, el cual representa una forma de vida, pues:

La vida del gallero y jugador de naipes extrae al personaje súbitamente de la estructura laboral... Y en este caso, la feria, la fiesta mexicana se convierte en ocupación profesional: ya no se trata de pelear gallos cuando hay ferias, sino de seguir las ferias por los pueblos para extraer de ellas su ganancia como modo de vida (Ruffinelli, 1980: 64-65).



El milagro supone la intervención del Creador, se le relaciona con la religión. Es un suceso contrario a las leyes de la naturaleza; por ejemplo, la resurrección de un muerto o la repentina curación de una enfermedad maligna y mortal. La suerte es una ventaja no ganada, es una fortuna obtenida sin esfuerzo alguno, por sucesos caprichosos e inesperados de la vida.

Por otro lado, el amuleto se utiliza con la firme creencia de ahuyentar las malas vibras o desgracias; se presenta de diferentes formas, como la pata de conejo, las mascotas o algunas efigies.



Para una mejor comprensión del texto que nos ocupa, hemos de aclarar el significado y simbología de nombres propios y de los objetos.

Simbología de nombres propios y objetos

Dionisio

Dios del vino, nacido dos veces, supresión de prohibición, derrota, pájaro cantor.

Oro

Sol, regeneración, nuevo día, vida.

Bernarda

Libertad, bebida, nombre masculino, deseo, riqueza.

Dionisio es Dionisios o Baco, dios del vino, su doble nacimiento muestra la idea de resurrección. En él se suprimen e invalidan las prohibiciones, por eso su pasión por el juego lo lleva a la derrota, el derrumbe y la muerte.

Por su parte, Bernarda simboliza la libertad de ser y de vivir, de beber hasta embriutecerse; tiene un nombre masculino, de sonoridades fuertes. Esta mujer, a la vez que representa el deseo, es fuente de riqueza.



El oro tiene relación con el color del sol; es símbolo de regeneración, de vida nueva, del nuevo día.



Así llegamos a la significación de la obra y, de esta manera, el gallo tiene relación con el color del oro, que remite a la figura masculina, Dionisio Pinzón. Por otro lado, tenemos que la piedra imán corresponde a la figura femenina, a Bernarda. Con ella aparece lo que Jung designa con el nombre de *andrógino*, la parte femenina que posee un hombre, como la parte masculina que posee una mujer. De esta manera, Dionisio renace en otro, su carácter cambia, tiene actitudes delicadas atribuidas a la mujer, posee el factor proyectante *ánima*. Además, pese a la significación de su nombre, no bebe y tampoco canta.



Bernarda posee el factor proyectante *animus*; mantiene actitudes de hombre, es la unión hembra/macho desde su nombre. Bebe hasta morir y se petrifica; al dar suerte y fortuna, mata y muere a la vez.

De esta manera, en la línea temática femenina como en el juego, Bernarda, al ser mujer y por su relación con la fortuna, representa a la sota deoros de la baraja española. En lo referente al gallo, el color remite al dinero; Dionisio es un gallo entrón, muere el tímido y renace, el dorado, el del nuevo día. En cuanto al oro, representa la fortuna, el brillo del dinero, el color del gallo y la riqueza.

Hemos de mencionar que el azar es un término acuñado por la física en el que se habla de casualidad y probabilidad. Tiene connotaciones de un mal logro y se relaciona con el juego.

Debemos aclarar que el tratamiento del azar no se inicia con esta obra, pues ha sido un tema bien explotado en la literatura; baste recordar *El jugador*, *El Lazarillo de Tormes* o “El truco”, textos de diferentes géneros, épocas y latitudes, en los que el azar, manifestado en su condición de juego, es tomado como materia para la creación artística literaria (Arizmendi, 2015: 94).

Así, pese a no ser un tema literario, el azar sirve como materia y eje rector en *El gallo de oro* de Juan Rulfo. En la literatura se convierte en una fuente de inspiración para crear obras abiertas que permitan al lector formar parte de las estrategias discursivas en la configuración de la obra.

REFERENCIAS

- Arizmendi Domínguez, M. E. (2015). “Presencia de tradiciones y costumbres en *El gallo de oro* de Juan Rulfo”. En Vital Díaz, A., M. E. Guzmán Gutiérrez y S. Cuéllar. (coords.). *60 años de “El llano en llamas”, reflexiones académicas* (pp. 93-100). México: UNAM.
- Ezquerro, M. (1992). “El gallo de oro o el texto enterrado”. En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo, toda la obra* (pp. 683-700). México: Conaculta.
- Fell, C. (coord.) (1992). *Juan Rulfo, toda la obra*. México: Conaculta.
- Ruffinelli, J. (1980). *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Rulfo, J. (1992). “El gallo de oro”. En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo, toda la obra*. México: Conaculta.
- Vital, A. (2006). “*El gallo de oro*, hoy”. En Jiménez, V., A. Vital y J. Zepeda. (coords.). *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica* (pp. 425-436). México: Congreso del Estado de Jalisco / UNAM / Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad de Colima / Facultad de Filosofía y Letras / Fundación Juan Rulfo / RM.

SONORIDAD Y ARMONÍA EN *EL GALLO* DE ORO DE JUAN RULFO

ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA
LYLIAN ALEJANDRA CHÁVEZ ROMERO

El gallo de oro nos muestra personajes, contextos y espacios en los que está presente el sonido, como la feria, la pelea de gallos, el juego, el canto de las aves, el pregonero, el ladrido de los perros, los retumbos de la tambora, el apellido de Dionisio Pinzón, las cantadoras, los aplausos, el gritón, el eco, el pájaro carpintero, entre otros.

Para iniciar este análisis nos hacemos la siguiente pregunta: ¿cómo entenderán las futuras generaciones de lectores estos ambientes, personajes y eventos, si cada día van desapareciendo? Gracias a la tecnología podremos ver en internet lo que fueron los palenques, degustar las canciones y escuchar los pregones, pero no experimentaremos el ambiente de todos esos lugares que evoca la feria. Por eso es importante ver la manera en que se relacionan los elementos de la novela a través del sonido, para construir un significado.

La sonoridad y armonía de las palabras ya eran materia de estudio hace más de dos mil años. Dionisio de Halicarnaso, por ejemplo, en su *De compositione verborum*, analizó los sonidos de las letras y de las sílabas. Por otro lado, entendemos que la voz es un fenómeno producido por la vibración de las cuerdas vocales. Cada persona emite los sonidos de una

manera especial, por eso somos capaces de reconocer la voz de un familiar o amigo y distinguirla de las demás. Existen, por tanto, infinitas clases de sonidos, tantos como personas.

De la misma forma, el lenguaje narrativo, el dialogado y la descripción están dotados de los recursos sonoros de su propia actualidad y solicitan un análisis que nos permita identificar el núcleo creador de nuestra cultura, el espíritu del pueblo mexicano, para reinventar el presente y proyectar el futuro. Al respecto, Cassirer (1968: 32) dice:

la palabra articulada es el marco de nuestra realidad, [...] percibimos solo aquello que el lenguaje nos permite. La lengua lleva en sí misma una visión del mundo. Cada lengua traza en torno al pueblo al que pertenece un círculo del que no se puede salir si no es entrando al mismo tiempo en el círculo de otra. Por eso aprender una lengua extraña debería comportar la obtención de un nuevo punto de vista.

El círculo de la novela es el contexto mexicano, donde aparece Dionisio Pinzón, oriundo de San Miguel del Milagro, pueblo al que jamás volverá, mientras se dedica a travesear en palenques y casas de juego. Cassirer (1968: 32) señala que:

era propio del hombre interpretar la cosa apenas esta entraba en relación con él. Cuando sucedía, el individuo se hacía una representación de la misma a la que podía expresar de diversas maneras, sea a través del signo (cuando la cosa que se refiere puede ser en última instancia presentada); de la alegoría (cuando el significado aunque difícil de presentar puede estar parcialmente representado); o bien, del símbolo (cuando más que del significado hay que preguntarse por el sentido inalcanzable, límite de lo humano y resultado de un inagotable proceso de elaboración sobre lo que se consideran las cuestiones vitales de la existencia).

Así, por ejemplo, el gallo es el animal que Dionisio doma, cuida e idolatra, por lo que se vuelve peculiar; ya que con él gana sus primeras apuestas.

Su significado puede ser contrario al que tendría en estado salvaje, en el redondel de la feria o en la lucha donde deja su vida. El gallo, de acuerdo con Cirlot (1992: 14):

fue un símbolo cristiano de gran importancia, apareciendo casi siempre en la veleta más elevada, sobre las torres y cimborrios de las catedrales. Se consideraba alegórico de vigilancia y resurrección [...] tendencia a la eternidad y cuidado en dar primacía al espíritu, de estar despierto y saludar al sol (Cristo), aun antes de su salida por Oriente (iluminación).

Desde ahí encontramos que la presencia de aves cantoras es recurrente en la novela. De manera análoga a la representación de los protagonistas, en un texto de los *Upanishads* (Abayu, 1989: 26) se lee:

Dos pájaros, compañeros inseparablemente unidos, residen en un mismo árbol; el primero come de su fruto, el segundo mira sin comer. El primero de estos pájaros es *jivátmá*, el segundo es *Atmá*, puro conocimiento, libre e incondicionado y, si se hallan inseparablemente unidos, es que este no se distingue del otro sino de modo ilusorio.

Por un lado, la relación de Dionisio con el sonido es que en su pueblo natal él eraregonero. Este personaje se presenta como un extranjero, al igual que el dios Baco o Dionisio, mientras que su apellido alude a un ave cuyo canto es dulce y gratificante: el pinzón.

Por otra parte, el personaje femenino es cantadora de feria y una de sus canciones remite a otra ave: “Pavo real que eres correo y que vas pal Real del Oro, si te pregunta qué hago, pavo real, diles que lloro lagrimitas de mi sangre por una mujer que adoro” (Rulfo, 2010: 358). Además, el agua también está presente en la novela, con su propia sonoridad a través del río de la cascada o de la botella que la contiene y, como dice Gaston Bachelard (2003), es el agua violenta, porque la cantadora muere por el agua que la consume.

En ambos personajes se encuentra una función social de la sonoridad de fondo que permite regular la interacción del día a día de los personajes hasta que llega el juego de cartas, el silencio y la muerte.

La musicalidad de la novela es de suma complejidad y aquí solo expusimos unas ideas generales. Su raíz musical, o cuando menos sonora, crea y exalta una imagen de la conexión natural de todas las cosas. El lenguaje textualizado en *El gallo de oro*, y los elementos que ambientan el espacio narrativo a través del sonido, nos indica que hay una intensidad y una experiencia corporal intersubjetiva en la novela. Este es un eje paralelo que recorre la narrativa de Juan Rulfo, de tal manera que se restituye el cuerpo en la experiencia musical.

REFERENCIAS

- Abayu (1989). *Diccionario de mitología egipcia, religión y mitología*. Barcelona: Herder.
- Bachelard, G. (2003). *El agua y los sueños, ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE.
- Cassirer, E. (1968). *Antropología filosófica*. México: FCE.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Rulfo, J. (2010). *El gallo de oro*. México: RM

LOS DESIGNIOS DE LA FORTUNA (O LA MALDICIÓN DE LA SUERTE) EN *EL GALLO DE ORO* DE JUAN RULFO

KARLA D. URBANO GÓMEZ

Tras perder todo en el juego, Dionisio Pinzón escucha una carcajada ominosa que se presenta como anuncio del repentino abandono de su suerte. Aunque la fortuna le había sido fiel hasta ese momento, en realidad era un don de la Caponera quien, con su baladro final, da la última vuelta de timón al destino del pobre gallero: ahora la desgracia lo espera. Por esas razones, Pinzón comprende el advenimiento de su propia muerte, al tiempo que la advertencia de uno de sus oscuros compañeros de mesa, quien le musita: “se está jugando su destino” (Rulfo, 2016: 71).

Juego, azar y fortuna son los pilares sobre los que se sostiene la historia que cuenta Juan Rulfo en *El gallo de oro* (1980). Dicho *texto enterrado*, como lo llama Milagros Ezquerro (1992), es una de las obras más impopulares del autor jalisciense, debido a la escasa circulación que tuvo durante el año en que se publicó y la poca fe que le profesó su mismo creador. Para Rulfo, este libro no era más que un guion de cine fallido; pero con el tiempo y diversas (re)lecturas, *El gallo de oro* despertó la atención de la crítica contemporánea, que encontró valores ocultos en su poética, volviéndolos palmarios de manera gradual.

Sobre esa base, Ezquerro (1992: 685) define esta narración como una novela corta¹ que guarda relaciones temáticas con otras obras de Rulfo: “*El gallo de oro* no es un texto para cine, sino una novela corta que forma parte cabal del núcleo central de la obra del escritor jalisciense, una novela que no solo tiene un poderoso atractivo, sino que está hondamente vinculada con la obra anterior”.

Asimismo, Alberto Vital (2006) afirma que la ambigüedad en la clasificación de *El gallo de oro* se debe a la influencia del cine en la literatura, un fenómeno acuciante entre los escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo xx. Entonces se experimentó con sendas formas de relatar; por lo tanto, dicha cualidad no debe entenderse como un defecto, ni es excusa para escamotear el trasfondo literario ni la riqueza de la factura textual de esta obra. Desde ese enfoque, para Vital (2006: 431-432), *El gallo de oro* es una extraordinaria manifestación de novela corta o, con mayor precisión, una *nouvelle*:

Ahora bien, el género más preciso para caracterizar la obra es el de la *nouvelle*, cuyos dos rasgos imprescindibles son una relativa brevedad y el hecho de que una acción por lo común única, desemboque en un acontecimiento original, sorprendente, que a la vez decida la vida del protagonista y azore al lector.

Ya sea como novela corta o *nouvelle*, *El gallo de oro* es un libro que trasciende la mera función de guion cinematográfico debido a la articulación del subtexto. Es decir, invita a la interpretación de elementos narrativos desde su poética, tales como los personajes simbólicos, la representación del entorno social mexicano en el espacio ficcional, el tema de la suerte y el juego como características de la idiosincrasia, y un narrador que no se limita a presentar los elementos de la ficción, sino que también elabora juicios y reflexiones sobre lo que ocurre en el relato.

¹ En este sentido, discrepa de Yvette Jiménez de Báez (1990: 264), para quien esta obra: “Es un texto que —como bien lo ha señalado la crítica— solo pretende ser un argumento para cine”.

Aunque es evidente que en la obra hay un influjo importante del cine, eso no quiere decir que tenga la naturaleza de un guion, ya que carece de la pragmática de los argumentos dispuestos a representarse en la pantalla. En este sentido, *El gallo de oro* es una obra congruente con el espíritu innovador y experimental de Rulfo. Desde la perspectiva del narrador, la configuración de las imágenes que revisten el espacio de la ficción y la simbología de los personajes reúnen los grandes intereses del autor: literatura, fotografía y cine.

En esta investigación resulta importante destacar las funciones de los personajes e indagar su carácter emblemático, ya que ahí está el punto de cohesión del relato. En particular, me enfocaré en analizar a Bernarda Cutiño, la Caponera, porque en ella radica el soporte principal de la historia, de tal manera que sus funciones transmiten el mensaje más importante: *más vale ser afortunado que bueno, pero en los juegos de azar, la suerte es no jugar.*

La fortuna es uno de los tópicos clásicos de la literatura; se utilizó con frecuencia en el Renacimiento. Sus apariciones posteriores la canalizan como una de las características subrepticias de la realidad o uno de los aspectos que imprimen mayor desconcierto en la condición humana. La suerte, entendida como una secuencia de eventos regidos por el azar, es aquello que no tiene una finalidad teleológica y, por el contrario, está llena de *accidentes*:

La distinción entre azar y suerte corresponde *grosso modo* a la distinción entre lo que sucede “accidentalmente” en los fenómenos naturales y lo que sucede “accidentalmente” en los asuntos humanos. El que sea accidental excluye el que sea necesario. Pero no implica que sea absurdo o inexplicable (Ferrater, 2001: 291).

Asimismo, se involucra otro proceso: “Común al azar y a la suerte es el hecho de designar acontecimientos ‘excepcionales’ que tienen lugar cuando se entrecruzan series causales independientes” (Ferrater, 2001:

291). Las series de eventos que conducen a finalidades delimitadas pierden su carácter causal al momento de entrecruzarse y, de este modo, pertenecen al orden de lo casual. Esto provoca una alteración de lo *conocido* rumbo a un terreno *desconocido* y, por lo tanto, velado o siniestro.

La diosa Fortuna representa una deidad compleja, difícil de ubicar en el panteón romano. Se relaciona con la diosa griega Tyche, “Fortuna was the Latin and perhaps Sabine goddess of the incalculable element in life. Her name is derived from the Latin word *fors* (‘luck’)” (Eliade, 1978: 394). Diversos investigadores, teólogos y antropólogos coinciden en que a esta diosa se le erigieron templos en Roma y sus funciones se designaban a la población esclava.²

² A continuación se presentan otras caracterizaciones de esta figura. En la enciclopedia de Eliade (1978) se menciona el nombre con el que se le conocía —*Fanum Fortis Fortunae*— y sus características como deidad benéfica; entre sus feligreses se destacan los reyes Numa Pompilius y Servius Tullius. Por otro lado, J. F. M. Noël (2003: 586) la describe como “Deidad que presidía en todos los acontecimientos y distribuía, según su capricho, los bienes y los males” Este autor afirma que no se le conocía en Grecia, argumentando su ausencia en los textos de Homero y de Hesíodo. Asimismo, agrega: “Los poetas la pintan calva, ciega y en pie, y con dos alas en los dos pies, el uno sobre una rueda que da vueltas, el otro en el aire. Los antiguos la han representado con un sol y una media luna sobre la cabeza; para indicar que, como estos astros, la fortuna preside a todo lo que pasa en la tierra. Le han dado también un timón, para indicar el imperio de la casualidad. Muchas veces, en lugar de timón, tiene un pie en la proa de una nave, como presidente a la vez sobre la tierra y los mares” (Noël, 2003: 586). Se encontraba en las monedas de los emperadores con la finalidad de designar buenos augurios a su gobierno. En el terreno de la literatura, Benjamín Jarnés (1965: 429) se refiere a ella como “Divinidad antigua, omnipotente. En el templo de Ancio —enriquecido con múltiples ofrendas y magníficos regalos— la estatua de la diosa formulaba oráculos y respondía a las preguntas de los demandantes con un movimiento de cabeza o por gestos. Representan a la Fortuna con los ojos vendados y un cuerno de la abundancia en la mano, o bien sobre una rueda o una bola que gira velozmente. Algunas veces se la representa provista de alas y muy frecuentemente lleva en sus brazos una estatua de Pluto o un timón”. La representación simbólica, a cargo de Montserrat Escartín Gual (1996: 145), es la siguiente: “Divinidad romana que personifica la circunstancia caprichosa y cambiante, identificada con la *Tyché* griega, que Alciato representa sobre una bola para indicar que es loca, *ciega* y bruta. Es ciega porque no ve lo que hace, igual que derriba a quien debiera levantar y levanta al que debiera abatir; lleva una vela en las *manos* para indicar que es inestable y su movimiento depende de la fuerza y dirección del *viento*”.

En su edición crítica a la fábula *Eros y psique* de Apuleyo, Antonio Betancourt, al momento de describir a los dáimones —además de otras suertes que se ocupan del devenir del mundo y que los filósofos se encargan de interpretar— habla de la diosa Fortuna del siguiente modo:

Como viva imagen de la arbitrariedad y la inconstancia fue ampliando sus atributos y se convirtió en la diosa Fortuna, a quien Lucano no duda en calificar como la verdadera gobernadora del Universo (un modo cortés de indicarnos que, exceptuando tal vez a los severos filósofos y los afortunados iniciados en los cultos místéricos, los ciudadanos del imperio se habían postrado ante el azar). Juvenal aconsejaba prudencia a la hora de lidiar con ella; los estoicos, una resignada determinación; los epicúreos, quietismo; los adivinos y los astrólogos consagraban sus esfuerzos a intuir su curso entre los ritmos invariables de los remotos y majestuosos cuerpos celestes ... ; pero unas viejas monedas nos revelan que en Sebastos, el titánico de Cesárea Marítima, la diosa Fortuna sostenía en su mano la efigie del Emperador (Betancourt, 2006: 78).

