



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

CAMPUS ARAGÓN

**JUAN RULFO Y EL PROCESO
COMUNICATIVO DEL CUENTO**

280155

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN
Y PERIODISMO**

P R E S E N T A :

KARINA RUBÍ RAMÍREZ ALDAPE

ASESOR :

LIC. JOEL PAREDES GONZÁLEZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A Dios

Por todos sus favores.

A mi Madre

María Juana

Por su ayuda desinteresada.

A Moisés Ciriaco

Por su amor y comprensión .

*A la Universidad Nacional Autónoma de México,
en espera de que abra nuevamente sus puertas.*

*En especial, a los Profesores de la
ENEP Aragón*

Por haberme forjado en sus aulas

A Joel Paredes mi asesor

Por su ayuda y conocimientos.

Agradecimiento Especial

Con todo el cariño y el respeto que se merece le agradezco profundamente al Arquitecto Antonio Sambola Oyarzábal por su aprecio, apoyo y absoluta paciencia que me brindo en todo este tiempo.

Dedicatorias

A mi hermana Rocío, con todo el cariño que se merece.

INDICE

Introducción	6
--------------	---

CAPITULO UNO

LA VOZ PROPIA DEL CUENTO HISPANOAMERICANO LITERATURA Y COMUNICACIÓN

1.1	Comunicación	13
	Proceso de comunicación	18
	Emisor	20
	Receptor	20
	Mensaje	21
	Canal	22
	Feed Back	23
	Ruido	23
	El propósito del comunicador	24
1.2	Literatura y comunicación	26
	Comunicación estética	28
	Escritura	32
1.3	El papel del cuento dentro de la comunicación	35
	Rasgos básicos del cuento	45
	Discurso y relato	48
	El cuento un género indefinible	50
1.4	El cuento Hispanoamericano	
	La travesía del cuento	55

1.5	La Nueva Narrativa Hispanoamericana	70
	El Boom de la narrativa Hispanoamericana	74

CAPITULO DOS
LOS AÑOS DE RULFO

2.1	Rulfo su obra y su tiempo.	83
2.2	Vocación de amor y crueldad	95
2.3	El universo Rulfiano	99
2.4	El camino a la universalidad	102
2.5	Silencio, mito y leyenda	107
2.6	De los sueños a la inmortalidad	115
2.1.1	El realismo mágico	122
2.1.2	Real Maravilloso	122
2.1.3	Literatura Fantástica	123
2.1.4	EL Realismo Mágico En Hispanoamérica	126

CAPITULO TRES
LA SUMA DE LAS VOCES
ANÁLISIS NARRATIVO DE LOS CUENTOS DE RULFO

3.1	Estructuralismo.	131
	Antecedentes	131
	Definición	133
	Estructura	135
	Los estructuralistas	138
	Roland Barthes	137
	Crítica literaria	141
3.2	Método Barthesiano.	146

	Introducción	146
	Fundamentación	147
	Códigos Barthesianos	151
	Código Hermenéutico	152
	Código Semántico	153
	Código Simbólico	154
	Código de Acciones	154
	Código de Referencias	155
	Código Estilístico	156
	Comunicación y lingüística	157
3.3	Análisis narrativo de "Diles que no me maten"	160
	Conclusiones	183
	Voz de la persona	185
	Voz de la empiria	185
	Serie de Acciones	186
	Voz de la ciencia	189
3.4	Análisis narrativo de "Macario"	191
	Conclusiones	208
	Voz de la persona	210
	Voz de la empiria	211
	Serie de acciones	211
	Voz de la ciencia	211

CAPITULO CUATRO
ECO DE MURMULLOS

4.1	La influencia de Rulfo en los escritores Hispanoamericanos	216
4.2	Ingenuamente pensaba que Rulfo haría 50 Novelas: Ali Chumacero	219

4.3	Aunque Pedro Páramo es un libro fundador no se sabe de donde viene: Juan Ascencio	225
	Anexo	229
	Conclusiones	241
	Bibliografía	245

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El tema de la presente tesis es el resultado de una búsqueda y reelaboración continua. Al principio queríamos abarcar todo lo relacionado sobre el cuento hispanoamericano: hablar de Borges, Cortázar, Onneti, Lezama Lima, Fuentes, García Márquez, Rulfo... pero además de que nos llevaba a una investigación extensa, ésta no nos conducía a nada. Así que decidimos elegir sólo uno de ellos. Todos los escritores que se querían abordar son excelentes, singulares y representativos en la cuentística hispanoamericana, lo cual dificultaba la decisión. Sin embargo, Rulfo llamó nuestra atención por dos razones: la brevedad y escasez de su obra, pues todos los literatos mencionados tienen una vasta producción literaria, y lo controvertido de su vida, pues existen cantidades de biografías que se contradicen unas de otras.

Ya contábamos con nuestro objeto de estudio, Rulfo y el cuento, pero, ¿cómo ligarlos?, ¿cómo hacer una investigación que abarque estos dos temas sin separarlos?

Nosotros seguíamos investigando acerca de la vida de Rulfo y los diferentes estudios y análisis de su obra. Entonces nos dimos cuenta que Rulfo escribió con el único fin de expresarse, de comunicar al mundo ese México en el cual habitó, el México de su infancia, la gente, el ambiente, el clima que vivió en su niñez. Y que desafortunadamente los mexicanos seguimos presenciando; todos los tópicos que Rulfo utiliza en la elaboración de sus cuentos, son el

hambre, el fanatismo, la pobreza, la ignorancia, la prostitución..., temas que aún no pierden su vigencia.

Nos dimos cuenta que los estudios elaborados de Rulfo o del cuento nunca abordan el fin último que tiene toda obra literaria, y es, precisamente, el de comunicarse con los demás, con mensajes en su más alta calidad.

Así, decidimos que el presente trabajo abarcaría el proceso comunicativo del cuento, aprovechando las máximas creaciones elaboradas en este siglo por el escritor jalisciense.

No obstante, para hablar del cuento como proceso comunicativo, teníamos primero que comprender todo lo referente a la comunicación y los diversos elementos indispensables para que este acto se lleve a cabo. Por ello fue indispensable abordar este tema en nuestro primer capítulo. Una vez expuesto el acto comunicativo en forma general se fue desglosando nuestro objeto de estudio: el cuento, primero al estudiar la literatura y la comunicación, o dicho de otra forma, la comunicación estética. Después identificar al cuento como un modo de transmisión de mensajes, pensamientos, sentimientos ideologías y actitudes. Y más tarde, al profundizar el tema, conocer su estructura, características y definiciones comunes.

Sin embargo, aún no podíamos remitirnos a nuestro exponente en la cuentística hispanoamericana, pues nos faltaba el hilo conductor y optamos por

investigar la historia del cuento desde sus orígenes hasta "La Nueva narrativa hispanoamericana", periodo literario en donde localizamos la creación de Rulfo.

Una vez explicado el fenómeno literario conocido como "La nueva narrativa", nos dispusimos a abordar la obra y la vida de Rulfo en nuestro segundo apartado. Además de conocer e identificarnos con uno de los clásicos de las letras hispanas, pudimos observar dos relaciones de las tres que se observan en todo proceso comunicativo.

Primero, identificamos el contexto sociopolítico, es decir, el México que vivió Rulfo, luego lo relacionamos con su obra y resaltamos aquellos elementos que coinciden. Rulfo nos presenta una realidad imitada, de esa realidad real. De forma simultánea, captamos esa relación expresiva que se estudia conjugando la obra y el autor y se identifican los sucesos de su vida que lo orillaron a escribir de un tema determinado, y con un estilo preciso.

Por último, y para precisar más el estilo de Rulfo, indagamos en el Realismo mágico, pues, esta corriente literaria le proporciona al escritor jalisciense las bases y lineamientos que adopta en sus dos únicos libros.

Si detenemos aquí el presente estudio, nos daremos cuenta que aún no se ha estudiado el proceso comunicativo en su totalidad, pues, falta un último elemento que sin él, no existe la comunicación: el receptor. La literatura adquiere

el carácter comunicativo hasta que el lector se adueña de ella y la dota de una verdad y un sentido.

Sin embargo, nosotros no quisimos realizar una crítica impresionista o sin fundamentos teóricos, de los cuentos de Rulfo, nuestro interés principal es desarrollar una lectura que observe cada uno de los elementos de la creación, pero bajo los preceptos de una teoría. Por esta razón nos amparamos en el estructuralismo, al utilizar el análisis narrativo propuesto por Roland Barthes, pues éste no sólo analiza, sino que describe y desarrolla, además de que a la par elabora un texto útil para otro tipo de análisis.

El capítulo tres, de la presente investigación, contiene los análisis de los cuentos "Diles que no me maten" y "Macario"; además de los fundamentos teóricos que amparan la elaboración de este tipo de crítica literaria. Esta separación de elementos permite captar la opinión del receptor sin que la vida y el contexto del autor interfieran, es decir, se realiza un estudio de la obra, no como el resultado de un proceso sociológico o psicológico, sino como un sistema de signos, que conforman y tratan de establecer un proceso de comunicación.

Lo más difícil de captar en la comunicación escrita es la respuesta del receptor, la retroalimentación; nosotros intentamos captar esa respuesta del lector a través de un sondeo sobre la influencia que dejó Juan Rulfo a escritores hispanos, por medio de entrevistas y comentarios de algunos autores. Lo cual se puede localizar en el capítulo cuatro.

Esta investigación será útil no sólo para el que comienza una carrera de comunicación o para el estudiante del estructuralismo, pues contiene los preceptos básicos para comprender en su totalidad, tanto el acto de comunicar como la teoría estructuralista. También es de interés para el futuro investigador de la obra de Rulfo, tanto por los datos biográficos, como por el tipo de análisis que se elabora, ya que contiene bases para críticas estructuralistas, psicológicas y sociológicas. Por otra parte, puede ser de provecho para traducir a otro medio de comunicación, como el lenguaje radiofónico, cinematográfico, o a otro idioma.

No obstante, el objetivo de esta tesis es proporcionar al lector un itinerario del cuento y de la obra de Juan Rulfo, así como contribuir al mejor conocimiento de la creación artística de uno de los más grandes escritores de las letras mexicanas y, por último, suscitar al receptor a que sea participe del placer de la buena lectura.

CAPITULO 1

LA VOZ PROPIA DEL CUENTO HISPANOAMERICANO

*NO ES POETA AQUEL QUE NO HA
SENTIDO LA TENTACIÓN DE
DESTRUIR O CREAR OTRO
LENGUAJE.*

OCTAVIO PAZ

LITERATURA Y COMUNICACIÓN

1.1. COMUNICACIÓN

Cuando una palabra es utilizada con demasiada frecuencia, se vuelve tan común y cotidiana que se le resta importancia, incluso es convertida en trivial o en moda. Este es el caso del término comunicación, en boga en la actualidad. Al día somos bombardeados por los llamados medios informativos, éstos a su vez tienen de anunciantes a otras compañías que ofrecen un similar servicio. Sin embargo, poco nos preguntamos ¿Qué es comunicación? ¿Cuántas formas de comunicación existen? ¿Por qué y para qué nos comunicamos?. En realidad, no podemos empezar ningún estudio de comunicación sin antes, dar una definición que nos acerque y aclare las dudas acerca de este término.

Se entiende por comunicar el acto o la actividad que realiza el hombre con el fin de expresar información, ideas, pensamientos y todo el complejo sistema emocional que envuelve al ser humano, esta acción puede ser mediante símbolos, palabras, imágenes, cifras, actitudes, y gráficos...

El acto o proceso de transmisión es lo que comúnmente conocemos por comunicación. El hombre puede comunicarse por diferentes motivos, con una o más personas, y en múltiples formas.

Para ilustrar los diferentes medios por los cuales un hombre es capaz de comunicarse, observemos el siguiente ejemplo:

Román Valdés es un joven de 22 años que trabaja en el departamento de compras de una constructora. Su día comienza cuando su radio despertador se enciende en punto de las 7:00 a.m. para anunciar el término de su descanso.

Aquí, inicia la comunicación (electrónica masiva) para Román. Al escuchar un programa de noticias está informándose de lo que acontece en la ciudad, el clima, el tráfico... Después de bañarse, baja a tomar el desayuno, ahí charla un breve rato con sus familiares (comunicación

oral) y emprende la marcha a su lugar de trabajo; en la esquina aborda su transporte que lo lleva a Tlalpan (comunicación geográfica).

Al llegar a la oficina saluda a su jefe y compañeros de trabajo (comunicación oral). Inicia su jornada laboral de todos los días, lee los pendientes (comunicación escrita), realiza llamadas telefónicas (comunicación oral), redacta pedidos (comunicación escrita), recibe los precios vía fax (comunicación electrónica). Se entiende con sus compañeros por señas y movimientos faciales (comunicación corporal).

El hombre sin darse cuenta reiteradamente está comunicándose con su entorno a través de diversas formas y medios. Siempre que el ser humano interactúa, se comunica.

Por tal motivo podemos asegurar que lo que realmente nos diferencia de los animales es primero esa capacidad lingüística, después gráfica, que el hombre desarrolló con el fin de expresarse. Aunque se asegura que los animales pueden anunciar el peligro o el miedo a otros animales; jamás como el hombre podrán expresar alguna actitud, sentimiento o deseo. Por lo tanto descartamos la posibilidad de una comunicación zoonómica.

Aunque por el momento hemos expuesto la comunicación de manera sencilla no quiere decir que así sea pues requiere de un complejo, pero no incomprensible proceso, indispensable para que la comunicación exista como tal.

Pero antes de referirnos al proceso de comunicación nos abocaremos a los conceptos de lengua y habla para una mejor comprensión del tema.

En su acepción más concreta el lenguaje es un sistema de signos que tienen por función la comunicación del pensamiento entre los seres humanos. El lenguaje puede manifestarse a través de diversas formas: dibujos, gestos, sonidos, movimientos, procesos culturales y el arte en general. Al acto concreto que realizan los individuos al servirse del lenguaje se le llama habla, es decir, el habla es la forma individual, por la cual un sujeto manifiesta a su interlocutor sus ideas, pensamientos a través de un sistema general que es el lenguaje.

El habla es la que hace evolucionar a la lengua: el hombre al escuchar a los demás, modifica sus hábitos lingüísticos, "Hay pues, interdependencia de lengua y habla: aquella es a la

vez el instrumento y el producto de ésta. Pero eso no les impide ser dos cosas absolutamente distintas"¹

. Podemos resumir que cada lengua tiene sus propios códigos y sus reglas determinadas para poder producir mensajes; las cuales cada individuo usa de una forma particular al emitir sus inquietudes, pensamientos, el uso concreto de la lengua permite su evolución.

Nuestra lengua nacional tiene seis funciones lingüísticas que son utilizadas con frecuencia por los hablantes aun de forma inconsciente:

1. Cuántas veces no nos hemos puesto a hablar con nosotros mismos, pensando por ejemplo ¿Qué voy hacer? ¡Estoy desesperado!. Sin ninguna intención de comunicarle ese pensamiento a alguien. Esta función es la del monólogo informe.
2. Es la función conmitiva, cuando el emisor tiene la intención de difundir un mensaje, de tal forma que el receptor lo capte sin duda a equivocarse, ejemplo: "Ten cuidado, cuidate mucho, vete con cuidado".
3. Referencial, es cuando el emisor y el receptor tienen el mismo interés por el mensaje. "Este negocio beneficia tanto a tu empresa como a la mía ". "En ese caso, cerremos el trato".
4. La función fática la utiliza el emisor cuando le quiere dar mayor énfasis a su mensaje repitiendo la idea: "Vete, vete, ya no te quiero volver a ver, en mi vida".
5. La función metalingüística explica un término no comprendido por el receptor, a través de otras frases, ejemplo:
"¡Mira, ese hombre tiene filis!
¿Qué es filis?
Ah, filis, es gracia, delicadeza...
6. La función poética, la lengua es creativa, instrumento de la literatura, o comunicación estética.

En general, se puede resumir que existen tres tipos de lenguaje: el oral, el corporal y el escrito. El lenguaje oral, también conocido como comunicación oral o lingüística se configura como un caso especial, en este estudio no intentamos elaborar una descripción exhaustiva, pero sí, por lo menos mencionar sus peculiaridades, sobre todo aquellas características que

¹ Bonnin, Ignacio, y Bacells, José María. *Expresión, Antología de Textos* (España, Editorial Vicens - Vives). p. 98.

sean de utilidad para explicar más adelante la comunicación escrita y la literatura, que es una forma de la comunicación estética

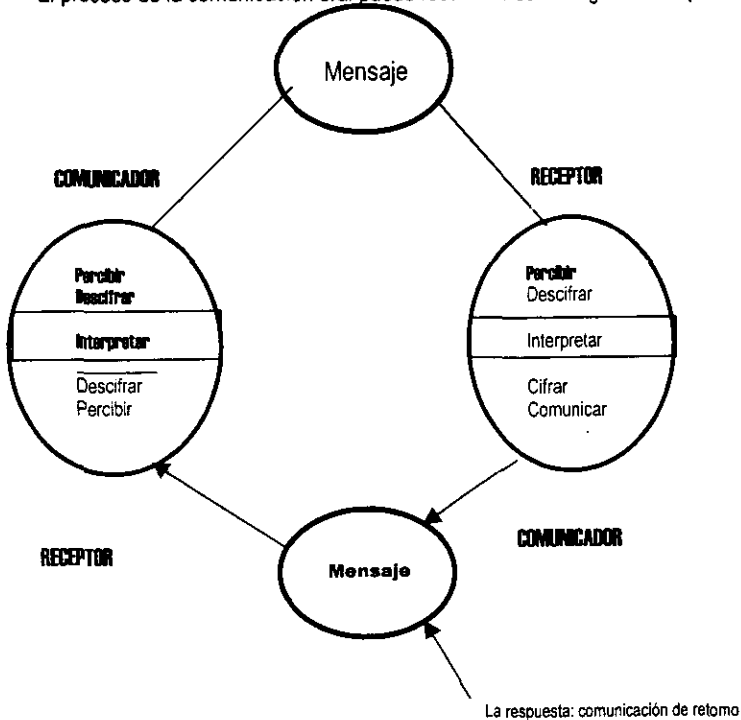
En cualquier situación humana que se presente la comunicación es necesario que intervenga un emisor, en el caso especial de la comunicación lingüística se denomina hablante.

El hablante, hace uso del lenguaje para elaborar un mensaje que proponga a través del espacio (ondas sonoras) que toma el papel de canal; el otro elemento es el receptor en este caso oyente que recibe el mensaje. Para que realmente haya comunicación tiene que existir un código común, en otras palabras, la información emitida debe ser la misma para el hablante que para el oyente. Otra característica de la comunicación lingüística es que se trata de un proceso dinámico, en donde el hablante y el oyente realizan los dos papeles, por ejemplo:

Juan tiene el interés de invitar al cine a Luisa. Juan es el hablante cuya razón es comunicarle una intención a Luisa, el oyente. Juan a través de un sistema de signos (palabras) codifica un mensaje y lo emite: -¿Te gustaría acompañarme al cine?-, este mensaje es propagado a través del aire y se da como serie sonora. Luisa lo percibe (auditivamente) y lo decodifica, elaborando ella otro mensaje. Así, Luisa toma el papel de hablante al contestar - No gracias, será en otra ocasión -. Y Juan es entonces el receptor. Este nuevo mensaje es el resultado (Feed back) o retroalimentación.

Otra peculiaridad de la comunicación oral es que el mensaje es recibido en el mismo orden que se produce, sigue la sucesión lineal del tiempo.

El proceso de la comunicación oral puede resumirse con el siguiente esquema



En cuanto a la comunicación corporal, es aquella que se expresa mediante de movimientos faciales, corporales, como señas, mímica, gesticulaciones, útil para comprender con más exactitud los mensajes orales, por ejemplo: cuando dos personas están distanciadas, una le dice a la otra que se acerque, moviendo la mano hacia él, el receptor aunque no haya escuchado el mensaje, se acerca pues comprendió su señal.

Para entender mejor el acto de comunicación, observemos con más detalle su proceso y cada uno de los elementos que lo componen.

PROCESO DE LA COMUNICACIÓN

Es importante comprender el significado de la palabra proceso, el diccionario la define como un fenómeno que evoluciona, que se modifica a través del tiempo.

Si entendemos a la comunicación como un proceso, también estamos refiriéndonos a algo dinámico, que está en continuo movimiento, por lo que carece de principio y de fin.

A un proceso no se le puede apresarse ni fijar en un cuadro, sin embargo, nosotros hemos de detener su dinámica únicamente con fines de investigación.

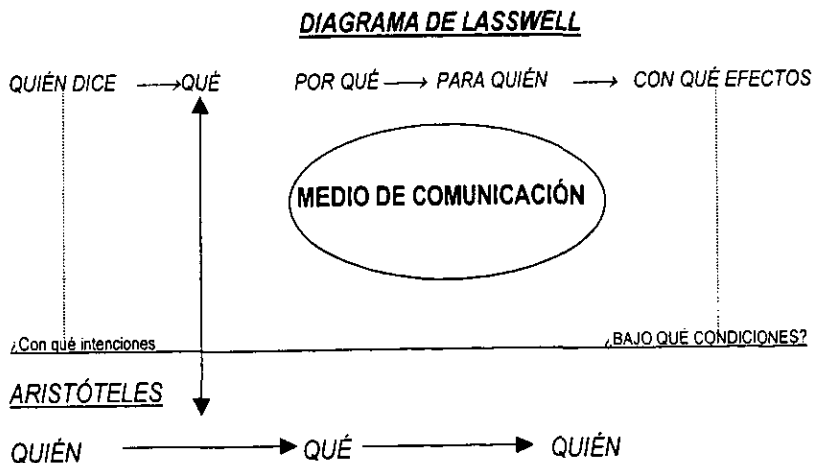
Dentro del proceso de la comunicación existen ciertos elementos, necesarios, para que se produzca el acto comunicativo:

Empezaremos por citar los tres componentes que Aristóteles expuso:

- 1) El orador (persona que habla).
- 2) El discurso (mensaje).
- 3) El auditorio (personas que escuchan).

Cualquier proceso comunicativo cuenta con estos elementos, aun cuando su complejidad requiera de otros componentes.

Uno de los primeros diagramas que describen el proceso comunicativo fue el de Lasswell, construido por una serie de interrogantes:

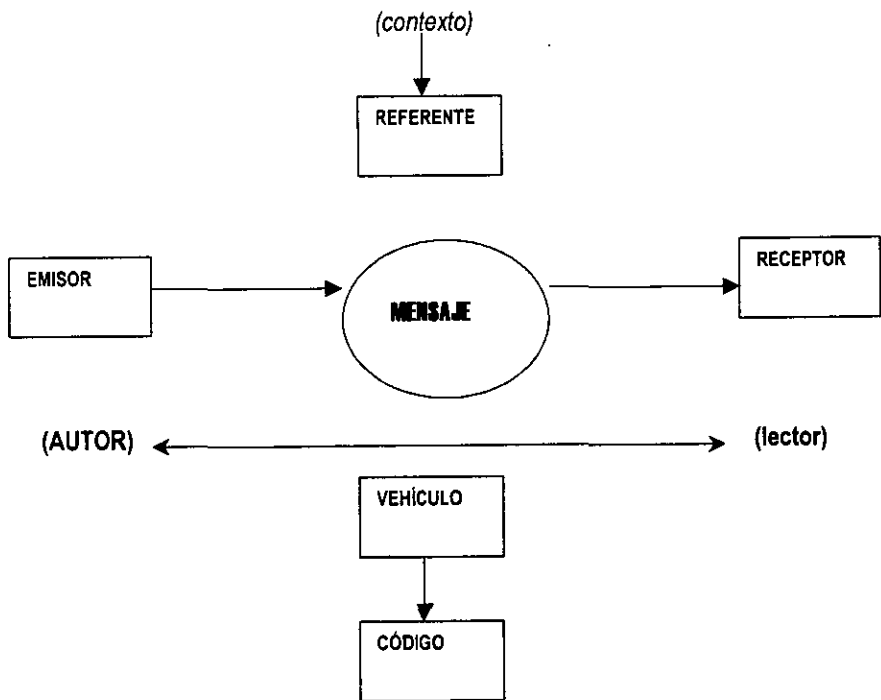


Aunque nuevas aportaciones dan origen a otras teorías, el diagrama de Lasswell, y los elementos de Aristóteles, continúan siendo el soporte para explicar el proceso comunicativo.

Una vez expuesta la base analicemos cada uno de los componentes indispensables en cualquier modelo de comunicación.

Aquí utilizaremos los seis factores que esbozó Roman Jakobson en ensayos de lingüística general (1963), indispensables en todo mensaje.

La presencia de estos elementos determina el circuito comunicacional esquematizado de la siguiente manera:



EMISOR

El emisor, conocido también como transmisor, fuente, hablante, autor; es el elemento más importante en el proceso comunicativo, ya que él es quien inicia la comunicación.

La fuente expresa una idea usando el lenguaje oral, escrito, o de otro tipo, es decir, codifica su mensaje utilizando un código común tanto para el receptor como el emisor

Existen por lo menos cuatro factores dentro de la fuente, útiles para asegurar la fidelidad del mensaje.

- a) Sus habilidades comunicativas codificadoras, hablar y escribir, decodificadoras, leer escuchar, pensar.
- b) Sus actitudes: su postura, el ánimo, comportamiento, disposición que presenta el emisor hacia el tema que trata y hacia su receptor.
- c) Su nivel de conocimiento.
- d) La disposición que ocupa dentro de un determinado sistema socio - cultural.

RECEPTOR

Conocido también como: destino, lector, auditorio; es el segundo personaje de la comunicación. El receptor capta el mensaje, oído en la audición, o leído en la lectura y lo decodifica; al decodificar un mensaje, el receptor le confiere un sentido, lo interpreta, lo entiende.

Como receptor, su sistema nervioso puede criticar el mensaje, aprobarlo o desaprobarlo. Si el receptor no tiene la habilidad de escuchar, leer y de pensar, no es capaz de recibir y decodificar un mensaje.

La forma como una persona decodifica un mensaje está determinado por el contexto, las expectativas, las actitudes, su personalidad. Tanto el receptor como el emisor son indispensables en toda comunicación; la relación que existe entre estos elementos es de simultaneidad y reversible en el caso de la comunicación oral; presentan la posibilidad de asumir el papel del otro.

MENSAJE

Es el elemento sustancial también indispensable de la comunicación. El mensaje es la razón de ser de la comunicación él "dice qué" y "por qué". Es el motivo que tiene el emisor para expresar sus ideas, pensamientos, deseos y emociones.

Al producir o recibir un mensaje necesitamos un código. Los códigos más usuales en la comunicación son los símbolos visuales, los gestos, la escritura, los sonidos. Para elaborar un mensaje necesitamos emplear primero un código, elegir los símbolos y disponerlos de manera sistemática y ordenada.

Hay tres factores que deben ser tomados en consideración

- 1) El código.
- 2) El contenido.
- 3) La forma en que se estructura el mensaje.

El código del mensaje se refiere al modo en que se estructuran los símbolos de tal forma que tengan un significado.

El contenido es la elección del material para expresar un propósito y el tratamiento se relaciona con las decisiones que toma la fuente, en cuanto al modo de emitirlo, su frecuencia, su redundancia, su énfasis.

El emisor al transmitir un mensaje nos envía el significado. Los significados no son transmisibles, sólo los mensajes, y los significados no están en el mensaje, sino en sus usuarios.

Dicho de otra forma; las palabras no tienen significado, el significado se lo da el receptor, quien las recibe, y difiere de una persona a otra, por eso es importante saber si el mensaje que se emitió tuvo o no los resultados esperados.

CANAL

El canal es el vehículo o medio por el cual se transmite el mensaje de la fuente al receptor. Podemos considerar como canales de la comunicación los cinco sentidos de los seres humanos, ya que un mensaje es posible percibirse a través del oído, de la vista, del tacto, hasta del olfato y el gusto.

La radio, televisión, prensa, libros, revistas..., en fin, todos los medios de comunicación masiva, funcionan como vehículos. Los mensajes transmitidos por estos medios pueden ser vistos y escuchados.

Por lo tanto, se entiende como canal el medio físico ambiental útil en la transmisión de mensajes, es decir, es el camino o instrumento por donde viaja el mensaje del emisor para llegar al receptor.

El siguiente esquema ilustra en forma general, las características principales de los elementos necesarios en toda comunicación.

F	M	C	R
FUENTE	MENSAJE	CANAL	RECEPTOR
HABILIDADES EN LA COMUNICACIÓN	ELEMENTOS	VISTA	HABILIDADES EN LA COMUNICACIÓN
ACTITUDES	ESTRUCTURA	OIDO	ACTITUDES
CONOCIMIENTO	TRATAMIENTO	TACTO	CONOCIMIENTOS
SISTEMA SOCIAL	CODIGO	OLFATO	SISTEMA SOCIAL
CULTURA	CONTENIDO	GUSTO	CULTURA

FEED BACK

RETROALIMENTACIÓN

El término de “feed back” se refiere a la reacción que tuvo el receptor al recibir determinado mensaje.

El receptor al recibir su mensaje a través de su sistema sensorial, lo decodifica, es decir, lo descifra, lo entiende y lo interpreta, e inmediatamente emite un nuevo mensaje. Este nuevo mensaje es enviado al emisor que en este caso, cambia de rol y se convierte ahora en el receptor.

El feed back es útil sobre todo en la comunicación oral, ya que tanto el receptor como el emisor continuamente están comprobando el éxito o el fracaso de su propósito.

Si el mensaje es el adecuado y no hay desacuerdo con él, el emisor continúa enviando mensajes similares, de lo contrario cambia su táctica.

En los medios públicos de comunicación como radio, televisión, prensa, es más difícil obtener esta interacción entre emisor y receptores, pues se hallan separados en tiempo y en espacio.

RUIDO

Ruido, también conocido como interferencia o bruma, se le denomina a las deficiencias que no permiten transmitir el mensaje fielmente, es decir, limitan la transmisión efectiva del mensaje.

En la comunicación escrita existe interferencia, cuando la letra es demasiado pequeña, hay errores en la escritura, de puntuación, de sintaxis y ortográficas, la redacción es confusa, o las palabras ahí expuestas no son comprensibles por su lector, ya sea porque no entienden su significado o porque el tema es demasiado difícil, estas interferencias hacen incomprendible el mensaje.

En general, el ruido en la comunicación son todas las causas que distraigan tanto al receptor como al emisor del mensaje.

EL PROPÓSITO DEL COMUNICADOR

Cuando escuchamos el mensaje de una persona, a menudo nos preguntamos ¿Qué está tratando de decirme?, ¿cuál es su interés principal?, ¿por qué me dice esto a mí? la respuesta común es que la finalidad de la comunicación es influir sobre otros. Sin embargo, debe entenderse que influir es someter a alguien a sus intereses, a sus perspectivas.

La comunicación puede ser manifiesta o latente. Es manifiesta cuando tiene un propósito, una intención específica. En cambio, si sólo tiene el deseo de informar sobre algún conocimiento para aumentar la comprensión pero produce un efecto secundario: mayor audiencia, más estatus para el informante, pánico... se clasificaría como un propósito latente.

La comunicación sea consciente o inconsciente (manifiesta o latente), apunta siempre a algo, a persuadir, a crear empatía, a llamar la atención, a influir sobre otros, o simplemente a proporcionar una información.

Se ha llegado a pensar que si la comunicación no produce efecto alguno en sus receptores, fracasa, lo cual es atribuible a dos razones: la falta de eficiencia, o la interpretación errónea.

Podemos resumir el proceso de la comunicación de la siguiente manera:

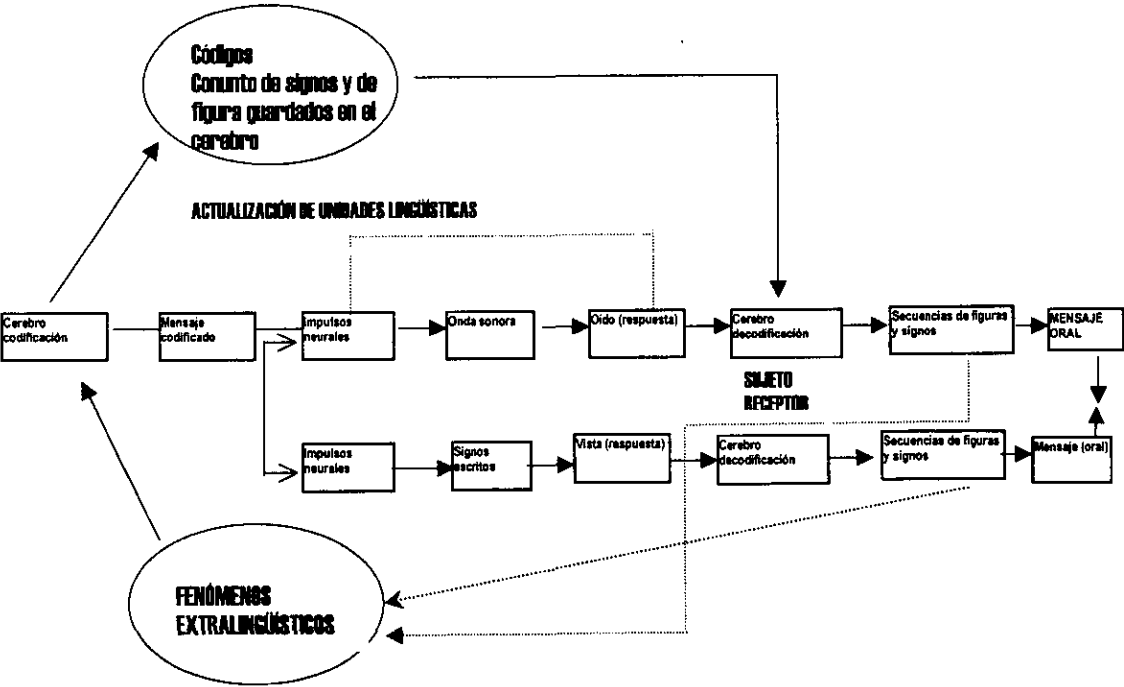
Para que realmente se dé la comunicación tiene que existir una fuente, una persona o un grupo de personas que tengan un objetivo o una razón para ponerse en comunicación con otra (s). El emisor selecciona el código (conjunto sistemático de símbolos) que utilizará para la elaboración de su mensaje. Es decir, el emisor necesita de un codificador para transformar sus ideas, sus intenciones o pensamientos en un mensaje.

La función codificadora es efectuada por la capacidad motora de la fuente: mecanismos vocales; los sistemas musculares de la mano, y de las demás partes del cuerpo.

Una vez elaborado el mensaje, ya sea oral, escrito o mímico, el emisor tiene que transmitirlo, para lo cual necesita de un canal o un conducto. Si el mensaje es oral el receptor lo recibirá a través del oído, si es escrito por medio de la vista.

Si el emisor encodifica su mensaje a través de sus facultades motoras, el receptor lo decodifica por medio de sus facultades sensoriales, en otras palabras. "Las vibraciones que llegan al tímpano carecen de limitaciones físicas y sólo por medio de una decodificación pueden ser transformada es una secuencia de elementos discretos lingüísticos, lo cual implica que la referencia a un código permite una re-interpretación de la onda sonora continua... Esta es la primera fase de la decodificación. La segunda es la identificación de las secuencias de fonemas como signos".²

Para ejemplificar mejor las fases principales de un proceso de comunicación observemos el siguiente esquema:



² Idem, p. 13.

1.2 LITERATURA Y COMUNICACIÓN

*A esta fullería saludable a esta
esquiva y magnífica engañifa que permite
escuchar la lengua fuera del poder, en el
esplendor de una revolución permanente del
lenguaje, por mi parte yo le llamo: literatura*

ROLAND BARTHES (1977)

La palabra literatura adquiere un sentido distinto según la disciplina que la trate; etimológicamente "literatura" proviene de la palabra latina *Litera ae* que equivale a *Letra*, lo cual no es aceptable, porque en su sentido amplio todo lo escrito sería literatura.

El concepto a partir de Aristóteles se apoya en la idea de que "el arte literario es el que crea, por la palabra, una copia de la realidad, cuyo producto no es la realidad sino apariencia".³

Sin embargo, este concepto no esclarece por completo la palabra literatura, tiene un sentido difuso y generalizador, con reflejos de órdenes extraliterarios.

Si se visualiza como arte, la literatura es el estudio de las bellas artes, si se observa desde el punto de vista de la ciencia, sería la ciencia de las letras, o la filosofía de la literatura. Estos significados han sido introducidos recientemente.

El concepto de literatura en su sentido amplio es "el arte bello que emplea como instrumento la palabra escrita. Pero literatura es, en cuanto a su objeto, el conjunto de obras literarias".⁴

Hasta el momento hemos mencionado como características definitorias de la literatura, que se trata de un escrito, apariencia de la realidad, la cual pertenece según su perspectiva a las bellas artes, o la ciencia de las letras. Otras de las peculiaridades atribuibles a la literatura

³ Citado por Castagnino H. Raúl. *¿Qué Es La Literatura?* (Argentina, Nova Buenos Aires, 1974), pp. 20 –22.

⁴ Méndez Torres, Ignacio. *El Lenguaje Oral en la Comunicación* (México, Limusa, 1994), p. 24

son expuestas en la definición de Soares Amora en donde acota que la "literatura es expresión por la palabra hablada o escrita de cultura espiritual".⁵

La definición anterior nos remite a un plano distinto pues ya no sólo habla de la realidad exterior si no lo que alberga nuestro espíritu.

Por lo tanto, podemos afirmar que el hombre desde épocas lejanas empezó a reflejar el mundo exterior, extasiado por lo bello de la naturaleza; después comenzó a expresar sus sentimientos más íntimos que ese mundo le inspiraba. Por último, exteriorizó sus ideas y pasiones.

La literatura ya no sólo reflejó la realidad exterior, sino también los sentimientos que esa realidad le provocaba. La literatura pasó a ser la manifestación bella de los pensamientos, de los sentimientos, de las ideas y pasiones del hombre.

Fidelino de Figueredo define a la literatura como la creación, cuyo instrumento es la "palabra sugestiva, de una suprarrealidad (o realidad aparental) construida con los datos profundos y singulares provenientes de la intuición y de las vivencias del creador, elaborados por medio de una técnica, exteriorizados con fuerza expresiva".⁶

Después, la literatura no sólo utilizó la palabra escrita, además descubrió su poder sugestivo, su fuerza expresiva. La literatura se convirtió en un arte singular, en una perspectiva particular de ver el entorno del escritor, y sus vivencias, su intuición al reflejarla tuvo que hacerlo por medio de una técnica "definitiva como el de la naturaleza misma de las obras artísticas y de los buenos modelos".⁷

El hombre, cada vez más comprometido con su entorno político, con el contenido doctrinario e ideológico de la obra, fue encontrando nuevos vericuetos de expresión que manifestaban lo bello, lo placentero, la naturaleza, pero también ahondaron en la sociedad, reflejando en sus textos la lucha social y la dominación que unas clases ejercen sobre otras.

Podemos comprender que la literatura no sólo son palabras bellas colocadas una tras otra, sino que la literatura es un arte, y como tal tiene el propósito de obtener una especial.

⁵ Castagnino, Raúl. op. cit. p. 24.

⁶ Méndez Tones, Ignacio. op. cit. p. 282.

⁷ Idem.

comunicación, denominada estética, que se consigue a través de normas, esquemas, clasificaciones y juicios de valor que se someten en un orden, simetría y armonía. Sus herramientas de trabajo son: el color, el sonido, el movimiento y la lengua

El escritor codifica su mensaje mediante palabras seleccionadas y poco usuales, lo dota de significados dinámicos polisémicos, connotativos, e integra signos (significante y significado) en un empleo preciso y original de las normas gramaticales, que armonizan en planos de expresión y contenido equilibrados en su ritmo. Entendemos por dichos significados las experiencias en su conocimiento de la vida del hombre, las vivencias y razones individuales, las imágenes mentales, los espacios, transfiguraciones y los seres fantasmales, transformados por una imaginación valorizante en situaciones insólitas, paisajes deslumbrantes, sentimientos nobles o conflictos psicológicos. Estos elementos son capaces de producir en sus lectores el placer estético, sentimientos y emociones de índole singular y razonable, pero también de índole excepcional e inefable, al mismo tiempo que subyuga con su palabra bellamente expresada.

COMUNICACIÓN ESTÉTICA

La comunicación, como ya se dijo; es la transmisión del universo conceptual que alberga en su interior el emisor, lo codifica a través de sistemas simbólicos, sale de él en forma de mensaje, por medio de un vehículo o canal llega al receptor, este último lo recibe, lo entiende y lo asimila.

Existen tres principales formas de comunicación: la oral, corporal y escrita, esta última es la que nos interesa en el siguiente apartado.

La obra literaria es un escrito de comunicación estética, en su definición más amplia, es una comunicación artística masiva que contiene mensajes en su más alta calidad.

De acuerdo con la naturaleza de todo acto comunicativo, en la obra literaria hay en primer lugar un emisor, en este caso, creador o escritor que toma de su universo conceptual los sentidos que desea transmitir, mediante un proceso psíquico, de una manera técnica, científica

y artística. Otro elemento es el receptor, es decir, un lector o escucha, cuyo nivel sociocultural ha sido previsto por el autor de un mensaje (texto literario), concebido por medio de signos o códigos que es la lengua literaria. Además existe el canal o vehículo, entre otros elementos.

Podemos resumir que la obra literaria es el arte de la comunicación, su principal objetivo es dar a conocer los pensamientos y sentimientos del autor, usando las bellas artes del bien decir, o del bien escribir.

Sin embargo, la comunicación estética no concluye ahí, es muy diferente poner en contacto a un emisor y un receptor a través de signos, otra distinta es hacerlo mediante un sistema de signos lingüísticos; y muy diferente es cuando se trata de signos de naturaleza literaria.

En la literatura no se escribe solamente con palabras, sino también con sentimientos por lo cual es indispensable dotar al mensaje del significado preciso. Un escritor no puede emprender su tarea sin antes conocer su materia prima. Pero el autor es también un hablante y se vale en lo cotidiano de frases reales.

La palabra no es la frase está en la frase, y sólo tiene un significado, el que se percibe en el contexto, por lo cual es necesario combinarlo con precisión para alcanzar esa fuerza expresiva, figuración relieve, sugerencia, color, emoción y dimensión temporal que hacen más atractiva la comunicación.

En otras palabras "la literatura es creación a través de un lenguaje al cual para reconocerlo básicamente se puede llamar 'poético' si se tiene en cuenta que es creador".⁸

La obra de arte posee la función de signo comunicativo o notificadorio, expresa ideas, conceptos, imágenes, además del signo estético o (nivel) de recreación estética, por el cual se automanifiesta un suprarrealidad de dimensión temporal, de ficción y verdad, junto a la función (nivel) de un signo autónomo o proyección individual en donde cada autor plasma sus vivencias, o situaciones históricas, a través de un modo inconfundible de un creador a otro.

"Así una poesía no causa una impresión solamente como obra de arte, sino simultáneamente como <<palabra>> que expresa un estado psíquico, un pensamiento, un

⁸ Castagnino, Raúl. op. cit. p. 28.

sentimiento".⁹ si nos detenemos aquí, veremos que aún no se ha producido ninguna comunicación pues falta un elemento determinante: el lector. El libro aunque ya este impreso no tiene vida, no tiene sentido, ni significación, "hasta que una mirada restablezca la comunicación entre los signos y el alma dormida... El libro que no se lee, ha dicho Marcel Proust, es una lámpara apagada, la mirada comprensiva del lector que posee los diversos códigos – el del idioma principalmente – despierta el alma dormida al recorrer los signos y recomponer su interrelación estructural".¹⁰

Existen tres tipos de relaciones: la Mimética es cuando la obra se relaciona con la realidad imitada o presentada; de expresión si la conexión es entre la obra y el autor; y la receptiva o unión entre las obras y el receptor de la misma.

En este capítulo nos limitaremos a estudiar la relación receptiva, pues, la mimética y la de expresión se analizarán con más detalle en el siguiente apartado.¹¹ al observar más de cerca la obra de Juan Rulfo, en su contexto sociopolítico y literario.

Un texto antes de ser leído por el receptor, no es más que un grupo o serie de frases sin aparente conexión entre sí. Al entrar en contacto directo el lector con el mensaje, éste cobra vida, adquiere un sentido y un significado que le da su receptor, pues, como es sabido, las palabras no tienen significados, éstos son proporcionados por las personas que las leen o las escuchan. En este sentido radica la importancia que tiene el receptor, sobre todo en la comunicación estética, ya que el lector tendrá que dotar de una verdad y un sentido al mensaje literario, lo cual no es necesario en un mensaje no literario pues ya está dotado de una verdad y un sentido.

En otras palabras, un texto literario no alberga una circunstancia específica. Sólo elementos parciales no relacionados entre sí. La tarea del lector es encontrar esa relación que determine la intención del escritor, la cual adquiere realidad a partir de los espacios vacíos y se consume en el acto de asignación de sentido. Para lograr tal propósito, el lector tendrá que llenar lo que está vacío; es decir, adjudicarle un significado a lo indeterminado, este dispone a los indicios que le permiten identificar en el texto contenidos y experiencias que le resulten conocidos; de la interpretación de los elementos que puedan ofrecer un punto de apoyo y de la imaginación; además de todas las implicaciones derivadas de sus circunstancias intelectuales personales, postura ante la vida, visión de la existencia.

⁹ Bonnin, Ignacio. *Expresión*, op. cit. p. 46.

¹⁰ Castagnino, Raúl. *¿Qué es Literatura?*, op. cit. p. 34.

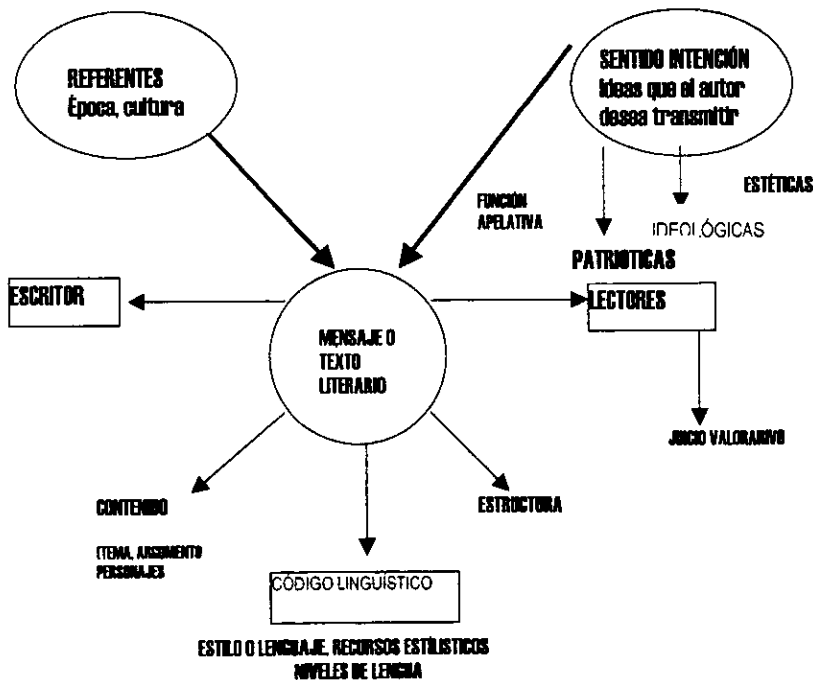
¹¹ Ver capítulo dos.

. Por lo cual podemos afirmar que un texto literario es poseedor de múltiples significados hasta para el mismo lector, ya que si se somete a una nueva lectura ésta será siempre diferente a la primera.

"En el momento en que el lector 'crea la realidad' de acuerdo con las orientaciones que le proporciona un texto, está teniendo lugar un acto de comunicación"¹². En si, para que el proceso de lectura que realiza el receptor sea un acto de comunicación estético – literario, interactúan tanto la obra como el lector, ambos se encuentran condicionados, las aportaciones de uno no pueden explicarse sin la presencia del otro.

El texto confiere las instrucciones para que el lector fabrique una realidad imaginaria. "En suma, a fin de que el lector pueda tener lugar la experiencia estética, se hace necesaria la presencia de los valores estéticos presentes en la obra previamente y a la intervención del lector, concretizados después como cualidades metafísicas o en una compenetración emocional."¹³

Para concluir este apartado resumiremos el proceso comunicativo en el mensaje literario con el siguiente esquema: **EL MENSAJE LITERARIO EN EL PROCESO COMUNICATIVO**



¹² Acosta Gómez, Luis. *El Lector Y La Obra* (Madrid, Ed. Gredos, 1989), p. 186.

¹³ *Idem.*, p. 100-101.

ESCRITURA

Sólo el hombre dotado de una gran inteligencia fue capaz de proporcionar a la humanidad un sistema simbólico que representará fuera de él a un objeto, y dentro de él, en su mente una idea.

El hombre en sus inicios era analfabeto, por muchos años practicó la comunicación de forma oral, los hombres se hablaban y se entendían; sin embargo, les faltaba algo para adquirir su completo desarrollo cultural.

La escritura como una forma de comunicación humana nació en distintos lugares y en diferentes épocas de diversas formas.

Por ejemplo, las pinturas rupestres son en cierto modo la manifestación de esa inquietud. Antes de conocer la escritura como tal se sabe de la protoescritura que desarrollaba el hombre con el fin de tener otra forma de expresarse y no sólo la oral.

La protoescritura era una especie de muescas (huecos) y nudos, pero sólo servían para registrar cantidades, pero de ninguna manera proporcionaban información, mucho menos aquella que se origina de la naturaleza abstracta del ser humano (sentimientos-pensamientos).

Después surgen los jeroglíficos, signos y figuras utilizadas principalmente en las antiguas civilizaciones egipcias y mexicanas.

Los jeroglíficos consistían en figuras pintadas o esculpidas que representaron primero la cosa misma que figuraban y poco a poco llegaron a significar más que un sonido, de suerte que dicha escritura es a la vez simbólica y fonética.

Esta práctica simbólica, le permitió al hombre escribir lo que pensaba, por ejemplo los egipcios grabaron hace más de 4, 500 años, en las tumbas de los faraones pensamientos en relación con la vida trascendental más allá de la muerte.

La evolución de la escritura demuestra el progreso intelectual del hombre, pues lo que usaron primeramente como símbolos los llevaría más tarde a inventar una verdadera técnica de escritura.

Los sumerios, un pueblo situado en medio de los ríos Tigris y Eufrates, son los primeros en desarrollar un tipo de escritura que expresó tanto los sentimientos como los pensamientos del hombre.

Dicha escritura está representada por un sistema de signos en forma de cuña, llamada cuneiforme, lo cual atribuye a los sumerios el derecho de ser reconocidos como los inventores de la escritura.

Hoy día, no hay nación que no posea un sistema escrito, porque en todas partes hay comunicación escrita.

En su acepción más general la escritura es un sistema de signos (grafía) a través de los cuales se pueden transmitir las ideas.

La escritura es una gran herramienta, útil e indispensable para que el hombre pueda transmitir sus ideas, sus vivencias, sus sentimientos incluso de una generación a otra. La escritura vino a suplir las deficiencias del lenguaje oral y las de la memoria, ya que gracias a ella sabemos de la vida de nuestros antepasados. Por la escritura conocemos los relatos históricos, los Diálogos de Platón, la filosofía de Aristóteles, las civilizaciones antiguas, como las de Grecia, Egipto, Roma, la Azteca, la Maya y demás. El lector puede, gracias a la escritura, evocar el pasado, saber como eran, como vivían, cuales eran sus costumbres.

"Con la escritura ya no fueron sólo las palabras que se lleva el viento y se desvanecen; sino palabras firmes que se quedan impresas como testimonio de verdad. Con el lenguaje escrito se hizo más humana la comunicación entre hombres".¹⁴

El hombre, por medio de la palabra escrita, emprendió la tarea de describir el mundo interno y externo en el cual cohabita, pero no de forma llana y simple, sino bellamente expresado, brota entonces el oficio del escritor. "Un escritor es intérprete de su época, cronista de sus contemporáneos, narrador de convivencia social, él arranca del medio sus mensajes, es el ojo inquisidor que señala los defectos o los errores, advierte dónde está el caribdis y escila de los males temporales".¹⁵

¹⁴ Méndez, Ignacio. *El Lenguaje Oral*, op. cit p. 146.

¹⁵ *Idem*, p. 146.

Para Roland Barthes un escritor es "aquel que juega con el cuerpo de su madre lengua materna para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una desfiguración de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se desfigure la naturaleza".¹⁶

Un escritor no es solamente la persona que escribe, que sabe las reglas de la gramática, tampoco es aquel que conoce bien su instrumento, la lengua, sino el que transfiere al papel, emociones, sentimientos, ideales, procesos psíquicos, experiencias, que el lector percibe, y asimila en una compenetración emocional, transformado el texto en algo vivo.

¹⁶ Barthes, Roland. El Placer del Texto, Traducción de Nicolas Rosa y Oscar Terán (México, Siglo XXI, 1989), p. 61.

1.3 EL PAPEL DEL CUENTO DENTRO DE LA

El cuento no es una simple suma de palabras, y una enorme masa de elementos que entran en su composición. El cuento es comunicación artística, estructurado como toda comunicación lingüística.

El cuento es emitido por una persona común como en otro tipo de mensaje. Un autor que primero da forma inconsciente y cada vez más consciente. Elige de su interior y exterior un tema, a través de un código lingüístico le da forma y crea un mensaje literario, en donde no sólo fluyen palabras sino niveles de contenido y expresión. Es el lector el que finalmente recibe el mensaje, lo dota de significados y sentidos, sin duda es un acto de comunicación estética.

El autor de un cuento es un ser comprometido con el lenguaje, con la imaginación, con la fantasía, con su entorno social y político y sin duda es un ser comprometido con él mismo, como ente pensante con sentimientos, ideas y actitudes. Todo este bagaje real y abstracto da origen a grandes narraciones, da vida a personajes, a pueblos y mundos completos.

Un cuentista no sólo elabora un mensaje, comunica una historia, da origen y a veces fin a una vida; la dificultad de su tarea radica principalmente en el tratamiento de su tema; escribir un cuento no es el acto de narrar, de relatar, es impregnar de poesía, de vida ordinaria y presencia extraordinaria, de misterio y emoción; de tal forma que cuando llegue a manos del receptor lo atrape y despierte esa conmoción que orilló al autor a escribir un cuento.

Pensemos en un hecho real, que ya es común en nuestros días, el paso de los inmigrantes a Estados Unidos, no es lo mismo escuchar o leer la noticia en los medios de información como un hecho cotidiano y lejano, que leerlo en voz de Rulfo:

Pos no lo supe, padre ¿se acuerda de Estanislao? Él fue el que me encampanó pa imos pa allá. Me dijo cómo estaba el teje y maneje del asunto y nos fuimos primero a México y de allí al paso. Y estábamos pasando el río cuando nos fusilaron con los máuseres.

