

LA LEYENDA DE RULFO:
CÓMO SE CONSTRUYE EL ESCRITOR DESDE EL MOMENTO
EN QUE DEJA DE SERLO

Jorge Ruffinelli

En cuatro meses escribí *Pedro Páramo* y tuve que quitarle cien páginas. En una noche escribía un cuento. Trató un gran vuelo pero me cayeron las alas.

Juan Rulfo (a Fernando Benítez)

Escritor nato vs. escritor consciente, o: ¿Quién escribió *Pedro Páramo*?

Cuando el 7 de enero de 1986 Juan Rulfo murió en la Ciudad de México, había en torno a su persona y obra más leyendas que verdades (aunque parte de esas leyendas fuera verdadera); más incertidumbres que certezas, y un aura de misterio que, ante todo, dejaba para siempre sin explicación sus treinta años de silencio literario desde la publicación de *Pedro Páramo* (1955). Tanto o más que los cuentos recogidos en *El Llano en llamas* (1953), la novela representó un desafío mayor en la época: narraba la muerte desde la vida y la vida desde la muerte, borraba fronteras entre dos órdenes que el racionalismo occidental separa, y, en última instancia, desafiaba a ese mismo racionalismo desde el cuerpo de las palabras. Pero si la relación de Rulfo con las palabras (es decir, con la literatura) había sido un misterio, su relación con el silencio multiplicó ese misterio.

En una cultura por momentos muy sofisticada, como es la mexicana, atenta al devenir de la modernidad, intelectual y cosmopolita como lo demuestra una diversidad de obras, Rulfo se mantuvo durante más de tres décadas como un anacronismo. No hubo dudas sobre la excelencia de su escritura: de García Márquez a Fuentes, de Arguedas a Vargas Llosa, de Onetti a Giardinelli, narradores de diferentes épocas y generaciones expresaron la admiración ilimitada por una obra producida como una gema: pequeña, rutilante y sin posibilidades de imitación.

Sin embargo, el silencio de Rulfo, aunado a lo que se definió como gran timidez y laconismo personales, y a su ausencia pertinaz del tablado público, todo esto produjo o alimentó la imagen de un escritor que el azar había puesto en la vida para decir su palabra

de una sola vez, y a continuación rompetla. No un escritor «de carrera», no un intelectual dispuesto a interpretar el mundo, sino un escritor «nato», que había seguido la intuición de un instante y que luego, espantado por las exigencias sociales que su milagro provocara, calló por temor a no poder reiterar el milagro. Pudo haber dicho lo que Picasso: «Yo no busco, encuentro», sólo que ni siquiera encontraba placer en hablar de sí mismo. Y parecía vivir con la tragedia interior de que, una vez enfrentado a su propio hallazgo, ya no supiera cómo seguir encontrando ni qué encontrar en el futuro.

En este sentido, la experiencia de Rulfo fue como una ilustración de algunas ideas de Maurice Blanchot. Rulfo podría haberse sentido «identificado» cuando el ensayista francés señaló en *El espacio literario*: «El que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido [...] Quien haya escrito la obra no puede vivir, permanecer cerca de ella. Esta es la decisión que lo despierta, que lo aparta, que hace de él el sobreviviente, el inactivo, el desocupado, el inerte de quien o depende el arte». El silencio de Rulfo respondía a esta realidad, y consecuente con ella, el escritor no quería hablar sobre lo que había escrito. Cuando leemos a Blanchot añadir que esta «separación» empuja al escritor a seguir intentando concluir lo inconcluso de toda obra en otras obras — que serán necesariamente inconclusas a su vez —, somos libres para hacer un acto de fe: creer que *La cordillera* existió realmente, que Rulfo volvió a escribir después de sus dos libros iniciales; tal vez lo hizo, o tal vez llegó a la suprema conciencia de que lo inconcluso debía serlo definitivamente. Augusto Monterroso, autor de fábulas modernas, y él también, como Rulfo, escritor de brillantes textos breves, incluyó en *La orgía negra y demás fábulas* una («El zorro es más sabio») que muchos quisieron leer como el retrato de un Rulfo «absconditus»:

Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellas remotas días lo comentaron con entusiasmo y aún escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Peró los demás empezaron a murmurar y a repetir: «¿Qué pasa con el Zorro?», y cuando lo encontraban en los cordeles puntualmente se le acercaban a decirte tiene usted que publicar más.

—Peró si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

—Y muy buenos —le contestaban—: por eso mismo tiene usted que publicar otro.

El Zorro no lo decía, pero pensaba: «En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer».

Y no lo hizo.

Descubrimiento y rescate de Rulfo

Esta leyenda del escritor artesanal y genial, con escasa o nula conciencia del valor de lo que estaba escribiendo, se correspondía con el origen de Rulfo escritor, tal como él o sus amigos lo referían. Según esa historia (o, mejor, leyenda), hacia 1948 continuaba siendo un escritor secreto pese a haber publicado tres años antes, en una revista de provincia (*Parí*, de

Guadalajara) sus primeros cuentos, «Nos han dado la tierra» y «Macario». Una nota de Till Ealing (seudónimo de Efrén Hernández) narra cómo su compañero de trabajo en la burocracia de Inmigración, sospechó primero, confirmó después, la vocación literaria de Rulfo y lo instó a no seguir destruyendo lo que escribía. Fue, entonces, el suyo, el caso del escritor «descubierto» y empujado *por otros* hacia la luz de la publicación, motivo de orgullo de amigos que comenzaban así a «apropiarse» de Rulfo, y también a participar vicariamente de aquella obra fascinante:

Nadie supiera nada acerca de sus inéptos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura advino en su traza externa algo que lo delataba; y no lo insinara, hasta con ternura, primero a que me confesase su vocación, enseñada a que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyéndolos. Sin mí, lo apunto con satisfacción, «La Cuesta de las Comadres» habría ido a parar al cesto.¹

En el mismo texto, Efrén Hernández dice que Rulfo es un «nato escritor», en quien se destaca «la manera de rigor, la rigurosísima y tremenda aspiración, el ansia de superación artística», todo lo cual fuerza al autor a destruir sus textos apenas escritos, aunque fuesen «cosas que en buena ley son de enviarse». Así, pues, comenzó a gestarse la leyenda de un escritor que, en vez de haberse formado, había nacido *como tal*, y cuyo talento, en vez de balbuceos lograba la «involuntaria» expresión perfecta.

De acuerdo con la leyenda de los orígenes del escritor nato, éste necesitaba la ayuda de sus amigos, al menos de aquellos que pudieran «interpretar» y filosofar sobre la escritura novelesca, aunque no la hubieran practicado. Durante mucho tiempo, después de *Pedro Paramo*, corrieron en México distintas versiones sobre la escritura de la fascinante novela. Ante todo, la de que Rulfo había contado con la ayuda decisiva, casi autorial, de los editores literarios de Fondo de Cultura Económica, sello que dio a conocer la primera edición.

No se quisieron explicar de otra manera los rasgos singularísimos de estructura y estilo, ante todo el uso del tiempo, que parecía provenir allí de James Joyce más que en los cuentos de *El Llano en llamas*, realistas en el estilo, e incluso «tremendistas» como el esperanto vallenglandino. Con excepción de «Luivina» (un cuento de atmósfera enrarecida, semi fantástica, perfecto umbral al mundo fantasmagórico de *Pedro Paramo*), el estilo de Rulfo en los cuentos no parecía anunciar las originalísimas maneras de narrar de su novela, la sofisticación y la maestría que ella demostró. De acuerdo con las leyendas sobre la composición de *Pedro Paramo*, la originalidad estructural no le pertenecía al escritor, sino a los amigos expertos que le habían auxiliado. Volveré sobre esta leyenda, para referir cómo se dispuso un cuarto de siglo más tarde.

En 1955 Rulfo publicó *Pedro Paramo* en Fondo de Cultura Económica; Ali Chamacero, crítico y poeta, cumplía funciones en esa editorial, y conoció la novela de Rulfo desde los originales. Fue también uno de los primeros en rescatarla, y uno de los primeros en

¹ Este intento de apropiación no tiene fin. En 1986 Emmanuel Carballido declaró: «Considero que influyó de una manera decisiva en Juan Rulfo. Fue uno de mis descubrimientos. La gente no me ha dado el crédito necesario por razones de política literaria. En la época en que escribió *Pedro Paramo* Rulfo y yo vivíamos en el mismo edificio, en Tigris 84, entre Lerma y Patrocinio, en la colonia Cuauhtémoc. Eramos becarios del Centro Mexicano de Escritores que entonces auspiciaba la fundación Rockefeller. Iba a llegar la Semana Santa y yo estaba corrigiendo para el Fondo, ese famoso breviario de *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Enrique Anderson Imbert, y cuando llegué a donde habla de la escritora chilena María Luisa Bombal, autora de una novela que se llama *La anorgánica*, bajé corriendo al departamento de Rulfo y le dije: «Mira, Juan, lo que acabo de encontrar: lo que tú estás haciendo es lo que hizo María Luisa Bombal en *La anorgánica*». Guillermo Cuevas: «Rulfo, uno de mis descubrimientos» (entrevista con E. Carballido, *Parí* y *Aporte* 352, Jalapa, Ver.

plantearle reparos. Su comentario se publicó en la «Revista de la Universidad de México» en abril de 1955, con el título «El Pedro Paramo de Juan Rulfo». Chumacero comienza señalando el efecto que había tenido *El Llano en llamas* apenas dos años antes. La «leyenda» de Rulfo no podía haber surgido antes de esa fecha: al contrario, Chumacero dice claramente: «Casi desconocido apenas hace dos años, con la publicación de su libro inicial *El Llano en llamas* (1953) Juan Rulfo atrajo poderosamente la atención de la crítica y de los lectores enterados». Lo que entonces había puesto en evidencia el libro de cuentos fue la cualidad «impredecible en todo cuentista: la de saber contar».