La fortuna, como diosa o condición inminente de la vida, es ineludible en *El gallo de oro*. Jorge Rufinelli indica que la idea del gallo *de oro* relaciona la novela de Rulfo con la fábula de “La gallina de los huevos de oro”. Asimismo, asegura que:

A riesgo de expresar demasiado la significación del relato (que ya no llamaré “argumento”), podría decirse que su afán mayor gira en torno a la idea de la ‘suerte’. Y dentro de ese tema a otro, paradójico: la *maldición* de la suerte (Rufinelli, 1980: 57).

De esta manera, Rufinelli relaciona el símbolo del oro con la fortuna, pero también vincula tal portento con la maldición de Midas. El oro mal habido deviene en una maldición ignominiosa para aquellos advenedizos que desconocen los embates del azar:

El color y la referencia al oro aparecen varias veces más en el relato, y casi siempre en momentos decisivos de la trama: así, cuando Bernarda comienza a darle suerte a Dionisio. Este se encuentra jugando y perdiendo, pese a apostarle a la “sota de oros”. “Me gustan los oros”, dice como en una explicación para sí mismo. Y entonces aparece Bernarda (“la figura reluciente de La Caponera”), le da dinero y le pide apostar al seis de bastos. Asoma “el seis de oros” y gana. Queda sellado el pacto con la suerte. La suerte se asocia al oro y en esa unión al menos temporalmente, permanece. Más adelante, con Bernarda, quien ya se ha convertido en su mujer y le ha dado una hija, Dionisio visita a Benavides en su inmensa casa de Santa Gertrudis. Nuevamente el oro y la suerte y la desgracia: el furor del juego destruye al antiguo compañero y maestro, pues Dionisio le gana en las cartas, le gana la casa, todas sus propiedades: con “un solo seis de oros” (Rufinelli, 1980: 59).

En ese orden de ideas, el texto está plagado de sucesos fortuitos que cambian favorablemente la vida del personaje, pero cobran caro el favor. Tal es el caso del primer acontecimiento afortunado del relato: Dionisio Pinzón, pregonero de San Miguel del Milagro, obtiene de manera casual al gallo que lo saca de la miseria. Este gallo se encuentra malherido, razón por la cual el pregonero y su madre deciden atender al animal. Sin que Pinzón lo note, las energías de su madre disminuyen conforme el gallo se recobra; en palabras de Rulfo (2016: 31) “pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del ‘Ala tuerta’ [...]. Pues mientras este iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria”. Así, al pagar vida con vida, el gallo milagroso recupera su animosidad inhalando y exhalando *el aire de la resurrección*.

El gallo es un animal de amplia tradición simbólica. Tanto Jiménez de Báez como Ezquerro lo relacionan míticamente con el sol. La autora puertorriqueña interpreta al gallo y al oro de la siguiente manera: “El carácter alegórico de vigilancia y resurrección que da primacía al espíritu, propio del símbolo solar y cristiano representado por el gallo, y el oro

entendido como ‘todo lo superior propio del cuarto estado de la inteligencia divina’ (Jiménez de Báez, 1990: 264). Ezquerro (1992: 678) explica esa misma efigie a partir de las siguientes afirmaciones:

El gallo es de por sí un símbolo solar, ya que su canto matutino parece provocar la resurrección del astro diurno, evocando así el cumplimiento de un ciclo cotidiano. El color del oro redobla el simbolismo solar y evoca la moneda de oro, abarcando el campo del dinero.

En el relato, el gallo funciona como el talismán que favorece a Pinzón, hasta el momento en que este se relaciona con la mujer que cambia para siempre su destino: Bernarda Cutiño, la Caponera. Pinzón encuentra el amuleto más fuerte en la cantadora, ya que ella representa la entrada del gallero a una vida colmada de valores pecuniarios. Los dones milagrosos de la Caponera conducen al antiguo pregonero tullido hacia la bonanza y, por este motivo, entre los dos estriba una relación no por un pacto amoroso, sino aciago: “la necesidad que Dionisio siente de ella, y la necesidad que ella siente de él, los amarrará en una pareja cuyo sentido, más que los sentimientos, es la idea de la suerte” (Rufinelli, 1980: 60).

Bernarda Cutiño —figura poco usual en la literatura de Rulfo— se trata, como ya lo mencionó Milagros Ezquerro, de un personaje excepcional. Es una mujer inalcanzable, pero no a la manera de Susana San Juan y su delirio, sino como la representación de una guerrera. Cutiño es una mujer masculinizada y su apodo, la Caponera, indica que tiene la facultad de castrar a los hombres con los que se relaciona. Esta mutilación se debe comprender en el sentido figurado, es decir, que ella es capaz de restar la virilidad de sus parejas, arrebatándoles su hegemonía masculina. Ella es la causa de que los gallos ganen o pierdan, de que Lorenzo Benavides quede inválido y miserable, y de que Dionisio Pinzón se suicide por la desesperación que le produce la orfandad de su suerte.

La Caponera es un personaje atractivo, de resolución enérgica y temperamento fuerte. Rulfo (2016: 26) la describe a la vanguardia de todas

las demás mujeres del ruedo, como si se tratara de una reina en compañía de sus damas:

Y venidas de quién sabe dónde, hicieron su aparición las “cantadoras” [...] Al frente de ellas venía una mujer bonita, bragada, con un rebozo ametalado sobre el pecho a quien llamaban La Caponera, quizá por el arrastre que tenía con los hombres.

Sobre esa base, las características de esta figura se asemejan con la representación de la diosa de la que se habló líneas atrás:

Era hermosa, solía vestir una túnica liviana y esbozar una tímida sonrisa. Su nombre era Fortuna [...]. La cornucopia simbolizaba su capacidad de conceder favores, mientras que la palanca del timón era el símbolo de esa otra facultad más siniestra de cambiar los destinos. Lo mismo podía esparcir dones que dar un golpe de timón con una velocidad aterradora, para vernos morir atragantados con una espina o asistir a nuestra desaparición en un corrimiento de tierras, siempre con su sonrisa imperturbable (Bottom, 2000: 97).

En la Caponera se encuentran los aspectos que se indican en la cita anterior. Siempre altiva y respetada a causa de su carácter enérgico, rebosante de joyas, faldas y “con un rebozo ametalado en el pecho”, se asemeja a cualquier representación de la diosa referida. Las similitudes más evidentes se enumeran de la siguiente manera: así como es una mujer hermosa, poderosa y, al parecer, inofensiva, cambia los destinos de los hombres que se enamoran de ella y la veneran.

La risa de la cantadora también es un excelente indicador: a veces parece que se ríe de felicidad, como cuando bebe; otras más, parece una risa premonitoria, como cuando sabe que Pinzón no tiene experiencia en el juego. Como efigie del caos y el azar, es símbolo de la libertad, por lo que se consume en el cautiverio. Su verdadero poder consiste en la desola-

ción que produce su ausencia, recuerda la incómoda sensación de saber que aquellas cosas que se pueden controlar son escasas. Por ello, su naturaleza es siniestra, su compañía es vitanda y al final sus virtudes son maldiciones. Con su baladro fatal, la Caponera acuña el vínculo con la representación de Fortuna, aquella que siempre porta *su sonrisa imperturbable*.

El gallo y Bernarda Cutiño son las piedras imanes de Dionisio Pinzón, pero participan en dos relatos distintos. En el primero atendemos a la historia de un hombre que, por momentos, resulta conmovedor y digno: no bebe, no maltrata a Ala tuerta y respeta la fuerza de Bernarda. Sin embargo, en el segundo relato, la cantadora se queda con lo peor: se convierte en la mujer de Pinzón, quien la maltrata y la encierra hasta que ella termina matándose con la bebida, su único consuelo.

Ambos talismanes demuestran su naturaleza mágica en la violación a la virtud, el gesto trágico que los reúne. La suerte del gallero cambia al momento en que agrede a su gallo: “Tomó tierra del suelo y la restregó en la cresta de su animal para contener la hemorragia y, lo que no había hecho nunca, comenzó a desestruarlo arrancándole las plumas de la cola para encorajinarlo” (Rulfo, 2016: 31-32). Ala tuerta, el gallo de oro, muere por esta riña y abandona a Dionisio Pinzón. El gallero, perdido y desilusionado, comienza a jugar lo poco que había ganado con el animal, pero justo antes de perder todo su dinero se encuentra con Bernarda Cutiño.

Ella fue la amante de Lorenzo Benavides. Este se transformó en el maestro de las trampas y los vicios del juego que Pinzón buscaba para recuperar su riqueza tras la muerte de Ala tuerta. No obstante, las ansias del distinguido charro por capturar a la fortuna se vuelcan en su contra, pues la buena suerte de Cutiño se esfuma cuando Benavides desea retenerla en su gran hacienda. Es aquí cuando la Caponera abandona al charro para relacionarse con el gallero y convertirse en su mujer. Benavides comienza a perder todas sus riquezas y enferma gravemente; en esta serie de eventos se representa otra de las facultades de la Caponera como objeto mágico: así como eleva a un hombre con su sola presencia, también lo puede destruir.

Se acercó con su silla de ruedas hasta donde estaba Bernarda Cutiño, quien lo miraba interrogante dibujando en sus labios una sonrisa; pero inesperadamente, una tremenda bofetada que le lanzó furioso Lorenzo Benavides, le apagó la sonrisa y le hizo dar un sobresalto, mientras gritaba en su cara:

— ... ¡Es a esta inmundada bruja a quien debes todo!

Después de esto, inyectados aún sus ojos de odio y llevando en su boca una mueca iracunda, se alejó por la oscura sala, imprimiendo mayor velocidad a la silla de inválido en que iba (Rulfo, 2016: 54).

A partir de la violenta reacción de Benavides y el curioso apelativo con el que se refiere a Cutiño, la Caponera cae en una sima de decadencia. Ni Bernarda Pinzón, su hija, la puede salvar al continuar con su legado de cantadora. Al mismo tiempo, ese hecho rompe el hechizo de bonanza con el que favorecía a sus parejas y es el inicio de la condena de todos los que se beneficiaron de su encantamiento.

La maldición de la suerte que otorga Cutiño afecta fatalmente a los hombres con los que se relacionó: Benavides pierde todo y queda inválido —aspecto que recuerda las facultades de *capar* de la cantadora— y las riquezas acumuladas de Pinzón se desvanecen con velocidad, hasta dejar al protagonista con la única compañía de un ridículo ataúd

Tal embrujo se articula en alegorías que aparecen como signos nefarios de la fatalidad; se materializan a través de las imágenes y los sonidos que percibe Dionisio Pinzón cuando la Caponera muere, instante en el que se va a la ruina:

Y como una réplica, oyó la misma canción en la voz ardiente de La Caponera, allá, brotando del templete de una plaza de gallos, mientras veía muerto, revolcándose en el suelo a un gallo dorado, tornasol [...] Allí estaba su madre ayudándole a hacer un agujero en la tierra, mientras él, en cucullas, procuraba revivir, soplándole en el pico, el cuerpo ensangrentado de un gallo medio muerto (Rulfo, 2016: 70).

Justo aquí atendemos a la destemplada conclusión. La ventura abandona al gallero y con ella se va su riqueza. La Pinzona continúa el legado y los pasos de su madre, pero este retruécano no es más que un indicio que muestra un mensaje oculto de la novela: la confianza que se deposita en la suerte, al igual que la vida de las ferias, es la condición trágica del mexicano y está condenada a repetirse. En relación con esto último, Vital (2006: 432-435) afirma:

El gallo de oro rulfiano es el mejor estudio y recreación que existe acerca del espíritu festivo de los mexicanos y en general de los pueblos que, condenados a la pobreza por efecto de estructuras económicas — y por ello políticas — profundamente distorsionadas (como el cacicazgo de Pedro Páramo), se refugian en la feria sagrada y pagana, formal e informal, como la única manera de protegerse en términos psíquicos y de salir adelante en un mundo que los excluye.

Domingo Miliani en *País de Lotófagos* (1992) reflexiona sobre esta situación como una característica inherente a las poblaciones latinoamericanas, en donde la precariedad y la injusticia se palian buscando desesperadamente los beneficios de la fortuna. Ello se constata en la tradición perenne de las ferias, donde la irresponsabilidad, la falta de rigor en el trabajo, la carencia de instituciones estatales y la fe ciega en la religión o en la suerte pierden su carácter excepcional hasta convertirse en la única regla que sostiene al orden social. Para Miliani y Rulfo esta condición es tan enervante como el manjar de la flor de loto que sedujo a la tripulación de Ulises hasta conducirla al infortunio:

En el azar, como es obvio, radica nuestra incurable predisposición al juego, sin que ello nos defina como *Homo ludens* [...]. Nuestro juego es, precisamente, apostar todo a todo. Alguien, en algún lugar con lapidaria elegancia, dijo: “El azar es la expresión más vil de la esperanza” (Miliani, 1992: 16).

La ansiedad por el juego también es una manera de perder la virtud y de caer en el vicio, error por el cual se castiga a Pinzón con el abandono de la suerte. Asimismo, la *lotofagia* de este personaje, lejos de proporcionarle la paz y calma lo orilla a su destrucción.

Finalmente, el valor incuestionable de *El gallo de oro* radica en su mensaje. Se trata de un relato en el que se representan costumbres, vicios y desgracias, cuyo propósito es dilucidar uno de los rasgos más dolorosos del *ethos* del mexicano: la confianza en lo sobrenatural en realidad es un rasgo de inmadurez, el cual conduce a una tragedia irremediable. Aunque la virtud de esta *nouvelle* es palmaria para la crítica contemporánea, resulta irónico constatar que su hado en realidad fue infortunado, como se mencionó al principio.

Víctima del escrutinio de su autor, el destino de *El gallo de oro* no se distingue mucho del sino de la Caponera, cautiva por Dionisio Pinzón y condenada a consumirse. De un modo similar esta *nouvelle* parece haber sido capturada en el cajón de Rulfo, pero es confortante saber que su condición de talismán trasciende el olvido, por lo tanto, su cautiverio no fue tan contundente, de tal manera que hoy resulta un texto imprescindible en el canon de la literatura mexicana.

REFERENCIAS

- Betancourt, A. (2006). "Apuleyo y la fortuna". En Apuleyo. *Eros y psique*. Girona: Atlanta.
- Bottom, A. de (2000). *Las consolaciones de la filosofía*. México: Taurus.
- Eliade, M. (ed.) (1978). *The Encyclopedia of Religion*. Nueva York: Macmillan.
- Escartín Gual, M. (1996). *Diccionario de símbolos literarios*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Ezquerro, M. (1992). "El gallo de oro o el texto enterrado". En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo, Toda la obra*. México: Conaculta.
- Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Jarnes, B. (1965). *Enciclopedia de la literatura*. México: Central.
- Jiménez de Báez, Y. (1990). *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza, una lectura crítica de su obra*. México: FCE.
- Ruffinelli, J. (1980). *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Miliani, D. (1992). *País de lotófagos*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Noël, J. F. M. (2003). *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: Edicomunicación.
- Rulfo, J. (2016). *El gallo de oro*. México: FM / Fundación Juan Rulfo.
- Vital, A. (2006). "El gallo de oro, hoy". En Jiménez, V., A. Vital y J. Zepeda (coords.). *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*. México: RM.

OTROS TEMAS
EN RULFO



LA DESILUSIÓN COMO HILO CONDUCTOR
DE LAS RELACIONES FAMILIARES EN *PEDRO
PÁRAMO* Y *EL LLANO EN LLAMAS*

ILEANA REYES RETANA

Vivir, en Rulfo, es morir desangrado.

HARSS, *Los nuestros*

Juan Rulfo, gran escritor mexicano de mediados del siglo xx, retrata en la desoladora provincia mexicana el resultado de una malograda revolución. La narrativa de Rulfo nos ofrece la tragedia como forma de vida en sus historias, en sus personajes y en sus campesinos. Sus relatos agregan una cosmovisión diferente; el fatalismo de Rulfo contrasta con la alegría de Arreola o la solemnidad de Fuentes, es un fatalismo que deriva del amor, la familia, el poder y la desilusión del movimiento revolucionario.

Para los mexicanos, la figura ambigua y compleja de Juan Rulfo nos encamina al reencuentro con su vida, nos remite a Sayula en 1918. Hijo de Juan Nepomuceno y María, sufre la muerte de su padre durante la guerra de los cristeros; también asesinan a sus tíos y a su abuelo, mientras su madre lo deja huérfano en 1930. Desde entonces, Rulfo daría forma a ese carácter reservado que tuvo hasta el fin de sus días. Esa reserva humana la trasmite en sus cuentos, en la soledad de Juan Preciado, en los prota-

gonistas, incluso en los fragmentos fotográficos cotidianos. Esa orfandad de Rulfo es un subtexto dentro de todas sus narraciones.

El llano en llamas y *Pedro Páramo* son muestras de la vida campesina jalisciense. Retratan la pobreza, la desolación y el drama hasta en sus más recónditas líneas. Son prueba de un autor que deja de ser el dios caprichoso que crea y destruye. En contraparte, levanta a un narrador de barro seco, que se esconde, cuenta de reojo, o se integra y se convierte en polvo. Es un dios que olvida; da cuenta de cómo sus creaciones se consumen en las llamas de la fatalidad, sufren y no tienen más ayuda que sus propias pasiones.

Los personajes rulfianos son dueños de una esperanza que, como toda posesión de los campesinos del llano, es paupérrima: solo tienen dolor, desesperación, muerte y más dolor. Quienes habitan la Media Luna, Comala o Luvina viven en el fondo de una realidad desgastada, primero por una revolución, en donde la mayoría no obtuvo los beneficios esperados, y después por una guerra cristera, que terminaría por socavar más sus esperanzas. Los campesinos no son dueños de sus vidas, solo de sus miserias. Los caciques son dueños de todo, menos de la redención. En medio de este enfrentamiento aparecen las familias fragmentadas, destrazadas o maldecidas. Casi todas llevan el sino trágico, la marca de un destino que no las llevará más allá del llano, que las desmoronará como piedras.

Rulfo crea una serie de diégesis en las cuales se persigue a los personajes, nadie se salva de la tempestuosa naturaleza, de la justicia o de la violencia posrevolucionaria o cristera. Ya sea Macario, que vive ajeno en otra realidad; los campesinos en “Nos han dado la tierra”, que viven en la tierra que les regala el gobierno; o en “La cuesta de las comadres”, donde el propio narrador acaba con la estirpe de los Torrico.

La pluma de Rulfo incluye a la naturaleza como madre de la tragedia. En el caso de “Es que somos muy pobres”, el río acaba con la última esperanza de Tacha para ser una mujer decente. “Luvina” es una mención especial, ya que la desolación del paisaje es la catedral donde se oficia la miseria del pueblo. Surge la pregunta que atraviesa la ficción y se nos encarna

en la realidad como epítome de la desilusión: “¿En qué país estamos, Agripina?” (Rulfo, 1975: 40).

“El día del derrumbe” relata la admiración del pueblo hacia el gobernador después de la catástrofe natural recién ocurrida, un sismo —desgracia tan nacional de nuestro mes patrio—, y resalta la actitud pasiva del gobernante, quien proclama:

Tuzcacuenses, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia, pues a pesar de lo que decía Bernal, el gran Bernal Díaz del Castillo: “Los hombres que murieron habían sido contratados para la muerte”, yo, en los considerandos de mi concepto ontológico y humano, digo: ¡Me duele!, con el dolor que produce ver derruido el árbol en su primera inflorescencia. Os ayudaremos con nuestro poder. Las fuerzas vivas del Estado desde su faldisterio claman por socorrer a los damnificados de esta hecatombe nunca precedida ni deseada. Mi regencia no terminará sin haberos cumplido. Por otra parte, no creo que la voluntad de Dios haya sido la de causaros detrimento, la de desaposentaros (Rulfo, 1975: 62).

Es un exceso de palabras en boca del poderoso que nada resuelve, solo adorna las penas y los sufrimientos de los cuales no forma parte. Además el uso del lenguaje de quien no vive la desgracia contrasta con el desgraciado. El uso de adjetivos calificativos se contraponen a la poesía del campesino, las onomatopeyas no existen en la boca de los gobernantes, solo en quienes conocen la tierra.