Me devolví porque él me dijo:

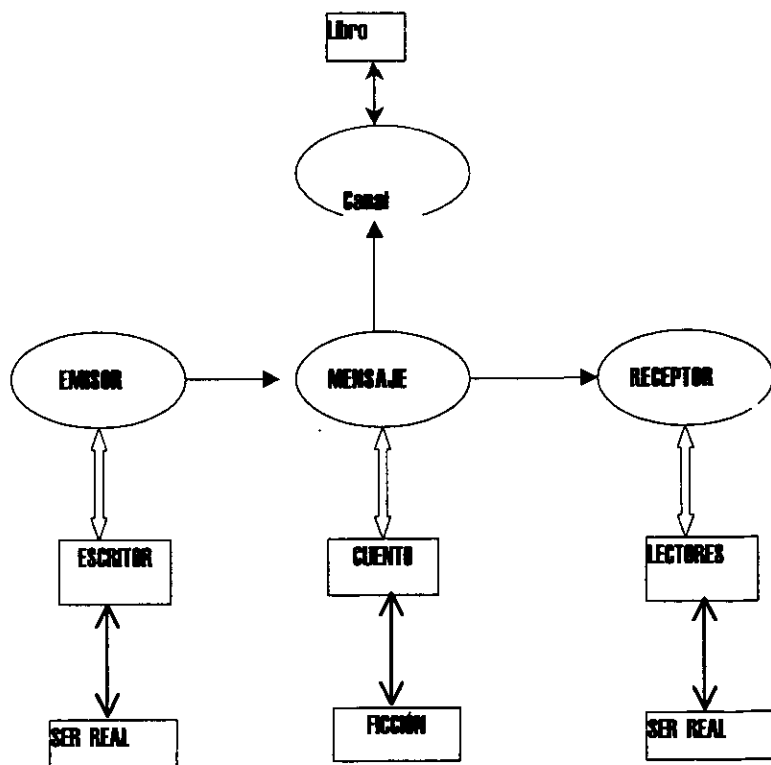
"Sácame de aquí, paisano, no me dejes"

Y entonces esta ya panza arriba, con el cuerpo todo agujerado, sin músculos. Lo arrastre como pude, a tirones, haciéndomele a un lado a las linternas que nos alumbraban buscándonos.

Le dije "Estas vivo", y él me contestó: "sácame de aquí paisano". Y luego me dijo: "Me dieron". Yo tenía un brazo quebrado por un golpe de bala y el güeso se había ido de allí de donde salta el codo. Por eso lo agarré con la mano buena y le dije: "Agárrate fuerte de aquí". Y se murió en la orilla, frente a las luces de un lugar que le dicen la Ojinaga, ya de este lado, entre los tules que siguieron peinando el río como si nada hubiera pasado... .¹⁷

Con este cuento, Rulfo nos ejemplifica claramente que cualquier tema es bueno, y lo importante para que sea virtuoso es el tratamiento. Rulfo nos llevó de la mano a lado de los inmigrantes, fuimos espectadores y protagonistas, nos hizo sufrir dolores ajenos, en otras palabras, lo que hizo Rulfo fue adentrarnos al tema, concientizar al hombre, comunicarnos un problema constante cada vez más en nuestros días.

El cuento es, ante todo un tipo de comunicación con fines estéticos, cuyo proceso es igual al de la literatura, pero, también se puede esquematizar con el más simple hecho comunicativo



¹⁷ Rulfo, Juan, *El Llano En Llamas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990), pp.136 - 137.

Como ya se mencionó un cuento tiene un emisor, con sus cualidades propias de literato, un mensaje literario y un receptor.

En tanto, el mensaje literario es un acto de expresión y de comunicación. A la vez que el lenguaje comunica un tema en función del contenido, a través del estilo permite una edificación artística, ya que el emisor al elaborar el mensaje realiza un acto selectivo sobre el material lingüístico, sus figuras léxicas y sintácticas, el ritmo de su prosa, su orientación metonímica, metafórica, y simbólica, trata sin duda producir un sentido.

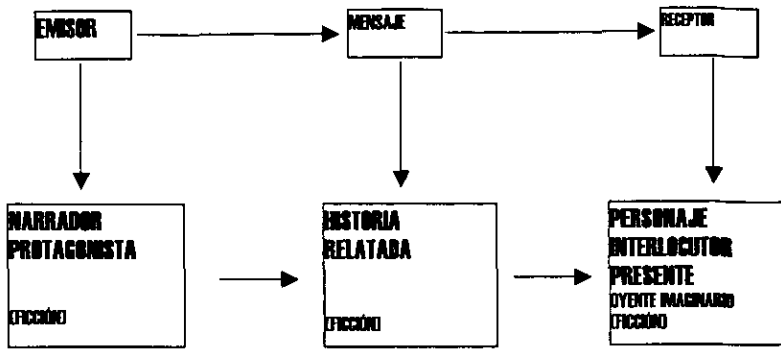
La lengua, actualizada por el habla del escritor, se dinamiza y da pie para la construcción de un mensaje estético. El cuento al igual que cualquier tipo de comunicación estética, se inscribe como discurso esencialmente connotativo, es decir, la significación real es proporcionada por cada uno de los lectores y por lo tanto difiere de uno a otro. Sin embargo, no debemos olvidar que el escritor dota a ese cuento de orientaciones, y espacios vacíos; en otras palabras, un cuento no es revelador de la verdad, sino sólo de indicios (ambigüedades) de ésta; que el lector tendrá que ir relacionando en el proceso estético comunicativo.

Para que la comunicación estética se efectúe es necesario que el lector se encuentre reflejado o retratado con el protagonista, lo importante para todo narrador al escribir su obra es lograr ese ambiente propicio, para que el lector termine incorporado al mismo, viviendo, alterando, haciéndolo suyo, "terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida más honda o más hermosa".¹⁸

Así el lector recibe un mensaje de calidad estética que no sólo moviliza su sensibilidad, sino ejercita críticamente su conocimiento del código del escritor.

Es importante advertir que por el momento sólo se ha tratado el proceso de la comunicación del cuento como objeto informativo; sin embargo, el cuento tiene la peculiaridad de tener implícito un proceso de comunicación, dicho de otra manera, un cuento tiene su creador (autor material) que nosotros denominamos emisor o escritor y su narrador quien finge narrar la historia dentro del relato; a un receptor ya sea otro personaje, un interlocutor presente o un oyente imaginario. En un esquema simple se observa de la siguiente manera:

¹⁸ Cortázar, Julio, "Algunos Aspectos del Cuento", en Zavala, Lauro. *Teorías de los cuentistas* (México D.F.: Difusión Cultural UNAM), p. 316



El narrador conocido también como sujeto de la enunciación es quien representa un cuento, de acuerdo a su visión, al tipo de percepción que tiene de la historia. Puede estar como enunciador de una historia sobre sí mismo, o sobre otras personas. Tampoco es ley o regla que en un cuento aparezca sólo uno, puede haber varios narradores.

Por lo general el narrador y los personajes que aparecen en un cuento son seres de ficción, y no puede confundirse con el autor del relato. Sin embargo, no siempre es así. La excepción en el cuento hispanoamericano es Jorge Luis Borges, quien en sus cuentos él es protagonista y narrador de la historia. "El otro" es el cuento más explícito en este caso, citemos pues un fragmento:

En tal caso – le dije resueltamente - usted se llama Jorge Luis Borges. Yo también soy Jorge Luis Borges. Estamos en 1969, en la ciudad de Cambridge.

No – me respondió con mi propia voz un poco lejana.

Al cabo de un tiempo insistió:

yo estoy aquí en Ginebra, en un banco, a unos pasos del Ródano. Lo raro es que no parecemos, pero usted es mucho mayor con la cabeza gris

Yo le contesté:

Puedo probarte que no miento. Voy a decirte cosas que no puede saber un desconocido. En casa hay un mate de plata con pie de serpientes, que traje del Perú nuestro bisabuelo. Y también hay una palangana de plata, que pendía del arzón. En el armario de tu cuarto hay dos filas de libros.¹⁹

Otro de sus cuentos en donde nos anuncia que él es el narrador es "El Zahir" al destacar su participación en el relato:

¹⁹ Borges, Jorge Luis. *Poesía y Prosa. Antología de Jorge Luis Borges* (México, Emecé Editores, 1979), p. 128.

*Hoy es el trece de noviembre; el día siete de junio a la madrugada, llegó a mis manos el Zahir; no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún siquiera parcialmente, soy Borges.*²⁰

En el cuento hispanoamericano es común encontrar los relatos que se estructuran en torno al narrador y más aún aquellos que involucran en el proceso artístico al receptor.

Citémos nuevamente a Borges el más evidente en este caso es el cuento "El congreso", en donde manifiesta la presencia del receptor:

Esta declaración es oscura, pero puedo encender la curiosidad de mis eventuales lectores...

...Antes, quiero recordar al lector mi situación de entonces: yo era un pobre muchacho de Casilda, hijo de chacareros, que había llegado a Buenos Aires y que de pronto se encontraba así, en el íntimo centro de Buenos Aires y tal vez, quién sabe, del mundo...

*He aquí los hechos; los narraré con toda brevedad... .*²¹

Julio Cortázar, también hace llamados de atención a sus lectores, es el caso de su cuento "Ahí pero dónde, cómo":

A vos que me lees, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños pero es eso, no es solamente un sueño? Algo que está ahí pero dónde, cómo; algo que pasa soñando, claro, puro sueño pero después también ahí de otra manera...

*Ya sé que no se puede escribir esto que estoy escribiendo, seguro que es otra de las maneras del día para terminar con las débiles operaciones del sueño; ahora me iré a trabajar, me encontraré con traductores y revisores en la conferencia de Ginebra en donde estoy por cuatro semanas... .*²²

Tanto el receptor como el emisor tienen siempre una presencia simultánea dentro del cuento. El receptor está implícito en el discurso del escritor, esta llamada al receptor se puede hacer de manera manifiesta o latente.

El narrador puede enunciar el relato desde tres perspectivas básicas, primera, segunda y tercera persona, que a pesar de ser simples admiten complejas facetas en el interior del cuento.

²⁰ *Idem*, p. 61.

²¹ *Idem*, pp. 138 – 139.

²² Cortázar, Julio, *Octaedro* (Madrid, Alianza Editorial, 1995), pp. 81 – 82.

Un ejemplo admirable de la narración en primera persona es "Macario", de Juan Rulfo. El protagonista cuenta su propia historia, lo hace a modo de autobiografía. Macario relata toda su vida precaria y primitiva. Mientras espera infructuosamente la salida de las ranas para aplastarlas, repasa consigo las condiciones infrahumanas de su fatídica existencia.

...Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras.²³

En el transcurso del relato de Macario no aparece ningún otro personaje o interlocutor, esto permite suponer que su discurso es pensado, o se trata de un soliloquio. Lo cual demuestra que el verdadero interlocutor de este relato es el receptor.

En Julio Cortázar se encuentran diversas variantes del cuento en primera persona, por ejemplo "El otro cielo", es la narración nostálgica de un corredor de bolsa, en el recuerdo de un amorío en la adolescencia

Todavía hoy me cuesta cruzar el pasaje Güemes sin entermecirme irónicamente con el recuerdo de la adolescencia al borde de la caída; la antigua fascinación perdura siempre, y por eso me gusta echar a andar sin rumbo fijo, sabiendo que en cualquier momento entraría en la zona de las galerías cubiertas, donde cualquier sórdida botica polvorienta me atraía más que los escaparates tendidos a la insolencia de las calles abiertas.

Después el narrador se traslada de un salto al pasado y vuelven a vivir sus recuerdos, los paseos, los encuentros, en una palabra su juventud se hace presente y de esta forma la enuncia:

Mi novia, Irma encuentra inexplicable que me guste vagar de noche por el centro o por los barrios del sur, y si supiera de mi predilección por el pasaje Güemes no dejaría de escandalizarse. Para ella, como para mi madre, no hay mejor actividad social que el sofá de la sala donde ocurre eso que llaman la conversación, el café y el anisado.²⁴

La tercera persona también se hace presente en los cuentos de Cortázar en combinación, con el yo protagonista, con el singular y con el plural.

²³ Rulfo, Juan. *El Llano en Llamas* op. cit. p. 71.

²⁴ Cortázar, Julio. *Todos los fuegos el fuego* (Argentina, Sudamericana, 1995), pp. 130, 131.

"En la casa tomada" el narrador inicia su relato en plural, en donde enuncia las perspectivas de los dos personajes del cuento:

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casa antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres, y toda la infancia

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse.

Para continuar después en tercera persona singular al relatarnos las costumbres y actividades habituales de su hermana Irene.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto de no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella

También se encuentra la enunciación en primera persona en un yo protagonista:

...Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un colocarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta.

Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave esta puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para dar más seguridad²⁵

En este texto existe un solo narrador que relata desde tres perspectivas. En el cuento "La señorita Cora", también de Cortázar, se da el caso del narrador múltiple, representado por varios personajes, en monólogo interior directo.

El relato es narrado a través de una primera persona que se alterna en el interior del mismo, es decir, cada personaje narra su discurso desde su propia visión; fuera de los personajes no existe otro narrador, por lo cual es el receptor quien infiere y articula las piezas del cuento.

²⁵ Cortázar, Julio. *Bestiario* (México, Alfaguara, 1994), pp. 13 – 17.

Al comienzo la madre de Pablo, un joven enfermo internado en un hospital manifiesta su desacuerdo:

No entiendo por qué no me dejan pasar la noche en la clínica con el nene, al fin al cabo soy su madre y el doctor De Luis nos recomendó personalmente al director. Podrían traer un sofá cama y yo lo acompañaría para que se vaya acostumbrando, entré tan pálido el pobrecito como si fueran a operarlo enseguida...

Pablo a su vez piensa lo siguiente:

...Está bien, si no la dejaban quedarse qué le vamos a hacer, ya soy bastante grande para dormir solo de noche. Me parece... La enfermera es bastante simpática, volvió a las seis y media con unos papeles y me empezó a preguntar mi nombre completo, la edad y esas cosas...

Por su parte la señorita Cora habla así:

El pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado, - le agradeceré que atienda bien al nene, mire que he hablado con el doctor De Luis, - pero sí, señora, se lo vamos a atender como a un príncipe²⁶

Después le toca su turno al anestesista y al cirujano: la maestría de Cortázar demuestra con este diseño que el cuento no siempre responde a un discurso de una sola voz, las perspectivas distintas de los personajes, permiten que el lector tenga una visión global de la trama cuentística.

Si el narrador comenta una historia a una segunda persona, sobre un tercero ausente, se dice que habla en segunda persona, los casos más comunes son en los cuentos de Rulfo, citemos por ejemplo "Acuérdate".

Un narrador personaje, relata a un interlocutor presente, sin embargo este último no interviene para asentir, o desmentir, preguntar o aportar algo a la historia; lo cual deduce que representa al lector, sin embargo, es enfatizado frecuentemente por el narrador. El protagonista es Urbano Gómez. Un personaje ausente, quien en el centro de la simulada conversación:

<<Ese Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad>>. Acuérdate que nos vendía clavellinas... Nos traficaba a todos, acuérdate... Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso... Dicen que su tío Fidencio, el del trapiche, le amimó una paliza que por poco lo deja parálisis, y que él, de coraje, se fue del pueblo. Lo cierto es que no lo volvimos a ver sino cuando apareció de vuelta por aquí convertido en policía... Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo.²⁷

²⁶ Cortázar, Julio. *Todos los fuegos al fuego*, op. cit. pp. 69 – 62.

²⁷ Rulfo, Juan. *El Llano en Llamas*, op. cit. pp. 140 – 144.

Gabriel García Márquez relata de una forma similar su cuento "La Santa", el narrador describe las peripecias de Margarito Duarte en Roma, cuyo único propósito era someter al veredicto del Vaticano el caso de su hija, cuyo cuerpo tras once años de sepultada seguía intacto.

El narrador también personaje del cuento no se interesa por él, sino por lo sucedido al protagonista:

.. Pero la verdadera historia de Margarito Duarte había empezado seis meses antes de su llegada a Roma, cuando hubo que mudar el cementerio de su pueblo para construir una represa. Como todos los habitantes de su región, Margarito desenterró los huesos de sus muertos para llevarlos al cementerio nuevo. La esposa era polvo. En la tumba contigua, por el contrario, la niña seguía intacta después de once años. Tanto, que cuando destaparon la caja se sintió el vaho de las rosas frescas con que la habían enterrado.²⁴

En tanto el interlocutor es imaginario no se hace presente en el cuerpo del relato, tampoco es evocado por el narrador.

La tercera persona se opone a yo/tú, que poseen la marca de impersonal. Este tipo de narración es por lo general expuesta en un discurso exclusivo y estricto en tercera persona. Aunque por lo general no siempre en estado puro.

El narrador puede ser considerado como hablante básico, quien observa fuera de la acción misma. Puede analizar los procesos mentales en la intimidad de ellos. Y como testigo, próximo a los personajes, puede contar la historia del protagonista, más, sin tener acceso a su conciencia.

En el primer caso encontramos el cuento "Letania de la orquídea" de Carlos Fuentes, en donde el narrador relata la aparición de una orquídea en el tronco de Muriel, su primera reacción fue de indiferencia, pero después tuvo ideas que le redituarian ganancias económicas. Sin embargo, no fue así, la avaricia lo llevó a una trágica y dolorosa muerte.

En ese momento sintió Muriel la comezón en la rabadilla. Rascársela, la acrecentaba. Era algo más... una bola que parecía cobrar autonomía del resto del cuerpo. Una sed de magia, o de medicina, le hizo saltar de la cama, ¿quién sabe qué gárgolas tropicales podrían invadirlo todo, fabricadas de carne, pero, como las otras, pétreas en su espíritu y su risa permanente? era el día, el día que en una mueca alegre reservaba la tiniebla y la cancelación. Habría que esperar la noche para reconquistar los testimonios, para sentir la luz y derramarla con ritmo. En la noche estaba la permanencia: la cumbia fijaba, el

²⁴ García Márquez, Gabriel. *Doce Cuentos Peregrinos* (España, Editorial. Altaya 1995) p 65.

*tamborito, copa de latidos vertiente, el eco incesante de los vasos, eliminaban el tránsito sin fin que en silencio corría durante el sol.*²⁸

En el caso del narrador testigo podemos ejemplificarlo con un cuento de García Márquez "Sólo vine a hablar por teléfono". escrito en tercera persona, en estilo indirecto, excepto en los diálogos. Este cuento muestra dos tiempos narrativos: el pretérito imperfecto y el perfecto simple.

PERFECTO

*Se compadeció de ella. Le advirtió,
Eso si que no iba muy lejos. - No importa
- dijo María-. Lo único que necesito es un
teléfono.*

IMPERFECTO

*Al cabo de una hora de señas desesperadas a los
automóviles y camiones de carga que pasaban raudos en la
tormenta, el conductor del autobús desartelado*

*Era cierto, y sólo lo necesitaba para prevenir a su marido de
que no llegaría antes de la siete de la noche.*²⁹

A grandes rasgos estos son los diferentes tipos de narradores más usuales, existentes en la cuentística hispanoamericana. La utilización de otro tipo de narrador en el cuento proviene de la innovación del autor, sin embargo, no cualquiera puede prever al cuento de nuevos elementos, sólo grandes conocedores y creadores del arte narrativo.

El cuento a pesar de ser un género antiquísimo, fue el último género literario que se estableció como tal con características y rasgos propios que lo identificarían de otros géneros. Aunque para escribir un cuento no existe una receta, si es necesario, conocer aquellos elementos indispensables, sin los cuales un cuento no sería cuento.

²⁸ Fuentes, Carlos. *Los Días Enmascarados* (México, Editorial. Era, 1994), p. 48.-

²⁹ García, Márquez, Gabriel. *Doce Cuentos Peregrinos* op. cit. p. 11.

RASGOS BÁSICOS DEL CUENTO

El cuento como otras actividades de la fantasía humana, carece de leyes o reglas específicas para su creación; a lo sumo existen puntos de vista, constantes que se deben de dar en su estructura.

A pesar de ser parte de la literatura, un cuento es una unidad artística autónoma, independiente en su ser mismo y fuera de él. Un cuento puede estar dotado de una características que no contempla otro; éste puede tener otras muy diferentes, comenzaremos por delimitar aquellos rasgos más generales y comunes en el género.

En primera instancia el cuento es una creación narrativa de carácter evidentemente literario, cuya composición es singularmente económica, orgánica y unitaria, en el cual todos y cada uno de sus elementos poseen absoluta funcionalidad. En otras palabras, un cuento es reconocido como tal, por la brevedad de su historia, su corta extensión, la intensidad y concentración de su tema.

La brevedad no es requisito de la forma, más bien es una consecuencia natural de la esencia misma del género. Su textura compleja y elíptica dejan fuera del género los relatos populares, folklóricos y epopéyicos; aún si se tratase de ambientes y personajes cotidianos o seres fuera de las fronteras de la historia.

El cuento tiene la peculiaridad de reflejar una realidad ficticia, tomada de lo real, confiriéndole un toque maravilloso, seres, elementos no racionales y confrontándolos con la realidad normal.

En el plano del lenguaje, el cuento es escrito en prosa, sin embargo el aprovechamiento de la palabra hablada, y su intensidad, le da un brillo que tiñe la prosa de poesía.

El sentido del cuento lo proporciona el autor por medio de estímulos, sugerencias, a través de contexto históricos, psicológicos, sociales e ideológico, es decir, el escritor da la pauta o la guía que el lector ha de seguir para encontrar la significación del relato.

El tiempo rítmico del cuento puede ser rápido, utilizando sólo oraciones breves, sin digresiones, o lento, con el uso de adverbios y gerundios, empero concentrados y condensados en su tema.

Respecto al tiempo de la narración de esos hechos, su concentración puede ser cronológica (sigue la sucesión lineal del reloj) anacrónica (alteración de ese orden lógico), fantástico o detenido (cuando en la narración existe una descripción, se detiene el desarrollo temporal).

En el cuento el personaje es sólo un elemento, entre sus finalidades tiene la de conferir un cierto orden a las acciones y les otorga una lógica que permite entender su sentido. También puede llamar la atención al lector por su aspecto o bien establecer algún vínculo entre las imágenes que el cuento constituye y el mundo real.

El comportamiento y las actividades que toma un personaje dentro del relato es preciso que sea similar al humano. Sin embargo, lo más elemental en el uso de un personaje es su designación, ya sea a través de un pronombre, o por medio de un nombre propio que lo identifique como tal.

La acción del cuento no puede detenerse jamás; desde la primera hasta la última palabra debe correr dirigiéndose sin cesar al fin que persigue el autor. El tiempo rítmico no importa, puede ir rápido o lento, según se lo imponga el tema, pero siempre constante.

Según Juan Bosh, "la acción del cuento está determinada por el tema, pero tiene que ser dictatorialmente regida por el cuentista; no puede desbordarse ni cumplirse en todas sus posibilidades, sino únicamente en los términos estrictamente imprescindibles al desenvolvimiento del cuento y entrañablemente vinculados al tema".³¹

El éxito o el fracaso de un cuento reside en la elección y el desarrollo del tema. Un tema para un buen cuento ha de ser de carácter universal, de las pasiones y emociones del hombre como son: el amor, el dolor, el sufrimiento, el sacrificio, el heroísmo, la generosidad, la crueldad, la avaricia...

³¹ Bosh, Juan., "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", en Zavala, Lauro. *Teoría de los Cuentistas* op. cit. p. 270.

En la elección del tema propicio para un cuento radica la parte esencial de la técnica. Para Julio Cortázar el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional. Cuando habla de excepcional se refiere a la atracción del tema tanto por parte del autor como del lector, que le permita una inmensa cantidad de nociones, sentimiento e ideas, que antes de leer el cuento no concebía en su memoria, un buen tema, asegura Cortázar "es como un sol, que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia".³²

Además de ser excepcional un cuento debe ser intenso, es decir, el cuento debe comenzar interesando al lector, sin que sobre o falte alguna palabra, ha de tener que precisar para decir lo que realmente se quiere expresar. Un cuento carece de relleno, ideas, situaciones intermedias; cada elemento usado dentro del relato debe ser indispensable. Nada es gratuito en un cuento. Una vez atraída la atención del lector, ésta por ningún motivo debe ser soltada, por lo cual tanto la primera palabra como la última son trascendentales.

Si se eligió bien el tema –dice Cortázar – y hace con él un cuento será un gran cuentista, sobre todo si ese tema aunque el no lo sepa conscientemente, contiene la esencia misma de la condición humana. "Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo un árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria".³³

Por último y para concluir con los rasgos más generales del cuento, diremos que su estructura es simbólica y abierta, cuya significación final es el resultado de la experiencia psíquica y de la interacción del receptor con el discurso pues jamás esta explícita en el mismo.

Entre las características singulares o estilísticas encontramos un rasgo innovador en la cuentística iberoamericana, la intromisión autorial dentro del relato, sobre todo en Borges y Cortázar. Se trata pues, de reflexiones del narrador no representado acerca de su escritura, del contenido, del personaje o de la elaboración del cuento mismo.

Para los viejos modelos el cuento solo debía albergar un tema y por ende un solo

³² Cortázar, Julio. "Algunos Aspectos del Cuento", en Zavala, Lauro. op. cit. p. 312.

³³ Idem. p. 313

suceso en su interior, sin embargo nuevas concepciones narrativas han logrado introducir dos situaciones o temas, adversos o cierta similitud en un mismo cuento, ejemplo claro es Cortázar en "Todos los fuegos el fuego". Son dos historias alternadas la una intercalada o incluida en la otra. Las dos historias se enhebran en el discurso y difieren entre sí en el modo de su presentación y en el punto de vista narrativo.

Otra característica del cuento es que puede ser relatado predominantemente por el diálogo entre sus personajes, conocido como cuento escénico, denominado así por la concentración dramática de su discurso, un ejemplo claro puede ser "Anacleto Morones" de Juan Rulfo.

Un cuento no tiene un sendero trazado, es el resultado de la capacidad creativa y expresiva del autor, de su visión ideología del mundo, "por más veterano que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mejor ejercicio estético".³⁴

A lo largo de este apartado repetimos con frecuencia los términos discurso, relato y cuento para comprender a que nos referimos con cada uno de ellos, procedamos en primera instancia a abordar el discurso y el relato, posteriormente trataremos de concretar la acepción de la palabra cuento.

DISCURSO Y RELATO

Un relato es una historia, que se narra con una visión real (aunque no sea verídica) es un acontecimiento que podría haber sucedido, con personajes confundibles con los de la vida real, es decir totalmente imaginado por su creador; sin embargo, un relato casi nunca se encuentra en estado puro, porque la obra es al mismo tiempo discurso, ya que existe un narrador que relata la historia y un lector que la recibe.

Para entender lo anterior veamos la estructura y características del discurso y del relato.

³⁴ *Idem* p. 313

La frase es la unidad mínima que estudia la lingüística. Los estudiosos de esta materia no se detienen en el fonema porque por sí solo no significa nada, ni en la palabra, ya que sin contexto no tienen sentido, sino en la frase, que comprende el orden de las palabras.

El discurso es un conjunto de frases con una organización propia, tiene sus unidades, sus reglas, su gramática. En el discurso alguien habla y su significación es lo más importante. Se caracteriza por el uso del pronombre (yo) y su referencia implícita (tú). Lo cual no quiere decir que la enunciación impersonal esté descartada, por el contrario su uso es frecuente, sobre todo en el discurso mixto que permite alternar en el interior de una misma frase la enunciación personal (yo) y la enunciación a personal (él, ella) produciendo ambigüedad que consigue conservar la propiedad personal de lo que enuncia. Además con frecuencia utiliza los indicadores demostrativos, o adverbiales como aquí, ahora, hoy mañana...

El relato también participa de la frase, en sí todo el relato es una gran frase y toda frase es un pequeño relato. El relato dispone de significantes originales, es decir, en el relato nadie habla, no nos interesa quién habla, dónde y cuándo, para comprender la significación del texto, su característica principal es el uso excesivo de la tercera persona.

En resumen, todo relato contiene un discurso cuya tarea principal es integrar una sucesión de acontecimientos de una misma acción, en otras palabras, sin sucesión no existe el relato, sino la mera descripción de los hechos, donde no hay integración en la unidad de acciones tampoco hay relato, sino, sólo cronología.

El discurso puede narrar sin renunciar a ser discurso, en cambio el relato no puede proyectarse sin salir de sí mismo, sin descender a otra forma. Por esto el relato no existe, en ninguna parte en su forma rigurosa.

Como ya se observó la frase es la unidad principal del discurso y del relato; si los lingüistas estudian la frase, entonces a partir de la lingüística debe ser estudiado el discurso y el relato. Ahora bien, una frase, según Barthes, puede ser descrita en diversos niveles (fonético, fonológico, gramatical y contextual), ninguno de estos niveles tienen un sentido por sí solo, por lo tanto deben ser analizadas las correlaciones que sostienen unos con otros.

Para realizar nuestro análisis estructural ³⁵ es necesario considerar varias instancias de descripción, por lo tanto utilizaremos las propuestas por Tzevan Todorov en las categorías del relato.

En donde divide el relato literario en dos niveles:

- 1) La historia (argumento) que comprende la lógica de acciones (acciones de un relato en sí mismo) y los personajes y sus relaciones (estudio del personaje, <<tipología>>, dependencia de los personajes con otro de la historia.
- 2) El discurso que comprende los tiempos del relato (la temporalidad de la historia y del discurso). "El tiempo del discurso es lineal, el de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero en el discurso debe obligatoriamente ponerse uno tras otro."³⁶ Los aspectos del relato <percepción directa entre el personaje y el narrador> y los modos del relato <la forma en que el narrador expone, nos presenta, es decir, si nos muestra las cosas o nos las dice>.

Por lo tanto, no podemos analizar un relato en su forma rigurosa, ya que dentro de él, existe una cierta dosis de discurso, tampoco un discurso porque dentro de él hay casi siempre una porción del relato.

EL CUENTO UN GÉNERO INDEFINIBLE

El cuento es un género, autónomo, independiente y singular, con características propias e imposibles de encasillar en una sola estructura, o técnica de escritura, pues cada uno de ellos posee una diferente e irrepetible; lo cual hace más difícil enunciar sus cualidades y caracteres de forma breve. Al volverse un término sin límites señalados, imposibilita aún más la concepción de una definición precisa.

Sin embargo, muchos escritores se han dado la tarea, aventuradamente, de explicar en forma general la significación de este término, con resultados infructuosos, pues en cada innovación cuentística la designación anterior pierde su veracidad.

³⁵ Ver capítulo tres

³⁶ Todorov, Tzvetan. "Las Categorías del Relato Literario", en Barthes, Roland. Análisis Estructural del Relato. Traducción Beatriz Dormits (México, Editorial Premia, 1982), p. 180.

Tal es el caso de Juan Bosh al definir al cuento como “un género literario escueto, al extremo de que un cuento no debe de construirse sobre más de un hecho”.³⁷

Lo cual es antagónico y refutado por algunos escritores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quienes tienen en su obra literaria varios cuentos en donde relatan dos historias en forma paralela, más aún, una inmersa en la otra. Borges comenta al respecto “el cuento deberá constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente indica, y otro, el auténtico que se mantendrá secreto hasta el fin”.³⁸

Empero esta indicación, lejos de establecer una definición o de reglamentar o especificar la generalidad del cuento, sólo precisa el estilo borgeano.

Otros escritores en lugar de precisar definiciones, elaboran decálogos o teorías sobre el arte de relatar un cuento.

El primer trabajo que abordaremos es el “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga, publicado por primera vez en 1925:

- *Cree en el maestro – Poe – Maupassant, Kipling, Chéjov – como en Dios mismo.*
- *Cree que tu arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás, sin saberlo tú mismo.*
- *Resiste cuanto puedas a la imitación; pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que cualquier otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una ciencia.*
- *Ten fe ciega no en tu capacidad para el triunfo, sino en el ardor con que lo deseas. Ama a tu arte como a tu novia, dándole todo tu corazón.*
- *- No empieces a escribir sin saber desde la primera línea a dónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la misma importancia que las tres últimas.*
- *Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia; “desde el río soplaban un viento frío”, no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla.*
- *Una vez dueño de las palabras, no te preocupes de observar si son consonantes o asonantes.*
- *No adjectives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él. Solo. Tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.*
- *Toma los personajes de la mano llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea.*

³⁷ Bosh, Juan, “Apuntes sobre el Arte de Escribir Cuentos”, en Zavala, Lauro, op. cit., p. 265.

³⁸ Borges, Jorge Luis, “Prólogo a un Libro de Cuentos” en Zavala, Lauro, op. cit. p. 39.

- *No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino.*
- *No pienses en los amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida de un cuento.*

Aunque Quiroga sólo mencione una lista de consejos, de qué hacer y no hacer en el momento de crear un cuento, enumera algunos rasgos definitorios. Sin embargo, lo más acertado fue cuando hizo hincapié que el cuento “es lo que se ha venido a llamar el más difícil de los géneros literarios”.³⁹

En 1969, Augusto Monterroso escribe también un decálogo del escritor, en donde se incluye no diez, sino doce consejos de los cuales el aspirante tendrá que escoger los 10 que mejor le acomode.

DECÁLOGO DEL ESCRITOR:

- *Primero: Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre.*
- *Segundo: No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás Famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia.*
- *Tercero: En ninguna circunstancia olvides el célebre dictum: en la literatura no hay nada escrito.*
- *Cuarto: Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribirás nada con cincuenta.*
- *Quinto: Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que el que lucha con el lenguaje, para esta lucha ejercítate de día y noche.*
- *Sexto: Aprovecha todas las desventajas, como el insomnio, la presión, o la pobreza; el primero hizo Baudelaire, la segunda a Pellico y la tercera a todos tus amigos escritores; evita, pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy.*
- *Séptimo: No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el Quijote. Aunque el éxito es siempre inevitable, procura un buen fracaso de vez en cuando para que tus amigos se entristezcan.*
- *Octavo: Fórmate un público inteligente, que se consigue más entre los ricos y poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de esa dos únicas fuentes.*

³⁹ Quiroga, Horacio, “Decálogo del Perfecto Cuentista” en Zavala, Lauro, op. cit. pp.29-30.

- *Noveno. Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor.*
- *Décimo: Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea. Pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él.*
- *Undécimo: No olvides los sentimientos de los lectores. Por lo general es lo mejor que tienen; no como tú, que careces de ellos, pues de otro modo no intentarías meterte en este oficio.*
- *Deudécimo: Otra vez el lector. Entre mejor escribas más lectores tendrás; mientras les des obras cada vez más refinadas, un número cada vez mayor apetecerá tus creaciones; si escribes cosas para el montón nunca serás popular y nadie tratará de tocarte el saco en la calle, ni te señalará con el dedo en el supermercado.* ⁴⁰

Uno de los tratados más ricos en caracteres y cualidades definitorias del cuento es el de José Balza, "El cuento: lince y topo", publicado en 1988. Dicho texto posee 57 puntos que señalan características, temas, y técnicas propias del género; de los cuales sólo señalaremos cinco:

- *El cuento – como una relación sexual – es algo que quiere extenderse pero debe concluir pronto.*
- *Un libro de relatos: encendidas ventanas (o estrellas) en la noche.*
- *El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad.*
- *Una noticia puede ser un cuento, pero nunca éste ser sólo noticia.*
- *El cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima, y última es proporcionalmente la primera.* ⁴¹

Si pudiéramos condensar los 57 puntos de Balza, sin duda, llegaríamos a una definición, aunque extensa, contendría sus rasgos más elementales y precisos, pero siempre con el riesgo de equivocarnos en reglamentar sobre lo opcional, o el estilo particular de cada cuentista.

Por el momento nos contentaremos con seguir consignando las posibles definiciones del cuento hasta llegar a una, aunque no la más acertada, sí la más próxima.

Citemos pues, nuevamente a Juan Bosh al tratar de contestarse ¿Qué es un cuento? Asevera lo siguiente: "la respuesta ha resultado tan difícil que ha menudo ha sido soslayada

⁴⁰ Monterroso, Augusto, "Decálogo del Escritor", en Zavala, Lauro, op. cit. pp. 49–50.

⁴¹ Balza, José, "El Cuento Lince y Topo" en Zavala, Lauro, op. cit. . pp. 61 – 64.

incluso por críticos excelentes, pero puede afirmarse que un cuento es el relato de un hecho que tiene indudable importancia".⁴²

Aunque cierto, no deja de ser ambigua, relativa e incompleta, pues hay muchos más elementos que enumerar.

Para Borges "se da el nombre de cuento a cualquier presentación de estados mentales o de impresiones físicas: deliberadamente se mezclan para mayor perplejidad del lector, los datos del presente y la memoria. Asimismo se olvida que la palabra escrita procede de la palabra oral y busca análogos encantos".⁴³

Nuevamente Borges, sólo define su estilo; su percepción del cuento es singular, basada en la experiencia propia y en su creación literaria; sin duda una de las más originales e innovadoras de la literatura hispanoamericana.

Así, podríamos realizar una extenuante recopilación de definiciones, sin llegar a una que realmente glose las variables que se enumeran en este género literario, pues como dice Julio Cortázar el cuento es "un género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario."⁴⁴

Podemos concluir que el cuento es el acto de narrar una experiencia única e irrepetible, su estructura es intensa, condensada, poemática, creado por la imaginación y la pasión del escritor, materializa a través del lenguaje: de una forma propia, peculiar y bella; donde se refleja la emoción de una realidad visible o invisible; prendida en una instancia especial única y sin tiempo.

⁴² Bosch Juan, "Apuntes sobre el Arte de Escribir Cuentos", en Zavala, Lauro, op. cit. p. 258.

⁴³ Borges, Jorge Luis, "Prólogo a un Libro de Cuentos", en Zavala, Lauro, op. cit. p. 39

⁴⁴ Cortázar, Julio, "Algunos Aspectos del Cuento", en Zavala, Lauro, op. cit. p. 306

1.4 EL CUENTO HISPANOAMERICANO

LA TRAVESIA DEL CUENTO

El cuento viene del Oriente al Occidente, sigue el camino del sol y nos ilumina con imágenes como el *Ramayana*, compuesto por el sabio asceta indio Valmiki. Libro sagrado que encierra toda la fastuosidad, la belleza y la sabiduría de la antigua civilización indostánica.

El *Ramayana* compuesto por narraciones de extraordinario valor estilístico, relata historias de los dioses, héroes, reyes y demonios de la India. El *Mahabaratha* es otro libro venerable de la India, relatado por el poeta Vyassa, en donde hay cisnes, pájaros, dioses, reyes, héroes, flores y hermosas doncellas. Y por supuesto *Las mil y una noches* asombrosa colección de cuentos Árabes, Bizantinos, Indios y Persas, recopilados en honor del Califa Haroum – Alraschid, quien reinó en Bagdad.

Sherezada es la protagonista de *Las mil y una noches* doncella hermosa de gran sabiduría y virtud quien contrae nupcias con el sultán Shariar a pesar de las advertencias de su padre. No obstante, ella cambia la actitud del sultán logrando que éste olvide su odio a la mujeres y ya no dé muerte a ninguna de ellas.

En Grecia fueron los poemas épicos, sobre todo los escritos por Homero que narran la historia de los héroes de la guerra de Troya, Aquiles el de los pies ligeros y Héctor, domador de caballos. *La Iliada* es el más antiguo y bello de los poemas de Grecia antigua. Así habla Homero:

Triste amaneció hoy el día para los griegos. El gran Diomedes, el prudente Ulises y el mismo Argamenón están heridos por la flecha y la pica. A su alrededor caen amontonados los mejores soldados de Grecia, y los troyanos, guiados por el tremolante penacho de Héctor, llegan hasta las mismas naves, lanzando teas ardientes para incendiarlas.

... ¡mal empleas tu valor, cruel Aquiles, cruzándote de brazos ante el dolor de los nuestros!. Sólo la roca y el mar han podido engendrar tu duro corazón. Los de nuestros héroes están heridos por la aguda flecha y la afilada lanza. Sólo Ajax resiste aún desde las naves, mientras los otros se revuelcan de terror ante Héctor, matador de hombres...⁴⁵

⁴⁵ *Idem*, p. 29.

La literatura medieval deja a un lado los héroes, dioses y demonios y en su lugar narran las historias fantásticas de reyes caballeros y hermosas doncellas. Cada una de las narraciones de Europa Medieval, crea un héroe a través de su literatura, en Alemania aunque originalmente la historia era francesa, ahora sólo se conoce la versión alemana de *Lohengrin* el caballero rubio de la armadura de plata, quien viaja en su barca remolcado por un cisne. Una historia fantástica en donde la imaginación del hombre da vida a la leyenda.

En Francia, *El cantar del Roldán*, describe al emperador Carlos el Grande y a su doce pares, y relata la trágica historia de Roldán en los puertos de Roncesvalles: Carlo Magno, emperador francés ha conquistado España, los moros en el afán de recuperar sus territorios se enfrentan en ventajosos combates con los francos.

*Carlos escucha el mensaje, baja la cabeza y comienza a meditar. Su palabra jamás fue apresurada. Después, bajo los pinos, sobre una blanca alfombra, convoca a sus barones a consejo. Allí está la flor de los caballeros de Francia y entre ellos Ganelón, por quien fueron traicionados.*⁴⁶

En Suiza, el héroe nacional es Guillermo Tell, liberador de su patria en contra de la tiranía de Gessler, en nombre del emperador de Alemania.

Para que los cuentos llegaran a nuestro continente tuvimos que esperar a los españoles; ellos se encargaron de transmitirlos de manera oral al nuevo mundo, procurando mantener siempre el espíritu didáctico de este género.

Sin embargo, en los pueblos del continente americano florecía otro tipo de literatura, principalmente poesía y leyendas, que transmitían de generación a generación en forma oral. Existían escuelas especializadas en donde hombres seleccionados por su inteligencia aprendían los textos.

El Popol Vuh y *El Chilam Balam* son muestra clara del ímpetu narrativo, del misticismo y una metáfora llena de color.

La fantasía de los Mayaquiché transforma el *Popol Vuh* en la leyenda de la creación del hombre. La realidad se mezcla con el mito, pero sobre todo destaca la belleza poética de ese mundo de ríos, peces, juegos, bailes, vida y muerte.

⁴⁶ *Ídem*, p. 41.

El *Popol Vuh* tiene cierta semejanza con el Génesis de la Biblia, en ambos se explica la creación de la tierra, de los árboles, animales y del hombre, así como la devastación del mismo por desobedecer a los dioses, sus creadores:

No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, sólo y tranquilo. No había nada dotado de existencia

*Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el creador, el formador, Tepeu, Gurumatz, los progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad.*⁴⁷

En el *Popol Vuh* pueden distinguirse tres partes: la primera, alude a la creación de la tierra, como ya se mencionó, al diluvio universal, y otra nueva concepción del hombre hecho de maíz. En la segunda parte, cuenta la historia de los gemelos Huanaphui e Ixbanqué y sus padres sacrificados por los genios del mal en su reino sombrío de Xibalbay. En la tercera parte, describe las diferentes familias del quiché, sus emigraciones, su distribución de territorio, sus guerras, la grandeza que había alcanzado bajo el reinado de Quirab, para referirse finalmente hasta la sucesión de los reyes y de los grandes señores.

Entonces el corazón del cielo les echó un vaho en los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto claro para ellos.

*Así fue destruida su sabiduría y todos los conocimientos de los cuatro hombres y principio de la raza quiché.*⁴⁸

Tanto *El Chilam Balam* como *El Popol Vuh* concluyen sus narraciones poco antes de la llegada de los españoles al continente americano. De la conquista sólo quedan narraciones de los Quiché como *Los Anales de los Xahil*, donde reside el realismo y el detalle.

El texto permite adentrarse al indio Quiché, en esos momentos trágicos para la supervivencia de su pueblo. El pasaje en donde se relata la destrucción de los hombres Quiché, durante la Conquista, es uno de los más dolientes y dramáticos que podemos ver:

Cuando el alba descendió del ciclo las colinas, enseguida estallaron los gritos, los clamores, enseguida resonaron las flautas, los tambores de guerra, las caracolas. Fue verdaderamente espantoso cuando los hombres quichés descendieron, cuando descendieron rápidamente en filas. Se podía ver desde lejos sus filas escalonadas bajar la colina. Llegaron primero al borde del agua, a las mansiones cercanas al agua, seguidos de los jefes Tepepol, Yztayul, acompañando al dios

⁴⁷ *Popol Vuh*, Traducción de Recinos, Adrián (México, Fondo de Cultura Económica, 1979), p. 23

⁴⁸ *Idem*.

En la época colonial, la narrativa fue un género escaso, sólo se pueden observar algunas crónicas o narraciones con fines moralistas; sobre todo las elaboradas por obispos y hombres al servicio religioso, por ejemplo, el obispo Gaspar de Villarroel (1587 – 1665), escribió una serie de anécdotas en su libro *Historias del Mundo Nuevo* y el jesuita Alonso de Ovalle (1601 – 1651) *Histórica relación del reino de Chile*. Así por lo general eran los títulos y temas de las creaciones narrativas en la Nueva España.

La primera obra narrativa de importancia fue *El carnero* escrita por el colombiano Juan Rodríguez Freyle (1566 – 1640), lejos de ser un cuento, es una serie de cuadros de la vida local, en donde narra aventuras, escándalos y delitos, de tal modo que la página asume un claro ritmo narrativo.

La increíble imaginación, la rica veta poética del indígena y la contribución de los europeos dieron como resultado un acoplamiento exquisito, una serie de narraciones místicas, repletas de ideas indias y cristianas, derivado de la mezcla del pensamiento de ambos habitantes del Nuevo Mundo, como muestra tenemos: *La Llorona* y el *Nahual*, relato que se contaban en forma oral y pronto del indio pasó al mestizo, y de éste al criollo o al español para metamorfosearse en tradiciones de carácter propio de aquel reino.

La narrativa del *Siglo de Oro* muestra sólo algunos antecedentes de lo que en general en el siglo XVIII se conocería como novela. Los principales exponentes de esta época fueron el chileno Francisco Nuñez de Pineda (1607 – 1882), con sus relatos *El cautiverio feliz o razón de las guerras dilatadas de Chile* y Carlos Singüenza y Góngora (1645 – 1700) con *Los Infortunios* de Alonso Ramírez.

En el siglo XVIII no acontecieron cambios en la literatura. Los relatos bellos y sugerentes del pueblo, fueron sometidos por los escritores, que los tomaron en narraciones chabacanas y cursilonas con títulos como: *El peregrino como guía y medicina del alma. Idea de una mercader, desde la cárcel de los pecados, hasta la mesa del sacramento*, o del engendro de este otro título *La portentosa vida de la muerte; emperatriz de los sepulcros, vengadora de los agraciados, de Altísimos y Muy Señora de la Humana Naturaleza*.

La única obra de importancia del periodo Barroco a los comienzos del Romanticismo es la del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi (1776 – 1827). Con sus novelas de

tipo costumbrista como son las *Fábulas del pensador* (1817), *El pensador mexicano*, y *El Periquillo Sarmiento*. (1816).

Como se observa, a pesar de varios intentos narrativos, el cuento surge en Hispanoamérica con la penetración del Romanticismo a finales de la mitad del siglo XIX.

El romanticismo cobra auge en Hispanoamérica entre 1840 y 1890, cuando se muestran las primeras desavenencias en las narraciones independientes salidas de la guerra. Inspirados en la Revolución francesa, en las guerras de independencia, el hombre esclarece como centro de su vida el irrenunciable valor de la libertad, contra la condición del hombre oprimido, y por ende mantiene una constante lucha contra el tirano.

En Hispanoamérica, el hombre descubre nuevos horizontes literarios, amplía su mentalidad a otras presencias literaria. Además de las ya conocidas de Italia, Francia, Inglaterra y España, entran en el panorama la literatura estadounidense, la alemana y la literatura del Norte de Europa.

Esteban Echeverría (1805, 1851) además de introducir el Romanticismo en Iberoamérica, es el creador del primer cuento *El matadero* (1936), el relato de Echeverría es una acusación no sólo contra la tiranía, encabezada por Rosas, sino por todos aquellos grupos que permitían y solapaban sus atropellos. La intención de Echeverría es debilitar el poder despojado por la violencia, y provocar su fin.

*- Chica, pero gorda –exclamaban. ¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador!– Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del matadero y no había fiesta sin Restaurador, como no hay sermón sin San Agustín. Cuenta que al oír tan desaforados gritos las últimas ratas que agonizaban de hambre en sus cuevas se reanimaron y echaron a correr desatentadas conociendo que volvían a aquellos lugares la acostumbrada alegría y la algazara precursora de la abundancia.*⁴⁴

En México, Manuel Payno (1810 – 1894) representa la etapa romántica. Su cuento *Amor secreto* (1843), denota todos los ingredientes representativos de la época. La trama del relato enuncia el amor imposible, Alfredo, un joven pobre se enamora de Carolina de posición económica alta: él jamás le declara su amor, a tal grado que después de la muerte de ella, Armando sigue profesando esa devoción.

⁴⁴ Menton, Seymour. *El Cuento Hispanoamericano*, op. cit. p. 18

A mediados del siglo XIX, el Realismo vive sus mejores tiempos en Europa, sin embargo en Hispanoamérica cobra auge a final de siglo, cuando en el viejo mundo ya existían otros movimientos literarios como el Modernismo y el Naturalismo.

Los principales precursores del Realismo fueron en Europa: Honorato de Balzac, en Francia; Dickens en Inglaterra. En Hispanoamérica Alberto Blest Gana, José López Portillo y Rojas (1850 – 1923), Tomás Carrasquilla (1858 – 1940), y Manuel González Zeledón (1864 – 1936).

Los realistas se olvidaron de los temas exóticos plagados de protagonistas heroicos para abarcar temas más cercanos, con personajes de la vida común que en su mayoría pertenecían a la clase media. Uno de los principales temas del latinoamericano era el contraste de la bondad campestre ante la maldad citadina.

A pesar de que el cuento tenía cada día más adeptos, era un género que todavía no se definía, pues algunos cuentos realistas podían ser clasificados dentro de la novela corta, o del artículo costumbrista.

En México uno de los seguidores del Realismo fue, como ya se mencionó, José López Portillo y Rojas que se distingue por su estilo castizo y la tendencia conservadora mexicana de su época, además de cuentos recopilados en su libro *Historias, Historietas y Cuentecillos* (1918). López escribió también novelas entre las cuales destacan *La Parcela* (1898) y *Los Precursores* (1909).

Tomás Carrasquilla, escritor colombiano, forma parte también del Realismo costumbrista; sin embargo, él más que describir sus personajes con un tono caricaturesco, se interesa por la realidad. Carrasquilla, ha sido calificado últimamente como uno de los primeros cuentistas y novelistas artísticos.

Entre sus libros de cuentos encontramos *Simón el mago* (1890), *En la diestra de Dios padre* (1897), *El alma sola* (1898), el *Prefacio de Francisco Vera* (1952). y, una colección de seis cuentos titulada *El padre Casafú*, de la cual extremos un fragmento del cuento *San Antofñito*.

Lo que más encantaba a las señoras era aquella parejura de genio; aquella sonrisa, mueca celeste, que ni aun en el sueño despintaba Damiancito; aquella cosa allá indefinible, de ángel raquítico y enfermizo, que hasta a esos dientes podridos y desparejos

*daba un destello de algo ebúmeo, nacarino; aquel filtrarse la luz del alma por los ojos, por los poros de este muchacho tan feo al par que tan hermoso.*⁵⁰

El Nacionalismo es la corriente literaria que reemplaza el realismo, en Europa sólo duro 17 años, de 1879 a 1887, sin embargo en Hispanoamérica tuvo una mayor aceptación ya que terminó hasta 1910.

El Naturalismo, como es de esperarse constituye la negación del realismo y se inspira en las teorías de Darwin y la medicina experimental de Claudio Bernard. Es decir, los autores toman a sus personajes con pretensiones científicas, escriben la vida de sus personajes como si fuera un historial clínico, buscando en los antecedentes familiares, hasta encontrar aquellos temas degradantes para la sociedad como el alcoholismo, la prostitución y la miseria de las masas.

Los naturalistas realizaban descripciones minuciosas para copiar cada detalle de la realidad, olvidándose de los diálogos, entre los personajes, los textos de los naturalistas resultaban voluminosos, carentes de la estructura del cuento, que manifiesta en primera instancia la brevedad, los escritores de esta corriente literaria producían novelas largas o en muchos casos series de novelas.

Sin embargo, se distinguen el Uruguayo Javier de Viana (1868 – 1926) y el chileno Baldomero Lillo (1867 – 1923) como cuentistas naturalistas del siglo XIX. Entre los cuentos de Javier de Viana sobresale *Campo* (1886) *Macachines* (1910), *Leña seca* (1911), *Yuyos* (1912) y *Los amores de Bentos Sagrera*. Baldomero Lillo utiliza para sus cuentos el tema de los mineros; cuyos títulos son *Subterra* (1904) y *Sub sole*, (1907), Baldomero influido por el *Germinal* de Zola escribe sus cuentos tomados de la realidad chilena, demostrando ante todo, su tendencia naturalista, pero algunos autores lo señalan como el precursor del Realismo social en su país.

Casi a la par que el naturalismo surge otro movimiento literario, el modernismo, que a diferencia del primero, éste alberga entre sus seguidores a una cantidad numerosa de cuentistas y mínima de novelistas.

El modernismo abarca de 1880 a 1920, años, durante los cuales todavía seguían vigentes los movimientos anteriores como son: el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo.

⁵⁰ *Idem*, p. 95

Esta corriente modernista va en contra de sus antecesores ya que sólo busca el arte por el arte, los modernistas rechazan el sentimentalismo de los románticos, los cuadros localizados de los realistas, y los estudios científicos de los naturalistas, refugiando en su mundo exótico, su ideal: la Francia del siglo XVIII.

Los modernistas no se contentaban con hacer uso de la prosa, ésta tenía que ser bella, tanto al ojo como al oído, por lo cual sus seguidores empezaron a inventar palabras de raíz castellana y hacer suyos los vocablos extranjeros.

Uno de los precursores del Modernismo es el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859 – 1895), quien ejemplifica perfectamente la primera etapa de esta corriente literaria, pues a pesar de que nunca salió del país sus cuentos tienen como entorno la ciudad de París.

Nájera además de ser cuentista, fue poeta, periodista y cronista, lo que contribuyó que su literatura fuera el resultado de la combinación prosa, realidad y fantasía. Entre sus libros de cuentos destacan: *Cuentos frágiles*, *Hojas sueltas*, y *Cuentos completos y otras narraciones*.

Rubén Darío, escritor nicaragüense representante del modernismo, se caracteriza por su innovación al cuento, pues éste abandona la tradición realista, para adentrarse en el ámbito maravilloso y fantástico. Darío evoca hadas, faunos, gnomos, ninfas, cisnes y lagos. Los poemas, aunque menos novedosos, señalan una nueva sensibilidad, un nuevo sentido armónico.

Darío domina ya la estructura del cuento, que junto con su prosa poética enriqueció el idioma y preparó el terreno para el florecimiento de la literatura hispanoamericana en el siglo XX.

Sus libros de cuentos más sobresalientes son *Azul* (1888), *Verso y prosa Peregrinación* (1901) y *La caravana pasa* (1902).