La batalla de los géneros

En esta fecha originaria, apenas Rulfo dio a conocer sus dos primeros libros, la imagen acuñada rápidamente fue la del *cuentista*, y no en vano varios críticos posteriores preferirían al Rulfo cuentista sobre el autor de *Pedro Paramo*. Y hasta se generaría una polémica absurda y ociosa: ¿era Rulfo mejor escritor en los cuentos o en la novela? Por consenso los cuentos fueron considerados siempre magistrales, prácticamente insuperables; la novela, en cambio, acarreó dudas, desconciertos, asombros, fue de mucho más difícil lectura y sólo bastante después de publicada comenzó a considerarse a la altura de los cuentos.

La novedad admirable que Rulfo proponía, ante todo en los cuentos, consistía en el «uso del lenguaje popular con intenciones artísticas». Chumacero destacó esa *diferencia* respecto a la narrativa de la Revolución mexicana, cuya tendencia había sido la de «armar pasitos» [de] dudoso valor literario». Es este *zamor literario* el que asombró en Rulfo, pues, en efecto, usaba en sus relatos la psicología y el lenguaje del pueblo sin caer en el gesto folklórico, es decir, sin importarle la descripción de las costumbres rurales de México.

Podríamos hoy entender este uso del lenguaje como el signo de una modernización literaria: el hecho de que la estructura y los procedimientos narrativos le debieran más a Joyce o a Faulkner que al realismo de estirpe francesa —aquel naturalismo que Azuela apenas había logrado depurar de obviedades ideológicas en *Los de abajo* (1915)—, mostraban hacia dónde se dirigían sus lecturas y cómo, en ese aspecto, rechazaba la tradición vernácula persistente a través de la narrativa de la Revolución.

Pero aún cuando Chumacero ensalzó el estilo de los cuentos, y en especial, su empleo del «lenguaje popular con intenciones artísticas», hizo asimismo la salvedad de que la empresa no encontraba el mismo éxito en la novela. «Tal parece, pues, que el cuento es el campo idóneo en que se ejercita la pluma de Juan Rulfo. La novela es otra cosa. En ella no valen idénticas armas. La hermana mayor del género exige tratamientos que apoyen una historia si no más dilatada sí menos sujeta a un acontecimiento único».

Con este freno al entusiasmo por la novela que tenía delante, Chumacero cometió el mismo error que otros críticos: leer la novela de Rulfo *a partir de la lectura de los cuentos*. De este modo, le sería difícil, o improbable, comprender cuál era el proyecto novelístico a diferencia del cuentístico.

La objeción fundamental que expresó Chumacero sobre la novela consiste en lo siguiente:

En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente *Pedro Paramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no termina. Desde el comienzo, ya el personaje que nos lleva a la relación se topa con un arcano que no existe y que le habla de personas que murieron hace mucho tiempo. Después la llegada del muchacho al pueblo de Comala, desaparecido también, y las subsequentes peripecias —conocidas sin delimitar los planos de los varios tiempos en que transcurren— tornan en confusión lo que debió haberse estructurado previamente cuidando de no caer en el adverbio encuentro entre un estilo preponderantemente realista y una imaginación dada a lo irreal. Se advierte, entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que [...] se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su lectura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor aislado de cada una.

Paradójicamente, la originalidad (y buena parte del valor de *Pedro Paramo*) está asentada en lo que desconcertó a Chumacero: que la novela no se acoga ni al canon realista ni al fantástico de manera absoluta y terminante. Que juegue con la ambigüedad de los límites entre la vida y la muerte, tan admirablemente demostrada en el paulatino descubrimiento que hace Juan Preciado sobre la muerte de todos los que le hablan, correlativo al descubrimiento del lector —que se confirma casi en mitad de la novela—, de que Juan Preciado también está muerto en el momento de empezar a narrar. Es probable que toda primera lectura de *Pedro Paramo* llevase (y siga llevando) a la confusión del lector inocente, el mismo estado de confusión de Chumacero. Lo que no es posible aceptar es que la «falla» de la novela radique precisamente en aquello que la hace más valiosa.

Quien logró ver tempranamente (en 1959) la importancia del estilo fue Alfonso Reyes, en un breve artículo sobre la novela: «Una valoración estricta de la obra de Rulfo tendrá que ocuparse, necesariamente, del estilo que este escritor ha logrado manejar en forma tan diestra en su extraña novela».

Sin embargo, la reseña de Chumacero no es del todo negativa: elogia a *Pedro Paramo* cuando encuentra una continuidad de escritura (y estilo) entre esta novela y los cuentos anteriores; en cuanto recupera en ella, junto a la violencia de algunos pasajes, los giros del habla coloquial «que avivan las descripciones», durante los mismos «procedimientos monológicos» que ya eran evidentes en *El Llano en llamas*: asimismo se refiere a las «monótonas maneras monológicas» y a la «manía evocadora» de Rulfo.

Entre sus observaciones críticas más agudas, no dejemos pasar su caracterización del *verdadero* personaje de la novela: Comala, idea que sería abundantemente reiterada por otros críticos y por el mismo Rulfo más adelante.

Quizá no sea del todo su figura de caricatura desparadojado la principal de la novela. Tampoco podría serlo el hijo que describe algunas de las aventuras ni las viejas históricas que juraban el relato. Como trasfondo, el pueblo de Comala resulta la más perdurable presencia [...]. Con violentos impulsos plásticos, Rulfo evoca —y su novela no es otra cosa que mera evocación— un enjambre de nombres que animan a Comala.

Me referí antes a una parte de la «leyenda negra» de *Pedro Paramo*, leyenda que consiste en disminuir la autoría de la novela, remitiendo ciertas responsabilidades a quienes estuvieron cerca del proceso de publicación. Las versiones más generosas dicen, frente a una estructura originalísima, que simplemente otras manos que las del autor compusieron la estructura que le conocemos.

Para un ensayo dedicado a estudiar el «trabajo de corrección y estilo en Juan Rulfo», el P. Juan Manuel Galaviz tuvo en 1980 la excelente idea (y la oportunidad) de consultar en el Centro Mexicano de Escritores, una de las primeras versiones de *Pedro Paramo* allí

custodiada (un volumen encuadernado en verde, de 127 páginas), así como los informes que Rulfo rindiera a Margaret Shedd (directora del Centro) en 1953 y 1954, mientras usufructuaba la beca de la fundación Rockefeller que le permitió terminar de escribir su novela.

La investigación de Galaviz comprueba que la originalidad de Rulfo no le pertenece a nadie sino al mismo escritor, y que éste tenía conciencia de las dificultades de su trabajo. En sus conclusiones, dice Galaviz: «Puede ser de alguna utilidad que alguien analice las variantes que se advierten al cotejar el original de *Los ruidos* y la edición de *Pedro Páramo*? Considero que sí. Principalmente para una objetiva apreciación del arte narrativo de Juan Rulfo, tan excelente en lo que omite o suprime como en lo que dice. De paso, al hacer este fácil cotejo, se disolverán inútiles leyendas como las que hablan de un voluminoso original mutilado contra la voluntad de Rulfo, o las que pretenden que el trabajo de corrección definitiva y organización final de la novela haya sido mérito sobre todo de Ali Chumacero y Antonio Alatorre. En contra de éstos y parecidos infundios, se levanta el testimonio de las pruebas. Sin quitar mérito a las observaciones y sugerencias que pudieron proceder de Alatorre, Chumacero y otros, es indiscutible que la composición de *Pedro Páramo* hasta su redacción definitiva es mérito y responsabilidad total de Juan Rulfo».

¿Cuáles son las pruebas que fundamentan esta seguridad del investigador? Ante todo, el cotejo de la primera edición (que luego el autor retocó en la edición conmemorativa Tecolote Centro Mexicano. La versión del Centro, cuando aún no se pensaba en publicar la novela, es muy similar a la que luego se publicó. Hay variantes, algunas de ellas importantes, pero ninguna señala una *diferencia* en la concepción de la novela, ni en su estructura, ni en el uso del lenguaje, ni siquiera en la extensión. Las «variantes» implican el cuidado normal de un escritor ante la oportunidad de dar los últimos toques a un libro que está entrando en imprenta; no señalan participación ajena significativa alguna. Más aún, las preocupaciones expresadas de Rulfo mientras escribía *Pedro Páramo* indican cuánta conciencia poseía del texto en desarrollo.

Así, por ejemplo, puede datarse entre el 15 de agosto y el 15 de setiembre de 1953, el comienzo de la escritura de *Pedro Páramo*, de acuerdo con el informe que el becarío Rulfo eleva al Centro Mexicano de Escritores:

[...] he escrito varios fragmentos de la novela a la que pienso denominar *Los desiertos de la Tierra*. Estos fragmentos escritos hasta la fecha, aunque no guardan un orden evolutivo, fijan determinadas bases en que se irá fundamentando el desarrollo de la novela; algunos de estos fragmentos tienen una extensión hasta de cuatro cuartillas, pero como es lógico, no siguen un orden determinado. Considero que en cambio me servirán de punto de partida para varios de los capítulos.

El fragmento de este informe es de extraordinaria importancia, porque comprueba que entonces Rulfo no había encontrado la solución estructural de la novela, pero estaba escribiéndola fragmentariamente, como desarrollo parcial, de mosaico, de pequeñas piezas narrativas que debían más tarde ensamblarse en una totalidad.

Es probable que estos fragmentos unitarios, cerrados en sí mismos, luego no le sirvieran, como él aspiraba, de «punto de partida para varios capítulos», sino que se convertirían en los «capítulos» mismos. También es interesante su aclaración («como es lógico») que esas unidades carecerían de un «orden determinados», lo cual, en el ensamble final, daría la impresión del caos que Chumacero resintiera en su lectura primera. En noviembre de 1953, Rulfo escribió en otro informe sobre el progreso de su novela:

He realizado ya los primeros dos capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminado. También tengo formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes. Lo importante en sí, es que al fin he logrado dar con el tratamiento en que se irá realizando el trabajo.

