

recursos en un afán de descubrir otras verdades. La literatura se enriquece con un lenguaje más amplio y popular pareciéndose más a la vida en cualquier otro lugar ⁴. Mediante un fenómeno de este tipo los novelistas latinoamericanos descubren para su continente —y para el mundo— lo que hasta aquel momento no había existido más que en el desarrollo de lo que se llama historia. Y bastante antes del medio siglo, en Uruguay, Juan Carlos Onetti, describe entre los primeros el ambiente ciudadano de aquellos sitios. Luego seguirán otros, como Sábato, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, sin olvidar a Borges, Guimarães Rosa o García Márquez, a quienes la realidad de sus lugares no se les pasa por alto, aunque su literatura se resista de lo que llaman «realismo» ⁵. Al menos una cosa hay cierta, y es que recién en ese momento nace la literatura latinoamericana para el resto del mundo.

El discurso de Juan Rulfo tiene comúnmente la estructura de la plática —lo que no afirma su sencillez, pues, como se verá, es más bien compleja—. Como en las viejas sociedades, la plática —la conversación— es, al mismo tiempo, memoria y esparcimiento; es decir, identidad y reafirmación incluso a la luz de la lumbre hogareña. La plática fija los datos, los acontecimientos y ayuda a hacer del tiempo una carga menos dura. En la obra de Rulfo, la plática se manifiesta como la estructura misma de la materia contada. Los narradores rompen a hablar y el cuento se estructura a través del capricho aparente de una memoria. La antigua fórmula de Homero: «Canta, oh diosa, la cólera de Pelida Aquiles» se ha humanizado y, hasta cierto punto, se ha hecho cotidianidad: «Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el “rezonga ángel maldito” cuando la época de la influencia.» El entrecomillado externo es mío, porque lo habitual es que narren los personajes —el narrador omnisciente no interviene casi nunca—, lo que hace que las comillas sean innecesarias y cuando aparecen anuncian cambios sensibles en la narración, cambio de narrador —como sucede en *El hombre* o en *La madrugada* y casi siempre acompañado del cambio de tiempo y de lugar.

Las fórmulas características de la charla son el recurso mismo del cuentista; los ejemplos se encuentran a lo largo de toda la obra y sólo reseñaré alguno de los más claros: «Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo» o «Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María» o «Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el

⁴ En tiempos demasiado recientes hubo muchos que leyeron la literatura pensando en aquello que decían los «doctos» y corregían la obra de otros con el diccionario de la Real Academia al alcance de la mano. Y no se trataba siempre de castellanos, ni muchas veces de españoles siquiera. Se confundía el escribir mal con el apartamiento de las normas y del léxico allí legislado. Así, donde Felisberto Hernández había escrito «pastitos», alguna revista argentina buscaba un término derivado de hierba para sustituirlo. El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, no contento con los «horrores» que había descubierto en la obra *Nadie encendía las lámparas*, del mismo Hernández, cerraba una reseña, no hace aún cuarenta años, con una lista de «incorrecciones» —acompañadas de su rectificación, claro.

⁵ Cito los escritores más conocidos. No estaría de más recordar entre los «raros» de las primeras décadas del siglo a Fuenmayor, Julio Garmendia, Macedonio Fernández, Roberto Arlt o Felisberto Hernández; y entre los menos raros, a Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría o Mariano Azuela. Pero la lista sería demasiado larga y subsistirían los olvidos.

umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos.» Son fórmulas tan firmes como las que obligaban a un juglar cuando la emprendía con la historia de un personaje popular y recordable.

Así, entonces, la plática se manifiesta como definición de un carácter rural y que el desarrollo económico y el medio urbano tiende a hacerlo desaparecer limándolo con lentitud. De esta manera, la plática coincide con el discurso del Tercer Mundo o mundo del subdesarrollo y destaca en su trama una forma peculiar de enfrentar la vida y responder ante ella, pero carente de pintoresquismo. No será el México *for export* —dominado por la comodidad y las ventajas que, para un sector privilegiado de la economía de ese país y de otros, presente el estereotipo casi siempre caricaturesco— ni el inventado más o menos *ad hoc* por una industria instalada hace siete décadas en las colinas doradas de Los Angeles.

El discurso elegido por Rulfo —siempre la plática o su remedo tanto en materia de ritmos como en figuras— aproxima de una manera inusual el mundo y los personajes al lector mostrando todo aquello como las cámaras de mano de la nouvelle vague, y evitando con el mismo temor todo juego verbal secundario como la siempre fácil espectacularidad, muy a mano por otra parte, cuando las narraciones giran alrededor de temas tales como el hambre, la desesperación profunda, el crimen, la prostitución, la venganza, el incesto, el miedo visceral, el odio, etcétera. Es probable que en esta forma directa y descarnada resida el primer encanto y la constatación última de la capacidad poco frecuente que este escritor tiene respecto a la materia narrada.