José Martí (1853 – 1895), de origen cubano, es considerado como uno de los escritores que sentaron las bases del modernismo, conocido como la voz de América, se funde el luchador y el pensador; símbolo vivo de la lucha americana por la libertad en un mundo nuevo terriblemente atormentado.

A pesar de que su obra más representativa es la crónica, el ensayo, la novela y la poesía, José Martí tiene un tomo de cuentos titulado *La edad de oro*. La prosa de Martí experimenta una profunda renovación, en un estilo apasionado.

Otro de los escritores destacados del modernismo, es el colombiano José Asunción Silva (1865 – 1896). Su vida plagada de continuos dolores y fracasos se vio reflejada en su obra, sobre todo en su poesía *Crepúsculo* y un poema *Día de difunto*, al género cuento sólo dedicó un libro titulado *Cuentos negros*.

El modernismo tiene una segunda etapa conocida como el Postmodernismo, sus exponentes comparten la sensibilidad artística de sus antecesores, pero ya no sienten la obligación de embellecer la palabra.

Rafael Arévalo Martínez, (1884 – 1975), escritor guatemalteco es uno de los mayores exponentes de esta corriente literaria. Su aportación reside en transformar la narrativa tradicional, en análisis psicológico y sociológico. Sus cuentos tienen la peculiaridad de ser psicozoológicos al parecer inspirados en los psicoanálisis de Freud, lo cual permite crecer al concepto del género (cuento) y prepararse para algunos de los escritores más renombrados de hoy.

Entre sus cuentos más representativos destacan *El hombre que parecía caballo* (1914), *El trovador colombiano* (1915) y *La signatura de la esfinge* (1933), del cual extraemos el siguiente fragmento:

Usted puede ser verdaderamente hembra más que para otro león. Para los demás será la Dominadora, la Señora, la Reina. No puede tener amantes sino siervos o domadores. Necesita un León para que aparezca toda su asombrosa feminidad; pero los leones no abundan. De aquí su continuo tormento. Ahora comprenderá su fracaso matrimonial.

Usted casó con un fuerte digitigrado, un cuadrúpedo, del género felis también.

*En cuanto a aquel otro gran dolor de su vida, el de su amiga de la infancia, Romelia la que la fustigó con un doloroso vocablo, la que la traicionó después de muchos años de recibir los beneficios, también tiene fácil explicación. Romelia es una gatita ¡Amistar con una leona, un pequeño gato. Qué tragedia!*¹⁸¹

⁵¹ Seymour, Menton. *El Cuento Hispanoamericano*, op. cit. p. 189.

El modernismo cesa después de la primera Guerra Mundial, los escritores toman conciencia de su nacionalismo, de conocerse a sí mismos, a través de su tierra, es así que abandonan la idea de que Europa es la cuna de toda cultura y surge el criollismo

“Los criollistas ubican sus novelas y sus cuentos en las zonas rurales donde vivían los representantes más auténticos de la nación: el campesino mexicano, el llanero venezolano, el indio peruano, el guajiro cubano, y el jíbaro puertorriqueño”⁵². Aunque el criollismo al igual que las demás corrientes llegaron a toda Hispanoamérica, cada país lo adoptó de acuerdo a su estilo y personalidad.

En México el cuento y la novela de la Revolución Mexicana, en Ecuador el carácter proletariado, en América Central se da el costumbrismo, como el caso del Salvador, Costa Rica y Panamá. En países como Guatemala y Nicaragua predomina el tema del antiimperialismo.

El criollismo se vivió en dos etapas y empezó su declive a partir de 1945, aunque continuó influyendo durante la década siguiente.

El iniciador o padre del criollismo fue el uruguayo Horacio Quiroga, una de las figuras cumbres dentro de la cuentística Iberoamericana.

La obra de Quiroga se caracteriza por la obsesión a los temas: amor, locura y sobre todo por la muerte, derivada de su propia vida trágica.

Quiroga es considerado el maestro del cuento por su constante preocupación al perfeccionar el estilo, sus cuentos poseen un vigor descriptivo magistral en su mayor parte.

Quiroga es un incursionador en el Realismo Mágico de Hispanoamérica, dentro de esta línea sobresale su cuento *El hombre muerto* por la tremenda fuerza de la casualidad en la vida humana, tópico principal de este relato

Los libros de cuentos más representativos del escritor uruguayo son *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda*, *La gallina degollada* y otros cuentos (1925), y *Los desterrados* (1926).

En México los narradores de la Revolución se dividen en tres etapas: en la primera generación encontramos a Martín Luis Guzmán (1887 – 1976), Mariano Azuela (1873 – 1952),

⁵² *Idem* p. 217.

José Vasconcelos (1882 – 1959) y José Rubén Romero (1890 – 1952) entusiasmados con los ideales de Madero, reflejan en sus narraciones el sufrimiento del pueblo mexicano.

Martín Luis Guzmán más que cuentista fue cultivador de la novela, sus principales obras fueron *El águila y la serpiente*(1928), *La sombra del Caudillo*(1938), y *Las memorias de Pancho Villa*. (1951) De su primer libro es posible sacar un capítulo titulado *La fiesta de las balas* que por sí mismo tiene toda la técnica y la estructura del cuento. La única novela fue *La sombra del caudillo*, el resto de escritos son crónicas y testimonios.

Dentro de la segunda generación de escritores de la Revolución Mexicana están Jorge Ferretis (1902 – 1962), José Mancisidor (1895 1956), Gregorio López y Fuentes (1897 – 1966) y Rafael Muñoz (1899 – 1971). Al igual que la generación anterior de escritores, participaron activamente en el movimiento revolucionario, relacionándose más con las masas.

Otra diferencia que existe entre esta nueva generación y la anterior es que la mayoría de ellos eran adolescentes cuando estalló la Revolución, por lo cual sus estudios quedaron truncados. En cambio sus predecesores fueron educados bajo el régimen Porfirista (Azuela era médico; Guzmán y Vasconcelos, abogados).

Jorge Ferretis (1902 – 1962), oriundo de San Luis Potosí, autor de dos novelas *Tierra caliente*(1935) y *Cuando engorda el Quijote* (1937), y dos tomos de cuentos *Hombres en tempestad* (1941) y *El coronel que asesinó un palomo* (1952), sobresale por su prosa rápida y vigorosa y salpicada de imágenes poéticas. Sin embargo, no produjo obras de bastante complejidad literaria para alcanzar el gusto universal.

José Revueltas, (1914 – 1975), pertenece a la tercera generación de los narradores de la Revolución, empero; él lleva un nuevo aporte al tema: la visión cósmica.

Revueltas fue un hombre polémico que pasó gran parte de su vida en la cárcel por sus ideas radicales. En 1968 participó en el movimiento estudiantil, su encarcelamiento causó protesta internacional de escritores y catedráticos.

José Revueltas escribió novelas como son: *Los muros de agua* (1941), *El luto humano* (1943), *Los días terrenales* (1949); *En algún valle de lágrimas* (1956); *Los errores* (1964); y *El apando* (1969). Tiene tres colecciones de cuentos *Dios en la tierra* (1944) *Dormir en tierra* (1960) y *Material de los sueños* (1974).

Aunque ésta generación de escritores se les considera cosmopolitas, por su temática se incluyen dentro de la narrativa revolucionaria.

Enrique Gil Gilbert (1912 - 1973) pertenece al criollismo de Iberoamérica junto con Joaquín Gallegos (1911 - 1947) y Demetrio Aguilera Malta (1909 - 1981), juntos forman el grupo Guayaquil y publican un libro de cuentos titulado *Los que se van* .

Gil es quién más se desarrolla de los tres en el ámbito cuentístico, además de los cuentos que publicó en *Los que se van*, tiene dos tomos *Yunga* (1933) y *Los retratos de Emmanuel* (1939).

Victor Cáceres Lara (1917), representante notable del criollismo hondureño, reconocido como el mejor cuentista de su generación. Los cuentos de Cáceres se inspiran en la vida del campesino hondureño y la de los trabajadores de la ciudad. En ocasiones con matices antiimperialistas aunque no muy marcados como en su cuento *Paludismo* (1969). Cáceres tiene dos tomos de cuentos: *Humus* (1952) y *Tierra ardiente* (1969).

Juan Bosh (1909) representa el criollismo dominicano, influido por el surrealismo y el modernismo sabe adaptar sus historias para dar más relieve a la escena criollista.

Político, novelista y cuentista, Bosh tiene una vasta variedad de libros desde la novela *La mañosa* (1936), varios tomos de cuentos *Camino real* (1933), *Indios* (1935), *Dos pesos de agua* (1944) *Ocho cuentos* (1947), *La muchacha de Guaira* (1955), *Cuentos de Navidad* (1956), *Más cuentos escritos en el exilio* (1964); Hasta sus obras políticas - históricas que destacan *La crisis de la democracia de América en la República dominicana* (1963) y *De Cristóbal Colón a Fidel Castro* (1970).

A partir de 1945 el cosmopolitismo fue desplazando al criollismo casi en todos los países, los nuevos escritores ya no se preocupaban por tratar temas políticos o las condiciones económicas y sociales de su nación. Se ocupaban más bien por la estética, la psicología, la filosofía se interesaban más en el individuo, en la vida urbana y en la fantasía.

Dentro de este movimiento se agrupaban diversas escuelas como el surrealismo, el cubismo, el realismo mágico y el existencialismo.

El surrealismo se distingue por sus tonos psicológicos basados en Freud, donde la realidad tiene un carácter dualístico, exterior e interior y trata de captar los dos a la vez. El cubismo presenta simultáneamente realidades de distintos puntos de vista. EL Realismo Mágico consiste en la presentación objetiva, estática y precisa de la realidad cotidiana con algún elemento inesperado o improbable cuyo conjunto deja al lector desconcertado, aturdido, maravillado. En cambio el existencialismo se deriva principalmente de la filosofía.

La capital del cosmopolitismo hispanoamericano se dice que es Buenos Aires y su máximo exponente Jorge Luis Borges (1899 – 1986) quien bajo la formación vanguardista de Europa sobre todo dentro del ultraismo realizó una serie de obras que admiran tanto a críticos, como lectores y amigos.

Considerado como uno de los grandes escritores de lengua castellana y maestro de generaciones: Borges se distingue por el uso filosófico, metafísico y teólogo; sus relatos desbordan imaginación y fino humorismo, expresan sentimientos profundos en torno a la soledad y la angustia. En ocasiones sus cuentos se confunden con ensayos. Borges emplea un estilo que parece más propio del ensayo que del cuento.

Su primera colección de cuento *Historia universal de la infamia* data de 1935, pero, su fama se debe más a la publicación de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *La muerte y la brújula* (1951).

Otro de los representantes del cosmopolitismo son: María Luisa Bombal (1910 – 1980) de Chile, en sus obras predominan los problemas metafísicos, Ramón Ferrerira (1921), de Cuba, escritor surrealista ganador de varios premios en cuento, sus obras son *Tiburón y otros cuentos* (1952) *Sueño sin nombre* y *Ceremonia secreta* Rogelio Sinán, panameño, escritor de teatro y poesía pero destaca en el cuento con sus volúmenes *Todo un conflicto de sangre* (1946), *Desde aventuras del Lejano Oriente* (1947) y *la Boina roja y cinco cuentos* (1954). Sinán se caracteriza por el uso de la técnica tanto surrealista como cubista, sobre todo en su último libro.

Una de la personalidad que sobresale en el cosmopolitismo en México es Juan Rufo (1917 – 1986) con su libro de cuentos *El llano en llamas* (1953), en el cual utiliza tanto el

Realismo Mágico, Cubismo, y la técnica experimental bastante novedosa y genial que Rulfo usaba en sus obras.

Juan José Arreola (1918) es un cosmopolita que se preocupa por el verdadero sentido del mundo en que vive. Originario de Ciudad Guzmán, Jalisco. Arreola combina en su cuento la realidad mexicana con el Realismo Mágico, sobre todo en su obra *Confabulario* (1952) Otro de sus libros es: *Varia invención* (1949), y *La Feria* (1963).

Otro representante dentro de este movimiento es Juan Carlos Onetti, (1909 – 1994), uruguayo nacido en Montevideo. Sus cuentos existencialistas reflejan su visión del mundo pesimista. Sus obras *Un sueño realizado*, *Bienvenido Bobb*, y *Jacob y el otro*, lo han immortalizado como cuentista.

Lino Novás Calvo y Augusto Roa Basto (1917) cierran el ciclo cosmopolita con su indudable ingenio como cuentistas. Nova se caracteriza por su estilo cubista, sus principales obras *La luna nona y otros cuentos* (1942), *Un dedo encima* (1943), *Cayo canas* (1946) y *En los traspatios* (1946) manifiestan magnífica combinación cubista, existencialista y realismo mágico.

Roa Bastos se identifica por captar la realidad dolorosa de su ciudad nativa Paraguay, así como las relaciones básicas entre los seres humanos. Su estilo combina la realidad y la fantasía entremezcladas con el cubismo y la casualidad.

De sus cuentos podemos recordar *El trueno entre las hojas* (1953), *El baldío* (1966), *Los pies sobre el agua* (1967), *Madera quemada* (1968) *Moriencia* (1969) *El pollito de fuego* (1974) y *Lucha hasta el agua*. Roa Bastos cierra el ciclo cosmopolita en Hispanoamérica y surge otro movimiento llamado el Neorrealismo

Los neorrealistas a diferencia de los cosmopolitas rehuyen de la fantasía, como del ruralismo de los criollistas; este movimiento pretende reemplazar al anterior a principios de la década de los sesenta. Sin embargo, no tuvo mucha importancia fue aplastada por el alud de las novelas del Boom. Pero, aun así forman parte de la historia del cuento iberoamericano y es indispensable mencionar.

El estilo de los neorrealistas escueto, sin descripciones épicas de los criollistas, ni el experimentalismo de los cosmopolitas. Entre los seguidores de este movimiento se encuentran: Enrique Congrains Martín de origen peruano con sus cuentos *Hora cero* (1955), *Anselmo*

Amancio (1955) y *Kikuyo* (1955); el colombiano Gabriel García Márquez con su colección de cuentos *Los funerales de la Mamá grande*, principalmente.

Después surge el Boom de los sesenta, tema que será estudiado más adelante, en él se agrupan creadores de distintas épocas y estilos con un único fin, expandir la cultura por Hispanoamérica. Uno de los personajes que encabezan este movimiento es el argentino Julio Cortázar, quien convierte la realidad en mentira o fantasía y viceversa.

Cortázar es reconocido como el destacado sucesor de Borges y el mejor cuentista hispanoamericano de la década de los sesenta.

1.5. LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Abumados del naturalismo, y del regionalismo que reflejaba una realidad cotidiana con pinceladas de documental de la literatura elitista, burguesa y ajena al continente americano, un grupo de escritores asumen la responsabilidad de buscar otros senderos que lleven al hispano a hablar de él mismo, de su pasado natural, de su presente real e imaginario, ambiguo, metafísico y onírico.

El hispanoamericano lucha por encontrar su identidad, sus raíces, es decir, la razón propia de su ser, y se encuentra con tintes europeos, españoles, africanos, americanos, todo un bagaje que no le permiten conocerse a sí mismo y reflejar su personalidad.

El escritor hispano se enfrenta a dos disyuntivas, el manifestarse como un autor con pretensiones universales, con el fin de dirigirse a un público más amplio, o exhibirse como un escritor nacional, lo cual tampoco era nada fácil, ya que era necesario poseer una identificación y significación profunda de su identidad.

Al asumir la influencia de escritores extranjeros como Balzac, Zola, Tolstoi, Howells o Dreiser, inevitablemente lo llevarían al desvanecimiento intelectual y literario, que por un lado perdería sus lectores nacionales, y por otro nunca obtendría un público internacional.

Aunado a esto, surge el conflicto entre la realidad, la fantasía, entre el lenguaje coloquial y literario, y entre el naturalismo, el regionalismo y el cosmopolitismo.

Su primer intento de conciencia nacional se observa en el criollismo, en donde cada escritor desde su perspectiva particular retrata fielmente su problemática social; lo cual permite comprometerse aún más con sus compatriotas; sin embargo esta literatura es afectada por la temática documental que utiliza sobre todo el escritor mexicano en la novela de la revolución, el estilo descriptivo, el excesivo matiz psicológico de los personajes y la lucha entre clases.

La extinción del tratamiento documental, del apego fiel a la realidad, del nacionalismo y del extenuante compromiso literario; dan paso a una nueva concepción de las letras hispánicas: cuyo propósito fundamental es proyectar una realidad a literaria atrevida, cruda, fría y a la vez

maravillosa. Otra preocupación de los literatos es revalorizar con el lenguaje a fin de convertirlo no sólo en instrumento o herramienta sino en un estilo, en caja de resonancia.

Al respecto Carlos Fuentes menciona que "la personalización no sólo consiste en objetivarla, sino en subjetivarla: en este sentido, se revela como el derecho del escritor a expresarse personalmente, y no como un mero puente o hilo transmisor de la realidad aparente".⁵³

Es así que el compromiso del autor hispano, no sólo se refleja en representar la realidad cotidiana, sino, en dotarla de un matiz, mágico, personal, humorístico; más allá de todo tratamiento rígido, puritano y austero.

La renovación y transfiguración de las letras hispanoamericanas da comienzo en los primeros años de la segunda guerra mundial, en donde brota la tradición de lo nuevo, los escritores hispanos rompen los marcos de Proust, Joyce, Kafka y Wolf y dan inicio a una etapa en la literatura conocida como: "La nueva narrativa hispanoamericana" o en forma más despectiva "El Boom de los sesenta", aunque esta última acepción se cree que se trata de un fenómeno aparte, adelante lo retomaremos con más detalle, por el momento se abordará un panorama de las nuevas letras.

Hasta el momento hemos visto las preocupaciones y el afán de inventiva del "Nuevo grupo de escritores" por llamarlos de alguna forma. Hagamos pues, un recuento más exhaustivo de sus inquietudes.

Como características de la "Nueva narrativa", tienen su interés en la ruptura o búsqueda de estructuras del lenguaje. Fuentes asegura que el escritor hispanoamericano "se enfrenta a la carencia de un lenguaje. En su pasado histórico existen cosas que no se han dicho y se convierten en mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia se ha callado".⁵⁴

La nueva narrativa pretendió acabar con la tradición que le precedía, pero, al mismo tiempo quiso imponer una tradición clara y precisa, revelando una forma diferente de exponer la

⁵³ Fuentes, Carlos. *La Nueva Narrativa Hispanoamericana* (México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1976), p. 24.

⁵⁴ *Idem.*, p. 30.

realidad. Los criollistas o nacionalistas eran unos literatos críticos, pero complicados, con un lenguaje retórico, indirecto, descriptivo y puramente referencial.

Los nuevos escritores se reencontraron con el lenguaje simple, sencillo, sin rimbombancia: El lenguaje oral, único que puede acoplarse a las necesidades narrativas de la época.

La reevaluación del lenguaje oral permitió a los escritores que lo utilizaron para dirimir todo lenguaje indirecto, descriptivo y referencial, además de ser útil en los cambios de nivel de realidad.

Para Fuentes la literatura hispanoamericana se vuelve realmente revolucionaria cuando "le niega el orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone la renovación, el desorden y el humor"

El resurgimiento que logran los nuevos escritores del lenguaje perdido, es hoy una de las aportaciones más significativas de la nueva narrativa hispanoamericana. Como ejemplo se puede citar a Yañez y Rulfo, excepcionales narradores, exponentes de un lenguaje popular, pero a la vez poético, con el cual logran captar y transmitir una sensibilidad penetrante. Otro de los máximos exponentes es Julio Cortázar, quien logra despertar la conciencia de los lectores; "Cortázar inventa un contralenguaje capaz, de no reemplazar las imágenes, sino de ir más allá de ellas, a las puras coordenadas, a las figuras".⁵⁵

Otro de los grandes exponentes y renovadores de la lengua en Hispanoamérica es Jorge Luis Borges, quien de una forma ejemplar la utiliza para enfatizar los distintos planos y niveles narrativos.

Una vez recuperado el lenguaje, los escritores se preocupan por romper la monotonía histórica documental de los naturalistas. La mejor manera de hacerlo es inventando una nueva realidad, en donde la imaginación y la fantasía se conjugan, permitiendo una visión nueva y por ende fantástica y maravillosa de la realidad.

La imaginación admite los juegos temporales y espaciales más diversos. Su uso facilita las regresiones, paneos, acercamientos, "flash back" y otros recursos técnicos, usados aventura

⁵⁵ *Idem*, p. 72.

principalmente por la industria cinematográfica. "El escritor y el artista no saben: imaginar, suconsiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en la literatura y en arte".⁵⁶

Así los narradores no retratan un universo tangible, pero, tampoco lo inventa, sólo agrega un elemento más, por insignificante que éste parezca.

Borges crea un mundo divergente, caótico, metafísico, Cortázar desesperado, crítico y creativo. Rulfo tan enigmático como fantasmal. García Márquez utópico, mítico, imaginario. Y Carlos Fuentes crea otro extremadamente fantástico y cosmopolita.

Las rejas entre el realismo y la fantasía se han roto, la aparición de un nuevo y controvertido realismo es evidente; la ficción y la realidad se mezclan, para dar paso sólo a una atmósfera mágica.

La revalorización del lenguaje, la ruptura entre realidad y la fantasía permitieron una renovación técnica y temática del cuento.

En cuanto a la técnica podemos apreciar los siguientes cambios:

- 1) Se rompen el esquema clásico de un solo argumento.
- 2) Sobresale la noción de ambigüedad.
- 3) Un mismo hecho se visualiza desde distintas perspectivas.
- 4) La utilización del narrador desde diversos enfoques: protagonista, observador, personaje secundario.
- 5) El uso frecuente del monólogo interior y soliloquio.
- 6) El autor ya no guía al lector. Es decir, el lector ahora toma un papel relevante al volverse activo y por ende cómplice del autor.
- 7) El uso de técnicas cinematográficas, flash back, close up, paneos, sobre todo en el momento crucial del relato.
- 8) El evidente desorden cronológico.
- 9) Se entrelazan los elementos irreales y fantásticos en un mismo relato.
- 10) No hay desenlace.

La osadía y voluntad de este grupo de narradores permitió romper con los modelos europeos o autóctonos, considerados insoslayables.

⁵⁶ Fuentes, Carlos. *Geografía de la Novela*. (México, Fondo de Cultura Económica, 1993), p. 18.

Referente a la temática cuentista los narradores se interesaban por abordar tanto los problemas de índole nacional y continental como insuficiencia gubernativa, militarismo, miseria, desorientación cultural, como lo relativo a los dualismos abstractos del ser humano.

Para Carlos Fuentes existen sólo cuatro temas que conforman los arquetipos de la narrativa hispanoamericana:

- A) *La naturaleza (es la enemiga destruye, aniquila).*
- B) *La figura del dictador.*
- C) *La masa explotada.*
- D) *La denuncia.*

La opinión de Mario Vargas Llosa difiere un poco, sobre todo en el estrato de la naturaleza: "Hoy día el narrador trata los problemas, las pesadillas y los sueños humanos en vez de las pampas, las puñas o los cañaverales. Los temas indígenas no han sido desechados, sino profundizados y encuadrados en una perspectiva que ya no es local, sino universal".⁵⁷

Juan Rulfo exhibió la vida regional de México con sus paisajes, su lenguaje, su miseria, sus costumbres sus creencias y sus situaciones de crimen, inocencia, adulterio, muerte, sueño y sexualidad. Tanto la vida exterior como interior de los hombres de campo.

Carlos Fuentes representa los procesos mentales de sus personajes, la desmesura, los fantasmas, lo grotesco, lo abigarrado, también nos recuerda los momentos aztecas y el crecimiento desmesurado de la comercialización.

García Márquez representa el sueño del hispanoamericano; en un solo libro convergen realidad y fantasía. En una sola palabra, Macondo es una utopía. La utopía hispanoamericana.

Con lo anterior podemos contestarnos las rigurosas preguntas que nos hacemos al tratar un tema por primera vez, en este caso sería así ¿Por qué nueva?, ¿por qué narrativa? y ¿por qué hispanoamericana?

Al hablar de nueva no nos estamos refiriendo a la edad de los escritores o, a su experiencia intelectual, pues, involucra diferentes generaciones. Si no, a sus aportaciones, a su afán renovador, cuestionador, fresco e inédito.

⁵⁷ Ramos, Martín. *La Palabra Artística en la Novela de Juan Rulfo* (Estado de México, Universidad Nacional del Estado de México, 1991). p. 72.

Narrativa porque involucra tanto el cuento como la novela. e Hispanoamericana por el rubro geográfico, y la lengua referida.

Al hablar de "La nueva narrativa hispanoamericana" inmediatamente nos involucramos con otra acepción del fenómeno. "El Boom". Sin embargo, existen estudiosos como el hispanista norteamericano Johns Brushwold, quien asegura que no debemos confundir un término con otro, pues "ambas cosas son aspectos distintos de un solo fenómeno: la madurez de la novela en América Latina. Lo primero data de los años cuarenta, lo segundo de los años sesenta".⁵⁴

De igual forma hace una división Mario Vargas al referirse a la primera como un presente plétórico y a la segunda como una mera maniobra publicitaria.

Acepción que hemos tratado de ratificar en la primera parte del presente apartado, y seguiremos intentándolo en la segunda parte.

EL BOOM DE LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

Los años sesenta fue una época de cambios, de modernización y revoluciones sociales. Las ciudades comenzaron a expandirse, un número mayor de personas ingresaron a un nivel de educación superior. Los medios masivos de comunicación también presentaron notables cambios.

El inicio del "Boom" se establece en 1964, y su final en 1972, por lo cual puede inferirse que no se trata ni siquiera de una década, fue sólo como su nombre lo indica "un estallido" de las letras hispanas. Sin embargo, es importante analizar este fenómeno con más detalle por las características que presenta.

Los primeros brotes del "Boom" fueron localizados en México, en Buenos Aires y finalmente en España. La arbitrariedad notable del "Boom", se traduce con el conocimiento primero de Mario Vargas Llosa (escritor más joven), después el de Jorge Luis Borges (veterano en las letras).

⁵⁴ *Idem.* p. 86.

Para que un escritor perteneciera a este grupo tenía que ser traducido en varias lenguas extranjeras. Los países que más atención tenía en las creaciones hispanas fueron: Estados Unidos, Francia, Italia y Alemania Federal. De tal forma que se asegura que el "Boom" en parte, fue la creación de promotores extranjeros.

Pues si bien, Borges considerado por algunos como un mero precursor logró publicar sus obras en múltiples idiomas. El único que vendió en el extranjero en cantidades portentosas fue Gabriel García Márquez de quien la traducción inglesa de *Cien años de soledad* vendió aproximadamente medio millón de ejemplares.

Los hispanoamericanos, en su afán de búsqueda de nuevas formas de autocomprensión y expresión, abandonaron los viejos modelos europeos, lo cual les permitió encontrar formas más válidas, auténticas e interesantes de creatividad y producción literaria; así como reencontrarse con una lengua continental, uniformado; sin embargo, ésta sacrificaba la riqueza del lenguaje específico.

Uno de los aspectos más criticados por los estudiosos del fenómeno es precisamente el "eurocentrismo" aun prevaleciente en América Latina. Aunque los nuevos autores rompen con la herencia europea, los nexos con el viejo continente siguen vigentes. A tal grado que los escritores más representativos son: Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, Borges... realizaron parte de sus estudios allá y residieron en el extranjero gran parte de sus vidas.

Skármenta, al igual que Sánchez, aseguran que los escritores del "Boom" se dirigieron a la metrópolis (Europa y Estados Unidos) para conseguir validación. Es decir, a pesar de sus esfuerzos de independencia, libertad y reencuentro continental, los escritores del "Boom" tenían implícita la existencia de un elemento de alineación, así, como una persistencia en mantener una visión eurocéntrica, que representaba la inseguridad de los escritores, que buscaron aprobación de una autoridad externa. Este argumento es verificado por Angel Rama al asegurar que los escritores latinoamericanos eran mucho más independientes que en el pasado. Sin embargo adentrarse en Europa, el proseguir o iniciar sus estudios, o el habitar en el Viejo Mundo, tuvo también repercusiones positivas: la transformación del narrador aficionado al profesional, es decir, el narrador artista, se vio sustituido por el narrador intelectual.

Angel Rama opina al respecto: "El narrador no tuvo miedo a ejercer públicamente su capacidad intelectual. No temió que tal ejercicio perjudicara su creatividad".⁹⁸ El ejemplo son escritores tales como: Julio Cortázar, notable ensayista, crítico y creativo, supo darle a sus textos no sólo ensayos, sino también cuentos, con esa formación intelectual sólida que él poseía. Lo mismo ocurre con Jorge Luis Borges, sin duda un hombre instruido y autodidacta, que no sólo proporcionó conocimiento, sino también dotó de gran interés sus cuentos y ensayos.

Sería equivocado pensar que los autores que no ejercieron el ensayo, paralelo con su creación poética o narrativa carecieron de una formación intelectual. Tal es el caso de Juan Rulfo y Juan Carlos Onetti, cuyo conocimiento literario sigue siendo envidiable.

Otros como Lezama Lima, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, se dedicaron al discurso intelectual, elaborando críticas literarias e investigaciones culturales.

Uno de los elementos que no podían faltar al realizar un estudio del "Boom" es el papel de las casas editoriales dentro de este fenómeno. Pues bien, si antes sólo se reeditaban las novelas clásicas en tirajes reducidos, durante la década de los sesenta se dio a la tarea de realizar grandes tirajes de autores jóvenes para distribuirlos de forma internacional con verdaderas ganancias.

Recordemos que los años sesenta se caracterizan por una serie de cambios sociales. El público lector se multiplica. La literatura que llegaba sólo a pequeñas élites culturales, se vuelve masiva. El libro ya es un producto redituable dentro de sus límites, una mercancía que se puede comercializar como cualquiera otra. Sus autores no sólo son promotores de su creación, sino de su producto, conceden entrevistas, visitan librerías públicas, firman autógrafos. La imagen solitaria y desconocida del escritor, se transforma en un ser público.

Las editoriales que participaron en este proceso fueron en su mayoría pequeñas empresas. Angel Rama tiene una enumeración parcial de editoriales de los sesenta:

En Buenos Aires: *Losada, Emecé y Sudamericana*. En México: *Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz*; en Chile: *Nacimiento y Zigzag*; en Uruguay: *Alfa y Arca*; en Caracas: *Monte Ávila*; en Barcelona: *Seix Barral, Lumen Anagrama*. Con frecuencia, las

⁹⁸ Rama, Angel, "El Boom en Perspectiva" en *Más Allá del Boom* (México, Marcha Editores, 1981), p. 102.

editoriales fueron asesoradas por grupos de intelectuales quienes preocupados por satisfacer la demanda de un público nuevo, exigente. Desde esta perspectiva, lograron el desarrollo de la literatura, beneficiándose a sí mismos con algunas ganancias económicas.

No obstante, el auge duró sólo unos pocos años, varias empresas editoriales desaparecieron, otras quebraron, algunas sobreviven arruinadas y las que llegaron a reponerse, fue gracias a la producción de la "peor línea literaria, los best seller":

En un período reducido de seis años (1962 – 1968) salieron a la luz novelas como: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, *El astillero*. de Juan Carlos Onetti. *Paradiso*, de José Lezama Lima, y *Rayuela*, de Julio Cortázar

El lector común observó con asombro una repentina floración inagotable de creadores. Lo cierto es que presenció, no sólo el auge de los nuevos valores literarios, sino el acervo de cuarenta años de literatura conocida hasta la fecha sólo por la élite culta.

Debido al auge comercial, la expansión del mercado y las ganancias redituables, se le denominó "Boom" a este proceso, como onomatopeya de explosión. Angel Rama menciona "Teniendo sus orígenes en la terminología del "Marketing" moderno norteamericano para designar un alza brusca de las ventas de un determinado producto en las sociedades de consumo.

Para establecer una definición del "Boom" es necesario tomar en cuenta las opiniones de los protagonistas quienes, de forma voluntaria o involuntaria, son copartícipes en el desarrollo de este fenómeno sociológico o, al menos, están involucrados en la demanda masiva de las obras literarias.

Para Mario Vargas Llosa, el "Boom" no es un hecho bien definido ni siquiera firme en convicciones, propósitos y metas "Lo que se llama Boom y que nadie sabe exactamente qué es – yo particularmente no lo sé... esto puede llamarse, tal vez un accidente histórico. Ahora bien, no se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral".⁶⁰

⁶⁰ Rama, Angel, "El Boom en Perspectiva", op. cit. p. 59.

Vargas Llosa, no propone en realidad una definición, sólo una posibilidad de lo que pudiera ser "un accidente histórico". No obstante, si menciona lo que no es, para el escritor peruano el "Boom" no es "un movimiento literario". Sin embargo, le da cierta transcendencia al fenómeno al indicar que es un suceso con cierta profundidad, escuchemos sus propias palabras. "no se puede pensar que se trata de un hecho aislado y que esto ocurre sólo con los novelistas por los novelistas mismos. Se trata de algo más profundo: de la conciencia beligerante de nuestros países en el concierto mundial".⁶¹

La dificultad de definir un fenómeno con características y hechos imprecisos, se sobreentiende porque no se ha dicho de qué se trata, más bien, se ha estipulado lo que no es.

Para Julio Cortázar es pieza clave "en la obertura que tan mal se ha dado llamar el 'Boom' de la literatura latinoamericana me parece formidable apoyar a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo que yo considero inevitable y en un plazo no demasiado largo". Con lo anterior se demuestra el compromiso político del escritor hispanoamericano, su reivindicación con el pueblo, la masa explotada, su rompimiento con la burguesía y todo su contexto social, político y cultural, el auge de la literatura izquierdista.

Pero volviendo a nuestro objetivo principal, ¿qué es el Boom?, se pregunta Cortázar, "Si no la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad". "¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación..."

No obstante, refuta lo inadecuado del término, pues no se puede reencontrar un pueblo, mucho menos un continente utilizando locuciones extranjeras. "Aparece entonces, en estos últimos quince años, el hecho incontrovertible, innegable, de lo que se conoce como "Boom" (es lamentable que para definirlo se hayan servido de una palabra inglesa).

Aunque Cortázar no se ha aventurado a establecer una especificación del fenómeno corroboró por lo menos su existencia, además de recalcar su compromiso e ideario político de izquierda, la búsqueda de valores e identidad de los pueblos hispanoamericanos, subraya la participación activa. Así como la expansión del público lector latinoamericano.

⁶¹ Ramos, Martín, La Palabra, op. cit. p. 73

“En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política izquierda, califican el ‘Boom’ de maniobra editorial, olvidan que el Boom no lo hicieron los editores sino los lectores y ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? desgraciadamente no todo el pueblo, pero caigamos en las utopías fáciles”.⁶²

Como se observó al tratar de definir el “Boom”, nos enfrentamos a dos disyuntivas: por un lado, la internacionalización de las letras hispanas y la profesionalización de sus creadores, y por otro, un proceso mercantil. Para Luis Harss, el Boom Tiene que ver más que “con la revolución editorial y publicitaria, que con un verdadero florecimiento creativo”.⁶³ Las opiniones se dividen, las definiciones se dan de acuerdo al punto de vista de su autor, y a su papel dentro de este fenómeno, pues si bien, el Boom consagró a algunos, también excluyó a otros, sobre todo los brasileños, las mujeres y alguno que otro escritor del sexo masculino.

Establecer una definición del “Boom” sería muy aventurado, sobre todo por su ilimitado carácter. Sin embargo, podemos precisar que tanto el “Boom” como la nueva narrativa hispanoamericana son puntos diferentes de un mismo fenómeno. El primero contribuyó a la difusión y conocimiento de las innovaciones, el segundo en los cambios que los escritores elaboraron en la narrativa de Hispanoamérica. Ante ello podemos establecer que existe correlación entre un término y otro, de tal manera que se llegan a confundir y enumerar como uno solo.

No obstante, tanto definir “El Boom”, como establecer los parámetros de la nueva narrativa no es la única complicación de este fenómeno. La de asentar los escritores participantes es aún más complicada, pues cada escritor, teórico o crítico tienen su propia lista.

Veamos pues, para Angel Rama: *Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar y Lino Novaz Calvo*, representan el intento por renovar la técnica, aunque para Ramal, algunas de las obras de estos escritores carecen de originalidad y vigor.

Rosario Castellanos, más optimista, hace una selección de los que considera los mejores narradores hasta 1966; entre ellos incluye a: *Juan José Arreola, Jorge Ibargüengoitia,*

⁶² Rama, Angel, “El Boom en Perspectiva”, op. cit. p. 61. También en José Miguel Oviedo (Montevideo, En Marcha, 1973).

⁶³ *Idem*, p. 76. También los Nuestros. (Buenos Aires, Sudamericana, 1976), p. 463.

Carlos Fuentes, José Revueltas, Elena Garro y Juan Rulfo, entre otros, de los cuales sólo Fuentes y Rulfo están considerados dentro de la nueva narrativa.

En su libro personal del "Boom", José Donoso establece una lista de los diez escritores definitivos en el panorama literario, como son *Alejo Carpentier*, *Miguel Angel Asturias*, *Jorge Luis Borges*, *Jaão Guimarães Rosa*, *Juan Carlos Onneti*, *Julio Cortázar*, *Juan Rulfo*, *Carlos Fuentes*, *Gabriel García Márquez* y *Mario Vargas Llosa*.

Para efectos de comparación citemos a Mario Vargas Llosa, quien menciona a: *Borges*, *Onneti*, *Fuentes*, *Carpentier*, *Guimarães Rosa*, *Cortázar*, *García Márquez* y *Rulfo*.

Los nombres difieren de una lista a otra, establecer una clasificación no sería tan azaroso pues nos remitiremos en el consenso general.

De acuerdo a sus aportaciones y calidad literaria en un primer orden encontramos a *Borges*, *Cortázar*, *Rulfo*, *Fuentes* y *Vargas Llosa*.

Jorge Luis Borges, sus libros de cuentos más sobresalientes son: *Historia Universal de la infamia* (1935), *El Aleph* (1949), *Ficciones* (1944), y *El informe de Brodie* (1970). También de Argentina, Julio Cortázar se caracteriza por su múltiple obra cuentista: *Bestiario* (1951), *Final del Juego* (1959), *Los premios* (1960), *Todos los fuegos el fuego* (1966), y *Octaedro* (1974) entre otros.

México esta representado por Juan Rulfo, célebre cuentista y novelista cuyas obras *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* ejemplifican la renovación de la narrativa no sólo en México, sino en América Latina. Carlos Fuentes transparente en su obra no sólo preocupación, sino una audaz crítica social, representada entre las paradojas del pasado y presente, su obra cuentística *Los días enmascarados* (1954) *Cantar de ciegos* (1964) y *Agua quemada* (1981).

En Colombia, Gabriel García Márquez (1928), es el escritor de mayor resonancia dentro de la nueva narrativa; su máxima creación es la novela *Cien años de soledad*, sin embargo también son distinguidos sus libros de cuentos: *Los funerales de Mamá grande* (1962), *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972), y *Ojos de perro azul* (1974).

Mario Vargas Llosa representa ejemplarmente a Perú. El escritor más joven y renovador de la literatura en la nueva narrativa, se destaca como novelista, sin embargo podemos encontrar un libro de cuentos "Los jefes" (1959), en donde experimenta estructuras y formas de expresión nuevas.

En segundo lugar enumeramos sólo a aquellos escritores que de alguna forma contribuyeron a la renovación del cuento hispanoamericano, tales como: Adolfo Bioy Casares (1914) con sus relatos reunidos en *Historia Prodigiosa* (1956), *La trama celeste* (1972) y *Historias fantásticas*. Juan Carlos Onetti. (1909) con sus libros de cuentos *Tiempos de abrazar*, (1974) y *Cuentos completos* (1974). Augusto Roa Bastos(1918) cuyo primer libro fue una colección de cuentos titulada *El trueno entre hojas* (1953) posteriormente publicó *El baldío* (1966), *Los pies sobre el agua* (1967), *Madera quemada* (1967) y *Moriencia* (1969). Y José Donoso con *Verano y otros cuentos* (1955) y *El charleston* (1960), entre otros.

CAPÍTULO II

LOS AÑOS DE RULFO

Digan si es necesario lavar las cosas
Ponerlo todo nuevo de nueva cuenta,
Como campo recién llovido.
Digan si ven la tierra que merecemos
Si contra nuestras penas
Hay esperanza.

Juan Rufo

2.1 RULFO SU OBRA Y SU TIEMPO

La Revolución mexicana surge de los grupos más bajos de la sociedad, los campesinos el propósito fundamental fue el de liberar al hombre trabajador de las cadenas del peonaje, los campesinos cansados de trabajar jornadas inhumanas y por un sueldo precario se alzan en armas con el lema "Tierra y Libertad", después se unen a ellos los burgueses y las clases medias.

No obstante, a sus numerosas victorias y hazañas los campesinos son derrotados por el gobierno federal y se quedan en igual o peores condiciones de pobreza y desigualdad social. Las clases alta y media se unen con el vencedor.

A pesar de las derrotas de los estratos sociales más bajos los estragos de la Revolución mexicana seguían latentes, las bandas alzadas aprovechaban la rebelión para asaltar y matar a los habitantes de los pequeños pueblos y haciendas de las regiones más apartadas, como los Altos y la Sierra de Tapalpa, Jalisco.

Las familias afectadas emigraban de sus hogares en busca de sitios tranquilos, una de ellas; los Pérez Vizcaíno, quienes viajaron de Apulco a San Gabriel (Venustiano Carranza) de ahí a Ciudad Guzmán, para establecerse en 1916 en Sayula, todo ésto, dentro de los límites de jalisco.

El nacimiento del niño Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno se ve marcado por un clima de violencia e inestabilidad política y económica. Los generales de la revolución, se peleaban el poder, el país vivía una etapa de violencia e inseguridad.

Juan Nepomuceno, nace el 16 de mayo de 1917, ¹ en Sayula, ² sus padres fueron Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y María Vizcaíno Arias, en su Fe de bautismo se lee el nombre

¹ Cobian Rosales, Felipe. "Dato Fidedigno: Rulfo Nació el 16 de Mayo de 1917". en *Los Murrullos. Antología Periodística en Torno a la Muerte de Juan Rulfo*. Selección de Sandoval, Alejandro, Hernández, Jesús y Trejo Villafuerte, Arturo (México, Delegación Cuautemoc Del Departamento Del Distrito Federal, 1989), p. 58.

² Rulfo en entrevista aseguraba haber nacido en Apulco en 1918; Sin embargo, esto se descartó, después de su muerte, cuando fue encontrada el acta de nacimiento y la fe de bautismo. estos documentos se pueden verificar en: Mungía Cárdenas, Federico "Antecedentes y Datos Biográficos de Juan Rulfo." en *Homenaje a Juan Rulfo*. Recopilación, revisión de textos y notas de Medina, Dante, (Guadalajara, Universidad De Guadalajara, 1989), pp. 328,329.

de Carlos Juan Nepomuceno,³ Como se ve, eran tres nombres distintos para el futuro escritor de *El Llano En Llamas*.

Cuatro meses después del nacimiento de Juan Nepomuceno, viajaron a Guadalajara en donde vivieron por algún tiempo en el Barrio Santuario.

Como resultado del movimiento revolucionario el General Alvaro Obregón vencen 1920, a Venustiano Carranza y asegura su triunfo en las elecciones. El país es dominado por una fracción de la burguesía revolucionaria y de la pequeña burguesía que promueve el desarrollo capitalista. Las inversiones del capital extranjero no se ven afectadas, pues obtienen algunas propiedades mediante compras de regalo.

La iglesia, unida a las fuerzas conservadoras, desde 1923, efectuaba provocaciones a los gobiernos sucesivos.

Los burgueses posrevolucionarios supieron ganarse el apoyo del pueblo, sobre todo del campesinado mexicano, al prestar mayor atención a los problemas de la política agraria y al desarrollo de la educación popular, "Entre 1921 y 1924 se repartieron más de un millón y medio de hectáreas entre 161,788 campesinos".⁴ Además de construyeron escuelas rurales en proporciones nunca antes vistas.

Los frutos de esta política se vieron en 1923, cuando Adolfo Huerta intentó derrocar a Obregón pero: "con las tropas leales al gobierno Obregón pudo derrotar uno tras otro a los ejércitos rebeldes porque unidades de campesinos armados dificultaron la propagación de la revuelta y fortalecieron, la capacidad de combate del presidente".⁵

En este contexto, la familia Pérez Vizcaino se traslada a San Gabriel, Jalisco donde el niño Ruflo vive su infancia y sufre los estragos de la rebelión cristera que ocurrió entre 1926 y 1929.

³ *Ibid.*, p. 329.

⁴ Herzog Silva, Jesús. *El Agrarismo Mexicano y la Reforma Agraria* (México, 1959), p. 280.

⁵ *Ibid.*, p. 310.

"La casa de los Rulfo era una (de las buenas del pueblo), céntrica enfrente del curato, era una casa grande con patio interior, un corredor enorme para llegar a las recámaras"⁶. Juan Nepomuceno proviene de familias ricas. Su madre María Vizcaino heredó una hacienda en Apulco y su padre Juan Nepomuceno administraba la hacienda de San Pedro Toxín, en una zona llamada los Altos, propiedad del licenciado Pérez Jiménez, abuelo de Rulfo. Sin embargo, la familia del escritor jalisciense perdió todo en la Revolución, ya que como lo aseguró Rulfo en una entrevista con Elena Poniatowska, San Pedro se encuentra en las orillas del río Armería, escondite predilecto para los gavilleros "a nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces, cuando todavía vivía mi papá. A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucha violencia y todos morían a los treinta tres años, como Cristo".⁷

Rulfo se ve agobiado por la muerte de varios miembros de su familia. Sus tios paternos David, José Raúl, Rubén, Jesús y su padre Juan Nepomuceno perecen de forma violenta.

El fallecimiento de su progenitor es un hecho determinante en la vida del escritor, lo cual se refleja tanto en la novela *Pedro Páramo* como en la mayoría de los cuentos de *El llano en llamas*, los personajes son huérfanos solitarios, desarraigados, sin esperanza...

Rulfo tenía tan sólo seis años de edad cuando su padre, víctima de una venganza, fallece a manos de Guadalupe Nava. El escritor, en un texto publicado después de su muerte narra el dolor y la angustia que le causó el deceso de su padre:

Mi padre fue un hombre bueno vivió en esa época en que todo es malo. En que no se podía hacer planes para el mañana, pues el mañana era incierto, y el hoy no terminaba todavía.⁸

Sólo bastó un comentario, una acción fuera de su gusto, para que el alma contaminada por la violencia de la época, le diera pie a Guadalupe Nava para contestar con las armas del rencor, de la venganza, y dejar ese olor a sangre que se impregna en la tierra. Por su parte Felipe Cobián en la *Antología Los Murmullos* reseña como pudo haber ocurrido la muerte del padre de Rulfo:

⁶ Piemonte, Nadia. "Rulfo", en *Los Murmullos Antología...* op. cit., p. 14.

⁷ Poniatowska, Elena, "¡Ay vida, no me mereces! Juan Rulfo tú pon la cara de disimulo", en *El Inframundo del México de Juan Rulfo* (México, Ediciones Del Norte, 1980), p. 43.

⁸Rulfo, Juan, "Mi Padre", en *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, Selección y recopilación de Jiménez de Báez, Ivett (México, Era, 1980), pp. 49, 50 y 51.

Mientras, le daba vueltas y vueltas al pensamiento que hacía crecer su idioma y deseos de venganza. Recordaba, enfureciéndose, cada vez más, temblando de rabia, aquella ocasión cuando don Juan Nepomuceno le llamó la atención – y por poco le da unos chicotazos porque sus animales se habían metido a sus potreros.

¿Serían razones suficientes para privar a un hombre de su vida? ¿Sería justo dejar a su mujer y a cuatro hijos en la desolación, por un pleito que a simple vista no tendría trascendencia?. Sin embargo, Rulfo señala:

Los tiempos eran malos: no se veía el cielo, ni la tierra; ni si habría sol o si el viento venía del norte o del sur...⁹

Lupillo, como era llamado, tuvo que darse valor como todos los hombres cobardes, con algunos tragos de alcohol para embrutecer sus sentidos y cometer el crimen que con el paso de los años sería histórico. Por su parte Cobián añade:

Enseguida regreso – les dijo Nava a sus amigos de parranda – voy a encaminar a don Cheno.

Y dio la vuelta a su caballo en la misma dirección del de don Nepomuceno que ya lo aventajaba en el camino.

- Lo acompañaré, le grito cuando ya estaba más cerca de él.¹⁰

Rulfo con gran melancolía recuerda:

Mi padre murió un amanecer, sin esplendor ninguno entre tinieblas, lo amortajaron como si hubiera sido cualquier hombre y lo encerraron bajo la tierra como se hace con todos los hombres.

Don Cheno ni siquiera imaginaba que esa compañía lo llevaría a la muerte, lo aceptó, dejó que siguiera sus pasos, que observara su espalda y sus cabellos revolverse con el viento.

Habrían caminado escasamente 15 minutos el uno tras el otro, al trasponer el arroyo "La Agüita", es uno de los confines Llano Grande y Chachahuatlán, donde la tierra es generosa...¹¹

Guadalupe Nava no lo pensó, no comprendió que dejaría sin su padre a cuatro niños en esa edad donde la figura paterna es tan necesaria y:

Lupillo descargó con furor y por detrás, todos los tiros que el arma tenía.

Los niños Pérez Vizcaino dormían, cómodos, sin sospechar nada de aquel terrible suceso, con ese sueño que no deja despertar, pero cuando lo hicieron:

⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹⁰ Cobián, Felipe, *op. cit.* p. 50.

¹¹ *Idem.*

Nos dijeron: su padre ha muerto, en esa hora del despertar, cuando no duelen las cosas; cuando nacen los niños, cuando matan a los condenados a muerte. En esa hora del sueño, cuando uno esta a mitad del sueño, dentro de los sueños inútiles, pero llevaderos, pero necesarios...¹²

El cuerpo de don Cheno cayó sin vida. La tierra, único testigo pregonaba con su silencio a los deudos:

Su padre ha muerto

Yo soñaba que tenía en mis brazos, un venado dormido, pequeño como un pájaro sin alas; tibio como un corazón quieto y palpitante pero adormecido.

Se le acabó la vida¹³

La muerte del padre y las repercusiones en el escritor jalisciense aparecen repetidas a lo largo de su obra.

El relato de Felipe Cobián y el cuento *Diles que no me maten*, tienen indudablemente un asombroso parecido; según Cobián el asesino de Juan Nepomuceno se llamaba Guadalupe Nava, nombre que se encuentra combinado el de la víctima, con el criminal: Guadalupe Terreros y Juvencio Nava respectivamente.

El escrito de Juan Rulfo titulado *Mi Padre* tiene cierta semejanza con un pasaje de la novela *Pedro Páramo*. El padre del protagonista ha muerto y su madre con melancolía, en medio del llanto hace partícipe a su hijo de la fatal noticia, el día aún no llega, el sueño es pesado, el llanto delgado penetró en sus ensoñaciones y lo despertó.

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

-Tú padre ha muerto – le dijo.

Por la puerta se veía el amanecer en el cielo. No había estrellas. Sólo cielo plomizo, gris. Aún no aclarado por la luminosidad del sol. Una luz parda, como si no fuera a comenzar el día, sino como si apenas estuviera llegando el principio de la noche.

...Otra vez el llanto suave pero agudo, y la pena haciendo retorcer su cuerpo.

Han matado a tu padre.

-¿Y a ti quién te mató, madre?. (33, 34).

En su personaje más conocidos la muerte violenta del padre de Rulfo se traduce de la siguiente manera: *Pedro Páramo* personaje central de la novela homónima lo manifiesta así: "no

¹² Rulfo, Juan, Los Cuadernos... op. cit. p. 50.

¹³ *Ibid* p. 51.

tiene uno un asidero, una cosa de donde aferrarse". El coronel Terreros, le dice a Guadalupe Nava en el cuento *Diles Que No Me Maten* "Es difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso paso"

Figura utilizada por Rulfo de forma constante, en el *Hombre*, no muere el padre, pero sí los hijos y la mujer. Él se reprocha el no haber estado con ellos cuando más lo necesitaban."

La cosa es que no estuve contigo. ¿De qué sirve explicar nada?. No estaba contigo. Eso es todo. Ni con ella, ni con él. No estaba con nadie..."

La historia fatalista de la familia de Rulfo no termina con la muerte de su padre, un año después fallece en Guadalajara su abuelo paterno, el licenciado Pérez Jiménez, muere de tristeza por el deceso de su hijo mayor Juan Nepomuceno, según explica el escritor: "era el más querido, ya que pugnaba siempre por ayudar a las gentes que vivían en los desperdigados ranchos y poblaciones".¹⁴

Juan Nepomuceno inició sus estudios junto a su hermano Severiano en un colegio de religiosas de la Orden Francesa de las Josefinas en San Gabriel (Venustiano Carranza), sin embargo, ahí sólo cursó hasta el segundo año. En 1925 cerró la escuela a causa de las rebeliones cristeras

Rulfo en entrevista con Elena Poniatowska comenta:

En San Gabriel hice parte de la primaria y cuando la cristiada nos venimos porque ya no había escuelas, ya no había nada, era zona de agitación y de revuelta, no se podía salir a la calle, nomás oías los balazos y entraban los cristeros a saquear y luego entraban otra vez los federales a saquear, en fin, no había ninguna posibilidad de estar allí y la gente empezó a salirse a abandonar los pueblos a abandonar la tierra.¹⁵

El régimen de Calles (1924 – 1928) se caracteriza precisamente por la serie de conflictos que surgieron entre la Iglesia y el Estado. El presidente intentó acabar con la enorme influencia ideológica del clero. Por lo cual recurrió a la Constitución, que no reconocía a la iglesia como persona jurídica y ordenó que los sacerdotes se registraran como profesionistas.

La iglesia inmediatamente respondió enviando un "Entredicho a México" el 1 de agosto de 1926. "Ese mismo mes, el arzobispo de México conminó a los católicos a sabotear el

¹⁴Mungía Cardenas, Federico, op. cit. p. 329.

¹⁵ Poniatowska, Elena, op. cit. p. 44.

comercio y la vida social".¹⁶ Los párrocos dejaron de oficiar misas y de proporcionar los sacramentos. Establecieron así una "huelga del clero", que conmovió a la población mexicana sobre todo a los campesinos. Poco después, brotaron los movimientos armados: los cristeros, que desencadenaron una guerra civil, principalmente en los estados del centro y norte. La rebelión armada fue conducida por ambos bandos con suma crueldad y como carecían de motivos económicos y de toda meta política, desconcertaron a la población y generaron mártires innecesarios.

La rebelión de los cristeros según explica el mismo Rulfo se dio en Jalisco, en Michoacán, en Nayarit, en Zacatecas, en Colima, y en Guanajuato. Las mujeres influidas por los párrocos obligaron a su esposo e hijos a pelear por la fe de Cristo y en contra del decreto que establecía: que Los curas no podrán hacer política en las administraciones públicas, las iglesias son propiedad del estado y se estipula un número determinado de sacerdotes por cada pueblo. Por estas razones comenzaron a protestar los creyentes.