He presentado a lectura en el Centro, un ejemplo que, aunque fragmentariamente, interpretaba el ambiente y las características de uno de los personajes.

El nombre de la protagonista ha sido cambiado al de Susana San Juan, y el del personaje principal al de Pedro Páramo.

Considero que si no tengo ninguna dificultad para seguir en continuidad los hechos de la historia, posiblemente pueda entregar en el próximo informe los primeros capítulos ya formados.

Dos años después, la novela aparecía publicada. Las leyendas del origen y de la paternidad estructural, comenzaban a tejerse. Y otras más latían en la sombra.

La cordillera: historia de una novela inexistente

Una segunda paradoja rodeó a Rulfo, como erinias, y de esa paradoja no pudo nunca escapar: si era tan difícil aceptar que Juan Rulfo fuera el único responsable y autor de *Pedro Páramo*, su silencio y su improductividad literaria posteriores ayudaron a generar la leyenda de que había escrito dos obras, sin publicarlas aún: *Días sin flores* y *La cordillera*.

En especial *La cordillera* fue objeto de una atención inusual para una novela inédita, y que Rulfo probablemente nunca escribió. Es cierto que el propio escritor colaboró en esta leyenda, pero también puede comprenderse que lo hiciera obligado por la pregunta infaltable en todo diálogo y en toda entrevista, sobre el libro que «estaba escribiendo». Acaso a Rulfo le resultaba difícil, ante la inquisición de los demás, reconocer que ya no era un escritor. El aclaraba: «Sólo dejé de publicar».

El 16 de abril de 1963, «Bambi» anunció desde las páginas del prestigioso diario *Excelsior*: «La cordillera, Nuevo Libro de Juan Rulfo», en un reportaje al escritor. Acaso lo más significativo, como explicación de los ocho años que Rulfo ya llevaba en silencio, fueron estas palabras, tan típicas del sarcasmo rulfano: «Es que yo he vivido tan a gusto en el anonimato, tan feliz, tan tranquilo que lo dejan a uno, que me volví alérgico a la gente. Y eso de sacar la cabeza, no falla quien le dé a uno un garrotazo». La prevención de Rulfo recuerda inevitablemente la fábula de Monterroso.

En el reportaje de «Bambi», Rulfo señala que está escribiendo *La cordillera*, en torno a un pueblo abandonado llamado Ejutla, a través de la experiencia de una familia. Al año siguiente, Rulfo empezó a trabajar en el Instituto Nacional Indigenista, hecho al que Reyes Navares se refiere en una nota que también habla de *La cordillera*: «Juan Rulfo está ahora en el Departamento Editorial del Instituto Nacional Indigenista. Sucede en el puesto a Gastón García Cantú. Rulfo trabaja intensamente en su propia obra. Ya bastante nos hemos quejado todos los que tenemos cariño a la literatura mexicana. Nos hemos quejado del silencio del autor de *El Llano en llamas*. Pronto dará a los editores una nueva novela. *La cordillera* es el título. Desde ahora todo el mundo guarda con impaciencia».

La paciencia, ardiente paciencia, fue necesaria durante otros dos años. En 1966, un reportaje de María Teresa Gómez Gleason volvió sobre el mismo tema, pero curiosamente, aunque se tituló «Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela *La cordillera*», fue muy poco, prácticamente nada, lo que refirió de ella; en todo caso, citó a Rulfo hablando sobre su

familia, sus antepasados, relato que, en efecto, pertenecía al «mundo» narrativo de *Pedro Páramo*, *El Llano en llamas* y también de la novela hipotética en formación. Gómez Gleason aventura una paradójica interpretación sobre qué estaba deteniendo la salida de la novela, y esa hipótesis formó parte de la leyenda «patética» de Rulfo —vale decir, que el propio sufimiento, la experiencia vivida por el escritor, era una realidad demasiado fuerte para poder emerger tranquilamente en las páginas de un libro. «Rulfo, como dice Arreola, tuvo la visión sangrienta de la Revolución Cristera: ahorcados, fusilamientos sumarios, saqueos, la vivencia de la crueldad que esos hechos dejaron en su infancia. Quizá por eso, *La cordillera*, ese libro que ya tiene asegurada su venta aun antes de salir, no puede ver la luz». Parece una ilustración involuntaria del verso de Eliot: «Humankind can not bear too much reality».

Uno de los libros más influyentes en la difusión de la literatura latinoamericana en la década del 60 fue *Los nuestros*, de Luis Harss (1966); allí, *La cordillera* es objeto de detallada atención, y vale la pena reproducir el fragmento en que Harss y Rulfo hablan de ella, al final del capítulo:

[...] ahora tiene otros proyectos. Mientras la gente se pregunta si volverá a dar señas de vida, trata de resolverse a publicar una novela eternamente inconclusa que ha prometido y retirado mil veces, llamada *La cordillera*. «Esloy medio trabajando en ella», dice. Recientemente creyó haberla resuelto, pero a último momento decidió rehacerla otra vez más. Había que volver a mediarla por completo. «Me parecía un poco densa». Quisiera ahora hablar de ella, pero «es un poco difícil de explicar». El escenario son otra vez los pueblos de Jalisco, «pero ya tomados desde su base. En el siglo XVII, Rulfo sigue las vidas y destinos de una familia de encomenderos desde sus orígenes, a través de generaciones de guerras y migraciones, hasta el presente. Como siempre en sus obras, el viaje es mental, un recuerdo evocado a trozos y cabos sueltos por los descendientes de los muertos: «En realidad, es la historia de una mujer que es la última descendiente de las familias estas». Es probablemente otra alma perdida que el estigma de los siglos ha marcado con su pena sin nombre. Porque la lección de la historia, en Rulfo, es que el pasado podrá olvidarse, pero nunca ser enterrado. Por eso en su obra ha tratado de «mostrar una realidad que conozco y que quisiera que otros conocieran» [...] Yo quisiera precisamente en *La cordillera*, intento más que nada, dar la sencillez de la gente de campo, expresar la sencillez de alma que tienen.

Veinte años más tarde, cuando moría Rulfo, la novela aún no se había publicado. Pero la atención la hizo prácticamente existir durante dos décadas. Y se llegó al absurdo de dársela por publicada. En 1973, Donald Gordon se preguntaba en la revista *Hispania* por la suerte de esta novela, desconcertado porque en su *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (Holt, Rinehart, Winston, 1968) Orlando Gómez-Gil decía que la obra había sido publicada. En la página 723, Gómez-Gil afirmaba: «su último libro lleva por título *La cordillera*», para luego precisar los datos bibliográficos en la página 736: «*La cordillera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965». El mismo Gómez-Gil, tres años más tarde, en el tomo II de su *Literatura hispanoamericana: antología crítica* (Holt, Rinehart, Winston, 1971) volvió a hablar de aquella publicación: «después de un largo silencio ha publicado *La cordillera* (1966)» (cambiando en un año, la fecha dada en su libro anterior).

La situación llegó a mayor confusión cuando John D. Bruce Novoa quiso dar «Some answers about Rulfo's *La cordillera*» [Algunas respuestas sobre *La cordillera* de Rulfo], en la misma revista *Hispania* (septiembre de 1974). Bruce Novoa cuenta que visitó a Rulfo, en el verano de 1969, en el Centro Mexicano de Escritores y en el Instituto Nacional Indigenista; de acuerdo con su relato, Rulfo fue muy elusivo, y se limitó a decir: «No he dejado de escribir, sólo dejé de publicar». Apparently, Bruce Novoa no le preguntó a Rulfo sobre *La cordillera*, pero saca en conclusión «que a algunos críticos se les ha permitido leer el

manuscrito, o partes del mismo. Algunos también han incluido pequeños fragmentos en sus artículos» (p. 475), y da el ejemplo del reportaje de María Teresa Gómez Gleason, sin advertir que las citas de Rulfo corresponden a la entrevista, a lo que Rulfo le contó a Gómez Gleason sobre su familia, y no a la lectura de algún manuscrito. De ahí que la conclusión de Bruce Novoa, una vez que reproduce los fragmentos del reportaje, sea apresurada y errónea: «Estas breves citas del manuscrito dan alguna idea del estilo que es muy parecido al de las obras anteriores de Rulfo» (p. 476). Termina afirmando la existencia de la novela, sin otro fundamento que su propia confusión y las afirmaciones de Rulfo o de sus críticos (quienes tampoco nunca vieron *La cordillera*): «La publicación de *La cordillera* no es aún una realidad, pero la existencia del manuscrito sí lo es, es decir, si el autor no lo ha destruido desde mediados de los años sesenta» (p. 476).

Ningún crítico resolvió entonces el misterio ni la leyenda de *La cordillera*, pero casi todos se refirieron a ella en sus artículos sobre Rulfo. Y el propio escritor se sintió durante mucho tiempo obligado a mencionar que la estaba escribiendo y no había traicionado la expectativa de sus lectores.

En 1965, el Instituto Nacional de Bellas Artes de México convocó a cuarenta escritores para que hablaran sobre su propia obra. La serie se tituló *Los narradores ante el público* y al año siguiente se publicó en dos volúmenes. Rulfo habló el 17 de junio de 1965, con la presencia de su amigo Juan José Arreola, pero fátidicamente la grabación resultó tan defectuosa que hubo de sustituirse por un resumen periodístico aparecido en el diario *Excelsior*. Por eso mismo, la introducción a la versión de su charla, dice: «Algo del aura de misterio que rodea a la personalidad de Juan Rulfo trascendió en el caso de su participación en este ciclo de conferencias». En los fragmentos hay dos referencias a *La cordillera*, y la primera se pretende textual: «No soy escritor profesional —rotundamente—, simple aficionado... escribo cuando me viene la afición, si no, no... a esto se debe que no termine *La cordillera*... pura afición, y no al éxito, al miedo, a todas esas cosas que se dicen...».

