

Juan Rulfo

# Antología personal

Prólogo de Jorge Ruffinelli



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Primera edición: 1988

Segunda edición: 2021

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Clara Aparicio de Rulfo, 1988  
© del prólogo: Jorge Ruffinelli, 1988  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1988, 2021  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15  
28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-1362-304-7

Depósito legal: M. 4.932-2021

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 9 Prólogo, por Jorge Ruffinelli

## ANTOLOGÍA PERSONAL

### De *El Llano en llamas*

- 43 Nos han dado la tierra  
50 El Llano en llamas  
70 ¡Diles que no me maten!  
80 Luvina  
92 No oyes ladrar los perros  
98 Paso del Norte  
106 Talpa  
118 Anacleto Morones

### De *Pedro Páramo*

- 139 El padre Rentería  
155 Susana San Juan

### Otros textos

- 187 Un pedazo de noche  
197 La vida no es muy seria en sus cosas



# Prólogo

## 1

«Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo.» Tal vez no hay, en la literatura de lengua española, un comienzo novelístico tan perfecto, tan rico y sugerente como éste. El triángulo familiar aparece completo, aunque también la grieta: antes de que Juan Preciado se refiera al «abandono», con palabras de su madre, el abandono está inscrito en esas cuatro oraciones, como también en el clima emocional de la promesa, la agonía, el amor materno y el filial, la lejanía paterna mezcla de omisión y extrañeza, el respeto ante la muerte ajena, la compasión expresada en un apretón de manos. En esas cuatro oraciones

hay más historia social que en decenas de ensayos sobre la estructura de la familia, o sobre la sociología, la psicología y la ontología del mexicano. Y todo está concentrado en unas pocas palabras, como rasgo estilístico y como visión del mundo. Rulfo (1918-1986) escribió en implosiones, logrando la síntesis antes que la proliferación. Cuando Carpentier señaló que la cultura hispanoamericana era fundamentalmente barroca, Rulfo pudo haberle respondido exactamente lo contrario, con igual verdad. El modo narrativo de Rulfo es el del «murmullo», no el de la viva voz; el decir callando y no la explosión verbal.

Si este rasgo salta a primera vista, otro, concomitante, se le añade: Rulfo es un ejemplo único en la literatura mexicana porque se dio de una vez y para siempre. Salvo pequeños detalles de estilo, nadie puede observar «evolución» en su obra. Es posible rastrear los primeros cuentos hasta 1945, cuando «La vida no es muy seria en sus cosas» apareció en la revista *América* que dirigía Marco Antonio Millán, y la revista *Pan* (que dirigían en Guadalajara Arreola y Alatorre, luego el propio Rulfo) dio a conocer «Nos han dado la tierra» y «Macario»; pero prácticamente toda la obra de Rulfo apareció en libro entre 1953 (*El Llano en llamas*) y 1955 (*Pedro Páramo*), títulos a los cuales se sumó después un relato pensado y escrito para el cine: *El gallo de oro*, 1980. Desde el comienzo algunos lectores prefirieron a Rulfo novelista, como otros lo consideraron ante todo un gran cuentista; esta duda sólo confirma que Rulfo dominó espléndidamente la narración, fuese ésta cuento o novela, y lo hizo sin tropiezos, sin balbuceos, sin escalas ascendentes o descendentes, sin andadores ni ejercicios. Acaso en ese rasgo se encuentre una de las cla-

ves de su silencio posterior, de las tres décadas en que, si escribió, al menos no publicó una sola novela o un cuento nuevos, pese a la expectativa voraz de sus lectores. Rulfo ya había escrito de una vez y para siempre.

Hasta el modo en que Rulfo llegó a ser conocido es indicador de este retaceo, de este silencio originario y ulterior. En 1948, al presentar el cuento «La cuesta de las comadres» en la revista *América*, Efrén Hernández (firmando Till Ealling) testimonió su descubrimiento de un joven escritor llamado Juan Rulfo. Éste llevaba tiempo escribiendo en silencio cuentos, y una novela —*El hijo del desaliento*— que jamás se publicó. Escribía fuera de las horas del trabajo burocrático, en las oficinas de Migración donde estaba empleado:

Causa, a un tiempo, de mi más persistente desconcierto y mi mayor confianza, es la manera de rigor, la rigurosísima y tremenda aspiración, el ansia de superación artística de este nato escritor. Cosas que en buena ley son de envidiarse, él, por hallarlas ruines, ha venido rompiéndolas, tirándolas, deshaciéndose de ellas, ¡para volver a hacerlas! Nadie supiera nada de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura, adivino en su traza externa algo que lo delataba; y lo instara, hasta con terquedad, primero a que me confesase su vocación, en seguida a que me mostrara sus trabajos y a la postre, a no seguir destruyendo.