Rulfo vivió entre 1926 y 1929, en un verdadero ambiente de violencia infrahumana, que marcó el resto de su existencia. A los nueve años uno bien puede darse cuenta de lo que pasa entorno suyo, más si se vive en donde la violencia se genera y se ven sus peores resultados.

Rulfo comenta al respecto: las calles se llenaron de crímenes, asaltos, saqueos y asesinatos, los hombres eran colgados de los pies en cualquier camino

. "Allí duraban hasta que se hacían viejos y se achicaban como pellejos sin curtir. Los zopilotes se los comían por dentro sacándoles las tripas hasta dejar la pura cáscara. Y como los colgaban alto, allá, se estaban campaneándose al soplo del aire muchos días, a veces mese, a veces ya nada más, las puras tilangas de los pantalones bulléndose con el viento como si alguien las hubiera puesto a seca allí y uno sentía que la cosa ahora iba de veras al ver aquello".¹⁷

A los diez años de edad Rulfo ya leía las novelas de Alejandro Dumas, Víctor Hugo, o sobre personajes como: Dick Turpin, Buffalo Bill, Sitting Bull; libros que pertenecían a la biblioteca del curato, que el sacerdote del pueblo, al ver la constante amenaza de la guerra cristera, dejó encargados en la casa de la abuela paterna de Juan Nepomuceno.

¹⁶ Dessau, Adalbert. *La Novela de la Revolución Mexicana* (México, Fondo De Cultura Económica, 1972), p. 43.

¹⁷ Poniatowska, Elena, op. cit. p. 46

En 1926, Rulfo estudió con la maestra María de Jesús Ayala. En 1927, ya en Guadalajara fue internado en el orfanatorio Luis Silva junto con su hermano Severiano,

“allí comíamos y era una especie de prisión horrible – narra Rulfo -. De hecho, en ese tiempo los orfanatorios eran como correccionales porque la gente rica de Guadalajara mandaba a sus hijos allí para castigarlos, cuando se portaban mal. Allí los archivaban.”¹⁸

En 1930 muere en San Gabriel, María Vizcaíno Arias, madre de Juan Nepomuceno. Rulfo ni él ni sus hermanos pudieron asistir a los funerales por la distancia y por la falta de comunicaciones.

Entre 1928 y 1934 el país aún no había logrado tener una estabilidad política y económica a nivel nacional.

Calles se había retirado a “la vida privada”; sin embargo, seguía gobernando tras la figura del presidente interino Emilio Portes Gil, quien se ve amenazado por el General Gonzalo Escobar. *Con ayuda de los campesinos armados, Gil sofoca la rebelión, pero nace un nuevo conflicto* pues no sólo se conformaron con defenderlo, sino, que formularon sus propias exigencias.

“Hubo una serie de asesinatos de líderes campesinos, y en los meses siguientes varios miles de campesinos revolucionarios cayeron víctimas de las guardias blancas de los latifundistas”.¹⁹

Juan Nepomuceno estudió en el orfanato hasta el sexto de primaria, y luego un año más de materias comerciales denominado el “sexto doble”. En 1932 ingresa al Seminario Conciliar del Señor San José, ubicado en Guadalajara.

En 1934, San Gabriel cambia de nombre por el de Ciudad Venustiano Carranza. En 1936 Rulfo regresa a este poblado y vive en la casa de su abuela paterna.

“Mi abuela, María Rulfo Navarro, no hablaba con nadie, sólo leía su devocionario, ni lo leía, se lo sabía de memoria. Y cuando no lo leía se iba a la iglesia. Aunque mi abuela no era propiamente cristera no salía de la iglesia. Mis hermanos y yo vivimos sólitos, éramos cuatro, nos acompañamos los cuatro”.²⁰

¹⁸ *Ibid* p. 45.

¹⁹ Dessau, Adalbert. *La Novela de la Revolución*, op. cit. p. 47.

²⁰ Poniatowska, Elena, op. cit. p. 45.

Los que conocieron a Rulfo de niño lo recuerdan: huraño, dañero, llorón, retraído, solitario y meditabundo "hablar con él – explica Blas Galindo, un amigo de la infancia – era sacarles las cosas con tirabuzón, un sí, un no y uno quedaba con la duda, son pocos los seres del mundo que se quedan mudos por voluntad propia... Debe ser de sabios, porque todos solemos decir cosas, a veces son barbaridades pero no dejamos de decirlas".²¹

En 1936 emigra a la capital de México con el propósito de entrar a la Universidad Nacional Autónoma de México, al no ser aceptado desiste de su idea. Sin embargo, acude como oyente en San Ildefonso a las clases de Carlos González Peña, Vicente Lombardo Toledano, y Antonio Caso. Por las tardes se reúne en la cafetería del edificio, en las tertulias literarias, en las cuales participaban futuros escritores: José Luis Martínez, Alí Chumacero y Manuel González Durán.

En la Ciudad de México, Rulfo vive en la casa de su tío, el capitán David Pérez Rulfo, quien ingresa al ejército en 1928, bajo el mando del general Manuel Ávila Camacho, en 38 regimiento de Caballería. Combatió en Sayula en contra de los cristeros, llegó a ser diputado federal en dos ocasiones, ocupó el cargo de Director de Penitenciarias del Distrito Federal y fue Jefe de Policía y tránsito de la metrópoli; además, fue candidato a la gubernatura de Jalisco, la cual tuvo que ceder al Licenciado Jesús González Gallo.

Puesto que Rulfo no pudo ingresar a la universidad, su tío David, le dijo que tenía que trabajar y ayudar económicamente a la casa, le consiguió trabajo en la Secretaría de Gobernación, dentro de la oficina de Migración. En ésta época Rulfo tenía 18 años.

En el Distrito Federal, Rulfo vivió en Molino del Rey, lugar donde se llevó a cabo una batalla de la invasión norteamericana de 1847. En la actualidad es cuartel de guardias presidenciales. "Mi jardín era todo el bosque de Chapultepec. En él podía caminar a solas, leer... no conocía a nadie, convivía con la soledad, hablaba con ella, pasaba las noches con mi angustia y mi conciencia"...²² Después de que destinaron El Molino a ser una fábrica, Rulfo se vio obligado a alquilar un cuarto en una casa de huéspedes.

²¹ Piemonte, Nadie, "En la escuela era tranquilo, ensimismado, no hablaba de las inquietudes que todos tenemos: Blas Galindo", en Los Murmullos, Antología..., op. cit. p. 69.

²² Rulfo, Juan, "Pedro Páramo, Treinta años después", en Los Murmullos, Antología..., op. cit. p. 69.

En Gobernación, Juan Nepomuceno conoce a Efrén Hernández, originario de León Guanajuato, trece años mayor que él, amigo, confidente y más tarde descubridor de uno de los mejores escritores de Hispanoamérica.

En esa época Rulfo escribía la novela *El Hijo Del Desaliento*, calificada por él como retórica, repleta de divagaciones. "Era la historia de la ciudad a la que no pertenecía... En realidad yo estaba sólo en la ciudad que era una ciudad pequeña y miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo... conmigo mismo"...²³ De esta novela sólo queda el fragmento *Un Pedazo de Noche*.

Efrén Hernández se entero de que Juan Nepomuceno escribía en secreto y lo animó a enseñarle sus páginas: "y un día me dijo – comenta Rulfo - ¿Qué está usted haciendo allí con todos esos papeles escondidos?. (Pues esto) y le enseñe una cuartillas. (malo. Esto que está Usted haciendo es muy malo, pero a ver déjeme ver aquí hay unos detallitos)"...²⁴

Tiempo después, Hernández publica en la revista *América* el primer cuento de Rulfo *La vida no es muy seria en sus cosas*. Así comienza Juan Rulfo su carrera de escritor y Efrén se autodenomina su descubridor al expresar lo siguiente:

*Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pleno que por ventura adivino en su traza externa algo que lo delataba; y lo instara, hasta con terquedad, primero que me confesase su vocación, enseguida que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyendo...*²⁵

En 1939 Juan Nepomuceno se convierte en agente del Departamento de migración, al año siguiente es trasladado a Guadalajara, encargado de la vigilancia de los marinos italianos y alemanes y de los barcos incautados en los puertos mexicanos.

La guerra europea ya había estallado. México a pesar de que se mantuvo neutral, ayudó en la distribución de refugiados de los barcos provenientes de la Alemania nazi; atracados en Tampico y Veracruz. Los tripulantes eran tratados como prisioneros de guerra en campamentos militares. Posteriormente los fueron llevados a la cárcel de Perote. Rulfo quedó

²³ Rufinelli, Jorge, "Prologo" en *Antología Personal, Juan Rulfo* (México, Era, 1988), pp. 14 – 19.

²⁴ Poniatowska Elena, *op. cit.* p. 47.

²⁵ Rufinelli, Jorge, "La Leyenda de Rulfo: cómo se destruye el escritor desde el momento en que deja de serlo, en *Juan Rulfo, Toda la Obra*, Fell, Claude, Coordinador (México, Colección Archivos, Edición Crítica, 1992), pp. 449

en Guadalajara sin nada que hacer, por lo que pidió con insistencia su retorno a la Ciudad de México.

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas hubo cambios fundamentales sobre todo en lo referente a la reforma agraria y escolar. "De 1935 a 1940 se repartieron 17 609 139 hectáreas entre 771, 640 campesinos, cantidad que supera considerablemente al total de las tierras repartidas entre 1915 y 1934".²⁶ Suceso que después motivo a Rulfo a escribir su primer cuento *Nos han dado la tierra*.

Por estos años México se enfrenta a los disturbios políticos. Las elecciones de 1940 son ganadas por el general Manuel Ávila Camacho. Su contrincante el general Juan Andrés Almazán afirma que se trataba de un fraude electoral, lo que creyeron numerosos grupos. Avila Camacho sólo pudo salvarse de una guerra civil declarando que era creyente. La estrategia de Camacho era un ofrecimiento de paz interior y una búsqueda continua que evitara nuevas acciones revolucionarias de las masas. Así se efectúa una reconciliación con la Iglesia.

En 1942, Rulfo comienza a participar en la revista América dirigida por Marco Antonio Millán. Juan Nepomuceno figuraba como integrante del consejo de elaboración, junto a Efrén Hernández, Sergio Magaña, Edmundo Valadéz y Francisco Rojas González.

En 1943 el escritor de *El Llano En Llamas* vuelve a Guadalajara como agente de Migración. A principios de 1944, Rulfo conoce en un café a Juan José Arreola, Antonio Alatorre, Alfonso de Alba y Adalberto Navarro Sánchez; después, sus charlas tienen lugar en la oficina de Rulfo. Ahí se reúnen principalmente Alatorre y Arreola.

En la oficina de migración, Rulfo se encarga de los archivos extranjeros, ahí recibe órdenes de ocultar algunos expedientes "yo los guardaba en un cajón secreto. Inventé un sistema de clasificación que no era alfabético y del que yo sólo tenía las claves. Debían recurrir a mí forzosamente. Bueno, era pura maña, porque vivíamos en las transas, y hasta que allá arriba no aflojaban la lana no aparecían los expedientes".²⁷

Juan José Arreola comenta que Juan Nepomuceno trabajaba en una extraña oficina de migración, inmigración y emigración. Asegura que Rulfo apenas tenía uno o dos clientes a la

²⁶ Adalbert Dessau, *La Novela de la Revolución*, op. cit. p. 51.

²⁷ Benitez, Fernando, "Conversaciones con Rulfo" en *El Intramundo de Juan Rulfo*, op. cit. pp. 5, 6

semana, que Juan viajaba frecuentemente a México y regresaba con una valija llena de libros como una especie de "afectuosísimo negocio" en donde todos sus amigos se peleaban por quedarse con lo mejor y más valioso.

Según recuerda Antonio Alatorre, en Guadalajara Rulfo tenía una casa adusta, que contaba con una biblioteca dormitorio, en la que con orden y pulcritud se podían ver diversos títulos de novelas norteamericanas y discos de música clásica.

2.2 RULFO VOCACIÓN DE AMOR Y CRUELDAD

Juan José Arreola soñaba con tener una segunda oportunidad en la literatura, ya que la primera, con la publicación de la revista "Eos" no tuvo mucho éxito y junto con Antonio Alatorre emprende un nuevo rumbo a las letras mexicanas. Convencidos de que sus amigos escritores les proporcionarían originales para publicar. En 1945 sale a la venta el primer número de "*Pan, Revista De Literatura*".

Los dos amigos y socios literarios le comentaban a Rulfo sobre el primer número de su revista. Juan Nepomuceno – narra Alatorre:

"puso en nuestras manos unas cuartillas y, como desentendiéndose del asunto, con aquella como brusquedad tan suya, nos dijo que ahí teníamos esa cosa, por si nos servía, y que si no la tiráramos. Era el cuento "Nos Han Dado La Tierra" ¡vaya si fue sorpresa!. Ni Arreola ni yo sabíamos que Rulfo escribía y eso que lo conocíamos desde hacía meses".²⁸

Así, en 1945, Juan Rulfo publica dos cuentos en la revista Pan de Guadalajara: *Nos han dado la tierra* en el número 2 de julio y *Macario* en el número 6 de noviembre; sin embargo, no era la primera publicación del escritor jalisciense, pues el 30 de junio, días antes de la segunda publicación de Pan apareció en el número 40 de la revista América el relato *La vida no es muy seria en sus cosas*.

²⁸ López Mena, Sergio. *Los Caminos a la Creación en Juan Rulfo*, (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993). p. 52.

Ávila Camacho realiza, también una repartición de tierras, de 1941 a 1946 distribuye 3,335,575 hectáreas entre 114.541 campesinos, lo que comparado con la era cárdenista representa un retroceso de cerca del 80% en lo referente a la superficie, y un 86 % en el número de beneficiados".²⁹

Era una época de sacrificios y penalidades, el país enfrenta graves problemas, la guerra estaba en su apogeo, el gobierno de Ávila Camacho presta apoyo a la contienda mundial a lado de los Estados Unidos. Los mexicanos dejan sus hogares, abandonan las tierras para irse de braceros a ocupar los lugares que los norteamericanos dejan para ir a luchar, o también se iban al frente de batalla. En el país existía escasez de alimentos y combustibles. En de 1944, diversas fábricas textiles se pusieron en huelga en busca de mejores salario.

El Presidente Manuel Ávila Camacho inicia una campaña para consolidar los principios morales y de decencia de la gente en los aspectos exteriores, prohíbe la prostitución, crecen exponencialmente en México las enfermedades venéreas, se encasilla a la mujer mexicana como la madre y la esposa abnegada, dócil, callada y sufrida, dedicada a tener hijos y a cuidarlos.

Estos problemas nacionales no les son ajenos a Rulfo, ya que en algunos de sus cuentos aborda estos temas marcados con su estilo original. En el cuento *Talpa* narra la peregrinación de un hombre contagiado de alguna rara enfermedad, que podría ser venérea. Tanilo va en busca de ayuda divina. Para encontrarla hace un recorrido de varios meses que sólo lo lleva a la tumba.

En *Paso del Norte* relata los avatares de un aspirante a "mojado" en busca de mejores oportunidades de trabajo y de mejores ingresos. En la narración – y en la realidad - sólo encuentra la desolación, el sufrimiento y la muerte.

El tópico de la prostitución, Rulfo lo utiliza en sus trabajos literarios *un pedazo de noche* y en *Es que somos muy pobres*. La ignorancia, la pobreza, los abusos, la injusticia, la violencia, el fanatismo, los asaltos, y la muerte están presentes en el resto de su obra.

²⁹ Dessau, Adalbert, *La Novela... op. cit. p. 54.*

1946. Rulfo se establece en México, deja de prestar sus servicios en la Secretaría de Gobernación e ingresa en Goodrich Euzkadi como agente viajero.

En 1947. Juan Nepomuceno Pérez, se casa con Clara Aparicio, de quien tendrá cuatro hijos. Ese mismo año. Rulfo en una carta para su esposa Clara, describe la soledad y la angustia que vive Rulfo en su nuevo empleo (Goodrich Euzkadi). El texto fue publicado en La Jornada en 1987.

Ellos no pueden ver el cielo, viven sumidos en la sombra, hecha más oscura por el humo. Viven ennegrecidos durante ocho horas, por el día, por la noche, constantemente, como si no existiera el sol, ni las nubes, en el cielo para que ellos las vean, ni aire limpio para que ellos lo sientan. Siempre así e incansablemente como si sólo hasta el día de su muerte pensarán en descansar.

Te estoy platicando de lo que pasa con los obreros en esta fábrica llena de humo y de olor a hule crudo. Y quieren todavía que uno los vigile, como si fuera poca vigilancia en que los tienen una máquinas que no conocen la paz de la respiración. Por eso creo que no resistiré mucho a ser esa especie de capataz que quieren que yo sea. Y sólo el pensamiento del trabajar así me pone triste y amargado. Y sólo el pensamiento de que tú existes me quita esa tristeza y esa fea amargura”.³⁰

Rulfo siempre se mostró como un hombre solitario, callado, sencillo. De su vida con su esposa se sabe poco, o casi nada, nunca reflejó el amor hacia ella y con sus hijos, incluso llego a comentar que en su casa no se acostumbraba a hablar, que él no platicaba con Clara, ni ella con él; sin embargo, Clara asegura lo contrario, ella comenta que Juan podía pasarse horas y horas platicando – en casa – de lo que le interesaba, pero sobre todo de la vida del campo que él conocía a la perfección.

En *Los Cuadernos De Rulfo*, publicación posterior a su muerte, existe un texto cuyo título es *¡Yo te amo!* Y hace tangible el sentimiento y el cariño que Rulfo sentía por su esposa:

En el cáliz. En la aurora. Debajo del Septentrión más absoluto. Allí donde la soledad une a los hombres. Allí te amé, allí encontré tu imagen. Allí te dije “esto es lo que he estado esperando mi esperanza...” y me entregué. Dejé al fugitivo entre sus redes falsas.

Me deshice de mi tiempo y de mi espacio. Creí en algo. Ya cuando la fe me había desamparado. Nadie podrá tocar tu nombre ni matar mi nombre. Nadie podrá mirarte, sin herir mi corazón de amante, nunca a nadie he querido como a Clara. Clara... Única mujer. En mis angustias aliada a mi tristeza. Enjoyada en lágrimas.

³⁰ López Mena, Sergio, op. cit. p. 52. También en La Jornada, 6 de Enero de 1987, p. 62.

Derrotero de mis ansias. Cristiana sepultura de mis pobres huesos. ¡Clara! Te estoy gritando desde estos espacios muertos en que yo vivo. Vuelve tú, la que fuiste incomprendida. ¡Vuelve! ¡Vuelve! Que el corazón que te ama sigue amante.

¡Los quiero tanto a todos! Que cualquier daño hecho, con mi nombre sea maldecido para siempre. ³¹

En 1948. la revista América en su número 55 correspondiente a febrero, publica el cuento *La cuesta de las comadres*. En ese mismo año, nace su hija mayor que nombra Claudia.

Rulfo viaja durante dos o tres años por diferentes regiones del país, lo cual le permite ahondar en las costumbres del pueblo mexicano. Durante sus viajes Rulfo aprovecha la soledad de su cuarto para recrear, y convertir en real, todas aquellas fantasías y vivencias que recuerda de su infancia, de su mundo en la provincia, de su familia, de los arrieros. Tales sucesos son reconstruidos y plasmados con ese lenguaje popular, común, como el que se habla en su tierra natal.

Rulfo revela en sus escritos que no es feliz, se siente desarraigado, incomprendido, se observa su tristeza y el rencor que le tiene a la vida, el sufrimiento esta patente en sus ojos, en su silencio, en sus palabras:

Y es que aquí la vida no es blandita. Es como si de nueva cuenta también, estuviera uno comenzando a vivir. A veces me imagino que desde que llegué a esta ciudad, he estado enfermo y que no me aliviaré ya jamás. Y me siento como si me arrastrara la corriente de un río, como si me empujaran, como si no me dejaran ver hacia atrás. ³²

Sus cuentos *Talpa* y *El Llano en Llamas* se publican en la revista América en 1950 y en 1951 en la misma publicación se imprime *Diles que no me maten* en el número 66 de Agosto.

³¹ Rulfo, Juan, "Yo te Amo", en *los Cuadernos de Rulfo*, op. cit. p. 21.

³² Lopez Mena, Sergio. op. cit. p. 63.

2.3 EL UNIVERSO RULFIANO

En 1951 se crea el Centro Mexicano de Escritores, por iniciativa de la novelista estadounidense Margaret Shedd y financiada por la Fundación Rockefeller, bajo el nombre *Mexican Writing Center* su fin principal era establecer incentivos económicos para los escritores jóvenes

Alfonso Reyes, Julio Torri y Agustín Yañez, se encargaban de seleccionar a los candidatos. en la primera promoción se encuentran Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Emilio Carballido, Herminio Chávez, Ali Chumacero y Sergio Magaña.

En la segunda promoción se encuentra Víctor Adob, Ali Chumacero, Donald Damerest, Ricardo Garibay, Enrique, González Rojo, Miguel Guardia, Luisa Josefina, Neal, Smith, y Juan Rulfo como becarios. También perteneció a la tercera promoción de 1953-1954 a lado de: Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Clementina Díaz, Héctor Mendoza, Jerry Oslow, Jorge Portilla y Corey Taylor.

Durante su estancia en el Centro de Escritores, Rulfo reunió cerca de 360 páginas. De éstas después eliminó las divagaciones y borró las intrusiones del Autor, de lo que sería su novela *Pedro Páramo*.

En el proceso de la obra literaria el autor se tenía que reunir con sus compañeros del Centro para leer su borrador y que cada uno le diera su opinión, sobre lo escrito, los comentarios que Rulfo recibía eran diversos desde los favorables como los de Arreola, Chumacero, y Xirau, como los negativos de Miguel Gurdi que calificaba al manuscrito como un montón de escenas deshilvanadas, y las de Ricardo Garibay quien pensaba que era una porquería.

Rulfo comenta que su novela la tenía pensada desde años atrás, pero la estaba madurando, buscando el tono y la atmósfera y cuando la encontró fue como si alguien le dictara lo que debería escribir:

"Yo había empezado 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 Comala.³³

El antecedente de *Pedro Páramo* es *Luvina*; relato que tiene la imagen del desarraigo, de la soledad y de la muerte, el único futuro es la esperanza de morir, los niños apenas crecen y abandonan el pueblo, como antes los hicieron sus padres y los únicos habitantes son las mujeres y los viejos que tienen la costumbre de cuidar a sus muertos.

El Fondo de Cultura Económica se creó con el fin de publicar textos sobre economía; sin embargo, poco a poco se fue abriendo a otros temas. En 1953 inicia la serie *Letras mexicanas*. Al frente están Joaquín Díez Canedo y Ali Chumacero. Entre las primeras obras publicadas están las de Alfonso Reyes, Enrique González Martínez y Francisco Rojas González. En el segundo bloque se publican los libros de Juan José Arreola, Juan Rulfo y Rubén Bonifaz Nuño. *El Llano en Llamas* fue publicado por primera vez en 1953. Era el número 11 de dicha colección.

Para Rulfo el escribir es una angustia. El papel en blanco es algo tremendo y antes de iniciar el relato tiene que imaginar al personaje, gestar sus características, su forma de expresar y ubicarlo en su región determinada. El escritor jalisciense dice que la literatura "es una mentira que dice la verdad, pero hay una diferencia importante entre mentira y falsedad, cuando se falsean los hechos se nota enseguida lo artificioso de una situación. Pero un libro es una realidad en sí, aunque respecto a la otra realidad".³⁴

Rulfo tenía pensado titular su novela *Los Desiertos de la tierra*. Al terminarla en 1954 cambió de nombre por el de *Los Murmullos*, sin embargo de enero a marzo de ese año en Letras Patrias salió publicado un relato denominado *Una estrella junto a la luna*, anunciado como parte de una novela en preparación, título que se cambió por el nombre de su personaje *Pedro Páramo*. Al respecto Rulfo explica lo siguiente:

Cuando uno está por publicar una novela, es difícil decidirse por el título. Y el 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 Gastón

³³ Rufinelli, Jorge, "*La Leyenda de Rulfo*", *op. cit.*, p. 249.

³⁴ González Bermejo, Ernesto, "La Literatura es una mentira que dice la verdad", en *Los Murmullos. Antología...*, *op. cit.*, p. 92.

García Cantú en ese tiempo escribía un libro con ese mismo título; al final apareció como *Los falsos rumores*.³⁵

Pedro Páramo es el resultado de un arduo trabajo de selección, revisión constante y eliminación de divagaciones, de intromisiones del autor y toda clase de adjetivación que sólo destruían la sustancia esencial de la obra. Su autor quitó cerca de cien páginas en donde se encontraban diálogos entre el abogado con Pedro Páramo y también el cura Rentería. Juan Rulfo en una entrevista con Jorge Rufinelli comenta que él eliminó todos esos diálogos, motivo por el cual 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".³⁶

La novela de Rulfo se sitúa en una zona despoblada, en donde todos los habitantes han muerto o abandonado el pueblo de Comala, nombre que es escogido por el autor debido al ambiente caluroso que predomina en la región (comal). En realidad, Comala no existe con las descripciones, y las situaciones que enumera el escritor a lo largo de su obra, pues Comala geográficamente está en Colima, pero es un pueblo alegre y no triste como el de *Pedro Páramo*. Rulfo argumenta que el pueblo elegido, la región ambientada en su libro se llama Tuxcacuesco, zona en donde reina la soledad ya que sus habitantes se van de braceros o emigran a las ciudades.

1955. es el año en que más publica Rulfo, pues aparece *Pedro Páramo* en la colección *Letra Mexicanas* con una tirada de dos mil ejemplares y se reimprime *El Llano en Llamas*, en una edición revisada por el autor, donde incluye don cuentos *La Herencia de Matilde Arcángel* que se publicó en *Cuadernos Médicos* y *El Día del Derrumbe* que apareció en *México en la cultura*, suplemento de Novedades.

La muerte es el tópico más recurrente en la obra del escritor jalisciense, quien explica que "somos criminales por nacimiento, la presencia de la muerte es consecuencia de la atmósfera de la obra. Los lugares donde situé a Pedro Páramo son unas zonas casi despobladas por la Revolución cristera: los ricos se fueron y no volvieron y los pueblos que quedaron son más bien pueblos fantasmas, yo naci

³⁵ Rufinelli, Jorge. "*La Leyenda de Rulfo*"... op. cit. p. 470.

³⁶ *Ibid* P. 469.

en esa zona y me quedaron grabadas en la memoria, cuando una vez volví me di cuenta de que allí sólo vivía la muerte y había voces vivas que eran las que yo guardaba de mi infancia".³⁷

Ese mismo año de estrena el cortometraje *Talpa* de Alfredo B. Caravenna basado en el cuento de Rulfo de igual título. Rulfo y Clara tienen su tercer hijo. Juan Pablo.

Con Juan Rulfo comienza el resurgimiento de las letras hispanoamericanas. En uno de los periodos más creativos para la producción literaria, en donde los hispanoamericanos empiezan a generar una literatura crítica, renovadora del lenguaje, estructura y técnica literaria. Los literatos no sólo se comprometen con la sociedad sino, también con el valor estético de su creación; la fusión da origen a una nueva originalidad de las letras latinoamericanas.

Al respecto Carlos Fuentes comenta "la obra de Juan Rulfo no es sólo la máxima expresión de lo que ha logrado hasta ahora la novela mexicana: a través de ella podemos encontrar el hilo que nos conduce a *La Nueva Narrativa Hispanoamericana*, y su relación con los problemas que plantea la llamada crisis internacional de la novela".³⁸

2.4 EL CAMINO A LA UNIVERSALIDAD

La primera reseña periodística de la obra de Rulfo la realizó Edmundo Valadés, publicada en el suplemento *México en la Cultura* de Novedades el 23 de noviembre de 1953. En este escrito Valadés hace una crítica de los cuentos de *El Llano en Llamas*. Manifiesta que los cuentos de Rulfo son vida, pero una vida áspera, dramática, el autor arranca con los ojos y las manos de entre violentas realidades, tan violentas que hasta se piensa que habrán dejado heridas o rasguños.

Rulfo bucea y aprende sus personajes de ese México que debería avergonzarnos, porque en él medran la ignorancia, la superchería, la injusticia, la miseria y ha vivido y vive aún al margen de nuestros progresos y porque es víctima todavía de seculares problemas, a veces tan conocidos, olvidados o ante los que nos sentimos irresponsables, indiferentes: la sequía, el caciquismo, el fanatismo, la inferioridad económica, la esclavitud y la servidumbre intelectual.³⁹

³⁷ Morales, Carlos, "1975: Entrevista a Juan Rulfo"; en *Los Murmullos, Antología...* op. cit. p. 80.

³⁸ Fuentes Carlos, *La Nueva Novela Hispanoamericana*, (México, Cuadernos Joaquín Mortz, 1974)

³⁹ Valadés, Edmundo, "El Libro de Rulfo Quema las manos", en *Los Murmullos, Antología...* op. cit. p. 190

Valadéz comenta que los cuentos de Rulfo son una lectura que habrá de sacudir al más indiferente, por el clima amargo, la vida sombría, la belleza de la poesía y la maestría de las descripciones.

Para Edmundo Valadéz los cuentos del escritor jalisciense son un reclamo, un recordatorio, un reproche de la situación a la cual se enfrentan día a día los campesinos mexicanos, y quienes tienen en sus manos el poder de cambiar, no hacen algo por remediarlo.

Arturo Souto Alabarce en su reseña publicada en la columna *Libros* por la revista *Ideas de México*, de marzo a abril de 1954, dice que los cuentos de Juan Rulfo tienen más valor por su técnica tremendista y por el lenguaje que utiliza en ellos.

Souto asegura que el idioma de Rulfo no es sencillo, al contrario es de lo más difícil, porque se tiene que hacer a través de la síntesis y de paciencia. "no hay en los cuentos de Rulfo una oración cojintranca una oración débil o desmañada; todas son prosa apretada, sintética, intensa. Cuando emplea locuciones populares giros costumbristas, cualquier localismo, hácelo de manera magistral".⁴⁰

Arturo Souto afirma "el tremendismo del autor de *El Llano En Llamas* se debe a que todavía es muy joven además de que está incursionando en las letras y por lo cual es impulsivo y radical, lleno de contrastes.

Sin embargo; Souto lo califica como el mejor cuentista mexicano y uno de los más originales que hayan existido.

Hasta entonces Rulfo había recibido críticas positivas sobre su libro de cuentos, que siempre fueron considerados magistrales y prácticamente insuperables. En cambio, la novela acarreó dudas, desconcierto, asombro y contradicciones en los lectores, que para el escritor, se traducen en vituperios.

Ali Chumacero, quien se encuentra al frente del Fondo de Cultura Económica, en ningún momento realiza una crítica desfavorable sobre *El Llano En Llamas*, al contrario, elogió la capacidad de Rulfo para aprovechar el lenguaje popular y lograr con admirable valor una creación literaria. Pero en torno a *Pedro Páramo*, Chumacero señala que le falla el esquema,

⁴⁰ Souto, Alabarce, Arturo, "La Técnica (Tremendista) de Juan Rulfo"; en *Los Mumulos, Antología*, op. cit. p. 194.

porque según él *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica pero ésta utilización del tiempo que Rulfo hace en la novela , sólo provoca confusión, considera que la obra debe estructurarse con cuidado de no caer entre un estilo realista y una imaginación dada a lo irreal. Además asegura:

Se advierte entonces, una desordenada composición que no ayuda a hacer de la unidad, que, ante tantos ejemplos que la novelística nos proporciona se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. Sin núcleo, sin un pasaje central en que concurren los demás, su estructura nos deja a la postre una serie de escenas hiladas solamente por el valor de cada una. ⁴¹

Rulfo recibió por su novela comentarios que lo elogiaban y críticas que destruyeron su fe creativa "Según ellas a la novela de Rulfo le falta aliento, no es una obra positiva [es negativa] no ofrece salidas ni soluciones que parecen ser la raíz misma del relato". ⁴²

Sin embargo; son muchos los críticos que manifiestan su opinión sobre *Pedro Páramo* es el caso de Francisco Zendejas, en *México en la Cultura* de abril de 1955. Dice que la intención de Rulfo no es otra que la de hacer literatura de hoy, para el ojo y oído modernos.

También se puede citar el ensayo de Salvador Reyes escrito en mayo del mismo año, en *El Nacional – Revista Mexicana de la Cultura*, en el que opina: *Pedro Páramo* esta constituida de poesía, algunas veces mansa pero también terrible, como la vida rural mexicana "la novela de Rulfo es una mixtura agrídulce, un cuadro matizado con tintes opuestos, un juego de gozos y dolores en que no hay barreras que separen a uno de ellos". ⁴³

Para Rubén Salazar Mallen "la novela de Rulfo no es una versión fotográfica de la realidad. Rulfo interpreta, pero la interpretación es emocional, no lógica, ni discursiva, está dirigida a la sensibilidad, no a la inteligencia". ⁴⁴

Con su novela Rulfo asombró a sus lectores y críticos por el valor literario, la admiración de sus colegas escritores se fue multiplicando día a día. Los comentarios que se realizaron hace más de 40 años, si los leemos, hoy día siguen vigentes; es el caso del ensayo de Carlos Fuentes realizado el mismo año de la aparición de *Pedro Páramo*.

⁴¹ Chumacero, Ali, "El Pedro Páramo de Juan Rulfo", en *Los Murmullos, Antología*, op. cit. p. 204.

⁴² Zendejas, Francisco, "Donde los sollozos habían *México en la Cultura*. Novedades del 24 de Abril de 1955. Publicado en *Los Murmullos, Antología*, op. cit. p. 198.

⁴³ Reyes Nevares, Salvador "Los Libros de Pedro Páramo", *El Nacional Revista Mexicana de Cultura* (Suplemento) México 15 de mayo de 1955 p. 12.

⁴⁴ Salazar Mallen, Rubén, "El mensaje de la Obra". *El Universal*, Junio 21, 1955, p. 3

Fuentes asegura que el éxito de Rulfo en la literatura mexicana se asemeja a la revolución causada por García Lorca en las letras españolas. "ambas llegan a una forma artística que el lenguaje popular expresa los conflictos que una reproducción fiel y sin discernimiento hubiera pasado por alto. Ambos por medio de la imaginación poética, hacen el lenguaje popular transmisible y por eso utilizable y perdurable en la literatura".⁴⁵

1956. un año después de la publicación de su novela, Juan Rulfo se establece en Ciudad Alemán, Veracruz, en donde trabaja como Promotor de la Comisión del Papalopan, y se encarga del sistema de riego en esa zona.

Rulfo incursiona en el cine invitado por Emilio (indio) Fernández para elaborar guiones de películas comerciales, a lado de Juan José Arreola.

El prestigio de Rulfo sigue creciendo en forma desmesurada. A partir de 1958 se comienza a traducir a distintos idiomas la novela *Pedro Páramo*. En estos años los ojos de los intelectuales del mundo están puestos en las innovaciones literarias de Hispanoamérica. La novela de Rulfo es traducida al alemán por Mariana Frenck, para Carl Verlag de Munich. Al año siguiente Lysader Kemp la traduce al Inglés para Griver Press Inc. De New York y al francés por Roger Lescot para Gallimard.

La personalidad frágil de Rulfo, su timidez, su mutismo, sus lacónicas expresiones llaman la atención de los jóvenes comunicadores que empiezan a publicar los primeros retratos periodísticos.

La admiración por la creatividad y originalidad de Rulfo va en aumento y esto se refleja en los múltiples comentarios, estudios, críticas y ensayos. Sin embargo, existen todavía escritores incrédulos por el éxito repentino de Rulfo que expusieron sus versiones en contra, algunos aseguraban que la novela fue escrita por Antonio Alatorre y Alí Chumacero, las más generosas decían que la estructura que todos consideraban original, las realizaron manos ajenas a su autor, lo cual se le adjudica a Juan José Arreola; años después declara:

Lo que yo me atribuyo, no me lo atribuyo, es la historia verdadera, cuando logré decidir a Juan que *Pedro Páramo* se publicara como era fragmentariamente.

⁴⁵ Fuentes Carlos "Los sueños vigilantes, la muertes vivas" en *Los Murmullos, Antología ...op. cit.* p. 207.

Arreola explica que en una mesa enorme entre los dos se pusieron a acomodar los montones de cuartillas y asevera que él no tiene más mérito que haberle dicho a Rulfo "Mira ya no batalles más "Pedro Páramo" es así, así es y va a ser así".⁴⁶

Una de las críticas más severa y que tal vez repercutió en el escritor jalisciense fue la elaborada por Jame Irby sobre la cual comenta con Elena Poniatowska lo siguiente:

Oye, Elena la tesis que hizo James Irby sobre la influencia de Faulkner en lo que escribo. Dice que somos una bola de angustiados y desilusionados, una generación perdida, o podrida, no sé bien a bien, y que ya dije todo lo que tenía que decir, ¿y de cualquier cosa que haga ahora en adelante no será más que una repetición de lo que antes digo?. ¿tú crees?. En otras palabras, uno ya está quebrado.⁴⁷

La originalidad en la obra del escritor jalisciense comienza a cuestionarse, algunos autores como Angel Rama vieron en los libros de Rulfo la influencia de Joyce, Kafka o Proust. Otros como Jorge Ruffinelli nombraron a Laxness, Sillampaa y Lagerlöf, los cuales según él, le abrieron las puertas a la modernidad. Sin embargo, Rulfo acepta que tal vez tuvo influencia de autores nórdicos como Knut Hamsun y del ruso Boris Piniak, a quien leía mucho.

En los primeros años de la década de los sesenta, Rulfo viaja a Guadalajara con el objetivo de trabajar en Televisión, ahí se pone a recopilar anuarios de ilustraciones históricas y programa las ediciones que contienen la historia de Jalisco, desde las crónicas de la conquista todo ello, con el fin de que la televisora los regale a los espectadores.

En estas fechas Antonio Reynoso produce el cortometraje *El Despojo*, de una idea original de Rulfo. 1961 el escritor jalisciense es nombrado asesor literario del Centro Mexicano de Escritores, a lado de Juan José Arreola, ese mismo año se traduce *Pedro Páramo* al noruego por Per Wollebael; y al danés por Jorgesnsen. Al año siguiente se publica el libro *Noticias históricas de la vida y hechos de niño de guzmán*, selección y prólogo de Juan Rulfo. El escritor deja de trabajar para Televisión.

En 1963, "*Pedro Páramo*" aparece publicado en italiano con el título *La Morte Al Messico*, la traducción a cargo de Giuseppe Cintoli, para la editorial Arnoldo Mondadori.

⁴⁶ Ponce, Armando. Alatorre, Antonio, Arreola Juan José ¿Te acuerdas de Rulfo. Juan José Arreola?. en Medina, Dante. *Homenaje a Juan Rulfo*, op. cit. p. 208.

⁴⁷ Poniatowska, Elena en "El México donde todo el mundo habla mal de todo el mundo, sólo se salvan las dos ovejas negras de la literatura: Montes De Oca y Juan Rulfo". *México en la Cultura*, (Novedades) 14 de Diciembre de 1959, p. 2 10. en Martín, GERAL. *Juan Rulfo toda la Obra*, México, Colección Archivos.

1964. Rulfo ingresa al Instituto Nacional Indigenista, organismo que se encarga de rescatar e integrar la vida mexicana, desde las primeras comunidades indias superadas por el progreso, se ocupa principalmente de la edición, redacción y presentaciones de los libros, solapas y algunas monografías, como la de los Chinantecos de Oaxaca.

A pesar del creciente éxito de Rulfo, el escritor continua en su mutismo, en una depresión angustiosa, lleno de la soledad que padeció hasta el fin de sus días:

Yo vivo muy encerrado, siempre muy encerrado. Voy de aquí a mi oficina y párale de contar. Yo me la vivo angustiado. Yo soy un hombre muy solo, solo entre los demás con la única que platico es con mi soledad, vivo en la soledad. Ya sé que todos los hombres están solos, pero yo más...

Todos los días diálogo conmigo mismo, mientras cruzo las calles para ir a pie al Instituto Nacional Indigenista, voy dialogando conmigo mismo para desahogarme.⁴⁸

En este año Rulfo viaja a Alemania para participar en un coloquio organizado por la Biblioteca iberoamericana de Berlín. Rulfo escribe el texto literario *El Gallo de Oro*, llevado al cine por Roberto Gavaldón. La adaptación es de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez. Esta cinta no corrió con mucha suerte en la pantalla grande. A pesar de que se trata de un guión cinematográfico, este texto cuenta con una estructura y forma de novela, pero sobre todo con el estilo, la originalidad y el lenguaje de Rulfo.

2.5 SILENCIO, MITO Y LEYENDA

A diez años de la publicación de su novela, el silencio de Rulfo poco a poco se fue tomando en misterio, e inquietud por parte de sus admiradores y críticos, que ansiaban una nueva creación. Y es por este año cuando se anuncia que el escritor jalisciense se encuentra elaborando una novela cuyo título será *La Cordillera*, obra que captó la atención de los estudiosos aun antes de ser publicada.

En entrevista con Luis Harss, Rulfo reveló la temática de su obra en proceso, la cual según el ensayista trata sobre las vidas y destino de una familia de encomenderos desde sus

⁴⁸ Poniatowska, Elena *'Ay Vida no me Mereces'*, op. cit. p. 24.

origenes hasta el presente “en realidad – dice Rulfo - es la historia de una mujer que es la última descendiente de las familias estas”.⁴⁹

Juan Rulfo al escribir esta novela tenía pensado “mostrar 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 del alma que tienen”.⁵⁰

En una conversación con Fernández Benítez, Rulfo confiesa que hubo una época que él sentía ese gran impulso creador o productivo, que luego se le quebró, “traía un gran vuelo pero me cortaron las alas... ahora algo madura, algo se forma y necesito un poco de paz y de silencio para reanudar mi trabajo”. Esto jamás sucede para Rulfo, pues de este proyecto de novela sólo recuperó algunos fragmentos, que después, según Rulfo utilizaría en algún cuento “no puedo escribir textos largos ni tampoco leerlos”. Preferencia que manifiesta al asegurar que el cuento para él es un género más importante y más difícil que la novela, porque hay que concentrarse en una cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta.

La publicación de sus cuentos y su novela fue el resultado de la insistencia de sus amigos. Algunos colegas del escritor comenzaron a especular los motivos que tuvo Rulfo para permanecer en silencio.

Jorge Rufinelli asegura que Rulfo es un escritor nato que fabricó un milagro en la literatura mexicana, luego espantado por las exigencias sociales, calló por temor a no poder reiterar el milagro.

Carlos Pellicer, piensa que a Rulfo se le acabó la cuerda, luego de un éxito tan grande se asustó. En cambio Rubén Salazar Mallen opina que lo peor que pudo ocurrirle al escritor jalisciense fue haber obtenido la fama rápida y fácil, que junto con los elogios lograron abrumarlo pronto. Salazar piensa que el escritor de *Pedro Páramo* perdió la capacidad autocrítica y vio sus obras como las veían los demás, como monumentos literarios, así Rulfo pensó que su misión literaria había concluido y que ya no debía escribir más para no resbalar en un plano oblicuo.

⁴⁹ Harss, Luis “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, en *Los Nuestros* (Buenos Aires, Sudamericana, 1966) p. 337.

⁵⁰ *Idem*.

En 1965 bajo la serie de conferencias *Los narradores ante el público* que se efectuó en el Instituto Nacional de Bellas Artes, Rulfo declara rotundamente que no es escritor profesional, sino, "simple aficionado escribo cuando me viene la afición, sino, no... a esto se debe que no termine *La Cordillera*... pura afición y no al éxito, al miedo, o a todas esas cosas que se dicen".

Un día por fin le preguntaron los periodistas.

¿Cuándo saldrá su nueva novela, *La Cordillera*.

A lo cual Rulfo responde:

- "No sale, ese libro no existe"

Le insistieron "pero, ¿por qué no sale?".

A lo cual dizque replicó definitivamente.

- "Porque no tengo más que decir".⁵¹

Ante el silencio de Rulfo y la falta de un motivo convincente, sus amigos, y reporteros, lo seguían interrogando; a lo que él, como era su costumbre contestaba con evasivas.

Algunos preguntaban ¿cómo se explica su silencio desde 1955?.

A lo que él respondía:

No es silencio, no he tenido tiempo, he tenido que ganarme la vida.

O también:

Todo porque la cosa principal de mi vida es conseguir trabajo porque mi mujer y mis hijos tienen la costumbre de comer todos los días.

Otras de sus respuestas fueron " se me secó el manantial señora..."; - "hay que darle paso a los jóvenes..." – "si me tiene usted paciencia ahorita le leo mi nueva novela".

Una vez en Bellas Artes le preguntó una persona del público ¿por qué no escribe usted más?

A lo cual Rulfo respondió:

"Porque no quiero seguir ensangrentando la literatura mexicana.

Más tarde les confesó a sus amigos "eso de *La Cordillera* es algo que le dije a los periodistas para que me dejen tranquilo".

Rulfo nunca volvió a publicar. *La Cordillera* se convirtió en leyenda, nadie asegura haberla leído, y sólo fragmentos de lo que se considera que pudo haber sido el tercer libro del

⁵¹ Rufinelli, Jorge. "*La Leyenda de Rulfo*" op. cit. p. 456.

escritor jalisciense, se publicaron después de su muerte en *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Lo cierto es que si la novela existió, pasó de su escritura a la destrucción de los originales.

Tal parece que Juan Rulfo al igual que *El Zorro es más sabio*”, fábula de Augusto Monterroso, nunca se decidió a publicar su tercera obra porque realmente él era más inteligente que los acosadores. La fábula de Monterroso, pudiera ser un retrato de la leyenda o misterio que surgió en torno al escritor jalisciense y su obstinado mutismo.

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: odiaba ese tipo de personas que dicen voy hacer esto o lo otro y nunca lo hace.

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 aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aún seguían escribiendo 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.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir ¿Qué pasa con el Zorro?, Y cuando encontraban en los cócteles puntualmente se le acercaban a decirle.

Tiene usted que publicar más.

- Pero sí 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 ⁵²

Por ese año el Comité mexicano de la comunidad latinoamericana de escritores se reúne; para la cual Rulfo redacta la protesta contra la invasión de Santo Domingo por los marines yanquis. Se estrena el medimetraje *La Formula Secreta*, bajo la dirección de Rubén Gámez, con un guión de Juan Rulfo, organizado por la sección de técnicos de la producción cinematográfica, cine experimental. Rulfo viaja a Italia para participar en El Columbia Hum De Génova.

⁵² Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas* (México. Tezontle, Fondo De Cultura Económica, 1996) P

En 1966, llegó para Rulfo la consagración definitiva como escritor hispanoamericano. Los comentarios sobre su creación no cesaban, los escritores y periodistas buscan a los amigos y colegas del novelista y cuentista para conocer su opinión. Entre ellos el más solicitado es Juan José Arreola. En entrevista con Emmanuel Carballo asegura "Rulfo más que realista es un escritor fantástico, un artista iluminado y ciego porque ha dado los más grandes palos de ciego de nuestra literatura actual. – Arreola explica – el artista verdadero está ciego; no sabe a dónde va, pero llega y Rulfo se apodera de un grupo de muñecos más reales que los hombres y los mueve admirablemente".⁵³

Mario Vargas Llosa en cambio habla de la renovación de la novela, de las aportaciones de Rulfo a este género, Vargas Llosa comenta "en la novela primitiva la naturaleza no sólo aniquilaba al hombre, también lo generaba. Ahora es al revés, el eje de la ficción ha dotado de la naturaleza al hombre, y son los tormentos de éste, de cuando en cuando sus alegrías, lo que Rulfo encarna en sus bandoleros harapientos y sus mujeres indoblegables".⁵⁴

Pedro Páramo es traducido al Polaco por Kalina Wojciechowska, con prólogo de Sergio Pitol, al año siguiente *El Llano en Llamas* se traduce por segunda vez al francés: trabajo realizado por Michéle Lévi Provencal, para Denoël.

Carlos Velo, con adaptación de Carlos Fuentes, lleva a la pantalla grande el largometraje de la novela de Rulfo.

1967. Juan Rulfo viaja a varios países de América latina, con el propósito de invitar a sus colegas escritores a formar parte de La Comunidad Latinoamericana de Escritores, ese año dicho congreso se celebra en México.

La creciente popularidad y reputación de Rulfo sigue expandiéndose. Cada vez son más los estudiosos y traductores que se interesan por la obra del escritor jalisciense. *Pedro Páramo* es traducida al portugués para la editorial Brasiliense por Jurema Finamour.

La aceptación internacional se debe, como lo expresó Max Aub ese mismo año a que "Rulfo es el mejor escritor de su estirpe, no imita, crea". Juan Rulfo es el iniciador de una nueva

⁵³ Carballo, Emmanuel "Rulfo ha dado los más grandes palos de ciego de nuestra literatura" dice Juan José Arreola, *La Cultura en México* (Siempre) Número 87, 15 de septiembre de 1965, p. xiii – XIV.

⁵⁴ Gerard, Martin, *Juan Rulfo toda la obra*, op.cit. p. 502.

historia de la literatura hispanoamericana en donde él se convierte en la leyenda de la misma historia.

Rulfo sigue formando parte de La Comunidad de Escritores, éste año viaja a Chile para participar en El Segundo Encuentro Latinoamericano.

En 1970 se imprime por novena vez *El Llano en Llamas* en el Fondo De Cultura Económica, con algunos cambios realizados por el autor; desaparece el cuento *Paso del Norte* y se incluyen *El Día del Derrumbe* y *La Herencia de Matilde Arcángel*.

Día a día aparecen más textos o libros cuyo objeto de estudio es *El Llano en Llamas* o *Pedro Páramo*. Sobre éste último Octavio Paz y Carlos Fuentes realizaron una lectura mítica. Paz compara el camino de Comala con el regreso de un héroe al edén. Fuentes la coteja con la literatura mítica de la Grecia, en donde participan Ulises, Caronte Yocasta Euridice, Edipo – Orfeo y Penélope . Sin embargo, Rulfo no manifiesta en ningún momento tener una intensión mítica, pero si una preocupación social, sobre todo por los pueblos abandonados de su ciudad natal.

Así *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* han demostrado la fuente inagotable que pueden ser, debido a la ambigüedad y ambivalencia del texto, cada uno de sus lectores realiza un comentario, una interpretación diferente, y por más disparatado que sea, no se le puede negar su validez ya que cada opinión constituye la visión personal del lector.

Lo cierto es que la obra rulfiana tiene temas, expresiones, conflictos, conformados a través del dualismo abstracto que ninguno de sus admiradores o atacantes puede negar. Ejemplos de ellos son: La vida desde la muerte, y la muerte desde la vida. El sentido de la realidad a través de la fantasía y lo fantástico expresado por la realidad. La poesía a través de un lenguaje espontáneo, coloquial, inculto, que adquiere esa extraordinaria plasticidad expresiva y sencillez.

El ejemplo más contundente sobre lo anterior es la novela, Comala un lugar donde la muerte vive, camina por las calles, habla, rememora sus recuerdos, Comala es el limbo de sus habitantes, un pueblo muerto, sin embargo, tiene un vaho de vida.

En *Pedro Páramo* la fantasía y la realidad se confunden, toman formas opuestas, citemos un párrafo para ver con más claridad.

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

Este párrafo demuestra claramente lo expuesto, Rulfo nos envuelve en ese manto fantástico, y nos hace más difícil discernir la realidad. Lo único que nos pone como cierto, es falso, sus ojos no son de vida sino de muerte, y lo que Juan Preciado considera muerto (la lengua, el habla) es la voz que la mantiene con vida aparente.

El lenguaje estético y a la vez coloquial de Rulfo se observa en cualquier párrafo de su obra, veamos pues el siguiente:

Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizos. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras; esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra

La descripción de Rulfo, debido al manejo de su discurso nos muestra dos sensaciones: una de esperanza e ilusión y otra totalmente opuesta. En tan sólo dos líneas nos dota de poesía, belleza, y expresión. Pero también de aquel lenguaje rudo de los hombres de campo.

Rulfo sabía utilizar la psicología y el lenguaje del pueblo sin caer en el folclore mexicano. La eliminación de los límites en donde el pasado y el presente se confunden en un tiempo que a la vez es uno no-tiempo. La conjugación del estremecimiento interior y la violencia exterior y sobre todo la palabra por la palabra misma. Un ejemplo es la aspereza, para narrar la muerte de Remigio Torrico en el cuento "*La Cuesta de las Comadres*".

Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.

Luego luego se engarruño como cuando da el cólico y comenzó a acalabrarse hasta doblarse poco a poco sobre las corvas y quedar sentado en el suelo todo entelerido y con el susto asomándosele por el ojo.

El lenguaje crudo, la insensibilidad que demuestra el narrador al contar un asesinato, como quien relata el desayuno de la mañana, es clara y estupenda muestra del dominio de Rulfo que tiene sobre la palabra misma.

Pedro Páramo y *El Llano en Llamas* son traducidos por el ruso P. Glacova y publicados en un solo volumen por L. P. House, de Moscú. *Pedro Páramo* se publica también en eslavónico traducido por Alenka Boleuralec.

El escritor que alguna vez dijo de su novela: "este librito no creo que tenga calidad, son los lectores los que se la han dado", recibe en 1970 el Premio Nacional de Literatura, por ser uno de los mejores de habla hispana. Éste galardón ha sido conferido además a escritores como: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Salvador Novo, José Gorotiza.

2.6 DE LOS SUEÑOS A LA INMORTALIDAD

Juan Rufo tenía tres aficiones: escribir, de la cual obtuvo dos grandes obras de prestigio universal, la fotografía, retrataba la realidad de los pueblos abandonados de México y su gusto por el alcohol. Estas aficiones dejaron huella en la leyenda del escritor jalisciense. Sin embargo, los últimos 15 años de su vida abandonó su gusto por las bebidas embriagantes. A sus amigos se les hizo difícil aceptar que hubiese dejado de beber, después de 20 años de alcoholismo. Tal vez ese aspecto tenía que ver con su personalidad.

Andrés Henestrosa comenta al respecto "era un hombre muy callado pero muy pícaro. Sabía refranes, dichos, cuentos. Bebía mucho, creo que el gran error fue haberlo apartado de esa vida. Un hombre es su propia continuidad. Cuando deja de serlo. Cuando se interrumpe su modo de ser, un poco acabas con él, y empieza a ser otro hombre. A Juan Rufo le cambiaron el alma y le dio por el silencio, y murió".⁵⁵

Sobre la personalidad de Rufo Elena Poniatowska lo describe así: "socarrón, discurre maldades, su ceja parada, los pelos de su ceja, duros como estropajos, su mirada bajo el párpado perezosamente levantada, un tanto maligna. Porque Rufo no es ningún santo, no señores, señoras y señoritas".⁵⁶

En una ocasión Elena Poniatowska le pregunta a Juan Rufo.