Más adelante: «Insiste, pues, en recordar la vida pretérita de los Rulfo, de un montón de hijas primeras que se casaron con unos Pérez (en donde se demuestra que Rulfo en realidad es Pérez Rulfo), y así, explica, al mismo tiempo describe en realidad la trama de *La cordillera* (ese libro ya casi mitológico sobre el cual Arreola también insiste en preguntar detalles: si es cierto que estaba programado por el Fondo de Cultura Económica para el año pasado, si ya está listo, etcétera)... junto con la desintegración familiar».

En el primer libro publicado sobre Rulfo (*El arte de Juan Rulfo*, de Hugo Rodríguez Alcalá, 1965), *La cordillera* aparece apenas mencionada en la «Nota Final»: Rodríguez Alcalá fue más explícito en un ensayo posterior, «Juan Rulfo: Nostalgia del paraíso»: «Aunque la novela sigue hasta la fecha inédita y acaso inconclusa, no ha faldado crítico que ya esbozara una descripción y valoración de ella. Rulfo permanece imperturbable, mientras amigos y admiradores le reprochan en forma más o menos velada su falta de teconuidad». Como lo alude el propio Rulfo en las «Conversaciones» con Fernando Benítez (véase el epígrafe de este trabajo), sentía el gran impulso creador o productivo de una época, impulso que luego se quebró. El utiliza una hermosa y trágica imagen: «Tratía un gran vuelo pero me cortaron las alas». Cuando, poco después, manifiesta la esperanza de seguir escribiendo («Ahora algo madura, algo se forma y necesito un poco de paz y de silencio para reanudar mi trabajo», espera la «paz» para hacerlo. Esa paz jamás le llegó. Ni la interior, ni la del mundo: este mundo tenía la forma de una mirrada y una boca ávidas, inquisitivas y llenas de reproche ante una demora atribuladora.

La avidez pública por *La cordillera* no cesó siquiera a su muerte. En 1986, Luiz Gómez Pimienta decía en Guadalajara que Rulfo temió publicar *La cordillera*, «tuvo miedo a la mediocridad», a que su nuevo libro no llegara a superar, ni siquiera a igualar a *Pedro Páramo* o *El llano en llamas*. Y abundó un poco más en el asunto de *La cordillera* tal como «Rulfo se lo había confesado: era la historia de dos comenderos — Martín Monje y Pedro Gómez — de Tenamaxtlán y 16 pueblos más de la región; debió ser algo novelado pero partiendo de un hecho cierto [...]»

También en enero de 1986, Arturo Azuela se refirió a *La cordillera*: «Durante un tiempo *La cordillera* fue su gran proyecto narrativo. Lo comentaba en público de vez en cuando; también lo anunciaba la editorial Siglo XXI y, sin embargo, todo quedaba en el misterio. Nadie sabía a ciencia cierta el principio y el fin de la «nueva» novela de Rulfo. En pocos años todo aquello quedó en un nudo de especulaciones que todavía, a estas alturas, nadie ha podido deshacer».

Probablemente una de las referencias más interesantes a *La cordillera* hecha por Rulfo, es la que recogieron Osvaldo Soriano y Alberto Szpunberg en un reportaje realizado y publicado en Buenos Aires en 1974. Aquí vale la pena anotar lo que la lectura de las entrevistas permite comprobar con facilidad: en México Rulfo se sentía acosado, y en cambio cuando viajaba concedía más entrevistas, y éstas eran extensas y abundantes, libres y confiadas, tal vez más sinceras. En la que acabo de referir, Rulfo asegura:

La cordillera ya no existe. Sólo he recuperado algunos fragmentos que posiblemente usaré en algún cuento. No creo que vuelva a escribir otra novela. El relato me parece una forma más aceptable de la literatura. No puedo escribir textos largos, ni tampoco leídos. A veces no paso de las primeras páginas.

Un testimonio coincidente es el que da el crítico colombiano Jaime Mejía Duque, a la muerte de Rulfo, recordando un diálogo entre este último y Manuel Mejía Vallejo grabado en una emisora colombiana en 1979. Allí Rulfo habría dicho: «Yo no existo, soy un fantasma. Yo soy un mito». Para Mejía Duque, es el ascetismo de Rulfo, y acaso una táctica manera de reclamar la autenticidad de la literatura frente al «aura cursucante de los grandes exitosos», la que lo empujó al silencio. Sin precisar fuentes, refiere Mejía Duque:

En la paradoja de su famosa segunda novela inexistente, *La cordillera*, de la que sólo y por varios años circuló el título, se expresa en negativo y paradójicamente su capacidad de renuncia ante el mercantilismo literario. Un día, por fin, le preguntaron los periodistas — sus verdaderos antipodas morales —: «¿Cuándo saldrá su nueva novela, *La cordillera*?». «No sale, ese libro no existe», respondió él. Le insistieron: «Peró, ¿por qué no sale?». A lo cual dirigió repulso definitivamente: «Porque no tengo nada más que decir».

La leyenda de *La cordillera* pasó de su escritura a su destrucción; del mismo modo que en muchas entrevistas Rulfo afirmaba estar escribiéndola, llegó un momento a partir del cual determinó la real o hipotética destrucción de los originales, la muerte de una novela que en verdad nadie aseguraba haber leído, de la cual nadie ha atestigüado la existencia.

De acuerdo con las parvas referencias al asunto narrativo de la novela, ésta iba a ser el más referencial de sus libros, la historia de su familia, de su pueblo, de su región. Así la contaba cuando deseaba hacerlo o cuando se sentía exigido. Esta condición casi histórica le

impidió llevar el proyecto adelante; al menos, así se lo señaló a Ernesto González Bermejo: «Nunca pude trabajar con conocidos; creo que ése fue el problema que tuve con *La cordillera*, la novela que tiré al fuego».

Finalmente, uno de los testimonios más significativos — pero igualmente enigmáticos y nada conclusivos — sobre el silencio de Rulfo y la hipotética existencia de *La cordillera*, es el de Pablo Rulfo, hijo del escritor. A Rulfo le molestaba el acoso permanente sobre su escritura, y parecía haberla desplazado a una suerte de clandestinidad, como actividad vergonzante. Pablo Rulfo lo recuerda: «El decía que le costaba mucho trabajo escribir. Y yo siento que sí. Escribir una carta le costaba muchísimo trabajo. Pero sí escribía. Cuando uno entraba por la noche y estaba escribiendo, tapaba el papel, lo escondía. No sé qué escribía. Y mi madre lo impulsaba. Lo que sí sé es que *La cordillera* sí existió».

¿Existió realmente *La cordillera*? Fue su leyenda un producto de la angustia de un escritor que había dejado de serlo en 1955 con *Pedro Páramo*, pero a quien nadie quería permitirle tal renuncia? Lo cierto es que ningún crítico, ningún amigo, ni siquiera su hijo Pablo, alguna vez reconocieron haber visto los originales de esta novela.

En el capítulo «Los tabúes en la vida de Rulfo», de sus *Aneécdotas y datos biográficos de Juan Rulfo* (1987), Federico Munguía Cárdenas dice lo que debe haber sido una verdad generalizada de la vida de Rulfo: «En su afán de mantener oculta su personalidad, Juan Rulfo creó un sistema consistente en desorientar a quienes trataban de penetrar en ella. En momentos decía una cosa, otros lo contrario, hasta que su vida llegó a ser un enigma indesciftable». De tal modo, *La cordillera* fue lo que el mismo título connotaba: una cadena de montañas levantadas entre una interioridad sensible y lastimada, y un mundo exterior voraz e indolente.

En este contexto, es justo considerar también que Rulfo se sintió un exiliado vivencial; huérfano de padre primero, luego de madre durante la infancia; exiliado de su región natal a la ciudad metropolitana y anonimizadora que era México — ciudad a la cual nunca se sintió pertenecer —; y en última instancia, ajeno a un medio social e intelectual que le exigía nuevas obras como si las escritas no fueran suficientes para justificar una vida entera.

Por otro lado, Rulfo sentía que el medio cultural mexicano, ritualístico y muchas veces cruel, nunca consideró su obra más allá de breves artificios y reseñas, o de las eternas reclamaciones. El gran volumen de la crítica literaria sobre su obra no ha sido hecha por mexicanos, y Rulfo no sólo tenía conciencia de ello, sino que lo lamentaba expresamente. Doble situación paradójica: él siempre sintió que las reclamaciones a que terminara su silencio eran fruto de una agresividad, no de una admiración que ansiaba nuevas lecturas, nuevos libros para continuar idolatrando.

Con la franqueza y el tono espantoso que tantas veces lo caracterizó, otro escritor mexicano, Rubén Salazar Mallén, se refirió a «La castración de Juan Rulfo» como un resultado de este mismo medio cultural. Lo peor que pudo pasarle a Rulfo, dijo Salazar, fue obtener la «fama rápida y fácil». Esto, para él, se trata de una «desgracia, porque en el México literario las buenas y las malas famas se extienden sin sustento crítico».

De ahí que la alabanza sin tregua y sin discriminación hubiera acabado por provocar una impetuosa transformación en Rulfo: «perdió la dimensión humana, para convertirse en un ídolo. Pocos leían la novela y mucho menos se tomaban la molestia de enjuiciarla; pero la fama, como un alud, crecía arrolladoramente». La esterilidad de Rulfo fue causada por el medio: y es por eso mismo que Rulfo resentía la segregación continua del elogio como una

paradójica forma de la agresividad. «Esta esterilitad[ad] fue la obra de los que lo alababan sin tasa y sin pudor. Ellos lo castraron literariamente», concluyó Salazar Mallén.

La lectura de los pares

En la historia de la leyenda de Rulfo, el «juicio de los pares» es extraordinariamente importante: grandes escritores, ante todo novelistas, han visto en la obra de Rulfo una expresión literaria de belleza insólita. Por provenir de sus pares, precisamente, la expresión de esa admiración es más significativa, ya que es el juicio «desde adentro», desde el taller del escritor, de un novelista o poeta que pertenece al mismo campo de experiencia —la escritura como hermandad— pero al mismo tiempo definitivamente «otro» por el concepto moderno de «originalidad» y hasta de «propiedad intelectual». La admiración de los pares introdujo nuevas dimensiones en la leyenda.

