

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Cinco Cuentistas Mexicanos

Modernos



FILOSOFÍA
Y LETRAS
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO

DE MAESTRO EN ARTES EN

ESPAÑOL PRESENTA

FAREED AHMAD KHAN

México, D. F.

1963

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
PARA EXTRANJEROS

m 122836



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.



BIBLIOTECA SIMÓN BOLÍVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS

XN63

A4



CON GRATITUD RESPETO Y ADMIRACIÓN A MIS PADRES:

ABID ALI KHAN y SALEEMAN KHAN

QUIENES HAN LUCHADO CON UN ESPÍRITU INVENCIBLE

PARA DARMER UNA EDUCACIÓN

A MIS QUERIDOS HERMANOS:

YUSUF

YAMEEN

KAMALUDDIN

OMAR

FEROZE

FAIZAL

ZORIDA

CORISHA

y

AYESHA

A MIS SOBRINOS: CON CARÍÑO

AL DOCTOR ANTONIO CASTRO LEAL,
CON AGRADECIMIENTO POR SUS VALIOSOS CONSEJOS

A MIS ILUSTRES MAESTROS

A MIS ESTIMADOS AMIGOS

CAPITULO I

EL CUENTO EN LA EPOCA PRECORTESIANA

Mucho se ha discutido sobre la existencia del cuento entre las culturas antiguas de México. Sin embargo, como es opinión general de críticos e historiadores que el cuento es una de las formas literarias más antiguas —hecho comprobado con la existencia del cuento en Egipto muchos siglos antes de Jesucristo— queda la posibilidad de que el cuento hubiera existido también en México antes de la llegada de Hernán Cortés.

Recientes investigaciones han comprobado que el cuento indígena existía en forma de escritura jeroglífica y también en la tradición oral que subsistió hasta la llegada de los españoles. Posteriormente fueron traducidos muchos de estos cuentos, leyendas y mitos a la lengua castellana. El *POPOL VUH*, descubierto por fray Francisco Jiménez en Guatemala, es un ejemplo magnífico de las tradiciones hechas por los españoles.

En general, en los relatos indígenas predominan los temas mitológicos y sobrenaturales, históricos y anecdóticos, y en muchas ocasiones no nos dan más que una idea de las tradiciones, ritos y ceremonias de los pueblos a los que se refieren dichos relatos.

Tomado en su conjunto el cuento prehispánico es bastante variado y justifica Luis Leal la afirmación de que:

“es abundante, rico en colorido y en detalles, de exuberante fantasía y no inferior en calidad al de otros pueblos. Prueba de su vigor nos lo da el gran número de relatos indígenas populares que han subsistido y que los folkloristas comienzan a recoger.”¹

EL CUENTO DE LA EPOCA COLONIAL

Hay muchos comentarios negando la existencia del cuento en México durante la época colonial. Sin embargo, es posible que los críticos se refieran al cuento como género distinto e independiente. De existir el cuento colonial se encontraría no en colecciones especiales del género, sino formando parte de muchas de las crónicas e historias de los conquistadores y religiosos de la época, como relatos entrelazados en ellas sobre la vida y los acontecimientos de los indios.

En los relatos de la época colonial abundan los temas de fantasmas, magia y supersticiones, descripciones extrañas de viajes maravillosos y aventuras extraordinarias. Dan, además, una información interesante sobre la vida y las costumbres de la época.

Entre los autores que, por ciertos relatos que incluyen en sus obras, pueden considerarse como cuentistas, destacan Francisco Cervantes de Salazar (1514-1575), autor de una *Crónica de la Nueva España*; el escritor mexicano Juan Suárez de Peralta (siglo XVI), con sus relatos interesantes de las *Noticias históricas de la Nueva España*, y también Fray Joaquín Bolaños (siglo XVII), autor de *La portentosa vida de la Muerte*.