Oye Juan, y ¿cuál es el momento de tu vida en que has sido más feliz?

- Yo creo que nunca he tenido ningún momento

¡Ay, a poco!; ¿Ni cuando haces el amor eres feliz?

Bueno... asegún. Todo tiene sus asegunes.⁵⁷

El humor de Rufo se ve reflejado en sus obras, en su plática y en su única canción "Hermosa Flor De Pitaya".

Hermosa flor de pitaya / blanca flor de garambullo / a mí me cabe el orgullo

⁵⁵ Cardona, Patricia. "Andrés Henestrosa: Rufo fue destruido cuando le cambiaron su forma de vida". en *Los Murmullos, Antología* . op. cit. p. 153.

⁵⁶ El Gavilán, Juan Rufo y Marcial Alejandro, en *Como una campana de cristal*, Tania Libertad (Poigram) 1998. Lado 2 IV

⁵⁷ Poniatowska, Elena "Ay vida no me mereces!...", op. cit. p. 51.

que onde yo rayo ¿quién raya? / Aunque veas que yo me vaya / mi corazón es muy tuyo
El pájaro carpintero / para trabajar se agacha, / de que encuentra su agujero
hasta el pico le retacha.

También yo soy carpintero / Cuando estoy con mi muchacha / ¡Ay!, como me duele el
anca! ¡Ay!, como me aprieta el cincho. / Que vas que brinco esa tranca / pa' ver si del
golpe me hincho, / Que habiendo tanta potranca / Sólo por la mía relincho...

Soy un gavián del monte / con las alas coloradas; / a mi no me asusta el sueño / ni me
hacen las desveladas; / Platicando con mi chata / Y aunque muera a puñaladas...⁵⁸

También se observa en algunas descripciones y pasajes, como en *Pedro Páramo*

A mí me dolió mucho ese muerto – le dijo Terencio Lubianes – todavía traigo
adoloridos los hombros.

O en *Luvina*

- "Dices que el gobierno nos ayudará, profesor. ¿Tú conoces al gobierno?"

"Les dije que sí.

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

También se puede observar en el cuento *Es que somos muy pobres*

Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de
casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita.

Su sentido del humor, se puede observar en las charlas con sus amigos; en una
ocasión Jaime Labastida comentó que si alguien le solicitaba a Rulfo una entrevista le decía que
no, pero si alguien le sugería platicar, y Rulfo encontraba afinidad y un tema adecuado se ponía
a fumar con aquella persona, en la casa de algún amigo o en su propia casa, y podía estar
conversando durante largas horas.

De la personalidad de Rulfo se recuerda. La fragilidad física que lo caracterizaba, el hilo
de voz quebrada cuando hablaba, su mutismo, y la innegable timidez que pocos interpretaron
como soberbia...

Rulfo aseguraba que para la creación de sus obras nunca utilizó una experiencia
personal o un dato autobiográfico, que todo lo escrito es producto de su imaginación y de irlo
recreando. No obstante, en sus dos libros un fondo autobiográfico, tenue, sutil. La prueba está
en que la mayoría de los personajes de Rulfo son huérfanos, viven en la soledad, ningún hijo de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

la obra rulfiana encuentra a su padre. Incluso, si éste lo llega a tener se convierte en parricida; los pueblos son abandonados, las casas y los altares son ruinas plagadas de hierba.

Rulfo, con los materiales autobiográficos pudo haber escrito una obra sin trascendencia, común, sin embargo, sustentado en sus vivencias, experiencias, imaginación y reflexión, realizó una magnífica creación literaria, en donde refleja la problemática de la vida rural del mexicano, sus miserias, angustias y grandezas.

Manuel Ferrer Chivite asegura que: "para una interpretación de su obra habrá que acudir a sus símbolos, temas, repeticiones... es decir, a sus procedimientos literarios, pero habrá que acudir a ellos con gran dosis de imaginación y de sensibilidad, dosis que no es necesaria para con otros autores, ya que Rulfo es un escritor fuera de corrientes... a pesar de la escasa producción suya... no existe... una crítica global y definitiva".⁵⁹

Según Ferrer en un análisis literario realizado en 1972 *Pedro Páramo* encuentra la esencia y la identidad del mexicano, cada uno de los personajes de Rulfo, son dotados de características rasgos, actitudes, prototipo del nacido en México. Así, Juan Preciado es el ejemplo del hombre que busca desesperadamente sus raíces y con ello nace la historia de México.

Dolores y Eduviges son imágenes de la patria y Pedro Páramo es el Estado Mexicano que nunca ha entendido a ellas ni a sus hijos los mexicanos. Donis representa a la masa del pueblo mexicano, inactivo, que no se preocupa por los problemas del país y los deja en las manos del gobierno.

Dorotea encarna a la mujer indígena despreciada al igual que su descendencia. El conquistador español, padre sustituto, codicioso, cruel e inhumano, Bartolomé de San Juan. Así Susana será el producto híbrido de lo español y lo mexicano, la representación de la patria.

"La interminable serie de interpretaciones de *Pedro Páramo* han desentrañado una cantidad enorme de significaciones en el cuerpo vivo de la obra; los críticos la han interrogado una y otra vez, incesantemente, y acaso será así por mucho tiempo. Rulfo se limita a comentar: en realidad es la historia de un pueblo que va muriendo por sí mismo; no lo mata nada; no lo mata nadie".⁶⁰

⁵⁹ Ferrer Chivite, Manuel. *El Laberinto Mexicano en de Juan Rulfo*. (México, Editorial Novaro, 1972). p. 5.

⁶⁰ Sandoval, Alejandro "Rulfo", en *Los Murmullos. Antología...* op. cit. p. 14.

En 1973 se estrena la película *El Rincón de las Virgenes* dirigida por Alberto Isaac, tomada de los cuentos *Anacleto Morones* y *El Día del Derrumbe*. En 1974 Rulfo viaja a Varsovia para participar en el Congreso de la Universidad de Varsovia, también viaja por Alemania, Checoslovaquia, Austria Y Francia. Ese mismo año sale con la comitiva oficial del presidente de México con la finalidad de preparar el encuentro de escritores latinoamericanos.

En 1976. Rulfo viaja a Francfort, Alemania, invitado a participar en La Feria del Libro, país en donde Suhrkam edita *El Llano en Llamas*. Ese año Rulfo ingresa como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua

En 1980 se le rinde un Homenaje en el Instituto Nacional de Bellas Artes; Rulfo asiste a congresos, escribe prólogos, dicta conferencias y concede entrevistas. En éste año Rulfo ya es un clásico en las letras hispanoamericanas, porque sus dos libros *El Llano en Llamas* y *Pedro Páramo* representan el esplendor y motivan el reconocimiento por cada nueva generación de lectores.

A un mes y veinte días de haber recibido el homenaje, Rulfo se ve envuelto en un conflicto con el Estado, el motivo fue una mala interpretación de un discurso del escritor jalisciense que leyó en Homenaje a Quiroga de Santa Cruz, líder boliviano asesinado por los militares golpistas.

En su mensaje Rulfo expresa que la corrupción y el enriquecimiento de muchos generales permitió la estabilidad política en México después de la Revolución. Textualmente señala:

Desde la época del General Obregón, cuando se inició el descabezadero, él formuló una frase famosa: No hay general que resista un cañonazo de 50 mil pesos. Claro que ahora se los dan por millones, pero los tienen quietos mediante la corrupción. De otro modo, en este país proliferarían los generales, ya que después de la Revolución llegó a haber más generales que soldados. Así, que se les dio a escoger: el poder o la riqueza. Quien quería ambas cosas lo asesinaban, hasta convencerlo de que era mejor vivir tranquilos y ricos a enfrentar los difíciles problemas de un gobernante. ⁶¹

⁶¹ *Rulfo en Llamas*, Universidad de Guadalajara – Proceso, (México, 1989), pp. 94, 95.

Esa misma noche se gesta un escándalo alrededor del comentario de Rulfo y a los tres días el presidente José López Portillo, afirmó "que ningún soldado de la República es corrupto y protesto enérgicamente, contra quienes calumnian y difaman a las fuerzas armadas".⁶²

A la defensa de Rulfo salieron las voces de Fernando Benítez, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska quienes aseguraban que todo se debió a una mala interpretación de la agencia que recogió la información (DPA), de Alemania Occidental y sólo proporcionó el discurso fragmentado. Los escritores a través de argumentos históricos demostraron la invalidez de la acusación a la que Rulfo se vio envuelto. El mismo Rulfo en entrevista con Armando Ponce declaró su turbación al ser tachado por el Presidente como difamador del Ejército Mexicano, cuando él sólo citó un fragmento de la historia mexicana.

A pesar de este malentendido entre Rulfo y el Estado, el escritor jalisciense, ya es considerado un clásico de las letras hispanas Para Carlos Monsiváis es "un clásico porque le permite a sus frequentadores definirse, reflexionar y sentirse allí expresados, en variedad de reacciones a las que unifica el fervor y el asombro agradecido".⁶³

En 1983, Juan Rulfo recibe el Premio Príncipe de Asturias, en España. A lo cual declara que él no es un talento "si lo fuera estaría ahora en Acapulco... En México no hay talentos".⁶⁴

En 1984, Rulfo se enfrenta nuevamente a un conflicto, esta vez con la editorial Grijalbo, quien imprimió un libro titulado *Para cuando yo me ausente*, en el cual aparece como compilador Juan Rulfo, cosa que él niega haber hecho. El libro reúne una serie de ensayos críticos sobre la obra del escritor de *Pedro Páramo*. La polémica gira entorno a la participación, o no de Rulfo, mientras la editora asegura que el escritor ya estaba enterado de todo, y de repente le da amnesia, el agraviado explica que él no es compilador de ese libro, sólo proporcionó los materiales y Rogelio Carvajal, Gerente Editorial de Grijalbo, realizó la selección. Ante esta situación, la editorial se negó a realizar una segunda edición, bajo otro concepto.

No obstante la mayor *disyuntiva* en la vida del escritor mexicano aún no se presentaba, hasta que se vio severamente atormentado por problemas de salud.

⁶² *ibid.*, p. 88.

⁶³ Monsiváis, Carlos, "Si tampoco los muertos retoñan, desgraciadamente", en *Inframundo... op. cit.* p. 33.

⁶⁴ Durand Gastia, Silvia "Lo que pasa es que no me conocen bien: Juan Rulfo", en *Los Murrmullos Antología.* *op. cit.* p. 97.

En 1985, en la Ciudad de Nueva York, Rulfo es intervenido quirúrgicamente para extirparle una catarata de los ojos e injertarle una retina. En agosto de ese año recibe la noticia: Rulfo padece de cáncer pulmonar, lo cual agrava su estado de salud.

1986, martes 7 de enero. Víctima de un paro cardíaco a la edad de 67 años. Juan Rulfo muere de forma sorpresiva; sus restos son llevados a la Agencia Gayosso de Félix Cuevas en donde fueron velados; ahí se congregan sus amigos, familiares y demás escritores para darle el último adiós al escritor más importante de este siglo.

Junto a Clara, esposa de Rulfo, se encuentra Juan José Arreola, Fernando Benítez y Edmundo Valadéz. Posteriormente trasladan los restos de Rulfo al Palacio de Bellas Artes, en donde ocho de enero se le rinde un homenaje oficial, al cual asisten además de sus familiares, amigos y escritores; personalidades del ámbito político, como el presidente Miguel de la Madrid, el director del Instituto Nacional Indigenista, Miguel Limón Rojas; el Secretario de Educación Pública, Miguel González Avelar y el Embajador Estadounidense John Gavin.

Entre sus amigos y escritores asistieron: Octavio Paz, Fernando Benítez, Salvador Elizondo, Emmanuel Carballo, David Huerta, José Luis Cuevas, Raquel Tibol, Carlos Monsiváis; entre muchos otros literatos que desfilaron en torno al féretro de Rulfo para rendir guardia, darle el pésame a su familiares y expresar el sentimiento, la tristeza, la conmoción y la angustia que provocó el inesperado deceso de uno de los mejores escritores que México ha dado.

La congoja no sólo fue nacional, Rulfo era considerado un escritor universal. Ya que tan solo Pedro Páramo fue traducido a 56 idiomas y en Francia, tres años antes, se había constituido Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo.

Eran casi las tres de la tarde del ocho de enero cuando los restos mortales del escritor fueron introducidos en el elevador que lo conduciría al horno crematorio. Trece minutos después una espiral de humo comienza ascender, los restos de Juan Rulfo se consumen hasta quedar solo cenizas.

Fernando Benítez pide que los restos de Juan Rulfo sean colocados en la Rotonda de los Hombres Ilustres, el clamor es general, el gobierno no accede, pide de plazo un año en prevención de *"que no se cuelen los falsos inmortales"* y las cenizas deberán esperar en la casa de campo familiar, ubicada en Chimalhuacán. Para Juan Pablo Rulfo no tiene importancia, dice,

“el mejor homenaje que se le puede hacer es leerlo.” Era un hombre muy apegado a la tierra – dice Carlos Fuentes – pero también muy apegado al cielo. Se atrevió a correr el riesgo de la inmortalidad.

2.1.1 REALISMO MÁGICO

Realidad, fantasía, natural o raro, cotidiano o asombroso; términos antagónicos, antónimos, dispares, sólo conjugables en las Artes Plásticas primero, después en la literatura.

El realismo, en la Edad Media sólo se ocupaba de copiar la naturaleza sin ningún ideal con preferencia su lado feo y vulgar. Mientras que el Realismo Mágico, término inventado en 1925 por el crítico de arte Alemán Franz Roh se encarga de retratar la realidad cotidiana, precisa, pero con elementos inesperados, de sorpresa, cuya lectura deja al receptor aturcido, confundido, embelesado. Sin embargo, el término Realismo Mágico es tan confundible y en ocasiones indiscernible que es difícil precisar y separarlo totalmente de otros, citemos por ejemplo <<lo Real Maravilloso y la Literatura Fantástica>>.

2.1.2. REAL MARAVILLOSO

Alejo Carpentier (1949) evoca con esta locución el ambiente mágico de algunos pueblos de América Latina, sobre todo aquellos que tienen aún raíces indígenas y africanas. Su tesis fluye en la idea de que toda la literatura maravillosa es de origen Europeo, sobresalen los elementos sobrenaturales. No obstante, destaca que la realidad americana es aun más maravillosa que esa literatura, y por lo tanto es preferible hablar de lo "real maravillosamente americano", tarea que deben realizar los escritores de América Latina, y sólo lo lograrán a condición de tener fe en que América es realmente maravillosa (o maravillosamente real).

Por lo tanto no podemos confundir lo real maravilloso que es sólo un término con acepción latinoamericana, con el término Realismo Mágico, equivalente a una tendencia artística internacional.

Cabe aquí citar los cuentos cumbres de Carpentier. *Los Pasos Perdidos* y *Viaje a la Semilla*, considerados como ejemplos, el primero del Realismo Mágico, el segundo de la Literatura Fantástica. En *Los pasos perdido* Carpentier narra el viaje de un músico Cubano de Nueva York, a la selva venezolana. El viaje es real, intervienen elementos de la naturaleza, y de

la geografía, pero la historia es mágica, el cubano se traslada a través del tiempo por diversas épocas, como el romanticismo, la edad media, el renacimiento. Este viaje produce en el lector una sensación de extrañeza, característica esencial del Realismo Mágico.

En Viaje a la Semilla, Carpentier entusiasmado con la idea del continente americano como un ser unitario y vivo, lleno de elementos mágicos y míticos, logra precisamente dotar su narración de esa sustancia mágica y al mismo tiempo como una gran máquina de tiempo, remontar la corriente hacia el pasado, hacia lo primitivo, dejando al final múltiples salidas.

Por el momento precisaremos las características que distingue al Realismo Mágico, del género fantástico y viceversa.

2.1.3. LITERATURA FANTÁSTICA

A la par que el realismo mágico se define con la relación de lo real y mágico, lo fantástico se establece con lo real e imaginario, pero tanto lo mágico como lo imaginario pueden causar asombro, admiración, sorpresa y estupor, radica aquí la confusión entre uno y otro término.

Empecemos pues a definir lo fantástico.

Para Lous Vax en *El Arte y la Literatura Fantástica* "El relato fantástico... nos presenta por lo general al hombre que, como nosotros, habita el mundo real pero que de pronto se encuentran ante lo inexplicable".⁶⁵

Esta acepción, lejos de especificar claramente lo que es literatura fantástica está a un paso más de confundirnos, puesto que el Realismo Mágico también emerge de la cotidianidad con algún elemento inesperado.

Para Roger Caillois "todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido en el seno de la inalterable legalidad cotidiana".⁶⁶ Esto implica dos elementos inconfundibles los del mundo natural (ordinario) y los del mundo sobrenatural (extraordinario). Lo ordinario es todo orden establecido, común, habitual, acostumbrado. Sucede dentro del orden lógico y racional de

⁶⁵ Tzvetan. Todorov. *Introducción a la Literatura Fantástica*. (México, Ediciones Coyoacán, 1995), p. 25

⁶⁶ *Idem*.

la realidad, en otras palabras, de acuerdo a las leyes de la naturaleza. Lo extraordinario sale de la regla común. Es decir, de lo real, entra un mundo imaginario, onírico, extralógico, extraño, insólito, sorprendente, sobrenatural.

Tanto el Realismo Mágico como la Literatura Fantástica, parten de un elemento extraordinario dentro de la cotidianidad, pero cada uno lo hace de diferente forma.

Un narrador fantástico utiliza siempre el elemento sobrenatural, es decir, omite las leyes de la lógica de la naturaleza, y sin dar explicación alguna, narra una historia sobrenatural. En otras palabras, si la narración sólo presenta un orden extraordinario, como una representación sin contraste con lo ordinario, está ligado a la ficción y al sentido literal, es decir, lo sobrenatural nace del lenguaje. La existencia de vampiros, hadas, fantasmas sólo son resultado de las palabras, y causa del lenguaje, ya que él es el único que puede dar vida a seres que no existen: a lo sobrenatural.

Para establecer aún más las diferencias entre Realismo Mágico y Literatura Fantástica veamos las condiciones esenciales de ésta.

Un cuento fantástico es literalmente lo que dice el narrador, sin preguntarse si es verdad o falso, pues se refiere sólo a una situación comunicativa cuya naturaleza es imaginaria, por lo cual requiere de cierta atención del lector, pues deberá rechazar cualquier interpretación ya sea alegórica o poética. Por otra parte tendrá que poner atención tanto al aspecto sintáctico, es decir, las relaciones, por oposición a las acciones de la trama, y al aspecto semántico, a la temática y a los niveles que le proporcione la lectura.

En cambio el narrador mágico – realista para contarnos una historia irreal escapa primero del mundo natural y expone hechos que por muy comprensibles que sean siempre dejan la sensación de inquietud y extrañeza.

El Realismo Mágico se basa principalmente en el factor sorpresa y asombro; de la cotidianidad, de lo común, de la realidad natural, emergen elementos extraños, insólitos: que permiten disolver la separación entre realidad y magia y dotar a la narración de un mundo nuevo (mágico realista) totalmente maravilloso. *“El Realismo Mágico – afirma Anderson Imbert se*

asombra como si asistiera al espectáculo de una nueva creación, vista con ojos nuevos a la luz de una nueva mañana, el mundo es, sino maravilloso, al menos perturbador. ⁶⁷

Las principales características definitorias del realismo mágico son:

La cualidad de producir la ilusión de irrealidad como un hecho real y la realidad como un suceso fuera de la lógica natural y la creación de un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza.

El establecer las diferencias entre un género y otro es una tarea por demás difícil, sobre todo si se toma en cuenta que cada estudioso literario, crítico tiene a su bien, un concepto particular tanto de Realismo Mágico como de Literatura Fantástica; y otros no hacen distinción entre uno y otro término, enunciándolo como uno solo, es el caso de Ángel Flores en "El Realismo Mágico del cuento de Hispanoamérica".

Hay que tomar en cuenta que la literatura fantástica no obedece a las leyes ni de la naturaleza, ni de la razón, y por ende no es explicable mediante las leyes del mundo conocido.

El realismo mágico, tiene la peculiaridad de mostrar la magia como si fuera real, es decir, la trama, la historia, son totalmente lógicos y racionales, pero como el narrador lo que busca es despertar esa sensación de extrañeza se abstiene de dilucidar explicaciones naturales racionales.

Lo mágico como lo fantástico tienen elementos en común <<la imaginación y la fantasía>> que hacen a los dos géneros sorprendentes y maravillosos. Lo cual se vislumbra en las siguientes nociones:

En cuanto a la Literatura Fantástica Pierre George Castex -asegura- "es la forma original que adopta lo maravilloso cuando la imaginación, en vez de transmutar en mitos un pensamiento lógico, evoca los fantasmas encontrados en el transcurso de sus vagabundeos solitarios". ⁶⁸

⁶⁷ Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos* (Monte Avila Editores 1992), p. 18.

⁶⁸ Citado por Botton Burlá, Flora en *Los Juegos Fantásticos* (México, D.F. Facultad de Filosofía y Letras UNAM., 1994) p. 21.

En tanto, Germán Darío Carrillo llega a la conclusión de que son mágico realistas "todos lo escritores que exploran la realidad de un modo nuevo, llegando al límite extremo de la fantasía sin caer en lo absurdo o en lo prodigioso".⁶⁹

¿Mágicos o fantástico?. Lo cierto es que los escritores hispanoamericanos, con su espíritu explorador, se liberaron de los viejos estigmas narrativos, dando vida a un nuevo pensamiento, a una nueva concepción de ver el mundo real y fantástico.

Como lo afirma Angel Flores, Hispanoamérica ya no esta en busca de su identidad expresiva, "es dueña ahora de una expresión auténtica, singularmente civilizada, inquietante, y esperemos, *perenne*"⁷⁰.

2.1.4. REALISMO MÁGICO EN HISPANOAMERICA

¿A quién le debemos esa liberación imaginativa?. ¿A quién la intromisión del autor como protagonista o participante de la obra, y no como un simple observador?.

En Hispanoamérica, Jorge Luis Borges, le cierra las puertas al naturalismo, al realismo plano y a los caracteres científicos, y cruza otros umbrales para dar paso a un nuevo realismo con ayuda de la imaginación y la fantasía, construye paisajes, laberintos, mundos paralelos, le otorga lugar protagónico a los decorados, espejos, jardines, libros, tiempos, y enseña sobre todo un nuevo lenguaje literario, en donde el humor y la ironía son coparticipes.

Borges, a través de su literatura mágica y fantástica viaja en el tiempo, en los sueños, en sus obras y nos muestra mundos múltiples, paralelos, divergentes, en donde cada lector "es muchos lectores, en muchos lugares y en tiempos múltiples".

El lector es cómplice y coautor de la creación Borgeana, en donde el tiempo es relativo, y por ende sus historias son cambiantes, movibles. Parte de la cuentística de Borges puede clasificarse como literatura fantástica, por ejemplo: *Las Ruinas Circulares* el orden natural queda alterado de forma inexplicable por lo sobrenatural, en donde un hombre sueña a otro hombre y

⁶⁹ Anderson Imbert, Enrique, *El Realismo Mágico*, op. cit. p. 17.

⁷⁰ Flores, Angel *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano* (México, Premia, 1990), p. 24.

este último se materializa, soñando a su vez a otro hombre que también toma forma humana, sólo el fuego es el revelador de tan "incomparable humillación" de no ser un hombre, sino la proyección de un sueño de un hombre. Otros cuentos como *El Muerto*, *Funes el Memorioso*, *El Aleph* Y *El Zahir*, entran en el Realismo Mágico.

Influidos por la visión del mundo de Borges. Arreola, Cortázar, Márquez y otros narradores, continúan la dirección general del realismo mágico, aunque cada uno muestra una personalidad distinta y obran a su manera.

Julio Cortázar se caracteriza por utilizar ese contraste entre hechos de la vida habitual y acontecimientos extra – habituales, es como si recortara "un fragmento de la realidad fijándole determinados límites, pero de una manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia".⁷¹

Los ejemplos en la cuentística de Cortázar son numerosos citemos sólo algunos *En la casa tomada*, dos hermanos viven en una aparente cotidianidad, en donde lo ordinario, y la rutina de los quehaceres domésticos se rompen por un fenómeno extraño, de forma inexplicable se adueñan de la casa, hasta expulsarlos de la misma y dejarlos en la calle.

En *Lejana* sucede algo similar. La historia relata la vida ordinaria de una mujer. Alina Reyes, sin embargo el elemento extraño esta presente, ella siente como si existiera en otro lugar, y sufre calamidades, golpes, frios y hambres. Al tratar de acabar con esa usurpación de su persona, viaja con su esposo a Budapest, pero nunca se imaginó que ella tomaría ahora el lugar de *La lejana*, una limosnara en un puente de la ciudad.

En carta a una señorita de París, Cortázar juega nuevamente con esa ruptura de lo cotidiano que va más allá de la anécdota narrada. De lo que se piensa que será solamente la descripción de elementos habituales y ordinarios, se convierte en una historia fascinante y extraña de un hombre que le da por vomitar conejos del tamaño de un chocolate y de las peripecias que tiene que vivir para que la sirvienta no se dé cuenta.

Otros cuentos como *Las Fases de Severo*, *La Autopista del Sur*, *Instrucciones para Jonh Howel*. Cortázar también abre esas puertas de lo cotidiano para mostrar otra realidad

⁷¹ Pucciarelli, Ana María, "Análisis de cartas a Mamá". en Flores, Angel *op. cit.* p. 257.

múltiple, lo cual contribuye a que el lector quede extraño, enajenado, mudo, desplazado sobretodo de las estructuras rígidas, características principal del Realismo Mágico.

En cambio, Juan Rulfo tiene una forma distinta de presentar el elemento mágico en sus cuentos. Sus personajes son hombres del campo, desencantados, defraudados, se sienten desterrados, muertos en vida, ellos viven ensimismados con la vista vuelta hacia adentro, sin sentir, ni el frío ni el calor, sólo el hambre que atosiga de día y de noche su mundo fantasmal. No tienen conciencia clara ni se atreven a preguntarse el porqué de una vida tan miserable e inhumana. Sólo se sientan con resignación a recordar, a vivir de los recuerdos y remordimientos y esperan, una espera infructuosa.

Rulfo no presenta un mundo, ni un universo, son pequeños mundos singulares y solitarios uno de otro en donde no hay acciones, si no reacciones, en lugar de voluntad hay instinto. A pesar de la singularidad de cada uno de los personajes, Rulfo proyecta claramente la universalidad del hombre, en un mundo que le obliga a optar por la frustración personal o la autodestrucción. De allí que el universo Rulfiano a pesar de su aparente realismo es extraño y casi irreal para el lector.

La realidad representada por Rulfo aparece ilógica a tal extremo que rechaza cualquier explicación racional. En otras palabras el realismo de Rulfo es tan real y crudo que resulta anormal, absurdo, como fantasioso para el lector.

Carlos Fuentes refleja su tendencia mágico realista en *Letania de una Orquídea*, en donde; Muriel después de un largo sueño, y una torrencial lluvia despierta sofocado de la humedad de Panamá, de forma inexplicable ha nacido de su espina dorsal una orquídea que luce sin sonrojo en un salón de baile, al regresar a su casa decide cortarla para hacer negocio con ella y todas las orquídeas que broten de su espalda; pero en vez de flor, emerge una estaca que acaba con su vida.

Por *Boca de los Dioses* es otro cuento de Fuentes, en donde lo extraño rompe con la monotonía de Oliverio, para dar paso a una narración mágica, el arte y los dioses aztecas forman un cuento asombroso, insólito, cabótico.

El Realismo Mágico llega a su esplendor en García Márquez sobre todo en *Cien Años de Soledad*, novela cumbre del escritor colombiano, como cuentista también ofrece una

variedad de relatos mágicos, que asombran a los lectores con su insistente presencia, citemos sólo algunos. *Eva esta dentro de su gato* (1948) *Nabo el negro que hizo esperar a los ángeles* (1951) *La noche de los alcaravanes* (1953), *El mar del tiempo perdido* (1961), Y *El último viaje del buque fantasma*, 1965, entre otros.

En dichos relatos lo extraño proviene de la liberación del pensamiento vulgar y de las trabas humanas que impiden al espíritu exteriorizarse y contagiar al lector de aquella magia y fantasía que sólo los privilegiados poseen y nosotros sus lectores disfrutamos.

CAPÍTULO TRES

LA SUMA DE LAS VOCES

El leer hace completo al hombre,
el hablar lo hace expeditivo, el
escribir lo hace exacto.

Francis Bacon

ANÁLISIS NARRATIVO DE LOS CUENTOS DE RULFO

3.1 ESTRUCTURALISMO

El estructuralismo es expuesto por primera vez en el Congreso Internacional de Praga en 1929, por los miembros del Círculo Lingüístico de Praga, quienes influidos por Ferdinand de Saussure y Baudouin de Courtenay presentaban en sus Theses a la lengua como un sistema funcional cuya principal finalidad es la de comunicar.

Antes de adentrarnos más en este tema y con el fin de comprenderlo mejor nos remitiremos a lo que se consideran los antecedentes del estructuralismo: Ferdinand de Saussure y su teoría del signo lingüístico.

Saussure en su obra *Cours de linguistique* propone el estudio de un objeto nuevo: la lengua, desde su funcionamiento interno.

ANTECEDENTES

La lengua es un conjunto de signos cuya existencia es anterior al habla. El habla es el acto concreto de los individuos que se sirven de una lengua con el fin de comunicar su pensamiento.

A pesar de que la lengua está formada de signos, éstos no se encuentran muertos o estereotipados. Al contrario, son signos vivos que pretenden significar algo de verdad.

Para Roland Barthes la lengua es "un conjunto de normas y costumbres comunes a todos los escritores de una misma época".¹ Es decir, la lengua es el elemento que liga a un escritor con sus contemporáneos.

¹ Pugli, Gianni. Que es verdaderamente el estructuralismo. Traducción: María Dolores Fonseca (Madrid, Editorial. Doncel, 1972), p. 134.

La lingüística se encarga de estudiar a la lengua y sus características, esta disciplina se encuentra dentro de la semiología.

La semiología (semiótica), estudia los signos producidos por el hombre, disciplina que abarca los signos primarios y secundarios. En el enfoque limitado encontramos otra división " la semiología de la comunicación y la semiología de la significación. Nuestro análisis sólo utilizará la primera, que abarca la lingüística.

La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología abarque serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrara ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos. Lo que caracteriza a esta nueva ciencia del lenguaje es la consideración de la lengua como un sistema de signos.

Para comprender más sobre el estudio que realiza la semiología y su papel dentro de los análisis narrativos, nos detendremos un momento en la acepción del signo dentro de la lingüística y a su vez en la semiología de la comunicación.

Un signo, según la precisión de Pierre Guiraud, es "un estímulo, es decir una sustancia sensible cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación".²

Un signo es, pues, un hecho perceptible que nos da la información sobre algo de sí mismo. Son signos las palabras que empleamos para comunicarnos cuando hablamos o escribimos. Los signos que un emisor crea con la finalidad de asentar la comunicación, son signos primarios.

Saussure siente en principio la arbitrariedad del signo, lo cual le confiere su naturaleza doble, no existe ningún lazo de unión entre el sonido de la palabra <<casa>> y el concepto de una <<casa>>.

Ferdinand de Saussure, desarrolló la teoría del signo lingüístico, como la asociación de una imagen acústica o significante y una imagen mental o significado, en otras palabras el significante es la parte acústica del signo (el sonido), y el significado es la mental (imagen) evocada por la anterior. Por ejemplo cuando nos hablan sobre un perro, escuchamos su nombre

² Guiraud, Pierre., La Semiología. Traducción de María Teresa Poyrazaian (México, Siglo XXI, 1983) p. 10.

(significante) y lo evocamos con la mente (significado), nos imaginamos a ese animal cuadrúpedo y doméstico.

Una vez explicadas las bases y los conceptos indispensables para entender y explicar el estructuralismo trataremos de definirlo.

DEFINICIÓN

El estructuralismo como ya se mencionó tiene su origen en Saussure, principalmente en su *Cours de linguistique générale* y en la Antropología de Claude Lévi – Strauss. El propósito de los precursores era crear una nueva ciencia, en donde todas las teorías y los métodos de la lingüística estructural fueran adaptables al análisis de las diversas disciplinas del saber humano, no sólo a la antropología y a la lingüística, sino también a otras materias como son: las matemáticas, la física, la biología, la psicología y la filosofía, entre otras; ya que al igual que la lengua pueden interpretarse como sistemas de signos.

Sin embargo, algunos opuestos a esta escuela la tacharon de <<moda intelectual>> banal y oscura, interesada en escapar a las condiciones del lenguaje. No obstante, no se puede explicar al estructuralismo como una moda, sólo porque se hizo popular rápidamente. Hay que conocer sus tendencias, propósitos y características para poder proporcionar una acepción convincente sin caer en equívocos.

A pesar de que cada seguidor del estructuralismo elaboró una teoría distinta, hay elementos en común que unifican: todos los estructuralistas quieren encontrar en la realidad aquellos elementos de estabilidad, e inmutabilidad que puedan brindar un asidero al conocimiento científico; la idea es que sea útil no sólo para los problemas lingüísticos, de donde son tomados la mayoría de sus conceptos, sino también a las cuestiones filosóficas, literarias, sociales, y epistemológicas.

El estructuralismo se ocupa de indagar el funcionamiento de mitos, discursos, cuentos y todo aquello que contenga un sentido que percibir.

En 1945, Cassier definía al estructuralismo de la siguiente manera: "el estructuralismo no es ningún fenómeno aislado; es más bien la expresión de una tendencia general del pensamiento que, en las últimas décadas se ha hecho cada vez más sobresaliente en casi todos los campos de la investigación científica".³

Aunque no es muy precisa, anuncia un elemento importante; la aparición de numerosos estructuralismos basados en el mismo método pero con matices diversos.

Es el caso de "Lévi – Strauss en etnología, el de Michael Foucault en historia y filosofía, el de Jacques Lacan en psicoanálisis y el de Roland Barthes en crítica literaria".⁴

Más tarde, Jean Piaget elabora una definición más acertada en la cual designa al estructuralismo "un método de investigación basado en los conceptos de totalidad; autorregulación y transformación, común a diversas ciencias".⁵

Por lo tanto, podemos asegurar que el estructuralismo no es una escuela ni un movimiento, ni tampoco una corriente filosófica o literaria, es un método de investigación útil en diversas disciplinas.

Según Adam Shaff las tesis de los estructuralistas tienen 4 propiedades comunes que serán retomadas y enumeradas aquí debido a su importancia:

1. El principio primero y fundamental de las tendencias que se consideran en el tratamiento objetivo a estudiar como un todo que domina sobre sus elementos.
2. En el resultado final se subraya tanto la dependencia de los elementos con respecto al sistema a que pertenecen, como el hecho de que el todo es algo más que la simple suma de sus elementos, o sea, algo más que un mero agregado.
3. El principio de que cada sistema posee una estructura determinada y que en presencia de esto, la ciencia tiene la tarea de descubrirla.
4. Es el interés por las leyes que suelen designarse como coexistentiales, morfológicas o estructurales. Se trata de leyes científicas que formulan uniformidades generales que rigen para una determinada clase de cosas o fenómenos con la restricción de que no se trata aquí de uniformidades relativas al dinamismo de la realidad, que tienen necesariamente un carácter casual, sino de uniformidades relativas a la coexistencia de las cosas o fenómenos o, respectivamente, a sus propiedades.

³ Robey, David. Introducción al estructuralismo. Traductor Paloma Várela(Madrid, Alianza Editorial, 1976). p. 10

⁴Corvez, Maurica. Los Estructuralistas. Traducción de Leandro Wolfson y Andrés Pirk (Buenos Aires, Amorortu Editores, 1972), p.7.

⁵ Robey, David. Introducción . op. cit., p. 10.

5. No se deriva de aquí en modo alguno que quien investiga la realidad en sección transversa sincrónica, esto es, que se interesa por las leyes de la estructura, deba negar el dinamismo de la realidad y deba prescindir de su aspecto diacrónico.
6. Esto lo exige simplemente el sano sentido común, que le dice a uno de los métodos sincrónico y diacrónico son complementarios no sólo en el sentido de que solamente juntos dan una visión completa, sino también en el sentido de que dependen uno de otro; sólo si conocemos la estructura del objeto a cuyo conocimiento se llega mediante el descubrimiento de las leyes coexistentiales (estructurales) correspondientes, podemos llevar a cabo con éxito investigaciones genéticas, pero también inversamente, sólo un conocimiento profundizado de la génesis y la historia del sistema nos garantiza un progreso en la investigación de su estructura.⁶

Para Roland Barthes el estructuralismo no es ni una escuela ni un movimiento literario, o filosófico porque ninguno de sus adeptos se siente unido a los otros. No tienen una doctrina común, pero si es una actividad de hacer, no de saber, Barthes asegura que la actividad estructuralista tiene dos operaciones: la descomposición y el arrangement (arreglo o recomposición), es decir, el estructuralismo toma un objeto, lo descompone, luego lo reconstruye de tal modo que en su reconstrucción aparezcan las reglas de su funcionamiento".⁷ Cuyo fin determinado es la aparición de nuevos objetos.

ESTRUCTURA

Uno de los conceptos más polémicos dentro del estructuralismo es el de la estructura, ya que no se ha llegado a obtener una definición completa y acertada, de tal forma que se ha pensado que no es más que una concesión hecha a la moda.

Adam Shaff manifiesta que todo intento de definir la estructura a partir de las teorías estructuralistas es en vano, pues las diferencias entre las teorías son tan grandes que resulta imposible incluirlas en el marco de una fórmula banal. Sin embargo, aclara "todo aquello que no es amorfo posee una estructura... la palabra <<estructura>> nada añade en absoluto aquello en que pensamos cuando la utilizamos, a parte de un condimento agradable".⁸

⁶ Véase Shaff, Adam. *Estructuralismo y Marxismo*. Traducción Carlos Gertard (México, 1976). p. 24 – 35.

⁷ Broekman Jan M. *El Estructuralismo* (Barcelona, Editorial Herder, 1979), p. 11.

⁸ Shaff, Adam. *Estructuralismo...* op. cit. p. 18.

La imposibilidad de definir el término 'estructura' se debe a que no solamente se utiliza con un solo significado, sino también como sinónimo de sistema. Es más, el fundador de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure no utiliza la palabra estructura, sino más bien el nombre de "sistema". El término "estructura" fue usado por primera vez en el Círculo de Praga. Los estudiosos lo utilizaron con el "significado de relación entre elementos del sistema lingüístico, esto es, entre los fonemas o más exactamente entre pares de fonemas".⁹

El nuevo concepto de 'estructura' parte de la frase e involucra una referencia esencial a la historia, es decir, supera la ruptura entre la lengua y la realidad. Sin importar como se exprese la estructura, llámese sistema, categoría, esquema o concepto, trata puntos de vista fijos, conjuntos cerrados, factores permanentes que el estructuralismo descubre en los encadenamientos controlables de la actividad humana.

Gianni Pugli en su libro *Qué es verdaderamente el estructuralismo* enumera dos características de la estructura que a continuación retomaremos.

- (a) Una estructura es un modelo en cuanto a sistemas de diferencias.
- (b) Una característica de este modelo es su trasponibilidad de fenómeno a fenómeno y de orden de fenómenos a orden de fenómenos distintos.¹⁰

Otro rasgo distintivo de la estructura es que no son entidades objetivas estables sino sistemas de transformaciones. De tal forma que toda estructura emerge de una relación especial entre la realidad y el observador.

Así podemos concluir que el Estructuralismo es un método de investigación, útil en diversas disciplinas, que sirve para encontrar una verdad científica, pues su tratamiento es lógico y objetivo, sus principales características son: a) estudia el todo por sus partes, en otras palabras divide su objeto de estudio en fragmentos, segmentos o estructuras y lo analiza uno por uno, para después unificarlo y realizar una investigación en conjunto. b) a pesar de tratarse de un modelo anacrónico (sin tiempo), esto no significa que prescinda de su aspecto diacrónico.

⁹ *idem*, p. 20.

¹⁰ Pugli, Gianni. *Qué es verdaderamente el estructuralismo*, op. cit., p. 8.

LOS ESTRUCTURALISTAS

Uno de los precursores del estructuralismo fue Román Jakobson, quien participó en la fundación del Círculo Lingüístico de Moscú y proporcionó los presupuestos, teorías y métodos de análisis, como un antecedente del estructuralismo que sólo más tarde definirá el Círculo de Praga bajo la influencia de Ferdinand de Saussure.

Entre las aportaciones de Jakobson a este método de investigación, se encuentra la postura simbolista, interesada en los misterios del lenguaje poético y la acción de escribir.

Una de las aportaciones más brillantes que realizó el formalismo ruso fue la de Vladimir Propp con *La morfología del cuento*, obra publicada en 1928, que expone la existencia de un solo cuento con múltiples variaciones, se entiende de la siguiente manera: "ni los sujetos, ni los motivos están en condiciones de explicar la unidad específica del mismo. Por el contrario, son elementos intercambiables en la disposición del conjunto, estando condicionados su puesto, y su función respectiva por una constante estructura composicional".¹¹

La idea central de la teoría de Propp, conocida como narratología, reside en el paralelismo entre la estructura de la narración y la frase. Vladimir Propp señaló 31 <<funciones>>, o tipos de acciones que realiza un personaje independiente de los motivos que lo rodean.

El más influido por Propp y su *Morfología del cuento* fue Lévi Strauss, principalmente en el análisis de los mitos, que realizó bajo la idea que << el mito es un lenguaje>> y con la preocupación de olvidarse un poco de los elementos diferenciales relativos a su historia para evocarse a desentrañar la estructura.

Uno de los aspectos que más le llaman la atención a Lévi Strauss de *La morfología de Propp* es, el valor y la importancia que ocupa la <<función>> en el curso de la narración y la prioridad de la descripción sistemática sobre el estudio del origen.

¹¹ Broekman, Jan M. *El Estructuralismo* ... op. cit. p. 58.

El investigador francés Algirdas Julien Greimas hace extensivo el modelo de la <<narratología>> de Propp a todo el campo narrativo, además intenta elaborar una gramática universal de la narrativa.

Una de las principales preocupaciones de Greimas es establecer una relación equiparable entre la estructura de la oración y el desarrollo del texto, por lo cual utiliza elementos opuestos entre sí, como son: Sujeto – objeto. Remitente – destinatario. Y Colaborador – oponente. Comunes según Greimas en cualquier tipo de trama narrativa.

El danés L. Hjelmslev también influido por la lingüística de Saussure, funda en 1934 el Círculo Lingüístico de Copenhague. La principal aportación de Hjelmslev es su teoría del lenguaje basada en la lógica y los cuatro niveles en el signo lingüístico: forma del contenido y sustancia del contenido, forma de la expresión y sustancia de la expresión.

Para realizar un análisis basados en las teorías de Hjelmslev, --nos explica Maurice Corvez--, es necesario extraer de un texto ciertas relaciones entre términos, los cuales no existen sino en virtud de tales relaciones".¹² Sin embargo, el modelo de Hjelmslev ha sido rechazado no por la elaboración de las redes de relaciones, sino por su empeño de integrar el lenguaje al mundo convertido en una cosa más entre tantas. Por lo tanto, Hjelmsley sólo fue una etapa del estructuralismo que ya se superó.

ROLAND BARTHES

Roland Barthes es uno de los estructuralistas que realiza todo tipo de investigaciones, lo mismo estudia textos, que publicidad, cine, moda, canciones y todo los modos de expresión popular; sus múltiples obras son prueba de su incansable trabajo.

Barthes muestra desde un estructuralismo tosco y enrevesado hasta la teoría del texto que lleva a la práctica él mismo.

¹² Corvez, Maurice. *Los Estructuralistas*. op. cit. p. 20

La disciplina utilizada por Barthes es la Semiología, ocupada en descifrar los signos sociales, pues, la principal preocupación de Barthes es enunciar todo lo humano que hay en un signo, dueño de un sentido consubstancial.

La primera publicación de Barthes fue *El grado cero de la escritura* que data de 1953, en esta obra aborda toda la problemática de la escritura.

Barthes se dedica también a investigar la comunicación de masas, "sus estudios se refieren a las reglas de una escritura periodística, a las leyes de un relato, a la gramática de una compaginación, o al funcionamiento de ciertos mecanismos publicitarios".¹³

El análisis de Barthes pretende descubrir lo que está encubierto bajo los efectos sociales superficiales. Práctica común a todo pensamiento estructuralista.

En 1966 escribe el artículo "Escribir ¿verbo intransitivo?", este mismo año redacta la "Introducción al análisis estructural de los relatos", en donde sigue la línea de la narratología, pero se distingue por las funciones, acciones, y narración.

Para Barthes todo en un relato es funcional, es decir, todo tiene un sentido. La función es <<lo que quiere decir>> un enunciado y no la forma en que está dicho. Las acciones, son la definición de un personaje de acuerdo a sus actos (basadas en Propp y Greimas) y la narración es la forma en que se enuncia un discurso.

"Las unidades de este primer nivel van adquiriendo poco a poco sentido en el segundo nivel: el de las acciones, constituye las grandes articulaciones. La praxis (deseos, comunicar, luchar) reunidas en el personaje que actúa en cada secuencia".¹⁴

En 1968, escribe *La muerte de un autor*; más tarde, en 1975, Barthes publica su texto *El murmullo de la lengua* al igual que otro texto básico, *El placer del texto*, en el cual la lectura y la escritura cobran un nuevo sentido que defiende durante los últimos años de su vida.

En la tarea que define <<escribir >> y este objeto que ha hecho suyo <<el texto>>, sobresale su libro *S/Z Crítica literaria*; en donde Barthes analiza el texto de *Sarrasine* de Honorato de Balzac por 1970, en esta concepción de Barthes, el lector cobra un papel

¹³ *Idem.* p. 141.

¹⁴ Fernández Martoreil, Concha. *Estructuralismo* (España, Editorial Montesinos, 1994), p. 61.

trascendental, pues tienen la posibilidad de recrear el texto y añadir los lenguajes que él es portador.

Un discurso tiene múltiples sentidos, niveles culturales, reservas de lecturas o números de saberes que el lector capta, subraya, anota, inscribe ideas, frases, citas, entonces la lectura comienza a producirse otra vez.

"Barthes hace suya la noción de <<intertexto>> de Kristeva y la de << escritura de una escritura>> de Derridá, definiendo al texto como presencia de sentidos que se miran entre sí".¹⁵

Siguiendo esta línea, Barthes realiza en 1973 un *Análisis textual de un cuento de Edgar Alan Poe* "donde pone de manifiesto no su estructura, sino, el volumen del lenguaje, su espesor, el plural de los sentidos que son constitutivo tanto de la estructura como de su envoltura".¹⁶

En su último libro *Fragments de un discurso amoroso* 1977 y *La cámara lúcida*, Barthes no sólo propone la escritura, sino se muestra así mismo trabajando, lucha por salir de la telaraña de palabras dudosas y gastadas, para mostrar el umbral de su propia existencia <<aquel que desea escribir>>.

Entre sus numerosas aportaciones, mencionadas de forma breve, destaca la que realizó a la crítica literaria, con su libro *Crítica y verdad* que desempeña un papel de primer orden en la evolución de la literatura moderna, ya que inicia una renovación a la crítica que según la designación de Barthes aparece como la *nouvelle critique*; en donde la crítica es convertida en escritura y el lector adquiere un papel relevante, lo cual se irá explicando a lo largo del presente capítulo. Por el momento y para concluir este apartado, hablaremos de la crítica literaria y sus características; pues además del interés que despierta el tema, nos proporciona elementos indispensables para comprender con mayor eficacia nuestro análisis, por lo que constituye una de las bases del mismo.

¹⁵ *Idem* p. 65

¹⁶ *Idem*. p. 61.

CRÍTICA LITERARIA

La crítica literaria no es en sí una ciencia formal, lejos de serlo ocupa un lugar entre la obra y el lector. El crítico confiere una lengua a la pura habla que se lee, le provee a la obra un sentido, la evalúa, la entiende, le dice al público que significado puede tener, a través de un discurso literario.

Existen diferentes tipos de crítica, la crítica que utiliza métodos científicos (de este tipo podemos encontrar una infinidad, pues los métodos son radicalmente distintos) y la crítica impresionista, que maneja un lenguaje similar al del discurso, cuya finalidad es: atraer al lector con idénticos mecanismos textuales. Más adelante abordaremos cada uno de los tipos de crítica. Por el momento trataremos de comprender qué es y en qué se basa la crítica literaria.

¿Qué es criticar y quiénes son los que se atribuyen ese derecho? La respuesta común y más antigua, indica que los críticos son <<escritores fracasados>> al realizar dicha actividad de una o otra manera destilan su frustración, al dar juicios de cómo se debe escribir. Dictamen que no intentaremos revocar, ya que al exponer las acepciones de la crítica se esclarecerá lo falso o verdadero de esta afirmación.

¿Qué es lo criticable? Para contestar esta pregunta, imaginemos una obra literaria que pasa de una editorial a otra sin despertar comentario ni positivo, ni negativo, algo que la impulse a seguir adelante, a despertar cierto interés por esa creación. Es más, quien determina si ese texto es o no una obra literaria. Así el crítico tiene como objeto de estudio una obra (creación, texto, discurso) que analiza, pondera y califica. Señala si es digna o no de aceptación (sí la crítica es inadecuada deforma un texto parásito). Por lo cual, la obra tiene sentido sólo cuando empieza a "ser" por un sujeto que la experimenta, en el plano de la vida, o al leerla: el escritor escribe un libro pero no la obra. La obra comienza a "ser" tal en el momento en que la obra es la intimidad de quien la escribe y de quien la lee.

En otras palabras, la crítica tiene como uno de sus campos de investigación la literatura. La literatura realiza una actividad, una producción con el más denso de los materiales que maneja el hombre, el lenguaje. La literatura no es más que un sistema de signos, por lo tanto su ser no radica en su mensaje sino en el <<sistema>>. En este sentido, la crítica literaria tendrá

que utilizar el lenguaje como una herramienta para elaborar su propio discurso, y analizar al lenguaje como su objeto de estudio, utilizando así la función metalingüística, es decir, definir el sentido de los signos que corren el riesgo de no ser comprendidos.

“El autor es ya crítico; el crítico no hace más que repetir, volver a decir con otras palabras lo que ya se ha dicho, pero también si el autor es ya crítico, el crítico, a su modo es una especie de autor”.¹⁷

Para Roland Barthes el crítico sostiene la actividad de escritor, el crítico, lo mismo que el escritor no tiene nunca la última palabra. Por lo tanto se puede resumir que si el crítico y el escritor no son idénticos, al menos no son incompatibles.

Al criticar, el investigador utiliza su criterio, o mejor dicho lo que emana del criterio es también llamado <<juicio>>; según Emanuel Kant, el juicio “es la facultad del espíritu humano, que comparte con otras facultades la relación del ser humano con lo real”.¹⁸

Sin embargo, Barthes opina lo contrario, él manifiesta que el sólo juzgar una obra no es suficiente, por utilizar únicamente los intereses de los jueces. En cambio si se distingue, se separa, se desdobra el lenguaje el trabajo será más completo porque “la crítica no necesita juzgar, le basta hablar de lenguaje en vez de servirse de él”.¹⁹

Si el resultado de este trabajo es sustancioso (discurso crítico) equivale a la conciencia de la vida, pues sin ella viviría una existencia precaria, fugaz, intrascendente, sería una materia sin espíritu, “en y por la crítica se vería la obra reflejada en su genuina identidad, en su entidad”²⁰

Ahora bien, ya establecimos dos tipos de crítica, la que se basa en un modelo científico y la crítica impulsiva, de la primera se distingue la crítica analítica, veamos pues sus características.

La crítica literaria ofrece un juicio de valor, enuncia un texto poseedor de elementos que complacen el espíritu del crítico; el análisis pareciera que mata todo interés por la obra pues la desmenuza, la estratifica y se convierte en enemigo del placer que da la lectura y de la

¹⁷ Pugli, Gianni. *Qué es verdaderamente...* op. cit., p. 80.

¹⁸ Jitrik, Noé. *Temas de Teoría* (México, La Red De Jonás, 1987), p. 14.

¹⁹ Barthes, Roland. *Crítica y Verdad*, Traducción: José Bianco (Argentina, Siglo XXI, 1972), p. 14.

²⁰ Sánchez Macgregor, Joaquín. *Rulfo y Barthes* (México, Editorial Doms, 1982), p. 12.

comunicación. Sin embargo, no es así, al menos este tipo de crítica tiene resultados satisfactorios dentro de los objetivos y finalidades de su propia función, o de su programa. La crítica impresionista no obedece a ésto sino que se realiza por un impulso, por una pasión, no llega ni siquiera a los bordes de su propio objetivo.

La crítica antianalítica teme dividir la obra, suele cuidar el cuerpo ante todo intento de fragmentación. Esta posición implica ponerse del lado de la estética y del estilo (que frecuentemente imitan en su discurso crítico), por lo tanto sólo lleva a establecer juicios de valor, y como ya se observó, el juzgar no lo es todo dentro de la crítica.

La crítica antianalítica termina por ocultar el cuerpo textual, al no considerar su aspecto material: (su producción) la escritura. La escritura suscita la lectura, juntas generan otro tipo de placer al tratar de entender <<la escritura>> surge otro sentimiento, el cual se entiende como el placer del <<poder>>. Para comprender mejor el placer que proporciona la lectura, veamos lo siguiente:

Existen tres tipos de placer de la lectura.

El primero, es aquel que obtiene el lector de las palabras, es decir, la fascinación, el ensimismamiento que las frases producen; éste se traduce como una lectura metafórica o poética.

El segundo, es el que provocan aquellos textos cautivadores, que te atrapan hasta no ver el fin, aquellas obras donde el suspenso predomina, Barthes manifiesta que en este caso "el libro se va anulando poco a poco, y es en este desgaste impaciente y apresurado donde reside el placer".²¹

El último, y el que nosotros pretendemos remarcar en el presente trabajo, es el placer de la escritura, en otras palabras si nosotros al leer un texto nos producimos un deseo de escribir (no copiar el estilo, la temática o algo parecido) sino sólo escribir, La escritura en forma inexplicable produce placer. Para explicarlo mejor utilizaremos una cita de Roger Laporte " una lectura pura que no esté llamando a la escritura tiene para mí algo de incomprendible".²² Con esto ya es hora de que volvamos al problema que inicialmente planteamos.

²¹ Barthes, Roland. *El Susurro del Lenguaje*, Traducción C. Fernández Medrano (Barcelona, Paidós Comunicación, 1987), p. 46.

²² Señalada por Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*, op. cit.

La crítica con fines científicos (no deben confundirse sus objetivos, con la designación de una crítica científica, que no pretendemos mencionar en el presente trabajo) desempeña dos funciones, la descriptiva y la interpretativa. La primera se encarga de observar y describir desde dos perspectivas: a través de los sentidos (sensorial) y por medio de la razón (racional). Ambas han sido utilizadas por las últimas generaciones de críticos, pues el antiguo crítico << acepción de Barthes >> no manejaba los símbolos, es decir el empleo de sus sentidos. Su uso permite al lector construir ideas, imágenes y obras, ya que proporciona la significación general del texto estudiado.