Aún sin ser novelista, Octavio Paz vio una cualidad singular en la prosa de Rulfo, y lo mencionó fragmentariamente, en diversas ocasiones, sin dedicarle nunca un ensayo específico. En *Corriente alterna* (1967), Paz funda la lectura «mítica» de Rulfo, desprovista de una valoración expresa salvo señalar su singularidad, con su habitual prosa brillante y oximónica:

Si el tema de Malcolm Lowry es el de la expulsión del paraíso, el de la novela de Juan Rulfo (*Pedro Paramo*) es el del regreso. Por eso el héroe es un muerto: sólo después de morir podemos volver al edén nativo. Pero el personaje de Rulfo regresa a un jardín calcinado, a un paisaje lunar, al verdadero infierno. El tema del regreso se convierte en el de la condenación; el viaje a la casa patrilateral de Pedro Paramo es una nueva versión de la peregrinación del alma en pena. Simbolismo —¿inconsciente?— del título. Pedro, el fundador, la piedra, el origen, el padre, guardian y señor del paraíso, ha muerto; Paramo es un antiguo jardín, hoy llano seco, sed y sequía, cochichero de sombras y eterna incomunicación. El jardín del Señor: el Paramo de Pedro. Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje. [...] no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pñt. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo.

Por cierto, la exégesis mítica ha sido una de las más difundidas en la crítica de Rulfo, forma parte de su leyenda, precisamente fundamenta esa leyenda con la grandiosidad de los monumentos. El mito realizado y ejecutado con la belleza de la escritura literaria de Rulfo, adquiere justificación por sí mismo.

Nadie se ha puesto a pensar (ni siquiera a preguntarle a Rulfo), si esa cualidad mítica existe en verdad, como intención del autor, como resultado estético, o es proyección de la lectura. Los mismos nombres del personaje central (Pedro/Paramo; piedra/desierto) parecen estar convocando a este seductor tipo de lectura, que pronto encontró senderos en que manifestase y resolver —o intentar resolver— así la tenaz ambigüedad de *Pedro Paramo*.

Después de Octavio Paz, Carlos Fuentes ha sido el mayor lector mítico de *Pedro Paramo*. En 1969 (*La nueva novela hispanoamericana*) escribió:

[...] en 1953, al fin, Juan Rulfo [precedió] en *Pedro Paramo*, a la mitificación de las situaciones, los tipos y el lenguaje del campo mexicano, cerrado para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la revolución. [...] No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes universales en *Pedro Paramo*. Su arte es tal, que la transposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano y cobra, por fortuna, un vuelo sin prestigio. Pero ese joven Telémaco que inicia la

contradicta en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Pechoado a la otra orilla, la muera, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yecasta-Euridice, que conduce al hijo y amante, Eñipo-Orfeo, por los caminos del infierno [...] todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un carrique, sus mujeres, sus pistoleros y sus víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicanos a un contexto universal.

Nunca estuve convencido de la pertinencia de la lectura mítica absoluta y exclusiva. ¿Hasta qué punto no ha sido esta lectura una sobre-interpretación, ajena a la realidad y paralizadora para el propio escritor, quien jamás había intentado empresa semejante? Nunca, en sus entrevistas o en el testimonio de sus amigos, se trasluce la intención «mitificadora» de Rulfo, y en cambio sus preocupaciones (y explicaciones) sociales, sobre los «pueblos abandonados» de Jalisco; sobre la erosión de las tierras, sobre las migraciones internas (hacia las grandes ciudades) que configuraron y aún configuran formas de exilio; sobre la pobreza extrema en un mundo provincial, toda esta carga de motivaciones originales está ausente de la lectura mítica, sólo atenta al prestigio de la herencia cultural clásica. (Paz insiste en alejar a Rulfo de este mundo familiar: «Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo»).

En la prosa de Rulfo no se encuentra la mínima comprobación del «uso sutil de los grandes mitos universales», que señala Fuentes. Lo que se encuentra allí es una serie de motivos «lugares comunes» como el viaje, la peregrinación a los orígenes, la búsqueda del padre, la culpa como carga, disueltos en el imaginario colectivo mexicano, tal vez más vigentes por las circunstancias sociales a que esta lectura mítica jamás presta atención, y acaso más próximos al sentimiento católico, transcurrido en un proceso del cual no están exentas las vivencias prehistóricas, los «mitos» indígenas y populares.

Resulta singular, incluso, que la exégesis mítica de la literatura de Rulfo no haya advertido que acaso exista mayor vinculación con la tradición popular de los corridos (como el «Añina de Saylala»), las consejas, los cuentos de aparecidos, y, asimismo, con toda aquella tradición de relatos rusos y europeos —Giono, Laxness, Lagerlöf, Björnson, Sillanpaa, Hamsun, Andreiev, Korolenko, Ramuz, que eran confesionalmente la lectura preferente de Rulfo en sus años formativos—, que con los mitos clásicos.

¿Hasta qué punto, también, esta lectura intentó justificar a Rulfo sobre la base de un universalismo y cosmopolitismo de los que el autor se sentía ajeno? ¿Su resultado, al menos, más que un reconocimiento de la legitimidad mexicana de Rulfo, fue una glorificación por encima de las raíces a las que aún estaba sujeto? Creo que el proceso admite esta interpretación: la obra de Rulfo —ante todo, *Pedro Paramo*— creó un profundo malestar en la cultura mexicana, junto a una admiración colectiva: el malestar y la admiración provocados por aquello que no se entiende. Que no se entienda cómo surgió, cuál es su densidad de significados, cómo describir su ambigüedad, su misterio. Entonces el imaginario cultural mexicano reaccionó glorificando y delirando aquel fenómeno, colocando a autor y obra en una posición desde la cual no sería ya necesario interpretar ni cuestionar ni preguntarse por sus límites. Esta es la manera como la lectura mítica mitificó lo que leía.

Maestro de maestros

Más personal, más testimonial de su propia experiencia de lectura, las «Breves nostalgias sobre Juan Rulfo», de Gabriel García Márquez (*Juan Rulfo. Homenaje Nectonal*) expresan una admiración profunda, y tanto como eso, un láctico agradecimiento dado que esa

experiencia, en 1961, le permitió al escritor colombiano desatar su propio nudo como escritor, «inspirarse» en Juan Rulfo y acabar por escribir la que iba a ser su novela más famosa: *Cien años de soledad*. Es el suyo un admirable testimonio de «inter-textualidad», prueba final de que las obras se escriben en diálogo con otras obras.

En sus «Breves nostalgias», García Márquez recuerda su llegada a México, en 1961, en extrema pobreza, después de tres años de dura experiencia en París y ocho meses en Nueva York, con la esperanza de hacer cine en México. A los seis meses de residir en México, sintiéndose «en un callejón sin salida» como escritor, el azar llegó bajo la forma de la recomendación — casi el reclamo — de su amigo Alvaro Mutis para que leyera un libro titulado *Pedro Páramo*.

«Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí la *Metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá — casi diez años atrás — había sufrido una conmoción semejante». Durante mucho tiempo después, recuerda García Márquez, no pudo leer otras obras, pues todas le parecían menores en relación a aquella que, a partir de entonces, «podía citar [...] al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo».

Difícil encontrar un homenaje más emotivo tratándose del que hace un escritor a otro, pero lo singular es que no implica una admiración acrítica, sino que incluye la mención de las fascinantes incongruencias sobre la edad real o probable de sus personajes, ante todo Susana San Juan y Pedro Páramo. García Márquez termina sus páginas prediciendo para los dos libros de Rulfo una perduración similar a la de los clásicos (a la de Sófoles, por ejemplo, que era tan importante para García Márquez).

Si el testimonio de García Márquez es de primer orden pues recrea una experiencia fundamental, el que escribió Augusto Roa Bastos en 1985 con el título «La lección de Rulfo», no lo es menos, pero curiosamente se trata de un testimonio más que singular, colectivo. Roa Bastos narra detalladamente el trato que con *Pedro Páramo* especialmente, tuvieron él y los estudiantes de su seminario en Toulouse entre 1976 y 1983: relación mágica, fascinada, reconstituida año a año con el embeleso y el desconcierto típico de los grandes enigmas marcadores de la vida.

El calor entusiástico de Roa Bastos y sus compañeros de travesía se trasluce en el esplendor de su propia prosa evocadora, lírica, poderosamente expresiva, y por fuerza metafórica porque se trataba de una experiencia muy difícil de trasladar fuera del aula, fuera de esa maravilla pocas veces comprendida que es la lectura compartida:

La cierto es que durante el seminario los dos libros de Rulfo representaron para nosotros objeto Y, a la vez, símbolo. Semejantes a un espejo usuro — cristal y humo; universo helado y, al mismo tiempo, incandescente —, los estudiantes, compañeros de expedición y yo, al igual que ellos, sentíamos acaso la concentración de los soles sedimentarios plasmados en el oscuro barro de América. Su magia tenebrosa y al mismo tiempo las reverberaciones de su más completa transparencia: esa umbra cegadora que brota de una luz demasado viva y que no permite saber, como en las autoras boreales o en las ardientes siestas del Paraguay, si es la noche que comienza o si es el día que muere.

La experiencia contada por Roa Bastos — a su vez, él, uno de los mayores escritores vivos de América Latina — sustrajo los libros de Rulfo de su contexto latinoamericano, los implantó entre estudiantes franceses, y llegó a ser tan completa que por momentos pareció

una posesión diabólica, enigmática. Los estudiantes leían *Pedro Páramo*, lo discutían, intentaban extraer sus sentidos, ensayaban un discurso crítico e interpretativo, lo plagaban o parodiaban, lo representaban encarnando a cada uno de los personajes, se transfiguraban en ellos y vivenciaban las historias, grabándolas en video y observándose como fantasmáticos personajes actuando a otros personajes.