EL CUENTO EN LA EPOCA DE LA INDEPENDENCIA

En 1812, cuando las Cortes de Cádiz promulgaron la libertad de la imprenta, surgió un renacimiento literario en México. Aunque todavía entonces no se cultiva el cuento como un género independiente, sí se encuentran ensayos y rasgos bastante importantes para considerar que la época de la Independencia es la de los albores del cuento en México, sobre todo con el *Pensador Mexicano*, según opiniones autorizadas:

“Consideramos a Fernández de Lizardi como el primer y verdadero cuentista mexicano en el tiempo; en dónde encuentro al Pensador Mexicano como un excelente cuentista es en aquellas narraciones que intercala al margen de sus novelas”.²

declaró Francisco Rojas González en un artículo excelente sobre la evolución y los valores del cuento mexicano.

En *El Periquillo Sarniento*, publicado en 1816, se encuentran varios trozos o cuentos que no tienen nada que ver con la trama de la novela. Véanse por ejemplo el cuento de don Antonio, el cuento del Payo y el cuento del Negrito. Aunque estos relatos no tengan las cualidades del cuento de hoy, presentan, sin embargo, algo de la proyección de los personajes, del ambiente y del manejo del lenguaje, características que desarrollará después el cuento mexicano.

EL CUENTO ROMANTICO

Los primeros cuentistas del siglo XIX no se dan cuenta perfecta de las diferencias entre la novela y el cuento; no se preocupan por suprimir los detalles accesorios ni las descripciones inútiles que destruyen la precisión y la brevedad del cuento. Muchas veces, la acción principal se pierde ante complicaciones y frecuentes digresiones de tono filosófico o declamatorio. Sus argumentos son larguísimos, con acontecimientos esparcidos y cambios repentinos de escenarios que son nada más obstáculos a la fluidez y desarrollo de la trama del cuento.

Todas esas digresiones innecesarias aparecen con frecuencia durante la época romántica. El romanticismo, que reaccionó contra las reglas y las normas rígidas del neoclasicismo, llegó a México a principios del segundo tercio del siglo XIX y casi inmediatamente encontró eco en los escritores mexicanos, ansiosos de formar una nueva literatura muy mexicana que correspondiera al clima espiritual de libertad e independencia que se respiraba en esos días.

En el cuento romántico triunfa la imaginación sobre la realidad, y el sentimentalismo sobre el racionalismo. Se abusa de temas presentados siempre en un tono de exageración. Sus temas son amores imposibles o ideales, casamientos contrariados por la tiranía de los padres, raptos, entrevistas nocturnas, pasiones, amantes misteriosos, venganzas o asesinatos.

Los protagonistas del cuento romántico son seres melancólicos, refugiados en un mundo irreal e idealizado; así, a causa de sus emociones exageradas, sufren al enfrentarse con la realidad. Siempre hay soñadores o mujeres de bellezas incomparables. El lenguaje es sentimental y afectivo y, por la importancia exagerada que se da al amor, puede formarse un diccionario de términos sobre emociones, sensaciones e ideales. Las palabras que podemos llamar románticas, abundan: "suspiro", "dulzura", "amargura", "languidez", "melancolía", "ternura", "apasionado", "ensueño", "divina", "ilusión". En cuanto a lo puro y la belleza espiritual, observamos palabras como: "virgencita", "angelita", "casta", "inocencia", "ojos aterciopelados", "tez alabastrina", "dientes anacarados", "labios de grana" y "cabellos sedosos". Estas palabras forman un vocabulario con el que van estructurando un estilo inconfundible de los lectores románticos de esos años.

Durante la época romántica tiene un gran desarrollo el periodismo. Las revistas literarias, los "años nuevos" y los almanaques empiezan a influir muchísimo en el florecimiento del cuento mexicano.

