

El lector se ve precisado, al traspasar la anécdota, a interpretarla.

Si hemos llamado a esta primera parte «máscara mexicana» es porque pensamos como Graciela B. Coulson:

Los cuentos de Juan Rulfo, lo mismo que su novela *Pedro Páramo* deben leerse teniendo en cuenta dos planos de interpretación: por un lado la anécdota, la acción con su desenlace, el acontecimiento significativo, único origen de la tensión también única, demostrativo de lo particular y lo regional; por otro lado la proyección simbólica que introduce lo general, lo universal. En el primer plano, más superficial, podríamos hablar de guerra de los cristeros, de tierras yermas, de pueblos fantasmagóricos, de injusta repartición de terrenos, de violencia, de vidas duras y muertes fáciles. Pero la verdadera significación de la anécdota no reside en este plano, lo que podría llevarnos equivocados a una interpretación social (21).

Graciela B. Coulson no niega este sentido social del relato en «Nos han dado la tierra» y en «Es que somos muy pobres».

Hemos de hacer notar que esta realidad social está presente en toda la obra de Rulfo porque, vista en un primer plano, lo que hay en ella es una visión socio-histórica de lo mexicano, apoyada en realidades vivas de su país, como son la forma de religiosidad, la venganza, el clima, la geografía, la emigración, el culto a los muertos, la revolución y el caciquismo. El tema de su novela, en esencia, es la historia de un cacicazgo.

Lo que en realidad sucede con la obra de Rulfo es que todos estos temas, en sus manos, se trascendentilizan, se universalizan, y tras la «máscara mexicana» se esconde el hombre, el hombre universal.

(21) Coulson, «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., pág. 326.

EL ESPACIO

UN LUGAR EN DONDE

En el arte narrativo de Juan Rulfo casi no hay descripciones. La descripción se retira cediendo el paso a algo mucho más sustancial: la atmósfera.

El mundo exterior de los personajes rulfianos, ese mundo que los arroja o los desnuda, es pura esencialidad, marco de hechos sobre el que las creencias atormentadas de sus hombres —el campo de sus cuentos es primordialmente masculino— medita sobre un pasado que ha determinado ese «ahora» tan frecuente en la boca de los interiorizados protagonistas.

Es frecuente que cuando la realidad exterior aflora en sus relatos, se convierte simplemente en un «donde» en que el personaje se mueve o, por mejor decir, se ha movido.

A Rulfo no le interesa pintar geografías; huye de describir espacios, lo que estilísticamente le hace romper con los llamados «novelistas de la tierra» para entrar de lleno en la novelística moderna, pese a sus motivos tradicionales.

Espacios, lugares, sirven para intuir una situación profundamente humana.

En el comentario que sobre «El llano en llamas» hace Hugo Rodríguez Alcalá se consigna:

El lector mismo —éste, ése, aquél— es quien ha de verse obligado a figurarse un escenario con un máximum

de colaboración con el autor y un minimum de precisiones por éste ofrecidas (1).

El comentario puede aplicarse no sólo a «El llano en llamas», sino a la totalidad de las narraciones.

Esta incorporación del lector a la obra, y que tan adecuadamente señala Rodríguez Alcalá, no tiene lugar solamente respecto al paisaje, sino a todo el cuento rulfiano y a su novela *Pedro Páramo*.

El estilo de Rulfo, hecho de frases cortas —con frecuencia cortantes—, es un estilo lacónico, casi desnudo, y por ello las descripciones no son punto de interés del autor sino en lo que tienen de necesarias, en lo que colaboran a la propia narración.

Mariana Frenk ha sabido ver muy bien estas características:

La prosa de Juan Rulfo es de frases breves. Es lacónica y expresiva. No describe, evoca. O, como Machado dice del verso: «Presenta, no representa» (2).

El marco de los personajes de Rulfo no es en ocasiones imagen válida por sí misma. No existe independientemente, sino en íntima conexión con la situación del personaje para hacerse recinto de soledad, de miseria, de infortunio y desamparo; es lugar en donde se nos muestra la impotencia de sus hombres en estéril lucha contra la fatalidad.

Para presentar esa lucha, Rulfo echa mano de «decorados» sucintos, que de alguna manera contribuyen a ese destino inevitable en muchas ocasiones, o bien se hacen simbólicas del mismo, diluyendo fronteras entre el mundo de fuera y el de dentro:

Se diría en verdad que el mundo exterior fuese algo así como una emanación de los personajes o, dicho de otro modo, que la carga de la realidad interior que éstos

tienen hiciera posible una visión del mundo exterior en que se mueven (3).

El análisis del cuento que abre la colección *El llano en llamas* nos confirmará que «no es un lugar geográfico lo que le interesa sino una situación humana: un dentro de un interés muy superior a un 'fuera'» (4).

El protagonista de «Macario» es un niño, o más bien un muchacho, anormal. Rulfo no gusta de precisiones, sus veredas sinuosas prefieren el campo de la ambigüedad. En el texto se nos dirá: «Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien» (5).

Y esta afirmación «inventada» sugiere en el lector la idea de que Macario bien pudiera ser un adolescente, aunque en el recuerdo la escena erótica con Felipa es interpretada con tal ingenuidad por el protagonista, que nos lleva a creerle niño todavía, en un período anterior a la pubertad.

Con el más puro objetivismo, en lejanía total de su protagonista, Rulfo presenta el absoluto monólogo con que Macario, en sus obsesiones, va patetizando una dolorosa situación humana.

Los pensamientos desordenados —ordenados con otra lógica— nos evidencian la anormalidad del narrador y su huérfana humanidad. En «Macario», el monólogo y el acontecer se identifican a tal punto que no existe uno sin el otro.

Esta interiorización monologada —sería problemático hablar de «argumento»— se origina en un acontecer exterior: el croar de las ranas no ha dejado dormir a la madrina de Macario. A causa de esto, la madrina le manda que espere junto a la alcantarilla la salida de las ranas, para que tan pronto como suceda las vaya matando.

El cuento —orbe cerrado— acabará en el mismo escenario de la alcantarilla, descrito en su solo nombre y con una apostilla-comentario del muchacho.

(1) Rodríguez Alcalá, Hugo: *El Arte de Juan Rulfo* (México: Inst. Nal. de Bellas Artes [INBA], 1965), pág. 68.

(2) Frenk, Mariana: «Pedro Páramo», en *La narrativa de Juan Rulfo*. Interpretaciones críticas. Recopilación de Joseph Sommers (México: SepSetentas, 1974), núm. 164, pág. 41.

(3) Rodríguez Alcalá, *El Arte de Juan Rulfo*, op. cit., pág. 41.

(4) *Ibid.*, pág. 71.

(5) Rulfo, «Macario», en op. cit., pág. 10.

Este hecho insignificante del croar de las ranas en la noche le sirve a Rulfo para presentar internamente la soledad, el desamparo, el «afuera enemigo», el hambre y el terror religioso en el que vive el narrador monolante.

Rulfo, escondido, deja hablar incesantemente a Macario, y es el lector el que habrá de sacar la «moralaja», porque el autor no se pronuncia nunca en una postura totalmente objetiva. Presentando los hechos, les obliga a que hablen por sí mismos.

Estilísticamente, el cuento presenta realidades esenciales, y de ahí la abundancia de oraciones con verbo ser, que traducen la simple realidad de Macario.

«Las ranas son verdes de todo a todo», «Los sapos son negros», «También los ojos de mi madrina son negros», «Las ranas son hechas para hacer de comer con ellas», «Ella es la que me da de comer», «es mi madrina la que dice que yo lo haga».

Con este estilo tan aparentemente simplista al principio de la narración, el lector se ve obligado a aceptar la realidad aparentemente simple de Macario. Las cosas —y el estilo— se complicarán pasado el principio; pero ya el lector, atrapado en la red, se verá precisado a interpretar esa realidad más profunda.

Habíamos dicho que el escenario del acontecer es un lugar «en donde». En «Macario» hay seis de esos lugares, seis escenarios que consignaremos: alcantarilla, casa, cocina, cuarto, Iglesia, calle. Pues bien, Rulfo no describe ni uno solo de ellos. No hay ni una sola nota que los caracterice en su ser físico. Son lugares que sirven para sustentar otro tipo de realidad del mundo mucho más rica, mucho más honda y significativa que la pintura de su ser exterior.

Un poco prosaicamente diremos que como «lugar en donde», la alcantarilla es el sitio en el que Macario espera para matar las ranas. La cocina es donde Macario come lo que le dan Felipa y la madrina. La iglesia es el sitio donde acude con su madrina para oír misa y oír al señor cura. El cuarto es el espacio donde duermir, y la calle, el exterior de la casa en donde vive con su madrina y Felipa.

Ahora, a la nueva luz, los escenarios van a adquirir significados muy distintos.

El concepto de dentro engloba la casa, el cuarto y la cocina dentro de ella. El concepto de fuera abarca el de calle e iglesia, con una frontera o punto medio, que es el de la alcantarilla.

Analicemos qué realidades son sustentadas por estos escenarios. La calle, para Macario, es un lugar de peligro:

... en la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Lluven piedras grandes y filosas apenas lo ven a uno (6).

La iglesia es «donde está amarrado con el rebozo de su madrina o donde se oyen las condenaciones del señor cura».

Calle e iglesia tienen connotaciones negativas en el monólogo de Macario; para su mundo son, pues, lugares «malos».

El escenario de «dentro», por el contrario, tiene connotaciones positivas. La casa:

No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en su casa. Además, aquí vive Felipa. Felipa es muy buena conmigo (7).

Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré (8).

Yo para eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa (9).

Los ejemplos últimos testimonian los temas fundamentales del relato que aparentemente se bifurcan en hambre-miedo.

Por la obsesión del hambre, Rulfo nos hace patente la mente subnormal de Macario, pero esa hambre desembocará en algo mucho más profundo.

La cocina será el escenario naturalmente derivado

(6) *Ibid.*, pág. 12.

(7) *Ibid.*, pág. 10.

(8) *Ibid.*, pág. 14.

(9) *Ibid.*, pág. 12.

del tema del hambre. El cuarto, aunque poblado de insectos, es el lugar en donde Felipa se acostaba con él y en donde Felipa:

... se las ajareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua (10).

Pero sobre todas las cosas el cuarto es refugio:

En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y arranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras (11).

La última palabra de la cita puede servirnos para clasificar los lugares bajo nuevos conceptos y agruparlos en mundo de la luz y mundo de las tinieblas, lugares iluminados y lugares oscuros que matizan algo fundamental: el miedo de Macario, miedo que le lleva a «estar en la noche» huyendo de su «estar en el día», porque para la mente «trastornada» de Macario en el día, en la luz, pueden agarrarle los pecados:

Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes de que me agarre la luz del día (12).

En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras. Y ni siquiera prendo el ocote para ver por dónde me andan subiendo las cucarachas. Ahora me estoy quietecito. Me acuerdo sobre mis costales, y en cuanto siento alguna cucaracha caminar con sus patas rasposas por mi pescuezo le doy un manotazo y la aplasto. Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprendido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija... (13).

Macario, con su actitud, trasladada al mundo de lo iló-

(10) *Ibid.*, pág. 11.

(11) *Ibid.*, pág. 12.

(12) *Ibid.*

(13) *Ibid.*, págs. 12-13.

gico las palabras del señor cura, que para él son condenaciones:

... aquél tambor se oye de tan lejos, hasta en lo hondo de la Iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura...

El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro. Eso dice el señor cura (14).

El mundo de las tinieblas que encierra tantas connotaciones religiosas se convierte, en el razonar de Macario, en el mundo de la luz, porque para su mente «anormal» predomina lo sensible, y sólo en la luz, en lo que permite ver, pueden prenderle esos pecados que le obsesionan atemorizándole.

Ese miedo a la condenación abre nuevos horizontes a la interpretación del cuento. Ahora el hambre se justifica plenamente, porque sin comer se muere de hambre, y si se muere, Macario tiene la seguridad de que será condenado al Infierno:

Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré. Porque yo creo que el día que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno. Y de allí 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 (15).

Un miedo tan hondo, verdadera razón del cuento, justifica ese «estar» junto a la alcantarilla y ese monologar constante que le impedirá dormir y así poder matar a las ranas. El cuento se cierra de modo perfecto, completo, dando la idea de un mundo también cerrado, pero no perfecto. Ahora, en ese final, el miedo, y ya no el hambre, es lo que justifica todo ese «platicar anterior»:

Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. Si tardan más en salir, puede suce-

(14) *Ibid.*, pág. 12.

(15) *Ibid.*, pág. 16.

der que me duerma, y luego no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no la llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje. Y entonces pedirá a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos contra mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derecho, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá, ni a mi mamá, que allí es donde están... Mejor seguré platicando (16).

Sin que Rulfo se pronuncie, está denunciando muy directamente los perjuicios que en una mente simple—y en otra no tanto—puede hacer una religión mal entendida. Ahora el lector ve a ese niño-muchacho bajo las amenazas religiosas en las que alienta un terror que le aplasta y le hace huir del mundo exterior para refugiarse en su pura interiorización, detenido, paralizado en el tiempo, traumatizado para una eternidad.

La iglesia y la casa adquieren ahora una nueva significación mucho más honda y trascendente, ya que no son decorado sino algo que justifica el acontecer, el actuar del protagonista, que no puede dejar la alcantarilla sin salir de sí mismo, de su obsesión, de igual manera que el miedo a los pecados, a la condenación eterna, le obliga a refugiarse en el recinto cerrado de la casa-prisión.

Rulfo no nos ha dicho explícitamente que «Macario» es un relato de ambiente campesino, pero ha puesto los elementos esenciales para que el lector vaya creándose por sí ese ambiente.

Los animales citados por Macario nos ubican inequívocamente en un medio rural. Sapos, ranas, gatos, chivas, puercos, cucarachas, grillos, alacranes, pertenecen al medio campesino; pero tampoco estos animales, aunque contribuyen a formar el escenario sobre el cual se mueve el mundo de Macario, son decoración en la obra de Rulfo, sino que justifican el tema y son eslabones diestramente manejados por el autor y contribuyen a realizar ese arte cerrado que es el cuento. También ellos pueden dividir la realidad en dos grandes esferas: las

esferas de lo agrariable y de lo enemigo, sin perjuicio de que puedan cambiar su órbita.

Sapos, ranas, chivas, puercos, gatos, están continuamente ligados al mundo del hambre. Son comida para Macario y, a la vez, su aspecto exterior le sugiere en extraña conexión el mundo de la persona con quien convive:

Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros (17).

Las ranas y su croar están en función de la orden dada por la madrina que desobedecida, incumplida, provocará el miedo a la condenación eterna.

Alacranes, cucarachas y chinches pueblan el cuarto de Macario; son elementos de un mundo enemigo, pero elementos menos temidos que los pecados, los diablos o las ánimas que están por la calle y con los que están estrechamente conectados:

Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza (18).

Los grillos pertenecen al ámbito benefactor. Macario no los mata porque:

Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día que se acaben los grillos, el mundo se llenará de gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto (19).

Puesta en opinión singular, qué bien refleja Rulfo esa común creencia popular de que el ruido espanta demonios; pero observamos que todo ello se evoca de manera explícita, y esta evocación cala profundamente en el ambiente que rodea a Macario.

(17) *Ibid.*, pág. 9.

(18) *Ibid.*, pág. 12.

(19) *Ibid.*, pág. 13.

(16) *Ibid.*, pág. 14.

Ligado a ese ruido grato está el sonido del tambor al que intenta imitar dando cabezas contra el suelo o contra los pilares del corredor; tambor que ilumina la anttesis entre lo amigo y lo enemigo; tambor que suena mientras está en la iglesia, amarrado con las barras del rebozo de su madrina; tambor que viene a significar una ilusión incumplida.

Rulfo silencio que ese mundo rural vive apartado de la civilización, pero consigna una realidad que nos lo indica, esa realidad es el palo de ocote, tea que nos está indicando la falta de electricidad en el pueblo.

Tampoco Rulfo nos dirá que en la casa de la madrina hay un jardín o huerto, sugerido por arrayanes, granadas y, sobre todo, por las flores de obelisco, que de modo machacón se ligan a la leche de Felipa, y probar esa leche será la ilusión que hace escapar a Macario de su mundo sórdido; por eso no es casual que el cuento acabe precisamente con este tema, dándole un final poético, que es a la vez huida y único placer del pasado:

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 por debajo a las flores del obelisco... (20).

Realidades no descritas, pero que son vivas llamaradas iluminadoras de ese complejo mundo que son los cuentos de Rulfo. Realidad que sabemos mexicana, por el vocabulario y las expresiones: dizque que, por que dizque; nada más, por no más; ocote, cobija, ajuarear. Puede comprobarse que en «Macario» el lenguaje de Rulfo no es excesivamente regionalista; no hay ese vocabulario regional agobiador de los criollistas hasta el punto de tener que poner a sus novelas un apéndice-diccionario con las voces y giros propios de la región y del país.