No hay duda (y Roa se encarga de expresarlo) que esta experiencia se fundamenteó en un convencimiento y una fe compartidas — tal vez bien expresadas en la frase: «Los dos únicos libros de Rulfo [son] la obra más breve y densa y acaso la más importante e imperecedera de la literatura hispanoamericana» — que ninguna otra obra en este siglo logró motivar más, mover, inspirar a grados tan extremos y pasionales.

La figura pública de Rulfo era reservada; serio, tímido, retraído, igual que Juan Carlos Onetti. Entre estos dos escritores hubo siempre amistad y admiración recíprocas, pero al mismo tiempo un pudor expresivo que hace escasa su documentación. Sin embargo, hay un ejemplo singular, indirecto y tenido del humor equívoco de Onetti. Es la carta («De Juan a Juan») que aparece iniciando el volumen de homenaje a Rulfo publicado por *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1985. Allí Onetti finge advertirle irónicamente a Rulfo las aviesas intenciones que *Cuadernos* tenía de dedicarle «un número monográfico dedicado a tu persona y a ese silencio que mantiene misterioso». Si es irónico explicar un homenaje como fruto de una intención aviesa, Onetti sabía de qué hablaba, ya que también él, en diversas épocas de su vida, sintió congelarse la mano ante el éxito inesperado de su literatura y el elogio anodante. Entrélineas del tono jocoso, Onetti parece reconocer que el exceso de elogio corrompe, inmoviliza. Sin embargo no deja de intervenir, zumbón, en esta empresa, y luego de recomendarle el silencio y mantenerse «quieto en tu rincón mexicano donde te dedicas a lograr la felicidad indígena» (aludiendo al trabajo de Rulfo en el Instituto Nacional Indigenista), dice:

Yo, por mi parte, dando satisfacción al legítimo deseo de molestar, molestias que fortifican la amistad, te abrazo y te pregunto por enésima vez: «¿Querido Juan, hay Cordillera?» Y tú contestarás que no, también por enésima vez...

Una mañana de 1969, el azar de los congresos literarios me hizo encontrar a Rulfo en el hall del mismo hotel en que se hospedaba Onetti, en Viña del Mar, Chile. A su pedido, lo guíé hasta la habitación que Onetti compartía con Carlos Martínez Moreno; quería saludarlo, quería «hablar» con Onetti.

Después del saludo inicial, y durante más de media hora, mientras Martínez Moreno y yo compartíamos el café del desayuno, pude presentarle, sin proponérmelo, el silencio más lleno de significado y comunicación entre dos de los escritores más inventivos y enigmáticos de la literatura latinoamericana. En aquel silencio no se traslucía incomodidad, al contrario, la más absoluta paz, la cálida compañía de un igual, o al menos de un escritor al que el otro admiraba, y por ende amaba, entrañablemente. Sin hablar prácticamente una palabra, una comunicación casi mística llenaba la habitación.

El entusiasmo colectivo que muestra el texto de Roa Bastos ante la obra de Rulfo puede calificarse de paradigmático, y sin duda es la comprobación definitiva de una universalidad que, para llegar a serlo, no tenía que renunciar a su carácter americano o mexicano. Las palabras zumbonas de Onetti, a su vez, exhibían el sentimiento de fatalidad y al mismo tiempo de comprensión, ante la presión de la fama. Hay aun otro ejemplo de esta

«comunicación» espléndida con la obra de Rulfo y con la persona que la escribió. En todo caso, nuevamente, con la leyenda. Y esta vez se trata de dos leyendas, ya que la de José María Arguedas (1913-1969), sellada con su suicidio, no fue menor que la de Rulfo.

Arguedas y Rulfo: voces y ecos

La relación de admiración recíproca entre Rulfo y Arguedas debería permanecer como un epítome de una identidad que sólo rara vez se produce entre escritores, y que a mi juicio tiene mucho que ver con su identidad compartida frente a una literatura cosmopolita y netamente experimental, a la que su visión social les impedía aceptar, menos aún acceder, de manera absoluta.

Vale la pena examinar esta relación con detalle. Ambos son ejemplos de lo que Angel Rama llamaba «transculturadores»: escritores que desde dentro mismo de su tradición, modernizaron a la literatura, sin necesidad de renunciar al regionalismo, ni de imitar a la escritura prestigiosa de París o New York, para adquirir el derecho de ciudadanía en la nueva república de las letras latinoamericanas de los años sesenta. Por su sensibilidad literaria y personal, Rulfo y Arguedas parecían ser los «primitivos», los escritores de la «naïveté», los narradores natos.

Arguedas dejó testimonio de esta relación en la más personal de sus obras literarias. El «Primer diario», fechado en Santiago de Chile el 10 de mayo de 1968, con el que abre su última e inconclusa novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), es no solamente el testimonio de una preparación (suicidal) para la muerte, sino también un ajuste de cuentas con la literatura latinoamericana de la época. Las referencias a varios escritores y el señalamiento de sus simpatías y diferencias establecen las coordenadas en que Arguedas se ubicaba al saberse incluído entre sus contemporáneos.

Dichas coordenadas son dobles, y algunas lo separan y alejan precisamente de ese *grupo*, en la medida en que su experiencia personal es singular. Crollo por origen pero criado en un *ayllu*, aprendiendo el quechua antes que el español, escribiendo luego literatura en un idioma que no era el idioma «afectivo», Arguedas se sintió siempre más cerca y comprometido con el mundo quechua que con los valores occidentales o mestizos.

Pero, por otra parte, él era el vínculo entre dos Perú, el indígena y el mestizo, y pertenecía al espacio designado como «la literatura peruana» y «latinoamericana». De ahí que, en el «Primer diario», se propusiera separar las aguas y establecer quiénes estaban a un lado y a otro de la frontera cultural. Arguedas nombra a varios escritores (João Guimarães Rosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Nicanor Parra, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, etc.), pero de entre todos ellos se advierte una marcada proximidad a Juan Rulfo, pese a todas las diferencias que en un artículo anterior se había dedicado a hacer. Arguedas le dirige a Rulfo algunas de las frases más cálidas del «Primer diario», y su reconocimiento como hombre y como escritor es absoluto.

La elección de Rulfo no resulta arbitraria. Sus mundos literarios se aproximan más allá de diferencias temáticas y culturales. Hay, por ejemplo, un tono, un pathos, una densidad trágica, un modo de sufrir con los personajes, y de expresar la realidad a través del lenguaje, semejantes.

En 1960 Arguedas ya había singularizado a Rulfo, adelantando algunas «Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano». Ocho años distanciados entre sí, estos dos textos son distintos tanto por oportunidad como por contexto. El artículo de 1960 señala una y otra vez las excelencias literarias de Rulfo pero también las *diferencias* entre los mundos literarios y sociales de ambos. En cambio, el «Primer diario» se ocupa mayormente de marcar la *proximidad*, la familiaridad que los une dentro del vasto y a menudo confuso contexto de la literatura continental.

En su Diario, Arguedas emplea por lo común un estilo monolítico, pero a veces adopta una forma vocativa, y se dirige a un tú, como en el ejemplo de Rulfo. Después de señalar (en la entrada del 11 de mayo de 1968) que desde 1944 había leído «muy pocos», y añadir: «Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo», se dirige súbitamente al último de los nombrados para preguntar: «¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por partir y cantar, como tú?»

Y después de esta caracterización de la palabra-cosa, de la palabra densa y material, pasa a recordar los encuentros amistosos de ambos en Guadaluajara o en Berlín, y la actitud de igualdad indeclinable en el trato que le dispensara Rulfo, actitud esta última que Arguedas valora sobremanera y que le recuerda a un personaje del mundo quechua:

Me acordé de la primera vez que te conocí en Berlín, de cómo te llevé del brazo al *amulhus*, con cuánta felicidad, como cuando, ya profesional, volví a encontrar a don Felipe Maywa, en San Juan de Lucanas. Y ¡de repente! me sentí igual a ese gran tío al que había mirado en la infancia como a un sabio, como a una montaña condensante, igual a él; y mientras los otros poblanos me doctoraban, estropeándose hasta la luz del pueblo, él, don Felipe, me permitió que lo tomara del brazo. Y sentí su olor de indio, ese hábito amado de la bayeta sucia de sudor.

La cita que reproduzco es extensa, y podría serlo aún más, porque Arguedas, como en un regreso torrencial al pasado a través de la memoria, abunda en los recuerdos de don Felipe Maywa, para luego volver a enlazar ese recuerdo con el de Rulfo: «Por eso me trató de igual a igual, como tú, Juan, en Berlín, y en Guadaluajara, y en Lima, también en ese pueblo de Guanajuato, fregado hasta nomás, como el Cuzco». El máximo homenaje a Rulfo consistió en este paralelo que lo asocia con el cerrado mundo de la infancia arguedana.

Tanto Arguedas como Rulfo rechazaban el concepto utilitario y profesional del escritor, y aunque equivocadamente el primero toma a Cortázar como ejemplo (pudo haber elegido más pertinentemente a Carlos Fuentes y Vargas Llosa), señala con pasión: «Yo no soy escritor profesional; Juan [Rulfo] no es escritor profesional; ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y posetas! O yo, con mi experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata». En su «Primer diario», pues, Arguedas encuentra dos profundos motivos de identificación con Rulfo: el uso de una palabra densamente expresiva, y la autenticidad que se opone al profesionalismo de las letras.

El artículo de 1960 es diferente en tono y en intención, como señalé antes, pero también le sirve a Arguedas para trazar paralelos. El primero tiene que ver con la concepción misma de la literatura, con su imbricación nacional, incluso su poder para moldear el carácter del país. Respondiendo a un profesor inglés que le señaló haber encontrado en Ciro Alegria,

«por primera vez, luego de arduas lecturas de la narrativa latinoamericana, un hábito de temerura», Arguedas le dijo: «El continente es así. Luchamos en condiciones igualmente despidadas y terribles; nuestra obra es fruto de nuestra vida». Pero en este punto, también Arguedas reconoce que el campesino peruano es diferente del mexicano, pues aquí «no está embriagado por la sed de la sangre ni aún de la venganza», rasgos que encontraba muy hondamente entraigados en México y expresados en su literatura.