La función interpretativa da la pauta para que el crítico, además de fungir como observador y transmisor, traduzca varias funciones humanas: la intuición, el sentimiento, los juicios de valor, implícitos o explícitos. La interpretación, según la acepción de Tzevetan Todorov; "es diferente según la personalidad del crítico y su oposición ideológica, y según la época...", cada interpretación de una misma obra suele ser desigual y es aceptada por tratarse de una visión particular.

Para Barthes, "la interpretación de una obra no tiene como objeto de estudio conocer algunos sentidos de la obra, sino que se trata de afirmar, frente a toda indiferencia, el ser de la pluralidad, que no es de lo verdadero, lo probable o incluso lo posible ".²³

En lo que se refiere a la crítica estructuralista, se ocupa de las significaciones internas y trata de revelar la inminencia de la estructura. Barthes en su libro *Crítica y verdad* afirma que el dotar de un significado a la obra (tarea del crítico) no se comprende como un esclarecimiento de lo oscuro de la obra, sino como un acrecentamiento en significados que todavía no poseía.

La noción que persigue esta nueva crítica es la misma que percibe Saussure, *la de sistema*, es decir, una frase no tiene sentido por sí misma, sino por las relaciones que mantiene entre sí; la forma y disposición, la técnica literaria y sus funciones son el único contenido de la literatura que se convierte en un sistema semiológico.

Podemos resumir que la crítica no fácil de realizarse, la escritura no es sencilla, existen ciertas dificultades al escribir (y más si se trata de obras de otras personas) que tienen que librarse.

²³ Barthes, Roland. *S/Z Crítica Literaria*, Traducción: de Nicolás Rosa (México, Siglo XXI Editores, 1980), p. 3.

El crítico es una persona con una preparación superior al lector común; un lector privilegiado que sabe lo que hace y lo que dice y traduce para inexpertos en la materia de lectura, lo que un tercero, un autor o una obra <<quiso decir>> pero debido a varias razones, ya sean simbólicas, míticas, estéticas o ambiguas, no menciona un significado en su totalidad, cuya revelación daría cuenta del sentido de una obra y por consecuencia de toda una actividad.

Nosotros, nos interesamos, más que en abordar el exterior sociológico o psicológico del relato, en estudiar el relato como un sistema de signos, como códigos, como un lenguaje específico que establece una comunicación, se trata entonces de una evaluación lingüística, explicativa, o sea, científica.

La evaluación descubre en un texto el valor, lo que hoy puede ser escrito (lo que día con día continúa vigente a tal grado es reescribible), la evaluación busca precisamente eso, lo escribible.

Por lo general, la crítica se ocupa del autor, y deja a un lado al lector. Lo que propone Barthes es realizar una lectura de sentidos y significados, que nutren la escritura. "En este sentido, la tarea de escribir una crítica, <<abre un abismo entre la lectura>> colmar el ese abismo la lectura, parece, por lo tanto, ser el ideal último auspiciado por Barthes".²⁴

En otras palabras, se trata de escribir esa lectura, es decir, elaborar un <<texto – lectura>> porque en realidad, lo que se busca al emitir un mensaje es recibir una respuesta del receptor y así formar el circuito de comunicación, que de otra forma no existiría.

La crítica realiza en este caso, su verdadera función creativa "sólo cuando el crítico puede penetrar en el contexto simbólico de una obra literaria, cuando logra descifrar la mecánica por la cual la literatura instaura su sentido propio, revela su íntima razón de ser".²⁵ En ese momento, el crítico se convierte en un creador, en un revelador de sentidos, significados y por lo tanto, en un investigador real y sin prejuicios.

²⁴ Pugli, Gianni. *Que es verdaderamente...* op. cit., p. 140.

²⁵ Aronne Amestoy, Lidia. *América en la encrucijada de mito y razón* (Buenos Aires, Editorial Fernando Garcia Cambeiro, 1976), p. 116.

3.2 MÉTODO BARTHESIANO

INTRODUCCIÓN

Una de las principales características de la obra de Juan Rulfo es la ambigüedad, los múltiples silencios dicen más que si se expresaran; ésto ha permitido al lector tener una interpretación personal de la obra, si es buen lector, si no sólo contribuyen al rechazo de la creación. Por tales motivos, muchos analistas, estudiosos y críticos de diversas escuelas y metodologías se han dado la tarea de realizar estudios con el fin de llegar a una crítica que se considere definitiva. Hay quienes elaboran una serie de estudios - análisis con grandes dosis imaginativas cuyo único propósito es determinar la intención del valor mitopoyético de la obra, lo cual consideramos que no es posible, pues creemos que Rulfo no tuvo intenciones míticas al crear sus cuentos. Otros realizan críticas impresionistas, la mayoría negativas, que si existen no son necesarias, y si desaparecen no hacen falta. Hay quienes pretenden crear su método de análisis, sin bases, ni fundamentos teóricos, que no llevan a nada.

Por el contrario, nosotros pensamos que la única intención de Juan Rulfo al realizar su obra es la expresarse, la de comunicarse, cumplir con esa necesidad que tiene el ser humano de transmitir su pensamiento, sus sentimientos y sus necesidades; de reflejar sus instancias ideológicas, su visión del mundo, sin que sea un espejo fiel de la realidad, una realidad de ficción que supera toda fantasía y es homologable a la realidad.

A través de nuestro análisis pretendemos explicar las estructuras de la comunicación, ya que consideramos que todo cuento tiene como finalidad primordial la de comunicar. Por tales razones pretendemos señalar al cuento como un proceso comunicativo, que contiene elementos de significación, los cuales pretendemos describir, analizar e interpretar, a través de un "texto lectura" técnica instaurada por Roland Barthes dentro del estructuralismo, apoyada en la ciencia semiológica.

El modelo instaurado por Roland Barthes es uno de los mejores métodos en la investigación literaria no sólo por sus alcances críticos, analíticos, descriptivos e interpretativos;

sino por el estudio que realiza a las virtudes del discurso literario, además de elaborar una lectura totalizadora capaz de captar la forma de todas las lecturas posibles. Es decir, el modelo barthesiano se interesa menos en el autor y sus motivos para escribir una historia. Por lo tanto su preocupación mayor es el lector. Lo que el receptor decodifica del texto, las ideas, excitaciones, asociaciones provocadas por la narración, este punto será explicado con detalle más adelante.

El modelo Barthesiano es el resultado de la unión de métodos estructuralistas, cuyo desenlace es un estudio completo e íntegro de cualquier discurso que se someta a este análisis.

El estudio que propone Barthes no sólo se diferencia de los demás por las técnicas que utiliza, también por los resultados que arroja; ya que proporciona al investigador una visión macroestructural (la generalidad de la obra) como la microestructura (particularizaciones) que permiten reconocer los elementos indispensables e insustituibles, en caso de que se requiera un traslado a otro lenguaje como cine, radio y televisión, o a otra lengua. Además de proporcionar un textolectura y obtener el placer que da tanto el leer como escribir un discurso. Otra de las bondades que proporciona el método Barthesiano es la de facilitar las bases para realizar críticas psicológicas, temáticas y psicoanalíticas, por otra parte, confiere la armazón principal e indispensable en todo análisis estructuralista.

FUNDAMENTACIÓN

Roland barthes dirigió, en la École Pratique des Hautes Etudes, un seminario de análisis estructural de la novela corta *Sarrasine*, de Honorato de Balzac, que expone en el libro *S/Z. Crítica literaria*

Como se mencionó anteriormente, el método que se utilizará en la realización del análisis de los cuentos *Diles que no me maten* y *Macario* del escritor mexicano Juan Rulfo, será a través del modelo ideado por Barthes, arriba citado. Sobresale por sus alcances didácticos, analíticos y semiológicos; entre los objetivos que persigue Barthes está realizar un texto cuya lectura proporciona los elementos necesarios para elaborar otro tipo de análisis y estudios

explicados anteriormente. Lo que nos interesa por el momento es enunciar cómo llevar a cabo la lectura y asimismo el texto.

Cuando una narración es vista desde su autor, su biografía y su contexto está provista ya de un significado último, la crítica se da por sí misma. Sin embargo, si analizamos solamente el texto los resultados pueden ser diferentes. Podemos encontrar significados y sentidos no advertidos antes.

Un texto – asegura Barthes – es producido por escrituras múltiples, procedentes de diversas culturas, pero no es el autor quien recoge la multiplicidad, sino, el lector “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino”, el receptor no tiene historia, ni biografía, ni psicología, él tan sólo reúne todas las señales que conforman el discurso.

Podemos afirmar que ciertamente en la escritura múltiple todo se desenreda, pero nada se descifra, la escritura constituye sentidos, pero siempre termina extinguiéndolos. Así, el texto está conformado por una serie de palabras que poseen múltiples sentidos, por lo tanto se puede hablar de un texto plural, comprendido por los individuos de diferentes formas. Sin embargo, el entendimiento del texto no puede realizarse a través de una interpretación, sino de una diseminación que proporcione la pluralidad de los significantes, y quien puede realizarla, por ser quien entiende los sentidos en su totalidad es el lector.

Cada manera distinta de leer crea un texto diferente, o diferencias en los textos que proporcionan elementos no conocidos antes de esas lecturas. Barthes afirma que “la lectura es precisamente esa energía, esa acción que se captura en ese texto, en ese libro, exactamente aquello <<que no se deja abarcar por las categorías de la poética>>... descrita por el análisis estructural”.²⁶

Por lo tanto, es difícil saber dónde detener la profundidad y la dispersión, pues la lectura sería el lugar en el que la estructura se trastorna. Se puede resumir con la siguiente apreciación de Barthes “el saber leer puede controlarse, verificarse, en su estado inaugural, pero muy pronto se convierte en algo sin fondo, sin reglas, sin grados y sin término”.²⁷

²⁶ Barthes, Roland. *El Susurro del Lenguaje*, op. cit., p. 49.

²⁷ *Idem*, p. 41

Este tipo de lectura que Barthes denomina 'irrespetuosa' fue la realizada en el seminario, después impresa en el libro con el título *S/Z Crítica literaria*.

La inquietud de elaborar un "texto-lectura", como él lo llama, proviene específicamente de los libros que no se pueden leer de corrido, es decir, que se tiene que detener el lector continuamente debido a la gran cantidad de ideas y exaltaciones. Barthes al interrogar la lectura intenta captar la forma de todas las lecturas para lograr este fin utiliza una serie de códigos (voz de la empiria, voz de la verdad, voz de la ciencia, voz de la persona y el código simbólico). - que serán explicados posteriormente, los cuales registra en el texto.

Este tipo de análisis es poco conocido debido a que los críticos se preocupan más por interpretar la obra a través de su autor, que por medio de la lectura.

El presente trabajo abarca los dos aspectos, el capítulo anterior observa los cuentos de Rulfo a través de su autor y contexto sociopolítico. Sin embargo, como a nosotros nos interesa completar el circuito comunicativo del relato, elaboraremos la lectura, basada sólo en el texto, como Barthes lo muestra en *S/Z*, y lo explica de la siguiente manera:

"Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica".²⁹

Para elaborar el textolectura, Barthes propone una división en unidades narrativas; no para investigar la estructura de la narración, sino para descubrir los diferentes niveles de descripción, la determinación de las unidades no se realizará a través de formas tradicionales (escenas, párrafos, diálogos) y menos con pretensiones psicológicas (conductas, sentimientos, intenciones), pero sí debe tomarse en cuenta el carácter funcional del segmento que se analiza.

La división propuesta por Barthes es una serie de fragmentos cortos denominados "LEXIAS" (unidades narrativas), las cuales serán independientes de las unidades lingüísticas. El tamaño de la lexia será uniforme, algunas veces con pocas palabras, o sólo con unas frases. "Su dimensión determinada empíricamente a ojo dependerá de la densidad según los

²⁹ *Idem*, p. 37.

momentos del texto: simplemente se pretende que en cada lexia no haya más de tres o cuatro sentidos que enumerar como máximo".²⁹

Las unidades narrativas son el resultado de una serie de relecturas del texto: La lectura según Barthes "no consiste en fundar una verdad, una legalidad del texto... consiste en embrogar esos sistemas no según su cantidad finita, sino según su pluralidad (que es un ser y no una cuenta)".³⁰

A través de la lexias se irá reflejando la importancia de las unidades que difieren una de otra, pues algunas constituyen verdaderos <<nudos>> o funciones cardinales del relato (o de algún fragmento) y otra son, sólo <<relleno>> complementarias, denominadas catálisis.

Al fragmentar el relato en un número indeterminado de lexias, no se pretende dividir el mensaje, "por el contrario, el resumen del relato (si se hace según criterios estructurales), mantiene tanto la individualidad del mensaje".³¹ Como su sentido general. La finalidad principal de estas "lexias" es la de localizar la traslación y la repetición de los significados, no se quiere encontrar la verdad del texto sino su pluralidad.

"Así como la lingüística se detiene en la frase, el análisis del relato se detiene en el discurso".³² Una narración sólo obtiene su sentido del mundo que lo rodea, de los sistemas (sociales, económicos, ideológicos), de los hechos históricos, determinaciones y comportamientos, la lengua del relato está conformada por una forma y un sentido.

La función en un relato, desde la perspectiva lingüística, es una unidad de contenido (significado) lo que quiere decir una frase y no la forma como se dice.

Roland Barthes asegura que comprender el sentido de un relato no es sólo seguir el curso de la narración, es también "reconocer estadios, proyectar los encadenamientos horizontales del <hilo> narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra es también pasar de un nivel a otro".³³

²⁹ *Idem*, p. 9.

³⁰ Barthes, Roland. *SZ* op. cit., p. 7.

³¹ Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Traducción de: Nicolás Rosa (México, Siglo XXI Editores, 1980), p. 14

³² *Idem*, p. 29.

³³ *Idem*, p. 11

En la obra narrativa, según Barthes se distinguen tres niveles de descripción, el nivel de las funciones (basados en Propp y en Bremond), el nivel de las acciones (fundado en Greimas) y el nivel de la narración (en Todorov).

CÓDIGOS BARTHESIANOS

Para pasar de un nivel al siguiente, Barthes instaure una serie de códigos que irán describiendo o desarrollando la narración.

El código es un factor indispensable de la comunicación que empareja el significante al significado y el significado al significante.

Barthes asegura que para él un código no es una lista, un paradigma, que se tenga que reconstituir a toda costa, "el código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras, sólo conocemos de él las marchas y los regresos, las unidades que provienen de él son siempre salidas del texto".³⁴

El código es una estructura formada por un grupo de categorías sémicas, cuya combinación es susceptible de explicar en forma de sememas. Sin embargo es necesario establecer que el código se refiere a un sistema de organización que va más allá de la ordenación de los significados.

Cabe recordar lo mencionado por Jakobson en su libro *Curso de lingüística general* (título en español) en donde manifiesta que "el código no se limita a aquello que los técnicos llaman el contenido puramente cognitivo del discurso (o sea a su aspecto semántico)".³⁵

Los códigos barthesianos se dividen en cinco, y funcionan de principios ordenadores, tales como: voz de la empiria (los proaretismos), voz de la persona (los Semas), voz de la ciencia (los códigos culturales), voz de la verdad (los hermeneutismos), y voz del símbolo.

³⁴ *Idem*, p. 15.

³⁵ Jakobson, Roman. *Curso general de lingüística*, p. 91.

CÓDIGO HERMENÉUTICO

El código Hermenéutico se puede decodificar de un relato a través de una pregunta y su respuesta; es decir, representa la incógnita de la narración, por medio de este código se centra, se plantea, se formula, y finalmente se descifra un enigma.

Barthes lo define de la siguiente manera: "Conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta, o retrasar la respuesta o también formular un enigma y llevar a su desciframiento".³⁶

El código Hermenéutico, al ser utilizado por una interrogante, termina su función al despejarse la incógnita, es decir, al revelar la respuesta del (nudo) narrativo. Sin embargo, durante el proceso del desciframiento del enigma, suele toparse con algunos morfemas dilatorios expresados en términos comunes, como el engaño, o el equivoco, y la respuesta suspendida (suspenso). El uso y la variedad de estos términos, dentro del discurso, califican el trabajo y la invención del escritor al detener o mantener en estado de apertura el misterio o nudo narrativo.

Al mantener el suspenso o la secuencia abierta refuerza el contacto con el lector y asume la función fálica. Una de las seis funciones de la comunicación verbal, que tiene precisamente la finalidad de poner en contacto a los interlocutores, su objeto principal es el de afirmar, mantener o interrumpir la comunicación con el interlocutor o lector.

³⁶ Barthes, Roland. *SSZ*, op. cit., p. 12.

CÓDIGO SEMÁNTICO

En semántica, el sema es la unidad de significación, que traducida en el modelo Barthesiano funciona no solamente con el análisis de las palabras, sino con la síntesis de los sentidos. Para Barthes el sema "es un elemento migrador, capaz de prestarse a un compromiso con otros elementos del mismo género para formar caracteres, atmósferas, figuras, símbolos".³⁷

Para identificar este código, es necesario utilizar la función connotativa con el fin de distinguir del discurso la unidad del significado, aunque Barthes menciona que el sema es la voz de la persona, este código se elige al azar, lo cual justifica de la siguiente manera:

El sema... es un connotador de personas, lugares, objetos, cuyo significado es un carácter. El carácter es un adjetivo, un atributo, un predicado.³⁸

El connotador según perspectivas barthesianas, es un complejo sinómico que se adivina en el núcleo común, aunque el discurso no encamine hacia otros significados afines, cuyos sentidos no se encuentran en el diccionario, ni en la gramática de la lengua en la que está escrito el relato. "Las connotaciones expresan valores subjetivos atribuidos al signo debido a su forma y a su función, una palabra "argótica", "poética", "científica".³⁹

El código semántico, se dispersa en la atribución de rasgos a personas lugares y objetos, los cuales sólo serán designados con una palabra aproximada al significado connotativo manteniendo su inestabilidad y su dispersión.

La connotación cumple con su función comunicativa, la cual define las relaciones entre el mensaje y el receptor, ya que toda comunicación tiene por finalidad obtener una reacción de este último (lector).

³⁷ *Idem* p. 29

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Guiraud, Pierce. op. cit. p. 12.

CÓDIGO SIMBÓLICO

Barthes propone en el código simbólico la antítesis, la cual se manifiesta en la división de los contrarios, es la figura de la oposición del bien, del mal, de la vida y la muerte.

Simbólico... es el lugar propio de la multivalencia y de la reversibilidad, la tarea principal sigue consistiendo en mostrar que se accede a ese campo por varias entradas iguales, lo que hace que sean problemático su profundidad y su secreto.⁴⁰

En el código simbólico sobresalen las figuras literarias, en donde se expresa el lenguaje en su autoconciencia, pero a la vez, puede abrirse al mundo en plenitud desconocida para el signo de la ciencia o para el signo del habla cotidiana.

Para Roland Barthes un relato bueno es aquel, que al mismo tiempo realiza la "pluralidad y la circularidad de los códigos, las causalidades de la anécdota por la metonimia de los símbolos, e inversamente, la simultaneidad de los sentidos por las operaciones que consumen y llevan a la espera hacia su fin".⁴¹

CÓDIGO DE ACCIONES

El código de acciones es el proceso deliberativo – la voz de la experiencia, son las informaciones genéricas que se leen en el texto, como paseo, asesinato, cita...

El análisis estructural se ha dado la tarea de definir a los actantes, personajes, drama o cualquier nombre que se designó no como un "ser" de esencia psicológica, sino como un participante.

Para estos fines, la clasificación de A. J. Greimas es una de las más acertadas, ya que él describe y clasifica los personajes del relato no según lo que son, sino la actividad que desarrollan dentro de la narración de ahí el nombre de actantes.

⁴⁰ Barthes, Roland. *SZ*, op. cit., p. 14.

⁴¹ *Idem*, p. 64.

El código de acciones o proarético en terminología aristotélica, significa deliberativo "aunque en el relato quien delibera sobre la acción no es el personaje sino el discurso".⁴²

La utilización de este código durante el proceso del análisis se hará mediante las letras ACC, además de enumerar en series, encabezándolas con un nombre genérico: ejemplo Acc. <<Estar sumido>>: 1: estar absorto.

Como ya se mencionó anteriormente las categorías que se buscan del personaje no son psicológicas, sino gramaticales, lo importante aquí es utilizar a la lingüística para poder describir y clasificar la instancia personal (yo —tú) o a-personal (él), ya sea en singular o plural.

Al igual que en el Hermenéutico, el código de acción se rige a través del nudo de la historia. Como se citó anteriormente, el nudo es aquello que solicita ser desenlazado, y sólo podrá hacerlo a través de la acción emprendida; de no ser así, se acabaría bruscamente al concluir sólo con la palabra fin.

CÓDIGO DE REFERENCIAS

En el modelo Barthesiano este código es anunciado como la voz colectiva de la sabiduría humana, él cual proviene del código gnómico (función referencial), conjuntamente con el código del saber o código cultural que proporciona al discurso una autoridad científica o moral.

Según Barthes los códigos culturales son citas a una ciencia o a un saber que pertenecen a una ideología, a una clase escolar y social. Podríamos decir que son los conocimientos adquiridos por una persona dependiendo del lugar donde habita y los estudios que ha realizado.

La definición de Guiraud Pierce indica que "la función referencial es la base de toda comunicación. Define las relaciones entre el mensaje y el objeto a los que hace referencia. Consiste en evitar toda confusión entre el signo y la cosa, entre el mensaje y la realidad

⁴² Idem. p. 14.

codificada".⁴³ Puede decirse que la función referencial es el hilo conductor de varios mensajes, el contexto.

Al señalar este código durante el desarrollo del análisis, sólo se indicará el tipo de saber físico. (Fisiológico, médico, histórico...), sin construir o reconstruir la cultura articulada.

CÓDIGO ESTILÍSTICO

Este código no lo emplea Barthes en su libro *S/Z*, sin embargo, su utilización es necesaria porque por medio de él se manifiesta la importancia de la función metalingüística, suscitando en el lector la función conativa y el efecto emocional, del que debe dar cuenta la estética de la recepción.

La función poética o estética es definida por Román Jakobson "como la relación del mensaje consigo mismo. Es la función estética por excelencia: en las artes, el referente es el mensaje que deja de ser instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto".⁴⁴

Guiraud Pierce establecía al mensaje estético como lo análogo de lo surreal, de lo inefable o de una realidad que los signos técnicos no han podido expresar, así comenta que la función de los códigos poéticos "es la de crear un universo imaginario a través del cual significa una experiencia irracional".⁴⁵

La poética se encarga de los problemas de la estructura verbal, y se enfrenta a dos disyuntivas: la sincronía y la diacronía. La sincronía abarca la parte de la tradición literaria que se ha revitalizado.

Una de las funciones mencionadas en Este código es la metalingüística, la cual en el proceso comunicativo tiene por objeto definir el sentido de los signos que son comprendidos totalmente por el receptor. Es decir, la metalingüística es el uso de la lengua como un instrumento que nos lleve a comprender el significado, de las palabras, utilizando sinónimos. Además amplía el vocabulario del receptor. Esta es una de las funciones de la comunicación

⁴³ Guiraud, Pierce. *La Semiología*. Traducción: María Teresa Poyraian (México, Siglo XXI, 1983), p. 12.

⁴⁴ *Idem*, p. 13.

⁴⁵ *Idem*, p. 58.

que tiene cierta importancia, ya que para establecer el circuito comunicativo, tiene que existir un código común entre el emisor y el receptor. Si este último no alcanza a recibir el mensaje, se trunca la comunicación.

La función emotiva, es utilizada por el emisor al exteriorizar su mensaje, ya que puede expresar su opinión acerca de él, utilizando adjetivos calificativos, bueno, respetable, ridículo o cualquier otro que ponga de manifiesto su sentir.

COMUNICACIÓN Y LINGÜÍSTICA

Abraham Moles define como comunicativo su objeto de estudio o sea el arte. Así nosotros definiremos al cuento como un circuito de comunicación, que sirve de portador de ideologías y pensamientos, además de contar con todas las funciones demandadas - ya explicado anteriormente. Por otra parte, el cuento es un género de la literatura y esta disciplina naturalmente está incluida dentro del arte. El arte por consiguiente es un proceso comunicativo.

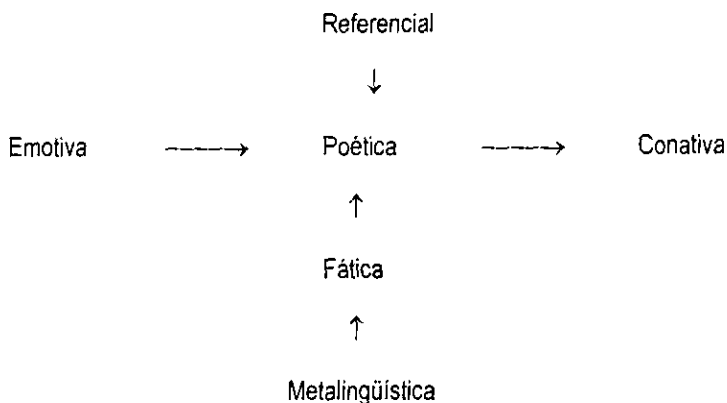
Como se observó, los códigos barthesianos comprenden las seis funciones comunicativas que establece Román Jakobson para la ejecución de todo sistema de comunicación: "el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un destinatario del relato. Como sabemos, en la comunicación lingüística, yo, y tú se presuponen absolutamente uno al otro. Del mismo modo no puede haber relato sin narrador y sin oyente (o lector)".⁴⁶

Se puede inferir que sólo existe comunicación cuando hay un emisor y un receptor que tengan el mismo código. El receptor al recibir un mensaje procede a decodificarlo, tratando de reconstruir su sentido a partir de otros signos y por medio de las relaciones que tiene cada signo con los otros.

El mensaje reúne dos niveles de significación, el técnico y el sentido poético – como ya se mencionó anteriormente, es decodificado por el receptor a partir de métodos de explicación, socializados y convencionalizados por el uso.

⁴⁶Barthes, Roland. *Análisis*, op. cit., p. 25.

Ya expuesto el circuito comunicacional con las funciones se conforma de la siguiente manera:



Por lo tanto, el código Hermenéutico instala en la función fática, en el medio de transmisión, el código semántico manifiesta la connotación, la cual se establece entre el mensaje y el receptor. El código de referencias está compuesto, entre otros, por la función referencial, que se sitúa en el contexto, y por último el código estilístico – aunque no es utilizado por Barthes – contiene las funciones: emotiva, poética y metalingüística que complementan el circuito comunicacional.

Una vez definidos los códigos barthesianos y el método que utilizaremos en la elaboración de los siguientes análisis, procedamos a mencionar las abreviaturas y signos que se usarán con el fin de hacer más accesible la exposición:

Cada una de las lexias irán precedidas de un número, el análisis de "Diles que no me maten" cuenta con 84 lexias y Macario con 65 lexias.

Los códigos barthesianos se escribirán abreviados de tal forma que se distinga uno de otro, se observan de la siguiente manera:

Código Hermenéutico (Herm), Código Semántico (Sem.) Código Simbólico (Sim.) Código de Acciones (Acc) precedido por el número correspondiente, Código de Referencias (Ref), y Código Estilístico (Est.) cada uno de ellos le precede una serie de asteriscos (***)

dependiendo la cantidad de códigos descritos en cada una de las lexias. éstos son los símbolos más usuales en los análisis, además de los ya mencionados dentro de la fundamentación.

El objeto del análisis del relato es liberar el texto y elaborar una crítica literaria científica, al irse afirmando cada uno de los códigos, por lo cual la plenitud del texto se vuelve más y más accesible.

3.3. ANÁLISIS DE “¡DILES QUE NO ME MATEN

(1) ¡Diles que no me maten!

En esta lexía el hermeneutema es la muerte. El nudo del relato se antepone al inicio de la narración. *Herm. 1: la primera incógnita que desprende el título es 1: ¿a quién van a matar?, 2: ¿porqué lo van a matar?, 3: ¿quién lo va a matar?, 4: ¿A quien dirige la súplica?, 5: ¿Lo matan, o lo perdonan?. Lo cual obliga a esperar la solución del enigma y el desenlace del nudo narrativo. **Acc. <<Súplica>>: 1. Decir. *** Simb: salvación imaginaria. **** Sem. angustia.

(2) ¡Dile que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles, ¡Diles que no lo hagan por caridad!.

*Herm. Solución parcial al enigma 4: se dirige a Justino en primera instancia, sin embargo el mensaje va a destinado a otra u otras personas 5 ¿quiénes son ellos, los que quieren matarlo?. Respuesta que se verá hasta la lexía 60. ** Acc. <<Súplica>>: 2: mandato. ***Sem. Ruego angustioso. ****Est. Inicio de un diálogo que se concluye en la lexía 9.

(3) No puedo. Hay allí un Sargento que no quiere oír hablar de nada de ti

*Acc. <<Súplica>>: 3: negación del mandato. ** Sim. Medianero entre la vida y la muerte. Justino es el portador del elemento auxiliar, que determinará si se cumple o no el designio de muerte. *** Herm. Falsa respuesta del enigma 3 y 4 ¿El sargento lo quiere matar, a él va dirigido el mensaje?, Respuesta en la Lexía 60.

(4) –Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

*Acc. <<Súplica>> 4: reiteración del mandato. ** Ref. Código religioso. *** Sem. Desesperación. **** Sim: esperanza de salvación. El protagonista del cuento tiene la esperanza

que si suplica o manda a un intermediario a que lo haga por él conseguirá ser perdonado. La indulgencia constituye en este relato, la prueba y el cumplimiento o no de la prueba.

(5) No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. –Y yo ya no quiero volver allá. –Anda otra vez. Solamente otra vez. A ver qué consigues.

*Acc. <<Súplica>>: 5: Respuesta, corroboración de la sentencia de muerte. ** Herm. se remite la incógnita 3 ¿quién lo va a matar? Y se abre un nuevo enigma 6 ¿a dónde no quiere regresar Justino?, *** Acc. <<Súplica>> 6: reincide en el mandato. **** Sim. Antítesis muerte/vida. ***** Sim. Signo insuficiente de vida.

(6) –No, no tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también.

*Acc. <<Súplica>> 7: tercera negación, exposición de argumentos. **Sem. Miedo a los asesinos. <Temor a represalias >. *** Simb. Antítesis padre/hijo muerte/vida. Justino se niega a cumplir el mandato de su padre, última esperanza de salvar su vida, negándose así a ser el elemento auxiliar (según actantes de Propp y Greimas). **** Herm. Respuesta parcial del enigma 1: al que quieren matar es al padre de Justino. ***** Est. Diálogo enriquecido con ironías "según eso, yo soy tu hijo".

(7) Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

-Anda, Justino. Díles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso díles.

*Acc. <<Súplica>> 8: negación contundente. ** Acc. <<Súplica>> 9: insistir en el mandato. *** Simb. Antítesis lástima/crueldad vida/muerte. **** Sem. Angustia.

(8) Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

* Acc. <<Súplica>> 10: volver a negarse ** Sem. coraje, impotencia. –“apretar los dientes”. - ***Acc. <<Movimiento>> 1: mover la cabeza. **** Est. La historia inicia con un diálogo, el cual se interrumpe hasta la lexia 12, es decir el diálogo abarca de la lexia 1 a la 12. Aquí comienza a entrelazarse un narrador observador (informante) y las intromisiones (monólogos - diálogos) de los personajes del cuento.

(9) –Díle al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo ¿Qué ganancia sacará con matarme?. Ninguna ganancia. Al fin y al cabo él debe de tener un alma. Díle que lo haga por la bendita salvación de su alma.

*Acc. <<Súplica>>: 11: reitera el mandato (única esperanza) **Ref. Código gnómico “el que persevera alcanza”. *** Herm. Respuesta a la incógnita 4 de la lexia 1 y 3, el mensaje no va dirigido al sargento, sino a un coronel. ¿Es el coronel, quién lo quiere matar? Repetición de la incógnita 3 a su vez se abre un nuevo enigma 7: ¿Quién es el coronel?. **** Ref. Psicología de los ancianos. ***** Herm. 8 ¿qué beneficio obtendrá el coronel de la muerte del padre de Justino?. ***** Ref. Código religioso. ***** Sim. Antítesis Alma/cuerpo muerte/vida. ***** Sem. salvación del alma. El protagonista intenta a toda costa lograr su objetivo, el indulto, para alcanzarlo intenta penetrar en lo que el hombre cree lo más profundo de su ser, el alma.

(10) Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

*Acc. <<Movimiento>> 2: ponerse de pie ** Hasta la lexia pasada no se sabía en qué lugar, bajo que condiciones se efectúa el diálogo, ahora se sabe que están en un corral. Por lo menos Justino estaba sentado Ref. *** Acc. <<Movimiento>> 3: Caminar. **** Acc. <<Movimiento>> 4 voltear.

(11) –Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mí mujer y de los hijos?

* Acc. <<Súplica>>: 12: asentir en el mandato. ** Herm. 9 ¿quién mantendrá la familia de Justino?. *** Sem. Temor a la muerte. **** Ref. Habla popular “afusilan”.

(12) –La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge.

*Herm. Respuesta irónica del enigma 9. ** Ref. Código ideológico: “Primero Dios y no les faltará nada”. *** Sem: egoísmo. **** Acc. <<Súplica>> 13: redundancia en el mandato. ***** Est. Fin del diálogo entre padre e hijo. ***** Sim. Deseo de salvación.

(13) Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí amarrado a un horcón, esperando.

* Est. Se observa una supresión del tiempo (una elipsis) que se resolverá hasta la lexia 58 en donde inicia el relato de la captura. Dentro de la elipsis se inicia una acción retrospectiva (flash Back) en un juego de presente y pasado, hasta el desenlace. Cuento, dentro del cuento. Además en esta lexia aparece un narrador – observador que se entrelaza con los comentarios de los personajes, contando así la historia desde tres perspectivas: dos conciencias individuales: la del militar y la de Juvencio que se observan en sus monólogos o soliloquios y la del narrador, enunciada en tercera persona. ** Acc. <<Aprehender>>. 1. Captura. *** Herm. Enigma 10 ¿ Quién lo capturó?

(14) No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido.

* Sem. Angustia. desesperación. **Acc: <<Aprehender>> 2: Amarrar. *** Sim: sueño representación de la tranquilidad, evasión de la realidad. **** Acc. <<Aprehender>> 3: Intentar dormir. ***** Acc. <<Aprehender>>4: No conciliar sueño.

(15) También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

*Acc. <<Aprehender>> 5: Falta de apetito. ** Ref. Habla popular "Nadie sabe lo que tiene, hasta que lo ve perdido." ***Sim. Antítesis Muerte/vida. **** Sem. Esperanza exacerbada. Ahora que está al borde de la muerte, tiene más ganas de vivir. Nadie conoce de la muerte como aquel que ya la conoció, es por eso que un resucitado tiene ganas de vivir.

(16) Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás como quisieron hacerle ver los de Alima, sino porque tuvo sus razones. Él se acordaba:

* Sim. El personaje principal según los actantes de Greimas y Propp resulta ser un antagonista, que al transgredir una ley, tiene que recibir su castigo, en este caso del héroe represor (coronel), quien se encargará de imponer el castigo a su falta. **Est. Inicia la acción retrospectiva (flash back) que termina en la lexia 36. <<comienzo del cuento 2>>(discurso literario)**Herm. inicia la resolución del enigma 2: ¿lo van a matar, por el asesinato de don Lupe?. La respuesta total aparece en la lexia 80, en donde ordenan su ejecución. ***Ref. código de garantías individuales: matar en defensa propia. **** Est. Intromisión del narrador recuerdos relatados (entrelazados) narrador y antagonista. ***** Ref: habla popular. "Ojo por ojo, diente por diente".

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

* Herm. resolución de la incógnita 1: ¿a quién van a matar? a Juvencio Nava. Respuesta parcial del enigma 2: por haber matado a don Lupe Terreros. Lo que recuerda el enigma 3 ¿quién lo va a matar? : la justicia, la autoridad competente todavía se acordará de aquél crimen y querrá juzgarlo, si es así ¿porqué la pena de muerte y no un juicio con todas las de la ley?, ¿quién es entonces el Coronel y porqué ese afán de buscarlo? Hasta este punto de la historia se sabe que van a matar a Juvencio (antagonista) por un crimen que cometió hace ya muchos años. El interés del relato se encauza entonces en el personaje (héroe represor) que tiene la respuesta y el desenlace del nudo narrativo ** Dentro del cuento 2 se vislumbra un hermeneutema que engloba el nudo del relato y enumera según la perspectiva de Juvencio. Las razones que tuvo para dar muerte a Don Guadalupe Nava. El desenlace de las mismas se irá desglosando en el enigma 12 *** Ref. Costumbres campesinas. **** Sim. negación como símbolo de muerte. Sem. rencor extremo.

(18) Primero se aguantó por puro compromiso. Pero después, cuando la sequía, en que vio como se le morían uno tras otro sus animales hostigados por el hambre y que su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros,

* Est. retrospectión dentro del flash back** Acc. <<Inicio del nudo narrativo del cuento>> ***Herm. razones para dar muerte a Guadalupe Nava (a) la sequía (b) el Hambre de los animales (c) la negación de los pastizales. **** Ref. Código meteorológico (climático). *****Sim: Antítesis Sequía/yerba Muerte/vida.

(19) Entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear a la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer.

* Acc. <<Esperar>> 1: contenerse. **Ref. Habla campesina: "arrear, bola, paraneras, hartar". *** Acc. <<Esperar>> 2: desesperar. Inicia la transgresión. **** Ref: popular: "más vale pájaro en mano que ver ciento volando".

(20) Y eso no le había gustado a don Lupe, que mandó tapar otra vez la cerca para que él Juvencio Nava, le volviera a abrir otra vez el agujero.

*Acc. <<Esperar>> 3. Tapar la cerca. ** Ref. habla popular "agujero". *** Acc. <<Esperar>> 4. Destapar la cerca. Reiterar la transgresión. **** Sem. Villanía. ***** código legal: allanamiento de morada.

(21) Así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, mientras el ganado estaba allí,

* Acc. <<Esperar>> 5: Volver a tapar la cerca ** Ref. comportamiento de los animales
*** Acc. <<Esperar>> 6: Reincidir en abrir la cerca **** Herm. 11 transgresión sobre transgresión.

(22) Siempre pegado a la cerca, siempre esperando; aquel ganado suyo que antes nomás vivía oliendo el pasto sin poder probarlo.

* Ref. comportamiento de los animales. ** Sim. pasto como signo de vida. *** Acc. <<Oler>>1. Sin poder comer el pasto. **** Sem. terquedad. ***** Acc. <<Oler>> 2: comer el pasto. *****Est. Anáfora.

(23) Y él y don Lupe alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo.

Hasta que una vez don Lupe le dijo:

Mira Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

* Acc. <<Hablar>> 1: sin pactar. ** Sem. agotar la paciencia. *** Sim. Anáfora (alegar)
**** Acc. <<Hablar>> 2: amenaza. ***** Ref. Habla popular.

(24) Y él contestó:

Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahí se lo haiga si me los mata.

* Acc. <<Hablar>> 3: caso omiso a la amenaza. ** Ref. Comportamiento de los animales. *** Acc. <<Hablar>> 4: contra – amenaza. **** Ref. Popular "ojo por ojo diente por diente". ***** Ref. habla campesina – "ahí se lo haiga"

(25) "Y me mató un novillo.

"Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque en abril andaba yo en el monte, corriendo de exhorto.

* Acc. <<Habla>> 5. Cumplir amenaza. ** Ref. cronológica, ubicación del tiempo. *** Acc. <<Huir>> 1: escapar al monte. **** Ref. Popular " todo mal tarde o temprano se paga". ***** Sim. Antítesis evasión/ captura muerte/vida. ***** Est. Inicio de soliloquio, termina hasta la lexía 36.

(26) **No me valieron ni las diez vacas que le dí al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel.**

* Sem. despojo, abuso de autoridad y corrupción. ** Sim. Pago/salvación pago/muerte. *** Acc. <<Pagar>> 1: sobornar **** Acc. <<Pagar>> 2: salir de la cárcel.

(27) **Todavía después se pagaron con lo que me quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían.**

* Acc. <<Pagar>> 3: robo. ** Ref. Código jurídico. *** Acc. <<Pagar>> 4: "continuar con la persecución. **** Sim: ironía –aún siguieron persiguiéndolo - ***** Sem. Robo.

(28) Por eso me vine a vivir junto con mi hijo a este otro terrenito que yo tenía y que se nombra Palo de Venado. Y mi hijo creció y se casó con la nuera Ignacia y tuvo ya ocho hijos.

* Acc. <<Huir>> 2: vivir con el hijo. ** Ref. Cronología, paso del tiempo. ***sim. Anáfora de hijo. **** Sem. Evasión de la justicia. *****Ref. Territorial.

(29) Así que la cosa ya va para viejo, según eso debería estar olvidada. Pero, según eso no lo está

* Sim antítesis tiempo/ olvido vida/ muerte. ** Sim. Anáfora de según eso y estar. ***Ref. Habla campesina.

(30) “Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo.

* Acc. <<Huir>> 3: indemnización. ** Ref: arreglo monetario. *** Sim: pago/descargo de culpas. ****Sem Salvación imaginaria. ***** Ref. Código legal: restitución del daño.

(31) El difunto don Lupe era solo, solamente con una mujer y dos muchachitos todavía de a gatas.

*Sem. Familia desamparada. ** Ref. Institución familiar. *** Sim. Anáfora de solo.

(32) Y la viuda pronto murió dizque de pena. Y los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos parientes.

* Sem. Desintegración familiar. ** Sim. Muerte/vida, la muerte y la desintegración familiar, representan la vida y salvación de don Juvencio Nava. *** Acc <<Morir>> 1: Fallecer de pena. **** Acc. <<Morir>> 2: desamparo de los hijos.

(33) Así que por parte de ellos, no había que tener miedo".

* Ref. Orfandad. ** Sem: salvación casual. *** Ref. Código ideológico de tranquilidad. Ya que desintegrada la familia se olvidaría el asunto.

(34) Pero los demás se atuvieron a que yo andaba exhortado y enjuiciado para asustarme y seguir robándome. Cada que llegaba alguien al pueblo me avisaban:

Por ahí andan unos fuereños, Juvencio.

* Sem. Robo y abuso de autoridad. ** Ref: Delirio de persecución. Actitud de fugitivo. *** Sem. Pavor a ser detenido **** Acc. <<Huir>> 4 aviso de la llegada de extraños. ***** Ref. Habla campesina.

(35) "Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome días comiendo sólo verdolagas.

Acc << huir>> 5: Esconderse. *** Ref. Habla popular "mejor que digan aquí corrió, que aquí quedó. **** Sem. Autocondena perpetua, debido a la carga de conciencia. ***** Ref. Supervivencia.

(36) A veces tenía que salir a media noche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos, fue toda la vida".

Ref. Cronológica. ** Sem. Pánico. *** Sim. Los perros metonimia de sus perseguidores. **** Sem Persecución imaginaria. ***** Est. Termina el soliloquio iniciado en la lexia 25 y la retrospección iniciada en la lexia 17.

(37) Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, con fiado en el olvido en que lo tenía la gente;

* Est. Reanuda el tiempo narrativo de la lexia 13, resolución de la Elipsis que se interrumpe en la lexia 40 con otra retrospección (flash back) continuación del cuento 2, que finaliza hasta el enunciado narrativo. 58 **Acc. <<Aprehender>> 1: captura. *** Est. Reanuda la intervención del narrador- observador hasta la lexia 67, en donde comienza un diálogo.

(38) Creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilo "Al menos esto -pensó- conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz.

Ref. Ideología de la vejez. Tranquilidad para morir en paz.- ** Sim. Antítesis vejez/tranquilidad vejez/muerte. *** Sem. Exceso de confianza. **** Ref: habla popular " se durmió en sus taureles". ***** Ref: el tiempo todo lo borra: Juvencio pensó que estaba sanado y olvidada su transgresión.

(39) Se había dado a esta esperanza por entero era que le constaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear por librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirando de un lado a otro arrastrado por los sobresaltos

* Sim. Antítesis, vida/ muerte. . Anáfora de "deseo de vivir", Se repite parafraseada su aberración a la vida de la lexia 15** Sem. Luchar por salvar su vida. Tiempo desperdiciado Delirio de persecución, debido a la carga de conciencia *** Ref. Rehusarse a la muerte. cronológico: etapas de la vida humana. Vejez. **** Est. Inicia una segunda retrospección, en la cual continúa el hilo narrativo de la lexia 26 en donde inicia la huida y termina en la lexia 36, para continuar en éste enunciado narrativo y concluir en la lexia 43. En estas unidades narrativas tanto el actante como el narrador hacen un recuento del paso (narración del cuento 2). ***** Ref. Cronológica días de fugitivo.

(40) Y cuando su cuerpo había acabado por ser un puro pellejo correoso curtido por los malos días en que tuvo que andar escondiéndose de todos.

* Ref. Físico de los ancianos. ** Acc. <<Huir>> 6: Esconderse de todos. *** Ref. sinécdoque del cuerpo humano. –Puro pellejo correoso – además de pertenecer al código de habla campesina.

(41) Por si acaso ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla.

* Acc. <<Huir>> 7: abandono de la esposa. ** Sem. Separación conyugal. *** Ref. Habla popular “esta pagando todo el mal que hizo”. **** Acc <<huir>> 8: negación de buscarla. ***** Ref. Desintegración familiar del transgresor. ***** Ref. Cronológico.

(42) Dejó que se fuera sin indagar para nada ni con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás sin meter las manos.

* Sem. Pérdida de los valores humanos, conformismo. ** sim. Anáfora. Acc. <<Huir>> 9 permitir la fuga de la cónyuge. *** sim. Sinécdoque de la parte “manos”. **** Acc. << Huir>> 10: pérdida total. ***** Est. Fin de los recuerdos de Juvencio Nava.

(43) Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora.

* Est. Reanuda el tiempo narrativo de las lexias 13, 14, 15, 16, y 37, 38, 39, donde se relata la secuencia de la aprehensión. ** Ref. Habla popular “mientras hay vida hay esperanza”. *** Est. Parfraseo de la lexia 15 y 39 aferrarse a la vida **** Acc. <<Aprender>> 6: obstinación a la vida. ***** Sem. La vida como un todo. ***** Sim. Antítesis muerte/vida.

(44) Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo.

* Ref. Comportamiento de los condenados. ***Acc. <<Aprehender>> 7: detención pacífica. **** Ref. Geográfica. ***** Acc. <<Aprehender>> 8: andar temeroso.

(45) Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir se lo dijeron.

* Sem. Sentencia de muerte. ** sim. Metáfora irónica de piernas. *** Ref. Habla popular "sicuas secas". **** Herm: Recordatorio del enigma 10 ¿Quién lo capturó? Y de la incógnita 2 ¿Quiénes lo apresaron son los mismos que quieren matarlo? Respuesta diferida hasta la lexia 72.

(46) Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago, que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte

* Sem. Presentimiento de muerte. ** Sim. Metáfora de premonición. *** Sim. Sinécdoque de estómago.

(47) Y le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buches de agua agria que tenía que tragarse sin querer.

* Ref. Conducta del sentenciado a muerte. ** Herm. Enigma 12 ¿porqué lo obligaron a beber? ¿Quién lo obligó? *** Sem. Angustia del condenado. **** Sim. Sinécdoque de ojos. *****Est. Esta lexia y la siguiente habla del condenado cuando ya está amarrado al horcón que comprende las lexias 13, 14, 15, 16, 44, y 48, 49; en combinación con los enunciados que narran desde la aprehensión de Juvencio hasta la llegada con el Coronel, que son 37, 45, 46, 47, y de la 50 hasta la 64.

(48) Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

* Sem. Efectos de la bebida. ** Sim. Metonimia de miedo. *** Ref. Código de temor, alto nivel de adrenalina. **** Acc: <<aprehender>> 9: negarse a morir. ***** Ref. Habla popular.

(49) Tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.

* Ref. Habla popular "La esperanza es lo último que muere". ** Sim equivocación como signo de vida. *** Acc. <<Aprehender>> 10: pausa expectativa. **** Sem. Falsa ilusiones de salvación. ***** Sim Juvencio Nava/muerte. Juvencio Nava/vida.

(50) Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos.

* Acc. <<Caminar>> 1: deambular en silencio. ** Sem. Pesadumbre. *** Sim. Oscuridad signo de muerte. La muerte se manifiesta en la figura retórica de la oscuridad, la desolación y la sequía. **** Sim. Metáfora de camino. ***** Herm. 10 ¿Quién lo capturó? ¿Quiénes son esos hombres?. Respuesta suspendida.

(51) Sus ojos que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida.

* Ref. Fisiología de los ancianos. ** Sim Tierra/vida. *** Ref. Habla popular **** Sim. Metáfora de la vida. ***** Ref. Cronológica paso de los años. ***** Acción <<caminar>> 2: mirar la tierra.

(52) Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne.

* Ref. Cronológica. ** Sim. Tierra/vida. *** Sem. Nostalgia. **** Est. Anáfora del verbo probar –recalca el estilo rulfiano - ***** Sim. Metáfora de tierra.

(53) Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.

* Acc. <<Caminar>> 3: observar la tierra. ** Sim. Metáfora hiperbólica de ver (personificada de ojos). *** Sim. Aire poético popular. **** Sim. Anáfora de ultimo.

(54) Luego, como queriendo decir algo miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera:

* Acc. <<Caminar>> 4: mirar a los hombres ** Sim reticencia de Juvencio. *** Acc. <<Caminar>> 5: silencio voluntario. **** Sem: petición de compasión postergada

(55) “Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos”. Iba a decirles, pero se quedaba callado. “Más tarde adelantito se los diré”. Pensaba. Y sólo los veía.

* Acc. <<Caminar>> 6: pensar y observar. ** Sem. Salvación imaginaria. *** uso de la repetición. **** Ref. Conducta del condenado, cordialidad a sus captores. Compañerismo. ***** Sem. Mutismo forzado.

(56) Podía hasta imaginar que eran sus amigos, pero no quería hacerlo. No lo eran. No sabía quiénes eran. Los veía a su lado ladeándose y agachándose de vez en cuando para ver donde seguía el camino.

* Sem. Evasión. Pérdida del sentido de la realidad. No son sus amigos. ** Sim. Uso de anáforas. *** Ref. Conducta de los viajeros que no conocen el camino. **** Acc. <<Caminar>> 7: observar.

(57) Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esa hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna.

* Est. Inicia una pequeña retroacción que anuncia los acontecimientos antes de la aprehensión, lo cual concluye en la lexia 61, es decir, retroacción dentro de la retroacción. ** Sim. Metáfora del atardecer. *** Acc. <<Mirar>> 1: ojear. **** Ref. Cronológica.

(58) Y él había bajado a eso a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa pero ellos no se detuvieron.

* Acc. <<Mirar>> 2: pisar la milpa. ** Sim. Siembra/vida. *** Acc. <<Mirar>> 3: impedir la transgresión. Caso omiso de la misma.

(59) Los había visto con tiempo siempre tuvo la suerte de ver con tiempo todo. Pudo haberse escondido, caminar unas cuantas horas por el cerro mientras ellos se iban y después volver a bajar.

* Acc. <<Mirar>> 4: ver con tiempo. Sem. Pensamiento retardado. *** Est. Estribillo binario de ver y tiempo. **** Sim. Fuga/vida.

(60) Al fin y al cabo la milpa no se lograría de ningún modo. Ya era tiempo de que hubieran venido las aguas y las aguas no aparecían y la milpa comenzaba a marchitarse. No tardaría en estar seca del todo.

* Sim. Aridez/muerte. ** Ref. Código cronológico y meteorológico. *** Ref. Habla y sabiduría campesina. **** Est. Estribillo binario de milpa y agua.

(61) Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; sólo veía los bultos que se repegaban o se separaban de él.

* Est. Reanudación del tiempo narrativo de la lexia 57, tautología de la lexia 56. ** Acc. Caminar 8: proseguir el camino. *** Sem. Deseos de hablar en busca de salvación. **** Sim. Uso de la anáfora. Y metonimia del cuerpo. ***** Acc. <<Caminar>> 9: ver sólo los cuerpos.

(62) De manera que cuando se puso a hablar, no supo si lo habían oído. Dijo:

- Yo nunca le he hecho daño a nadie – eso dijo. Pero no cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos.

*Sem. Fracaso de salvación. ** Acc. <<Caminar>> 10: hablar. *** Sem. Indiferencia. **** Sim. Metonimia del cuerpo. Simil de inmutable. ***** Acc. <<Caminar>> 11: deambular inalterable.

(63) Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado. Dejó caer otra vez los brazos.

* Acc. <<Caminar>> 12: pensar. ** Sem. Derrotado, esperanza efímera. *** Acc. <<Caminar>> 13 mutismo forzado. **** Est. Uso del queísmo. ***** Sim. Uso de la repetición.

(64) Y entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

* Acc. <<Caminar>> 14: llegada al pueblo. ** Her. Respuesta parcial del enigma 10. Son cuatro hombres lo que lo aprehendieron. *** Ref. Cronología del tiempo. **** Est. Anáfora de oscuro

(65) – Mi coronel, aquí está el hombre.

- **Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano,**

* Acc. <<Caminar>> 15: fin del viaje. ** Herm. Solución del enigma 10. Los captores son hombres bajo el mando del coronel, repetición del enigma 3 de la lexia 1 y 7. ¿Es el coronel quién lo quiere matar?. Respuesta diferida hasta la lexia. 78 *** Acc. <<Comparecencia>> 1: apersonamiento. **** Ref. Costumbres campesinas.

(66) Por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

Acc. <<Comparecencia>> 2: ignorar al detenido. ** Sem. Indiferencia. *** Herm, Respuesta de la incógnita 6 ¿a dónde no quiere regresar Justino?. Al pueblo, en donde se encuentra el coronel.

(67) ¿Cuál hombre? Preguntaron.

El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

- **pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima – Volvió a decir la voz de allá dentro.**

* Acc. <<Comparecencia>> 3: pregunta y respuesta. ** Ref. Geográfica. *** Ref. Código jurídico: interrogación al detenido. **** Sem. Aparente indiferencia. Evasión al preso. ***** Acc. <<Comparecencia>> 4: formulación de nueva interrogante.

(68) - ¡Ey tú! ¿Qué si has habitado en Alima?- repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

-Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

* Acc. <<Comparecencia>> 5: repetición de la pregunta. Y declaración. ** Ref. Código campesino. Decir la verdad. *** Ref. Código territorial.

(69) - Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

- Que dizque si conociste a Guadalupe Terreros.

- ¿A don Lupe? Si, Dile que si lo conocí. Ya murió.

* Acc. <<Comparecencia>> 6: formulación de nueva pregunta. ** Acc. <<Comparecencia>> 7: repetición de la interrogante. *** Acc. <<Comparecencia>> 8: respuesta afirmativa. **** Ref. Cognoscitiva.

(70) Ya sé que murió –dijo -. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos:

Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto.