Rulfo continuó escribiendo y destruyendo, como una moderna encarnación de Sísifo, y la aparición espaciada de sus cuentos fue resultado de la insistencia de sus amigos. Finalmente, a partir de 1955, Rulfo se sometió al

mutismo que parecía llevar dentro suyo, al largo silencio que se convirtió, paradójicamente, en su lenguaje más poderoso ya que obligó a sus lectores a concentrar la atención en lo único que había escrito: sus dos obras incomparables. El silencio de Rulfo posterior a *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* tuvo la consistencia del silencio anterior, pero se hizo evidente por obvio contraste con sus dos obras. Durante esos treinta años de incesante asedio público, de interrogaciones, formuladas o implícitas, *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* no disminuyeron de importancia, al contrario, salieron airoso de lo que se ha llamado convencionalmente «la prueba del tiempo», hasta consolidarse como prodigios de nuestro idioma. Silencio antes de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*; silencio aún más cerrado después: los dos libros se recortan en dicho marco y se muestran suficientes para componer un universo personal de enorme riqueza, donde se acuña una imagen definitiva del desamparo y el rencor.

La escritura de Rulfo es tejido verbal con trasfondo de ausencias. Ante todo, una ausencia clave que es a veces física y otras afectiva: la del padre, que recorre línea por línea sus cuentos y novela. Evitando la «falacia biográfica» de co(n)fundir la vida literaria con la real, de todos modos resulta legítimo acudir a esos elementos para aproximarnos a su visión del mundo. Rulfo nació en una hacienda familiar cerca de Sayula (en el registro parroquial de este pueblo fue anotado). Exactamente medio siglo después, Rulfo me narró los orígenes familiares con estas palabras:

Nací en un pueblito muy poco conocido, Apulco, en Jalisco, el 16 de mayo de 1918, pero muy poco después 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 escolta militar. En 1923 murió mi padre, Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Navarro, y en 1927 mi madre, María Vizcaíno.

Rulfo se refirió luego a otros momentos de su vida, pero esta síntesis de su infancia es más elocuente que una detallada biografía. Lo significativo es el énfasis puesto en las dos fechas centrales con que cerró el relato de una infancia desamparada: la muerte del padre cuando él tenía sólo seis años, la muerte de la madre tres años después. Durante toda su vida –al menos, desde que ésta comenzó a hacerse «pública» en 1953–, el motivo de la muerte de su padre se hizo objeto de versiones diferentes, cada una más equívoca y confusa. En 1964 Seymour Menton señaló, en su antología del cuento hispanoamericano, que el padre de Rulfo había muerto a manos de un peón. Dos años después Rulfo intentó disipar esa historia en el diálogo autobiográfico que sostuvo con Arreola en *Bellas Artes* (1966): «A mi padre no lo mató un peón, no tenía peones...». Pero fue más impreciso: «Lo mataron una vez cuando huía». Obviamente, falacia biográfica sería extraer de la literatura de Rulfo una versión «fantasmática» de la muerte del padre. Y sin embargo, la tentación es fuerte y vale correr el riesgo. En la tan citada entrevista con Joseph Sommers (1973), Rulfo, como era habitual, dijo realmente más de lo que «dijo». Allí negó enfático: «Nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro*

*Páramo*, nada autobiográfico», pero de inmediato reconoció que «[tal vez] en lo profundo haya algo que no esté planteado en forma clara en la superficie de la novela». Cuando Rulfo murió a comienzos de 1986, el tema de la muerte del padre reapareció. Pablo Rulfo explicó la timidez y melancolía del escritor por la pérdida del padre: «Yo creo que fue por su infancia. Por perder a ese padre como lo perdí. Era la ausencia del padre, como se ve en eso que dijo de los personajes de *Pedro Páramo* (entrevista Joseph Sommers): “No tienen un asidero, una cosa de donde aferrarse”». Igualmente fascinante fue la reconstrucción (¿histórica o ficticia?) que hizo Felipe Cobián Rosales en una crónica titulada «Fue entonces cuando Rulfo vio a su padre asesinado». Cobián recreó aquel hecho con detallismo persuasivo. Según dicha versión, don Cheno (Juan Nepomuceno Pérez Rulfo) había discutido ásperamente con Guadalupe Nava, «hijo del entonces presidente municipal de Toluca», por la incursión del ganado de éste en sus tierras. La recriminación debió haber sido dura y humillante, pues Nava, rencoroso, se refugió en la cantina, dispuesto a embriagarse con mezcal para armarse de valor y enfrentar a su antagonista. Cuando así lo hizo y salió a buscarlo, lo encontró de camino a Tonaya: Rulfo llegaba desde San Pedro Toxín, donde vivía con su familia, y Guadalupe Nava le manifestó su voluntad de acompañarlo. Iban cabalgando, sin que Rulfo sospechara intenciones criminales en su acompañante, «y habrían caminado escasamente quince minutos el uno tras el otro, cuando al trasponer el arroyo “La Agüita”, en uno de los confines del Llano Grande –camino a Tuxcacuexco y Tonaya, entre Paso