Además el tema de la persecución se expone en cuentos como “El hombre”, “La noche que lo dejaron solo” o “El llano en llamas”. Tampoco se puede omitir el tema reiterativo de la muerte, el asesinato o el suicidio, ya sea el esposo en “Talpa”, el patrón de “En la madrugada”, Juvencio en “Diles que no me maten”, Urbano Gómez en “Acuérdate”, Ignacio en “No oyes ladrar los perros” o el casi santo “Anacleto Morones”. Por último, la muerte del padre que rechaza, Euremio Cedillo, en “La herencia de

Matilde Arcángel”, donde la ruptura familiar es explícita: “Lo que sí se supo siempre fue el odio que le tuvo al hijo” (Rulfo, 1975: 67).

En este sentido, el hilo conductor en los cuentos de *El llano en llamas* es la desilusión. Una relación fatal entre padres e hijos; la entramada madeja de situaciones familiares que orilla a conmovedoras y dolorosas narraciones de padres que viven en constante ausencia o lucha con sus hijos. En este sentido Luis Harss (1981: 323) señala:

En Rulfo hay casi siempre rencor y recriminación entre padres e hijos; se desgarran mutuamente aun cuando tratan de ayudarse. Lo que una generación puede transmitir, a la siguiente es poco más que una impotencia secular. Los jóvenes, eternamente desheredados, son arrojados al mundo indefensos, para arreglárselas como puedan. Los que tienen vigor y ánimo se defienden. Los otros se marchitan, o se hacen malandrines.

La construcción familiar se asemeja a la historia de nuestro país: incompleta, desgarradora, sangrada, herida y rota. La figura paterna tradicional que se erige como el líder, la fortaleza y la sabiduría se resquebraja en la ficción de Rulfo. En cambio, están los padres lejanos que solo conciben al hijo y no se vuelve a saber de ellos; el que intenta salvar a la hija de una mala vida, pero las circunstancias impiden que sea feliz en “Es que somos muy pobres”. Y cómo no hablar del hombre-macho que viola, en “Anacleto Morones”, el padre creído un santo que deja su hija ultrajada a Lucas.

El cuento “El llano en llamas” expone una relación igual de compleja. Al final, el padre, que pasa la mayor parte de su vida huyendo, sale libre de la cárcel para encontrarse con la mujer que lo esperó durante años, con quien concibió un hijo en tiempos que casi no recuerda. Al hijo le apodan Pichón, igual que al padre, lazo simbólico que ata la esencia de lo perdido:

—También a él le dicen el Pichón —volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer—. Pero él no es ningún bandido ni ningún asesino. Él es gente buena.

Yo agaché la cabeza (Rulfo, 1975: 82).

Aparece la vergüenza del padre, el saberse ajeno y mala semilla de una hierba que creció aparte. El narrador-padre reconoce que mientras él es bandido y asesino, el hijo es *gente buena*. Un muro de valores se alza y separa la contraposición de estilos de vida y de personalidades.

Por otra parte, en el caso de “Diles que no me maten”, hay dos familias cuyas generaciones se cruzan. Para algunos biógrafos, este cuento podría señalar una de las razones de la orfandad del autor: un pleito por tierras. Dos padres se enfrentan por el alimento del ganado: Juvencio mata a su compadre Guadalupe Terreros. Años después, el hijo del hombre asesinado regresa como coronel para hacerse justicia. Justino, el hijo del asesino, a su vez también crece sin su padre, quien siempre huye. El hijo-coronel reclama su orfandad:

Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó. Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron tirado en un arroyo, todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia. Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ese, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca (Rulfo, 1975: 82).

Este reclamo surge de un cariño y una figura que se ha ido, arrebatada de mala manera, una figura ausente que no volverá jamás. Igual que la catarsis en la tragedia griega, es necesario restaurar el equilibrio cósmico, una vida se paga con otra. La escena final es la de un hijo llevándose el cadáver de su padre, tapándole la cara y hablándole de lo que dirá su familia cuando lo vea así.

En “Luvina” también se aprecia una relación de ausencia entre los hijos y los padres. Luvina es un pueblo en donde la soledad cobra aroma y la muerte es el alimento de todos los días. Es el escenario perfecto para ahuyentar a los hijos: no hay trabajo, no hay tierra, no hay hombres. Solo quedan viejos y mujeres que cuidan a sus muertos y educan niños que también se irán. La vida se escapa como polvareda. Luvina no tiene padres, solo dolor; es símbolo de orfandad obligada, el hambre es más fuerte que la familia. Hay una ley social:

Porque en Luvina solo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y las mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas.

Los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres. Como quien dice, pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina. Así es allí la cosa (Rulfo, 1975: 99).

En ese lugar, si los hombres regresan, es para ayudar a su familia o para procrear; luego los hijos crecen y salen a trabajar por sus padres, ciclos de más ausencia.

Otra lección de paternidad diferente se aprecia en “No oyes ladrar a los perros”, acaso el cuento más conmovedor de Rulfo. Se retrata la lucha de los sentimientos de un padre por un hijo canalla y la promesa a la madre de hacer cualquier esfuerzo por salvar a Ignacio, el hijo herido. El pobre hombre carga con sus penas y con su hijo. Aquel que la madre creía que sería su sostén, pero falla. Ignacio se vuelve bandido y asesino, un ser capaz de matar al compadre de su papá, Tranquilino. El padre lucha por

llegar a Tonaya, mientras le reprocha su mal comportamiento; Ignacio se mantiene inútil, no ayuda ni con una esperanza, ni a la doble carga que su padre trae a cuestas: el dolor de un mal hijo y el peso de un herido.

Llegan al poblado demasiado tarde, pues Ignacio murió y, sin poder hacer nada para remediarlo, al padre solo le queda la aparente tranquilidad de haber luchado por la vida del hijo. Al final se queda solo, sin esposa, sin hijo y su único reproche es:

—Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas. [...] llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: “¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!” Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: “Ese no puede ser mi hijo” (Rulfo, 1975: 116).

Un último cuento en donde se percibe la tensión entre padre e hijo es “La herencia de Matilde Arcángel”. En esta narración se expone cómo Euremio Cedillo refleja su odio en su único hijo, también llamado Euremio, ya que lo acusa de la muerte de su esposa, Matilde. Hace de la vida del joven un infierno, negándole patrimonio y hasta comida; le da un trato tan doloroso que obliga a que algunas almas se apiaden de él. Euremio

padre ve en su hijo al ladrón que le robó a su bella y disfrutable damisela, ahora muerta.

Muerte a cambio de otra vida, la del hijo. El lector duda de esa justicia: ¿Hubiera sido mejor que muriera o sufrir una vida como la que tenía? El odio de Eufemio hacia su hijo es incapaz de salvar ese precipicio de dolor. Sin embargo, hay un punto en el que Euremio hijo desaparece, acción que se dramatiza mediante el sonido de la flauta, símbolo de la frágil relación. Cuando el hijo se va, no hay maltrato y la diversión de padre se acaba.

Entonces la rueda gira y el padre se lanza a la búsqueda del hijo, con un caballo y su edad. Esta desemboca en tragedia, ya que el hijo regresa con su padre muerto, en el mismo caballo y además tocando la flauta. Este relato es fuerte, por la dualidad del lazo filial, deriva en la remitificación. El animal que caminaba en cuatro patas se levanta en dos y, siguiendo la tradición edípica, asiste a la muerte del padre en un viaje de rencuentro:

Quando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenas y después más clara, la música de una flauta. Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto (Rulfo, 1975: 68).

El llano en llamas fue la primera obra de Rulfo y en ella se nota cómo ensaya la construcción de personajes complejos que van y vienen por una provincia que no los acoge con dulzura. Cada pueblo es la edificación de imaginarios desamparados donde hay asesinos, violadores, bandidos, viudos o muertos. En dieciséis cuentos, la prosa circula por las vidas de los protagonistas, pero regresa siempre al principio para contar por qué se encaminan a esos lugares. Manuel Durán (2003: 94), en su ensayo “Juan Rulfo cuentista: la verdad casi sospechosa”, señala:

Dotado de un poderoso temperamento poético, se interesa por el detalle significativo, la frase exacta, más que por la marcha general de un relato complejo y sostenido. Lo cual da a la prosa de Rulfo ciertas resonancias que con frecuencia faltan en la de Azuela.

La idea subyacente de los padres que no están con los hijos se volverá, años más tarde, el principio del argumento de *Pedro Páramo*. Juan Preciado busca a su padre en Comala para conocer su origen. La ruta semeja un viacrucis que lleva a este sujeto a encontrarse con una multiplicidad de voces y de historias ligadas al padre que desconoce. Juan Preciado viaja por una promesa:

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo. «No dejes de ir a visitarlo —me recomendó. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte.» Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decírselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas (Rulfo, 1975: 9).

Pedro Páramo es la voz novelada de los muertos, de la desilusión, los hijos nunca son deseados o amados por el padre. Miguel es la proyección de Pedro que va de mujer en mujer, abusándolas, hasta que cae del caballo y muere. Con Juan no existe ninguna relación; Dolores, su madre, fue solo un medio para hacerse de tierras y reducir deudas. Juan no conoce a Pedro y cuando va hacia Comala lo acompaña su medio hermano, Abundio, que solo describe a Pedro como *un rencor vivo*. Cuando llega al pueblo, el cuerpo de Juan se une a los otros para escuchar la historia de Pedro, a quien Abundio asesinó como venganza por negarle su ayuda. Recordemos que los padres del personaje que titula la obra tienen una connotación

fatal: a Lucas Páramo lo asesinan sin motivo aparente en una fiesta y a su madre, Pedro le reprocha “¿Y a ti quién te mató, madre?” (Rulfo, 2005: 86).

Pedro Páramo es la novela de la desilusión: nadie consigue su objeto de deseo. Pedro jamás puede estar con Susana San Juan, pese a haberla hecho su esposa. Susana muere deseando la presencia de un ambiguo Florencio. Juan Preciado y Dolores no pueden estar en la Comala de ensueño junto al padre-marido que los abandonó. Miguel nunca consigue una mujer para casarse. Abundio fracasa, pues su mujer muere sin que él consiga la ayuda de Pedro para enterrarla.

Los tiempos en Rulfo son la caducidad de encuentros y desencuentros familiares. Son circulares como el mito del eterno retorno. Se apela a la subjetividad, los recuerdos y evocaciones. El recuerdo supera su realidad en la ficción literaria. El narrador, aunque no es exageradamente descriptivo, da cuenta de la relación con la época posrevolucionaria y la guerra cristera. La violencia es parte del contexto donde transcurre la vida de los personajes. Hay militares siguiendo a bandidos, bandidos escondidos en los montes, familias que se pelean por la tierra, nada hay que la violencia no trastoque y rompa. Las analepsis son la mejor herramienta para presentar estas desilusiones. Los recuerdos casi siempre son dolorosos.

Los espacios se reducen, pero este escenario de provincia no cede el terreno ganado, los caciques siguen ahí; es una tierra magra que no da para comer. Rulfo se adueña de los rincones olvidados y genera una atmósfera de luto más que de vida. Los ranchos son caseríos de adobe que protegen del alucinante calor. La naturaleza vomita su odio a los hombres y por eso no existe felicidad en la obra de Rulfo; solo el recuerdo de todo lo perdido. Los espacios abiertos parecen sofocantes y los cerrados son oscuros y expulsan a sus habitantes. El dolor no se describe, pero no deja pasar los detalles. Los poblados carecen de un espacio geográfico específico, pero su miseria nos sitúa aún hoy en cualquier lugar del campo mexicano.

No hay héroes, todos son quijotes desarmados cuyos molinos los embisten y los hacen caer. El objeto de deseo es tener tierra, alimento, mujer, hijo o padre, algo que llene los vacíos del alma. Los oponentes son

otros hombres con más ausencias: el hijo, el padre, el violador y el gobierno. Los destinos se cruzan para apretar a las víctimas hasta ahogarlas.

El llano en llamas y *Pedro Páramo* forman parte de la narrativa mexicana. Representan personajes arrojados a un mundo sin salvación, donde las hostilidades vuelven víctimas a todos. Son mitos que se levantan de otros que emanan del pasado y siguen vigentes, son atemporales. Las familias están rotas y a las pocas que mantienen sus lazos las asedian las desgracias. Las mujeres son una extensión, una herramienta de los varones, a excepción de Susana San Juan, que marca sus límites encerrada en su locura.

Rulfo, sin ánimos de exhibición, plantea el fatalismo que atrapa a sus creaciones y al lector hasta sumirlos en una tragedia clásica, no hay tiempo ni recompensa en el actuar. Rulfo trastoca nuestra mente y nos hace partícipes como observadores; aunque quisiéramos, nos vemos imposibilitados para salvar a todos aquellos que se ven miserables en los relatos de *El llano en llamas*. Pero esta lucha es tan vacía como las relaciones de los personajes: sin contenido, no existentes, trágicas o desconsoladoras, si es que existen.

En conclusión, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* son obras con un sino fatal en la relación entre padres e hijos. Los personajes no escapan de los acontecimientos naturales, como la venganza del entorno o la muerte. Si bien, no hay un orden cronológico en la disposición de los cuentos y estos no se penetran entre sí, la unión es clara por la temática: la eterna ausencia de algo.

La obra se multiplica en voces e historias. Incluso la muerte trae más relatos y más ausencias: los muertos pesan más que los vivos. Es la historia de las ausencias que se llenan y se vacían. Rulfo expresa la cuestión más dolorosa y compleja del hombre y del mexicano: ¿de dónde venimos? Fuimos lanzados al mundo para buscar. Así ocurre en la narrativa de Rulfo; así, en la realidad.

REFERENCIAS

- Durán, M. (2003). “Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida”. En Campbell, F. (coord.). *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 89-120). México: Era.
- Harss, L. (1981). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rulfo, J. (1975). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Rulfo, J. (2005). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.

EL HAMBRE Y LOS ALIMENTOS EN LA CONFIGURACIÓN DEL MUNDO RULFIANO¹

GLORIA VERGARA

En el presente artículo revisaré el papel que juegan el hambre y los alimentos en los sujetos del universo rulfiano. Para lograr el objetivo, dialogaré con las ideas de Roman Ingarden sobre los conjuntos de circunstancias que se proyectan en las oraciones, a partir de su texto *La obra de arte literaria*; también abordaré el concepto de mimesis II, o configuración de la obra, referida en *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur (2007).

Según Ingarden (1998), en la obra de arte literaria encontramos diferentes tipos de oraciones, dependiendo de los conjuntos de circunstancias que refieren un contenido a partir de *así es*, *así parece* o *así pasa*. Gracias a ellas percibimos los objetos, pues *iluminan* el campo de visión y *desaparecen* a fin de que los distingamos. Por un lado, esto determina la configuración del mundo representado y por otro nos hace advertir, como lectores, la escasez, el hambre de ese mundo raquítico y sin esperanza, en donde los personajes son apenas sombras que deambulan en pos de la sobrevivencia.

¹ Este capítulo se publicó en el número 2 de la revista *Agathos. An International Review of the Humanities and Social Sciences*.

EL UNIVERSO RULFIANO VISTO POR LO QUE SUS PERSONAJES COMEN O DEJAN DE COMER

Alfredo López Austin refiere el uso alimentario de los chichimecas que comían toda clase de hierbas, palmitos, flores, miel y animales, como zorrillos, culebras, ratones, comadreas, lagartijas, abejones y langostas. El maíz era “definidor de la vida civilizada” (López Austin, 2013: 18) como ahora lo hace la tradición mesoamericana. Así, cultura y alimento se conjugan en la tradición. Al día de hoy el maíz nos define y, para los pueblos originarios, conserva su carácter sagrado. “Nosotros germinamos [en este mundo] como pequeñas plantas de maíz, el maíz es nuestra sangre” (Sandstrom citado en López, 2013: 20).

En el mundo configurado por Juan Rulfo, el maíz ocupa el centro de los alimentos, ya sea porque es parte de la ocupación principal de los campesinos y se encuentra en los rituales de la siembra, así como en los alimentos derivados, o porque proyecta la nostalgia de un pasado abundante y la inminente escasez del presente raquíptico. Pero otros cultivos y plantas silvestres aparecen en la dieta de los personajes rulfianos o se mencionan: calabaza, cebada, frijol, garbanzo, caña de azúcar, maguey, alfalfa, duraznos, mandarinas, naranjas agrias, limones, nuez, uvas, guayabas, plátanos, chile, ejotes, cebollas, romero, hierbabuena, menta, verdolagas, flores de obelisco, quelites, granada, arrayanes, garambullos, huamúchiles. Además se muestran alimentos derivados, como tortilla, azúcar, tacos de frijoles, gordas con chile, guacamole, pan recién horneado y la sal de tequesquite.

Se nombran hábitos como tomar canela, café, chocolate, atole, mezcal, alcohol, cerveza y ponche. Las canelas con alcohol se le *pasan* a Dorotea en el velorio de Miguel Páramo. Los hombres toman mezcal y cerveza en “Luvina”: “¿Qué opina usted si le pedimos a este señor que nos mate unos mezcalitos? Con la cerveza se levanta uno a cada rato y eso interrumpe mucho la plática” (Rulfo, 1980a: 136).

Entre otros hábitos, encontramos que Macario se toma la leche de Felipa y su propia sangre. Cuando se arranca las costras de la piel, dice:

“La sangre también tiene buen sabor, aunque eso sí, no se parece al sabor de la leche de Felipa” (Rulfo, 1980a: 85). Y la voz narrativa cierra el cuento comparando la leche de Felipa con las flores de obelisco: “De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale a las flores del obelisco” (Rulfo, 1980a: 87).

En el cuento “El hombre”, el personaje que huye se toma la leche de borrega para saciar el hambre:

Se pegó a la más hobachona de mis borregas y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón. Hasta acá se oían los balidos del animal; pero él no la soltaba, seguía chupe y chupe hasta que se hastió de mamar (Rulfo, 1980a: 52).

Los animales relacionados con alimentos que consumen los personajes en el mundo de Rulfo son vacas, puercos, chivos, borregos, venados, gallinas, guajolotes, conejos, sapos, ranas, ajolotes y abejas. Se mencionan alimentos derivados de animales, como miel, huevos, leche de chiva, de borrega, cecina, barbacoa, carne de venado, mole de guajolote y chicharrón. El personaje de “El hombre” come animal muerto, hediondo. También la leche de Felipa es alimento de Macario, como se mencionó antes.

Sobresalen situaciones que involucran el acto de comer, que alcanzan, en el mundo de Rulfo, ritmos oracionales de singular artificio y verosimilitud en cuanto a la voracidad y el hambre:

Pedro Páramo los invitó a cenar. Y ellos, sin quitarse el sombrero, se acomodaron a la mesa y esperaron callados. Solo se les oyó sorber el chocolate cuando les trajeron el chocolate y masticar tortilla tras tortilla cuando les arrimaron los frijoles (Rulfo, 1980b: 121).

Aparecen también costumbres que deploran a los comensales; así ocurre en “Macario”: “Es mi madrina la que nos reparte la comida. Después

de comer ella, hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y otro para mí” (Rulfo, 1980a: 82). O en la costumbre de hacer fiesta para los gobernantes, aunque el pueblo esté en medio de la tragedia, como pasa en “El día del derrumbe”:

Trajeron más damajuanas de ponche y se dieron prisa en tatemar más carne de venado, porque, aunque ustedes no lo quieran creer y ellos no se dieran cuenta, estaban comiendo carne de venado del que por aquí abunda. Nosotros nos reíamos cuando decían que estaba muy buena la barbacoa, ¿o no, Melitón?, cuando por aquí no sabemos ni lo que es eso de barbacoa. Lo cierto es que apenas les servíamos un plato y ya querían otro y ni modo, allí estábamos para servirlos; porque como dijo Liborio, el administrador del Timbre, que entre paréntesis siempre fue muy agarrado, «no importa que esta recepción nos cueste lo que nos cueste que para algo ha de servir el dinero», y luego tú, Melitón, que por ese tiempo eras presidente municipal, y que hasta te desconocí cuando dijiste: “que se chorrió el ponche, una visita de estas no se desmerece”. Y sí, se chorrió el ponche, esa es la pura verdad; hasta los manteles estaban colorados. Y la gente aquella que parecía no tener llenadero. Solo me fijé que el gobernador no se movía de su sitio; que no estiraba ni la mano, sino que solo se comía y bebía lo que le arrimaban; pero la bola de lambiscones se desvivía por tenerle la mesa tan llena que hasta ya no cabía ni el salero que él tenía en la mano y que cuando lo desocupaba se lo metía en la bolsa de la camisa. Hasta yo fui a decirle: “¿no gusta sal, mi general?”, y él me enseñó riendo el salero que tenía en la bolsa de la camisa, por eso me di cuenta (Rulfo, 1980a: 179).