* Ref. Cronológica. ** Acc. <<Comparecencia>> 9: fin del interrogatorio. *** Sem. Impavidez y enojo. **** Est. Inicio de monólogo del Coronel hasta la lexia 75. Retrospección. ***** Herm. Resolución del enigma 3: el coronel es hijo de Guadalupe Terreros. ¿Es el Coronel quién lo quiere matar?, Respuesta posible del enigma 2. Lo quiere matar por venganza.

(71) Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros eso pasó.

* Ref. Orfandad. ** Sim. Metáfora de paternidad. *** Ref. Cronológica y habla popular. ****Sem. Reproche, rencor.

(72) “Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron, tirado en un arroyo todavía estaba agonizando y pidiendo el encargo de que le cuidaran a su familia.

* Sem odio, reproche, salvajismo. ** Ref cronológica y habla campesina, ***Sim. Muerte. **** Herm. Respuesta del enigma 2 lo van a matar por haber asesinado a Don Lupe Terreros padre del coronel. *****Acc. <<Comparecencia>> 10: Recuerdos de la muerte de su padre. ***** Sem. Preocupación paternal.

(73) Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna.

* Ref. Cronológica. ** Sim. Olvido/recuerdo. *** Ref. Religiosa. Salvación. **** Sem. Rencor, sed de venganza. ***** Sim. Antítesis olvido/rencor Muerte/vida. ***** Acc. <<Comparecencia>> 11: intento de olvidar.

(74) No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está. Me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca”.

* Herm. Respuesta al enigma 8 Lexia 7. El Coronel se vengará de la muerte de su padre y con ella obtendrá, bienestar desahogo y descanso. ** Ref. Código religioso- “perdona como

también nosotros perdonamos a los que nos ofenden." *** Est. Anáfora. **** Sem. Reproche.
***** Est. Fin del monólogo. ***** Sem. Coincidencia, tiene la oportunidad de vengarse. *****
Acc. Comparecencia 12: imperdonable.

(75) Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo. Después ordenó:

Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo!

* Sem. Condena, salvaje. ** Ref. Habla popular "justicia por su propia mano". *** Acc.
<<Comparecencia >> 13: castigo **** Sem. Imposición ilegal por parte del coronel (o sea de la
justicia) falta de un juicio al acusado.

**(76) - ¡Mírame coronel! Pidió él – Ya no valgo nada. No tardaré en morirme
sólito, derrengado de viejo. ¡No me mates!..**

- ¡Llévenselo! Volvió a decir la voz de adentro.

* Acc. <<Comparecencia>> 14: reiteración de súplica. ** Ref. Habla popular "ojos que
no ven corazón que no siente". Fisiología y psicología de la vejez "Morir de viejo. **** Her.
Respuesta parcial al enigma 4: lexia 1, la súplica la dirige al Coronel Terreros. *****Sem.
Angustia. ***** Sim. Antítesis. Compasión/ sentencia muerte/vida. ***** Acc.
<<Comparecencia>> 15: reiteración del castigo.

**(77) - ... 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 comoapestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían.**

* Sim. Metáfora de fugitivo. ** Est. Anáfora de pagar. *** Ref. Cronológica y habla
popular "Ya pagó lo que debía"***** Sem. Expiación de culpa. ***** Sem. Última esperanza, en
busca de indulto.

(78) No merezco morir así, Coronel. Déjeme que, al menos, el señor me perdone ¡No me mates! ¡Diles que no me maten!

* Ref. Código religioso: "deja todo a Dios". ** Acc. <<Comparecencia>> 16: en busca de piedad. *** Est. Anáfora del título, que demuestra el estilo cíclico de la narración. **** Sem. Súplica desesperación. Aferración a la vida. ***** Her. Desenlace del enigma 4 lexia 1 la suplica la dirige al Coronel Terreros para que no lo maten sus hombres, es decir va dirigida al Coronel y a sus hombres.

(79) Estaba Allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando.

Enseguida la voz de allá adentro dijo: Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros.

* Sem. Desesperación ** Ref. Costumbres campesinas. *** Acc. <<Comparecencia>>: 17: golpear y gritar. **** Her. Respuesta al enigma 11 el coronel mandó que le dieran de beber para emborracharlo y evitarle dolor. ***** Acc. <<Comparecencia>> 18: orden de amarrar y emborracharlo.

(80) Ahora, por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón.

* Est. Regreso al tiempo e Hilo narrativo de las lexias 13, 14, 15. ** Sem. Resignación. *** Acc. <<Aprehender>> 11: calma.

(81) Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

* Acc. <<Venir>> 1. llegar, está acción se presenta repetidamente, tres veces arriba al pueblo y en dos ocasiones se marcha para volver a regresar. ** Est. Estribillo binario.

(82) Lo echó encima del burro. Lo apretaló bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión.

* Sem. Venganza consumada. ** Acc. <<Comparecencia>> 19: fin del nudo narrativo con la muerte de Juvencio Nava. El antagonista al no lograr el cumplimiento de su prueba, el cual consistía en alcanzar el perdón tiene su castigo: la muerte. *** Ref. Costumbres y habla campesina. **** Sem. Atropello, abuso de autoridad, salvajismo. ***** Ref. Habla popular "ojo por ojo diente por diente", Juvencio Nava mató a don Lupe Terreros de manera violenta y cruel de la misma forma le da muerte el Coronel Terreros. ***** Acc. <<Venir>> 2: recoger el cadáver.

(83) Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebatados, deprisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto.

** Ref. Habla campesina. ** Acc. <<Venir>> 3: trasladar el cadáver. *** Ref. Cronológica. **** Sem conformismo, temor a las represalias. ***** Ref. Código funerario.

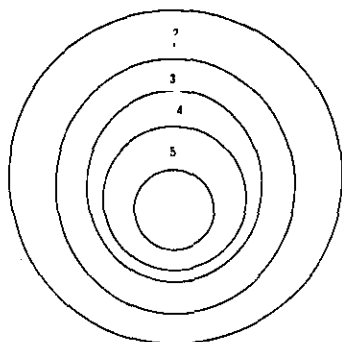
(84) – Tu nuera y los nietos te extrañarán –iba diciéndole. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se le afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron.

* Acc. <<<Venir>> 4: monólogo, conversación figurada, su receptor ya está muerto.

** Sem Salvajismo, fiereza. *** Est. Metáfora de balazos. **** Ref. Habla popular. ***** Sim. Venganza/desahogo. Vida/muerte.

CONCLUSIONES

Los cuentos de Juan Rulfo son reconocidos por su estructura cíclica "Diles que no me maten", cuenta con este tipo de estructura, sin embargo la utilización de los tiempos narrativos dentro del cuento son complicados; veamos el siguiente esquema:



1. **Lexias 13 – 80**
2. 2. – 12
diálogo (tiempo narrativo inicial)
3. 13- 58 (elipsis)
dentro de esta elipsis existen una serie de regresiones de la lexia 16 – 36 hay una retrospectión relatada por el narrador observador, dentro de está existe otra (tiempo más

antiguo) que abarca de la lexia 17 – 24. Dentro de esta elipsis se encuentra un soliloquio de Juvencio nava

37 – 40 reanuda el tiempo narrativo de la lexia 13

40 – 58 flash back narrador observador.

Así de la lexia 13 a la 16, 47 y 48 relatan el sufrimiento de Juvencio Nava amarrado al horcón, de forma simultánea en las lexias 37, 38, 39, 44, 45, 46, 49, 50, 59, 61 – 64 se relata la aprehensión de Juvencio, toda esta serie de digresiones de ir y venir por el tiempo del relato son muestra del estilo tan peculiar y extraordinario de Rulfo

61 – 70 reanudación del hilo narrativo de la lexia 57, narrador observador.

4. Lexia 70 – 74. monólogo del coronel, regresión.

5 Lexia 75 – 79. narrador, retoma el hilo narrativo

Lexia 80 – 84. regreso al hilo narrativo de la lexia 13, 14, 15. Fin.

Con lo anterior podemos demostrar que Rulfo además de utilizar una estructura cíclica en sus cuentos, gusta de jugar con los tiempos y entrelazar los hilos narrativos, que obligan al lector a cambiar el rol de pasivo a activo, con el propósito de comprender su creación literaria.

La geometría perfecta de los cuentos de Rulfo demuestran que es un maestro indiscutible en el arte narrativo. Rulfo lejos de ser amante del estilo barroco, rimbombante o de palabras elaboradas recurre más bien a las expresiones sencillas y a los recursos literarios como anáforas, metonimias, sinécdoque, reticencias y por supuesto al uso de metáforas que hacen más estético su trabajo.

Diles que no me maten es poesía en prosa cargada de dolor, rencor, pena y esperanza, en donde el elemento en juego es la vida, la salvación de la vida; y por otro lado, la muerte, la consumación de la venganza como castigo. Aquí demuestra la antítesis recurrida en toda la obra rulfiana: vida/muerte. Cada uno de los símbolos descritos en el presente análisis representa uno u otro de estos elementos; por ejemplo, la oscuridad es signo de muerte y la tierra es vida...

Para comprender mejor el carácter extraliterario citemos la bibliografía del autor, si tomamos en cuenta que Rulfo durante su infancia presencié la rebelión cristera y en ésta se observaban toda clase de injusticias y actos violentos. Podemos justificar el hecho de que el coronel se presente en un pequeño pueblo a impartir justicia por su propia mano y más cuando se trata de matar al asesino de su progenitor, ¿por qué ese comportamiento tan hostil y frío? Recordemos que Rulfo perdió a su padre a los 6 años, víctima de una atroz venganza, años después murió su madre. Rulfo quedó solo, como el coronel de su relato, sin un lugar donde enraizar. Su niñez fue terrible y dejó marcado para toda su vida, sin muestras de cariño, ni amistad, sin apoyo alguno continuó su vida. El resultado fue un escritor solitario de cuya pluma sólo emanaba dolor, angustia e impotencia que se observa en este relato. En ningún momento una expresión, una mueca, un indicio de felicidad. Todo frío, sombrío, lacónico. Indudablemente este cuento es un reproche a la sociedad, a la violencia, a la vida y sobre todo a aquella persona que arruinó su infancia y el resto de su existencia. Rulfo crea en sus personajes al ser

mitológico que va en busca de sus raíces y al llegar no encuentra nada, sólo una soledad insoportable que tendrá que llevar a costas el resto de sus días.

No cabe duda que Rulfo es el genio de la prosa poética, pero una prosa parca a la vez que deslumbrante.

VOZ DE LA PERSONA

El código semántico nos permitió emitir nuestra propia voz, nuestro juicio, de forma concreta connotamos los personajes y lugares, confiriéndoles un adjetivo, un predicado, un atributo, si apartamos los Semas del contexto narrativo claramente observamos el ser del personaje, lo cual puede ser útil en la crítica psicológica.

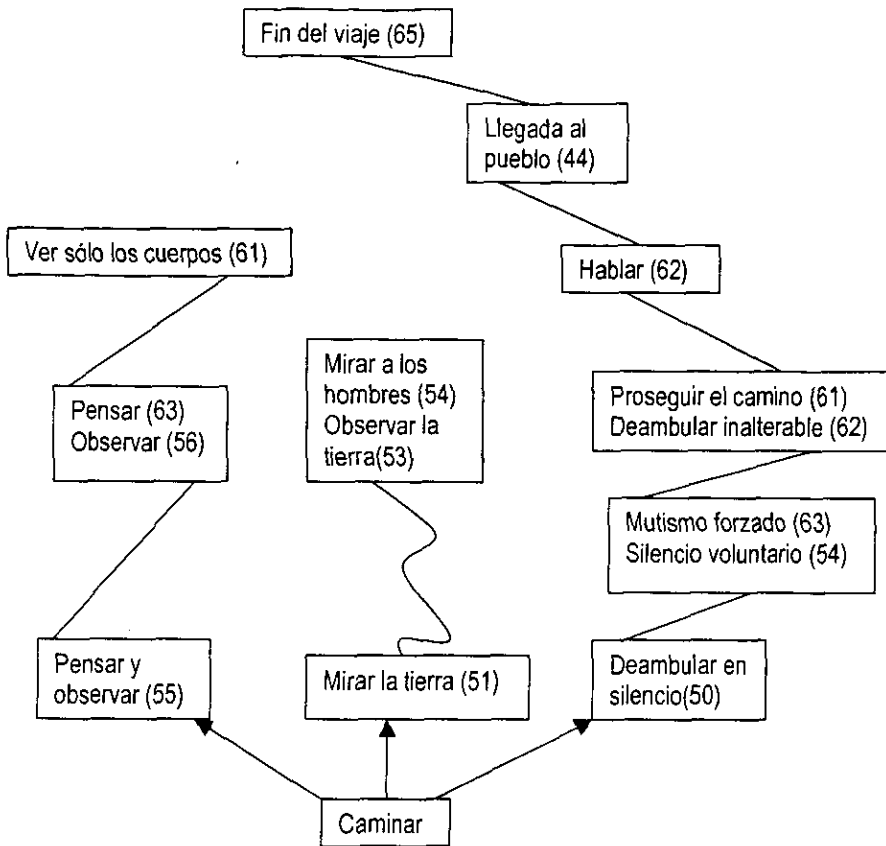
Así desde el punto de vista semántico (más psicológico que simbólico) nuestro personaje es la suma de los siguientes Semas:

JUVENCIO NAVA. "DILES QUE NO ME MATEN" <<debido al rencor extremo>> comete una <<villanía>> da muerte a Don Lupe Terreros. <<evade la justicia>>, tiene <<miedo a ser detenido>> lo cual se trasforma en <<angustia, desesperación, egoísmo, temor a la muerte, pánico, delirio de persecución, suplica, aberración a la vida, expiación de la culpa, derrota, fracaso, evasión y pérdida del sentido de la realidad>>, entre otros, que ponen de manifiesto la personalidad psicológica del actante.

En cambio el coronel Terreros refleja lo contrario: <<aparente indiferencia, impavidez, enojo, odio, rencor, reproche, imposición ilegal, condena, venganza consumada, salvajismo, y fiereza>>. Tales Semas, además de ser útiles en la crítica psicológica pueden servir para la crítica temática y la psicoanalítica.

VOZ DE LA EMPIRIA (PROARÉTICO)

Las series de acciones descritas en el análisis al conferirles un orden lógico forman árboles y sirven de base para futuros estudios de orden estructuralista, observemos el siguiente ejemplo:



SERIE DE ACCIONES

“DILES QUE NO ME MATEN”

<<SUPLICAR>>

- 1: decir (1)
- 2: mandato (2)
- 3: negación del mandato (3)
- 4: reiteración del mandato (4)
- 5: respuesta, corroboración de la sentencia de muerte (5)
- 6: reincide en el mandato (5)
- 7: tercera negación, exposición de argumentos (6)
- 8: negación contundente (7)
- 9: insistir en el mandato (7)
- 10: volver a negarse (8)
- 11: reitera el mandato (9)
- 12: asentir el mandato (11)

13: redundancia en el mandato (12)

<<MOVIMIENTO>>

- 1: mover la cabeza (8)
- 2: ponerse de pie (16)
- 3: caminar (10)
- 4: voltear (10)

<<APREHENDER>>

- 1: captura (13) y (33)
- 2: amarrar (14)
- 3: intentar dormir (14)
- 4: no conciliar el sueño (14)
- 5: falta de apetito (15)
- 6: obstinación a la vida (43)
- 7: detención pacífica (44)
- 8 andar temeroso (45)
- 9: negarse a morir (48)
- 10: pausa, expectativa (49)
- 11 calma (80)

<<ESPERAR>>

- 1: contenerse (19)
- 2: desesperar (19)
- 3: tapar la cerca (20)
- 4: destapar la cerca (20)
- 5: volver a tapar la cerca (21)
- 6: reincidir en abrir la cerca (21)

<<OLER>>

- 1: sin poder comer el pasto (22)
- 2: comer el pasto (22)

<<HABLAR>>

- 1: sin pactar (23)
- 2: amenaza (23)
- 3: caso omiso a la amenaza (24)
- 4: contraamenaza (24)
- 5: cumplir amenaza

<<PAGAR>>

- 1: sobornar (26)
- 2: salir de la cárcel (26)
- 3: robo (27)

4: continuar con la persecución (27)

<<HUIR>>

- 1: escapar al monte (25)
- 2: vivir con el hijo (28)
- 3: indemnización (30)
- 4: aviso de la llegada de extraños (34)
- 5: esconderse (35)
- 6: esconderse de todos (40)
- 7: abandonar a la esposa (41)
- 8: negación de buscar (41)
- 9: permitir la fuga de la cónyuge (42)
- 10: pérdida total (42)

<<MORIR>>

- 1: fallecer de pena (32)
- 2: desamparo de los hijos (32)

<<CAMINAR>>

- 1: deambular en silencio (50)
- 2: mirar la tierra (51)
- 3: observar la tierra (53)
- 4: mirar a los hombres (54)
- 5: silencio voluntario (54)
- 6: pensar y observar (55)
- 7: observar (56)
- 8: proseguir el camino (61)
- 9: ver sólo los cuerpos (61)
- 10: hablar (62)
- 11: deambular inalterable (62)
- 12: pensar (63)
- 13: mutismo forzado (63)
- 14: llegada al pueblo (64)
- 15: fin del viaje (65)

<<MIRAR>>

- 1: ojear (57)
- 2: pisar la milpa (58)
- 3: impedir la transgresión (58)
- 4: ver con el tiempo (59)

<<COMPARECENCIA>>

- 1: apersonamiento (65)

- 2: ignorar al detenido (66)
- 3: pregunta y respuesta (67)
- 4: formulación de nueva interrogante (67)
- 5: repetición de la pregunta (68)
- 6: formulación de nueva pregunta (69)
- 7: repetición de la interrogante (69)
- 8: respuesta afirmativa (69)
- 9: fin del interrogatorio (70)
- 10: recuerdos de la muerte de su padre (72)
- 11: intento de olvidar (73)
- 12: perdonar (74)
- 13: castigo (75)
- 14: petición (76)
- 15: reiteración del castigo (76)
- 16: en busca de piedad (78)
- 17: golpear y gritar (79)
- 18: orden de amarrar y emborrachar (79)
- 19: fin del nudo narrativo con la muerte de Juvencio Nava (82)

<<VENIR>>

- 1: llegar (81)
- 2: recoger el cadáver (82)
- 3: trasladar el cadáver (83)
- 4: monólogo (84)

VOZ DE LA CIENCIA

Los códigos culturales de los relatos de Rulfo, extraídos más que de disciplinas formales, representan el saber popular, la sabiduría que posee la gente de provincia y de campo.

En "Diles que no me maten" enuncia sobre todo los códigos proverbiales, concerniente a la vida, la muerte y el sufrimiento, además de divulgar los representativos del pueblo mexicano: (moral) cristiana, religiosa, (psicológica) psicología de los ancianos, código ideológico, ideología de la vejez, conducta del condenado, código del temor, conducta de los viajeros. Por otra parte, son evidentes, los códigos que conocen empíricamente los campesinos,

las costumbres campesina, el comportamiento de los animales. Los códigos meteorológicos, territoriales, geográficos, entre otros.

3.4 ANÁLISIS DE “MACARIO”

1. MACARIO

El título plantea una cuestión <<Macario>> ¿Qué es esto?, ¿un nombre común?, ¿un nombre propio?, el nombre individualiza, se usa como portavoces o resonadores lo que nos induce a, primer enigma *Her 1: ¿Quién es Macario? La respuesta se irá desglosando en el cuerpo del relato. ** Sim. La palabra *Macario* connota al ser masculino, ya que en nuestra lengua la admisión en femenino sería *Macaria*, por lo cual se deduce que el personaje de la historia es un hombre, niño, joven... *** 2. ¿De quién se trata?.

2. **Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas.**

Es la primera frase del discurso literario y ya nos está indicando una acción * <<estar sentado>> 1: esperar, además de marcar un gran plano secuencia que se observará en todo el texto, es decir, la persona que esta narrando avisa de antemano la acción que ejecuta en todo el relato. Cabe enunciar que el discurso será narrado por un narrador protagonista. Lo cual nos remite a otra incógnita ** 3. ¿Para qué quiere que salgan las ranas? ***Est. El discurso se enuncia en primera persona, en un soliloquio del narrador. ****Her. 4: ¿o es que existe un personaje que funge como receptor dentro del relato? ***** Acc. <<Estar sentado>> 2: narrar.

3. **Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció.**

* Est. Retroacción, el narrador nos indica un tiempo anterior (flash back). ** Sim. Metáfora del sonido que emiten las ranas. *** Ref. Cronológica, un día anterior *** Acc. Narrar 1: Relatar los acontecimientos pasados, es decir, el motivo que lo orilló a sentarse y esperar la salida de las ranas. **** Acc. Narrar 2: Canto de las ranas.

4. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir.

* Sim. El narrador habla del sonido que emiten las ranas como canto, la madrina como gritos, la antitesis que se anuncia es gritos/cantos bueno/malo, para la madrina las ranas son dañinas, lo contrario de lo que afirma el narrador. ** Acc. <<Deseos de dormir 1: pretender dormir. *** sim. Metáfora del sonido que emiten las ranas. **** Acc >>narrar 3: Insomnio de la madrina a causa de la gritería de las ranas.

5. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos.

* Her. Respuesta del enigma 3: quiere que salgan las ranas para aplastarlas con una tabla lo cual indica las intenciones (malas) de la madrina. ** Sim. Anáfora de tabla. *** Est. Elaboración de una nueva palabra <<apalcuachar>> que equivale a aplastar, lo cual nos remite al estilo y el don creativo del autor. Por otra parte, el lenguaje que se maneja en el discurso no es culto, por lo cual se deduce que el personaje puede ser una persona sin ninguna preparación o un niño. **** Sem. Obediencia ***** Acc. <<Narrar>> 4: mandato a sentarse. Acc. <<Narrar>> 5: aplastar las ranas.

6. Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros.

* Sim. Anáfora. ** Acc. <<Narrar>> 6: descripción del anfibio y el batracio. *** Sim. Negro/malo Verde/bueno. **** Ref. Código gnómico. ***** Sim. Simil de ojos.

7. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen, pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas.

* Est. Estribillo binario. ** Sim. Sapos/malos ranas/buenas. Madrina/mala. *** Herm. 5: ¿porqué se come las ranas y los sapos. Respuestas posibles 1) no le dan de comer, 2) tiene mucha hambre, 3) apetece los anfibios y batracios. **** Est. Simil de sapos y ranas.

8. Felipa es la que dice que es malo comer los sapos. Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de gato.

* Herm. 6 ¿Quién es Felipa?. ** Sim. Verde/bueno. Felipa/bueno. Estribillo de Felipa y ojos. *** Est. Simil de ojos. Esta lexia es pura canción. **** Sem. Ternura, lo cual da pie a imaginar qué quién habla es un niño o algo similar a un infante. ***** Acc. <<Narrar>> 7: comparación.

9. Ella es la que me da de comer. Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. Pero, a todo esto, es mi madrina la que me manda hacer las cosas...

* Herm. Respuesta parcial de la incógnita 6. Felipa le da de comer, sin embargo la que manda, es decir, la que tiene la última palabra es la madrina; ** Sim. Para el narrador Felipa es buena y la madrina es mala, ella quiere dañar a las ranas. *** Herm. ¿Quién es el narrador? : Macario ¿Quién es Macario?. Un niño, que vive con su madrina y Felipa. ¿Dónde están sus padres? **** Sem. Obediencia, el mandato lo recibió en la lexia 5.

10. Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera.

* Her. 8 ¿porqué quiere más a Felipa? ** Sim. Amor/Felipa. Desamor/madrina. *** Ref. económica, la madrina es la que tiene el poder adquisitivo. Voz popular: "el que paga manda". **** Her. Desde la lexia 3, el narrador habla de la comida como un elemento sustancial (único) en su vida, ¿a qué se debe la anáfora del alimento? 9. ***** Acc. >>narrar>> 8: explicación.

11. Felipa sólo está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo lo conozco. Lo de lavar los trastes a mí me toca. Lo de acarrear leña para prender el fogón también a mí me toca.

* Ref. Código doméstico. ** Her. Respuesta al enigma 6 de la lexia 8. Felipa es la cocinera, diferimiento de la incógnita 7 en la casa del narrador sólo viven tres personas: Felipa la cocinera (madre sustituta) por ser la persona que él quiere, ella cocina, le da de comer, cumple con el papel funcional de la Mamá. La madrina (padre sustituto) ella da para la comida, mantiene la casa y tiene el don de mando y el narrador (Macario aunque aun no se le ha designado como tal, se deduce por cumplir con el papel narrador – protagonista) funge como hijo con deberes que cumplir en el hogar. Por lo cual pone de manifiesto que no vive con sus padres. *** Ref. Código gnómico. En esta lexia se infiere que el protagonista vive en provincia, cuando aún no existían las estufas de gas (sólo de combustibles lentos) y se tenía que cocinar con leña, esencialmente en las regiones más apartadas de las ciudades y con limitaciones económicas. **** Est. Anáfora. ***** Acc. <<Comer>> 1: preparar la comida.

12. Luego es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella, hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y otro para mí. Pero a veces Felipa no tiene ganas de comer y entonces son para mí los dos montoncitos.

* Ref. Código alimenticio. ** Acc. <<Comer>> 2: repartir la comida *** Sim. La madrina es la autoridad en la casa, después de comer ella (saciarse) reparte los alimentos. *** Sim. Alimentos/vida carencia de alimentos/muerte. **** Acc. <<Comer>> 3: donar comida.

13. Por eso quiero yo a Felipa, porque yo siempre tengo hambre y no me lleno nunca, ni aun comiéndome la comida de ella.

* Herm. 10 primera respuesta: quiere más a Felipa por que ella le dona sus alimentos. ** Sem. Hambre. *** Sim. Comida como signo de vida, carencia <<falta de los padres>> pretende llenar ese vacío con los alimentos, pero no lo logra, pues él siempre tiene hambre aunque coma. **** Est. Anáfora "comer". ***** Acc. <<comer>> 4: no satisfacer su necesidad de comida. ***** Ref. Habla común "llenar" en vez de "satisfacer".

14. Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me lleno por más que me coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso...

* Est. Estribillo binario "comer" "saber". ** Ref. Código fisiológico. *** Acc. <<Comer>> 2: deseos de seguir comiendo. **** sim. Felipa comprensiva. ***** Ref. Psicología "comedor compulsivo"***** Sem. Carencia que quiere saciar por medio de los alimentos.

15. Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído.

* Ref. Psicología <<locura>> ** Herm. Respuesta parcial de las incógnitas 5 y 9 come anfibios y batracios porque no se le acaba el hambre por una enfermedad mental. *** Sim. El hambre como signo de locura. **** Acc <<narrar<< 9; rumores.

16. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa.

* Sem. Asociaciones libres (ruptura de los recuerdos). ** Acc. <<Paseo>> 1: oír misa. *** Ref. Código religioso. La madrina le inculca una fe a Macario.

17. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarra mis manos;

* Acc. <<Paseo>> 2: sentarse. **Ref. Habla popular "cerquita" *** Sem. Falta de conciencia – no sabe lo que hace. **** Est. Estribillo binario. ***** Acc <<paseo>> 3. Amarra las manos

18. Pero dice que porque dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo.

* Sem. Sus manos tienen un movimiento autónomo. ** Acc. <<Paseo>> 3: intento de asesinato. *** Ref. Habla popular "pescuezo" **** Sem. No tiene recuerdos claros, de él sólo sabe lo que dicen los demás. Pérdida de la consciencia. **** Sim. Locura/olvido. ***** Acc. <<Paseo>> 4: cometer locuras.

19. Pero, a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras. Cuando me llama a comer, es para darme mi parte de comida,

* Reiteración del alimento * Sim. La comida signo de vida y de verdad. ** Est. Anáfora. *** Sem. Macario no niega ni afirma que él está loco, pero sí su madrina (figura protectora) lo asegura en este caso para él es verdad.

20. Y no como otra gente que me invitaba a comer con ellos y luego me les acercaba, me apedreaban hasta hacerme correr sin comida ni nada.

* Sem. Maldad, en los pueblos la gente suele ser muy cruel con aquellas personas que sufren un mal, una disfunción. ** Est. Anáfora de "comer". *** Sim. Engaño/apedrear. **** Sem. Ingenuidad, Macario no alcanza a comprender que las personas comunes no lo acepten, por su anormalidad. ***** Acc <<comer>> 6: Falsa invitación a comer. 7: apedrear al invitado.

21. No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en su casa. Además, aquí vive Felipa. Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero...

* Sim. Madrina/buenos tratos. Gente/golpes. ** Herm. Respuesta al enigma 8 lexia 10 quiere más a Felipa por ser buena con él. Macario se refugia en la ternura de Felipa. *** Ref. código ideológico de bienestar. Macario vive mejor en la casa de su madrina que en la calle, a pesar de las condiciones infrahumanas que se observarán más adelante.

22. La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa...

* Sim. Felipa madre sustituta que amamanta a su hijo (Macario). ** Sem. Inocencia. Macario carece de edad mental. *** Sim. Símil al mundo vegetal, contrario al género animal. **** Ref. Código botánico y animal. **** Est. Asociaciones libres, los recuerdos de Macario no tienen una continuidad, por lo cual sus enunciaciones no tienen sentido ni razón de ser, las imágenes son expuestas una a otra sin un hilo narrativo, sólo como fragmentos (recuerdos en segmentos). ***** Acc. <<Amamantar>> 1: beber leche de chiva, 2: de puerca, 3: comparación.

23. Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas,

* Est. A lo largo del discurso la enunciación se aprecia en dos tiempos, el presente y el pretérito. Sin embargo, este último sólo se enuncia con relación al presente como tal. **Sim. Referencia burda a los senos. *** Ref. Cronológica (carece del sentido del tiempo). Habla popular. **** Acc. <<Amamantar>> 4: Pausa.

24. Y de donde sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos...

* Ref. Cronológica. ** Acc. <<Amamantar>> 5: Sorber *** Sim. Leche signo de vida, es decir como el alimento representa la vida y la leche forma parte de los comestibles.

25. Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito.

Est. Enunciación en pretérito. ** Ref. Cronológica. *** Sem. Felipa quiere saciar la falta de un compañero, Macario de una madre. **** Ref. Habla popular "arrimar" "echarse". ***** Acc. <<Amamantar>> 6: visitar, 7: acostarse.

26. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua...

* Est. Lenguaje poético popular. ** Acc. <<Amamantar>> 8: descubrirse los senos.
*** Ref. Lenguaje popular "ajuarear, chupar, chorro". **** Acc. <<Amamantar>> 9: succionar.

27. Muchas veces he comido flores de obelisco para entretener el hambre. Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba más porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todas partes.

* sim. Símil a las flores. ** Est. Anáfora: la enunciación de comer es un significante que se reitera a lo largo del discurso. *** Sem. Captación fragmentaria de la realidad Felipa cumple una doble función el de madre sustituta para Macario, y el de compañera. Aunque no esta explícito como tal, se sobreentiende. **** Acc. <<Amamantar>> 10: comparación. <<Comer>>8: flores de obelisco.

28. Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada. Y eso me servía de mucho; porque yo no me apuraba del frío no de ningún miedo de condenarme en el infierno si me moría yo solo allí, en alguna noche...

* Acc. <<Amamantar>> 11: quedarse dormida. ** Ref. Código religioso. *** Sem. Atormentado. **** Sim. Muerte/condena.

29. A veces no le tengo miedo al infierno, pero a veces sí. Luego me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al infierno cualquier día de estos, por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos contra lo primero que me encuentro.

* Sem. Temor a ser condenado en el infierno. ** Est. Estribillo binario (a veces, infierno)
*** Sim. Anáfora de cabeza. *** Ref. Conducta del enfermo mental (no tiene raciocinio). **** Sim. Sinédoque de la cabeza. ***** Est. Ruptura del hilo narrativo.

30. Pero viene Felipa y me espanta mis miedos. Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme. Y por un rato hasta se me olvida...

* Sim. Felipa, salvación imaginaria, (momentánea) ** Sem. Miedo cervical. *** Sim. Antítesis Felipa/tranquilidad soledad/miedo. **** Acc. Amamantar 12: tocar el cuerpo.

31. Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con él pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba a bajo.

* Sim. Conciencia del pecado. ** Sem. Intermediaria entre Macario y Dios. *** Ref. Religiosa la virgen de Guadalupe (patrona de los mexicanos) funge como intercesora entre los hombres y su hijo (Jesús) **** Est. Anáfora. ***** Sim. Ironía, Macario no tiene plena conciencia de lo que es el pecado. No sabe distinguir entre el bien y el mal. ***** Acc. <<Amamantar>> 13: justificarse.

32. Ella le dirá que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba a bajo. Ella le dirá que me perdone para que yo no me preocupe más.

* Sim. Tautología de la lexía anterior. ** Sem. Ingenuidad. *** Est. Anáfora de perdonar. Por lo visto el personaje de "Diles que no me maten" y "Macario" tienen la misma tarea: Encontrar el perdón **** Acc. <<Amamantar>> 14: buscar perdón.

33. Por eso se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, y tiene que sacarme del cuerpo esos chamucos confesándose por mí.

* Sem. Felipa sufre de remordimientos, es por eso que se confiesa con tal constancia. ** Sim. Locura/demonios salud/expulsión de los demonios. *** Est. Estribillo binario. **** Ref. Habla popular "chamucos". ***** Sem. Intercesora. ***** Acc. <<Amamantar>> 15 confesarse.

34. Todos los días. Todas las tardes de todos los días. Por toda la vida ella me hará ese favor. Eso dice Felipa. Por eso yo la quiero tanto...

Ref. Cronológica. ** Sim. Felipa es el elemento auxiliar que le ayudará a Macario a lograr su propósito: el perdón de Dios para evitar la condena; sin embargo podemos preguntarnos *** Her. 10 porqué un niño anormal que no tiene claros sus recuerdos y no sabe nada de él, sólo lo que dicen terceras personas tienen tanto miedo al infierno. *** est. Anáfora "todos los días".

35. Sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse

* Est. Ruptura del hilo narrativo, indica una regresión mental a la lexia 29. ** Ref. Conducta del insano. *** Sim. Infantilismo. **** Acc. >>golpear>> 1: pegarle a los pilares.

36. y uno da de topes contra el suelo, primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del señor.

* Sim. Símil del tambor. El tambor fungía como mediador entre en cielo y la tierra. ** Est. Anáfora. *** Ref. Habla popular. **** Sem. Carencia de dolor. ***** Acc. <<Golpear>> 2 pegarle al suelo.

37. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum, tum del tambor...

* Est. El sonido del tambor evoca a la enunciación de la lexia 17. ** Sim. La madrina no sabe que Macario golpea la cabeza contra el suelo o los pilares para escuchar el sonido del tambor. *** Acc. <<Paseo>> 5: escuchar el tambor.

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

* Ref. Condiciones de vida inhumana ** Sim. Macario realiza una transgresión (contra sí mismo), todo mal tiene un castigo, en este caso se reitera el daño sufrirá en el infierno. *** Sem. Condenado. **** Ref. a los insectos.

39. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor que se oye tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia.

* Ref. Código religioso. ** Acc. <<Paseo>> 6: espera. *** Sim. Tambor símbolo de alegría y misterio. **** Est. Anáfora. ***** Sem. Incomprensión.

40. Y por encima de las condenaciones del señor cura... “El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro”: eso dice el señor cura...

* Ref. Código religioso. ** Sim. Macario conoce la ira de Dios, no el amor. La ternura (no el amor) sólo lo encuentra a lado de Felipa. Por lo tanto, el narrador vive en un mundo de rencor y miedo. *** Sim. Antítesis oscuridad/maldad. Luz/bondad. **** Acc. <<Paseo>> 7: escuchar al sacerdote.

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

* Est. Ruptura del hilo narrativo. ** Ref. Cronológica noche/día. *** Est. Enunciación en presente. **** Sim. Oscuridad/bienestar Luz/maldad. ***** Acc. <<Levantarse>> 1: salir del cuarto, 2: barrer la calle, 3: entrar al cuarto.

42. En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Lluven piedras grandes y filosas por todas partes. Y luego hay que remendar la camisa y esperar muchos días a que se remienden las rajaduras de la cara o de las rodillas.

* Sem. Crueldad. ** Ref. Código de la ignorancia. *** Acc. >>levantarse>> 4: agresión (apedrear). ***** Sim. Metáfora de sanación. ***** Acc. <<Levantarse>> 5: cicatrizar.

43. Y aguantar otra vez que le amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remiendo y vuelve a salir el chorro de sangre.

* Acc. << Levantarse>> 6: amarra las manos. ** Ref. Conducta del insano. Habla popular. *** Sem. Carencia de odio y rencor. **** Sim. Infantilismo.

44. Ora que la sangra también tiene buen sabor aunque eso sí, no se parece al sabor de la leche de Felipa... Yo por eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa.

* Est. Reincidencia en el alimento. ** Sim. Anáfora de sabor. *** Acc. <<Levantarse>> 7: probar su sangre. **** Sem. Encierro voluntario. ***** Ref. Código proverbial "más vale prevenir que lamentar". ***** Acc. <<Levantarse>> 8: compara su sangre con la leche de Felipa.

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

* Est. Regresión a la enunciación de la lexia 12. ** Sim. Asediado por el miedo a) condenación b) calle. *** Sem. Atormentado por el fanatismo religioso. **** Acc. <<Comer>> 9: encerrarse en su cuarto.

46. Y ni siquiera prendo el ocote para ver por dónde se me andan subiendo las cucarachas. Ahora me estoy quietecito.

* Ref. Condiciones de vida infrahumanas. ** Acc. <<Comer>> 10: descansar en la oscuridad. **** Ref. a los insectos.

47. Me acuesto sobre mis costales, y en cuanto siento alguna cucaracha caminar con su patas rasposas por el pescuezo le doy un manotazo y la aplasto.

* Sem. Vida precaria. ** Ref. habla popular (pescuezo y manotazo). *** Sim. Cucaracha/condena. **** Acc. <<Acostarse>> 1: matar insectos.

48. Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprevenido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija...

* Sim. Salvación imaginaria. ** Sim. Prosopopeya de pecados. *** Acc. <<acostarse>> 2. Dormitar en la oscuridad. **** Sem. Atrocidades.

49. Las cucarachas truenan como saltapericos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si truenen. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio.

* Ref. insectos. ** Est. Anáfora "grillos". *** Sim. Grillos como elemento auxiliar, evita que se escuchen los lamentos de las ánimas. **** Sem. Contagio del fanatismo religioso. ***** Acc. << Acostarse>> 3: ruido de grillos.

50. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto.

* Sim. Huye de los gritos de las ánimas. ** Ref. cronológica. *** Sem. Premoniciones apocalípticas. **** Sim. Grillos/protección – salvación. ***** Acc. <<Acostarse>> 4 premoniciones. ***** Sim. Entidades abstractas/ entidades concretas y físicas que le persiguen, rondan y asaltan como los grillos. Prosopopeya de las ánimas.

51. Además. A mí me gusta mucho estar con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos. En mi cuarto hay muchos. Tal vez haya más grillos que cucarachas aquí entre las arrugas de los costales donde yo me acuesto.

* Sem. Esperanza. ** Sim. Con los grillos representan la protección y salvación y las cucarachas la condena, hay menos de estas, es la esperanza que tiene de salvarse. *** Ref. vida insuficiente (código de la pobreza). **** Acc. <<Acostarse>> 5: escuchar los grillos.

52. También hay alacranes. Cada rato se dejan caer del techo y uno tiene que esperar sin resollar a que hagan su recorrido por encima de uno hasta llegar al suelo. Porque si algún brazo se mueve o empiezan a temblarle a uno los huesos, se siente en seguida el ardor del piquete.

* Ref. Entomológica. ** Sem. Conciencia de lo dañino. *** Ref. climas cálidos (donde abundan este tipo de insectos). **** Acc. <<Acostarse>> 6: protegerse de los alacranes.

53. Eso duele. A Felipa le picó una vez uno en una nalga. Se puso a llorar y a gritarle con gritos queditos a la virgen santísima para que no se echara a perder su nalga.

* Sem. Ignorancia, fanatismo. ** Ref. código religioso (orar) *** Acc. <<Recordar>> 1 picadura del alacrán. 2: llorar y rezar.

54. Yo le unté saliva. Toda la noche me la pasé untándole saliva y rezando con ella, y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio, en que yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude...

* Est. Anáfora. ** Sim. Saliva/alivio. *** código médico. Ref. remedios caseros **** Sem. Solidaridad. **** Ref. cronológica. ***** Sem. Ignorancia. ***** Acc. <<Recordar>> 3: propiciar alivio. 4: acompañar en el llanto.

55. De cualquier modo, yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de la gente. Aquí nadie me hace nada.

* Sem. Refugio. ** Sim. Alacranes, cucarachas, chinches/ bueno Gente, calle/malo. Es decir prefiere el daño que le hacen los insectos a la violencia de las personas del pueblo. *** Ref. sitio **** Acc. <<Conformarse>> 1. Bienestar.

56. Mi madrina no me regaña porque me ve comiéndome las flores de su obelisco, o sus arrayanes, o sus granadas. Ella sabe lo entrado en ganas de comer que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre.

* Sem. Piedad distante de la madrina. ** Est. La carencia del alimento se repite nuevamente en el discurso. *** Ref. conducta insana. **** Sem. Hambre. ***** Acc. <<Comer>> 11 tener hambre. <<Conformarse>> 2: no sufrir regaños.

57. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos gordos y el maíz seco que les doy a los flacos.

* Sem. insatisfacción Ref. costumbres campesinas. Zoológica. Habla popular "parece barril sin fundo nunca se llena". *** Acc. <<Comer>> 12 bulimia. 13 alimentarse de la comida para puercos.

58. Así que ella sabe con cuanta hambre me anochece. Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí estaré.

* Sem. Conformismo. ** Sim. La comida fuente de vida y bienestar. *** Ref. cronológica.
**** Acc. <<Conformarse>> 3: resignarse.

59. Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno.

* Sim. Comida/vida falta de alimento/muerte. Vida /salvación muerte/condena. Sem. Temor a la muerte y al infierno. *** Ref. cronológica. **** Acc. <<Conformarse>> 4: presentimiento. **** Est. Enunciación en futuro. ***** Acc. <<Comer>> 14: pensar en la muerte.

60. Y de allí ya no me sacará nadie, ni Felipa, aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina y que traigo enredado en el pescuezo...

* Sim. Condena imaginaria. ** Ref. habla popular. *** Sim. Felipa/benefactora. Madrina/protectora. **** Acc. <<Conformarse>> 5: autocondena.

61. Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando.

* Est. Retoma la situación inicial, pues la actividad de la memoria gira sobre el mismo. ** Sim. Macario desde el principio hasta el final no hace más que aguardar, esperar, a que salgan las ranas, pero no lo hacen. Lo cual refleja la inmovilidad del emisor*** Herm. El discurso enunciado es un monólogo interior, no tiene un receptor intra-textual, es decir dentro de la narración no existe una comunicación. La comunicación se da extra textual el narrador trata de hacer entrar al destinatario (lector) en su juego para que éste llegue a una conclusión determinada. Lo cual contesta el enigma 4.

62. Si tardan más en salir, puede suceder que me duerma. Y luego no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje.

* Sem. Aburrimiento. ** Sim. Si no cumple con las tareas, se le impondrá un castigo. *** Est. Reinicio del hilo narrativo de la lexia 4. **** Ref. código social. Macario es un ser aparte, fuera del mundo real desprovisto de los contornos sociológicos, e históricos. ***** Acc <<estar sentado>> 3: deseos de dormir.

63. Y entonces le pediré, 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 condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio,

* Ref. código religioso. ** Sem. Condena imaginaria. *** sim. Castigo/condena. **** Est. Ritmo cortado de la sintaxis. Enunciación en futuro. ***** Acc. <<Estar sentado>> 4: imaginar castigo.

64. Y no podré ver entonces ni a mi Papá ni a mi Mamá, que es allí donde están.

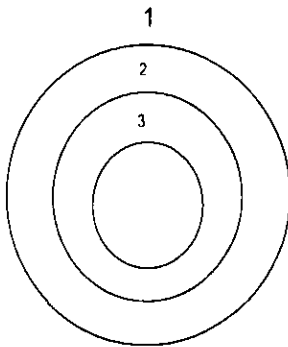
Sem. Orfandad – sentimiento de soledad. ** Herm. Respuesta al enigma 7 (9), sus padres están muertos (según el narrador en el purgatorio), el temor que tiene de morir es condenarse al infierno, sin ni siquiera ver a sus padres, lo cual explica también la ansiedad que tiene por la comida, porque además de ser signo de vida, le sirve para cubrir la falta de la figura paterna. *** Su esperanza encontrar a sus padres. ***** Acc: <<estar sentado>> 5: deseos de conocer a sus padres.

65. Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que sale por debajo a las flores del obelisco...

Sem. Macario está condenado a esperar infructuosamente sin jamás llegar a un resultado positivo. ** Sim. El narrador suple con la leche de Felipa la falta de la madre y el alimento que nos proporciona para iniciar la vida. *** Est. Una vez más se observa la circularidad característica del estilo rulfiano. ***** Acc. <<Estar sentado>> 6: prosigue con la charla.

CONCLUSIONES

La estructura cíclica común en la cuentística de Rulfo se observa también en *Macario*. El cuento es narrado por el protagonista a través de un monólogo interior o soliloquio con frecuentes interrupciones y cambios abruptos en el hilo narrativo, es decir, con digresiones, regresiones y reincorporaciones que ayudan a captar con facilidad el estado psicológico del personaje principal, narrador, con el fin de comprender mejor la estructura de "Macario", veamos el siguiente esquema:



Estructura cíclica de *Macario*

1. Lexia 2 – 61

2. Lexia 3 – 60

3. Lexia 62- 65

La lexia 2 – 61 Inicio del nudo narrativo

3 – 5 primera regresión del tiempo

6 – 9 comentario de los anfibios.

10 – 14 Felipa y la comida

15, 21, 56-60 madrina y la comida

22-24, 44, 65 leche de Felipa. 29,35,26 cabeza dura. 17,37,39,40 sonido del tambor, iglesia.. 38, 45-55 insectos. 41, 43 *Macario* en la calle. 62-65 Reinicio del hilo narrativo de la lexia 5.

Lo anterior demuestra la dificultad y perfeccionamiento de los cuentos de Rulfo. En particular "Macario" es relatado como si fuera evocado por la memoria, con saltos y regresiones mentales, no tiene un hilo narrativo horizontal, por el contrario es relatada en un ir y venir de escenas.

El tiempo que predomina en el cuento es el presente y en un porcentaje menor el pasado, no existe movilidad del personaje, es estático, como una fotografía. La falta de conciencia, la visión subjetiva de *Macario* intervienen para que su discurso sea enunciado sólo

en presente y cuando interviene algún elemento que afecte su conciencia cambia el hilo narrativo del relato.

El tono ensimismado de su voz es tan real que usualmente se escucha en las charlas, en las pláticas comunes de la gente de provincia. Sin embargo, refleja ese mundo exterior e infrahumano que vive el narrador del relato.

El lenguaje que utiliza Rulfo en la exposición del cuento "Macario" refleja la realidad de un hombre que se hunde en un mundo áspero, pero contra el que nada puede hacer ya. Sus recurrentes anáforas, estribillos, metáforas, reiteraciones... hacen de este cuento una creación singular y estética cargada de un tono tierno, infantil, que refleja los sentimientos y actitudes más bajas del ser humano: la crueldad dirigida sobre todo a los seres que no tienen una conciencia clara de lo que sucede.

La simbología extraída del relato capta, como es costumbre en la narrativa rulfiana la muerte antepuesta a la vida, pero Macario tiene también otros elementos como el hambre que nunca sacia, el miedo a condenarse, el pecado el bien y el mal que no alcanza a discernir.

Juan Rulfo en este cuento maneja el mito del niño huérfano desprovisto de un padre, una madre y de conciencia. No sabe más allá de lo que ocurre en su cuarto repleto de alimañas, los sonidos que provienen de la calle cuando esta en la iglesia y los insultos y golpes de la gente cuando se atreve a salir. Su único consuelo es Felipa como madre sustituta. De igual manera Rulfo da vida a la creencia popular, pues comúnmente se piensa que los huérfanos comen mucho y nunca satisfacen su hambre, de ahí el dicho de "come como pelón de hospicio". Nosotros creemos que la sensación de hambre que siente en todo el relato Macario es por la falta de algo, y ese algo es cariño, ternura y trata de solventar sus carencias comiendo.

Su carácter extraliterario se localiza en el clima de pobreza extrema que sufrieron los pueblos saqueados por ambos bandos de la rebelión cristera. Si tomamos en cuenta que en esa época Rulfo era un niño huérfano que padeció la desolación, la aridez, tristeza y privaciones que se viven en los orfanatos.

VOZ DE LA PERSONA

La voz de la persona son todos aquellos elementos que el lector connota de los personajes, lugares y escenas que se muestran a lo largo del relato. Dentro de nuestro análisis se manejó como código semántico, y el resultado de éste no es más que la psicología del personaje principal.

En el relato de *Macario* el código semántico es de gran importancia, ya que el personaje es uno de los pocos que Rulfo dotó con una psicología tan marcada, tan propia como su nombre. En el momento en que un personaje tiene un nombre propio, los Semas se convierten en predicados inductores de la verdad, y el nombre en el sujeto. Veamos pues lo siguiente:

MACARIO es un ser <<obediente, tierno, >>. Sin embargo, siempre tiene <<hambre>>, es decir, carencias que quiere saciar por medio de los alimentos, sus <<asociaciones mentales son libres, es falto de conciencia, no tiene recuerdos claros, de él sólo sabe lo que dicen los demás. >>

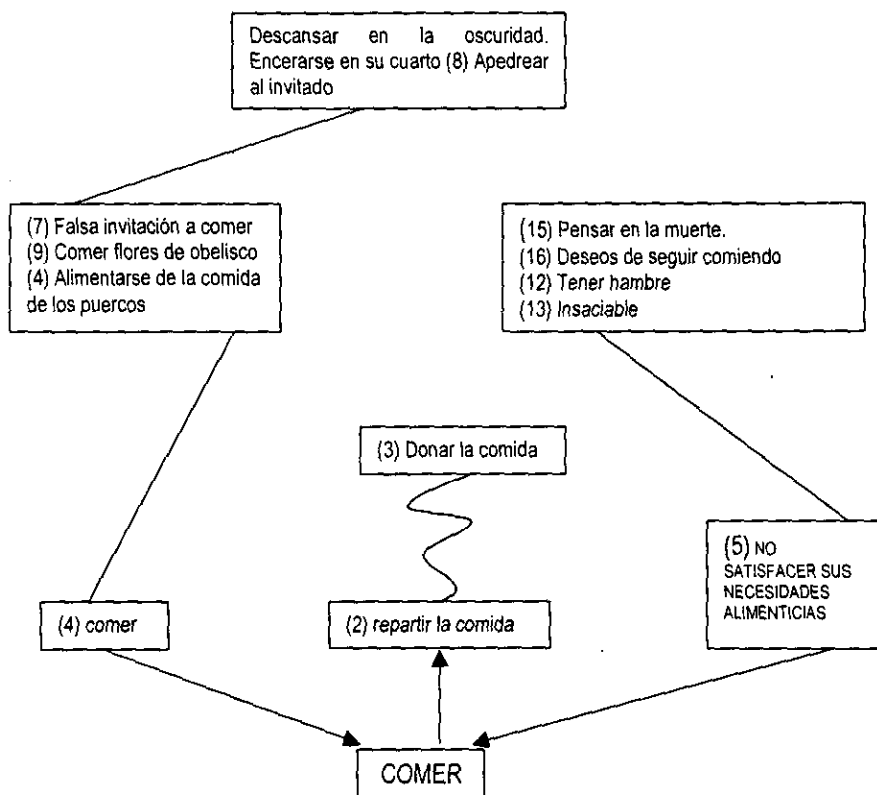
Macario no niega ni afirma su locura: es ingenuo, inocente, capta fragmentariamente la realidad, es un ser atormentado, con temor a ser condenado, lo cual se convierte en <<miedo cerval, carece de dolor físico, de odio y rencor, prefiere el encierro voluntario, en su vida precaria, en sus premoniciones apocalípticas, en su esperanza, e ignorancia>> vive envuelto en una condena imaginaria, <<en su orfandad, en el sentimiento de la soledad>>.

Como se observó los Semas bien aplicados son capaces de describir al personaje como un ser que lleva un nombre propio, "el nombre propio permite a la persona existir fuera de los Semas, aunque la suma de ellos la constituya por entero".⁴⁷

⁴⁷ Barthes, Roland. *SZ...* op. cit. p., 161.

VOZ DE LA EMPIRIA (PROAIRÉTICO)

Las secuencias de acciones son voces de la experiencia, es decir, lo ya hecho, lo ya escrito que una vez sometidas a un orden lógico temporal pueden formar árboles, lo cual constituye una armazón, que por su naturaleza sintagmática y ordenada, forma el material de una análisis estructural del relato.



SERIE DE ACCIONES

MACARIO

<<NARRAR>>

- 1: relatar la cena (3)
- 2: canto de las ranas (3)
- 3: insomnio de la madrina (4)
- 4: mandar a sentarse (5)
- 5: aplastar las ranas (5)
- 6: descripción de los anfibios y batracios (6)

- 7: comparación (8)
- 8: explicación (10)
- 9: rumores (15)

<< COMER >>

- 1: preparar la comida (11)
- 2: repartir la comida (12)
- 3: donar la comida (12)
- 4: comer (13)
- 5: no satisfacer sus necesidades alimenticias (15)
- 6: deseos de seguir comiendo (14)
- 7: falsa invitación a comer (20)
- 8: apedrear al invitado (20)
- 9: comer flores de obelisco (27)
- 10: encerrarse en su cuarto (45)
- 11: descansar en la oscuridad (46)
- 12: tener hambre (56)
- 13: insaciable (57)
- 14: alimentarse de la comida de los puercos (57)
- 15: pensar en la muerte (59)

<< PASEO >>

- 1: escuchar misa (10)
- 2: sentarse (16)
- 3: amarrar las manos (7)
- 4: cometer locuras (18)
- 5: escuchar el tambor (37)
- 6: espera (39)
- 7: escuchar al sacerdote (40)

<< AMAMANTAR >>

- 1: beber leche de chiva (22)
- 2: beber leche de puerca (22)
- 3: comparación (22)
- 4: pausa (23)
- 5: sorber (24)
- 6: visitar (25)
- 7: acostarse (25)
- 8: descubrirse los senos (26)
- 9: succionar (26)
- 10: comparación (27)

- 11: quedarse dormida (28)
- 12: tocar el cuerpo (30)
- 13: justificarse (31)
- 14: buscar perdón (32)
- 15: confesarse (33)

<<GOLPEAR>>

- 1: pegarle a los pilares (35)
- 2: pegar al suelo (36)
- 3: sentencia de ir al infierno (38)

<<LEVANTARSE>>

- 1: salir del cuarto (41)
- 2: barrer la calle (41)
- 3: entrar al cuarto (41)
- 4: agresión (apedrear)
- 5: cicatrizar (42)
- 6: amarrar las manos (43)
- 7: probar su sangre (44)
- 8: comparar su sangre con la leche de Felipa (44)

<<ACOSTARSE>>

- 1: matar insectos (47)
- 2: dormir en la oscuridad (48)
- 3: ruido de los grillos (49)
- 4: premoniciones (50)
- 5: escuchar a los grillos (51)
- 6: protegerse de los alacranes (52)

<<RECUERDOS>>

- 1: picadura de alacrán (53)
- 2: llorar y rezar (53)
- 3: propiciar alivio (54)
- 4: acompañar en el llanto (54)

<<CONFORMARSE>>

- 1: bienestar (55)
- 2: no sufrir regaños (56)
- 3: resignarse (58)
- 4: presentimiento (58)
- 5: autocondena (60)

VOZ DE LA CIENCIA

La voz de la ciencia está representada por los códigos de referencia, o culturales que mencionamos dentro de nuestro análisis, representan el saber científico, pero también el saber de un pueblo, sus costumbres, sus dichos, sus creencias y mitos

En Macario los códigos que se enumeran son, más de tipo psicológico y doméstico, veamos lo siguiente:

Código doméstico (*alimenticio, habla común, botánico, lenguaje popular, condiciones de vida infrahumana, código proverbial, código de la pobreza, remedios caseros*). Código psicológico (*psicológico, religioso, ideológico, ignorancia*). Los demás códigos culturales pertenecen a las costumbres campesinas o provincianas ya enumeradas en "Diles que no me maten".