En Rulfo hemos de hablar de lo que Rodríguez Alcalá llama «regionalismo a ultranza» y que define como:

(20) *Ibid.*, pág. 14.

... un regionalismo que, al revés del tradicional, prescinde de lo que en el mundo exterior puede destacarse como pintoresco o típico o «interesante» y cargá el acento sobre lo que pasa en las almas de una región dada, en lo que ellas son. Este regionalismo definido como a ultranza, nos instala entonces en lo que es universal en lo regional, en lo que es humano, y en lo que es demasiado humano, en esa región o en cualquier otra. En suma: la nota resultante es la de universalidad (21).

El lector podrá elegir dos caminos para la interpretación del cuento o quedarse con ambos:

¿Es Macario símbolo de un México víctima del hambre, la ignorancia y una religión traumatizante que le paraliza y le impide volcarse al mundo exterior? ¿Es Macario ese México detenido en el tiempo que suspira por las flores de obelisco? Porque, como dice el poeta Carlos Pellicer: «El pueblo mexicano tiene dos obsesiones: el gusto por la muerte y el amor a las flores».

O bien: ¿es Macario imagen de un hombre universal angustiado por terrores en medio de un total desamparo?

* * *

El tema central del cuento «Nos han dado la tierra» es el abandono del campesino y retrata la sordera y ligereza de un gobierno que ha hecho los repartimientos territoriales de modo injusto.

Esta denuncia social —primer nivel de interpretación del cuento— viene representada por un diálogo entre el representante del gobierno y los campesinos. Diálogo que se entabla en la mitad del cuento y presenta la denuncia con el estilo tradicional de los escritores llamados criollistas.

Con técnicas modernas, desprendido ya de sus antecesores, Rulfo, en la primera parte del relato, nos presenta de modo directo —el narrador es un campesino que habla en plural, por él y por los tres que le acom-

(21) Rodríguez Alcalá, *El Arte de Juan Rulfo*, op. cit., págs. 87-88.

pañan— una dura peregrinación a través del Llano, esa tierra concedida por el gobierno para que cometan el desatino de labrarla.

Los campesinos, al informarse, nos informan de lo que en realidad es la tierra regalada: «No, el Llano no es cosa que sirva» (22). Y a la que definen como «este duro pellejo que se llama el Llano» (23).

Esta ausencia vital que significa el Llano, este deambular en la existencia vacía, está reflejada en la carencia de paisaje porque cuando lo hay, ese paisaje está del otro lado, en lo que ya no es su yo, en esa frontera que posibilita la vida, vida a la que el campesino busca al abandonar la tierra «regalada» en ese final del cuento: «La tierra que nos han dado está allá arriba» (24). En el Llano, lo que en realidad hay es un duro y eterno peregrinar casi sin esperanza, un caminar bajo el sol quemante.

El cuento, desde el principio, nos mete de lleno en el mundo de las ausencias, un puro lugar en donde estar pero no ser. Carencia de vida, unida a la carencia del paisaje. Seres solos en un penitente recorrer caminos:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una sola raíz de nada, se oye el ladrar de los perros (25).

Si se analiza el pasaje notaremos un progresivo y acentuado desgaste de la realidad vegetal, que termina en absoluta carencia.

De la primera realidad enunciada, que es la insignificante, la desvanecida realidad de una sombra que sugiere la realidad tangible de un árbol, pasamos —en la degradación del mundo— a algo que es casi más potencia que realidad: la semilla, y esta semilla desemboca en la nada por medio de esa raíz—elemento ubicado

(22) Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *op. cit.*, pág. 16.

(23) *Ibid.*, pág. 17.

(24) *Ibid.*, pág. 20.

(25) *Ibid.*, pág. 15.

en lo no perceptible, escondido bajo la tierra—. Aún hay mas: la seriación nos hace esperar raíz de árbol; pero Rulfo, en el que siempre hay latente un fino don poético, con un giro sorprendente nos hace desembocar en la negación absoluta con el determinante de «raíz» que ya es la nada.

El mundo vegetal que implica el elemento árbol ha desaparecido por completo, degradado a la nada, que obsesivamente se enfatiza en su negación por medio del «ni» repetido con insistencia.

El campesino, el hombre, está en medio de un espacio infinito al que llama —otra vez surge el poeta— «camino sin orillas» y en el que toda progresión es casi inútil:

Ahora volveremos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado (26).

Son palabras que el narrador pronuncia con un profundo sentido de la realidad, matizando y creando diferencias semánticas profundamente significativas, porque *camminar* aquí, en el Llano, no es recorrer camino, sino moverse sin espacio ni trayectoria, sin sentido, mientras que *llevar andado* es el espacio recorrido.

Es este andar sin posibilidad de meta el que denuncia, más valientemente que el diálogo entre campesinos y gobierno, la angustia profundamente humana de estos caminantes a través del Llano.

PAISAJE ATMOSFERA

Son varios los críticos que han dedicado su atención a la comprensión del paisaje rulfiano. Uno de los que mejor han entendido la funcionalidad de este paisaje ha sido Marcelo Coddou:

(26) *Ibid.*, pág. 16.

También el paisaje juega su parte en esta configuración de un *animus* esencial de lo mexicano. El marco escénico en «El hombre» y otros relatos de *El llano en llamas* no es sólo una imagen plástica válida en sí misma, sino también una triste meditación de la soledad y desamparo (1).

En efecto, Rulfo, con sus paisajes, que en realidad no son sino esbozos, ligeros toques de lápiz literario, nos permite captar este elemento que se incorpora a sus cosmos poético no copiando una realidad, sino sonando de ella lo esencial, lo que verdaderamente la define; porque Rulfo, con el sobrio realismo que le caracteriza, elimina toda decoración gratuita, suprime todo elemento innecesario. Paisaje mexicano, sí, pero paisaje que es esencia de mexicanidad.

Por esta razón, en los cuentos de Rulfo no hay ubicación geográfica singular y concreta, aunque a veces aparezcan nombres de lugar, porque no es ésta la diana a la que apunta el dardo certero de Rulfo. No es el punto concreto que colabora y explica una situación humana.

Analizando el cuento «Talpa», Graciela B. Coulson, con profunda penetración, afirma:

Otro aspecto importante de la visión del mundo en «Talpa» se manifiesta en el uso de los elementos espaciales y temporales. A este respecto lo dicho aquí vale para todos los cuentos de Rulfo. El paisaje por sí mismo, por su color o su valor como fondo o marco del relato, casi no se da. Talpa, por ejemplo, más que un pueblo es la representación de un momento de verdad y de un punto de retorno en la conciencia de los protagonistas. El viaje, el río, el cielo vacío, el sol, el calor, la noche, la sequedad y el polvo importan no sólo por su valor escénico (la descripción es nula) sino por su valor simbólico; valen, sobre todo, para exteriorizar o plasmar un proceso mental y existencial. Talpa escapa al espacio real y concreto de Jalisco (aunque se use su toponimia) para existir en un espacio propio que podría ser cualquier lugar del mundo, pero que, en efecto, no es ninguno (2).

(1) Coddou, *op. cit.*, págs. 80-81.

(2) Coulson, *op. cit.*, pág. 330.

Graciela B. Coulson acierta plenamente, porque en Rulfo —salvo poquísimas excepciones— casi no hay paisaje en el sentido en que lo emplearon los escritores realistas, sino atmósfera donde se instalan las notas paisajísticas, y esas notas tienen muy diversos significados.

La misma Coulson observa que el sol en Talpa

... equivale no al objeto real, sino al objeto simbólico; la luz que ilumina la conciencia y que muestra la imagen acusadora. La noche, en cambio, tiene valor positivo; es lo que se desea intensamente porque tiene un sentido de olvido, descanso, muerte (3).

La afirmación de Graciela B. Coulson es exacta, si nos atenemos al segundo plano de interpretación de la narrativa rulfiana; pero sus cuentos aparecen con el sol ahí, es una realidad física, existente y concreta que calienta, que abraza la existencia mexicana y que contribuye a su carácter; por eso el narrador de «Nos han dado la tierra», ante ese sol colgado, dice:

No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar (4).

Sol concreto, real y no simbólico, que explica en parte el mutismo campesino o la brevedad de las frases, el laconismo que caracteriza a los personajes de *El llano en llamas*.

Que el paisaje es esencialmente «atmosférico» lo prueba el hecho de que sea el gran ausente de varios cuentos. La narración que más se caracteriza por la ausencia de paisaje es «Acuérdate». Igual sucede con «Paso del Norte».

(3) *Ibid.*, pág. 330.

(4) Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *op. cit.*, pág. 16.

Si por paisaje entendemos el mundo natural que nos rodea, ya se ha visto que «Macario» carece de paisaje. «¡Diles que no me maten!» ofrece ligera mención de un monte, y en «No oyes ladrar los perros», piedras, arroyo y luna son las únicas notas paisajísticas abrigadas, envueltas por la noche.

«Anacleto Morones» es muy parco en paisaje, casi diríamos que es nulo, aunque el cuento empieza con una atmósfera que traduce muy bien el camino polvoriento por tierras secas.

Podemos decir con seguridad que de los quince cuentos, seis manifiestan la ausencia de paisaje exterior y no porque su temática sea urbana; sin dejar de ser rural, no existe paisaje en la concepción tradicional. Otros muy diversos fines son los que se apuntan en estos cuentos, que no necesitan el marco de la naturaleza hecho pura descripción.

Esta carencia de paisaje traduce en el fondo la carencia de vida; rodeados de una naturaleza hostil, enemiga, los hombres de Rulfo sueñan con el paisaje feliz que está en la otra orilla, como sueña Juan Preciado con la otra Comala, la Comala de su madre, que también está en la otra orilla de la muerte, en la vida.

Es como si el hombre supiera la existencia de un paraíso perdido, condenado a una tierra que es un infierno y que de vez en cuando añorara ese paraíso que está ausente, lejano:

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.

Por encima del río, entre las copas verdes de las casuarinas vuelan parvadas de chachalacas. Eso también es lo que nos gusta (5).

Paisaje que está en la orilla feliz a la que van llegando los caminantes de «Nos han dado la tierra», tras

(5) *Ibid.*, pág. 20.

atravesar el llano seco y monótono que les ha dado el Gobierno.

Si nos fijamos en el pasaje, hay muy pocas notas descriptivas; le bastan a Rulfo las esencias del mundo para crear una atmósfera de algo vivo en el polvo que sube, en las mulas que se incorporan mediante la comparación, y en la tierra. Todos estos elementos son realidades esenciales que definen la vida campesina, y Rulfo, con toque maestro, nos la evoca. El cuadro termina con una nota de color «esencial» para el mundo seco de la llanura mexicana: el verde; por eso Rulfo insiste presentándolo en dos realidades de su país: una vegetal (casuarinas) y otra animal (chachalacas).

Pero en realidad no se trata de un paisaje, sino de un clima, y su función no es decorativa, sino significativa. Notemos cómo ese «nos gusta», consignado tres veces, es el elemento que traduce la alegría indescriptible, lo subjetivo de la situación de campesino ante tierras no ubicadas, sino soñadas, ideales. Si «casuarinas» y «chachalacas» nos llevan a la realidad mexicana, el color «verde», repetido en las dos realidades, la ubican en el universo. Rulfo une así lo regional con lo universal, con técnica constante en toda su obra.

Estilísticamente, la dicotomía entre un paisaje real y un paisaje añorado se traduce por las repetidísimas antítesis entre un «allí» y «allá» llenos de vida, de esperanza y un «aquí» paralizado, muerto.

El juego antitético que demuestra la existencia del paraíso perdido se realiza no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. «Antes» y «ahora» manifiestan el enfrentamiento entre un tiempo feliz que es ya pasado y un presente sombrío que anula la esperanza.

La antítesis espacio-tiempo que llena los relatos de *El llano en llamas* adquiere relieve y honda significación en la novela *Pedro Páramo*.

Consignaremos, como prueba de nuestra afirmación, algunos ejemplos:

Y con todo y eso, y con todo, y que las lomas verdes de allá abajo eran mejores, la gente se fue acabando. No se iban para el lado de Zapotlán, sino por este otro rum-

bo, por donde llega a cada rato ese viento Lleno del olor de los encinos y del ruido del monte (6).

Otra vez el campesino aparece en busca de ese paisaje al otro lado de la frontera. Las notas son escueltas: «lomas verdes», «viento lleno de olor de los encinos» y una última, sugerente, de una naturaleza llena de vida: «el ruido del monte».

Las realidades no se describen, se consignan, creando una atmósfera vital que está «allá abajo», en esa imprecisión lejana hacia donde se produce el éxodo campesino.

En «La noche que lo dejaron solo» también está «allá abajo» el lugar ideal que busca el hombre:

Allá abajo el tiempo tibio, y ahora acá arriba este frío que se le metía debajo del gabán: «Como si me levantarán la camisa y me manosearán el pellejo, con manos heladas» (7).

El paisaje insiste en lo que llevamos diciendo y sirve para observar cómo las frases de Rulfo se instalan en varios relatos, creando una realidad común que circula a través de los vasos comunicantes que son sus cuentos. La cita ejemplifica también otra característica de la narrativa rulfiana: la facilidad y frecuencia con que se pasa del discurso indirecto libre al discurso directo:

—¿Se han fijado cómo tarda en llover? ¿Allá en Amulá ya debe haber llovido, no?

—Sí, anteaeyer cayó un aguacero.

—No cabe duda de que aquí es un buen sitio. Lluve bien y se vive bien. A fe que aquí ni las nubes se aparecen (8).

Antes... En cualquier hora del día y de la noche podía verse la manchita blanca de Zapotlán allá lejos. Pero ahora las jarillas han crecido muy tupido, y por más que el aire las mueve de un lado para otro, no dejan ver nada de nada (9).

(6) Rulfo, «La Cuesta de las Comadres», en *op. cit.*, pág. 22.

(7) Rulfo, «La noche que lo dejaron solo», en *op. cit.*, pág. 106.

(8) Rulfo, «Anacleto Morrones», en *op. cit.*, pág. 133.

(9) Rulfo, «La Cuesta de las Comadres», en *op. cit.*, pág. 23.

La antitesis antes-ahora marca esa diferente situación entre paisaje existente ayer y sombra total de hoy, como la vida del mismo viejo. Esa manchita blanca que es, más que otra cosa, una sugerencia que el diminutivo carga de subjetividad iluminada por el color; es, sobre todo, impresión y juega con la oscuridad representada por «nada de nada». Jarillas y manchita se entrecruzan produciendo una impresión subjetiva de paisaje.

El hombre, más que en un paisaje, deambula en una atmósfera de luz, de sol, de polvo, de estrellas y de nubes, y todo ello para llevar nuestra atención a un determinado momento que va a pasar, que dura unos instantes, porque Rulfo no es un escritor descriptivo, sino lleno de evocaciones cargadas de fugacidad:

Una bala disparada de allá hizo volar una parvada de tildíos en la ladera de enfrente. Los pájaros cayeron sobre la barranca y revolotearon hasta cerca de nosotros; luego, al vernos, se asustaron, dieron media vuelta contra el sol y volvieron a llenar de gritos los árboles de la ladera de enfrente (10).

En el paisaje predominan el movimiento de los pájaros y la imagen luminosa, pero no se describen ni laderas, ni árboles, ni siquiera los pájaros, que muy significativamente se asustan de los bandidos y regresan al lado de *allá*.

El polvo, la sequedad de la región de Jalisco, el calor, le llevan a un paisaje siempre escueto que tendrá como protagonistas a nubes, sol, amanecer o anochecer, consignados en breves pinceladas:

Se hizo a un lado del camino y cortó por el monte, hacia donde estaba saliendo el sol. Subió y bajó, cruzando lomas pedregosas (11).

Podríamos multiplicar ejemplos como éste para advertir cómo el paisaje se asocia a un movimiento y está

(10) Rulfo, «El llano en llamas», en *op. cit.*, pág. 70.

(11) Rulfo, «La noche que lo dejaron solo», en *op. cit.*, pág. 107.

compuesto de realidades desnudas, que el lector tiene que vestir por medio de su imaginación.

Técnica curiosa, que repetirá, ampliándola, en *Pedro Paramo*, es la asociación del paisaje a una estación o momento del año que se identifica por algo, generalmente agrícola, propio de esa estación o ese momento y que va precedida de expresiones como «era la época», «era el tiempo»:

Era la época en que el maíz ya estaba por pizcarse y las milpas se veían secas por los ventarrones que soplan por este tiempo sobre el Llano (12).

Era ese tiempo seco y roñoso de espigas y de espigas secas y silvestres (13).

En esa atmósfera paisajística en que se desenvuelve la narrativa rulfiana, uno de los mejores cuadros está presentado en «Talpa», en donde el polvo da idea de obsesión en movimiento, llenándolo todo con una sensación agobiante que traduce muy bien los estados de ánimo de los personajes; ese polvo que mancha signífica la sensación de pecado, la imposibilidad del camino físico para la huida, la falta de alivio, al tiempo que se sugiere de modo magistral la sensación de calor asfixiante:

... empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. Porque de la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo más que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y por debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra (14).