Aquí los conjuntos de circunstancias de *así parece*, en relación con la carne de venado que los comensales confundían con la barbacoa, proyectan otro conjunto que solo reconfiguramos como lectores. Esto ocurre cuando sabemos que estaba prohibido cazar venados y comprendemos el tono de burla del narrador al decir que la misma autoridad regula esas

leyes y, sin saber, las infringe. En efecto, el universo rulfiano nos hace voltear a una realidad en donde los pueblos hacen justicia por mano propia; establecen sus propios mecanismos de defensa, frente al hambre y el olvido que los carcome.

En ese mundo aparecen otras prácticas relacionadas con los alimentos: sembrar, hacer desmontes, desgranar maíz, criar animales de corral, ordeñar. En general, los alimentos que más se mencionan son el maíz en sus variantes y procesos, leche, huevos, carne y miel. Pero ¿qué importancia tienen estos alimentos o la falta de ellos en la configuración identitaria de los personajes rulfianos? Tomemos el ejemplo del maíz.

Este determina en gran medida las actividades de los personajes y su situación económica y social: si no llueve, se seca la milpa, como en “¡Diles que no me maten!”; pero si llueve de más, se pierde la cosecha; esto pasa con otros cultivos como la cebada, en “Es que somos muy pobres”. En el cuento “El llano en llamas”, el narrador deja ver el tiempo de la cosecha a través de un conjunto de circunstancias de *así pasa* o *así pasaba*:

Era la época en que el maíz ya estaba por pizcarse y las milpas se veían secas y dobladas por los ventarrones que soplan por este tiempo sobre el Llano. 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 ondulado por arriba; aquel humo oloroso a carrizo y a miel, porque la lumbre había llegado también a los cañaverales (Rulfo, 1980a: 100).

Este fuego cíclico refiere la preparación de la tierra: “Y desde aquí se veían las fogatas en la sierra, grandes incendios como si estuvieran quemando los desmontes” (Rulfo, 1980a: 102). En Pedro Páramo, igualmente encontramos referencias al maíz en la voz de Doloritas, la madre de Juan Preciado: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro” (Rulfo, 1980b: 8). Luego brota entre los recuerdos la actividad del pueblo próspero:

Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan las ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado (Rulfo, 1980b: 59).

Así, Comala parece tener un pasado glorioso: “Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas [...] El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada” (Rulfo, 1980b: 25). Este culto agrícola quedó solo en el recuerdo, como se menciona en “La cuesta de las comadres”:

El coamil donde yo sembraba todos los años un tantito de maíz, y otro tantito de frijol, quedaba por el lado de arriba [...] el maíz se pegaba bien y los elotes que allí se daban eran muy dulces. Los Torrico que para todo lo que se comían necesitaban la sal de tequesquite, para mis elotes no; nunca buscaron ni hablaron de echarle tequesquite a mis elotes, que eran de los que se daban en Cabeza del Toro” (Rulfo, 1980a: 22).

El maíz aparece asimismo como alimento para los animales. En “Macario”, es para los puercos flacos y en *Pedro Páramo*, para las vacas cuando no hay pastura:

[Fulgor] llegó a las trojes y sintió el calor del maíz. Tomó en sus manos un puñado para ver si no lo había alcanzado el gorgojo. Midió la altura: “Rendiría —dijo—. En cuanto crezca el pasto ya no vamos a requerir darle maíz al ganado. Hay de sobra” (Rulfo, 1980b: 83).

LA TRAGEDIA Y EL HAMBRE

En el presente del universo rulfiano, la cosecha se pierde por exceso de agua o por falta de ella, como se dijo antes. En *Pedro Páramo*, “Fulgur Sedano se fue hasta las trojes a revisar la altura del maíz. Le preocupaba la merma porque aún tardaría la cosecha. A decir verdad, apenas si se había sembrado” (Rulfo, 1980b: 82). No era el que recordaba Doloritas, ni el tiempo seguro antes de los Torrico, en “La cuesta de las comadres”, cuando la gente “sacaba de las cuevas del monte sus animalitos y los traía a amarrar a sus corrales. Entonces se sabía que había borregos y guajolotes. Y era fácil ver cuántos montones de maíz y de calabazas amarillas amanecían asoleándose en los patios” (Rulfo, 1980a: 2). Aquel tiempo de abundancia contrasta con situaciones de lucha por salvar la cosecha en la escasez y con el hambre de la actualidad:

Entre los surcos, donde está naciendo el maíz, corre el agua en ríos. Los hombres no han venido hoy al mercado, ocupados en romper los surcos para que el agua busque nuevos cauces y no arrastre la milpa tierna. Andan en grupos, navegando en la tierra anegada, bajo la lluvia, quebrando con sus palas los blandos terrones, ligando con sus manos la milpa y tratando de protegerla para que crezca sin trabajo (Rulfo, 1980b: 108).

La lluvia también es motivo de pérdida en cuentos como “Es que somos muy pobres”. Allí el narrador, hermano de Tacha, además de lamentar que el río se haya llevado a la vaca, dice:

A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojito; lo único que pudimos hacer, todos los de mi casa, fue estarnos arrimados debajo del tejaván, viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada (Rulfo, 1980a: 35).

Tal como pasa, de la pérdida nace la tragedia de Tacha que predice la prostitución, pues seguramente, sin la vaca, ella seguirá el camino de las otras dos hermanas. Porque en ese mundo, la cosecha se pierde como se pierden los personajes, así la tragedia de la tierra se liga a la tragedia moral.

En “¡Diles que no me maten!”, los conjuntos de circunstancias proyectan el futuro, pero religan la situación de huida y el crimen cometido con el destino del personaje: Los que llegaron “habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa” (Rulfo, 1980a: 119), sin saber que venían por él.

Qué importaba dejarlos, “al fin y al cabo la milpa no se lograría de ningún modo. Ya era tiempo de que hubieran venido las aguas y las aguas no aparecían y la milpa comenzaba a marchitarse. No tardaría en estar seca del todo” (Rulfo, 1980a: 119). Así, vemos la desesperanza como una cualidad metafísica, a partir de conjuntos de circunstancias que marcan lo que parece y lo que pasa, a la vez, entre la pérdida de cosechas y la pérdida de los sujetos que se delinearán con una identidad borrosa, sin aliento, sin asidero.

El maíz, como hemos visto, tiene una carga significativa en esta desesperanza y da lugar a la representación del hambre. En “Macario”, el personaje narrador se come el garbanzo remojado de los puercos gordos y el maíz seco de los puercos flacos, porque nunca se le acaba el hambre.

Mi madrina no me regaña porque me vea comiéndome las flores de su obelisco, o sus arrayanes, o sus granadas. Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos gordos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que amanece hasta que me anochece (Rulfo, 1980a: 86).

El símbolo del maíz, sagrado, ligado al origen en nuestra cultura, que debería enlazar a los personajes con su tierra, se vuelve un detonador de la miseria y los condena al nomadismo de la sobrevivencia. Los que padecen el rechazo tienen hambre; como Macario, apedreado por la gente que lo invitaba a comer; o Dorotea, a quien expulsan hasta del cielo: “Les quise decir que aquello era solo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer” (Rulfo, 1980b: 77).

También tienen hambre los que huyen, al margen de la justicia, como en “El hombre”: “Y estaba reflaco, como trasijado. Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago” (Rulfo, 1980a: 53).

En “Diles que no me maten”, Juvencio Nava, quien había matado a su compadre a causa del alimento para el ganado, tiene que vivir escapando y eso lo condena al hambre. Cada vez que llegaba algún fuereño “yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo solo verdolagas” (Rulfo, 1980a: 116).

Pero en ese mundo, el hambre no solo alcanza a los que huyen por algún crimen cometido o por considerarlos locos. Los que trabajan y no *les rinde* para ganarse la vida tampoco tienen qué comer. En “Paso del norte” vemos cómo el hijo tiene que irse de brasero para conseguir dinero y no dejar morir de hambre a su familia: “nos estamos muriendo de hambre. La nuera y los nietos y este, su hijo, como quien dice toda su descendencia, estamos ya por parar las patas y caernos bien muertos. Y el coraje que da es que es de hambre” (Rulfo, 1980a: 148). Luego añade una situación palpable en la realidad y que nos duele más allá de la ficción:

en un principio me volví güevero y aluego gallinero y después merqué puercos y, hasta eso, no me iba mal, si se puede decir. Pero el dinero se acaba; vienen los hijos y se lo sorben como agua y no queda nada después pal negocio y nadie quiere fiar. Ya le digo, la semana pasada comimos quelites, y esta pos ni eso. Por eso me voy (Rulfo, 1980a: 150).

La pobreza extrema que expulsa, que excluye, se acusa también en “Acuérdate”, donde una mujer apodada la Berenjena, se “veía rondando entre la basura, juntando rabos de cebolla, ejotes ya sancochados y alguno que otro cañuto de caña ‘para que se les endulzara la boca a sus hijos’[...]” (Rulfo, 1980a: 160). Todos de algún modo están condenados, pues en esa tierra no se da nada; así es en los cuentos de “Luvina” y “Nos han dado la tierra”. O lo que se da es ácido, así lo confirma el padre Rentería en *Pedro Páramo*:

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

—Tiene usted razón, señor cura. Allá en Comala he intentado sembrar uvas, No se dan. Solo crecen arrayanes y naranjos; naranjos agrios y arrayanes agrios. A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces. ¿Recuerda usted las guayabas de China que teníamos en el seminario? Los duraznos, las mandarinas aquellas que con solo apretarlas soltaban la cáscara. Yo traje aquí algunas semillas. Pocas; apenas una bolsita... después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde se maduraran, ya que aquí las traje a morir (Rulfo, 1980b: 91).

En “Luvina” no hay qué comer, no venden de comer; en “Nos han dado la tierra”, tal parece que “ni maíz ni nada nacerá” (Rulfo, 1980a: 14). Con eso se acaba toda esperanza. La tierra, que podría significar arraigo, marca el destino migratorio y deambulante de los personajes, pues tal como parece, la tierra siempre los obliga a dar marcha atrás:

Así nos han dado la tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible

de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando (Rulfo, 1980a: 15).

Los personajes rulfianos comen carne podrida y ajolotes como en “El hombre”; sapos, ranas, flores de obelisco y sangre, en “Macario”; verdolagas, en “¡Diles que no me maten!” y “Paso del norte”; o nada, porque ya ni verdolagas hay. En ese mundo el hambre no acaba nunca y la tierra no da ni dará fruto alguno.

OTROS USOS DE LOS ALIMENTOS EN EL MUNDO RULFIANO

El maíz, además de aparecer por mucho como el alimento principal en el mundo de Juan Rulfo, también es *valor de cambio*. En *Pedro Páramo* notamos que sirve para pagar deudas: “—Te digo que si el maíz de este año se da bien, tendré con qué pagarte. Ahora que si se me echa a perder, pues te aguantas” (Rulfo, 1980b: 57) o para *limpiar* culpas, como pasa con la viuda del hombre que mató Miguel Páramo: “Le ofrecí 50 hectolitros de maíz para que se olvidara del asunto; pero no lo quiso” (Rulfo, 1980b: 83). Asimismo los *alzados* que manda Pedro Páramo a la revolución claman: “es dinero lo que necesitamos para mercar aunque sea una gorda con chile” (Rulfo, 1980b: 135).

El maíz y otros alimentos, como los huevos, proyectan el morbo y la picardía de los personajes en el mundo rulfiano. En “El día del derrumbe”, el narrador se burla de la gente mirona que quiere ver al gobernador:

la gente estaba que se le reventaba el pescuezo de tanto estirarlo para poder ver al gobernador y haciendo comentarios de cómo se había comido el guajolote y de que si había chupado los huesos y de cómo era de rápido para levantar una tortilla tras otra rociándolas con salsa de guacamole; en todo se fijaron (Rulfo, 1980a: 177).

En “Anacleto Morones” la referencia a los huevos que les regala Lucas Lucatero a las mujeres de Amula, dan lugar al albur:

Les regalé los huevos.

—¿Mataste los conejos? Te vimos aventarles de pedradas. Guardaremos los huevos para dentro de un rato. No debías haberte molestado.

—Allí en el seno se pueden empollar, mejor déjenlos afuera.

—¡Ah, cómo serás!, Lucas Lucatero. No se te quita lo hablantín. Ni que estuviéramos tan calientes (Rulfo, 1980a: 203).

También en *Pedro Páramo* se expresa el doble sentido en el diálogo entre Damiana y Miguel Páramo:

—¿Cómo se te hacen los huevos? —le pregunta Damiana a Miguel

—Cómo a ti te gusten.

—Te estoy hablando de buen modo, Miguel (Rulfo, 1980b: 80).

Además, en el mismo texto, la referencia a la práctica de ordeñar, en relación con la leche, alcanza un matiz particular del lenguaje en la cultura mexicana, en donde cualquier cosa puede tener una carga sexual: Cuando Fulgor le pregunta a Miguel de dónde viene, él dice:

—Vengo de ordeñar

—¿A quién?

—¿A que no adivinas?

—Ha de ser a Dorotea *la Cuarraca*. Es a la única que le gustan los bebés (Rulfo, 1980b: 79).

Los alimentos en la obra rulfiana son igualmente “estrategias de construcción metafórica”, en donde el excedente de sentido se desborda más allá de la abundancia o escasez de comida. Así pasa, por ejemplo, con

los alzados de Pedro Páramo que le quieren pedir dinero para seguir en la revolución: “Este ‘no le daría agua ni al gallo de la pasión.’ Aprovechemos que estamos aquí, para sacarle de una vez hasta el maíz que trai atorado en su cochino buche” (Rulfo, 1980b: 122).

En la “Cuesta de las comadres”, Rulfo utiliza la analogía del pollo para hablar de Remigio Torrico. El narrador pone en el mismo nivel al pollo que matan y la imagen del hombre muriendo. Cuando el narrador-personaje le enterró la aguja de arria a Remigio, este “dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto” (Rulfo, 1980a: 30). Un pollo descabezado implica una práctica alimenticia. Le tuercen el cuello para matarlo y comérselo; algunos todavía dan dos o tres reparos antes de caer muertos. En esta aparente atenuación del crimen, encontramos una analogía implícita que nos lleva a una posible interpretación sobre la muerte de Remigio Torrico.

¿Es acaso el crimen una manera de sobrevivir en el mundo rulfiano?, ¿se percibe una analogía entre el pollo que matan para comer y el hombre que matan para evitar la culpa de otro crimen?, ¿ambas son cuestiones de sobrevivencia? En estos intersticios del texto, el lector se conflictúa en las interpretaciones sobre la manera de ser de los personajes, pues también entra en un dilema sobre las valoraciones de lo que se presenta como parece, como es o como pasa en el mundo configurado por Juan Rulfo.

Otro alimento que sirve metafóricamente para manifestar la cosmovisión de los personajes es la miel. En “Talpa”, el narrador habla de las llagas de Tanilo. “Y por aquí y por allá todas sus llagas goteando un agua amarilla, llena de aquel olor que se derramaba por todos lados y se sentía en la boca, como si se estuviera saboreando una miel espesa y amarga que se derretía en la sangre de uno a cada bocanada de aire” (Rulfo, 1980b: 78).

Con este recorrido a través de una visión panorámica de los alimentos en la obra de Rulfo, vemos que estos no solo inclinan la balanza hacia el hambre de los personajes, sino que también se convierten en estrategias para nombrar el dolor, la desesperanza y la amargura. Así, la miel, el maíz, y

todo lo que proviene de la tierra que debería servir a los hombres y mujeres, se resignifica con una carga negativa en la vida rulfiana.

La construcción metafórica de los alimentos se convierte en la superficie lingüística de símbolos apocalípticos que amplían la metáfora viva del inframundo, pues como enuncia Paul Ricoeur (2006: 74), “los símbolos solo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes”.

A través de esta transparencia nebulosa de las circunstancias nos enteramos del hambre, el dolor, los miedos, la manera de hacer justicia, la ironía y la visión pícaro de quienes habitan Comala, Tuxcacuezco, la cuesta de las Comadres, Luvina, Talpa, Amula, Tonaya y todos los pueblos que arden bajo la misma llama de la sobrevivencia; esa que no deja otra alternativa que la muerte. Por eso se huye o se reza, como Agripina, esposa del nuevo profesor que llega a Luvina: “Me dijeron sin sacar la cabeza que en este pueblo no había de comer... Entonces entré aquí a rezar, a pedirle a Dios por nosotros” (Rulfo, 1980a: 131).

REFERENCIAS

- López Austin, A. (2013). “Cosmovisión, identidad y taxonomía alimentaria”. En Conabio (Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad). *Identidad a través de la cultura alimentaria* (pp. 11-37). México: Conabio.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus / UIA.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (2007). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.
- Rulfo, J. (1980a). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Rulfo, J. (1980b). *Pedro Páramo*. México: FCE.

RULFO,
UN TALENTO DOBLE



LOS RECORRIDOS DE LA LUZ

KAREN MÉRIDA DOMÍNGUEZ

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

En la obra fotográfica de Juan Rulfo se hallan trabajos donde los recorridos de la luz se hacen visibles. Tenemos por hipótesis central que estos, como resplandor, hacen *punctum* para la mirada. En principio definimos la luminosidad desde Rudolf Arnheim —quien la entiende como la luz percibida— y desde la gestalt, donde la luz parece emanar de los objetos. Después abordamos la reflexión de Roland Barthes con la que circunscribimos la experiencia de la contemplación (*Spectator*) en los ejes del *punctum* y el *studium*. Un tercer pasaje trata los términos *visión* y *mirada* en la percepción visual, a partir del pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1986). Con base en las nociones mencionadas, revisamos y desarrollamos una descripción de tres fotografías de Rulfo.

Lejos de que la cámara registre fielmente la realidad, la construye; recrea una visión y la reproduce, ofrece un modo particular de abrirse al mundo y recuperar la existencia en situación. Cada fotografía implica un acto creador. Este adquiere una calidad reproducible en la técnica, que guarda relación directa con la mirada. Incluso diríamos que toda técnica es una situación para mirar al ser en la obra.

En el caso de la producción artística de Juan Rulfo, se trata de una mirada que se abre al mundo mediante dos formas de escritura; a saber,

la voz y la luz. Esta última tiene un papel fundamental no solo como medio de generación de imágenes, sino como elemento figurativo que parece emanar de los objetos y de los cuerpos. Como lo apunta Víctor Jiménez (2013: 8): “Rulfo tenía una idea bien formada sobre la forma en que las imágenes determinan nuestra manera de entender el mundo”.

Aunque “para Rulfo literatura y fotografía eran áreas estrictamente limitadas de sus actividades artísticas” (Zepeda, 2017: 20), nosotros consideramos que, si bien, son diferentes, ambas son trabajos de escritura. Por ello, abordamos la obra pictórica de Rulfo como una escritura de la luz. En cuanto a la literatura, “La tensión enunciativa, la fuerte pregnancia de la voz y el grado de condensación que alcanzan los textos nos ponen ante una escritura fuertemente estesiada, una escritura cuyo valor emocional se desprende del protagonismo de la voz” (Dorra, 2008: 174). Entonces, las imágenes y los relatos de Rulfo convergen en lo visual y la enunciación y nunca en lo enunciado y lo visible. Cabe aclarar que la diferencia entre lo visual y lo visible se encuentra en que el primero proviene de lo sensible y el segundo, de lo inteligible. Por lo tanto, la dimensión visual de la fotografía de Rulfo —es decir, lo que hace ver— establece la pauta de un valor de equivalencia con la enunciación de sus relatos, mas no la encontraremos entre lo visible y lo dicho —o enunciado— de unas y otras.

Además, podríamos decir que la literatura le permitía a Rulfo penetrar lo irreal mediante la imaginación; pero en la fotografía su mirada se abría paso en la realidad a través de la percepción. Si entendemos el libro en el sentido borgiano de “extensión de la memoria y la imaginación” (Borges, 2007: 197), la cámara es una extensión de la percepción visual —y no del ojo, como hubiera querido McLuhann—. Esto se complementa con las ideas de Merleau-Ponty (1986: 26) al considerar que “Toda técnica es ‘técnica del cuerpo’. Ella figura y amplifica la estructura metafísica de nuestra carne”; es decir, la vivencia fundamental de ser mi cuerpo.