Para Arguedas, esta violencia es la diferencia fundamental entre los dos mundos campesinos: México «ejerce sobre las personas sensibles una fascinación en que la angustia es quizá tan grande como el deslumbramiento». Y ello, por la presencia constante y palpable de la muerte, porque la «facilidad con que se espera y se provoca la muerte en todas partes, está siempre presente. Se huele a la muerte; su presencia constante parece casi necesaria para comprender y conocer la esencia de las maravillas que en ese país se contemplan».

En este aspecto Arguedas cae en el estereotipo de la «violencia» y la «muerte» mexicanas —que tanto la Revolución de 1910, la reflexión filosófica sobre el «ser mexicano», escritores europeos como Lawrence y Lowry, o contemporáneos como Paz y Fuentes, ayudaron a crear—, pero sus observaciones permiten advertir, igualmente, la personal obsesión por la muerte que ya lo rondaba. Y esa obsesión lo igualaba —literatura mediante— con el autor de *Pedro Páramo*.

En tercer lugar, Arguedas destaca la cualidad verbal, estrictamente artística, de Rulfo, esa notable ausencia de intelectualización que se siente en su literatura.

Los bosques de México, los campos calcinados y esa jubilosa, casi estentorea y natural forma en que el hombre mexicano celebra la lucha y la muerte; la raíz que nadie podría descubrir de este modo de ser, no está explicada por Rulfo, pero ninguno como él nos lleva a su más íntima morada.

Una literatura que expresa sin explicar, y que en ese estilo llega a ser la más profunda y sutil. ¿Cómo lo logró Rulfo? Por la palabra, por la densidad verbal que se inspira en el «difícil lenguaje del pueblo». De ahí que Arguedas destaque el hecho singular de que «muchos de los relatos de *El Llano en llamas* y gran parte de *Pedro Páramo* están escritos en primera persona y es siempre un campesino quien habla. Esta hazaña de Rulfo es quizá la mayor».

El artículo de 1960 es generoso por su atención privilegiadora hacia Rulfo. Pero como también señale, varias veces Arguedas insistió en las diferencias con la literatura peruana, ante todo debido a los rasgos sociales de los dos países, diferencias que forman la estructura sobre la cual se levanta toda producción literaria. Veamos algunos ejemplos de este cotejo, que tanto le interesó hacer a Arguedas.

Nada del ingente mundo mexicano de los pueblos ha dejado de ser interpretado en estos dos breves libros [...]. Y la muerte especialmente, así como los otros elementos que sostienen la vida: el placer en todas sus formas; la embriaguez sexual y la de la música; la embriaguez religiosa; pero, sobre todo, las infinitas formas de la miseria, de la tortura humana sobre la tierra, están presentes en estos libros. Y todas esas formas no son iguales a las nuestras.

En estos relatos que comentamos el indio aparece una sola vez y como un individuo absolutamente marginal. Casi no figura. [En cambio], entre nosotros es la materia envolvente, ocupa el primer plano.

En México no se siente desprecio por el habla popular como en el Perú. En nuestro país se ha tomado el castellano «mal hablado» casi únicamente para hacer reír a los mentecatos a costa de la gente del pueblo. El caballo [de Miguel Páramo] se fatiga de muerte porque ha matado a su dueño. No habría ocurrido cosa

semajante en el Perú campesino. Acaso al caballo le hubieran botado ríos de lágrimas o música de los ojos, alguna música solemne y taladrante; pero no esta inquietud que no hay otra forma de calmar que la muerte.

Estas diferencias constituyen formas de identificación. Es como si Arguedas quisiera plantearlas para observar cuánto hay de común a su pesar. Cuánto los une, en el nivel literario, aunque en el social las culturas o las formaciones políticas e históricas de ambos países, Perú y México, sean diversas.

Es por ello que la literatura de Rulfo le resulta a Arguedas más próxima que la de los «grandes novelistas europeos y norteamericanos». De ahí su afirmación: «Todos deberíamos leer los relatos de Juan Rulfo, especialmente los peruanos, precisamente porque revelan un mundo distinto al nuestro, muy distinto, pero como hecho de una materia semejante». Esa materia la proporciona «lo que tienen de español y de antiguo americano»; por eso, aunque exista sufrimiento en esta literatura, no se trata del «gremio» existencialista ni de las formas atormentadas del «fatigado hombre europeo». Arguedas reconoce en Rulfo un proyecto similar al suyo, y lo que intenta destacar en el ensayo es la pervivencia de lo similar más allá de la diferencia.

Podría asimismo hacerse un cotejo de las observaciones de Arguedas en torno a Rulfo con lo que el propio Rulfo ha dicho sobre estos mismos problemas. Hay coincidencias de relieve, que permitirían reconocer la identificación de sus proyectos.

Así, por ejemplo, el decir Arguedas que «Rulfo emplea términos del castellano viejo conservados por el campesino y fundidos con palabras que ha deformado a su modo», halla su correlato en las propias afirmaciones de Rulfo en torno a su lenguaje narrativo: «Hay palabras que el diccionario llamaría arcaísmos: es que aún esos pueblos hablan el lenguaje del siglo XVI. Ahora, no se trata de un retrato de ese lenguaje: está traspuesto, inventado, más bien habría que decir: recuperado» (G. Bernéjo 1979).

En cuanto a la observación sobre el contingente social y étnico que la narrativa de Rulfo expresa, el mismo escritor mexicano lo ha dicho: «El mexicano es una mezcla de español y el indígena. Un español quizá de Extremadura, por ahí de Castilla, que al alejarse tomó costumbres españolas pero bajo un sincretismo que incluyó el paganismismo, su superstición, su forma de pensar e imaginar las cosas». De este mismo mestizaje, según Rulfo, surge la actitud mexicana ante la muerte: «El mexicano propiamente de clase baja y hasta de cierta clase media baja es, por regla general, fanático religioso, y entonces el culto a los muertos es algo común en él. Tenemos un cuarenta por ciento de población con esas características» (G. Bernéjo 1979).

Y en cuanto al concepto de palabra literaria, Rulfo coincide con Arguedas y señala su crítica a un formalismo (la «novela del lenguaje») muy difundido en esa época. Ante la pregunta «¿Qué es para usted la palabra?», Rulfo contesta con humor crítico: «Un instrumento para construir un lenguaje y contar una historia. La novela, su nombre lo dice: "Señores, yo les traigo a contar esto". Ahora [en cambio] muchos escriben la palabra por la palabra misma; la moda es escribir por escribir, importa poco la historia, sólo la forma» (Ídem.)

El humor (sardónico) de un solitario

Los años de alcoholismo dejaron su huella profunda en la leyenda de Rulfo. Nadie parecía querer aceptar que hubiese dejado de beber por lo menos en los últimos quince años de su vida. La leyenda persiste. Tal vez ese aspecto de la personalidad de Rulfo tenía que ver con

tratar con la leyenda y la persona a la vez, de conocer dónde, si en algún lugar, la leyenda y el hombre se correspondían. Sin embargo, una de aquellas tardes Rulfo estaba particularmente elocuente, ansioso o al menos dispuesto a hablar de sí mismo. En un montón de servilletas, recogidas en los varios cafés que visitamos en el camino entre el Instituto Nacional Indigenista y el hotel donde yo paraba en Insurgentes y Reforma, quedaron escritas, por mí, sus palabras. La entrevista contiene datos biográficos que no he visto, antes ni después, reproducidos en estudios sobre Rulfo.]

— ¿Dónde naciste? La información es contradictoria: se dice que en San Gabriel, Sayula...

— Nací en un pueblito muy poco conocido, Apulco,² en Jalisco, el 16 de mayo de 1918, pero enseguida nos fuimos a San Gabriel. Apulco era un pueblo aislado, y por eso lo saquearon y quemaron varias veces las bandas alzadas. Era peligroso vivir allí y fue por eso que mis padres decidieron ir a San Gabriel. San Gabriel, donde pasé toda mi infancia, era un pueblo grande — de unos siete mil habitantes — y allí estaba la escuela militar. En 1924 murió mi padre, Juan Neponuceno Pérez Rulfo Navarro, y en 1930 mi madre, María Vizatno. Todavía en San Gabriel estuve al cuidado de las monjas josefinas francesas; cuando empezó la Cristiada, Calles las expulsó del país. En San Gabriel estuve hasta tercer año de primaria. Después, hacia 1927, los tres hermanos fuimos a Guadalajara, de internos, y allí terminé la primaria y seguí la secundaria; mejor dicho, no había secundaria, se llamaba preparatoria. Cuando nos trasladamos a Guadalajara la rebelión cristera ya había empezado. Y en Guadalajara estuve hasta 1935.

— Supongo que en aquella época el tránsito normal de quien quisiera estudiar era ése: abandonar su lugar de origen.

— Sí, yo quería estudiar en la Universidad de Guadalajara, pero ésta estaba en huelga. Creo que se declaró la huelga en 1933, y no se le veía el fin. Entonces me marché a México, pero allí el problema fue que no me revalidaban los estudios de la preparatoria. Durante un tiempo asistí de oyeante a San Ildefonso. En México vivía con un tío mío, millar del Estado Mayor, y este tío, viendo la situación y considerando que yo tenía ya dieciocho años, me habló y dijo que yo debía trabajar y aportar, así, a la casa, a la familia. Eran ideas de ese tiempo que un muchacho de dieciocho años ya debería ocuparse de un trabajo. De modo que, por mi tío, entré en la Secretaría de Gobernación, y fui empleado de la oficina de Migración. Trabajada en los archivos y eso me salvó del cese de empleados que se daba, así como en cualquier Secretaría, cuando llegaba un nuevo Secretario a hacerse cargo y, con él, toda la gente que venía a sustituirlos. Allí estuve un tiempo, y en 1939 pasé a ser agente del

Departamento de Inmigración. Tú sabes que cada tanto tiempo, por escalafón, se cambian los trabajos: por eso llegué a ser agente y en 1940 me trasladaron a Guadalajara, encargado de la vigilancia de los marinos italianos y alemanes de los barcos incautados en los puertos mexicanos. México había entrado en la guerra. Después trasladaron a los marinos a la cárcel de Perote, pero yo me quedé allá en Guadalajara, sin hacer nada. Me quería venir a México, hice todo lo posible y al fin lo logré.