La última frase, sin citarla, está, más que aludiendo, creando una atmósfera de calor insoportable acrecen-

(12) Rulfo, «El Llano en llamas», en *op. cit.*, pág. 74.

(13) Rulfo, «El hombre», en *op. cit.*, pág. 38.

(14) Rulfo, «Talpa», en *op. cit.*, págs. 59 y 60.

tado por el polvo; la repetida mención del polvo y de sus movimientos lo presentan aparentemente como el protagonista del pasaje, cuando en realidad lo es el calor. Este es el arte de Rulfo: la alusión elegida, preparada para desembocar en un final rotundo, en un gesto de desesperación anticipado por el «cielo vacío», que empieza sugiriendo un sol que domina plenamente y que a la vez, en la interpretación más universal del relato, alude a un cielo religioso sin contenido, sin piedad para los peregrinos.

El sol escondido en el paisaje, por el artificio de una gradación, aparecerá líneas más abajo para aclarar ese «pero el polvo no da ninguna sombra».

«Cielo-tierra y amarrados» van sugiriendo la idea de un destino fatalista en el que el hombre prisionero está obligado al mísero peregrinar que es la existencia y que hace desear al viejo protagonista de «¡Diles que no me maten!»: «En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza».

Pero la narrativa de Rulfo le niega al hombre ese lugar siempre lejano e inalcanzable.

El paisaje de «En la madrugada» tiene finalidades muy diferentes de los otros paisajes de la obra de Juan Rulfo. No se trata de un paisaje sugerente del estado del hombre, ni de un toque evocador, ni de una naturaleza condicionadora del actuar humano, sino de una naturaleza cómplice del propio autor. Rulfo gusta de la ambigüedad en sus relatos, y ninguno más ambiguo que «En la madrugada», cuyo argumento es el siguiente:

Esteban, viejo pastor a las órdenes de don Justo Brambila, regresa al amanecer con las vacas y dialoga con un ternero, al que van a destetar, y con la vaca madre.

Al llegar encuentra la puerta cerrada; salta la barda y ve a su patrón que lleva a su sobrina Margarita en brazos. Margarita acaba de pasar la noche con don Justo.

El viejo Esteban pega al ternero; don Justo, que lo ve, se enzarza en una pelea con el peón. El relato queda en nieblas. Don Justo ha muerto; dicen que ha sido Esteban, que está en la cárcel, dialogando con alguien

que no responde. Esteban afirma no recordar que haya matado a don Justo.

El cuento se inicia con una descripción del amanecer, al levantarse la niebla, y acaba con una nueva descripción en que la niebla baja de nuevo sobre el pueblo de San Gabriel. Descripciones amplias que aprisionan el cuento de manera cerrada, dejando en suspenso al lector, que no sabe si Esteban es verdaderamente el homicida o si don Justo se ha golpeado, al caer, con alguna piedra y ha muerto.

El mejor análisis de este cuento se debe a Hugo Rodríguez Alcalá y abre su obra «El arte de Juan Rulfo».

Rodríguez Alcalá ha señalado el paisaje lleno de nebulosidades con que se inicia y cierra el cuento:

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece en seguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

Allá lejos los cerros están todavía en sombras.

Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba.

Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer (15).

Matizaremos aspectos del anterior pasaje.

Hay una colaboración entre el hombre y la Naturaleza: las nubes buscan el calor de la gente y el humo de las cocinas cubre el cielo de cenizas; el pueblo se adormece en el color del amanecer. Hay una interrelación entre la Naturaleza y el hombre. La Naturaleza se humaniza: la niebla enrolla su sábana despacio, perezo-

samente. El clima de duermevela se da tanto en la Naturaleza como en el hombre; ambos se resisten a des-
pertar.

El paisaje es típico de Rulfo: descripción de una imagen fugaz, de algo que dura un instante y que pronto va a desaparecer. Aunque Rulfo nos describe cosas concretas, nos presenta la visión de una atmósfera poéticamente concebida, que sugiere un momento cambiantes del día y una idea del tiempo en movimiento lento. Integrando este mundo fugaz están la golondrina y el toque del alba. Lo visual y lo acústico se entrecruzan y se unen a la sensación de movimiento.

En este primer paisaje, quien más actúa es la Naturaleza; el hombre sigue dormido. En el último paisaje será el hombre el que actúe, primordialmente porque se ha dicho que una de las características de la narrativa de Rulfo es la repetición, y es cierto, pero es una repetición llena de variaciones que matizan un estilo sutilmente elaborado.

Hay entre los dos paisajes un movimiento de vaivén que no conduce a ningún sitio, un andar sin recorrer, ya que levantarse la niebla o volver a descender no ilumina al pueblo, como no se le ilumina al lector sobre lo que de verdad ha sucedido.

Paisaje cómplice de un autor que se escapa, que se mantiene en una postura alejada para que seamos nosotros los que nos pronunciemos. Paisaje que parece cerrar la narración en el tiempo, encuadrándolo en paréntesis descriptivos, pero que nos engaña, porque, en realidad, el tiempo que media entre los dos paisajes no es el tiempo total del relato, ya que el recuerdo de Esteban en la cárcel es posterior al tiempo del segundo paisaje, y, por tanto, este paréntesis descriptivo al que de verdad encierra es al lector.

Contribuyendo a esta ambigüedad, reiterándola—lo que es totalmente rulfiano—, hay un tercer paisaje en la narración, lleno de contenido poético y de contenido significativo:

Están dando la última campanada del alba.

No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o sa-

(15) Rulfo, «En la madrugada», en *op. cit.*, págs. 48.

len de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zirzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo; algunas llevan algo en el pico, recogen el lodo con las plumas timoneras y se alejan, saliendo del camino, perdiéndose en el sombrío horizonte.

Las nubes están ya sobre las montañas, tan distantes, que sólo parecen parches grises prendidos a las faldas de aquellos cerros azules.

El viejo Esteban mira las serpentinadas de colores que corren por el cielo: rojas, anaranjadas, amarillas. Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas y brota el sol, entero, poniendo gotas de vídrio en la punta de la hierba (16).

Paisaje bellísimo, cargado de contenido poético, en el que se nos sugiere, como en los otros dos paisajes del cuento, un momento fugaz, tan fugaz como el toque del alba que figura también en el que abre la narración. Si ponemos atención en los dos paisajes matinales, veremos que hay algunos elementos comunes: el toque del alba, el sol y las golondrinas, y aunque en el segundo todo es color, hay algo que le une íntimamente al primero: la ambigüedad.

La golondrina, que aparece en el primero como unidad, como ser único, ahora se pluraliza, lo que nos sugiere proceso, dinamicidad; pero la dinamicidad está frenada por las demás repeticiones; el tiempo parece detenerse, tener una existencia realmente corta o lenta, y tan corta, ya que en el primer paisaje suena el primer toque del alba y en el segundo la última campanada.

Esas golondrinas plurales de ahora forman, como agentes, un movimiento; son elementos del paisaje, pero con ese impersonal «no se sabe» son esencialmente elementos que consignan, reforzándola, la ambigüedad que está en el primer paisaje y que traducía la del relato: ese desconocimiento que alcanzará al lector y al mismo pueblo a la hora de conocer con certeza si Esteban mató a don Justo.

Golondrinas que bifurcan su contenido en elementos de un paisaje y elementos cómplices del autor y,

(16) *Ibid.*, pág. 49.

por tanto, significativos de una situación nebulosa, tan nebulosa como esa «mancha como de tierra» del primer paisaje que en el segundo se precisará en «mancha de tierra» olvidando su valor aproximativo. Mancha que bien puede ser símbolo de culpa o puede traducir la oscuridad que impide al pueblo y al lector el esclarecimiento de la muerte.

Así construye Rulfo, repitiendo el viajar de sus hijos, que, entretrojidos en sutiles y complicados encajes, dan apariencia de sencillez.

APROXIMACION HOMBRE-NATURALEZA

En el mundo rulfiano, formado por una ecuación en que los términos casi se identifican, la Naturaleza está presentada con una capacidad de actuación radicalmente humana, y a tanto llega la proximidad del hombre a su entorno natural, que el viejo Esteban de «En la madrugada» puede hablar a las vacas o al terreno. En ese mismo cuento ya hemos visto cómo «la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana». La copia de la actitud del hombre al despertar no puede ser más exacta, y no sólo en la acción, sino en el objeto que enrolla, el cual sirve a Rulfo no solamente para humanizar a la nube, sino para sugerir el blanco de la niebla actuante.

La relación entre el hombre y el mundo era también característica de la novela criollista, pero Rulfo la ve y pinta desde muy diversa perspectiva; los criollistas establecían esta ecuación desde un punto de vista objetivo; en Rulfo se transforma en subjetivo.

Los verbos que marcan el actuar humano son los mismos que se emplean en los relatos de Rulfo para indicar el actuar de su entorno natural sobre él, porque el hombre, en la obra de Rulfo, es un ser totalmente inmerso en la órbita de lo natural, otro elemento más de los componentes que tejen la realidad total.

En los cuentos de Juan Rulfo es frecuente encontrar a la Naturaleza en plena acción, ejerciendo actos que nosotros juzgamos exclusivos del hombre; pero en Rul-

fo no hay nada gratuito: ninguno de sus elementos está porque son, sino porque significan, porque contribuyen como otros elementos más al orbe cerrado y completo que es su obra literaria. De ahí que los objetos no sean retratados, sino que están presentes como algo esencial en la construcción de su universo literario, integrándose en él con derecho pleno, creando a su vez una tensión que es literaria y humana.

Que esta Naturaleza está dotada de cualidades humanas lo prueban numerosos ejemplos, de los que nos limitaremos a consignar algunos:

Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca (1).

No es casual que al final del cuento el mismo viento vuelva a actuar, creando un clima de esperanza en el corazón de los caminantes con ruidos que significan vida, como el silencio en el Llano simboliza la muerte:

... y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena toda de sus ruidos (2).

Rulfo, por medio del posesivo, está dando subjetividad al paisaje. No es la pura descripción del movimiento de rebote: «sus» lo individualiza, lo hace poseedor de algo que lo caracteriza. No es un ruido cualquiera, pura realidad objetiva, sino una apreciación subjetiva caracterizadora del viento y su ruido.

Y ese viento animado volverá a asomarse a las páginas de Rulfo con muy diversas actuaciones e incluso con la capacidad de transformar la realidad haciéndola más sugerente, más ampliamente significativa:

Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el

cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, removéndolo, hasta hacer de él un solo ruido (3).

La actuación del viento transforma lo humano en animal: el mugido en que ahora se convierte el rumor implica y define el mundo campesino del hombre, pero a su vez sirve para connotar la religión como algo negativo, rebajándola, equiparándola a lo animal.

Si se leyese el pasaje suelto, dissociado de la narración, no se percibiría que el narrador, el propio protagonista, se nos va presentando como indiferente a lo religioso, que aparece en el cuento como un despropósito, como es despropósito ese peregrinar cuyo motivo es la busca de una curación y acaba con la muerte a los mismos pies de la Virgen, mientras las palabras huecas del sacerdote suenan a contrasentido. El arte de Rulfo es tan prodigioso que no resistimos la tentación de reproducir el pasaje, anticipado en cierto modo, por la comentada actuación del viento:

Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos. Pero no se dio cuenta de esto; la luminaria de tantas velas prendidas que allí había le cortó esa cosa con la que uno se sabe dar cuenta de lo que pasa junto a uno. Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba...

«... desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en el dolor. Muchas lamentaciones reveladas con esperanza. No se ensordece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues Ella sufre con nosotros. Ella sabe borrar esa mancha y dejar que el corazón se haga blandido y puro para recibir su misericordia y su caridad. La Virgen nuestra, nuestra Madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo anuatiado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios...».

(1) Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *op. cit.*, pág. 15.
(2) *Ibid.*, pág. 20.

(3) Rulfo, «Talpa», en *op. cit.*, pág. 62.

Eso decía el señor cura desde allá arriba del púlpito. Y después que dejó de hablar, la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo.

Pero Tanilo ya no oyó lo que había dicho el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia le movió para que se levantara ya estaba muerto (4).

El pasaje es muy significativo de la realidad que se hace captar al lector y de la técnica de Rulfo.

En primer lugar consignemos que el autor está lejos. El que habla es el propio hermano de Tanilo, y no se nos da ninguna nota negativa del hecho religioso, sino la presentación de una realidad vista con aparente objetividad, pero estructurada de tal modo que se hace poderosamente sugeridora de un mensaje negativo.

La primera secuencia nos presenta un Tanilo orante ante la Virgen y portador de una vela que se apaga por una sola lágrima que no se le cae, sino que Tanilo deja que se le caiga, en una actitud de «macho mexicano» que no se raja, según Octavio Paz, que no permite que asomen sus debilidades, que el mundo exterior penetre en su intimidad. «Corazón apasionado disimula la tristeza» dice una canción mexicana. Tanilo, en su desesperada situación humana, se «raja» contentidamente. Una sola lágrima es suficiente para apagar la vela, como si no quisiera que lo que siente como debilidad interior fuera contemplado. Pero esa vela apagada está sugiriendo a su vez la muerte, que en breves líneas será aludida de nuevo, pero no se menciona directamente.

Ante la Virgen, Tanilo pierde un tanto la conciencia, «no se dio cuenta de esto». Nueva alusión a la muerte, que se corta porque sigue rezando a gritos, para oírse en su obsesión, en su fe ciega, que no desfalla.

El «pero no le valió» es conclusivo, degrada la realidad de esos gritos y se reafirma de nuevo la verdadera realidad: «Se murió de todos modos».

(4) *Ibid.*, págs. 63 y 64.

La sorpresa de la muerte de Tanilo se ha evitado, como en la mayoría de los desenlaces de Rulfo. El lector intuye con frecuencia lo que va a pasar, pero se pregunta cuándo, dónde, de qué modo, cambiando así los hábitos y el interés del lector tradicional, que se centraba en el desenlace. Se ha despejado una incógnita: la muerte de Tanilo, pero quedan otras: son ese cómo, cuándo y dónde.

Rulfo no nos lo aclara todavía; con sabia gradación, va consignando aconteceres. La muerte, que empieza sugerida, es ya una realidad, pero el «detalle» se aplaza por medio de un corte brusco, que presenta en directo las palabras del sacerdote, palabras que, extraídas, desubicadas de su contexto, serían las normales en un acto religioso de esa naturaleza, pero...

El discurso del sacerdote, que aparece ya cortado, en una selección cuidadosa, comienza dándonos una descripción de los penitentes que enlaza cuidadosamente con el rezar de Tanilo y con el de los demás. El núcleo central de las palabras va graduándose hasta llegar a esa Madre que «alivia» las enfermedades del alma y del cuerpo y el cansancio, sugiriendo así la dura vida del hombre; pero esa palabra, «alivio», se vuelve ironía por el acontecer, los hechos la denuncian como hueca, pues Tanilo se muere allí mismo, mientras reza. Y esta impresión viene reafirmada por el comentario que el hermano hace.

«Eso decía el señor cura» usa un demostrativo coloquial normal para englobar una situación, algo colectivo, pero está sugiriendo un clima despectivo, que se intensifica con el «desde allá arriba». «Eso» y «allá» indican la lejanía de las palabras del sacerdote respecto a la miserable condición humana; por eso las oraciones de la gente son ahora como el ruido de muchas avispas espantadas, y la última palabra apunta veladamente a una religión que infunde miedo.

Y ahora Rulfo vuelve a enlazar con la situación individual de Tanilo, que no oyó esas palabras, con lo que todavía el hecho de la muerte se dilata.

El corte de la narración por el sermón del sacerdote, el paso de la situación de la gente a la de Tanilo, crean

un *staccato* de la acción, un aquietamiento del tiempo del relato que se adecua al aquietamiento del cuerpo de Tanilo muerto.

No es el viento el único elemento natural humanizado; la propia tierra, esa tierra con la que tanto se identifica Juvencio Nava, está dotada de la misma sed que los habitantes de la seca tierra de Rulfo padecen:

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola...

Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed (5).

Son dos elementos humanizados en el pasaje: la gota que se acerca al hombre por la comparación y esa tierra devoradora, capaz de comer como el hombre y de hacerla desaparecer en su sed; sed que es la misma que la de los moradores de las tierras áridas y de los caminantes del cuento; sed que va concretando y ampliando situaciones e iluminando posiblemente otros campos, porque, si nos fijamos, Rulfo no dice que se la bebe, sino que se la come, lo que apunta directamente al hambre.

En otros pasajes, en los relatos en que hay descripción, encontramos diversas muestras de este animar la Naturaleza haciéndola pasar su propia frontera para llevarla al territorio de lo humano: «La madrugada estaba comenzando a dar luz a las cosas» (6).