Retomamos la definición de fotografía, que para Roland Barthes (1989: 126) “es literalmente la emanación del referente”. Qué emana del referen-

te si no su luminosidad, la luz aprehendida, una propiedad exclusiva e inherente; depende en gran medida de:

la distribución de la luz dentro de la situación total, de los procesos ópticos y filosóficos que se operan en los ojos y el sistema nervioso del observador, y de la capacidad física del objeto para absorber y reflejar la luz que percibe (Arnheim, 1979: 311).

La *visualidad* —entendida como una forma y valor donde se articula “el conjunto perceptivo integrado por *lo visual* y *lo visible*” (Ruiz, 2008: 15)— capta la luminosidad. Es la experiencia de hacer parecer que la luz proviene del cuerpo, ya que refleja cierta porción en su superficie.

No obstante, estos conceptos dan cuenta del hecho físico y si los mencionamos, lo hacemos con el afán de llegar a un deslinde entre el estudio de la luz en tanto hecho físico y el de la luz percibida —entendida con el término *luminosidad*, propuesto por Arnheim—. El ojo no capta un porcentaje, pero sí advertimos que un cuerpo oscuro refleja menos que uno blanco o uno más claro; esto también depende de la relación del objeto con el entorno.

Con lo dicho anteriormente, apreciaremos en tres fotografías de Rulfo la luminosidad de los cuerpos en forma de *resplandor*. Pero antes debemos tomar en cuenta la diferencia entre los dos términos. El resplandor —o vivencia de la luz— se identifica mediante el contraste, los valores o la intensidad de la fuente —el cuerpo más luminoso— y el objeto, como señala Arnheim (1979).

A su vez, en la percepción del resplandor “es preciso que el objeto muestre una luminosidad muy superior a la que correspondería a su lugar esperado dentro de la escala establecida por el resto del campo” (Arnheim, 1979: 311). Con todo ello entendemos que se trata de un *efecto relacional*.

La experiencia de la luminosidad de los cuerpos acrecienta cuando no se percibe como un efecto, aunque lógicamente exista una fuente de luz

que permita verlos. Así se propone una estética de lo visual y la coherencia entre la fuente y la iluminación como una lógica de lo visible.

La fotografía no solo registra la reflectancia como propiedad física de las cosas, sino que retrata la luz que emana cada cuerpo del mundo en un instante. Esta se debe distinguir de la luz captada y podríamos hacer la diferencia con la ayuda de la escala de grises. La luz emanada hace ver los colores del mundo; su contraparte solo es visible por el cambio de tonos en la escala de grises observable en la impresión. Se trata de movimientos inversos, porque la emanada hace ver los cambios de tonalidad, pero la otra, que es figurada, se aprecia por esos cambios. “La luz es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados” (Barthes, 1989: 127). En la mirada se inaugura una parte del mundo transformado por la imagen plasmada; tal metamorfosis consiste en *hacer luminosidad de quien o de lo que se retrató*.

Eso ayuda a delimitar la disposición de los objetos en relación con el espacio en el que se sitúan, suponiendo que “la luminosidad de la iluminación significa que una superficie dada está vuelta hacia la fuente luminosa, mientras que la oscuridad significa que está vuelta hacia el lado contrario” (Arnheim, 1979: 345). Así, se intuye que los objetos también tienen la capacidad de *emitir* oscuridad y ese fenómeno se manifiesta en forma de sombras. A pesar de ello, dicha habilidad no existe físicamente, por lo tanto, es una realidad percibida.

La sombra no se define solo como una mancha oscura o una ausencia de luz, sino que es un contraprinipio activo que toma un carácter simbólico —mitológico y filosófico, en palabras de Arnheim (1979)—. Desde tiempos antiguos se le relaciona con el mal, la noche y el pecado. La oscuridad es una de las características de la sombra, por eso se le relaciona con aspectos negativos. En la fotografía de Rulfo cobra un carácter más interesante, ya que solo entre las sombras se ven los recorridos de la luz. Ahí la sombra atrae nuestra mirada y la atrapa.

Ese *detalle* que atrae es aquello que Roland Barthes (1989: 58) denomina *punctum*, aquello que no se busca y “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”; detalles en la escena que cambian su lectura. No es lo que sabemos de la imagen, sino lo que miramos en ella.

La luz y sus recorridos en las fotos de Juan Rulfo son el *punctum*, porque aún “permaneciendo como detalle, llena toda la foto” (Barthes, 1989: 80). A diferencia del *studium* —otro concepto de Barthes— que evoca el gusto o el disgusto: ningún sentimiento profundo, goce o dolor, es un deseo a medias o un interés vago, “sin agudeza especial” (Barthes, 1989: 58). El *punctum* es visual, ya que no solo hace percibir, también hace imaginar, lleva la mirada más allá del campo. En contraparte, “Reconocer el *studium* supone dar con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero comprenderlas, discutir las en sí mismo” (Barthes, 1989: 60).

Al respecto, la fenomenología de la percepción distingue la *mirada* de la *visión* como la semiótica estructural lo hace con lo sensible y lo inteligible. La apertura al mundo del sujeto se da a través de la mirada, de acuerdo con Merleau-Ponty (1986). A la par, el vidente se orienta en el mundo por su visión: “Mi cuerpo móvil cuenta en el mundo visible, forma parte de él, y por eso puedo dirigirlo en lo visible [pero la visión] está sujeta al movimiento. No se ve sino lo que se mira” (Merleau-Ponty, 1986: 16). Visión y mirada son opuestas y relativas, se presuponen recíprocamente, porque cumplen funciones distintas, la primera nos da un *mapa de lo visible*, así el *spectator* se orienta en los recorridos de la luz, mientras que se abre a ellos por la mirada.

“Una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” (Barthes, 1989: 32). Entonces miramos a alguien gracias a que devino en resplandor. En *Anciana sentada en el umbral de su casa* (imagen 1), ese pequeño detalle que transforma la lectura de la imagen —el *punctum*— es la mujer. Nada nos *punza* más que su resplandor, sobre todo de su cabello. La luz que recorrió su cuerpo crea los pasajes que ahora recorre la visión.



Imagen 1. *Anciana sentada en el umbral de su casa*, 1950

Ya sabemos que el resplandor es menos intenso que la fuente, pero al mismo tiempo es mayor que en el objeto. En la siguiente imagen, la luz que pareciera brotar del referente es más intensa y capta nuestra mirada de inmediato.



Imagen 2. *Clara y Claudia*, 1949

El resplandor está presente en esta fotografía, no solo en el referente, sino también en el segundo plano o fondo. Se aprecia en las hojas de los árboles, tomando en cuenta que las figuras centrales —Clara y Claudia— son aquello que atrapa nuestra mirada como una flecha. El resplandor de la piel y del cabello de la mujer y de la pequeña niña orienta la visión. Este contrasta con la intensidad de la luminosidad de los cuerpos.

Por otro lado, no hay mejor ejemplo del recorrido de la luz que se construye entre las sombras, dirigiendo la visión, que *Instrumentos musicales* (imagen 3).



Imagen 3. *Instrumentos musicales*, 1955.

Como se mencionó líneas arriba, la condición para ver es mirar. La mirada permite esta apertura del espectador al mundo. La luminosidad de los instrumentos no hace más que captar nuestra mirada; de acuerdo con Barthes lo denominaríamos *pinchazo*. Sin embargo, podríamos ubicar el *punctum* en el platillo recargado en el tambor, junto a la trompeta. Pero no es el platillo por sí solo, sino su resplandor en comparación con los demás instrumentos. Se ve “como fuente que emite una energía lumínica propia” (Barthes, 1989: 78), es *lo que punza*.

Para cerrar este artículo, concluimos que la poética de la fotografía de Rulfo tiene un giro reflexivo cuando la luz que brota de los objetos impacta en la mirada. Mientras que el acto inaugural del *punctum* lo ejerce la mirada —siempre *abriente*—, la visión se orienta por la luz a modo de recorrido. Por eso quisimos demostrar, mediante el estudio de las tres imágenes expuestas, que un rasgo distintivo del Rulfo fotógrafo consiste en ver a cada ser del mundo en el instante en que se percibe la luz que emana.

Esta capacidad de atrapar aquel momento con la cámara, entendida como *dar a ver*, permitió una percepción distinta. Esto se nota en el trabajo de Rulfo y lo hizo sobresalir incluso entre fotógrafos profesionales de la época. Además de su brillante obra literaria, con la que se le reconoce principalmente, la fotografía era otra posibilidad expresiva que lo distinguiría muchos años después.

REFERENCIAS

- Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (2007). *Borges, oral*. Buenos Aires: Emecé.
- Dorra, R. (2008). *Sobre palabras*. Córdoba: Alción.
- Jiménez, V. (2013). “Solo son imágenes”. En González, M. T. (ed.). *100 fotografías de Juan Rulfo* (pp. 6-9). Ciudad de México: RM.
- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Ruiz Moreno, L. (2008). “De la visualité”. *Actes Sémiotiques* [en línea], núm. 111. Recuperado el 1° de enero de 2016, de: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1649>.
- Zepeda, J. (2017). “Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: algunos deslindes”. En M. Garbuno (coord.). *El fotógrafo Juan Rulfo* (pp. 13-40). Madrid: Museo Amparo / RM.

LA OBRA DE JUAN RULFO A TRAVÉS DEL CINE

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA
FELIPE DE JESÚS ORTEGA GONZÁLEZ

*Cuando dejemos de gruñir como avispas en
enjambre, o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra
como un relámpago de muertos, entonces
tal vez llegue a nosotros el remedio.*

RULFO, *La fórmula secreta*

Al leer la obra de Juan Rulfo nos enfrentamos con un lenguaje muy particular: imágenes que determinan nuestra manera de entender al mundo. Se abre una percepción distinta de lo que no se ve, sino que se mira, una multitud de hechos que desatan el tiempo trascurrido; la magia de la expresión de un pueblo con un cielo siempre gris, sonidos desérticos y murmullos del viento. Huele a abandono, a melancolía, a la muerte que se avecina: “Así, la intensidad literaria de Rulfo tiene un espacio: el llano, que es vivido por sus habitantes (y mostrado a sus lectores) como purgatorio” (Ruy Sánchez, 2001: 5).

Hay que destacar la importancia del cine para Juan Rulfo. Dentro de su obra se muestran imágenes como secuencias cinematográficas. Para

Douglas Weatherford (2007: 18): “el autor jalisciense tenía una pasión por la imagen visual; era un aficionado ávido del cine y estuvo involucrado en la creación de varias películas como asesor histórico, como fotógrafo de imágenes fijas, como actor ocasional y como guionista”. Debido a esta cercanía del cine y la literatura en Rulfo es preciso abordar el tema.

Dentro del cine, un tema constante que la crítica no ha agotado es la dificultad de adaptar la obra de Juan Rulfo debido a la peculiaridad de su lenguaje. En el caso de *Pedro Páramo*, nos interesa indagar sobre la representación cinematográfica de esta obra característica de la literatura mexicana como una manera de ampliar sus horizontes y hacerla patente en el cine. En este sentido, ¿por qué llevar una obra tan depurada en su lenguaje original —el literario— a otra expresión artística, como el cine?

Existen muchas adaptaciones de la obra de Rulfo, pero en el presente trabajo se abordarán solo cuatro: *El gallo de oro* (1964) de Roberto Gavaldón, *Pedro Páramo* (1967) de Carlos Velo, *La fórmula secreta* (1965) y *Los murmullos* (1974) de Rubén Gámez. El criterio de esta selección se basa en que *Pedro Páramo* y *El gallo de oro* son dos obras representativas del autor; mientras que *La fórmula secreta* y *Los murmullos* se consideran como unas de las cintas que recrean mejor el ambiente rulfiano.

Para el crítico mexicano Jorge Ayala Blanco (2000: 11-12): “solo existen dos películas que puedan considerarse como dignas correspondencias estéticas del mundo de Juan Rulfo en la pantalla”. Estas son los cortometrajes *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso y *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez. Ayala Blanco usa el término *correspondencia estética* para señalar la afinidad artística que supone traducir las virtudes de un estilo literario al cinematográfico. Entonces veamos como un problema el afán por llevar las imágenes literarias de Rulfo a imágenes cinematográficas.

Una especie de *regla no escrita* nos dice que una buena adaptación se logra cuando el autor le falta el respeto a la obra original; es decir, que lo esencial no consiste en una trasposición del estilo. En palabras del cineasta norteamericano Stanley Kubrick (2016: 273):

La adaptación tiene que encontrar un estilo propio, algo que se consiga cuando se alcanza la comprensión del contenido. Y, al hacerlo, brotará una parte de la estructura que se ha perdido en la novela o no. Puede que sea tan buena como la novela o no, pero a veces puede llegar a ser incluso mejor en algunos aspectos.

Esta es una tarea ardua que pocos logran. Llegar a un estilo propio, a una reinterpretación de la lectura, tomar un nuevo enfoque y crear una reacción en el espectador, ser fiel o infiel a la obra dependerá de nuestro punto de vista. Esto se debe a que la relación del cine y la literatura ha sido un tema controversial en el que siempre está presente la comparación entre el producto audiovisual y el escrito.

Un punto de anclaje a esta pugna se expresa con las bases de la narrativa cinematográfica que propuso Sergei Eisenstein. Este director plantea que el montaje es la base fundamental en la creación de mensajes por su capacidad creadora y el poder persuasivo, utilizando la idea de simultaneidad y de asociación.

Así podríamos afirmar que la sensibilidad de Rulfo es afín a la cinematografía experimental de Rubén Gámez en *La fórmula secreta*, película cuyo hilo conductor son los versos del escritor jalisciense. La obra presenta secuencias de imágenes sin una narrativa coherente, solo la del lirismo interno: un *hot-dog* que se extiende infinitamente, el vuelo de un águila sobre la Ciudad de México, un grupo de campesinos silenciosos. Para Eisenstein, el montaje intelectual es aquel que ocupa diversas capas o niveles de la película, desde la secuencia de imágenes hasta los significados no literales. El montaje intelectual está a un nivel alegórico que, en el caso de la obra de Gámez, acompaña la denuncia por la invasión del *american way of life* en la cultura nacional posrevolucionaria, de ahí que el subtítulo de la cinta sea *Coca-cola en la sangre*.

Si bien el texto que acompaña a la película es de Juan Rulfo, lo rulfiano en la obra no son las palabras, ni la narrativa, sino las imágenes. El lenguaje visual de Gámez (2000: 119) expone acertadamente el mundo de dolor

y desamparo del mexicano: “El texto de Rulfo, tan exasperado como las imágenes a las que hace resonar, se escucha siempre en medio de un rabioso, incesante resoplar del viento”. La simple mención del resoplar del viento, que acompaña como banda sonora a las imágenes de la película, evoca el desarraigo y aislamiento del mundo rural y fantasmal de la narrativa de Rulfo.

Para Federico Campbell (2003: 431): “Juan Rulfo relaciona, recrea, recategoriza, generaliza, reconstruye esos caminos de las tinieblas”. La muerte, una lúgubre compañía, una mirada a la nada, a lo profundo del ser que a la vez es incógnita y misterio, imágenes de un México desamparado, vasto de fascinación por sus ambientes, pueblos desolados, hombres con la mirada triste cuya única compañía es la muerte. Ese tedio es la ocultación del asombro, tanto en la obra de Rulfo, como en el cine, eso esperamos ver cuando nos introducimos por los caminos de Comala: observar el entorno desconsolador que nuestro imaginario creó con la lectura. Según Gabriela Yanes (1996: 15):

la adaptación de obras que no han entrado al círculo de la ‘alta cultura’ con frecuencia causa menos problema porque el material literario es más maleable y no pesa en la conciencia de los realizadores hacer alteraciones a la hora de pasarlo a la pantalla.

Este problema sucedió con *Pedro Páramo*, considerado por el mismo Velo como un film frustrado. Rulfo no intervino, pero sí lo hizo Carlos Fuentes en su primera incursión en el mundo cinematográfico; al parecer quiso iniciar con una obra cúspide de la literatura mexicana.

Para Ayala Blanco (1996: 16): “la película no sirve a su antecedente ni cobra vida autónoma, se conforma con ser una aproximación disimulada y subsidiaria, incapaz de recrear, de trastocar, de sustituir o encontrar la equivalencia, la solución inteligente y específica”. El reto de la adaptación de una película como *Pedro Páramo* es captar sus imágenes, tal como Rulfo lo hace con sus fotos “un mundo que imaginamos permanentemente en

blanco y negro: el mundo de los sueños o de la muerte” (Ayala, 1996: 19). En el caso del filme de Carlos Velo, la fotografía cobra relevancia gracias a Gabriel Figueroa con su particular lente; se apropia del mundo indígena y su imaginación narrativa, con ese sortilegio que lo caracteriza revive una idea más precisa del relato rulfiano.

Más allá de las imágenes que logra captar la cinta de Velo, el reparto es controversial. El protagonista de *Pedro Páramo* es un actor estadounidense consolidado en Hollywood, John Gavin; esto fue causa de muchas críticas por parte de los espectadores que esperaban ver a un actor más representativo del México revelado por Rulfo.

Cabe destacar que la estructura en la novela *Pedro Páramo* se ve influenciada por un lenguaje cinematográfico: podemos relacionar los elementos visuales del cine cuando leemos la novela. En ella se relaciona la continuidad del tiempo y el espacio, pasamos de una secuencia a otra en un ambiente árido: “en la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna trasparente, desecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá una línea de montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía” (Rulfo, 2000: 17). Al leer *Pedro Páramo* nos encontramos con una novela construida mediante tomas que permiten recrear un lenguaje singular, propio de Rulfo.

Respecto a *El gallo de oro* se ha dicho que se escribió como guion cinematográfico, para representarse en una película dirigida por Roberto Gavaldón en 1964; años después, en 1980, se presentaría como una novela corta. La recepción de la obra como guion hizo que por mucho tiempo se le excluyera del campo de la literatura, pero años más tarde esto tuvo que cambiar:

Su origen ciertamente está relacionado con el cine, pues en 1959 Rulfo manifiesta en una entrevista que se encontraba trabajando en un guion para dicha película; lo que ocurre es que el texto de Rulfo es en sí una larga narración, que necesitaría llevarse al cine de su conversión en un guion cinematográfico (González, 1983: 23).

En *El gallo de oro* se muestra la visión cinematográfica de Rulfo. La novela se divide en diecisiete secuencias donde se separan cronológicamente los momentos de la historia. En la adaptación que hace Roberto Gavaldón, el ambiente que recrea es alegre y colorido, cuando tenemos como referencia un contexto rulfiano diferente. Vemos a Lucha Villa como la Caponera cantando ranchera; sin embargo, aunque el texto sí refiere a un ambiente festivo, predomina la soledad y la nostalgia. Es relevante mencionar que Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes participaron en la elaboración del guion.

Uno de los aspectos que ha retomado la crítica sobre *El gallo de oro* es la estructura circular del relato, el cual se muestra con más claridad al final de la novela, donde se presenta a las cantadoras de feria como la manera en que se repite la historia. Al respecto, Ruffinelli (1980: 63) menciona: “el mito del eterno retorno se cumple paradigmáticamente en la línea femenina, ya que Bernarda la hija ocupa el lugar vital de Bernarda la madre”. Para González Boixo (1983: 71): “se trata de un mundo concreto, cerrado en sí mismo, de manera que queda la posibilidad de que nazca otro mundo distinto, réplica del presente”. Al morir Bernarda Cutiño la historia se repite, ya que su hija ahora es cantadora de ferias, como lo fue su madre.

Al último solo queda la nostalgia, el regreso a los orígenes a través de un eterno retorno y de la caracterización de esos personajes femeninos, Caponeras y Pinzonas, así como de los pregoneros en busca de un toque de suerte que les cambie la vida. También la circularidad del lugar donde ocurren las peleas de gallos refuerza el viaje en ciclos interminables.

Dionisio Pinzón y Bernarda Cutiño son quienes dan vida a esta novela. Pinzón dependerá de Bernarda, su amuleto. La Caponera es fundamental, es la representación de la libertad, pero también el símbolo de la buena suerte como una forma de la diosa romana Fortuna. Según Ruffinelli (1980: 60): “una doble condición puede caracterizar aquí a lo femenino; naturaleza de entrega, nunca recibirá otra cosa que la soledad, el desafecto y el opróbio”. Lo cierto es que ambos se necesitan: “Dionisio Pinzón, su

otro yo, pues en ellos se da un complemento, lo que tiene Pinzón lo posee Bernarda y viceversa” (Arizmendi, 2008: 111).