Real y Chachahuatlán— [...] Lupillo descargó con furor, y por detrás, todos los tiros que el arma tenía».

La asombrosa semejanza entre este relato y «¡Diles que no me maten!» podría motivar la sospecha de que la literatura es capaz de copiar a la vida pero también que las versiones biográficas son capaces de contaminarse de literatura. Ficción o verdad, lo interesante es que en el cuento de Rulfo, el episodio fundamental del pasado (la muerte de Lupe Terreros) se recoge en el relato del hijo de la víctima así como en los recuerdos del victimario que está a punto de ser fusilado por el primero. Y es en palabras del coronel (el hijo de don Lupe) donde se acuña la expresión: «Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta», imagen recurrente que Rulfo utilizó varias veces en sus cuentos con diferente fraseo. Otro dato singular es el hecho de que la persona «real» que mató al padre de Rulfo —en la versión contada por Rosales— se llamaba *Guadalupe Nava*: ese mismo nombre aparece en «¡Diles que no me maten!» combinando los de la víctima y su asesino: *Guadalupe Terreros* y *Juvenio Nava*. Éste es un cuento de venganza y reparación, como hay otros en la obra de Rulfo (léase «El hombre», léase *Pedro Páramo*); tal vez la literatura fue para su autor una posibilidad de conjurar algunos demonios secretos y personales.

De igual modo, más allá o más acá de cualquier circunstancia biográfica, el tema de la ausencia del padre (o la difícil relación filial) resulta central en la narrativa de Rulfo. Un rápido recorrido por los cuentos y *Pedro Páramo* lo comprueba. Por un lado, la novela que Rulfo nun-

ca publicó se titulaba *El hijo del desaliento*, y era la historia de la soledad del personaje en una ciudad a la que no pertenecía. Rulfo se desencantó de su relato y explicó sus razones, vinculando la literatura con su propia vida:

Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad... En realidad yo estaba solo en la ciudad, que era una ciudad pequeña, miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo [...] conmigo mismo.

En «Anacleto Morones» se narra con picardía cómo *la Huérfana*, «la del eterno llorido», encuentra consuelo en los brazos del Niño Anacleto. Ella justifica su desliz diciendo: «Yo soy huérfana y él me alivió de mi orfandad; volví a encontrar a mi padre y a mi madre en él». Y luego explica por qué siempre está llorando: «Es que se han muerto mis padres. Y me han dejado sola. Huérfana a esta edad *en que es tan difícil encontrar apoyo*» (las cursivas son mías). En «Macario», lo más enigmático del cuento es la razón por la que el personaje (niño o adulto retardado) pasa las horas nocturnas junto a la alcantari-lla, aplastando las ranas que se atrevan a salir. Al final del cuento, «Macario» se explica, y sus razones tienen una lógica perfecta, evidente de su obsesión: si las ranas salieran y croaran, despertarían a la Madrina, y ésta, en castigo, cumpliría su amenaza de pedirle «a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condena-ción eterna, derechito, sin pasar siquiera por el purgato-

rio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá que es allí donde están...». La de Macario es una inocencia patética y a la vez robusta como toda esperanza.

En «La herencia de Matilde Arcángel», «No oyes ladrar los perros» y «Paso del Norte», el padre no está físicamente ausente pero la relación con el hijo es conflictiva. En el primero de estos relatos, el padre siente tanto odio por el hijo (a quien le atribuye la muerte accidental de la madre), que dilapida sus propiedades con el férreo propósito de negarle toda herencia. Y reaparece allí una vez más la imagen predilecta de Rulfo: «con el único fin de que el muchacho no encontrara cuando creciera de dónde agarrarse para vivir».