En «La noche que lo dejaron solo», relato muy breve que presenta el deambular nocturno de un cristero al que sus tíos han dejado en el camino, a causa del cansancio y el sueño, y en el que el protagonista, perdido, llega inesperadamente al campamento enemigo. Por la conversación de los soldados sabe que le esperan. En silencio, agazapado, se arrastra hasta que puede correr en busca de la libertad y la vida:

(5) Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *op. cit.*, pág. 16.
(6) Rulfo, «El llano en llamas», en *op. cit.*, pág. 80.

Cuando llegó al reliz del arroyo, enderezó la cabeza y se echó a correr, haciéndose paso entre los pajonales. No miró para atrás ni paró en su carrera hasta que sintió que el arroyo se disolvía en la llanura (7).

Ese disolverse del arroyo juega parejo con la misma situación humana del personaje en su huida, identificándose río y hombre en la escapada, en la desaparición.

Pero no es sólo la Naturaleza la que se anima, sino que hasta la propia máquina —hay una sola en el mundo natural de Rulfo— está dotada de esencias de hombre.

En «El llano en llamas», la última fechoría triunfal de los bandoleros es el descarrilamiento de un tren de Sayula.

Rulfo, al describir la catástrofe, aísla la máquina de los vagones y la hace penetrar en el ámbito de lo humano:

Luego la máquina se vino para atrás, arrastrada y fuera de la vía por los carros pesados y llenos de gente. Daba unos silbazos roncocs y tristes y muy largos. Pero nadie la ayudaba (8).

Lo triste del silbido humaniza a la máquina, y el «nadie la ayudaba» insiste en la humanización, la reitera.

Naturaleza humana, humanizada a tal punto que puede ser índice, señal de redención.

«No oyes ladrar los perros» es el cuento más densamente dramático, el relato que cala más hondo en esa situación límite del ser humano.

Tanto el tema como el marco que lo envuelve están presentados con una sobriedad que llega a límites increíbles.

Pocas veces nos será dado admirar un cuadro de tal economía narrativa.

(7) Rulfo, «La noche que lo dejaron solo», en *op. cit.*, pág. 109.
(8) Rulfo, «El llano en llamas», en *op. cit.*, pág. 80.

El argumento puede resumirse rápidamente. Por la noche, un padre viejo lleva a cuestas a su hijo herido, tratando de llegar a un pueblo en donde el hijo podrá ser atendido por un médico. Cuando por fin se oyen ladrar los perros, el hijo ha muerto.

Estructuralmente, el relato se sustenta en el diálogo entre el padre y el hijo, en las anotaciones que hace un narrador objetivo. El tiempo del relato es la jornada hasta llegar al pueblo, pero el tiempo interior se prolonga por el recuerdo del viejo, que ilumina los acontecimientos anteriores.

Una escuetísima realidad exterior forma el ambiente físico: un monte, un arroyo, un cielo claro, la luna y el viento de la noche.

El inicio del relato se hace por un diálogo escueto entre padre e hijo, que marca una separación por medio del adverbio compuesto «allá arriba» que abre el cuento:

—Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

—No se ve nada.

—Ya debemos estar cerca.

—Sí, pero no se oye nada.

—Mira bien.

—No se ve nada.

—Pobre de ti, Ignacio (9).

A las preguntas indirectas del padre hay siempre una contestación negativa, bifurcada en los sentidos de oído y vista.

El lector queda cogido en esa exclamación del viejo «Pobre de ti, Ignacio», que juega con el resorte del misterio. No sabemos quiénes dialogan de una manera tan esencial, pero ya hay un alerta. El diálogo se corta, porque hay una descripción que de modo objetivo se limita a contar una situación que se ilumina lentamente, se materializan las voces encarnándolas en una «som-

bra tambaleante». La luna, saliendo de la tierra, pone marco a las voces y a la sombra.

Vuelve a iniciarse el diálogo, aclarando más, aunque muy poco.

El brevísimo diálogo se corta. El narrador, que ha vuelto a interrumpirlo, describe y amplía lo que se ha dicho en él. Nos enteramos de que una de las voces pertenece a un viejo, que está cansado y que lleva cargado a su hijo.

La intervención del narrador, además de ser explicativa, corta el ritmo del diálogo, con lo que el cuento avanza con una lentitud que traduce el cansancio en una progresión tan tambaleante como los pasos del viejo.

Una sola pregunta y una sola respuesta lacónica nos hacen saber que el hijo se siente mal, pero no se nos dice la causa. El narrador se ajusta a lo descriptivo físico de la situación del hijo, al que vemos enfermo.

El «arriba» del cuento ya se va concretando en dolor físico. El hijo va perdiendo la facultad del diálogo, la lentitud se hace tensión. El lector quiere saber, pero en la narración de Rulfo la gradación es uno de los procedimientos más usuales.

La luna va dando idea de progresión en el tiempo, en el avanzar de la narración, y que parece parado dentro de los personajes por sus preguntas y respuestas idénticas.

El narrador va dando indicios de la lejanía entre el padre y el hijo; si el primer diálogo incluía un «allá arriba» que presupone un «acá abajo», ahora el narrador precisa más la referencia:

El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo (10).

La antítesis el otro/él, que marca la diferencia, nos está diciendo que el sujeto del cuento, el verdadero pro-

(9) Rulfo, «No oyes ladrar los perros», en *op. cit.*, pág. 114.

(10) *Ibid.*, pág. 115.

tagonista, es el viejo; pero no tenemos ni idea de lo que va a protagonizar. Sabemos una realidad física y concreta: un padre que va con su hijo a cuestras y el hijo se siente mal; y este sentirse mal corre parejo al cansancio del padre.

Ha pasado la mitad del cuento, y ahora estalla, de pronto, la tempestad. Este ritmo lento, esta situación no definida claramente, quita patetismo a lo que sigue; es como el contrapeso a la truculencia en que pudiera haberle hecho caer el tema. El lector ya va intrigado, pero preparado a la objetividad; Rulfo no cae en el lagrimón sentimental y fácil; su arte es contenido.

El laconismo de los diálogos anteriores permite la explosión airada del padre, que marca un «usted» de enojo enfrentado al «tú» afectivo de la primera parte. La queja dolorosa del padre brota como un torrente, pero en ella hay tanto amor como en el «tú» anterior; en ningún momento piensa abandonar al hijo al que maldice por sus malos pasos de bandolero y de los que ahora nos enteramos. La escena anterior se ilumina de pronto con un fulgor terrible contrarrestado por el comportamiento de ese padre que, aunque pretende justificar el acto de cargar con su hijo a cuestras en recuerdo de la madre, no lo consigue. En medio de esa furia, en medio del renegar del hijo, yacen vivos todos los sentimientos paternos, e inmediatamente, casi aplacado, vuelve el «tú» afectivo, que pregunta de nuevo si ve algo «allá arriba».

Vuelven las preguntas del viejo, y ahora las respuestas del hijo traen resonancias de una crucifixión: «Tengo sed», «Dame agua», «tengo mucha sed y mucho sueño». Son respuestas que ambiguamente vuelven a apuntar a la cercanía de la muerte.

Un nuevo recuerdo del viejo ilumina partes del pasado. Ahora es la niñez de ese hijo mayor y único, por que el otro hijo que iba a tener no vivió.

Ya no hay respuestas lacónicas del hijo que contrasten la parte dialogada del padre, llenando el relato de cargazón dramática y cortando tajantemente el devenir.

El narrador comenta que caen unas «gotas como de

lágrimas sobre el viejo», lo que da pie a que éste abra un diálogo sin respuesta, diálogo que empieza con un «tú» y pasa inmediatamente a la recriminación con el «usted».

El pueblo aparece por fin, y el viejo se descarga del hijo, al que vuelve a dirigirse por medio del «tú». Unos dedos que «destrabó difícilmente» sugieren la muerte del hijo.

El cuento emplea una técnica de clarooscuro; al alláca, arriba-abajo, el otro-él que ya hemos visto, hay que añadir ese magnífico empleo del tú-usted que presenta tan extraordinariamente bien la lucha entre el amor paterno y la indignación, entre el ritmo lento del lenguaje y la intensa cargazón humana de los sentimientos, y la interrelación entre el hombre y el paisaje, llevada a cabo durante la redención del hombre. Antitéticamente se ve también el dolor físico en el hijo; moral, en el padre.

El significado último del relato ha sido visto y comentado por Graciela B. Coulson, quien opina que el viaje es «el camino del hombre», la «via expiatoria», y por tanto simboliza la figura de Cristo. Nosotros preferimos quedarnos en un primer nivel de interpretación: la relación sentimental padre-hijo.

En el artículo de Graciela B. Coulson hay una observación valiosísima de la intervención de la luna en el relato:

Uno de los símbolos mejor explorados de «No oyes ladrar los perros» es la luna, que cambian en su color y en su connotación, va marcando el paso del paso cronológico y del proceso purgatorio. La luna aparece en ciertos momentos y va perdiendo su connotación siniestra a medida que el hombre va pagando su culpa. Primero «venía saliendo de la tierra como una llamarada redonda»: es la luna roja de fuego o de sangre, símbolo apocalíptico de destrucción o de muerte. Más adelante se trata de «una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos» pero que ilumina con una «luz opaca». Después desaparece la coloración ominosa: «La luz iba subiendo, casi azul sobre un cielo claro. La cara del viejo mojada en sudor se llenó de luz». Al fin de la jornada, la luna

ilumina la tierra prometida: «Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna» (11).

Luna que al clarear parece indicar no que se ha llegado a la tierra prometida física, sino que se ha cumplido la redención del criminal, que ese hijo se ha purificado a lo largo del camino y que el padre se ha librado también de sus rencores.

No es sólo la luna la que actúa en el relato. El viento también se humaniza y, acercándose al viejo, le seca el sudor del cansancio: «... el viento de la noche le secaba el sudor» (12).

Naturaleza y hombres, siempre próximos, conviviendo en el mundo, identificando destinos. Tal sucede con la milpa y la existencia de Juvenco Nava. Por proteger la siembra, Juvenco cae preso, y su vida no granará, como no granará la milpa.

Una vez más, Rulfo denuncia el absurdo de la conducta humana, pues Juvenco sabe que la cosecha no va a lograrse. En la narrativa de Rulfo, el destino del hombre está ya desde siempre determinado.

Si en algún cuento hay reiteración de este tema tan de Rulfo, es sin duda en «El hombre», donde el río contribuye a la muerte del protagonista, impidiéndole llegar a la otra orilla, al paraíso soñado y siempre inalcanzable:

El hombre bajó buscando el río, abriendo una nueva brecha entre el monte.

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpiente entrocada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oíría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo.

El hombre encontró la línea del río por el color amarillento de los sabinos. No lo oía. Sólo lo veía retorcerse

(11) Coulson, *op. cit.*, pág. 331.

(12) Rulfo, «No oyes ladrar los perros», en *op. cit.*, pág. 116.

bajo las sombras. Vio venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo (13).

En este paisaje típico de Rulfo, aunque más extenso que la mayoría de los suyos, el río se hace símbolo, eco de la situación humana, pues como el río y por el río el hombre perseguido tendrá que volver al mismo lugar, andando sin recorrer camino en ese «dar vueltas sobre sí mismo». El fatalismo del acontecer está dicho en el primer párrafo: es el hombre el que busca el río; pero es la Naturaleza, los sabinos, los que le conducen fatalmente a él.

Las telarañas de la hiedra están implicando los remordimientos y efectos del crimen que el río indiferente no deshace, como no colabora en la huida.

Las notas de color se incorporan con los sabinos, y son funcionales y no puramente descriptivas, y las aves, el movimiento que siempre está presente en los paisajes de Juan Rulfo, están también en función simbólica del acontecer del hombre: el ir y volver sin sentido en la huida, el ir tras un sol, una vida que ya está condenada a apagarse.

Todo cuanto se pueda decir sobre «lugar en donde», paisaje, atmósfera, naturaleza condicionadora y aproximación hombre-naturaleza, lo ejemplifica magníficamente el cuento «Luvina», al que ha dedicado especial atención toda la crítica, haciendo hincapié en que Luvina es el antecedente de la Comala de los muertos.

Dos son los estudios más difundidos de cuantos se han hecho sobre «Luvina»: el de Carlos Blanco Aguinaga y el de Luis Leal. Aunque reconocemos los frecuentes aciertos de Leal, no podemos estar de acuerdo con él al considerar a «Luvina» cuento de ambiente, porque toda la obra de Rulfo es esencialmente humana, y en «Luvina» el ambiente está siempre en función del hombre. Si podemos engañarnos es porque Rulfo, fiel a su

(13) Rulfo, «El hombre», en *op. cit.*, pág. 39.

recurso de la «gradación», va dilatando hasta el final lo verdaderamente significativo.

Tampoco pensamos que el título es índice del carácter ambiental del relato: «El título mismo 'Luvina', que tiene función estructural, ya hace al lector centrar su atención en el local, y no en los personajes o la acción» (14).

Es verdad que el título tiene función estructural, pero no es la asignada por Leal, ya que el nombre completo del pueblo—nos enteramos al final—es San Juan de Luvina, y en la realidad que se nos escamotea, que se nos va dando por fragmentos, está la verdadera significación del título: máscara tras la que se esconde, Rulfo nos la esconde, la verdadera realidad, y no será la única, ya que el ambiente está igualmente sometido a un engañoso enmascaramiento.

Luvina, a la nueva luz, es, sin dejar de ser pueblo, como ha observado bien Rodríguez Alcalá, el símbolo de un nuevo purgatorio, un cielo que se ha dado la vuelta: «San Juan de Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio» (15). Toda la técnica del relato corroborará nuestro aserto.

Carlos Blanco y Luis Leal, a la hora de analizar «Luvina», coinciden en la clasificación del cuento y en el papel asignado al auditor: desdoblamiento del narrador. El estudio de Blanco Aguinaga, aunque breve, es esencial para el conocimiento de la obra rulfiana; sus observaciones—casi siempre ciertas—abren campo infinito de sugerencias. Afirma que en Rulfo

... todo diálogo en vez de ir de ir de un yo a un tú, va siempre en realidad de un yo hacia sí mismo convirtiéndose en un meditar hacia adentro (16).

No rechazamos la teoría del «monólogo ensimismado», válida para algunas de las ficciones de Rulfo—sír-

(14) Leal, Luis, «El cuento de ambiente: 'Luvina' de Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., pág. 94.

(15) Rulfo, «Luvina», en op. cit., pág. 104.

(16) Blanco Aguinaga, Carlos, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en *Nueva novela latinoamericana*, I (Buenos Aires: Paidós, Col. Letras Mayúsculas, 1972), pág. 91.

va de ejemplo «La Cuesta de las Comadres», pero no del todo válida para «Luvina», relato en el que, sin dejar de haber «ensimismamiento», el auditor tiene función muy específica para el lector: hacernos comprender la total identidad que va a establecerse entre el pasado—narrador—y el futuro, cuando el auditor haya llegado a Luvina. No se niega el devenir sino en Luvina, donde el tiempo se hace eternidad, sin posibilidad de cambio, y por tanto purgatorio o infierno.

En la primera parte—pintura física y moral de Luvina—sólo hay dos pretéritos (dejamos de lado «viví», del que ya hablaremos), mientras son frequentísimos los presentes. Tan notoria desproporción nos lleva a intuir un tiempo estático que se reafirma con la preponderancia de oraciones de verbos ser o estar, que, más que describir, definen a Luvina, fijándola para siempre. Notemos, de paso, que el narrador-Rulfo, al describir el ambiente de la taberna, recurre al pretérito o al indefinido.

En realidad, Luvina es la historia de dos fracasos: fracaso del hombre de hoy, que intenta plantar sus ilusiones civilizadoras en una tierra tan yerma que sus propios habitantes, no pudiendo plantar vegetales, «plantan hijos en el vientre de las mujeres»; fracaso del hombre de ayer, viejos que, sentados en sus sillas, no esperan sino la muerte.

Historia de un fracaso que viene determinado por naturaleza—realidad física, espacio—, por el gobierno—realidad histórica, tiempo actual—y por la leyenda—realidad del ensueño y del pasado—, Rulfo, en «Luvina», llora el triunfo de la leyenda sobre la Historia, del pasado sobre el futuro, de la costumbre sobre el progreso.

El cuento en donde no puede pasar nada, porque todo pasó, empieza en el recuerdo de una geografía que es paisaje y es alma, pues en pocos relatos de Rulfo la Naturaleza, de tanto humanizarse, es inhumana:

De los cerros altos del Sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso. Está plagado de esa piedra gris con

que la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ella ni le sacan ningún provecho. Allí la llaman piedra cruda y la loma que sube hacia Luvina la nombran cueva de la piedra cruda. El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla, de modo que la tierra de por allí es blanca y brillante como si estuviera rociada siempre por el rocío del amanecer; aunque esto es un puro decir, porque en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes de que llegue a caer sobre la tierra.

... Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de cañizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas. Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar (17).

El pasaje es una introducción a la sinfonía de la soledad que es Luvina: una introducción muy estructurada, buscando envolver al lector en una impresión, y lográndolo. Es la introducción de Rulfo que más nos desorienta. No sabemos por dónde va a caminar el cuento.