Quizá debido a que lo fantástico ha huido de nuestras vidas y nos han acostumbrado a entretenerlo a través de una retórica más o menos fija o estable, nos resulta difícil asociarlo a una apariencia de realidad con problemas tan ortodoxos y ordinarios; sin embargo, Kafka, para citar un ejemplo demasiado célebre, nos demostró cómo lo fantástico habitaba nuestras propias vidas con la misma naturalidad con que lo hacen los sueños. Juan Rulfo hace en su literatura otro tanto: llena de elementos realistas, desarrolla un clima de irrealidad y fantasía, cuya muestra más evidente y completa es la novela *Pedro Páramo*. Sucede aquí que la coloquialidad, lejos de ser enemiga del mundo fantástico, ayuda a caracterizarlo para darle dentro del mundo de la fantasía una modalidad particular. No está demás recordar que, salvo situaciones de excepción y el cuento *Luvina* —claro antecedente de *Pedro Páramo*—, no existe en *El llano en llamas* literatura fantástica.

La muerte constituye una de las circunstancias de la desgracia y forma parte ya habitual de esa geografía textual e histórica del subdesarrollo; pero su presencia repetida no la hace más comprensible. Casi nunca es un accidente sino manifestación del crimen, de la guerra, de la venganza; es observada desde la superstición unas veces, desde el miedo otras; la muerte es un hecho enmarcado en la misma condición del vivir. En ocasiones provoca un respeto atemorizado, pero lo normal es que se muestre como un gesto de crueldad que no despierta el más mínimo sentimiento de humanidad ni deje señales de arrepentimiento. Así pasa con Lucas Lucatero, con el asesino de Remigio Torrico, con el coronel hijo de Guadalupe Terreros y con muchos otros. La

crueldad se manifiesta con detalle en el juego predilecto de Pedro Zamora: el juego del toro. Zamora es el toro que con un verdugillo persigue en un pequeño encierro a sus enemigos hasta liquidarlos:

«Se veía a las claras lo cansado que ya estaba (Pedro Zamora) de andar correteando al caporal, sin poder darle sino unos cuantos respuntes. Y perdió la paciencia. Dejó las cosas como estaban, y, de repente, en lugar de tirar derecho como lo hacen los toros, le buscó al de Cuastecomate las costillas con el verdugillo, haciéndole a un lado la cobija con la otra mano. El caporal pareció no darse cuenta de lo que había pasado, porque todavía anduvo un buen rato sacudiendo la frazada de arriba abajo como si se anduviera espantando las avispas. Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. Luego se quedó tirado en el corral mirándonos a todos. Y allí se estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse.

Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.»

Desgracia, injusticia y desconfianza hacia el poder, en general, y hacia los políticos en particular, tienen varias características comunes. Una larga experiencia de desgracias no hace de estos hombres creyentes, sino supersticiosos, desconfiados y radicalmente pesimistas. Y este pesimismo es llevado al extremo cuando se trata de la ley escrita o ejecutada por la fuerza y al hombre político que la promulga y ejerce —es responsable de ella— convirtiéndose en agente de la desesperanza.

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

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

Les dije que sí.

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

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

Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existen.»

Pocas circunstancias acusan un contraste mayor respecto a las vidas de estos hombres como la política cuando ésta acaba por recordarlos, imponérselos o visitarlos. La política —llamada el Gobierno, señor gobernador, señor delegado, mi general— es el tema de *Nos han dado la tierra*, de *Luvina* y aparece implícita en muchas narraciones más, pero es en *El día del derrumbe* donde da toda su medida. Aquí aparece marcada la infinita lejanía entre los dos mundos, entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre y, en última instancia, entre el poder y la impotencia. Y para mostrarnos ese abismo encuentra Rulfo la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de sus discursos radicalmente diferentes. Uno espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo —el del narrador—, el otro lleno de retórica, demagogia y arrogancia del político hábil que se hace presente a través de la minuciosa memoria de Melitón.

Pero la plática —el coloquio, la charla— de cuya modalidad se nutre el estilo de

Rulfo, tiene su referencia como cualquier otra historia; hay, sin embargo, en su estilo otra referencialidad que está en el propio texto: la deíctica, una referencialidad que va de parte a parte sin salir del texto, generada en sí misma, autosuficiente y casi ritual. Me refiero a los deícticos verbales o, dicho de otra forma, los que van acompañados de formas verbales. Habitualmente formados por verbos en pretérito indefinido («eso dijo», «eso hicimos», «eso pensaba él», «eso le dije», etcétera), confieren una carga valorativa que se apoya en el mismo lenguaje, dándole al texto y a las circunstancias narradas la calidad y la autoridad del rito; una especie de poderosa justificación para las acciones desarrolladas. De esta manera, acciones y personajes se convierten en parte de un ritual, como si la existencia dependiera de una extraña religión que no exigiera comprensión y conocimiento, sino unos actos, unos gestos, unas palabras.

JOSÉ MANUEL GARCÍA REY
Ricardo Ortiz, 110, 4.º C
28017 MADRID