Al final de la novela, Bernarda permanecerá enclaustrada en la casa que le había impuesto Pinzón; cambia hasta su forma de vestir: su vestimenta es negra, con un collar de perlas, pasó de alegre a lúgubre, ya no será la joven cantadora que porta faldas amplias de colores chillantes y collares vistosos. La alegre Bernarda muere en el alcohol, en un rincón sombrío, en el abandono.

De esta manera en *El gallo de oro* se muestran personajes duales, Bernarda pasa de ser la mujer fuerte y guapa, de colores vivos a ser la lúgubre mujer de luto que bebe hasta perderse, retozando en la oscuridad de un cuarto de juego. Mientras que Dionisio Pinzón pasa de la humildad a la soberbia, de la pobreza a la riqueza, que será su perdición: “pero poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de aquellos animales agonizantes lo volviera de piedra” (Rulfo, 2010: 115).

Por último, abordamos *Los murmullos* de Rubén Gámez, un documental de 1974. La trama ocurre en Juchitepec, Estado de México, un pueblo abandonado porque la gente se va a trabajar fuera del país, en busca de una mejor calidad de vida, quienes se quedan resisten al silencio y a la muerte que acecha a cada instante. Estos murmullos recuerdan a Comala y los tantos lugares llanos de México que guardan misterio. La esencia de la obra de Rulfo cobra sentido en los rumores de los muertos, el viaje al limbo entre susurros de fantasmas.

Al igual que en *La fórmula secreta*, en *Los murmullos* el lenguaje visual delata el desamparo del mexicano, la muerte desvela la realidad de un pueblo en desdicha, un silencio desolador donde solo hablan los fantasmas, el resoplar del viento invoca el recuerdo de una condena colectiva.

Es pertinente señalar que el título de la obra más significativa de Rulfo, *Pedro Páramo*, inicialmente se llamaría *Los murmullos*, según Juan Manuel Galaviz (2003: 160):

Otro fragmento publicado antes de que apareciera *Pedro Páramo* lleva el título de “Los murmullos”, seguido de la especificación “Fragmento de la novela inédita *Los murmullos* [...]”. El título con que se anuncia la obra completa, a pesar de ser tan genérica, resulta muy significativo —más que las anteriores— y expresa bien la especial atmósfera en que se desarrolla la novela. Con ese título de *Los murmullos*, Rulfo entregó su obra al Centro Mexicano de Escritores y como tal la hubiéramos conocido si el narrador no se hubiera decidido, al hacerle la edición, por el título de *Pedro Páramo*, con esta oportuna determinación, Juan Rulfo puso de relieve la dimensión mítica de su personaje.

Los murmullos son de gran relevancia en *Pedro Páramo*, nos permiten reflexionar sobre la vida que se difumina para dar paso a la muerte, la preocupación siempre presente de la razón o sinrazón de la existencia del hombre, como menciona Jorge Volpi (2003: 507):

Todas las palabras que estamos a punto de escuchar, más que de leer, provienen, pues, de los labios de un muerto. A Juan Preciado le parece que las voces de los difuntos que va encontrando a su paso son como rumores y murmullos, pero cuando él nos lo comunica ya ha pasado a formar parte de la nómina de fantasmas que lo rodean.

Todo es un resonar del viento, el incansable silencio que se mezcla con susurros inquietantes trae consigo una polvareda de nostalgias, de pueblos desolados. Es la constante que nos conduce a Comala, a Luvina o a cualquiera que sea esa tierra blanca y brillante, pero empinada, de días y noches frías, donde rasguña el viento pardo, negro, colmado de tristeza, donde el llanto suena quedito. Así, “el ‘hombre rulfiano’, no es tan solo un desposeído, un ‘pobre’, víctima de ricos. Es una emanación humana de la tierra arrasada. Una emanación hecha de carne y fantasmas, de vida y de muerte simultánea” (Ruy Sánchez, 2001: 15).

Existen otras historias que se enlazan en la memoria, llenas de melancolía, sin ser una adaptación, pero sí un homenaje a la ficción del mundo rulfiano, como los documentales de Juan Carlos Rulfo: *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) y *Del olvido al no me acuerdo* (1999). Porque si se trata de Juan Rulfo, todo se envuelve en leyenda, según lo expresa Juan José Arreola en uno de estos documentales. El silencio permanece latente, se evoca al padre en el recuerdo y la muerte o en el susurro del llano. Es vivir las memorias que dan cuenta de un asesinato, el de Juan Nepomuceno Pérez-Rulfo, o el abuelo Cheno. Buscan el lugar de origen para redescubrir la verdadera realidad oculta que fascina al instaurarse en el mundo de los muertos.

Concluimos que hay múltiples interpretaciones de Rulfo, tantas como sus lectores. Por ello la relación entre este escritor y el cine no se limita ni se agota. Aunque las técnicas cinematográficas son variables, la adaptación conlleva la reconstrucción de un mundo que sirve de referencia para la interpretación, este se vuelve complejo al traducir un universo como el rulfiano.

Llevar a la pantalla esos relatos anímicos que van al interior del ser, con esa singular atmósfera característica de la obra de Juan Rulfo es un reto. Va más allá del encuentro entre cine y literatura, estudia la relación entre el escritor y el medio cinematográfico, fusiona dos lenguajes y crea un solo ambiente. Esa complejidad de enfrentarse al texto rulfiano es el valor que debemos reconocer en quienes nos permiten acercarnos a la representación visual de una obra propia de la literatura mexicana.

REFERENCIAS

- Arizmendi Domínguez, M. E. (2008). “La Caponera: un atisbo de libertad”. *Caminos hacia la equidad*, año 7, núm. 1, agosto, Uaemex / Faapa, pp. 110-112.
- Galaviz, J. M. (2003). “De los murmullos a Pedro Páramo”. En Campbell, F. (ed.). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 156-186). México: UNAM.
- Gámez, R. (2000). “La fórmula secreta”. En Rulfo, J., *El gallo de oro y otros textos para el cine* (pp. 115-130). México: Era.
- González Boixo, J. C. (1983). *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León.
- Kubrick, S. (2016). “Palabras y películas”. En Castle, A. (ed.). *Los archivos personales de Stanley Kubrick* (pp. 272-275). Köln: Taschen.
- Rulfo, J. (2000). *Pedro Páramo*. México: Plaza y Janés
- Rulfo, J. (2010). *El gallo de Oro*. México: RM / Fundación Juan Rulfo.
- Ruffinelli, J. (1980). *El lugar de Rulfo y otros ensayos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ruy Sánchez, A. (2001). *Cuatro escritores rituales. Rulfo, Mutis, Sardury, García Ponce*. México: Ediciones sin nombre / Conaculta.
- Volpi, J. (2003). “Me mataron los murmullos”. En Campbell, F. (ed.). *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 506-509), México: UNAM.
- Yanes Gómez, G. (1996). *Juan Rulfo y el cine*. México: Universidad de Guadalajara.
- Weatherford, D. J. (2007). “Juan Rulfo y el cine mexicano”. *Humanidades y Ciencias Sociales*, vol. 21, núm. 3, pp. 17-20.

IMAGEN EN LA PALABRA Y PALABRA EN LA IMAGEN: JUAN RULFO EN LA LITERATURA Y EN LA FOTOGRAFÍA

CLEMENTE DANIEL VALDÉS PIÑA

*Sí, es verdad que una imagen dice
más que mil palabras, pero también
es cierto que una palabra es capaz
de evocar más de mil imágenes.*

PILDES, *Realidades*

Desde la publicación de sus primeros cuentos en la revista *América*, y en especial con su novela *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo se convierte en un escritor reconocido. A causa del interés suscitado por la innovación estructural de su narrativa, surgen numerosos estudios en los que se defiende al jalisciense como uno de los más geniales prosistas del siglo xx. Sin embargo, hasta 1980, gracias al libro *Juan Rulfo. Homenaje Nacional* —en el que aparecen varios artículos de diversos críticos, en conjunto con cien fotografías tomadas por el homenajeado—, comienza a tomar relevancia el carácter polifacético de dicho autor.

Debemos tener presente el hecho de que Rulfo no solo llevó a cabo magistralmente el ejercicio de la escritura, sino que al mismo tiempo

cultivó otras artes, como la fotografía y la cinematografía. Estas obras, nos brindan cierta intuición acerca de un vínculo que va más allá del hecho de compartir al mismo creador. Esta consideración no es menos significativa y no debería pasarse por alto, contrario a Franz Schmitt (1984: 177), quien asegura que: “las especulaciones de psicología de la creación sobre la unión personal de poeta y compositor (o pintor) no aportan ninguna ganancia de conocimiento digna de mencionar con respecto a las relaciones recíprocas de las artes”. El autor nos muestra una realidad desde la palabra y la fotografía, una realidad plasmada de distinta manera, pero que sin duda responde a una misma intención creadora.

¿Acaso es fácil para un talento doble o, en este caso, múltiple, desempeñarse en una disciplina artística sin plasmar la experiencia o el conocimiento de otras disciplinas?, al menos en Juan Rulfo podemos asegurar que no es así, y no me encuentro solo en esta aseveración, pues Daniele de Luigi (2006: 292) mencionó:

Es bien sabido cómo los extraordinarios libros de Rulfo, ya de por sí celebres y aún más con respecto a las imágenes, dejan al lector marcado por una carga de emociones, significados y reflexiones indelebles. Por lo tanto, es difícil que en el momento de observar las tomas no vengan a la mente los personajes y lugares en los que se desenvuelven sus narraciones. Sin embargo, el riesgo de este proceder instintivo es el de hacer traslados inducidos de un campo a otro, de la escritura a la fotografía”.

También, en un momento distinto, Carlos Fuentes (2004: 7) comentó:

En sus fotografías, Juan Rulfo resucita al pueblo entero de *Páramo* y *El Llano en llamas* para darle su actualidad más precisa y más preciosa. Cada uno de los hombres, mujeres y niños de las fotografías de Rulfo posee una riqueza inmediatamente reconocible. Se llama la dignidad. No siempre la alegría. Pero la dignidad sí.

Al realizar una lectura profunda, tanto de *El llano en llamas* (1953) como de *Pedro Páramo* (1955), notamos una constante en los recursos literarios. Si bien, sirven para construir un ambiente o un espacio, más que generar imágenes a través de la descripción, señala personajes o lugares para que el lector conozca su existencia. Se presentan de forma poética, como si se realizara la lectura de una fotografía, como señala Margo Glantz (2004:19) a partir de una lectura de *Pedro Páramo*:

la visión que Abundio le muestra a Juan es una mirada natural, concreta, geográfica, útil, pero también una mirada panorámica: reproduce el instante, podría ser, en suma, una mirada fotográfica. Porque el gesto de Abundio es el del fotógrafo: un ojo que repara en los lugares, los encuadra, los captura y los estampa en una placa fotográfica. Un recuerdo concreto, reflejado en la mirada, reforzado por las voces.

De igual forma, en su obra fotográfica, notamos que la intención de Rulfo es capturar un instante o situación a manera de recuerdo, como señala Glantz (2004); más que tratar de contar algo, busca mostrarlo. Así dota a su literatura y a su fotografía de un carácter misterioso que prevalece y se niega a cambiar, como todo recuerdo que, a pesar del paso del tiempo, permanece igual.

Como escritor, Rulfo ha recibido una vasta cantidad de elogios, por parte de reconocidos críticos y literatos, a causa de sus cuentos y en especial por *Pedro Páramo*. Esta novela pareció no ser bien recibida por los lectores comunes —que estaban acostumbrados a las tramas lineales, con un esquematismo lógico y sin dificultades para el entendimiento— a causa de las dificultades que propiciaba el fragmentarismo, la falta de un argumento central, los estratos que parecieran no responder a un orden lógico, así como la falta de conexión entre ellos; incluso el mismo Rulfo comenta en una entrevista:

mi primera novela estaba escrita en secuencias, pero advertí que la vida no es una secuencia. Pueden pasar los años sin que nada ocurra y de

pronto se desencadena una multitud de hechos. A cualquier hombre no le suceden cosas de manera constante y yo pretendí contar una historia con hechos muy espaciados rompiendo el tiempo y el espacio (Benítez, 1983).

Si se piensa detenidamente, esto corresponde con la lectura de cualquier colección fotográfica. Ahí cada imagen pareciera ser un relato autónomo, sin conexión con las demás, pero al final, después de contemplar toda la serie, podemos intuir cierta unidad entre estas imágenes aparentemente inconexas. Una lectura de *Pedro Páramo* funcionaría de la misma forma.

Rulfo no tuvo la misma recepción como fotógrafo que como escritor, sin embargo, esto no demerita la calidad de su trabajo. Él poseía una sólida formación en el ámbito fotográfico; una décima parte de su biblioteca personal —un acervo de cerca de diez mil libros— pertenecía al estudio y teoría de dicho arte. Si esto no fuese suficiente para considerar a Rulfo como un estudioso de la fotografía, estas aseveraciones se refuerzan con múltiples relatos de personas cercanas a él, como Alberto Ruy Sánchez (2006), quien alguna vez dijo:

cuando hojeábamos algún libro de fotos se detenía a comentar las texturas de las imágenes y la composición. Hablaba de con qué tipo de cámara y película se lograría ese efecto intenso para los sentidos. Especialmente para el tacto a través de la vista.

Incluso desde palabras del mismo artista conocemos su postura ante las disciplinas que desarrollaba. En una entrevista con José Emilio Pacheco (2002) este polifacético creador habla con gran humildad:

No soy un escritor profesional. Para mí el único oficio es el de vivir. La literatura es un pasatiempo que comparto con mi otra gran afición, la fotografía. A veces siento ganas de salir al campo con mi cámara; otras, de quedarme en casa leyendo... El escritor no debe desvelarse por tener un oficio. El oficio es para los carpinteros. Si el escritor lo adquiere ganará en artesanía lo que pierda en autenticidad.

Con estas disertaciones estamos seguros de la reciprocidad entre las disciplinas cultivadas por el autor, sin embargo, falta incluir un tercer elemento que refuerza el carácter visual que el artista plasma en sus textos, así como su conocimiento y maestría en el campo de la fotografía. Se trata del cine; con él, tuvo un fuerte acercamiento desde la década de los cuarenta, al igual que sus primeras publicaciones en las otras disciplinas. pues como indica un crítico del cual aún desconocemos el nombre, “logra ser nombrado supervisor de las salas cinematográficas de la ciudad de Guadalajara, lo que le permite ver todas las películas que se exhiben en esa capital” (Anónimo, 1999: 45).

Después de este primer acercamiento formal con la industria cinematográfica, tan solo fue cuestión de tiempo para que su renombre como escritor le abriera las puertas para incursionar profundamente en esa área.

Con su creciente fama no tardó en suscitar interés por su participación en este medio artístico; poco después de la aparición de su aclamada novela, lo invitaron a convertirse en asesor histórico de *La Escondida* (1955), dirigida por Roberto Gavaldón. En ese momento experimentaría de manera más cercana, y por primera vez, el rodaje de una cinta, donde también se encargaría de tomar fotografías fijas. Sin embargo, el mayor aporte de Rulfo al cine se encuentra en sus textos, pues gracias a este acercamiento pudo crear unos cuantos guiones para cortometrajes, como *La fórmula secreta* (1965) y *El despojo* (1960). Además, publicó *El gallo de oro* (1980), la cual inicialmente se pensó para adaptarla a la pantalla grande, pero también se puede leer como una novela. En ella convergen aún más estrechamente la fotografía y la literatura, pues el autor debió ser más consciente de la construcción de imágenes a través de la palabra, o al menos una construcción más visual del texto.

Aquí podemos hablar de cierta evolución en la narrativa de Juan Rulfo Vizcaíno gracias a su formación visual en el campo de la fotografía y la cinematografía. Esto condujo a la adaptación de algunos de sus escritos; el primero fue *Talpa* (1950), pero también existen varias adaptaciones de *El gallo de oro*.

En el ejercicio paralelo de ambas disciplinas, como he mencionado anteriormente, y con apoyo de varios críticos, podemos dilucidar que estas artes comparten algo más allá de su creador; en este caso demuestran una conexión tematólogica. Si bien, la extrapolación de los elementos estéticos de la iconografía a la literatura y viceversa es complicada, por ahora me centro en las correspondencias más directas. Uno de los principales motivos que encontramos en las obras de Rulfo es la naturaleza. Esta no solo tiene la función de crear ambientes, pues más que fungir como un elemento lírico, se introduce en el pensamiento del lector y en la estructura psíquica de los actantes.

Así es la naturaleza en Rulfo porque así la ven o la recuerdan o pueden llegar a verla los seres (vivos y muertos) que pueblan su novela. Enseguida hay que decir que no se trata de una naturaleza apacible. Representa un conflicto, el de un país que se crea y sueña en la luz, pero que vive en un llano de polvo seco, rocas ardientes y tumbas inquietas (Fuentes, 2004: 5).

Sin duda, este es el entorno en el que se desarrolla *Pedro Páramo*, un ambiente actante, testimonio de que los tiempos anteriores eran mejores, responde a la situación de los personajes, refuerza la miseria y la nostalgia en que se ve inmersa Comala. Rulfo fotografía esta misma cara, por lo general una paisajística desértica, poblada por una soledad que exhorta a la reflexión, que muestra las grietas de la tierra y de la raza humana, pero que a su vez induce a pensar en la inconmensurabilidad del mundo y de la vida misma:

Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte esta desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos (Rulfo, 1991: 151).

De manera similar, se aprecia la arquitectura en las obras de Rulfo, quien fotografió ruinas que remiten a un pasado indígena, haciéndonos recordar los aspectos más característicos de nuestra cultura; en conjunto, captura en negativos iglesias abandonadas, y algunas otras en pleno uso, para mostrarnos que también respondemos a un pasado español. Así genera un espectro más amplio de aquello que nos conforma y habla de nosotros. En los textos también encontramos la presencia de una arquitectura en ruinas:

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo.
El techo en el suelo.

Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha, nomás se retorcían así, haciendo muecas y se veían las paredes enteras contra el suelo (Rulfo, 1991: 32-151).

Para comprender mejor la importancia de la arquitectura en la obra rulfiana, cabe señalar que la historiografía fue otra de las grandes pasiones que cultivó dicho autor, aunque en menor medida. Él pretendía realizar un compendio de fotografías con referencias históricas de cada lugar plasmado, pero no pudo llevarlo a cabo. Sin embargo, su trabajo no fue en vano, pues esa intención se retoma en el libro titulado *Juan Rulfo letras e imágenes* (2002), donde se publicaron varias fotografías con textos relacionados a su historia. Víctor Jiménez (2002: 145), compilador de la obra, comenta:

Cuando aborda Rulfo construcciones importantes los textos correspondientes siguen de cerca un modelo académico en su redacción: en este terreno suele quedar poco espacio para la innovación. Algo diferente sucede con las construcciones que presentan escasa relevancia arquitectónica que, sin embargo, merecieron su atención: aquí es donde se localizan, como dijimos, algunas claves para acercarnos desde estos escritos a su fotografía y literatura.

A través de estos dos motivos podemos hilvanar un tercero: la condición humana. El paisaje, la vegetación y la arquitectura corresponden con los personajes de la narrativa y las personas de las fotografías, de ahí podemos deducir que la humanidad que se nos muestra es nostálgica, melancólica. Se representa un recuerdo de quienes amaban la vida, pero el sentimiento se erosionó con el paso del tiempo. Aunque la desilusión y el desencanto se encuentren en su apogeo, no es razón para perder la esperanza; pues como señaló Fuentes, la felicidad puede encontrarse ausente, pero la dignidad prevalece.