El análisis de más fina penetración que hasta hoy se ha hecho de este pasaje es el de Carlos Blanco Aguinaga.

En lo esencial estamos muy de acuerdo con Blanco Aguinaga, pero sería conveniente matizar algo más. No creemos que la geografía sea inconcreta en el principio, sino precisamente todo lo contrario: al principio está muy concretamente descrita. El título del cuento-pueblo y el de la cueva pretenden centrarlo en algo real y concreto; será el devenir del cuento el que le va quitando

(17) Rulfo, «Luvina», en *op. cit.*, pág. 94.

do realidad, aunque ese irle desrealizando empieza en el mismo principio.

Lo indefinido de la realidad anterior lo sabemos a posteriori, cuando nos llega la certeza de que hay un narrador que conversa, aunque su interlocutor permanezca mudo y sea pretexto para la conversación. Es cierto que algo ya intuimos, gracias a puntos suspensivos, que cambian el tono y por la Y intensiva con que se inicia el párrafo; copulativa que por los puntos suspensivos ve rota, o al menos dilatada, distendida, su unión con la anterior, porque, en efecto, Blanco Aguinaga tiene razón al afirmar que la primera parte del pasaje parece una descripción del escritor, cuando en realidad los puntos suspensivos son una detención que caracteriza, y muy bien, el adentramiento del personaje en el recuerdo que de repente se suspende y hace retornar la situación psicológicamente hacia adentro con una ruptura de la lógica (puesto que en los cerros la tierra es siempre empinada) que va cargada del recuerdo dramático adverso.

No perdamos el hilo: decíamos que esa realidad objetiva se va cargando de subjetividad desde el principio por los comentarios de quien la describe. Aunque de manera un tanto nebulosa, lo percibimos desde la primera línea. Tratemos de demostrarlo.

El cerro de Luvina empieza a caracterizarse con algo positivo respecto a los demás: «es el más alto», pero la copulativa «Y» introduce ya una cualidad negativa. Rulfo, con esa sobreabundancia de «peros», que funcionan como freno en sus relatos—podemos comprobarlo en la introducción—, podía haber sustituido una conjunción por otra. Si atendemos a la lógica, la cualidad de ser más alto, implicada a la realidad cerro, conlleva una valoración afirmativa; pero la de pedregosa, aplicada a la tierra, la orienta hacia polo contrario; de ahí que inmediatamente la palabra *plagado* adquiriera resonancias y se justifique aplicada a la piedra, que ahora se matiza con un color gris y, por lo tanto, negativo. Si el autor se detiene tanto en esta piedra es porque la hace significativamente caracterizadora de Luvina, al tiempo que manda un primer enfoque hacia sus habi-

tantes: «Pero en Luvina no hacen cal con ella, no le sacan ningún provecho». La realidad se va desmoronando. En un principio, Rulfo nos la presenta engañosamente positiva, ocultando la auténtica verdad tras la máscara. De ahí que lo «alto del cerro» esconda el significado de incommunicación, de dificultad de acceso.

El aire y el sol, elementos fundamentales del relato, aparecen juntos en una colaboración destructora. Más tarde se separarán, bifurcando sus efectos y marcando a la vez la separación del narrador y los habitantes de Luvina.

El rocío, que se incorpora por medio de una comparación poética, es negado como realidad de modo inmediato: «aunque esto es un puro decir».

Hay, por tanto, tres realidades: altura, actividad y rocío, que están rebajadas, enfrentadas por tres procedimientos sintácticos distintos.

El segundo párrafo empieza con una cualidad que sentimos subjetivamente valorada en lo negativo y que se concretiza así por el «desgajada», que implica violencia.

Los sueños que suben de las barrancas es realidad negada por el narrador, que en su lugar pone la palabra «viento», de tanta significación para él, y este viento empieza a tomar personalidad propia en el relato, ya apartado del sol, aunque no totalmente desligado de él, ya que el sol está sugerido en «allí donde hay un poco de sombra».

El viento aparece, primero, como destructor de la vida vegetal: dulcamaras y chicalotes. Realidades vegetales a las que el narrador apenas deja brotar y que le sirven para retomar el tema del aire.

Tras ese «uno» muy bien visto por Blanco Aguinaga como índice demostrativo de que lo que parecía descripción marcha hacia un diálogo, mejor, hacia la presencia de un interlocutor, se hace ahora claro al comenzar la individualización de los elementos naturales que han aparecido en bloque en la descripción; individualizados, protagonizan pasajes del cuento y, por medios estilísticos, están separados unos de otros en perfecta autonomía.

Rulfo revela así la preocupación por la estructura a la hora de construir sus cuentos: lo que parece monólogo interior y obsesivo tiene una lógica muy matemáticamente desarrollada:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas como si llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubiertos. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrascando teclas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. Ya lo verá usted (18).

Uno de los mayores aciertos de Blanco Aguinaga en su análisis de la obra de Juan Rulfo es haber notado el aislamiento de sus personajes y la repetición de palabras con que nos da esa impresión:

Todo se queda quieto, sin tiempo exterior, en esta realidad de Rulfo. Hasta la monótona repetición de ideas y palabras en boca del hablante —monologante— acentúa esta impresión de aislamiento de todo, de vida que se ha quedado en suspenso, dentro.

... Con este repetir se sitúa la conversación en un lento y ensimismado tiempo interior. Como para no salir de sí mismos, como para evitar cualquier progresión temporal, vital, los personajes de Rulfo tienen la costumbre de recoger cada cierto número de frases, la frase inicial de su charla para hacer así que todas sus palabras queden suspensas en un mismo momento, sin historia, el procedimiento es constante en los diálogos de Rulfo (19).

El pasaje muestra bien cómo Rulfo, por esta repe-

(18) *Ibid.*, págs. 94-95.

(19) Blanco Aguinaga, «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en *op. cit.*, pág. 91.

tiación, pone entre paréntesis lo que el personaje describe, aunque con procedimiento literario cambie el «Ya mirará usted» por el «Ya lo verá usted», que está en el medio y al final, haciendo de índice de obsesión y de clavo que fija, que detiene el relato.

Que el viento está humanizado es evidente, y que esa humanización va en progresivo aumento lo demuestra el hecho de que primero la acción del viento se acerca al mundo de los seres animados por medio de una comparación objetiva: «como si las mordiera». Se insiste en la realidad animal en «como si tuviera uñas», pero que se hace totalmente humano en el rascar con su pala picuda.

El pasaje está diestra y cuidadosa, casi diríamos meticulosamente, organizado. Si el viento se insinúa primero como animal y después se humaniza por completo, también sus efectos están graduados: su acción se centra primero en el mundo vegetal; después, en el de las cosas no concretadas todavía; pero la concretización se va haciendo directa con respecto al ámbito de los hombres: techos, paredes, que aparecen muy ligados al hombre mediante el «sombrero de petate» o «los paredones descubiertos», sin abrigo, sin cobija, prenda humana, como si fuera desnudando al hombre, y todo sugerido, impreciso para, a través de puertas, llegar a una palabra como «gozne», que puede unir los dos ruidos, el de la puerta y el de los huesos humanos, y es su efecto en el hombre lo que verdaderamente le importa a Rulfo; por eso, en su gradación termina el viento en un actuar sobre «nuestros mismos huesos», que está apuntando a una idea de muerte reforzada por la idea de tiempo eterno: y «uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso».

El pasaje insiste ahora en la separación que el narrador establece entre él y los de Luvina. Paremos mientes en algo que pasa inadvertido. Volvamos a leer la primera página del pasaje «Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro».

La afirmación «Es pardo», ¿quién la hace? Por el

orden de las frases, parece indudable que la dice el narrador; pero la lógica falla, porque el inmediato «Dicen», pegado a la afirmación, hace que pasen a ser los de Luvina quienes digan el color del viento, y por ello el «pero... es un aire negro» enfoca la realidad con otros ojos, los del narrador, que se aparta, que aparta su mundo, su visión del mundo de Luvina, del de sus habitantes, como ya había hecho anteriormente: para los habitantes de Luvina, de las barrancas suben los sueños; para el narrador, es el viento.

Antes de ejemplificar la humanización de los otros elementos, hemos de comentar la estructura del cuento. El tiempo detenido de los personajes, del que habla con sobrada razón y agudeza Carlos Blanco, se completa y acompaña con el ritmo detenido del propio relato. Si los personajes sólo tienen de vida sus recuerdos, matando presente y futuro para alentar en el pasado, el relato tiene una vida que respira a pujos, entrecortadamente.

Hay que precisar, establecer esas diferencias entre el tiempo del hombre y el tiempo del cuento, que tiene un propio desarrollo, que no está muerto pero que es mortecino.

Digamos que «Luvina» es uno de los pocos relatos de Rulfo, junto con el de «El llano en llamas», que, iniciados en el pasado, tienen un desarrollo lineal, sin cruces, que en Luvina es cansino.

El cuento empieza como una descripción general ambientadora.

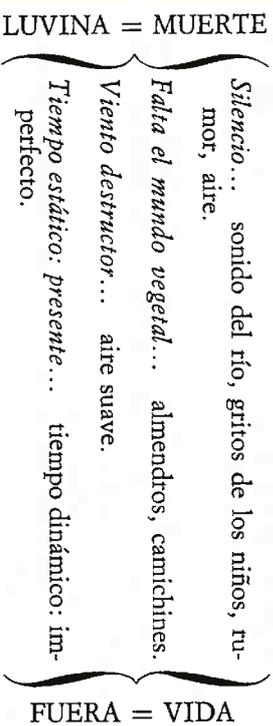
El diálogo introducido por «Ya mirará usted» da paso al tema de la humanización del viento, que se cierra con el «Ya lo verá usted», e inmediatamente, con punto y aparte, el autor Rulfo hace un breve comentario totalmente objetivo, que frena la subjetividad del pasaje anterior: «El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera».

Tras ese aquietamiento, el mismo Rulfo describe lo que en ese «afuera» sucede, y lo hace brevemente. Tras este corto paréntesis, el verdadero y ensimismado narrador sale de su silencio pidiendo dos cervezas, lo que asienta la irrealidad de Luvina y el viento en el plano

de lo real, de lo prosaico, e inicia otro aspecto de Luvina:

Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. 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 y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto (20).

El paisaje, totalmente visto desde la propia subjetividad, se hace sustento de la muerte, lo que enlaza con la sugerencia iniciada en el pasaje anterior con la mención de los huesos e interrumpida por el autor, que presenta ahora una descripción llena de vida, total antítesis del mundo inerte de Luvina y que podría representarse por el siguiente esquema:



La antítesis se completará con algún nuevo elemento en las repeticiones que del paisaje del exterior de la taberna hace el escritor y la descripción de Luvina que va haciendo el narrador. En este primer descenso, Rulfo nos presenta la primera invasión de la muerte del narrador por el símbolo de los comejenes, de igual modo que el viento descrito por él es la primera invasión de la muerte a Luvina.

(20) Rulfo, «Luvina», en *op. cit.*, pág. 95.

Hilando sutilmente, cosiendo con casi invisible hilo, Rulfo hace que lo sintáctico juegue su papel. Los dos puntos que van tras el demostrativo «eso» le permiten unir lo anterior con lo que sigue; no dice «usted verá esto», dos puntos, sino que «eso», difuminando lejanías, con un matiz mucho menos preciso que el de «esto», le permite referirse tanto a lo que le precede como a lo que le sigue.

El paisaje alucinante —nueva invasión de la muerte, ahora mucho más directamente aludida, aunque pretenda esconderse tras las comparativas irrealistas— necesita un freno, necesita una realidad presente viva, y los gritos de los niños que juegan fuera hacen ese papel, repitiendo con variantes el corte anterior y suspenden la narración del personaje. La retoma luego para dar paso a otro nuevo elemento natural: las lluvias y las nubes, que se presentan con acciones teñidas por lo humano.

Unos puntos suspensivos vuelven a separar dos realidades; lluvia y nubes muestran ahora su verdadera realidad como elementos destructores de la tierra.

El narrador-autor interrumpe de nuevo la descripción para traernos a la realidad de la taberna. Dos líneas son corte suficiente, porque el cuento pasa de lo físico a lo anímico: Luvina es ahora «el lugar donde anda la tristeza, donde no se conoce la sonrisa». Pero esta situación anímica no olvida la realidad física del viento, que es el auténtico conductor, el verdadero hilo del relato:

El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y porque es oprimente como una caplasma sobre la viva carne del corazón (21).

Realidad anímica que se contagia del mundo físico en ese ambiente total que pinta Rulfo.

Nuevos puntos suspensivos cortan la fuerte impre-

(21) *Ibid.*, págs. 96-97.

sión que produce el párrafo con su comparación llena de expresividad, y traen ahora el mundo de la leyenda:

... Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven el bulto de la figura del viento recorriendo las casas de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver, cuando había luna en Luvina, fue la imagen del desconsuelo... siempre (22).

La subjetividad con que enfoca la realidad, detenida, aprisionada por los puntos suspensivos crea un clima de obsesión y eternidad reafirmado por el «siempre» final. La tristeza se personaliza, se concreta en el pensamiento del narrador, que una vez más se separa, por su subjetividad, de los pobladores de Luvina, ya que para éstos la realidad es el folklore, la leyenda del viento, que se conjuga con la de los sueños de la introducción; pero si entonces el narrador veía el viento, ahora los que lo ven son los de Luvina, y el narrador ve la tristeza. El cambio de planos en que se sitúan es obvio, y el punto de intersección de esos planos es la humanización del viento en la tristeza, que es pura subjetividad emocional.

El contenido subjetivo se interrumpe por la intervención del narrador-Rulfo, que presenta realidades actuales de la situación en que se desarrolla el monólogo. Tras esta breve interrupción se da paso a la segunda parte del cuento, que ahora ejemplifica y razona la causa por la que el narrador ha presentado subjetivamente a Luvina. El tema del recuerdo es el puente que une las dos orillas del relato; descripción física y descripción anímica se detienen para dar paso a la anécdota: llegada y primera noche del narrador en Luvina. Ahora el diálogo se hace auténtico, pues de modo directo se nos presenta el coloquio con el arriero que llevó al narrador y a su familia a Luvina.

Un diálogo lacónico entre la mujer y el narrador nos muestra las carencias de Luvina, que les obliga a dormir en la iglesia medio derrumbada.

(22) *Ibid.*, pág. 97.

El viento en la iglesia crea un ambiente apocalíptico en esa primera noche:

Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas, golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes (23).

Ambiente apocalíptico que se reafirmará poco después y que empieza a insinuar el simbolismo infernal del pueblo:

... todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... (24).

El cuadro, completado por una visión fantasmagórica de las mujeres enlutadas de Luvina como una banda de murciélagos, pide un reposo tras la alucinación; lo trae una vez más la realidad de las cervezas. A su vez, la alucinación descrita justifica el paso al tema del tiempo, de la pérdida de la noción del tiempo, hábil transición de lo geográfico a lo histórico temporal, porque en esta tercera parte lo que sabremos es la situación del hombre de Luvina, atrapado por la ley para ellos, la costumbre para el narrador en nueva bifurcación, muy significativa, de los personajes.

A la desolación física sucede la desolación moral, a un paisaje infernal, sucede la falta de auténtica vida de los habitantes:

... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza,

(23) *Ibid.*, págs. 99-100.

(24) *Ibid.*, pág. 100.

hasta que acababan alojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos (25).

De este carácter de la vida casi en abstracto se pasa a la concreta situación social del hombre de Luvina, el lugar donde sólo viven los viejos y las mujeres, donde los hombres se marchan a otras tierras en busca de un paraíso perdido tan insistentemente obsesivo en la obra de Rulfo y que con su regreso permiten que sigan ¿viviendo? allí mujeres y viejos.

Hombres viejos, vencidos, sometidos a la costumbre que no les deja abandonar a sus muertos; viejos abandonados por la otra ley, la del Estado, la del gobierno que les olvida y les separa de la Historia, dejándoles en las cadenas del pasado, sin posibilidad de redención, sin fe política ninguna, como manifestan en su trágica risotada cuando el narrador —ahora sabemos que es maestro— entabla el diálogo con ellos para imponerles sus ideas, que el desencanto de los viejos de Luvina no puede aceptar:

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú conoces al Gobierno?

«Les dije que sí».

—También nosotros lo conocemos. Da esa casualidad. De lo que no sabemos nada es de la madre del Gobierno. «Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molengues y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre» (26).

El pasaje podría estar en cualquier novela social de los escritores anteriores a Rulfo, de los escritores indigenistas; pero Rulfo no se propone nunca hacer «novela de la tierra». Lo que le diferencia de sus predecesores los criollistas —además de la técnica— es que en éstos el tema social tiene su desarrollo, su devenir en

(25) *Ibid.*, pág. 101.
(26) *Ibid.*, pág. 102.

el relato, es causa primaria de él; pero en Rulfo sucede que ese mismo tema, consignado tanto en sus cuentos como en su novela, aparece sin desarrollo, como un hecho más de la vida de los personajes, porque lo que a Rulfo le interesa es el devenir de la conciencia del hombre, la situación del hombre en medio de un ambiente de cuyo escenario es parte lo sociológico.