— Efrén Hernández publicó un cuento tuyo en *América* hacia 1948, y lo presenté con una nota al pie firmando como Till Ealling. [...] ¿En qué época te «descubrió» Hernández?

— Debí ser en 1938; Efrén Hernández llegó a Gobernación un poco después que yo. Yo me quedaba en las oficinas, después del trabajo, para escribir, pero nadie sabía nada. Efrén Hernández se enteró de que yo escribía y leyó algunas cosas. Precisamente, aquella novela que estaba yo escribiendo, *El hijo del desaliento*, que era muy retórica, con muchas divagaciones. Hernández me insistió en que le diera alguna colaboración para publicar en revistas, y los refugiados españoles estaban preparando una, *Romance*. Entonces yo le di un capítulo de aquella novela, pero no salió en esa revista: años después la publicó Segovia en la *Revista Mexicana de Literatura* (1969) con el título «Un pedazo de noche». Pero sí, por Efrén Hernández publiqué yo mi primer cuento, «La vida no es muy seria en sus cosas», en el 40, creo; es un cuento muy malo.

— *Pedro Páramo* se publicó dos años después que *El Llano en llamas* pero la complejidad de la novela me hace pensar que debiste proyectarla desde tiempo atrás. ¿Me equivoco?

— No te equivocas. Yo había empezado a escribir *Pedro Páramo* mucho antes que los cuentos. Pero tenía algunas dificultades, especialmente con los personajes: no sabía *como expresarlos*. Entonces me puse a escribir cuentos, como una especie de ejercicio. Hasta encontrar a Gomala, el medio en que debían desarrollarse los hechos de la novela: traté de ubicar la novela en determinado sitio y de hacer que los personajes de pueblo hablaran un vocabulario de pueblo. Debo decirte, aquí, que las contracciones que hay en el texto, tanto en *Pedro Páramo* como en los cuentos, no son mías. Yo digo «pos» en vez de «pues» si estoy hablando, pero no lo escribo. Eso lo cambió Paco Aramburo, que era corrector de pruebas del Fondo. Ahora, que van a tener que parar el libro otra vez para una nueva edición, ya que las placas están muy deterioradas, quisiera revisar *Pedro Páramo* y restituir esas palabras. Nunca leí el libro desde que se publicó. Bueno, pues, cuando salió en 1955, yo estaba apenas resolviendo los problemas que te digo. Por cierto que eliminé muchas páginas, debí haber sacado unas cien páginas. Por ejemplo, había muchos diálogos: el abogado aparecía varias veces en la novela, intervenía en largos diálogos con Pedro Páramo. Y lo mismo el cura Rentería. Pues yo eliminé todos esos diálogos. Por eso hay hilos sueltos; si hubieran quedado todas las páginas que saqué, todo en el libro estaría perfectamente explicado. Creo que si ahora lo leo otra vez van a tentarme las ganas de quitarle algunas páginas. Pero fíjate que con las ediciones que ha venido haciendo el Fondo el *Pedro Páramo* está cada vez más delgado. No sé, habría que abrirle la caja, ponerle un cuerpo más grande, no sé. De las ciento cincuenta páginas que tenía la primera edición ahora sacan hasta ciento diez; es un folletito.

— *Pedro Páramo* tuvo otros títulos antes que definitivo: *Los murmullos*, *Una estrella junto a la luna*, etc. ¿Por qué la indecisión?

— *Los murmullos*, sí, y el otro título. Tú sabes que cuando uno está por publicar una

² El problema del lugar y la fecha de nacimiento de Rulfo es otro ejemplo de la leyenda. Creo que hasta hoy no se ha resuelto. Es cierto que Rulfo dio diferentes lugares como el sitio natal. A mí me dijo Apulco, a otros dio el nombre de Sayula. En 1987 Federico Murguía Cárdenas hizo una detallada cronología de la familia Rulfo *financiera y datos biográficos de Juan Rulfo*, y dio a conocer el acta de nacimiento de Rulfo. Según ésta, Juan Neponuceno Carlos Pérez Vizatno nació en la casa número 32 de la calle de Francisco y Maeter, Sayula (dominio de la ahijada paterna), el 16 de mayo de 1917, y fue inscrito ocho días más tarde. Sin embargo, sería ingenuo creer que un acta pruebe la verdad de todos los datos. ¿Por qué inventar Apulco, si no fuese cierto? Apulco era la hacienda de los Rulfo, heredada por María Vizatno y Arriaga, el lugar donde los padres de Juan Rulfo contrajeron matrimonio, donde vivieron durante bastante tiempo y donde nació el hijo mayor, Severiano. Nada impide que, nacido allí, madre e hijo fuesen trasladados a numerosas casas similares. En otro libro producto de la investigación posterior, *Bioblogografía Juan Rulfo* (1988), de Ramiro Villaseñor y Villaseñor, se señala que Rulfo nació en Sayula, no obstante lo cual el escritor advierte que nomás fue registrado en ese pueblo por las circunstancias que atravesaba el país. [pen] El se creía originario de San Gabriel por haberse criado en esa población» (p. 11). La leyenda no tiene fin.

novela, es difícil decidirse por el título. Y el título cambia la perspectiva de un libro: depende del que elijas para que caiga el acento en uno o en otro aspecto del libro. Yo quería titularlo *Los murmullos* pero al final no pude hacerlo porque García Cantú estaba escribiendo un libro con ese mismo título: al final apareció como *Los falsos rumores*.

— ¿Reconoces que hay un *modelo real* para el personaje *Pedro Páramo*? ¿Que tu novela tenga una base anecdótica real?

— Mi hermano, cuando le hablan de mí, siempre dice: «No le haga caso a ése, que es muy mentiroso. Todo lo que ha escrito no es cierto». Y es que la gente no advierte las diferencias entre novela y crónica, novela e historia. Claro está, yo no quise hacer ni historia ni crónica con *Pedro Páramo* ni con los cuentos de *El Llano en llamas*. Sí, Tuxcacueco y todos los lugares que aparecen nombrados en los cuentos y en la novela existen, no son inventados, pero tampoco he calcado la realidad de esos lugares. Por otro lado, hay gente que viene y me dice: «¡V! a Pedro Páramo. Sí conocí a un hombre que tiene las mismas costumbres, que se comporta igual que Pedro Páramo». No es extraño que me lo señalen. Pero es que Pedro Páramo es un cacique y en México estamos repletos de caciques. Fíjate que todo es caciquismo, la estructura del poder es la del cacicazgo, y hay muchos tipos de caciques. Antes de la revolución, cada estado tenía un dueño, era el terrateniente, el hombre más poderoso del estado, y toda la tierra le pertenecía, pertenecía a la familia. En Sonora estaban unos, en Veracruz otros, en Chihuahua otros. Lo que hizo la revolución fue desmembrar un poco esos latifundios, de modo que nadie pudiera ser dueño de todo un estado. Pero no se eliminó el caciquismo, al contrario, se lo pulverizó. Entonces subsistieron caciques más pequeños que dominan zonas más cerradas, no tan amplias, pero que en su conjunto forman la misma situación de poder. Y eso es necesario para mantener un sistema político: fíjate que un gobernador depende de los caciques locales. Como él no puede controlar todo su estado, necesita que eso lo haga cada cacique en su región. Y el presidente, a su vez, necesita de los gobernadores porque tampoco él solo puede controlar el país.

VISTA PANORÁMICA: LA OBRA DE JUAN RULFO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO

Gerald Martin

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.

Pedro Páramo

El historiador busca la visita panorámica, pero dicha visita sólo se consigue después de un viaje por el extraño laberinto de las lecturas críticas a través del tiempo y el espacio. El historiador debe tomar en cuenta que algunos críticos lo leen todo, algunos sólo una parte y otros casi nada de lo que les ha precedido. Este trabajo intentará reconstruir las diferentes reacciones ante la obra de Rulfo de 1953 al presente, con especial hincapié en las lecturas innovadoras, aquellas que cambiaron el ángulo desde el que se contemplaba el paisaje de la crítica rulfiana. No será tanto un viaje personal como una especie de itinerario crítico, una larga antología de «voces, ecos y murmullos».

A primera vista, la crítica de la obra de Rulfo es un poco monótona, en parte porque él fue un escritor parco de palabras y de obras, y en parte también porque los rasgos centrales de su producción literaria parecen obvias: es un escritor profundo pero no ancho, para decirlo de alguna manera. Este viaje panorámico hará caso omiso de libros y artículos que, por muy interesantes y profesionales que sean, no añaden nada nuevo a nuestra visión global de la obra del mexicano.

La importancia de la obra de Rulfo es evidente. Casi todos están de acuerdo en cuanto al estatuto clásico de sus dos libros, y sin embargo no hay unanimidad alguna en cuanto a los elementos y cualidades que le otorgan dicho estatuto. Refrictendos especialmente a las lecturas de *Pedro Páramo*, parecería obvio que es un libro indivisible, y sin embargo la gran mayoría de los críticos tratan de dividirlo. Es un libro que tiene no sólo una virtud sino varias; o, más bien, tiene una virtud incomparable, que es la de sintetizar todas las otras en una unidad irrompible.

Como siempre, en este caso también las primeras lecturas son más importantes de lo que generalmente se cree; incluyen una piedra angular en la que se ha construido todo el gran