REFERENCIAS

- Anónimo. (1999). "Las exposiciones fotográficas de Juan Rulfo". *Los Murmullos. Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre, p. 45.
- Fuentes, C. (2004). "Formas que se niegan a ser olvidadas". En *Juan Rulfo fotógrafo*. pp. 13-26. Madrid: Verlag.
- Glantz, M. (2004). "Los ojos de Juan Rulfo". En *Juan Rulfo fotógrafo* (pp. 17-21). Madrid: Verlag.
- Jiménez, V. (2002). *Juan Rulfo: letras e imágenes*. México: RM.
- Luigi, D. de (2006). "Más allá del silencio, Rulfo fotógrafo: problemas e interpretaciones". En Jiménez, V., A. Vital y J. Zepeda (coord.), *Tríptico para Juan Rulfo* (pp. 289-299). México: RM.
- Pacheco, J. E. (2002). "Rulfo en llamas". *Proceso*, México, pp. 219-220.
- Rulfo, J. (1980). *Pedro Páramo*. México: FCE.
- Rulfo, J. (1983). *Conversaciones con Juan Rulfo*. Fernando Benítez, entrevistador.
- Rulfo, J. (1991). *El llano en llamas*. México: FCE.
- Ruy Sánchez, A. (2006). *Juan Rulfo: página oficial*. Recuperado de: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/letrasimagenes01.htm>
- Schmitt-Von Mühlenfels, F. (1984). "La literatura y las otras artes". En Manfred Schmeling. *Teoría y praxis de la literatura comparada* (pp. 169-190). Barcelona: Alfa.



Epílogo

LA INFLUENCIA SOCIOCULTURAL
DE RULFO EN MÉXICO

RULFO, UN SER TURÍSTICO

PÁVEL VLADIMIR MEZA ARIZMENDI
ALEJANDRO PALAFOX MUÑOZ

Los estudios sobre la relación entre literatura y turismo han tomado muchas vertientes; a saber: la literatura como imaginario turístico y cultural, los itinerarios o rutas creadas a partir de un texto y alrededor de los lugares donde vivió un autor o desarrolló sus obras, perspectivas economistas sobre dichas actividades, además de aportaciones entorno a la política.¹

A partir de lo anterior, con el afán de tratar a Juan Rulfo como relator de sus innumerables travesías en México y otros lugares, se engloban dichos temas en tres apartados: literatura y turismo, turismo literario y literatura de viaje. Así, se destaca la influencia de Rulfo, a través de *Pedro Páramo*, en el desarrollo de dos aspectos de la política turística de México: uno nacional, el programa de pueblos mágicos; y uno estatal en Jalisco, la ruta rulfiana.

¹ Los autores que han investigado estos temas son Marta Magadán, Melina Corrado, Rachid Amirou, Camila García Cherep, Marta González Broncano, Rosa María Morell, Rita Baleiro, Silvia Quinteiro, Douglas G. Pearce, Félix Pillet Capdepón, Alejandro Palafox, Pável Meza y Marcelino Castillo Nechar, entre otros.

LITERATURA Y TURISMO

Este primer constructo se refiere a la creación de itinerarios y rutas turísticas a partir de la geografía y el contexto en una obra literaria. La Real Academia Española (2000) considera a la literatura una expresión artística —una de las Bellas Artes— que se basa en el uso del lenguaje. Sin embargo, es un concepto muy amplio; de hecho, se podría decir que casi cualquier documento escrito forma parte de ella; también es el nombre de una asignatura que se enseña en colegios o universidades; incluso aquello que se dice o se canta se incluye bajo dicho término. Por otro lado, cabe señalar que:

El turismo se define como el proceso sistemático por el cual se llevan a cabo varios procedimientos de desplazamiento, donde las personas encuentran sitios adecuados para realizar actividades de descanso, diversión y desarrollo personal y cultural; motivadas por salud, religión, esparcimiento, matrimonio, negocios o simple relajamiento corporal y mental; propiciando múltiples interrelaciones sociales, culturales, políticas y económicas. De cuyas regiones sistémicas emerge la necesidad de contratar personal para la atención del turista y la prestación del servicio (Meza, 2006: 30).

Cuando una novela o un cuento abordan el tema del viaje surge la primera relación entre ambos. De esta forma: “la literatura como motivador de desplazamientos se ha manifestado en varias partes del mundo” (Terán, 2013: 45). Un ejemplo de ello —que logró una exaltación enorme y gran derrama económica— es la Ruta de Don Quijote en España. Esta se diseñó de acuerdo con los lugares visitados por el Ingenioso Hidalgo en su odisea y recrea paisajes y tramas del texto literario.

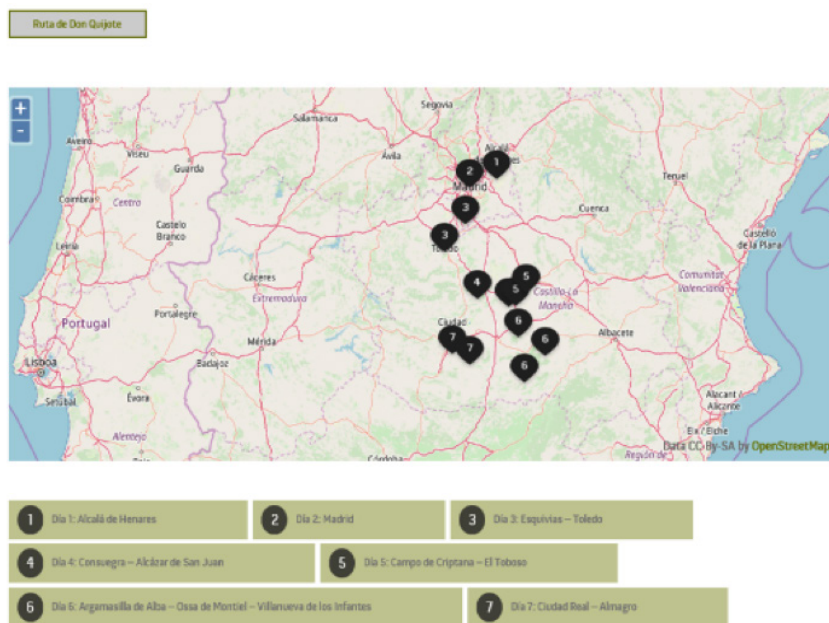
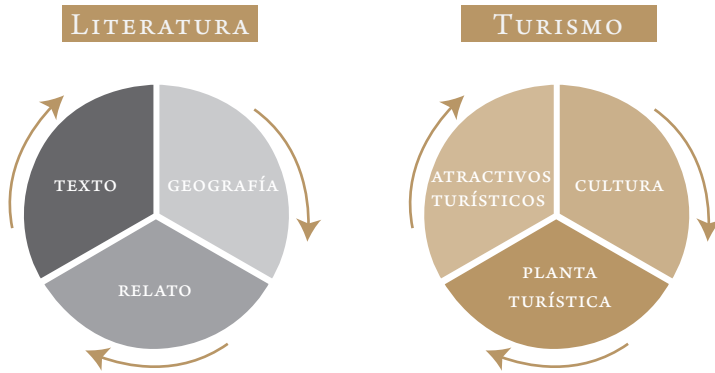


Imagen 1. *Ruta de Don Quijote* (Turespaña, 2019).

España demuestra la efectividad de su atracción turística cultural, ya que es el país con el mayor número de visitantes en ese ámbito, de acuerdo con la OECDE (Organisation for Economic Cooperation and Development) (2009).

De esa manera, el binomio literatura y turismo da cuenta de lo exitosa que puede ser una localidad, ya sea por describirse en las páginas de un texto o por los rasgos históricos que recrean una travesía. Es importante señalar que esto se condiciona por la relación entre texto-geografía-relato y atractivos-cultura-planta turística.

Literatura y turismo



TURISMO LITERARIO

El turismo literario se ha descrito como la fascinación por lugares asociados con escritores, por contemplar dónde pasaron su vida para admirar aquello que inspiró sus obras:

There is a fascination about places associated with writers that has often prompted readers to become pilgrims: to visit a birthplace and contemplate the surroundings of an author's childhood, to see with fresh eyes places that inspired poems or books, to pay homage at a grave side or public memorial (Eagle and Carnell, citados en Herbert, 2001: 312).

Existen tres aspectos esenciales para el desarrollo del turismo literario: el contexto, los lugares y la calidad de ambos. Por un lado, el contexto incluye la política, el gobierno, la sociedad, la cultura, la economía y la cotidianidad en que se desenvuelve la vida del autor. Por otro lado, las condiciones geomorfológicas, de flora y fauna e hidrológicas. Por último, la calidad de la infraestructura se refiere al estado actual de los sitios y las adecuaciones que hayan experimentado.

La geografía y la historia juegan un papel crucial. Así como se analiza una obra literaria de acuerdo al contexto en que se desenvuelve, el turismo literario se debe abordar de la misma forma. También ocurre con las proyecciones cinematográficas o los monumentos naturales y arquitectónicos o arqueológicos. No podría entenderse la construcción de los basamentos piramidales mayas sin conocer la cultura, la civilización, el momento y la zona donde se edificaron.

A ello se suman aquellos espacios donde el autor encuentra la paz y tranquilidad para escribir, donde se re-encuentra, se re-inventa o se re-crea. Es importante señalar que la re-creación y la recreación son parte integral del turismo. Ya sea en el antro o en la hamaca, en la playa o el bosque, puebleando o tirado al sol, si una persona no tiene el motivo de re-crearse, difícilmente aprenderá de ello, no se reinventará.

LITERATURA DE VIAJE

La literatura de viaje lleva al lector por un relato semejante a un trayecto que, al final, pudiera ser turístico. De ello existen muchos ejemplos, desde los diarios de Marco Polo o de los conquistadores de América, hasta los guiones de las producciones cinematográficas.

Un ejemplo más o menos contemporáneo es el escrito del Dr. Horacio Ramírez de Alba: *A pie por la ruta de Cortés: del Popocatepetl al Templo Mayor*, en conmemoración de los doscientos años de la independencia de México. Es un diario de su caminata por el mismo camino que siguió Cortés.

Por otro lado, la película de Alfonso Cuarón, *Roma*, suscitó una gran curiosidad por visitar los lugares donde se rodó, tanto que se creó “el recorrido de Cuarón” (Sagastegui, 2019). En estos casos, la historia juega un papel esencial al dotar al turista de cierta información para su viaje.

Pedro Páramo y su geografía

Pedro Páramo es una de las novelas más importantes del siglo xx en Hispanoamérica, no solo por su calidad literaria, sino por su realismo mágico y por la reconstrucción de poblaciones existentes, pero con diferentes cualidades. La narración denota el periplo vivencial de Rulfo; Comala se parece a Sayula o San Gabriel, en la parte baja de Jalisco, donde vivió de niño; o Apulco, donde nació:

San Gabriel, Sayula y Apulco eran comunidades tradicionales, crecidas alrededor de la parroquia, hechas a esta en sus ritmos y en sus costumbres y solo sacudidas hasta las raíces por dos guerras que habrían de indicar el violento arribo del tiempo moderno: la revolución mexicana y la contrarrevolución de la guerra cristera. [...]

En las cercanías de las casas de Sayula y san Gabriel y de las haciendas de Apulco y San Pedro hay puentes de piedra por donde el niño se detuvo para observar los lechos repentinamente peligrosos o cubiertos de hierba amarilla (Vital, 2017: 107-109).

Se refleja también la apreciación del paisaje y de la cristiada desde su azotea, que lo convirtió en fotógrafo; su fascinación por leer los libros de la biblioteca que el cura dejó en su casa; la genialidad de la vida de un niño cuyo temor a las turicatas era inmenso y de todo lo que Rulfo vivió en su juventud. Todo ello le permitió visualizar parajes, personas y costumbres que lo llevaron a *Pedro Páramo*: sus estudios en Guadalajara y la Ciudad de México, su paso por diversos trabajos, en especial como vendedor de llantas para Goodrich Euzkadi, donde se dio el lujo de recorrer varias regiones del país en el pequeño auto de la compañía.

Personajes

Sin duda, las vivencias de Rulfo le permitieron crear a los personajes de *Pedro Páramo*, de acuerdo con los lugares que visitó antes de escribir. En el siguiente cuadro se describen algunos personajes y las vivencias y memorias de Rulfo.

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
PEDRO PÁRAMO	Hombre despiadado, ambicioso, corrupto, y mujeriego. Tendencia a la venganza. Construye y destruye Comala. Se enamora de Susana.	Pedro Páramo es todo aquello que Rulfo no pudo hacer; podría ser su <i>alter ego</i> . Sin embargo, corresponde con el Rulfo amoroso, de acuerdo con los cientos de cartas que se detallan en el texto de Alberto Vital, <i>Noticias sobre Juan Rulfo, la biografía</i> (2017).
ANITA	Inocente e ignorada. Miguel Páramo la viola y asesina a su padre.	En la trama de <i>Pedro Páramo</i> constantemente se hace referencia a tabúes o temas prohibidos por la iglesia católica —institución a la que pertenecía Rulfo por su lugar de nacimiento y el tiempo en que vivió su infancia, la cristiada—. El incesto, la violación, el asesinato, la corrupción, los acuchillamientos, el suicidio, enterrar gente viva, el tráfico de personas, el pecado y el temor a no llegar al cielo.

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
MIGUEL PÁRAMO	Es el único hijo que Pedro Páramo reconoce. Trafica mujeres, es corrupto y muere en un accidente sobre su caballo.	Con la guerra cristera surgieron contrabandistas de mujeres y un gran número de hijos no reconocidos por sus padres, ya que eran militares, hombres casados o curas. La penitencia justa era morir a manos de un inocente, un caballo.
DOLORES PRECIADO	Mamá de Juan Preciado. Es orgullosa e ilusa; espera toda su vida a que regrese Pedro Páramo.	Como muchas mujeres de la época de la infancia y juventud de Rulfo, Dolores se queda esperando a su esposo, muerto por sus andanzas.
JUAN PRECIADO	Uno de los narradores, hijo de Pedro Páramo y Dolores. Llega a Comala para conocer a su padre; muere de miedo y lo entierran junto a Dorotea.	Alberto Vital describe que Rulfo conoció a una persona con ese nombre, aunado a la muerte de miedo y a enterrar vivos: “Me puse a vender a Campillo, el caballo alazán que era de Chachito en \$50.00. Ya me dirá que hago con su importe, si le pago a Juan Preciado los pastos o no” (citado en Vital, 2017: 55).

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
SUSANA SAN JUAN	Mujer viuda, maniática y único amor de Pedro Páramo. Vive en Comala, nadie atiende al funeral de su madre; su padre abusa de ella.	La fidelidad y el amor que Rulfo siente por Clara Aparicio Reyes se reflejan en este personaje; aunque existen varias trabas para lograr su amor, al final lo alcanza. Susana San Juan está presente en toda la obra de una u otra forma. Pedro Páramo la describe: “Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan” (Rulfo, 2017: 131).
ABUNDIO MARTÍNEZ	Otro hijo de Pedro Páramo. Es un arriero de burros pobre y cartero de Comala.	Es un hijo no reconocido, fuera de matrimonio, sordo y mudo por convicción. Un personaje suave y bueno al que todo mundo conoce por ser empleado federal. En determinado momento acuchilla a su padre como resultado del pecado. Guía a Pedro por Comala.

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
EDUVIGES DYADA	Su fantasma recibe a Juan Preciado. Es una vieja amiga de Dolores que la ayudó en la noche de su boda. Se suicida.	El suicidio se presenta a modo de purificación de una pecadora.
PADRE RENTERÍA	Es el cura de Comala, desesperado y corrupto. Solamente perdona a gente con dinero y es la causa de los fantasmas en Comala. Se une al movimiento cristero.	Rulfo refleja la imposibilidad de confrontar a la iglesia católica en un cura corrupto, como el de San Gabriel.
DOROTEA	La llaman la Cuarraca. Es una mujer loca que cree que tiene un hijo. Todas las mañanas pide limosna afuera de la Media Luna y Miguel Páramo la contrata para que le consiga mujeres. La entierran viva con Juan Preciado.	Para Rulfo, el mayor pecado es el tráfico de mujeres, castiga a quien lo comete con enterrarlo vivo.
DONIS	Hermano incestuoso que entierra a Juan Preciado y a Dorotea. Es uno de los pocos vivos en Comala.	Aunque el incesto es un gran pecado para la iglesia católica, Rulfo deja vivo a este personaje.

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
MARÍA DYADA	Hermana de Eduviges Dyada.	Hermana de una suicida. Suplica y compra el perdón al cura del pueblo.
GAMALIEL	El dueño de la cantina, tiene mal humor a causa de una tremenda resaca. Es amigo de Abundio.	Vital (2017) menciona al respecto que el castigo para una persona que vive del vicio de otros es la soledad, lo que provoca mal humor, como el del cantinero de San Gabriel.
REFUGIO	Su apodo es la Cuca. Esposa de Abundio Martínez; no la pueden enterrar porque no tienen suficiente dinero.	La falta de dinero para sepultar a los muertos es un motivo constante en la escritura rulfiana. Baste recordar <i>El gallo de oro</i> , cuando Dionisio Pinzón no tiene dinero para enterrar a su madre. Es otro miedo de Rulfo.
PERSEVERANCIO Y JACINTO	Revolucionarios que aceptan el dinero de Pedro Páramo.	Al igual que todo revolucionario, este par de malandrines acepta cualquier dinero. Luego matan a Fulgor.
JUSTINA	La nana de Susana que permanece con ella hasta su muerte. Fue la única persona que atendió el funeral de su mamá y se dice que estaba medio loca.	Rulfo concebía a su tía como su nana y la admiraba por encargarse del entierro de su madre, aclara Vital (2017).

PERSONAJE	DESCRIPCIÓN	RELACIÓN CON LA VIDA DE JUAN RULFO
DAMASIO	El Tilcuate. Pedro lo asigna como jefe de los revolucionarios y le paga con un ranchito. Es muy seguro de sí mismo y está casado.	Como a Pancho Villa, a Damasio le pagaron sus servicios a la revolución con un rancho.
BARTOLOMÉ SAN JUAN	Papá de Susana. No le quiere dar su hija a Pedro y después lo asesinan.	Al padre que abusa de su hija se le castiga con una muerte violenta.
DAMIANA CISNEROS	Encargada de las muchachas en la Media Luna. Se queda con Pedro hasta el final, es la única a quien él respeta. Se dice que también sentía algo por él. Crió a Miguel y a Juan Preciado.	El amor incondicional es el más incomprendido y el menos posible en la novela. La matrona no era del todo mala, era usurera pero ayudaba a todos, incluso ayudó a Pedro hasta su muerte.
FULGOR SEDANO	La mano derecha de Pedro Páramo. Hace todo su trabajo sucio y lo asesinan los revolucionarios. Es muy leal.	La lealtad se paga bien, aunque sea para realizar trabajos sucios.
FAUSTA Y ÁNGELES	Mujeres que observan la ventana apagada de Susana San Juan. Predicen el final de Comala.	Comala pasa de ser un actante a un personaje, como se verá adelante.

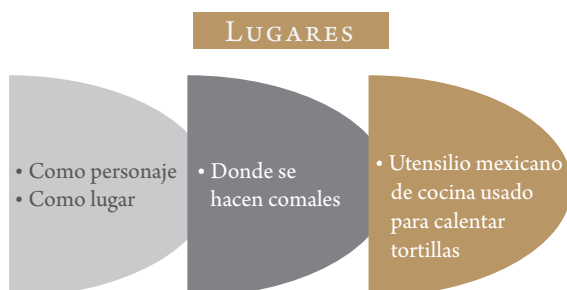
Así la relación personaje-geografía o lugares-beneficios se enlaza con la vida y los contextos del autor.

Comala

Como se menciona en la predicción del final de Comala, esta se convierte en un actante, tal vez el más significativo. Juan José Arreola comentaba que ayudó a ordenar fragmentos de *Pedro Páramo* y que le hubiera gustado que la novela se llamara Comala (Vital, 2017).

Rulfo sentía mucho apego por los sitios de su infancia: San Gabriel, Sayula y las haciendas de su familia, en San Pedro y Apulco. Su familia cambiaba de residencia constantemente, pero siempre volvía o estaba cerca de San Gabriel.

Juan Rulfo encontraba paz y tranquilidad para escribir en un espacio lleno de puentes de piedra, de llanos, pocos cerros y dos volcanes, tanto que los reproducía en sus obras literarias y en las fotográficas. Tal vez Comala, el pueblo real, le trajo a Rulfo el recuerdo de esos lugares donde había pasado su infancia y por eso lo eligió para convertirse en el Sayula bonito y agradable. De esta manera, Comala se describe con “los niños corriendo y jugando en las tardes” (Vital, 2017: 9). Pero su verdadero significado en el texto es otro. El nombre remite al comal; ese utensilio que sirve para calentar las tortillas, cercano a las brasas, al infierno, un purgatorio hermoso.