«No oyes ladrar los perros» no es otra cosa que un patético diálogo-monólogo de un hombre que en la cerrada noche lleva a costas al hijo desangrándose, moribundo, con la esperanza vana de llegar a un poblado, pero utilizando el viacrucis para reprocharle al hijo la mala vida, el desamor y la indiferencia, y confesarle que lo había maldecido en retribución. «He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: “¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!”». En «Paso del Norte» los reproches están equilibrados entre padre e hijo, ambos se echan en cara el abandono y la soledad. Éstos son ejemplos suficientes de un tema profundo, pero también se puede encontrar en el desenlace de «El Llano en llamas», en «La noche que lo dejaron solo» y en la historia del despreciado Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

Una vez reconocida la importancia de este tema y su resonancia, es preciso restituirle la dimensión, no reducirlo a un mero paradigma biográfico, al hipotético trau-

ma que la literatura permitiría enfrentar y cauterizar. En efecto, funda pero no agota la posibilidad filosófica de la obra de Rulfo, obra de la cual desde sus mismos comienzos la crítica reconoció una rica multiplicidad de niveles. La relación padre-hijo no es un mero «motivo» literario, sino la línea que articula íntimamente sus textos y les permite dialogar con la realidad social e histórica.

Una interpretación mítica de la obra de Rulfo –como la que han ensayado con brillantez y persistencia Octavio Paz y Carlos Fuentes–, es seductora pues principia por instalarla en la intemporalidad de los valores universales. Corre el riesgo, sin embargo, de retacear el carácter profundamente popular, y en consecuencia social, de su visión del mundo. En uno de sus primeros cuentos, «Nos han dado la tierra» (1945), Rulfo mostró cómo no se había destruido el patrimonialismo de la propiedad neofeudal porfiriana; sólo se lo había trasladado a la nueva etapa revolucionaria. En este sentido Rulfo pareció heredar el escepticismo de Azuela, pero ya sin radiarlo en la percepción decepcionada del ascenso de un nuevo sector social –las clases medias volcadas como «moscas» sobre el pastel que era el país–, sino en la denuncia de la estructura patrimonial advertida desde la perspectiva de sus víctimas: los campesinos. En «Nos han dado la tierra» existe un diálogo iluminador entre esos campesinos y el Delegado del Gobierno. El narrador cuenta, con elocuente laconismo, cómo aquellos campesinos posrevolucionarios habían aspirado a una verdadera propiedad, no a «este duro pellejo de vaca que se llama el Llano»; cómo soñaban legítimamente con las tierras fértiles bañadas por el río, y no con el desierto; y cómo,

en cambio, el Delegado parecía burlarse de ellos al mostrarles la inmensidad del sitio y decirles: «No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos». Aquí Rulfo no es sólo irónico; es sarcástico. Exhibe claramente la condición clasista de la revolución triunfante. En otro de sus estupendos cuentos, «Luvina», esta situación parece continuar y alcanzar una nueva instancia expresiva. Allí el narrador –un profesor– recrea la sensación de desamparo experimentada en la «soledad de Luvina», ante sus tierras erosionadas e inútiles, y recuerda cómo había intentado animar a los habitantes a vencer su arraigo:

“¡Vámonos de aquí! –les dije–. No faltará modo de acomodarnos en alguna parte. El gobierno nos ayudará.”

»Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucecita allá muy adentro.

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

»Les dije que sí.

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

»Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.

En «El día del derrumbe», Rulfo alcanza con nitidez esta misma dimensión social, al parodiar el discurso y los hábitos políticos. Después del terremoto que destruyera las humildes casas de adobe de Tuxcacuexco (así se lla-

maba originalmente la «Comala» de *Pedro Páramo*), el gobernador de la entidad y los acólitos llegan al lugar, para ser recibidos pomposamente por el pueblo humilde. Se organiza una gran comida que acaba en borrachera y promesas vacías y demagógicas de ayudar a la reedificación del pueblo. El cuento ilustra simultáneamente la adoración de tipo casi divino que ejerce la Autoridad en México —el Estado, cuya figura Paz ha mitificado con sa-gaz apelativo: ogro filantrópico—, así como la hipocresía consabida del poder político frente al pueblo. Volvemos a encontrar una figura que se proyecta: la del padre venerado y a la vez omiso, el cacique que lo puede todo y sin embargo no hace nada por los campesinos. Poniendo el relato en boca de uno de los personajes (como en «Nos han dado la tierra»), Rulfo refuerza la oralidad de su estilo y también el punto de vista del pueblo víctima del paternalismo estatal. ¿Cómo no ver en *Pedro Páramo* la personificación del caciquismo que la Revolución fracasó en derrotar pero en el cual dejó de todos modos las semillas de su «derrumbe»? ¿Qué vivencia del cacique, más fuerte que la proporcionada por esta novela a sus lectores, puede encontrarse en la literatura mexicana? ¿Cómo no ver en ese Pedro Páramo cruzado de brazos para que Comala muera «de hambre», a una figura patriarcal conflictiva?