El viento hila otra vez la narración. Para el que nos traza no la Historia, sino la situación de Luvina, el viento les matará, pero, en un plano muy distinto, para los habitantes de Luvina les mata el sol, que presentándose unido al viento, ha permanecido escondido en el relato para alcanzar una profunda significación al final del mismo. Para los de Luvina, el viento:

—Dura lo que debe durar. Es el mandato de Dios —me contestaron—. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor (27).

Las apreciaciones del viento y el sol separan a los habitantes de Luvina y al maestro que ha ido allí con sus ideas propias, tratando de imponerlas, y que, fracasado, abandona el pueblo ante la imposibilidad de comunicación que el cuento sutilmente denuncia en esas diferentes estimaciones de la realidad. Esa inco-municación causa el fracaso del hombre de Luvina, que se quedará «ya detenido», sin tiempo, como el pasado. Las leyendas y el abandono del gobierno han detenido el tiempo de los habitantes de Luvina. Hombres sin historia futura, presos en la leyenda del viento, en el culto ancestral a los muertos, en esa «ley» que les impide mirar hacia afuera.

Rulfo nos ha presentado una engañosa realidad que inmediatamente se deshace, porque todo está muerto en Luvina. La tierra donde hombres y mujeres son

(27) *Ibid.*, pág. 103.

«sombras» donde «viven los muertos», es una zona sin tiempo, un lugar infernal, directo antecedente de Co-mala.

Realidad mexicana y realidad individual componen la trama y esencia de este relato cerrado, que acaba sin esperanza porque intuimos que la historia va a volver a repetirse en ese oyente mudo que ahora también va a Luvina y al que nos figuramos maestro, como el narrador, porque a la misma profesión parece incorporar-le ese plural sociativo de «a todos nosotros nos influnden ideas».

El viento, que va cerrando el relato, parece callarse para dar paso al silencio, silencio que es soledad de vida incompartida, de fracaso, que acaba con el narrador. Mientras tanto, fuera, la vida, el mundo, existe en ese paraíso que está siempre al otro lado:

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salta de la tienda (28).

Paisaje que, con sus variantes, es también estríbillo que va ligando la narración desde el principio, dándole unidad en su repetición y sirviendo de remanso al mundo alucinado de Luvina, y no sólo de remanso; en ese ambiente menos ingrato hay un rasgo simbólicamente significativo, en el que los comejenes «ya sin alas» rondaban como gusanitos desnudos, y con ello nos está sugiriendo Rulfo el despojo del hombre a lo largo de su vida. Perdidas sus ilusiones, las alas de sus ilusiones; engañados y quemados cada uno por una luz diferente: el sol, a los habitantes de Luvina; la luz de la razón, al maestro; la luz de la lámpara, a los comejenes.

Al narrador de «Luvina», como a Juan Preciado, también le mata la ilusión.

«Luvina», en el fondo, es la visión de un mundo al que el gobierno ha abandonado, dejándolo atado a una

(28) *Ibid.*, pág. 95.

tradición que lo imposibilita para cualquier progreso, apartado del devenir histórico, anclado en el pasado de la leyenda. Luvina ha sido condenada a una lenta muerte; por eso no puede aceptar las nuevas ideas que llegan con el profesor-narrador. No es superfluo que al contemplar la realidad haya siempre entre el narrador y los habitantes una escisión completa, que significa lo irreconciliable del mundo de ayer y el de hoy, pero el pasado sienta tanta fuerza en Luvina, que termina por imponerse al presente, destruyendo al narrador-protagonista, que ya para siempre carecerá de futuro y revivirá obsesivamente su pasado en Luvina.

NATURALEZA CONDICIONADORA

Hay en Juan Rulfo y en sus personajes una visión fatalista de la existencia. Este fatalismo, originado por factores históricos, culturales, sociales o religiosos, se debe, en gran parte, al condicionamiento de la Naturaleza.

Los personajes de Rulfo habitan tierras erosionadas, tierras que, como sus hombres, son azotadas por vientos, sequías, lluvias torrenciales y, sobre todo, por un calor que les ahoga.

Rulfo no hace de esto el motivo de sus cuentos; no es un criollista que quiera presentar la lucha entre el hombre y el cosmos; pero sí quiere presentarnos al hombre mexicano en toda su existencia, y la Naturaleza forma parte de ella.

No en todos los cuentos aparece esta Naturaleza enemiga, condicionadora del hombre, porque lo que pretende es dar una visión de una Humanidad desamparada en lucha contra todas las fuerzas hostiles y que acepta la derrota como algo fatal e inevitable.

«No se puede contra lo que no se puede», dice un personaje de «Nos han dado la tierra». Y esta frase sintetiza todo el comportamiento de sus personajes. El hombre no es libre, no puede escapar a su destino; a veces lo intenta—nos dice Rulfo—, pero al final lo

acepta y lo recuerda. Por eso, en casi todos los cuentos, los narradores parten de un pasado que por el recuerdo se les hace contante presente.

Y porque la existencia del hombre no es sólo «ser», esta Naturaleza, como densa niebla o como sudor, impregna de un calor sofocante la vida de los personajes de Rulfo.

Melitón dice:

—Esta es la tierra que nos han dado.

Faustino dice:

—¿Qué?

Yo no digo nada. Yo pienso: «Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no ¿por qué dice lo que dice?» (1).

Ese calor sofocante puede llegar a enloquecer, piensa el narrador de «Nos han dado la tierra», porque Melitón no dice un despropósito, sino una realidad. Este calor abrasador condiciona el laconismo de los habitantes de Jalisco, determina su modo de ser:

Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar (2).

En «La Cuesta de las Comadres», los vecinos abandonan la cuesta obligados por una Naturaleza inhóspita, Naturaleza mexicana, que Rulfo presenta sólo en esencia, la ve subjetivamente. No la describe: nos la hace vivir a través de sus personajes y sólo como uno de los integrantes de su narración, porque el motivo de sus cuentos es, sobre todo, la situación y el actuar humano. Así que en «La Cuesta de las Comadres», el ase-

(1) Rulfo, «Nos han dado la tierra», en *op. cit.*, págs. 18-19.

(2) *Ibid.*, pág. 16.

sinato cometido por el viejo —razón y melodía fundamental del cuento— tiene como acordes acoplados otros subtemas, como es el de la Naturaleza enemiga, que obliga a emigrar a los campesinos, y el abuso de poder con que los Torricos —bandidos desalmados— tiranizan a las gentes del pueblo.

En Rulfo, la gradación es también parte de la técnica; comienza presentando esta situación para desembocar en el verdadero motivo del cuento; pero hay siempre hilos que van cosiendo los temas. Veamos un ejemplo en donde la Naturaleza y los bandidos se alían provocando ese abandono del campo, ese huir de sus hombres, situación que el autor conoce muy bien:

En años pasados llegaron las heladas y acabaron con las siembras en una sola noche. Y este año también. Por eso se fueron. Creyeron seguramente que el año siguiente sería lo mismo y parece que ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo (3).

Rulfo juega con la dualidad semántica de la palabra tiempo. Esta búsqueda del efecto lingüístico se verá al tratar de la polivalencia semántica.

En «Es que somos muy pobres», las lluvias torrenciales, el desbordarse el río, al llevarse la vaca de Tacha, parece condenarla a ser piruja. ¿Es Dios quien la condena haciéndola tan parecida a sus hermanas? Porque en Rulfo, que enfoca siempre sus temas desde muy diversas perspectivas, el hermano de Tacha piensa, con opinión parecida a la de su padre, que la muerte de la vaca decidirá el destino de la muchacha, mientras la madre cree que es un castigo de Dios que ella no acierta a explicarse:

Mi mamá no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle unas hijas de ese modo cuando en su familia, desde su abuela para acá, nunca ha habido gente mala. Todos fueron criados en el temor de Dios y eran muy obedien-

(3) Rulfo, «La Cuesta de las Comadres», en *op. cit.*, pág. 26.

tes y no le cometerían irreverencias a nadie. Todos fueron por el estilo. Quién sabe de dónde les vendría a ese par de hijas suyas, aquel mal ejemplo. Ella no se acuerda. Le da vueltas a todos sus recuerdos y no ve claro dónde estuvo su mal o el pecado de nacerle una hija tras otra con la misma mala costumbre (4).

Con qué maravilloso poder de lenguaje coloquial el autor funde en el niño-narrador su propia voz, la voz del niño y la de la madre, de la que el niño es eco.

Ese dar vueltas a todos sus recuerdos en busca de su mal o su pecado traduce la postura de la mayoría de los personajes de Rulfo, que son con frecuencia víctimas de un poder superior, que puede ser un cacique, la Naturaleza o tal vez la Providencia, parece insinuarnos Rulfo.

Los cañones de un río impiden al perseguido librarse de la muerte, alcanzar la otra orilla, donde le espera la libertad:

Estás atrapado —dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río—. Te has metido en un atolladero. Primero haciendo tu fechoría y ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón. No tiene caso que te siga hasta allá. Tendrás que regresar en cuanto te veas encañonado. Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala...

El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes y se detuvo. «*Tendré que regresar*, dijo».

El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cauce como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido (5).

El pasaje es adecuadísimo para ver con qué habilidad y perfección maneja Rulfo los elementos de la narración. Hay dos situaciones humanas: una que espera,

(4) Rulfo, «Es que somos muy pobres», en *op. cit.*, pág. 35.
(5) Rulfo, «El hombre», en *op. cit.*, pág. 42.

otra que huye; y la Naturaleza, testigo condicionante y eco de la situación.

El autor-narrador enlaza los dos monólogos: el del perseguido y el del perseguido, a la vez que como narrador tradicional describe el río. Los tres planos se entrecruzan. Aunque en diferentes lugares el río une a los dos personajes.

El perseguidor imagina lo que es situación real en el perseguido; víctima y victimario tienen aquí una relación humana. La unión de los dos la realiza una frase común: «Tendrás que regresar», «Tendré que regresar»; esta repetición aquietta el tiempo, y a ese aquietar cronológico contribuye el triple enfoque de la narración. El río se traga una rama, y este hecho está potenciando el final del cuento, enlazando la acción y apresando al lector no en el final, sino en el cómo se realizará ese final.

El arte del lenguaje en Rulfo es siempre magistral: juega con las palabras, dotándolas de sugerencias que en sí no tienen; entrecruza las palabras, haciendo que salten chispas iluminadoras. El perseguidor alude al río y a la muerte con la palabra cajón, que es realidad física del río y a la vez atadú; pero no existe sólo esta bivalencia en la palabra cajón: aún más sutilmente dice poco después «en cuanto te veas encañonado», y ahora con una sola palabra y con una sola forma apunta a la doble realidad concreta: metido entre los cañones del río y al mismo tiempo con la amenaza de una muerte a balazos, encañonado con el «cañón» de un arma que está sugerida en el practicar la puntería que llena la espera del perseguidor.

En «Talpa», el calor sofocante y la noche colaboran estrechamente en la repetición del incesto. Tierra y Natalia se identifican en el calor. Rulfo nos presenta una vez más la íntima cohesión que hay entre el hombre y su entorno físico.

El hombre en la Naturaleza carece de libre albedrío. Rulfo no lo presenta como un ser con destino predestinado y que lo impulsa a un solo acto que detendrá el reloj de su existencia. El lector no los juzga: los comprende. En Rulfo, la categoría del bien o mal no existe;

lo que hay es el acontecer del hecho, y es el personaje el que medita sobre él desde su pura subjetividad, mientras el autor se mantiene en la línea de la pura objetividad, dejándonos que los veamos vivir en la plenitud de un instante:

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tamilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella (6).

Aunque casi todos los comentaristas del cuento hablan de amor, no hay nada que lo consigne, y, por el contrario, ese aliviarse de Natalia habla de lo puramente físico. Rulfo no es escritor que prefiera hablar de temas «sentimentales», sino de temas de raíces profundas, de raíces primarias, y el sexo pertenece al ámbito de lo natural, como una realidad más del mundo mexicano, como una realidad esencial del hombre.

«Talpa» es una peregrinación física a través de tierras mexicanas apoyada en base folklórica y una peregrinación psicológica a través del recuerdo, provocado por una sensación de culpa, y a la vez es la peregrinación del hombre en busca de un lugar de reposo, lugar de reposo que sólo la muerte hace posible, aunque la muerte en *Pedro Páramo*, lo veremos, tampoco es el reposo del hombre, o al menos no lo es de todos:

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol... Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos (7).

De la misma manera que el cielo es símbolo de la

(6) Rulfo, «Talpa», en *op. cit.*, pág. 58.
(7) *Ibid.*, págs. 60-61.

realidad física como de la realidad espiritual de la que quieren esconderse Natalia y su cuñado; la noche es lugar cómplice y a la vez descanso físico en primeros niveles; pero, ahondando un poco más, significa la cesación final, el término del duro viaje que para el hombre es la existencia. La comparación de los protagonistas con el resto de los hombres que van en la procesión —con la humanidad— «detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos», posibilita el salto a lo trascendente.

En «¡Diles que no me maten!», las fuerzas naturales condicionan una vez más al hombre:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales (8).

Obsérvese que Rulfo presenta en Juvencio una afirmación insistente de su personalidad, enfrentado a Lupe Terreros, que refuerza también la suya al repetir que es el dueño de la Puerta de Piedra (título significativo y sugerente de dureza sentimental y a la vez de la certeza de la valla y anuncio sutil del final del relato):

... yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes (9).

Con estas frases de Juvencio, Rulfo potentiza el sentido de inocencia que abarca tanto al hombre como a los animales en su respectivo actuar.

No es la calamidad atmosférica, la sequía, el verdadero motivo de este cuento; lo hubiera sido en los criollistas, pero Rulfo tiene una sensibilidad mayor y lo plasma en este viejo tan apegado a la vida, a la tierra, que es su verdadera razón de existir:

(8) Rulfo, «¡Diles que no me maten!», en *op. cit.*, pág. 86.
(9) *Ibid.*, pág. 87.

Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino luego raro desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último (10).

Juvenicio Nava no es un bandolero; su crimen es un crimen motivado por su apego al mundo natural, que es su propia existencia; pero el destino entrecruza fatalmente los hechos, que se encadenan ajenos al hombre. La muerte del terrero, elemento natural, desencadena la muerte de don Lupe, y la de éste la de Juvenicio Nava.

Rulfo presenta a sus hombres en medio de la geografía concreta de Jalisco, que tan bien conoce, en medio de una Naturaleza enemiga que condiciona su vivir, pero sin pronunciarse nunca, obligando, al esencializarles sin que pierdan nada de su carne y su hueso, al lector a que haga él la literatura comprometida al ver cómo hombres que de alguna manera intuyen la predestinación de su existir, la aceptan calladamente, aunque alguno de ellos, como Juvenicio Nava, quiera y crea que es posible seguir alentando.

En pocos relatos como en «La Cuesta de las Comadres» un elemento natural e individualizado condiciona tanto el acontecer humano como la luna, cómplice e investigadora del asesinato:

Esto sucedió como en octubre. Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz, porque yo me senté afuerita de mi casa a remendar un costal todo agujereado, aprovechando la buena luz de la luna, cuando llegó el Torrico (11).

El calificativo de buena dado a la luz de la luna pudiera estar empleado por Rulfo en el sentido más visual de luz que ilumina bien, pero ese calificativo está puesto tras habernos dicho que la luna era «muy gran-

(10) *Ibid.*, págs. 89-90.

(11) Rulfo, «La Cuesta de las Comadres», en *op. cit.*, pág. 26.

de» y «muy llena de luz», lo que en este sentido general le haría superfluo y en Rulfo hay muy pocas cosas que sobren. Más parece apuntar el calificativo a un orden moral que al físico.

Si nos fijamos bien, el costal va presentado con artículo indeterminado, siguiendo la regla general que nos dice que «un» sirve de presentador al nombre que aparece por primera vez en el discurso, pero es muy frecuente que Rulfo emplee «el» y no «un» para estos casos. Parece como si Rulfo quisiera ocultar la función verdadera del costal en el asesinato y la de la luna que aparece en forma impersonal pero calificada ambiguamente de «buena», calificación que abre rutas de sugerencias.

En la frase siguiente Rulfo sigue asociando al Torrico a la luna y al viejo asesino:

Ha de haber andado borracho. Se me puso enfrente y se bamboleaba de un lado a otro, tapándome y destapándome la luz que yo necesitaba de la luna (12).

Pasaje que parece justificar esa luz, buena en el orden físico, haciéndola necesidad de un trabajo, pero esto no es más que un ocultamiento de la verdadera función que alcanzará la luna:

Yo seguí remendando mi costal. Tenía puestos todos mis ojos en coserle los agujeros, y la aguja de arria trabajaba muy bien cuando la alumbraba la luz de la luna (13).