Así lo expresa Jorge Volpi (2001: 2) en el prólogo de una de las ediciones de *Pedro Páramo*:

Porque Comala, a diferencia de lo que muchos afirman, nada tiene que ver con la Comala real —un pueblecito de casas blanquísimas en el estado de Colima—, pero tampoco con el infierno. La Comala de Rulfo —él dice haber elegido el nombre por la referencia al “comal” en el que se calientan las tortillas y, por tanto, a su cercanía al fuego— no es una metáfora del inframundo o del Hades; se trata, por el contrario, de algo peor: un sitio intermedio, una orilla, una especie de trampa en la que algunas almas continúan penando, incapaces de encontrar consuelo o, de menos, la certidumbre del castigo eterno.

En esta estructura también se identifica al poblado como un espacio donde conviven el cielo, el infierno, el purgatorio, los vivos, los muertos, los no tan vivos, los no tan muertos y todos aquellos que son muy vivos o los que se hacen los muertos; hombres y mujeres por igual:

En esta obra el narrador se llama Juan Preciado; viaja² a Comala en busca de su padre, Pedro Páramo; pero pronto se encuentra arrinconado por los muertos que han invadido los espacios de ese mundo. Los

² El viaje caracteriza muchos textos de Rulfo, como en el cuento “Nos han dado la tierra” donde se recorre un llano.

infiernos de Dante o Quevedo estaban separados geográficamente del mundo de los vivos; en el de Nueva York de Leroi Jones y la Comala de Rulfo, los límites ya se borran y los muertos invaden el territorio de los vivos para absolverlos. La misma topografía sirve de cielo, de infierno, de purgatorio y de mundo real. Así Comala es “la mera boca del infierno” y al mismo tiempo “una llanura verde, es una tierra de miel y leche” que la madre de Juan Preciado recuerda con ternura, y “un horizonte gris”; un lugar en el cual “todo parecía estar como en espera de algo” y al mismo tiempo un lugar de abundancia o un oasis de luz “blanqueando la tierra iluminándola, durante la noche” (Franco, 1992: 767).

Lo que Rulfo nunca pensó al escribir sobre Comala es que la localidad con el mismo nombre, en Colima, se convertiría en el primer Pueblo Mágico de México y, poco tiempo después, sería el mejor de ellos.

El pueblo mágico de Comala

En 2002 la Secretaría de Turismo lanzó un programa para fomentar las visitas a lugares que fueran distintos del ciclo sol-playa-mar. Esto permitiría que las localidades con algún recurso potencial se convirtieran en sitios de interés. Los pueblos mágicos son:

Localidades con atributos simbólicos, leyendas, historia, hechos trascendentes, cotidianidad, magia que te emanan en cada una de sus manifestaciones socio-culturales, y que significan hoy día una gran oportunidad para el aprovechamiento turístico.

El Programa Pueblos Mágicos contribuye a revalorar a un conjunto de poblaciones del país que siempre han estado en el imaginario colectivo de la nación en su conjunto y que representan alternativas frescas y diferentes para los visitantes nacionales y extranjeros (Sectur, 2012).

En 2002 Comala fue el primer pueblo mágico, debido a la importancia que le dio Rulfo en su genial *Pedro Páramo* y en 2012 —durante el Tianguis Turístico en Puerto Vallarta— lo declararon el mejor. ¿Dónde más se podría pasar de la vida a la muerte sin morir? Solo en Comala. El empuje que Rulfo, sin querer, le dio a la zona se plasmó en aquella fotografía histórica que se convirtió en un icono:



Imagen 2. *Rulfo en Comala* (Vital, 2017).

Alberto Vital descubre que el autor de esta foto fue el cineasta español Carlos Velo quien, junto a Rulfo, en 1961 se internó en un viaje por la ruta rulfiana —nombre puesto por sus amigos y conocidos—, desde los altos y bajos de Jalisco hasta Comala. Esa foto se inmortalizó en una estatua en Comala y se le identifica como el lugar a donde Juan Preciado fue en busca de su padre.



Imagen 3. *Estatua de Rulfo en el centro de Comala* (Meza, 2000).

De esta forma Juan Rulfo inmortalizó a *Pedro Páramo* en Colima; además, fue el eje para la creación de un programa sectorial de la Secretaría de Turismo.

Ruta rulfiana

El gobierno del Estado de Jalisco instrumentó un camino turístico por la región donde vivió Juan Rulfo. En su trazo comprende los municipios y poblados de Acatlán, Tapalpa, Atemajac, Zocoalco, Techalutla, Amacueca, Sayula, San Gabriel, Tonaya, Tuxcacuesco y Tolimán. De ahí vuelve a Guadalajara y se conecta hasta el norte de Colima para llegar a Comala.



Imagen 4. *Banner de la Ruta Rulfiana*
(Gobierno del Estado de Jalisco, 2000).

A lo largo de la ruta se aprecian parajes que remiten sin duda a *Pedro Páramo*. Incluye actividades en contacto con la naturaleza como campismo, ciclismo de montaña, eco-arqueología, escalada, festivales culturales, observación de flora y fauna, observación sideral, programas de rescate de flora y fauna, paseos a caballo, pesca recreativa, rapel, safari fotográfico, senderismo, tirolesa, talleres artesanales, talleres gastronómicos, vuelo en parapente y otras más.



Imagen 5. *Mapa de la Ruta Rulfiana* (Gobierno del Estado de Jalisco, 2000).

Sin embargo, la relevancia del recorrido turístico no se ha concretado por varios factores:

- a. El mercado turístico nacional no se ha interesado en hacer turismo de ruta. Tiene sus claras excepciones en la Ruta Maya, del sureste mexicano, y el trayecto del Chepe, de Chihuahua a Sinaloa.
- b. La promoción no ha sido tan exitosa como en otros casos y no se le invierte el capital suficiente.
- c. No existe planta turística, ni atractivos lo suficientemente fuertes ni apropiados.
- d. No hay voluntad política de aprovecharla, aunque se involucran once municipios.

A pesar de todo, esta ruta tiene un número considerable de visitantes, sobre todo de quienes se interesan por la vida y obra del escritor. Se intenta atraer a un viajero que no exija mucho en cuanto infraestructura, a quien no le afecte que los caminos no estén en excelentes condiciones ni que en todo el trayecto no exista un solo hotel de alta categoría.

Se han hecho grandes esfuerzos para convertir a la ruta en un referente del estado, incluso los gobiernos municipales se agruparon en el llamado Consejo del Fondo para el Desarrollo Turístico de la Sierra de Tapalpa, para intentar mejorar la derrama económica de los municipios involucrados, sin llegar a resultados favorables.

Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno vivió una vida plena y de reconocido simbolismo, un cúmulo de “constantes temáticas, sobre todo esa continua visión de la muerte, siempre inmersa en la violencia, la agresividad, tratada por nuestro autor con tanta ternura que la propia muerte se convierte en algo bello” (Meza y Arizmendi, 2014: 189).

La narrativa rulfiana da a conocer el paisaje y el contexto del autor, aunado al gran conocimiento que Rulfo tenía del país. No cabe duda que el trabajo de Juan Rulfo es uno de los más reconocidos a nivel mundial y que la estructura de sus escritos ha sido muy estudiada; sin embargo, no desde el punto de vista turístico.

El presente capítulo se desarrolló bajo ese enfoque, donde se manifiestan la fascinación de Rulfo por la fotografía y su incansable deseo de viajar como dos de los factores que contribuyeron a su creación literaria. Por ello Juan Rulfo es un ser turístico, pues el viaje se convirtió en parte de su vida.

Juan Rulfo pasará a la inmortalidad, no solo como el gran escritor mexicano, sino también como una persona que abrió paso a temas en el turismo de Comala y en la confección del Programa de Pueblos Mágicos y Destinos Prioritarios en la nación.



Imagen 6. *Rulfo en el Xinantécatl* (PROYECTODIEZ, 2000).

REFERENCIAS

- Editorial buen camino (2019). “Estadística de peregrinos del Camino de Santiago”. En *Editorial buen camino* [en línea]. Recuperado el 20 de enero de 2019, de: <https://www.editorialbuencamino.com/estadistica-peregrinos-del-camino-de-santiago/>.
- Franco, J. (1992). “El viaje al país de los muertos”. En Fell, C. (ed.), *Juan Rulfo, toda la obra* (pp. 763-774). México: Conaculta.
- Herbert, D. (2001). “Literary places, tourism and heritage experience”. *Annals of Tourism Research*, vol. 28, núm. 2, pp. 312-333.
- Meza García, G. y M. Arizmendi Domínguez, (2014). “Semiótica de la vida social en *El llano en llamas* de Juan Rulfo + ternura de la muerte”. *Semiosis*, vol. 10, núm. 20, Xalapa, pp. 187-194.
- Meza, P. V. (2006). *Efectos socioeconómicos del turismo externo en Cuba en la última década del siglo XX* [Tesis de Maestría]. Toluca: Uaemex.
- OECD (Organisation for Economic Cooperation and Development) (2009). *The Impact of Culture on Tourism*. París: OECD.
- Proyectodiez (2000). Proyectodiez. Recuperado el 20 de enero de 2019, de <https://www.proyectodiez.mx/las-huellas-rulfo/>.
- Rulfo, J. (2017). *Pedro Páramo*. México: RM / Fundación Rulfo.
- Sagastegui Avilés, D. (2019). “¿Te encantó Roma? Checa el recorrido de Cuaron por sus emblemáticos lugares”. En *Chilango* [en línea]. Recuperado el 25 de febrero de 2019, de <https://www.chilango.com/ocio/recorrido-de-cuaron-en-la-cdmx/>.
- Sectur (Secretaría de Turismo) (2012). “Pueblos mágicos, herencia que impulsa turismo”. En *Secretaría de Turismo* [blog en línea]. Recuperado el 20 de enero de 2019, de <https://www.gob.mx/sectur/articulos/pueblos-magicos-herencia-que-impulsan-turismo?idiom=es>.
- Terán, D. I. (2013). *Turismo literario: los temas principales en la bibliografía arbitrada en inglés* [Tesina de licenciatura]. Texcoco: Uaemex.
- Turespaña. (2019). Spain.info. Recuperado el 20 de enero de 2019, de <https://www.spain.info/es/que-quieres/rutas/grandes-rutas/camino-santiago/>.

- Turespaña. (2019). Portal oficial del turismo de España. Recuperado el 20 de enero de 2019, de https://www.spain.info/es_MX/reportajes/ruta-don-quijote-siguiendo-huellas-mejores-novelas-literatura-espanola.html?p=1.
- Vital, A. (2017). *Noticias sobre Juan Rulfo: la biografía*. México: RM / Fundación Rulfo.
- Volpi, J. (2001). "Introducción". En Rulfo, J., *Pedro Páramo*. Barcelona: Bibliotex.

DE LOS AUTORES

CLAUDIA SÁNCHEZ CHÁVEZ

Licenciada en Letras Latinoamericanas, maestra en Humanidades: Estudios Literarios y estudiante del Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Autora de artículos y ponencias sobre el vínculo entre la historia y la literatura.

DANIEL JHOVANI ARZATE DÍAZ

Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México; maestro en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesor de asignatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

MARIANA LEÓN CONTRERAS

Licenciada en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México; maestra en Enseñanza de Estudios Literarios por la Universidad Autónoma de Querétaro.

MARTHA ELIA ARIZMENDI DOMÍNGUEZ

Licenciada en Letras Españolas y maestra en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México; doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora investigadora

de tiempo completo con perfil Promep en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Líder del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Coautora de investigaciones sobre Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Compiladora de textos de Mario Benedetti, Mario Vargas Llosa, Luisa Josefina Hernández, José Revueltas y Juan Villoro. Ha publicado artículos y capítulos de libros en Perú y España. También ha participado en eventos académicos en México y en el extranjero.

GERARDO MEZA GARCÍA

Licenciado en Letras Españolas y maestro en Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México; candidato a doctor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor investigador de Tiempo Completo con perfil Promep. Integrante del Cuerpo Académico Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana Contemporánea (siglos xx, xxi) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado en eventos académicos nacionales e internacionales. Es autor y coautor de capítulos de libros y artículos en revistas.

CECILIA CONCEPCIÓN CUAN ROJAS

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, maestra en Literatura Mexicana y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesora investigadora del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con perfil Prodep. Entre sus publicaciones figuran los capítulos: “Identidad del mexicano en *Los hijos del conquistador* de Carlos Fuentes” (2016) y “La Historia y la ficción en la vida de Rugendas, el pintor viajero” (2014), entre otros.

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ

Licenciada en Letras y maestra en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Periodista con una trayectoria de treinta años como reportera, jefa de información, conductora y corresponsal de periódicos y noticiarios de radio y televisión en Puebla y Ciudad de México. Actualmente se desempeña como profesora investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es integrante del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano, las líneas de investigación que desarrolla son literatura de vanguardia, femenina y posmoderna.

MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, maestra en Literatura Mexicana y doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Docente universitaria desde 1985; ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas arbitradas. Sus líneas de investigación son rescate de la literatura femenina, teoría y vanguardia literaria y género. Integrante del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano. Actualmente es coordinadora del área de comunicación del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GABRIEL HERNÁNDEZ SOTO

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México; pasante de la Maestría en Teoría Literaria por la Universidad Autónoma Metropolitana. Colaborador del Cuerpo Académico Literatura Latinoamericana de la Universidad Autónoma del Estado de México-Amecameca.

JOSUÉ MANZANO ARZATE

Doctor en Humanidades: Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente es profesor de tiempo completo de la Licenciatura en Filosofía de la misma institución, en la

cual imparte diversas unidades de aprendizaje. Es autor de varios artículos y capítulos de libro.

CARLOS GAYÓN DÍAZ CANEJA

Licenciado en Arte Dramático y maestro en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Su trayectoria profesional abarca la creación, la investigación y la docencia teatral, por lo que se ha especializado en el análisis del espectáculo y en la teoría dramática latinoamericana. Ha participado en distintas puestas en escena, como actor y director, entre las que destacan *El gesticulador* de Usigli, *El atentado* de Ibargüengoitia, *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *La excepción y la regla* de Brecht y *Casa de muñecas* de Ibsen. Fue becario del Focaem en 2007, además de participar en varios congresos sobre literatura y teatro. Durante diez años dio clases referentes al drama literario y a la teoría y la praxis teatral en la Universidad Autónoma del Estado de México. Actualmente pertenece al grupo teatral “O” de Madera.

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica y maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Realizó estudios de posgrado en la Universidad de La Habana, Cuba. Profesor investigador con perfil Promep. Integrante del Cuerpo Académico Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano. Autor de artículos especializados en libros y revistas nacionales e internacionales. Organizador de encuentros, coloquios y foros sobre la enseñanza de la lectoescritura y la literatura.

ANA MARÍA ENRÍQUEZ ESCALONA

Licenciada en Letras Españolas y maestra en Estudios para la Paz por la Universidad Autónoma del Estado de México. Docente de lenguaje y comunicación en el bachillerato desde 1982. Ha participado en la elaboración de programas y libros de texto de dicha área.

LILYAN ALEJANDRA CHÁVEZ ROMERO

Estudiante de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha participado en eventos académicos.

KARLA D. URBANO GÓMEZ

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, maestra en Letras Latinoamericanas y doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente cursa a distancia un Doctoral Certificate Program in Global South Studies, por parte de la Universidad de Tübingen, en Alemania. Tiene experiencia en la UNAM como coordinadora de módulo y como docente, en la primera y segunda emisión del Diplomado en Actualización de Literatura Hispanoamericana. Siglo XXI: Nuevas perspectivas temáticas y críticas de la narrativa reciente, de la Cátedra Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana. Ha impartido dos cursos de posgrado (a nivel maestría) y dos de licenciatura en la Universidad Iberoamericana Puebla y en la Universidad Iberoamericana (campus CDMX); además dio tres cursos de licenciatura (destinados a todos los alumnos del primer semestre) para la Universidad Anáhuac México Sur. Coordina y es miembro activo del Seminario Nacional de Narrativa Latinoamericana Contemporánea, adscrito al Instituto de Investigaciones Filológicas, al Instituto de Investigaciones Bibliográficas y a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Finalmente, fue asistente de investigación en el Centro de Estudios sobre América Latina y el Caribe y becaria de investigación en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. Se especializa en narrativa latinoamericana contemporánea, con énfasis en literatura centroamericana. Sus líneas de investigación son teoría literaria y el estudio de las representaciones tanto de la memoria, como del trauma, en la narrativa contemporánea de nuestra región.

ILEANA REYES RETANA

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por el Tecnológico de Monterrey, maestra en Comunicación, con especialidad en procesos de significación por la Universidad Iberoamericana. Desde hace 17 años es profesora del Tecnológico de Monterrey campus Toluca y de la Universidad Autónoma del Estado de México; donde ha recibido premios a su labor docente. Tiene estudios en la Universidad de Mount Royal en Canadá, la Universidad de Deusto, en Bilbao, España y en la Universidad de Southampton, en Inglaterra. Es profesora certificada por la Organización del Bachillerato Internacional de América Latina desde el 2005 y parte del equipo internacional de evaluadores para las pruebas finales en el área de literatura castellana desde el 2012. Su área de interés e investigación se enfoca en los estudios culturales alrededor de la transmedia en literatura, medios y sociedad.

GLORIA VERGARA

Doctora en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora e investigadora de la Facultad de Letras y Comunicación, en la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, académica correspondiente en Colima de la Academia Mexicana de la Lengua y miembro del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Ha desarrollado proyectos sobre poesía mexicana, hermenéutica literaria y tradición oral. Entre sus publicaciones destacan los libros: *Tiempo y verdad en la literatura*, *El universo poético de Jaime Sabines*, *Palabra en movimiento*. *Principios teóricos para la narrativa oral*, *Identidad y memoria en las poetisas mexicanas del siglo xx* y los poemarios: *Pléyades*, *Argonautas* y *Coloquio de las estatuas*.

KAREN MÉRIDA DOMÍNGUEZ

Egresada del Colegio Benavente. Estudiante de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica, maestro en Estética y Arte y egresado del Doctorado en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Profesor e investigador de tiempo completo en la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales desde 2015 a la fecha. Perfil deseable Prodep 2016-2019. En 2013 participó en el Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Conaculta y el Gobierno del Estado de Puebla, dentro de la categoría Jóvenes Creadores en el área de ensayo literario, bajo la tutoría de Enrique Pimentel. En 2009 ganó el x Premio Filosofía y Letras en la categoría de ensayo. De 2006 a 2009 fue parte del Sistema Nacional de Investigadores y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Desde 2006 es miembro regular del Seminario de Estudios de la Significación y de 2015 hasta ahora funge como colaborador del Cuerpo Académico Semiótica y Estudios de la Significación.

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA

Licenciada en Letras Latinoamericanas, maestra en Humanidades: Estudios Literarios y estudiante del Doctorado en Humanidades: Estudios Literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México. Tiene la Especialidad en Literatura Mexicana del Siglo xx por la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha participado en congresos nacionales e internacionales.

FELIPE DE JESÚS ORTEGA GONZÁLEZ

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente estudia la Maestría en Humanidades: Estudios Literarios en la Universidad Autónoma del Estado de México. Tiene la Especialidad en Literatura Mexicana del siglo xx por la Universidad Autónoma Metropolitana. Ha participado en congresos nacionales e internacionales.

CLEMENTE DANIEL VALDÉS PIÑA

Estudiante de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas en la Universidad Autónoma del Estado de México. Participante con creación literaria en el VII Necroloquio de Putrefacción Múltiple. Participante con creación literaria en el XIII Congreso Nacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura.

PÁVEL VLADIMIR MEZA ARIZMENDI

Licenciado en Administración de Empresas Turísticas por la Universidad del Valle de México, maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Autónoma del Estado de México, candidato a doctor en Turismo por la Universidad Autónoma del Estado de México. Docente del Centro Universitario UAEM-Tenancingo. Ponente en eventos académicos nacionales e internacionales.

ALEJANDRO PALAFOX MUÑOZ

Licenciado en Turismo, Especialidad en Publicidad Creativa, maestro en Estudios Turísticos y doctor en Ciencias Ambientales por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesor investigador de tiempo completo en la Universidad de Quintana Roo. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II, desde 2011 (q. e. p. d.).