Estas preguntas provocan de inmediato la interrogante sobre el referente histórico, ese «mundo» real cuyo correlato —no necesariamente su reflejo— será el «mundo» narrativo del escritor. El mundo de Rulfo parecía marcado para ser rural o provinciano, a imagen y semejanza del que lo rodeó en su infancia y temprana juventud, y el

que podía rememorar nostálgicamente una vez que se «desterritorializó» en la ciudad. Los primeros textos de Rulfo pertenecen al medio urbano, se localizan en él. De la ciudad iba a ser su novela *El hijo del desaliento*, de la cual queda sólo un fragmento —«Un pedazo de noche»—, y esa novela, como lo reconoció el autor, contenía elementos autobiográficos, más que en los hechos, en la dura experiencia que le significó vivir, primero en Guadalajara, luego en la Ciudad de México. El cuento «La vida no es muy seria en sus cosas», estaba asimismo destinado a explorar la angustia del individuo en la gran ciudad.

Que la vida no es muy seria en sus cosas, esto parece decirlo toda la narrativa de Juan Rulfo, cuyos títulos delatan su inspiración oral y popular: «¡Diles que no me maten!», «No oyes ladrar los perros», «Es que somos muy pobres», «Acuérdate», «La noche que lo dejaron solo», «Nos han dado la tierra», etcétera. Esa frase resume la reflexión existencial de quien toma conciencia de las desgracias cotidianas, y se siente compasivo con los seres humildes. Es difícil decidir hasta qué punto «La vida no es muy seria en sus cosas» se vincula con los demás cuentos conocidos; es uno de sus primeros textos, pero Rulfo lo dejó en la sombra hasta muy tarde, en el conjunto de sus obras. El cuento parece diferente pero si, por un lado, advertimos una emocionalidad a punto de derrotar su laconismo expresivo, con clara ternura en el diseño del personaje, con patetismo a flor de piel, por otro, también logra ser más sugerente que explícito. El dolor frente a los hechos de la vida —que es preciso no confundir con el chantaje emotivo del realismo social de los años cuarenta— se encuentra aquí, como igualmente en «Macario», en la circunstancia social e indi-

vidual de «Es que somos muy pobres» y en las imágenes de extrema pobreza de los personajes en «Nos han dado la tierra». La soledad, el desamparo y la proximidad de la muerte son otros motivos que relacionan e identifican a este cuento inicial con los que le continuaron. Vale la pena aún notar ciertos rasgos familiares a «Luvina» o a *Pedro Páramo*: aunque el acento del relato está puesto en una atmósfera interior antes que física, creada por pensamientos y sensaciones del personaje femenino, hay algunas imágenes exteriores cuya plasticidad recuerda el ambiente desolado de los «pueblos fantasmas»: un «viento frío, agachado al suelo, como si anduviera barriendo las calles». En esta frase se reconoce a Rulfo, su contenida y a la vez expresiva vena de narrador.

Después de este cuento urbano y la fallida empresa novelística de *El hijo del desaliento*, los cuentos y la novela definitiva de Rulfo se ubicarían en el contexto rural de las tierras de Jalisco. En cuanto a la época histórica, real, no por azar desarrolló la mayor parte de sus cuentos y buena parte de *Pedro Páramo* en un periodo de perfecta pero disimulada relación con sus temas. Ese periodo es el de la rebelión cristera (1926-1928) durante la gestión presidencial de Calles, cuando la Revolución que parecía haber aquietado los ánimos bélicos para ingresar en una etapa de afirmación institucional, inició un nuevo periodo armado. Podría decirse que se trata de otra revolución, o de un movimiento social circunscrito a una zona, y provocado por el problema concreto de la prohibición del culto público. La gente sale a pelear por «Cristo Rey». El motivo, que sería recogido por la «literatura cristera», o por algunos libros excepcionales como *Dios en la tierra*, 1944, de

José Revueltas, aparece con su particular enfoque especialmente en un cuento de *El Llano en llamas* –el que da título al libro– y le sirve de trasfondo a la última parte de *Pedro Páramo*. Un personaje principal de esta novela –el padre Rentería– acaba encarnando la figura de los sacerdotes alzados. Y no en vano es este personaje (junto al de Susana San Juan) el que Rulfo eligió para que representara su novela en esta *Antología personal*.