Notemos que a la individualidad de la aguja de arria se asocia la individualidad de la luna. No es el viejo el que trabaja, sino la aguja, que como arma del crimen va adquiriendo relieve y está unida a la luz, que ya es sujeto.

Rulfo silencia casi durante dos páginas aguja y luna con un corte que es muy característico de sus cuentos, en los que la gradación es procedimiento estilístico de primer orden.

(12) *Ibid.*, pág. 26.

(13) *Ibid.*, pág. 27.

Cuando la Luna aparece en nueva cita es sujeto de una acción directa contra Remigio Torrico al que convierte en sombra, en un preludiar su muerte:

La luna grande de Octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra lariga de Remigio (14).

El verbo pegar parece contribuir a la sensación de una luna insinuante de violencia y que al final será quien cree el clima de confianza necesario para el crimen cuando de nuevo alumbró la aguja de arria:

Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja (15).

Vamos viendo que, a partir de la segunda cita, la luna asume siempre el papel de sujeto, papel sintáctico que no abandonará ni en el final del cuento, en que se oculta como queriendo envolver el crimen en la oscuridad:

Ya la luna se había metido del otro lado de los encinos cuando yo regresé a la Cuesta de las Comadres con la canasta pizcadora vacía. Antes de volverla a guardar, le di unas cuantas zambullidas en el arroyo para que se le enjugara la sangre. Yo la iba a necesitar muy seguido y no me hubiera gustado ver la sangre de Remigio a cada rato (16).

Naturaleza animada, cómplice, es la que aparece frecuentemente en los cuentos de Rulfo, condicionando el actuar de sus personajes no sólo en lo social (falta de lluvias, zonas desérticas, soles abrasantes que hacen estéril la tierra), sino condicionadora del propio destino individual de cada hombre.

(14) *Ibid.*, pág. 28.

(15) *Ibid.*, págs. 28-29.

(16) *Ibid.*, pág. 30.

EL PAISAJE EN PEDRO PARAMO

Toda la novela de Rulfo está construida sobre antitesis yuxtaponidas, y esta afirmación vale para comprender los dos paisajes que envuelven Comala.

Carlos Fuentes, en su artículo sobre *Pedro Paramo*, ve muy bien la importancia del paisaje en la novela. Fuentes, con razón, afirma que la dualidad del paisaje es espejo que refleja la del propio México.

Fuentes acierta plenamente en la dualidad de tierra y hombres como esencial de la novela, pero necesitamos matizar algunos aspectos.

Hugo Rodríguez Alcalá coincide con la bipolarización señalada por Fuentes, pero la da dimensión simbólica:

Comala, pues, asumirá así como escenario de la novela, una doble perspectiva: la infernal y la paradisiaca (1).

Juan Rulfo, como ya había hecho en los cuentos, presenta el paisaje feliz en la otra orilla, alejado en el tiempo o en el espacio; así la evocación lírica está en Dolores Preciado, alejada de Comala, cuando vive con su hermana, y lo mismo podríamos decir de Susana San Juan, que evoca un mundo del pasado. Pedro Paramo recuerda a Susana San Juan en medio de una Naturaleza que está perfumando los recuerdos.

La Naturaleza plena, viva, se da sobre todo en la evocación interiorizada que hacen estos tres personajes creando una Comala de la nostalgia, que sería:

Un pueblo hermoso, lleno de vida, de luz, de fragancias. Comala tendría un paisaje de dulces lomas y llanuras verdes, un cielo azul, de vientos tibios y de paz profunda (2).

Estamos de acuerdo con Hugo Rodríguez Alcalá en lo esencial, pero insistimos en nuestro concepto de pai-

(1) Rodríguez Alcalá, *El Arte de Juan Rulfo*, op. cit., pág. 95.

(2) *Ibid.*

saje feliz en la otra orilla y no sólo en Comala; por ello Susana San Juan, al evocar su pasado con Florencio, nos presenta un paisaje marítimo que corresponde a un lugar bien distinto de Comala, que no es pueblo costero. Mar humanizado que no es la naturaleza habitual de los hombres de Rulfo, hombres de parameras, pero que simboliza el paraíso ausente:

Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se comprendía de su espuma y se iba, limpio, su agua verde, en ondas calladas... No había gavioitas; sólo esos pájaros que les dicen «picos feos», y que gruñen como si roncaran... El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave; da vueltas sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo... «Y al otro día estaba otra vez en el mar purificándome. Entregándome a sus olas» (3).

Estamos en un paisaje típicamente rulfiano, aunque no de Comala. La descripción, como de Rulfo, es parca, pero crea atmósfera con sus notas esenciales de color y movimiento. Como en casi todos los paisajes de Rulfo, nos encontramos unos pájaros que dotan al paisaje de movimiento, a la vez que la comparación sugiere, crea, el sonido. En Rulfo no hay deseo pictórico; por ello su paisaje siempre es funcional, no es mero marco de sus personajes o de aconteceres, sino que funde al hombre con la Naturaleza definiéndole. El mar traduce que se entrega a él como podía entregarse a Florencio. El mar está concebido como un amante que asciende posesivamente por el cuerpo de la mujer. La descripción ascendente del cuerpo de Susana nos va dando idea de movimiento, de una entrega lenta, con sensual pereza; y la purificación por el agua manifiesta el sentido carnal de Susana San Juan, que rechaza, como veremos, la purificación religiosa.

(3) Rulfo, Juan, *Pedro Paramo* (México: F. C. E., Col. Popular, 1968), 9.ª ed., págs. 99-100.

Rulfo, con la imagen del baño, como con la figura de Susana, parece querer decirnos que el hombre se salva y realiza en la Naturaleza, mientras se muere en la Historia y en la Religión.

Ese paisaje feliz siempre distante, siempre en el otro lado, hace que Bartolomé San Juan compare Comala con el lugar que dejan:

Allá, de donde venimos ahora, al menos te entreténías mirando el nacimiento de las cosas: nubes y pájaros, el musgo, ¿te acuerdas? Aquí en cambio no sentirás sino ese olor amarillo y acedo que parece destilar por todas partes. Y es que éste es un pueblo desdichado; untrado todo de desdicha (4).

Cuando Bartolomé dice esto, Comala no es el pueblo de los muertos todavía: es el pueblo vivo; y aclaramos este punto, porque la mayoría de los críticos señalan una dicotomía entre el paisaje de Comala viva y el paisaje de Comala cementerio; pero en realidad la verdadera dicotomía está entre «pasado» y «presente» y «aquí» y «allá»; los personajes huyen de su momento o lugar actual refugiándose en el «entonces» o en el «allá», creando ese paisaje feliz y soñado que caracteriza parte de la novela y gran número de los relatos breves.

El adjetivo «acedo» empleado por Bartolomé es el mismo que empleará el cura de Contla conversando con el padre Rentería. Ambos recordarán un paisaje feliz en los tiempos del seminario, en violenta oposición con el actual, y piénsese que la conversación tiene lugar en Contla, no en Comala:

Se sentaron bajo una entramada donde maduraban las uvas.

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

(4) *Ibid.*, pág. 87.

—Tiene usted razón, señor cura. Allá en Comala he intentado sembrar uvas. No se dan. Sólo 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 sólo apretarlas soltaban la cáscara. Yo traje aquí algunas semillas, pocas, apenas una bolsita... Después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allá donde maduraran ya que aquí las traje a morir (5).

La antítesis aquí/allá es clara.

En esa yuxtaposición de motivos con que Rulfo construye sus relatos nos permite hablar de una identificación entre hombre y Naturaleza: así, el viaje de las semillas sugiere el viaje de Juan Preciado, también semilla de hombre; ambos van tras una germinación que no cuaja, y ambos encuentran la muerte en Comala, consiguiendo una especie de igualación de la que encontramos otros ejemplos en la novela. Tal vez el más notorio sea el deambular del ánima del caballo de Miguel Páramo, que crea un paralelo perfecto entre hombre-Naturaleza, una Naturaleza que a veces se em-papa totalmente de humanidad; por ello puede decir un peón:

Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estroy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido y nomás se vuelve un puro correrrear. Como que sabe. ¿Sabe usted? Como que se siente despe-dazado y carcomido por dentro (6).

Rulfo lleva al límite la identidad entre hombre y Naturaleza, y por ello habla de la situación sentimental del caballo, adjetivándolo de «despedazado», adjetivo que servirá para describir la situación desolada de la madre de Pedro cuando muere el abuelo de éste, en una repetición léxica muy de Rulfo.

Esta identificación vertebró la novela dando cohe-

(5) *Ibid.*, pág. 76.
(6) *Ibid.*, pág. 27.

rencia al relato, porque en el pueblo de ánimas que es Comala, las hojas son fantasmas de hojas, sombras de sombras, como las voces son sombras de hombres:

Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas? (7).

Identificación de hombre y ambiente que hacen a Rulfo crear la bipolaridad de un paisaje que es a la vez físico y espiritual, paisaje que enmarca y acompaña a los personajes como eco y sombra de sus propias existencias; por ello, cuando el abuelo y el padre de Pedro mueren, la Lluvia refleja la tristeza del acontecer, y se identifica en los sollozos de la madre:

Cerró la puerta y abrió sus sollozos, que se siguieron oyendo confundidos con la Lluvia (8).

Lluvia que puede ser también símbolo de una vida que se va deshaciendo en gotas, como la de Susana San Juan cuando aparece el espectro de su padre:

La Lluvia amortigua los ruidos. Se sigue oyendo aún después de todo, granizando sus gotas, hilvanando el hilo de la vida (9).

Rulfo nos está dando una idea muy original de la fragilidad de la existencia, de la inconstancia de un vivir que se adecua perfectamente a la fragilidad de la Lluvia.

Hilvanar, coser provisionalmente, está cargando toda su significación en la delgadez del hilo de la existencia, fragilidad, inconsistencia y fugacidad caracterizan tanto a la Lluvia como a la propia existencia humana. El paisaje, pues, en *Pedro Páramo* tiene una función complementiva y unificadora a la vez. No es nunca mera

(7) *Ibid.*, pág. 45.
(8) *Ibid.*, pág. 19.
(9) *Ibid.*, pág. 91.

decoración: está en función de los más íntimos hilos que se mueven en el telar de la novela y puede unificar en un cosmos completo al hombre con su ambiente, identificándolos:

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías (10).

Esta evocación interior que Pedro Páramo hace de Susana San Juan sirve para ejemplificar lo que llevamos diciendo. En primer lugar, hemos de afirmar que el paisaje es esencialmente atmosférico en la novela; en segundo lugar, a Rulfo le bastan unas notas escuetas para crear un ambiente, y en tercer lugar, está unido íntimamente al hombre.

El crepúsculo, descrito en su más pura elementalidad, le basta a Rulfo para dar la impresión de un paisaje. Aunque el paisaje corresponde al principio de la novela, por este teñirse con el color del sol mortecino, Rulfo nos comunica una impresión y veladamente un mensaje: el de la muerte de Susana San Juan, identificándola con el moribundo atardecer, contagiado de sangre y de muerte.

La identificación se da también en el plano espiritual y no sólo en el físico:

Hay aire, y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar (11).

Puesto en boca del padre Rentería, el paisaje, de manera muy rulfiana, está descrito en la pura consagración de elementos, sin descripción de ninguno de ellos, y muestra el eco espiritual que repercute en el personaje al vislumbrar una esperanza, aunque lo trae a la duda—esencia de su psicología—

(10) *Ibid.*, pág. 24.
(11) *Ibid.*, pág. 29.

por la repetición de «tal vez» asociado al elemento acústico.

Hemos dicho que el paisaje en *Pedro Páramo* tiene diversas funciones, y una de las más esenciales es presentar una dicotomía entre lo que fue y lo que es; dicotomía en el tiempo que encamina al hombre al pasado en busca de una felicidad que no halla en el presente o le hace huir hacia un lugar distinto del que pisa; por ello insistimos en el paisaje feliz de la otra orilla. Tal vez el que mejor demuestre nuestro aserto es el siguiente:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta última hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñir de azul el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (12).

Hay, evidentemente, dos paisajes enfrentados yuxtapuestos. Ya hemos consignado que la novela es un juego de yuxtaposiciones. Rulfo logra sorprender y desorientar al lector. En primer lugar, el uso del imperfecto nos lleva a una lejanía temporal que es durativa, y esa lejanía se ve frenada por la presencia de una presente habitual. Las calles de todos los pueblos es una transición ambigua, ya que el lector no percibe claramente el cambio, no se da cuenta clara de que el paisaje pertenece a otro lugar; «todos los pueblos» permite creer que en «éste», en Comala, también los niños juegan a esa hora, pero al autor le permite crear un clima de excepción con Comala: todos los pueblos, menos éste,

(12) *Ibid.*, pág. 11.

decoración: está en función de los más íntimos hilos que se mueven en el telar de la novela y puede unificar en un cosmos completo al hombre con su ambiente, identificándolos:

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías (10).

Esta evocación interior que Pedro Páramo hace de Susana San Juan sirve para ejemplificar lo que llevamos diciendo. En primer lugar, hemos de afirmar que el paisaje es esencialmente atmosférico en la novela; en segundo lugar, a Rulfo le bastan unas notas escuetas para crear un ambiente, y en tercer lugar, está unido íntimamente al hombre.

El crepúsculo, descrito en su más pura elementalidad, le basta a Rulfo para dar la impresión de un paisaje. Aunque el paisaje corresponde al principio de la novela, por este teñirse con el color del sol morrecino, Rulfo nos comunica una impresión y veladamente un mensaje: el de la muerte de Susana San Juan, identificándola con el moribundo atardecer, contagiado de sangre y de muerte.

La identificación se da también en el plano espiritual y no sólo en el físico:

Hay aire, y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar (11).

Puesto en boca del padre Rentería, el paisaje, de manera muy rulfiana, está descrito en la pura consignación de elementos, sin descripción de ninguno de ellos, y muestra el eco espiritual que repercute en el personaje al vislumbrar una esperanza, aunque lo traduce sometido a la duda—esencia de su psicología—

(10) *Ibid.*, pág. 24.
(11) *Ibid.*, pág. 29.

por la repetición de «tal vez» asociado al elemento acústico.

Hemos dicho que el paisaje en *Pedro Páramo* tiene diversas funciones, y una de las más esenciales es presentar una dicotomía entre lo que fue y lo que es; dicotomía en el tiempo que encamina al hombre al pasado en busca de una felicidad que no halla en el presente o le hace huir hacia un lugar distinto del que pisa; por ello insistimos en el paisaje feliz de la otra orilla. Tal vez el que mejor demuestre nuestro aserto es el siguiente:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Savilla, todavía ayer, a esta última hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñir de azul el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (12).

Hay, evidentemente, dos paisajes enfrentados y yuxtapuestos. Ya hemos consignado que la novela es un juego de yuxtaposiciones. Rulfo logra sorprender y desorientar al lector. En primer lugar, el uso del imperfecto nos lleva a una lejanía temporal que es durativa, y esa lejanía se ve frenada por la presencia de un presente habitual. Las calles de todos los pueblos es una transición ambigua, ya que el lector no percibe claramente el cambio, no se da cuenta clara de que el paisaje pertenece a otro lugar; «todos los pueblos» permite creer que en «éste», en Comala, también los niños juegan a esa hora, pero al autor le permite crear un clima de excepción con Comala: todos los pueblos, menos éste,

(12) *Ibid.*, pág. 11.

y ello viene reforzado más adelante por ese «al menos». Por tanto, Rulfo, conscientemente, ha creado una impresión engañosa: el «era la hora en que los niños juegan» nos conduce a error; creemos que también en Comala a esa hora los niños se entretienen, pero nos equivocamos. Rulfo va desintegrando el mundo de lo real para llevarnos al mundo de lo fantasmal.

La antítesis ayer/ahora enfrenta una diferente situación del personaje y del ambiente, creando la idea de paraíso perdido también en el paisaje. En el primero, que corresponde a la sensación de vida, Rulfo juega con los elementos tradicionales en él para crear su atmósfera—luz, sonido y movimiento—. El atarceder—tiempo preferido por Rulfo— fusiona íntimamente todos los elementos naturales; así, el vuelo de las palomas—movimiento— se une íntimamente a la nota de color y los gritos se contagian del color de la tarde.

La antítesis ayer/ahora se completa con la de allí (Sayula)/aquí (Comala), porque el tiempo, en Rulfo, es prisionero del espacio, y en el «aquí» el paisaje se vuelve muy distinto: a la vida sucede la muerte, aunque el sol sea puente y realidad común que ha permitido fusionar ambos mundos.

En el segundo paisaje falta ese elemento espiritual que es el vuelo de las palomas, ese elemento en movimiento que es como un agitarse la vida y los niños. Plenitud y sonido han sido también eliminados. Ahora, las pisadas, movimiento y sonido ocupan y fusionan palomas y niños, y los gritos se han convertido en el elemento fantasmal que es el eco.