Por lo demás, éste tipo de código nos permite acercarnos a los estereotipos de vidas y conductas humanas que según Barthes no pueden reescribirse, lo cual se convierte en basura.

CAPÍTULO CUATRO

ECO DE MURMULLOS

4.1. LA INFLUENCIA DE RULFO EN LOS ESCRITORES HISPANOAMERICANOS

Al hablar de Juan Rulfo es inevitable pensar en la influencia que ha ejercido *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* en la producción de los escritores Hispanoamericanos. Los siguientes comentarios son tomados del libro "Rulfo en Llamas", posteriormente se encuentran entrevistas exclusivas para la presente investigación.

JORGE AGUILAR MORA

Al igual que López Velarde y Revueltas, Rulfo es una estrella polar: nos alejemos de él o nos acerquemos a él, no deja de ser el punto de referencia. Y no es lo menos misterioso que ese punto de referencia deslumbre por su literalidad.

Era inevitable que Rulfo creara una "escuela", pero tanto la novedad de su aportación, como la concentración de su estilo, hacían también inevitable que era "escuela" no fuera sino de parodiadores poco originales. La verdadera "escuela" de Rulfo sólo puede ser el silencio. ¿Qué más queremos?, Como su obra su silencio es literal. No puede haber mejor enseñanza.

ARTURO AZUELA

Indudablemente que la obra de Juan Rulfo ha influido en mi propia obra. Los temas, su lenguaje, sus descripciones, sus procedimientos se reflejan en muchos aspectos de mis preocupaciones literarias. Para mí, su lenguaje es muy familiar ya que está íntimamente vinculado a muchos personajes que conocí en mi infancia y en mi adolescencia.

Considero que Rulfo ha influido en varios escritores mexicanos; quizá algunos no lo acepten plenamente; y en la primera novela de Fernando del Paso, entre otros, se ve claramente la presencia del lenguaje rulfiano.

SALVADOR ELIZONDO

La primera vez que yo escribí, fue estrictamente bajo la influencia de Rulfo. En un cuento titulado *Sila* que publiqué en la revista *Universidad* por 1962, hay decididamente una influencia de Rulfo en mí.

Rulfo es un escritor incapaz de transmitir sus conocimientos acerca de la literatura de otra manera que no sea escribiendo sus textos. Pienso que por eso no ha hecho escuela, aunque sí ha ejercido una influencia enorme, en la medida en que fue el asimilador de influencia exteriores muy interesantes, nunca aplicadas en México como Faulkner y su monólogo interior.

Por lo que respecta a su aportación fundamental, ésta es debida al genio de Rulfo y a su maravillosa intuición, más que a una colección de preceptos o novedades.

TOMÁS MOJARRO

Si hay una influencia muy marcada en mi obra primeriza. Hay una gran coincidencia en materia de escenarios y de los personajes que ambos tratamos: inclusive en un estudio extenso que se publicó en Cuadernos Americanos, se trata el paralelismo que hay entre personajes y situaciones entre *Malafortuna* y *Pedro Páramo*, todo con base en esta influencia de Rulfo en mi obra. Concretamente, me voy a atener a los críticos, esta influencia estaría primero en *Cañón de Juchipila* en forma y en *Malafortuna* (novela) en su esencia. En *Cañón de Juchipila* se intenta de entrada alguna forma de escribir de algunos giros idiomáticos de Rulfo, en cambio en

Malafortuna se trata el realismo mágico a la manera de Rulfo, lo que Carpentier llamó lo real maravilloso. De tal suerte que son dos influencias distintas y de distinto grado las que advierto yo en *Cañón de Juchipila* y *Malafortuna*.

Creo que Rulfo influye en todo lo que viene después de él, pero no es una influencia mal digerida. Tanto lo de Rulfo como lo de Efrén Hernández, dos únicas cumbres de la narrativa mexicana de este siglo, una de ellas es ignorada y por lo mismo no hay influencia visible en la literatura mexicana de este siglo. Y otra es mal asimilada, la de Juan Rulfo, porque una cumbre como es Rulfo en las letras mexicanas difícilmente puede ser imitada. Para que su influencia sea asimilada y aprovechada se necesita que su obra se mire en perspectiva sobre todo temporal.

4.2 INGENUAMENTE PENSABA QUE RULFO HARÍA 50 NOVELAS: ALÍ CHUMACERO

Alí Chumacero es una de las figuras literarias que más cerca estuvieron de Juan Rulfo, en 1952. Rulfo es becado por el Centro Mexicano de Escritores y entre sus compañeros se encuentra precisamente Chumacero. Él es quien prepara sus dos libros para la imprenta del Fondo de Cultura Económica en donde hasta la fecha es jefe de producción. También elabora la primera nota que aparece sobre *Pedro Páramo* en 1955. Alí Chumacero, poeta, escritor, asesor del Centro Mexicano de Escritores y sobre todo amigo, comenta:

Rulfo trabajaba en una distribuidora de llantas, cuando conoció a Efrén Hernández, considerado por Juan como " el mejor escritor mexicano de nuestra época". Efrén leyó un día unos cuentos de Rulfo, le publicó algunos en la revista *América* entre ellos *Talpa* y uno o dos más. Anteriormente Rulfo había publicado *Nos han dado la tierra* en la revista *Eos*.

Un grupo de escritores nos reuníamos en el café de Mascarones, llamado así porque estaba en la Facultad de Filosofía y Letras; aunque, nosotros le llamamos el café de Libertad. Asistíamos muy poco, menos de lo que la gente cree. Hablábamos de literatura exclusivamente, casi todos eran de Guadalajara, yo aunque no soy de allá pero tengo amigos y vuelvo allá. Hablábamos de libros, de que se preparaban, de que sabían, en fin teníamos temas afines.

Un día inventaron una enemistad entre Juan Rulfo y yo, pero no pegó. Después inventaron otra entre Arreola y él, ¡Nunca! ¡Mentira!; fueron grandes amigos Juan José Arreola y él. Enemistad, pero dónde si Arreola llevó los libros de Rulfo al Fondo de Cultura, él era incapaz de llevarlos, era muy tímido.

Juan José los llevó al director del Fondo, Joaquín Díez Canedo, y él me dijo a mí, pues Díez Canedo no sabía mucho de literatura y yo era el jefe de producción, y me dijo: -"¿qué le parece a usted un libro de Rulfo?", -"sería magnífico", - "le dije"-, y tiene otros cuentos muy buenos". Antes, lo había recomendado Arreola.

Tuvo mucho éxito con su libro *El Llano en Llamas* y obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores. Y se desarrolló en otros campos, siempre modestos; Juan nunca fue un hombre con posibilidades económicas, aunque pudo vivir con menos privaciones, la beca le ayudó mucho, y escribió *Pedro Páramo* que también publicó en el Fondo de Cultura Económica y a mí me tocó prepararla para la imprenta.

Rulfo tuvo un éxito espontáneo, rápido, que todavía no existe la posibilidad de que esa brillantez se opaque, su fama y su prestigio están muy bien cimentados, su presencia en la literatura sigue siendo la misma. Yo pienso que se va conservar como desde un principio.

A mí me encantó ese manejo del tiempo, pues demuestra que el escritor se ha puesto a leer libros, ha manejado en cierta forma unos primero, luego otros, en fin ha estudiado. El proceso de Franz Kafka tiene cierta similitud, con los relatos rulfianos, además los originales de Kafka no coinciden con su obra publicada. De la misma forma, Rulfo hizo el juego de colocar los capítulos en otro orden, él me lo dijo. Y dijo escuetamente lo que tenía que decir.

Yo decía que las escenas de *Pedro Páramo* no tienen un ajuste, no están bien ordenadas. Es una novela en donde los movimientos no están bien domesticados; sino desordenados. Las escenas podrían pasar y no sucedería nada. No hay un eje central. Sin embargo, ahora no sé, hace muchísimos años que no la he vuelto a leer.

Yo publiqué la nota a la muerte de Rulfo, sin ninguna intención. Yo mismo aprobé que se publicara, yo mismo la recogí de un libro que se llama los críticos, para que vean que pensaba yo en ese momento. Yo hice la primera nota, probablemente la primera que se escribió; que es muy fácil, porque yo tenía el libro en la mano, fui el primero que lo vio. Pensaba ingenuamente que Juan haría 50 novelas, por eso no importa lo que dije. Al fin y al cabo no sólo fue la primera, sino la única novela.

Entonces se me echaron encima muchos amigos para decirme que yo soy un ignorante, que no vi la majestad de la novela y que era un idiota. Sin embargo, que lean la nota

que está allí, en la revista *Universidad* y que vean que no hay en ningún momento una nota adversa.

De manera que no hay nada que ofenda a Juan, ni se molestó él ¡que yo sepa jamás se molestó!. Hay una nota en que dijo:

-“Cómo dices que mi novela es tan mala”.

Le dije -“Ni te apures porque al cabo la novela no se vende”, y tenía razón Alí, la novela no se vendió.

De “Pedro Páramo” vendimos en Guadalajara 13 ejemplares de la primera edición, el lugar donde vendimos más fue en Monterrey, que vendimos 30 ejemplares muy apreciables; pero 30 ejemplares de 100, se vendían más en los idiomas europeos, es decir, tuvo contacto con todas las demás literaturas: alemán francés, polaco e inglés.

Rulfo influyó en escritores que no han destacado con fe, escritores que obviamente no han dado mucho. Yo no creo que Rulfo haya dejado influencia, manejó siempre la vida en el campo, no es un escritor de la ciudad y la literatura hispanoamericana aborda más los tópicos ciudadanos

Ya no hay escuelas, son estilos, ¡sí habrán reaccionado más allá de la tercera generación!, eso no desmerece a un escritor. Por lo general un escritor no supera a otro, su tono expresivo es respetable, Fulano no superó a Mengano.

La literatura es una expresión del espíritu, igual que en la escultura, y la arquitectura. Todas las manifestaciones artísticas valen por sí mismas, simplemente se preguntan, si Sábines es mejor que Paz, ¡pues no!, ¡los dos son grandes poetas, no son caramelos!.

La obra de Rulfo, se ha mantenido, digo yo, en el ánimo de los lectores inteligentes, es una obra poética que tiene todo el esplendor combinado en una gran obra; es una obra que va a quedar como un principio en su época, no su época en la historia sino en todo el espíritu de una región de Jalisco que muestra profundamente a la vitalidad como la raíz de su obra.

Yo que tengo mucho contacto con los jóvenes, puedo decirte que Rulfo es un escritor que se sigue viendo con un buen semblante; es seguro que dentro de 50 años se seguirá leyendo sin que pierda su destello. Te imaginas lo que era Rulfo, ahora ya no es lo mismo, pero todavía gusta, aunque ha disminuido su número de lectores, porque ahora con los nuevos escritores y con justa razón, los lectores le tienen preferencia a los escritores actuales, como Gabriel García Márquez, que a todos los poetas del romanticismo o contemporáneos.

La enseñanza principal de Rulfo es la modestia, eso es muy importante, sobre todo la dedicación a ayudar a aquel que quiere dedicarse a la escritura. Estuvo en el Centro Mexicano de Escritores, y cumplía con su deber.

Rulfo es un escritor universal porque trajo un sentido de lo poético, no de la poesía. Le dio en la torre al realismo al que se refiere a la narrativa, lo destruyó, y eso admiró a la gente. ¡Caramba!. Efectivamente fue en una parte poético, es el sueño de un loco, es el discernimiento.

Pedro Páramo es una cúspide en la corriente literaria. Si hace algunos años, Agustín Yañez con *El filo del agua* había dado término a esa tendencia, a la serie de escritos de la revolución, pues algo tiene que ver con la revolución. Rulfo tuvo cierta relación con esa etapa. De ninguna manera es un escritor de la revolución Mexicana, toca el tema, toca algo, después de todo, su infancia pasó en la revolución cristera, que algo tiene que ver con la revolución. La revolución cristera es una reacción de la revolución misma, él se da más bien en esa reacción de esa revolución que esta llena de toda calaña, de todo movimiento por la necesidad. La revolución en la literatura mexicana forma la estructura de la novela, la forma tradicional de expresarse.

Rulfo es mejor novelista, en el sentido puramente literario, porque él creó una serie de cosas distintas, era más moderno, más nuevo, los cuentos son buenos pero son normales.

Juan Rulfo es un clásico en la literatura, todo aquel que va a quedar definitivamente dentro de la historia de la literatura, clásico es el hombre, el escritor que muestra los

sentimientos que todos tenemos compartidos, los sentimientos asombrosos. La literatura no sólo nos dice las virtudes y defectos en la vida, independientemente de que los parecidos sean hombres buenos, *no se ve la intención, si no la vida tal cual es, no hay moral en la literatura.*

Rulfo dejó de escribir, él era un hombre parco, lo que tenía que decir, lo dijo, y yo creo que es muy importante en ese aspecto, no se requiere que un escritor escriba todos los años, basta con que escriba para siempre para estar dentro de la historia literaria.

La Cordillera era el mismo libro que *Pedro Páramo*. Después que publicó *Pedro Páramo*, dijo que estaba preparando *La Cordillera*, eso no era cierto, la prueba está que no ha aparecido nada. Él quitó muchas páginas, de *Pedro Páramo*, cuando la publicó era la tercera versión, muchos párrafos, muchos capítulos que no aparecieron en la novela, seguramente quedaron en sus papeles, pero pensar que sean las de otra novela, no. Definitivamente Rulfo dejó de escribir.

Para demostrar que Rulfo definitivamente abandonó la pluma. Alí Chumacero nos contó la siguiente anécdota: Un libro de Efrén Hernández fue publicado inicialmente por el Fondo de Cultura y luego lo publicó el FONCA, lo reeditó, creo que le quitaron mi prólogo los *desgraciados, la verdad no me acuerdo, nada más estoy inventando.*

Entonces le pedí a Rulfo que me escribiera el prólogo. -"Hazme una cuartilla, le dije, una cuartilla".

"Sí, sí, sí, Alí como no, sí, sí". Ahí voy voy trabajando. Y dejé el pliego con una hoja para el prólogo, donde caben tres cuartillas, o una, o dos, y empecé a imprimir desde el segundo pliego. Ya estaba yo en el último pliego y no me daba nada.

-*"Bueno Juan, cuándo carajos me das el prólogo"*

-*"No, no Alí, fijate que lo escribí, pero lo metí abajo de la cama y mis hijos lo descubrieron y lo sacaron - decía - me lo perdieron", inventaba cosas.*

-*"Nombre, nombre, escribe una cuartilla por amor de Dios, ándale que ya estoy en el índice y ¿qué voy a poner en el índice?, ¿que no hay prólogo?."*

-*No, no, si te lo voy a dar espérate.*

Ya fue cuando Efrén se cansó y un día me fue a buscar a la oficina, al tercer piso, y me dijo:

-“Bájese, para que me escriba el prólogo”.

Bueno, me baje y escribí, escribí tres cuartillas. Yo lo quería publicar sin firma como si fuera una cosa de editorial. No, me dijo Efrén, “Usted lo firma”. -“No, porque se va a enojar Juanito, se va a molestar”. Él no hizo el prólogo y salgo yo, va a decir “este desgraciado no me espero un año más”.

No le costaba nada decir, es un gran escritor, lo conocí yo de tal manera, lo que digo yo en el prólogo, la gente cree que Efrén era mi gran amigo, yo apenas lo conocía.

Cuando murió, Efrén Hernández se puso tres borracheras, una al levantarse, otra al mediodía y otra por la noche, cuando iba a llegar casi a su casa, ahí cayó, lo fue a levantar Eunice, que también era borracha como el demonio, y se murió de borracha.

Rulfo era un hombre solitario, absolutamente. Era falto de alegría, Dios los hace así. Juan no era un hombre efusivo, vamos a tal parte, vamos, pues nada, era un hombre fume, fume y fume sus Delicados, fume y fume. Luego le dio por tomar, pues eso lo inhibió más todavía, porque el alcohol separa, no andaba en ambiente literario, ni nada.

Era muy cordial, nunca una mínima diferencia, ningún problema ninguno, José Luis Martínez, Juan Rulfo y Arreola, eran los tres grandes amigos.

Rulfo no era un hombre muy alegre, era un hombre que hablaba poco, él era eminentemente un escritor, a veces solamente saben expresarse mediante la palabra escrita, y suelen no hacerlo brillantemente hablando, el espíritu del escritor habla muy poco.

4.3 AUNQUE PEDRO PÁRAMO ES UN LIBRO FUNDADOR NO SE SABE DE DONDE VIENE: JUAN ASCENCIO

Rulfo además de ser famoso es considerado un genio

Juan Ascencio, abogado de profesión, escritor e investigador de vocación. Fue amigo de Juan Rulfo durante los último años de su vida, siguió de cerca las reacciones y comentarios que surgían en torno al escritor jalisciense y su obra. Actualmente escribe una bibliografía de Rulfo en donde externa sus vivencias con él y saca por primera vez a la luz pública, algunos materiales proporcionados por Clara Aparicio, la esposa de Rulfo. Ascencio habla:

Goethe da las características del genio, Rulfo cumple con ellas: no va contra ninguna escuela, no forma escuela, tampoco tiene seguidores. Aunque *Pedro Páramo* es un libro fundador no sabemos de dónde viene, a diferencia de, por ejemplo, Juan José Arreola. Hay algunos que dicen que escriben como Fulano o Zutano, pero Rulfo no tiene imitadores. Bueno, hubo dos, Tomás Mojarro con su cuento *Cañón de Juchipila* y su novela *Malafortuna*, y Fernando del Paso con su primer novela *José Trigo* que juega con las palabras, en nivel de lenguaje se dijo que Del Paso iba por su camino.

Juan Rulfo en alumnos no dejó influencia, ni en sus imitadores. Arreola hizo un cuento al estilo de Rulfo "El corrido". Si usted lo lee, se dará cuenta que es Arreola con un cuento ranchero que quiso imitar por puro juego el estilo de Rulfo. Pero eso es abaratar a Rulfo.

En Gabriel García Márquez no hay influencia. García Márquez vivía en una zona donde vivían muchos sudamericanos, el rumbo era de calles angostas, con edificios amplios muy populosos. Ahí vivía Márquez, tenía dos colchones y sillas, estaba de indocumentado, era periodista. Hay una anécdota conocida, un día subió Alvaro Mutis a su departamento y sacó de un montón de libros el más pequeño, se lo dio y le dijo "Lea esa vaina, carajo, para que aprenda". Aunque García Márquez escribió una frase que es igualita a la inicial de *Pedro Páramo* eso no quiere decir que exista influencia de Juan Rulfo.

Hay otros como Agustín Monsreal que se autonombra heredero de Rulfo, eso es hablar en contra de si mismo, es una tontería, una solemne tontería. Nadie escribe para superar a nadie. Una obra es única, no se trata de superar. Un mal ejemplo sobre todo en las aulas es comparar, primero fue Rulfo con Arreola. Éste comentó al respecto: "la obra de Rulfo se ha venido agigantando con el tiempo, mientras que la mía se hace más pequeña".

Él no nos quería enseñar nada. Cuando se preguntan qué es la esencia, lo más importante de su obra, hay quien dice: su expresión, su fantasía, pero ninguno menciona la palabra clave.

Yo tengo un pique con Emanuel Carballo, no a nivel personal. Hace más de diez años dijo más o menos: "a Rulfo lo leen porque está de moda, dentro de 10 años ni siquiera se acordarán de él". No tiene mucho que el propio Carballo publicó un ensayo sobre Rulfo. Esa manía de los mexicanos de amarrar navajas, de llevar el chisme.

Cuando murió Rulfo hubo quien dijo: la literatura se lee antes de Rulfo y después de Rulfo, recién falleció Paz repitieron la misma frase.

En donde ha tenido muchísima influencia por la importancia de su obra es en el nivel académico, pues los estudios, tesis, investigaciones, análisis, en fin, cada día son más numerosos. Sin embargo, algunos carecen de veracidad como *La autobiografía armada* de Reyna Roffe, que dice puras burradas, es pura mentira. Rulfo estaba enojado y la quería demandar.

En una ocasión escuché una entrevista de Fabiola Ruiz, sobre Juan Rulfo, en donde dijo puras burradas. Ella afirma que Rulfo reprobó exámenes extraordinarios en el año 36. Rulfo tenía secundaria especial, no tenía bachillerato, entró a la militar y duró muy poco. La burrada es decir que reprobó un examen que no podía presentar, no había porqué. En una ocasión fui a la Casa del Preparatoriano y consulte a unos abogados, ellos dicen que no existía examen alguno para entrar a la Universidad.

Más que influencia de Rulfo hay usos de Juan Rulfo. Así como los hay de Sor Juana Inés de la Cruz o de algún otro escritor famoso. La gente utiliza ya sea su obra o su nombre para denominar así un lugar, una exposición...

Hay una librería que se llama "El Llano en Llamas", otra cuyo nombre es "La media luna". Rulfo es más famoso que leído, lleva más de un millón de ejemplares vendidos. Rulfo además de ser famoso, es considerado un genio. Esa característica no se le puede atribuir a otro, ni a Octavio Paz.

En Francia hay un premio, "El Premio Internacional de Cuento Juan Rulfo". Hay otro premio que se llama "Juan Rulfo para Primera Novela", lo llaman Premio Nacional, pero el Premio Nacional sólo lo entrega el presidente una vez al año, y los demás no lo son. También hay Biblioteca Juan Rulfo y una escuela Juan Rulfo.

En México se escribe para ser famoso, para tener éxito, considero la autenticidad, el conocerlo, convivir con él, yo lo veía diario nos tomábamos un café, uno en la mañana y otro en la noche.

Un uso de Rulfo también es si yo quiero alimentar mi ego invento cosas, en el "Inframundo el México de Juan Rulfo" todos los escritos son auténticos, excepto el de Fernando Benítez, todo es falso, como periodista es chueco.

Benítez decía que él era el único que lo visitaba, lo cual es falso, un día estaba don Fernando y le pregunté a Rulfo ¿qué no son amigos? Respondió si, pero, después no.

Después que murió Rulfo se armaron mesas redondas en el museo, cuando le tocó a Benítez empezó a hablar del cáncer como un gran escultor, porque la gente se va demacrando, adelgazando, eso es un uso deshonesto.

Ligado con esto hay otros usos, Oscar Gerineldi, un escritor argentino ganó deshonestamente un premio Juan Rulfo con su novela *Luna Caliente* y persiguió a Rulfo pidiéndole que le escribiera la cuarta de forros. Se valió de Edmundo Valadéz para que le ayudara, Rulfo le entregó el escrito delante de mí en el Juglar, Oscar lo vio y le pareció mal. Se disgustó diciendo que él merecía más y le rogó que lo modificara -"Ponga usted que soy el mejor del Post boom", -¿y qué es el post boom, "la literatura que estamos haciendo nosotros"- "¿y quiénes son ustedes? -"Jorge Eduardo Soriano y yo".

Gerineldi publicó la novela con esa cuarta de forros. Poco después invitaron a Rulfo y a Valadéz a Argentina, Valadéz aceptó, Rulfo dijo que tal vez. Pero como Gerineldi era indiscreto,

anduvo comentando que aun cuando era refugiado iba a regresar a su país para andar por las calles con un viejito en cada brazo y todo Buenos Aires iba a estar a sus pies. Rulfo ya no fue.

Otro uso de Rulfo es: cuando él vivía en un departamento en el año 61, lo contrataron en Televisa Guadalajara. Él bebía mucho y doña Clara tenía que esperar a que los muchachos salieran de la escuela para irse a Guadalajara; pero un día antes les cortaron la luz, y su vecino se ofreció a guardar algunas cosas. Él se llama Carlos Velo y sacó los cajones del escritorio de Rulfo. Cuando llegó Clara a Guadalajara y Rulfo revisó sus papeles, se percató que le hacían falta. Rulfo siempre pensó que Velo le había robado papeles.

En el velorio, Benítez andaba levantando la mano, ¿quién tiene un inédito?. Velo levantó la mano. A mí me tocó ir a casa a reclamarle a Benítez, él dijo, "yo tengo el orgullo de haberlo publicado primero".

Estábamos todos cuando José María Fernández Unzáin le dice a Clara, "¿qué le parece si los restos de Rulfo fueran llevados a la Rotonda?"; Benítez llega y le dice a Clara qué como permitía que la Sogem anduviera promoviendo eso, de que los restos fueran colocados en la Rotonda, que era un lugar muy feo, y a Rulfo no le gustaba.

Instantes después el mismo Benítez propuso al presidente Miguel de la Madrid llevar los restos a la Rotonda.

ANEXO

¡DILES QUE NO ME MATEN!

¡Diles que no me maten, Justino! Anda, ve a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que los hagan por caridad.

-No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

-Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

-No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo ya no quiero volver allá.

-Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver que consigues.

-No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mí también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

-Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

-No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

-Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma.

Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio vuelta para decir:

-Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

-La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver qué cosas haces por mí. Eso es lo que urge.

□

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado.

Quién le iba a decir que volvería aquel asunto tan viejo, tan rancio, tan enterrado como creía que estaba. Aquel asunto de cuando tuvo que matar a don Lupe. No nada más por nomás como quisieron hacerle ver los de Alíma, sino porque tuvo sus razones. Él se acordaba:

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

Primero se aguantó por puro compromiso. Pero después, cuando la sequía, en que vio cómo se le morían uno tras otro de sus animales hostigados por el hambre y que su compadre don Lupe seguía negándole la yerba de sus potreros, entonces fue cuando se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer. Y eso no le había gustado a don Lupe, que mandó tapar otra vez la cerca para que él, Juvencio Nava, le volviera a abrir otra vez el agujero. Así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, mientras el ganado estaba allí siempre pegado a la cerca, siempre esperando; aquel ganado suyo que antes nomás se vivía oliendo el pasto sin poder probarlo.

Y él y don Lupe alegaban y volvían a alegar sin llegar a ponerse de acuerdo.

Hasta que una vez don Lupe le dijo:

-Mira, Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

Y él contestó:

Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahí se lo haiga si me los mata.

□

"Y me mató un novillo.

"Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían. Por eso me vine a vivir junto con mi hijo a este otro terrenito que yo tenía y que nombra Palo de Venado. Y mi hijo creció y se casó con la nuera Ignacia y tuvo ya ocho hijos. Así que la cosa ya va para viejo, y según eso debería estar olvidada. Pero, según eso, no lo está.

"Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo. El difunto don Lupe era solo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía de a gatas. Y la viuda pronto murió también dizque de pena. Y a los muchachitos se los llevaron lejos, donde unos pariente. Así que, por parte de ellos, no había que tener miedo.

"Pero los demás se atuvieron a que yo andaba exhortado y enjuiciado para asustarme y seguir robándome. Cada que llegaba alguien al pueblo me avisaban

"-Por ahí andan unos fuereños, Juvencio.

"Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños, pasándome los días comiendo sólo verdolagas. A veces tenía que salir a la medianoche, como si me fueran correteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida".

Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente; creyendo que al menos sus últimos días los pasaria tranquilo. #Al menos esto -penso- conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz."

Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirando de un lado para otro arrastrado por los

sobresaltos y cuando su cuerpo había acabado por ser un puro pellejo correoso curtido por los malos días en que tuvo que andar escondiéndose de todos.

Por si acaso, ¿no había dejado hasta que se le fuera su mujer? Aquel día en que amaneció con la nueva de que su mujer se le había ido, ni siquiera le pasó por la cabeza la intención de salir a buscarla. Dejó que se fuera sin indagar para nada no con quién ni para dónde, con tal de no bajar al pueblo. Dejó que se fuera como se le había ido todo lo demás sin meter las manos. Ya lo único que le quedaba para cuidar era la vida, y ésta la conservaría a como diera lugar. No podía dejar que lo mataran. No podía. Mucho menos ahora.

Pero para eso lo habían traído de allá, de Palo de Venado. No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. Él anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir. Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron.

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estomago, que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buchets de agua agria que tenía que tragarse sin querer. Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran.

Tenía que haber alguna esperanza. En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él.

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvos de los caminos.

Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne.

Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último, sabiendo casi que sería el último.

Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran que lo dejaran que se fuera: "Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos", iba a decirles, pero se quedaba callado. "Más adelantito se lo dire", pensaba. Y sólo los veía. Podía hasta imaginar que eran sus amigos; pero no quería hacerlo. No lo eran. No sabía quiénes eran. Los veía a su lado ladeándose y agachándose de vez en cuando para ver por dónde seguía el camino.

Los había visto por primera vez al pardear de la tarde, en esa hora desteñida en que todo parece chamuscado. Habían atravesado los surcos pisando la milpa tierna. Y él había bajado a eso: a decirles que allí estaba comenzando a crecer la milpa. Pero ellos no se detuvieron.

Los había visto con tiempo. Siempre tuvo la suerte de ver con tiempo todo. Pudo haberse escondido, caminar unas cuantas horas por el cerro mientras ellos se iban y después volver a bajar. Al fin y al cabo la milpa no se lograría de ningún modo. Ya era tiempo de que hubieran venido las aguas y las aguas no aparecían y la milpa comenzaba a marchitarse. No tardaría en estar seca del todo.

Así que ni valía la pena de haber bajado; haberse metido entre aquellos hombres como en un agujero, para ya no volver a salir.

Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; sólo veía los bultos que se repegaban o se separaban de él. de manera que cuando se puso a hablar, no supo si lo habían oído. Dijo:

-Yo nunca le he hecho daño a nadie -eso dijo. pero nada cambió. ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos.

Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado. Dejó caer otra vez los brazos y entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

□

-Mi coronel, aquí está el hombre.

Se habían detenido delante del boquete de la puerta. Él, con el sombrero en la mano, por respeto, esperando ver salir a alguien. Pero sólo salió la voz:

¿Cuál hombre? -preguntaron.

El de Palo de Venado, mi coronel. El que usted nos mandó a traer.

-Pregúntale que si ha vivido alguna vez en Alima -volvió a decir la voz allá adentro.

-¡Ey, tú! ¿Que si has habitado en Alima? -repitió la pregunta el sargento que estaba frente a él.

-Sí. Dile al coronel que de allá mismo soy. Y que allí he vivido hasta hace poco.

-Pregúntale que si conoció a Guadalupe Terreros.

-¿A don Lupe? Sí. Dile que sí lo conocí. Ya murió.

Entonces la voz allá adentro cambió de tono:

-Ya sé que murió -dijo-. Y siguió hablando como si platicara con alguien allá, al otro lado de la pared de carrizos:

"_Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó.

"Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago. Me contaron que duró más de dos días perdido y que, cuando lo encontraron, tirado en un arroyo todavía estaba agonizando y pidiendo en encargo de que le cuidaran a su familia.

"Esto, con el tiempo, parece olvidarse. Uno trata de olvidarlo. Lo que no se olvida es llegar a saber que el que hizo aquello está aún vivo, alimentando su alma podrida con la ilusión de la vida eterna. No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que está, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca."

Desde acá, desde afuera, se oyó bien claro cuanto dijo. Después ordenó:

-¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo!

-¡Mírame, coronel! -pidió él-. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derrengado de viejo. ¡No me mates...!

-¡Llévenselo! -volvió a decir la voz de adentro.

-...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! ¡Díles que no me maten!

Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando.

En seguida la voz de allá adentro dijo:

.-Amárenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros.

□

ahora. Por fin, se había apaciguado. Estaba allí arrinconado al pie del horcón. Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía.

Lo echó encima del burro. Lo apretó bien apretado al aparejo para que no se fuese a caer por el camino. Le metió su cabeza dentro de un costal para que no diera mala impresión. Y luego le hizo pelos al burro y se fueron, arrebiatados, de prisa, para llegar a Palo de Venado todavía con tiempo para arreglar el velorio del difunto.

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

MACARIO

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño. Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanto rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuchara a tablazos... Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros. Las ranas son buenas para hacer de comer con ellas. Los sapos no se comen; pero yo me los he comido también, aunque no se coman, y saben igual que las ranas. Felipa es la que dice que es malo comer sapos. Felipa tiene los ojos verde como los gatos. Ella es la que me da de comer en la cocina cada vez que me toca comer. Ella no quiere que yo perjudique a las ranas. Pero, a todo esto, es mi madrina la que me manda hacer las cosas... Yo quiero más a Felipa que a mi madrina. Pero es mi madrina la que saca el dinero de su bolsa para que Felipa compre todo lo de la comedera. Felipa sólo se está en la cocina arreglando la comida de los tres. No hace otra cosa desde que yo la conozco. Lo de lavar los trastes a mí me toca. Lo de acarrear leña para prender el fogón también a mí me toca. Luego es mi madrina la que nos reparte la comida. Después de comer ella. Hace con sus manos dos montoncitos, uno para Felipa y otro para mí. Pero a veces Felipa no tiene ganas de comer y entonces son para mí los dos montoncitos. Por eso quiero yo a Felipa, porque yo siempre tengo hambre y no me lleno nunca, ni aun comiéndome la comida de ella. Aunque digan que uno se llena comiendo, yo sé bien que no me llenó por más que coma todo lo que me den. Y Felipa también sabe eso... Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que es dicen. Yo no lo he oído. Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Ahí me acomodo cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarra mis manos; pero dice que por que dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo. Pero, a todo eso, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras. Cuando me llama a comer, es para darme mi parte de comida, y no como otra gente que me invita a comer con ellos y

luego que me les acercaba, me apedreaban hasta hacerme correr sin comida ni nada. No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en mi casa. Además, aquí vive Felipa. Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero mucho... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... Ahora ya hace mucho tiempo que no me da a chupar de los bultos esos que ella tiene donde tenemos solamente las costillas, y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina en el almuerzo de los domingos... Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un lado. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir a choros por la lengua... Muchas veces he comido flores de obelisco para entretener el hambre. Y la leche de Felipa era de ese sabor, sólo que a mí me gustaba más porque, al mismo tiempo que me pasaba los tragos, Felipa me hacía cosquillas por todos lados. Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada. Y eso le servía de mucho; porque yo no me apuraba del frío ni de ningún miedo a condenarme en el infierno si me moría yo solo ahí, en alguna noche... A veces no le tengo tanto miedo al infierno. Pero a veces sí. Lo me gusta darme mis buenos sustos con eso de que me voy a ir al infierno cualquier día de estos, por tener la cabeza tan dura y por gustarme dar de cabezazos contra lo primero que encuentro. Pero viene Felipa y me espanta mis miedos. Me hace cosquillas con sus manos como ella sabe hacerlo y me ataja el miedo ese que tengo de morirme. Y por un ratito hasta se me olvida... Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con Él pidiéndole que me perdone toda la mucha maldad que le llena el cuerpo de arriba abajo. Ella le dirá que me perdone, para que yo no me preocupe más. Por eso se confiesa todos los días. No porque ella sea mala, sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios, tiene que sacarme esos chamucos del cuerpo confesándose por mí. Todos los días. Todas las tardes de todos los días. Por toda la vida ella me hará ese favor. Eso dice Felipa. Por eso yo la quiero tanto... sin embargo, lo de tener la cabeza así de dura es la gran cosa. Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada. Aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía,

cuando viene la chirimía a la función del señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor... Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno esta en la iglesia, esperando salir a la calle para ver como es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura...: "El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro." Eso dice el señor cura... yo me levanto y salgo de mi cuarto antes que me agarre la luz del día. En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno. Llueven piedras grandes y filosas por todas partes. Y luego hay que remendar las camisas y esperar muchos días a que se remienden las rajaduras de la cara o de las rodillas. Y aguantar otra vez que le amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remedio y vuelve a salir el chorro desangre. Ora que la sangre también tiene buen sabor aunque eso sí, no se parece al sabor de la leche de Felipa... Yo por eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa. En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras. Y ni siquiera prendo el ocote para ver por dónde se me andan subiendo las cucarachas. Ahora me estoy quietecito. Me acuesto sobre mis costales, y en cuanto siento alguna cucaracha caminar con sus patas rasposas por mi pescuezo le doy un manotazo y la aplasto. Pero no prendo el ocote. No vaya a suceder que me encuentren desprevenido los pecados por andar con el ocote prendido buscando todas las cucarachas que se meten por debajo de mi cobija...las cucarachas truenan como saltapericos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si truenen. A los grillos nunca los mato. Felipa dice que los grillos hacen ruido siempre, sin pararse ni a respirar, para que no se oigan los gritos de las ánimas que están penando en el purgatorio. El día en que se acaben los grillos, el mundo se llenará de los gritos de las ánimas santas y todos echaremos a correr espantados por el susto. Además, a mí me gusta mucho estarme con la oreja parada oyendo el ruido de los grillos. En mi cuarto hay muchos. Tal vez haya más grillos que cucarachas aquí entre las arrugas de los costales donde yo me acuesto. También hay alacranes. Cada rato se dejan caer del techo y uno tiene que esperar sin resollar a que ellos hagan su recorrido por encima de uno hasta llegar al suelo.

Porque si algún brazo se mueve o empiezan a temblarle a uno los huesos, se siente en seguida el ardor del piquete. Eso duele. A Felipa le picó una vez uno en una nalga. Se puso a llorar y a gritarle con gritos queditos a la Virgen

santísima para que no se echara a perder su nalga. Yo le unté saliva. Toda la noche me la pasé untándole saliva y rezando con ella, y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio, en que yo también le ayudé a llorar con mis ojos todo lo que pude... De cualquier modo, yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de los amantes de aporrear gente. Aquí nadie me hace nada. Mi madrina no me regala porque me vea comiéndome las flore de su obelisco, o sus arrayanes, o sus granadas. Ella sabe lo entrado en ganas que estoy siempre. Ella sabe que no se me acaba el hambre. Que no me ajusta ninguna comida para llenar mis tripas aunque ande a cada rato pellizcando aquí y allá cosas de comer. Ella sabe que me como el garbanzo remojado que le doy a los puercos gordos y el maíz seco que le doy a los puercos flacos. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que me amanece hasta que me anochece. Y mientras encuentre de comer aquí en esta casa, aquí me estaré. Porque yo creo que el día en que deje de comer me voy a morir, y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno. Y de allí ya no me sacará nadie, ni Felipa, aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina y que traigo enredado en el pescuezo... Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. Si tardan más en salir, puede sucedes que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantas, y se llenará de coraje. Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mi, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derecho, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están... Mejor seguiré platicando... De los que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En la presente investigación pudimos comprobar que Rulfo uso la lengua sencilla del pueblo y el lenguaje poético para crear una de las obras más admirables de nuestro siglo.

Rulfo era un hombre que hablaba muy poco, pero tenía mucho que decirnos, utilizó los cuentos como un medio de transmitir sus emociones, sus pesares, sus dolores y sus anhelos.

Juan Rulfo a muy temprana edad conoce el significado de la muerte, factor determinante en su vida y obra, la muerte violenta de su padre, el fallecimiento de su madre, y la sangrienta rebelión cristera, marcaron para siempre tanto su carácter, como su temperamento, pero sobre todo lo orillaron a vivir siempre callado, a hablar para sí mismo, así como murmuran los personajes de sus cuentos.

De la segunda parte de nuestra investigación pudimos concluir que los cuentos de Rulfo son el resultado de esa melancolía, de la nostalgia por todo lo que perdió en su infancia y aquello que jamás pudo alcanzar, su lenguaje es aquello que emana a través de la herida que nunca cicatrizo.

La esencia de sus creaciones es precisamente esa nostalgia por el otro mundo, el mundo desconocido e inasible para los vivos. La muerte presente en toda la obra de Rulfo, no como tema sino como esencia de su arte. El escritor traslada el mundo de los vivos al de los muertos y el de los muertos a la sensibilidad de los hombres. Así nos da la oportunidad de vivir nuestra vida en otras veredas, en el ámbito de lo poético.

El estilo de Rulfo más que influir cautivó por sus lacónicas expresiones y por la sangre y savia que emana de cada una de sus palabras. Sus imitadores si los hubo, se dieron cuenta que jamás podrían igualar al más grande creador de cuentos en México. Sin embargo, es imposible dejar de ver con los ojos infantiles del escritor jalisciense.

Sus cuentos son poesía pura, elaborada por el material más bello y puro del hombre, el lenguaje crudo y fresco del hombre humilde. Pues la poesía es humilde, de la humildad extirpa

ese brío, para su expresión atrevida, eco de los íntimos sentimientos de un hombre con el don de comunicarse a través del cuento.

La literatura al igual que cualquier forma de comunicación estética están hechos del material más denso y excepcional que el hombre ha producido, la palabra.

El cuento es el género más condensado y complicado de la literatura, su agudeza y perfección expresiva hacen de este material una especie inconfundible y lejana de la extinción, al contrario de ella, la evolución es un factor que lo ha caracterizado. Pues el hombre desde tiempos remotos ha tenido y tiene la necesidad de escuchar o leer narraciones mágicas, misteriosas o simplemente deleitarse con palabras o sucesos comunes y chuscos. Antes de las bellas historias de Sherezada la mujer estaba condenada a morir, después de ella representaron la vida. Y el cuento es precisamente eso, vida para mundos fantásticos y terribles.

Hoy día es un material literario aceptado en todos los estratos del mundo, por su tradición, por saberse anteponer y conservar ante otros géneros y sobre todo por cultivar su vitalidad, frescura, brillo y mantenerse a la vanguardia en el ámbito literario.

Los escritores de la "Nueva narrativa", entre ellos Rulfo, contribuyeron al enaltecimiento y evolución del cuento, con sus aportaciones, sugerencias y sobre todo su compromiso a la literatura y a la sociedad. Ellos se identifican por su estilo original, lenguaje renovado. Retoman lo sencillo y se olvidan de tecnicismos, barroquismos y rimbombancias. Le otorgan formas y estructuras novedosas.

Por otra parte el crecimiento de la industria editorial permitió que las creaciones literarias hispanoamericanas llegaran a otros países.

El cuento como modo comunicativo mantiene dos líneas de transmisión la interna, contenida en el mensaje, y la externa, el mensaje mismo emitido por un autor y que tiene que ser recibida por el lector para completar este acto.

La línea de comunicación interna es originada por un narrador, protagonista, autor, o simple observador de una serie de acontecimientos que comunica a un receptor presente, ya sea imaginario, o real, que interactúa o no, en el relato.

La segunda línea de comunicación es mucho más compleja pues en esta el escritor selecciona su material lingüístico, temático, sintáctico, simbólico y metafórico con el fin de crear un mensaje, con un sentido, que resulte estético para su lector.

La calidad de la obra depende en gran medida de esos espacios vacíos, de los indicios, en otras palabras de ese silencio, que demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, que compromete al lector hasta incorporarlo al relato.

Precisamente es ese tipo de lectura la que se ofrece en el tercer apartado de nuestra tesis. Una lectura que lee entre líneas y al hacerlo pone de manifiesto lo ambiguo de la palabra, dotándola de un último significado.

Toda creación literaria tiene una escritura múltiple, así como una lectura múltiple, pues esta varía conforme al nivel cultural, social a la preparación que tenga, sus anteriores lecturas, época en que vive, contexto e ideología. Hasta para un mismo lector al reencontrarse nuevamente con una obra descubre nuevos significados.

El lector es el elemento último y con relevante importancia en la comunicación, pues sin él, este acto no se realiza y es como si el libro no existiera. Aquí radica la importancia y el interés de la presente investigación, sobre todo pretendemos haber servido como intermediario, pues finalmente quien dota de un significado e indicación última es el que toma en sus manos una obra y la interpreta.

El análisis de la obra de Rulfo demuestra que es una de las obras más comentadas que comprendidas y que sólo se puede llegar a obtener una significación última de los cuentos, si se realiza con una lectura integradora cuyos sentidos a abordar sean críticos, literarios, históricos, socio-sicológicos e ideológicos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra*, Madrid, España, 1989, Editorial Gredos, 323 p.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, D.F., 1981, Fondo de Cultura Económica, 453 p.
- Aronne Amestoy, Lidia. *América en la encrucijada de mito y razón*, Buenos Aires, Argentina, 1976, Fernando García Cambeiro, 204 P.
- Barthes, Roland -et al.- *Análisis estructural del relato*, Traducción: Beatriz Dorriots, México, D. F., 1982, Editora Premia, 208 p.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*, Traducción: Nicolás Rosa y Oscar Terán, México, 1989, Siglo XXI, 150 p.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Traducción: C. Fernández Medrano, Barcelona, España, 1987, Paidós comunicación, 357 P.
- Barthes, Roland. *S/Z Crítica literaria*, Traducción: de Nicolás Rosa, México, 1980, Siglo XXI editores, 221 p.
- Barthes, Roland. *Crítica y Verdad*, Traducción: de José Bianco, Argentina, 1972, Siglo XXI editores, 82 p.
- Berlo, David K. *El proceso de la comunicación*, México, 1989, Editorial El Ateneo, 239 P.
- Bonnin, Ignacio y Balcells, José María. *Expresión antología de textos*, España, 1973, Editorial Vicens – Vives, 251 p.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía y prosa*, México, 1979, Promociones Editoriales Mexicanas, 201 p.

- Botton Burlá, Elora. *Los juegos fantásticos*, México D.F., 1994, Facultad de Filosofía y Letras UNAM., 222 P.
- Broekman, Jan M. *El estructuralismo*,_Barcelona, 1979,Editorial Herder, 201 P.
- Casona, Alejandro. *Flor de leyendas*, México, 1979, Porrúa, 173 p.
- Castagnino Raúl H. *¿Qué es literatura?*, Argentina, 1974, Editorial Nova Buenos Aires, 206 p.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*,_México, 1994, Alfaguara Literatura, 149 p.
- Cortázar, Julio. *Octaedro*,_Madrid, 1974, Alianza editorial, 141 P.
- Cortázar, Julio. *Todos los fuegos el fuego*, Argentina, 1995, Editorial Sudamericana, 151 p.
- Corvez, Maurice. *Los estructuralistas*,_Traducción: Leandro Wolfson y Andrés Pirk, Buenos Aires, Argentina, 1971, Amorrortu editores, 153 p.
- Cutré Héctor Victor. *La enseñanza de la lengua en la formación de maestros*, Buenos Aires, Argentina, 1986, 489 P.
- Dario, Rubén. *Azul*, México, 1988, Editores Mexicanos Unidos, 165 p.
- Dessau Adalbert. *La novela de la revolución mexicana*,_México, D. F., 1972, Fondo de Cultura Económica, 477 p.
- Fernández Martorell, Concha. *Estructuralismo*,_España, 1994, Montesinos, 125 p.
- Ferrer Chivite, Manuel. *El laberinto mexicano en de Juan Rulfo*, México, 1993, Fondo de Cultura Económica, 146 p.
- Flores, Angel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*,_México, 1990, Premia editora, 274 P.

- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*, México, 1993, Fondo de Cultura Económica, 178 p.
- Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados* México, 1982, Ediciones Era, 85p.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, 1976, Cuadernos Joaquín Mortiz, 98 p.
- García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*,_España, Barcelona, 1995, Ediciones Altaya, 264 p
- García Márquez, Gabriel. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*,_Bógota, Colombia, 1972, Oveja Negra, 115 p.
- García Márquez, Gabriel. *Ojos de perro azul*, México, 1987, Editorial Diana, 159 p.
- González José, Luis. *Novela y cuento en el siglo XX*. México D. F., 1973, Complejo Editorial Latinoamericano.
- Goreberg, Monica A. *Acerca de la escritura*,_España, 1991, 117 p.
- Guiuseppe, Bellini, *Historia de la literatura Hispanoamericana*, Madrid, 1986, Castalia, 816 p.
- Harss, Luis. *Juan Rulfo o la pena sin nombre, en los nuestros*, Buenos Aires, 1996, Sudamericana, 337 p.
- Herrera, Esther y Alboukrek, Aarón. *Diccionario de escritores hispanoamericanos, del siglo XVI al siglo XX*, México, 1991, Ediciones Larousse, 291 p.
- Jakobson, Roman. *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, 1971, Ayacuso, 150 p.
- Jakobson, Roman. *Lingüística poética y tiempo*,_Barcelona, 1980, Grijalbo, 185 p.
- Jean, Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, 1986, Editorial Ariel, 476 p.

- López Mena, Sergio. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, 1983, Universidad Nacional Autónoma de México, 137 p.
- Martinet, André. *La lingüística, Guía alfabética*, Traducción: Carlos Manzano, Barcelona, 1975, Editorial Anagrama, 438 p.
- Medina, Dante. *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara, 1989, Universidad de Guadalajara, 361 p.
- Méndez Torres, Ignacio. *El lenguaje Oral y escrito en la comunicación*, México, 1994, Editora Limusa, 317p.
- Menghi, Luis Alberto; Rovere, Susana Inés y García Carrero, Estrella. *Esbozo para una didáctica de la lengua y la literatura*, Buenos Aires, 1995, Ediciones Braga, 274 p.
- Middleton, Murry. *El estilo literario*, Traducción de Jorge Hernández Campos, México, D. F., Fondo de Cultura Económica 1976, 150 p.
- Millán, María del Carmen. *Literatura Mexicana*, México, 1994, Esfinge, 331p.
- Monterroso, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*, México, 1996, Fondo de Cultura Económica, Tezontle
- Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, Madrid, 1992, Alianza Editorial, 692 p.
- Paoli, J. Antonio. *Comunicación e información*, México, D. F., 1990, Editorial Trillas, 138 p.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura*, México, 1985, Premia Editora, 173 p.
- Prieto, Francisco. *Cultura y comunicación*, México, , D. F., 1994, Ediciones Coyoacán, 91 p.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!*, México D.F., 1993, Joaquín Mortiz, 214 p.

- Plugli, Gianni. *¿Qué es verdaderamente el estructuralismo?*, Traducción María Dolores Fonseca, Madrid, 1972, Editorial Doncel, 231 p.
- Rama, Angel y Viñas, David –et at-. *Más allá del boom*, México, 1981, Marcha Editores, 326 p.
- Ramos Díaz, Martín. *La palabra artística en la novela de Juan Rulfo*, Estado de México, 1991, Universidad Nacional del Estado de México, 288p.
- Reed H., Blak Edwin, Haroldsen O. *Una Taxonomía de conceptos de la comunicación*, Traducción: Leticia Halperin Donghi, México D. F., 1977, Ediciones Nuevo Mar, 167 p.
- Robey, David. *Introducción al estructuralismo*,_Madrid, 1976, Alianza Editorial, 226 p.
- Romero Rubio, Andrés. *Teoría general de la información y de la comunicación*,_Madrid, 1975, Ediciones pirámide, 334 p.
- Ruffinelli, Jorge. *Prólogo a la obra completa de Juan Rulfo*,_Caracas, 1977, Biblioteca Ayacucho.
- Ruffinelli, Jorge. *La escritura invisible*,_Xalapa, Veracruz, 1986, Universidad Veracruzana, 166 p.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*,_México D.F., 1989, Fondo de Cultura Económica, 191 p.
- Rulfo, Juan. *Antología personal*,_México D.F., 1988, Biblioteca Era, 167 p.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*,_México, D.F., 1966, Fondo de Cultura Económica, 159 p.
- San José, G. Felipe. *La literatura Mexicana*,_México, 1985, Panorama Editorial, 175 p.
- Sandoval, Alejandro -et al.- *Los murmullos, Antología periodística entorno a la muerte de Juan Rulfo*,_México, D. F., 1986, Delegación Cuauhtémoc del D.D.F., 260 P.
- Sánchez Macgregor, Joaquín. *Rulfo y Barthes*,_México D. F., 1982, Domés, 126 p.

- Schaff, Adam. *Estructuralismo y marxismo*, Traducción: Carlos Gerhard, México D.F., 1976, Editorial Grijalbo, 314 p.
- Sfez, Lucien. *La comunicación*, Traducción: Rosa Linda Hernández Hernández, México, 1992, publicaciones Cruz O, 109 p.
- Seymour Menton. *El cuento Hispanoamericano*, México, 1996, Fondo de Cultura Económica, 736 p.
- Serra, Edelweis. *Tipología del cuento literario*, Madrid, 1978, Capsa Editorial, 198 p.
- Todorov Tzvetan. *Literatura y significación*, Traducción: Gonzalo Suárez Gómez, Barcelona, 1971, Editorial Planeta, 236 p.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción: Silvia Delpy, México, 1995, Ediciones Coyoacán, 141 p.
- Valverde, José María. *La literatura qué era y qué es*, Barcelona, España, 1989, Montesinos Editor, 118 p.
- Zacharis, John y Coleman, Bender. *Comunicación oral un enfoque racional*, México, 1991, Editorial Limusa, 270 p.
- Zavala, Lauro. *Teoría de cuento*, México D. F., Difusión Cultural UNAM, 320 P.
- Inframundo el México de Juan Rulfo*. México, 1980, Ediciones del Norte, 52 p.
- Popol Voh, Las antiguas Historia del Quiché, Traducción: Recinos Adrián, México, Fondo de Cultura Económica, 185 p.

HEMEROGRAFÍA

La Jornada, 6 de enero de 1987.

Zendejas, Francisco *Donde los sollozos Hablan*, México en la cultura. Novedades del 24 de abril de 1955

Reyes Nevares, Salvador, *Los libros de Pedro Páramo*, El Nacional Revista Mexicana de Cultura suplemento. México 15 de mayo de 1955.

Salazar Mallen, Rubén, *El mensaje de la obra*, El Universal, junio 21 1955.

Poniatowska, Elena, *En el México donde todo el mundo habla del todo el mundo, sólo las dos ovejas negras de la literatura se salvan: Montes de Oca y Juan Rulfo*, México en la cultura, Novedades 14 de diciembre de 1959.

Siempre número 87, 15 de septiembre de 1965.

Rulfo en Itamas, México, Universidad de Guadalajara - Proceso, 1988.

ENTREVISTAS:

ALI CHUMACERO

JUAN ASCENCIO