Rulfo había sido parcial testigo de la rebelión cristera cuando tenía menos de diez años de edad. Por eso la recuerda y la vincula con su propia vida, como la recuerda y la vincula con su arte. «Los curas de la costa siempre traen pistola, son curas “bragados”», dijo en una entrevista.

El cura Sedano de Zapotlán el Grande raptaba muchachas y se aprovechó de la Cristiada para alzarse en armas, lo mismo que el de San Gabriel y el de Jiquilpan. A Sedano lo colgaron en un poste de telégrafo. Tendría yo como ocho años cuando el cura de San Gabriel dejó su biblioteca a guardar en la casa de mi abuela, antes de que expropiaran el curato y lo convirtieran en cuartel...

Pero la violencia de las armas, explicable por la revuelta y expresada a menudo con inusual plasticidad –como en el episodio de Pedro Zamora y su juego «al toro» con las víctimas de «El Llano en llamas»–, es una violencia profunda, como una semilla secreta que cada uno guarda hasta que súbitamente germina. De ahí la «naturalidad» con que esa violencia aparece marcando los actos, a veces constreñida, sin embargo, por el sentimiento judeocristiano de la culpa, y otras aligerada por la inocencia.

«¡Diles que no me maten!», citado antes respecto de la «muerte del padre», es un ejemplo. Durante cuarenta años Juvencio Nava guarda la culpa de su crimen, hasta que el entorno social y, finalmente, el hijo de su víctima, se encargan de que el hecho no se olvide, se actualice y se pague mediante el «ajusticiamiento». El victimario pasa a ser víctima de su antigua violencia, y los múltiples «tiros de gracia» que recibe son los puntos finales de una vida llena de sufrimiento. Antes de que el hijo de su víctima lo mande fusilar y lo remate, Juvencio Nava ruega inútilmente el perdón por la idea de que su castigo ha consistido en «vivir».

Ya he pagado, coronel. He pagado muchas veces. Todo me lo quitaron. Me castigaron de muchos modos. Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían. No merezco morir así, coronel. Déjame que, al menos, el Señor me perdone. ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

Este cuento, como todos los de *El Llano en llamas*, o como la misma novela, se construye sobre la inminencia de la muerte violenta, la sensación de que la vida es un hilo tenso listo a cortarse «en cualquier rato». Éstos son elementos frecuentes, casi constantes en las historias. Que un hombre sobreviva años huyendo de su culpa mientras otro mantiene como razón de ser el sentimiento de venganza, es la base de otra idea acendrada en Rulfo: la de que los actos forman una piel de la que no es posible desprenderse, y que el pasado gravita acumulativamente como una fatalidad que determinará el fin. No se trata, empero, de un fa-

talismo religioso o metafísico, o de una culpa original de la cual cada ser es genéricamente hereditario aunque individualmente inocente. En el mundo de Rulfo la culpa es fruto de la acción, consecuencia de los actos, es afirmación personal y por ende responsabilidad ética. Respondiendo a esta concepción de la vida, de raíz romántica, Pedro Páramo confiesa en un pasaje de la novela cómo una ambición única determinó su vida de crímenes y acumulación de poder, y ella fue la de recuperar el paraíso perdido de un amor infantil: «Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti».

El presente en Rulfo es la estación final de un largo recorrido lleno de memoria y sufrimiento. Los personajes suelen llevar a costas el peso de esa experiencia que en un principio podría creerse fruto de la noción fatalista, pero que pronto recupera su rostro humano, la responsabilidad referida. En todo caso, se trata de una fatalidad histórica y social, con raíces humanas y no divinas. La «fatalidad» que se enseorea de «Luvina» o de la pobreza de los personajes en «Nos han dado la tierra», apunta con vigor y sin equívoco a la injusticia de la sociedad; del mismo modo, el futuro de prostitución que le espera a «la Tacha», en «Es que somos muy pobres», no es el resultado de una condenación atávica sino del orden social injusto de los hombres.

En los cuentos de Rulfo los personajes transitan, se mueven sobre una tierra estéril que expresa una imagen de la vida. Pero los viajes no tienen destino ni propósito. Al llegar a Luvina, por ejemplo, el personaje le pregunta, atóni-