En ambos pasajes, más que en lo descriptivo, predomina un ambiente; de ahí que los paisajes enfrentados opongan a su vez los conceptos de vida y muerte que forman el ser completo del hombre.

En la Comala de los muertos, en la Comala que encuentra Juan Preciado, la ausencia de paisaje es ausencia de vida; mundo de muerte que se enfrenta a un mundo de nostalgia que posibilita ese paisaje de Comala en la añoranza. Mundo de la nostalgia que hace describir el paisaje en una hora precisa, en un momento dado, en el momento del recuerdo y sólo en ese instan-

te, como si el que recuerda le pusiera cadenas al tiempo para dejarlo estático.

En un extraordinario artículo, Didier T. Jaen ha notado los rasgos esenciales del paisaje de Rulfo, basándose en la evocación como uno de los elementos más importantes de los que constituyen la novela, y es la evocación de la madre de Juan Preciado la que hace que Juan viaje a Comala, a ese lugar en que se guardan los recuerdos como en una alcancía.

Juan Preciado, al llegar a Comala, lo que encuentra es un lugar desolado, un mundo que existió; o debió de existir en el pasado, pero que al presente es también sombra de sombras, el lugar donde viven los muertos. No sólo son los muertos, sino también los vivos, los que evocan ese pasado, y en esa evocación son fundamentales para el paisaje las voces de Dolores Preciado, de Pedro Páramo y de Susana San Juan, los tres pilares sobre los que se construye el paisaje ideal de Comala.

Pedro Páramo lo evoca desde su misma vida, y Susana San Juan, desde la tumba. Dolores Preciado está a medio camino de ambos, ya que por una parte evoca desde la vida—todo lo que recuerda Juan Preciado lo recuerda a través de lo que le había contado su madre; pero por otra parte parece hacerse presencia en Juan y en la novela desde la muerte.

Para Jaen, en el paisaje de *Pedro Páramo*:

Se capta, más bien, la visión de una atmósfera, de unos colores que llenan el ambiente y que nos hablan de la época del año o de la hora del día.

La insistencia en llevar nuestra atención hacia el tiempo, hacia la época del año, hacia un determinado momento u hora del día o de la noche, constituye una de las características más sobresalientes del estilo evocativo de Rulfo (13).

Muy bien ha visto Jaen cómo el paisaje está en función del tiempo, convirtiendo el espacio en tiempo

(13) Jaen, Didier T., «El sentido lírico de la evocación del pasado en Pedro Páramo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit., pág. 201.

y haciendo del pasado de Comala, en la visión de Dolores Preciado, un paraíso que se llena de sabores, olores esencialmente campesinos y que nos mete en una Comala fértil, pintada con profundo sentido poético; en el que las imágenes, usual en Rulfo, se repiten con frecuencia en las diferentes evocaciones de Dolores:

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 (14).

Dolores Preciado no sólo nos hace vivir la actividad, sino que, además, Comala, a través de su ojos, se convierte en el lugar ideal de la tierra, al mismo tiempo que es ya el depósito del pasado, preparando el tránsito al sentido oculto que hace de Comala el lugar de la muerte. En el paisaje que Juan recuerda nada más iniciar la segunda parte, aunque fiel en esencia con la visión que Dolores ha plasmado de Comala, encontramos deslizados sutilmente otros elementos que lo transforman a la vez en algo simbólico:

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentrás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas, donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (15).

El pasaje está construido por tres partes. En la primera, Comala tiene un paisaje sentimental, que da paso a las notas físicas «llanura», «árboles», «hojas», no descritas, sino presentadas; pero este paisaje físico y es-

(14) Rulfo, *Pedro Páramo*, op. cit., pág. 22.
(15) *Ibid.*, pág. 62.

cueto abre el tránsito al cementerio de Comala. Así, ese guardar los recuerdos, haciéndole depositario de un pasado, inicia la melodía que tomará rumbo ascendente. La misma quietud de las partes del día, su igualdad, está hablando —mejor diremos sugiriendo— un tiempo muerto, tiempo que se enmarcará bajo el aire, pero inmediatamente Rulfo vuelve a la sugerencia. No hay que olvidar que el paisaje está muerto cuando se inicia la segunda parte, cuando el lector se entera de que Juan Preciado está muerto y, por tanto, está contando a Dolores su llegada a Comala poco después de haberle dicho que le faltaba el aire y que salió a la plaza para buscarlo, elemento que en el pasaje comentado juega un papel equívoco, y aún más equívoco, más lleno de ambigüedad, aparece cuando «ventila» la vida, pues *ventilar*, además de su sentido recto de airear, tiene el sentido traslaticio de «acabar», de «terminar», que es lo que verdaderamente está sugiriendo Rulfo, y aún insiste más al compararlo con un murmullo, ese murmullo de la vida que son los diálogos de los muertos en Comala.

En la evocación de Pedro Páramo, a diferencia de Dolores Preciado, no hay sentimiento campesino ni sentido vital del pueblo; hay, eso sí, y solamente, atmósfera lírica, que conjuga con el amor sentido por Susana San Juan, atmósfera fusionada con los sentimientos y con los personajes:

«Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor del pueblo viviente mientras estábamos encima de él, arriba de la loma...

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío (16).

(16) *Ibid.*, pág. 16.

El paisaje, aunque coincide con los de Dolores Preciado en el tono poético, y con el que hemos citado anteriormente en ese aire que da color a las cosas, es de tono diferente. Aquí sólo hay subjetividad: el pueblo no aparece en su acontecer cotidiano; está allá, debajo de Susana, como si el autor quisiera darnos ya la clave de que para Pedro, Susana está por encima de todo, tanto que Pedro, cuando Susana muere, lo deja morir. Este final ya parece estar de alguna manera incluido en el paisaje, en ese hilo que se rompe como se rompe la vida de Susana, y en ese «viviente» mientras estaba sobre él.

El paisaje, por otra parte, tiene los elementos típicos de los paisajes de Rulfo: unas notas cromáticas, otras pocas auditivas y algo en movimiento, que aquí es un pájaro artificial: la cometa.

Mediante la duplicación de los paisajes, Rulfo puede detener el tiempo, hacer de un pasado un presente constante. Así, al final de la novela, Pedro Páramo vuelve a evocar otra ida de Susana San Juan, y esta segunda marcha evocada será la muerte:

Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desentendida entre las sombras de la tierra.

Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: «¡Regresa, Susana!» (17).

El pasaje es una repetición amplificadora de otro que hemos comentado en este mismo capítulo, en la nota 10. La diferencia esencial es que ahora la muerte no está sólo sugerida en la sangre del crepúsculo, sino reitera-

(17) *Ibid.*, pág. 122.

tivamente inserta en la luz sin lumbre envuelta por la neblina que se convierte en sudario —recordemos que en el cuento «En la madrugada», Rulfo convierte la niebla en sábana— y en ese paraíso, árbol al que se le mueven las hojas con el aire de Susana, y en ese camino del cielo por el que Pedro ve marchar a Susana. Tal vez por hacerse símbolo de la muerte falten en este paisaje las notas acústicas y los elementos en movimiento, como son los pájaros habituales de los paisajes rulfianos.

Para Susana San Juan, el paisaje es una plenitud. Una fusión alegre y desbordante entre el hombre y la Naturaleza, entre ella y la Naturaleza. El espíritu apasionado, natural y libre de Susana San Juan se muestra tanto en sus actos y dichos como en sus paisajes, que estallan de vitalidad y fuerza:

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, antes que el abandono los secara; los limones maduros que llenaban con su olor el viejo patio.

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba en espera de que el tiempo bueno las hiciera bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo la rama de los naranjos.

Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer, y reían; dejaban sus plumas entre las espinas de las ramas y perseguían a las mariposas y reían. Era esa época.

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo (18).

Pocos paisajes hay en Rulfo tan llenos de vitalidad, de vertiginoso movimiento y sensualidad, como éste. Diferíamos que ninguno es tan explosivo como él, pero es que en realidad transparenta el alma de Susana. Ni aun Pedro Páramo, en su violencia, es tan unilateralmente pasional como Susana. Pedro es un personaje escindido; Susana vive sólo en una única dirección.

(18) *Ibid.*, pág. 80.

La otra cara del paisaje de Comala está precisamente en Juan Preciado. Lo que ve en Comala es la antítesis de lo que vio y le pintó su madre: un pueblo que se ha desnudado de vida, porque Comala es más que un pueblo-infierno, un pueblo-purgatorio, donde están las almas esperando una redención que no llega; por eso es la antesala del infierno.

Infierno o purgatorio, Comala es ese pueblo vacío al que Juan va por una ilusión que trágicamente le lleva a la muerte, conducido por una nueva versión del mito de Caronte.

La llanura que ambos han de atravesar es pintada como una laguna que recuerda la Estigia:

En la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris (19).

Eduviges Dyada afirma de Abundio:

Nos llevaba y traía cartas. Nos contaba cómo andaban las cosas allá del otro lado del mundo. Y seguramente a ellos les contaba cómo andábamos nosotros (20).

Este mensajero entre dos mundos, ese «allá» que está sugiriendo ese «más allá» con que tradicionalmente designamos la otra vida, está apuntando indirectamente a la figura de Caronte conductor de ánimas.

Pero hay más mucho más. Que el viaje de Juan Preciado es un descenso a los infiernos es fácil de demostrar: Rulfo, al principio, nos lo va sugiriendo para luego, poco a poco, y según su técnica de gradual precisión, irlo puntualizando.

La primera sugerencia de este descenso está muy bien enmascarada.

Al principio del viaje nos encontramos los siguientes párrafos:

(19) *Ibid.*, pág. 9.
(20) *Ibid.*, pág. 20.

El camino subía y bajaba; «sube o baja según se va o se viene. Para el que va sube; para el que viene baja» (21).

Los párrafos corresponden al primer montaje, y el lector se queda sorprendido, pues no entiende que son distintos los narradores, como es distinta la tipografía. La letra negrita corresponde a Juan Preciado; la cursiva, a su madre, Dolores Preciado.

El paisaje pintado por Juan da la impresión, crea una visión de diente de sierra, de línea quebrada, mediante unos imperfectos que se oponen y que por durativos dan idea de continuidad, que posibilita la repetición. A esta trayectoria quebrada, que ha sugerido unas montañas o lomas, se opone inmediatamente una línea recta creada por unos presentes.

Sube o baja, en oposición y de acuerdo con el sentido de una única dirección: subir o bajar.

El lector se queda desconcertado, pero la interpretación no se hace difícil si entendemos que quien habla en cursiva es Dolores, que pinta el camino en el recuerdo, y por tanto desde Comala, como un descenso para llegar al pueblo. Este descenso, puesto que Dolores está muerta, posibilita la bajada a ese infierno o purgatorio en donde están las ánimas de los habitantes de Comala, ya que no se nos aclara que en esta descripción sea el recuerdo de Juan; es decir, no se nos dice que Juan recuerda las palabras de su madre cuando ésta, en vida, le describiera la ida al pueblo; muy al contrario, los verbos nos indican que esta voz de Dolores no es recordada por Juan, sino que son palabras dichas por Dolores desde la muerte.

Nos explicaremos mejor. Si Dolores, en vida, hubiese contado a Juan el camino a Comala, no podría haber dicho «para el que va sube», ya que todo el camino de Juan viene a demostrar que la ida a Comala es un descenso; y Dolores, al hablar con su hijo —en el pueblo de la hermana, en donde vivían desde que se separaron de Pedro Páramo—, no podría decir «para el que va sube», sino todo lo contrario.

(21) *Ibid.*, pág. 8.

Si nos situamos en otra perspectiva, en la de Dolores muerta, deambulando por Comala su espíritu, sí se hace congruente «para el que va sube; para el que viene baja».

Decíamos que el camino hacia Comala es un descenso, y así se nos informa repetidamente:

Caminiábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros (22).

Después de trastumbar los cerros, bajábamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo (23).

Esa falta de aire, que es símbolo de una Comala sin vida, ya está presente desde el principio, y ese estar en «espera», como veremos en otro lugar, es en verdad la espera de las ánimas que llenan Comala.

Este descenso continuo se hace más claro cuando Abundio, refiriéndose a la localización de Comala, dice:

Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno (24).

Si Comala de alguna manera es un infierno, Abundio en una de sus dimensiones, precisamente en la mítica, es una nueva versión de Caronte que conduce a Juan Preciado a la región de los muertos.

En Rulfo, como decíamos, no hay paisajes gratuitos, todos están en íntima conexión con el acontecer de la novela, y son hondamente significativos.

Si no tienen estas características, casi diríamos que no existen, ya que huye de toda descripción innecesaria; por ello apenas encontramos notas descriptivas de los personajes, en los que domina el acontecer, la psicología o la emoción sobre su aspecto exterior. En realidad, de Pedro Páramo sabemos muy poco físicamente, si exceptuamos la adjetivación de «enorme» con que

(22) *Ibid.*

(23) *Ibid.*, pág. 9.

(24) *Ibid.*

aparece caracterizado dos veces, y lo mismo podríamos decir de Dolores Preciado, de la que sabemos que «tenía unos ojos bonitos que sabían convencer», pero desconocemos su color, tamaño y forma. Hay pocas notas sobre Susana San Juan; para Pedro es la mujer más hermosa del mundo, pero Rulfo no nos describe su belleza, porque no gusta de la descripción innecesaria, y de la misma manera que en el acontecer cuenta lo esencial, en la descripción se queda también en lo preciso, despreciando lo superfluo, y, así, alusión y evocación llenan las casillas que otros escritores rellenan con la descripción.

Junto a la Comala evocada, la que encuentra Juan Preciado es un pueblo arruinado, en el que el silencio, el aire, los murmullos y los ecos forman su verdadera atmósfera, su verdadero ser. Calor, aire, viento, murmullo y ecos son la realidad de Comala en la muerte. En el mundo de los muertos sobran las descripciones; por eso Damiana, al hablar de Comala, nos informa:

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (25).

En el mundo de los muertos, en la Comala cementerio, la vista ha sido sustituida por el oído; pero, en realidad, las voces, los ecos, los murmullos, no suenan, se oyen dentro, se sienten, no se escuchan, porque, como dice Dolores a su hijo:

Allá me oírás 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 (26).

(25) *Ibid.*, pág. 45.

(26) *Ibid.*, pág. 12.

Y en realidad, eso es lo que encuentra Juan Preciado al llegar a Comala; la voz de los muertos y su propia muerte, que aún tiene voz para contarle a Dorotea su llegada.

IDENTIDAD HOMBRE-NATURALEZA EN PEDRO PARAMO

Como hemos visto, la íntima fusión que existe entre el hombre y la Naturaleza en *El llano en llamas* continúa en *Pedro Paramo*. Hombre y ambiente se aproximan, se identifican o se complementan. Rulfo no prescinde en ningún momento del paisaje, de los elementos naturales; por ello hay en *Pedro Paramo* una Naturaleza fusionada fuertemente con los protagonistas, una Naturaleza deliberadamente humanizada, mediante la cual el novelista refleja la total unidad existente entre hombre y ambiente, ambiente en el que el hombre penetra como en su entorno habitual. Así, Rulfo nos puede plasmar imágenes originales, como la de los indios, que al abandonar el pueblo *entran en la lluvia* como se puede entrar en la propia casa:

Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. Entraron en la lluvia con sus pesados tercios a la espalda (1).

Elementos habituales del campesino, como la milpa, están humanizados en *Pedro Paramo*; la milpa actúa como pudiera hacerlo el hombre, defendiéndose de un viento cuya acción es muy semejante a la que Rulfo ya había descrito en «Luvina»:

Allá en los campos la milpa oreó sus hojas y se acostó sobre los surcos para defenderse del viento (2).

Rulfo humaniza la Naturaleza mediante verbos que pertenecen al campo de las acciones humanas. La milpa puede *acostarse* y *la lluvia desflorar*:

(1) Rulfo, *Pedro Paramo*, op. cit., pág. 91.
(2) *Ibid.*, pág. 95.

... se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos (3).

Ningún ejemplo más significativo que aquel con que Dorotea describe la tierra cuando Pedro Paramo, en su venganza, decide dejarla morir:

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques de tanta plaga que la invadió cuando la dejaron sola (4).

El cacicazgo no sólo destruye a los hombres; también asola la tierra y ambos tienen un destino idéntico, sometidos a la esclavitud de un arbitrario poder temporal. *Pedro Paramo* surge así como la historia de un cacique, dueño de vidas y haciendas, que puede condenar a hombres y tierras a la muerte por la sola decisión de su voluntad.

Rulfo no denuncia con protesta la injusticia del poder temporal; la presencia casi escondida tras imágenes muy reveladoras, que nos llevan a comprender mejor la significación de la novela, porque ahora entendemos con mayor claridad la identidad que tienen esas semillas llevadas por el padre Rentería y Juan Preciado, al que la ilusión lleva a Comala en busca de su padre y encuentra la muerte, porque no es posible el reencuentro con el pasado.

(3) *Ibid.*, págs. 65-66.
(4) *Ibid.*, pág. 84.