La interesante crítica de Rojas González sobre el desarrollo del cuento mexicano presenta un cuadro exacto de los cuentistas que merecen atención:

"Apuntamos para la historia del cuento en México, las narraciones del oaxaqueño JOSÉ BERNARDO COUTO (1803-1862), así como las de FLORENCIO MARÍA DEL CASTILLO (1828-1863) en quien el género cuentístico encuentra su primer y exclusivo cultivador."³

Sobre la obra de este cuentista nos dice el crítico e historiador Carlos González Peña que "procuró, antes bien, presen-

tar las pasiones humanas en diversidad de conflictos, y hasta tuvo sus puntas y ribetes de sicólogo y teorizante.”⁴

En orden cronológico aparecen como los primeros cuentistas los siguientes, todos cultivando el cuento romántico: JOSÉ JOAQUÍN PESADO (1801-1861); IGNACIO RODRÍGUEZ GALVÁN (1816-1842); MANUEL PAYNO (1810-1894); FLORENCIO MARÍA DEL CASTILLO (1828-1863) y JUAN DÍAZ COVARRU (1837-1859).

EL CUADRO COSTUMBRISTA

El cuadro de costumbres es excelente para hacer una crítica de la sociedad y las condiciones lamentables del país, así como de la vida del pueblo mexicano. Casi todos los escritores de cuadros de costumbres participaron activamente en la política del país y solían utilizar su habilidad literaria para insistir en el mejoramiento de las condiciones de la vida mexicana.

JOSÉ TOMÁS DE CUÉLLAR (1830-1894): presentó en sus novelas de “La linterna mágica” una serie de cuadros que revelaban un conocimiento profundo de la vida mexicana:

“Cuéllar logra que los escépticos volteen la vista hacia la vida palpitante del barrio bajo, en donde se genera con todo vigor la nacionalidad que ahora nos enorgullece. Dialoguista notabilísimo, dueño de los más altos representativos no sólo del cuento típico de la décimonona centuria sino del cuentista mexicano con todo su historial.”⁵

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO (1834-1893) y JUSTO SIERRA (1848-1912) aunque son esencialmente autores románticos, van introduciendo temas nacionales y asuntos mexicanos en sus cuentos. Sobre los cuentos de Justo Sierra nos dice Carlos González Peña que forman:

“un dato importante en la evolución de nuestras letras: representan, con las novelas de Altamirano, el momento justo en que el romanticismo mexicano en el género novelesco cristaliza en una forma propiamente literaria y artística.”⁶

EL CUENTO ANECDOTICO

El arte de transformar un tema sencillo de manera que forme un relato sugerente dió lugar al cuento anecdótico. En este tipo de cuento destacan José María Roa Bárcena y Vicente Riva Palacio, que son, en realidad los precursores de este género en México.

A JOSÉ MARÍA ROA BÁRCENA (1827-1908) se le ha llamado con frecuencia "El padre del cuento mexicano". Trató temas que son ejemplares en el desarrollo del cuento; sus personajes están siempre cuidadosamente delineados. "Lanchitas" es un buen ejemplo de su arte singular. A propósito de este cuento dice Juan Valera:

"La fantasía del autor y su arte y buen trazo prestan apariencias de verosimilitud y hasta de realidad al prodigio más espantoso."⁷

y añadió respecto a "Noche al raso":

"Es una lindísima colección de anécdotas y cuadros de costumbres por donde el genio, el talento, y la habilidad para narrar están realizados por la naturalidad del estilo, y por la gracia y primor del lenguaje castizo y puro, sin la menor afectación de arcaísmo."⁸

EN VICENTE RIVA PALACIO (1832-1896) fue notable su dominio en el manejo del humorismo y la ironía, y tuvo una gran habilidad en el desarrollo de argumentos bien redondados. Es todavía la anécdota contada con fluidez y gracia, como lo prueban sus *Cuentos del general*.

EL MODERNISMO EN EL CUENTO

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA (1859-1895), periodista infatigable y director de la REVISTA AZUL, es el más distinguido de los cuentistas de la época del modernismo.

"Ya que Gutiérrez Nájera es el introductor del cuento literario en el periodismo mexicano, a él se debe el cambio de

rumbo de la trayectoria del desarrollo del género. De aquí en adelante, los cuentistas mexicanos imitan tanto el estilo como la tendencia de las producciones del Duque Job."⁹

Al analizar el estilo del Duque Job hace muy finas observaciones el crítico chileno Arturo Torres Rioseco:

"Gutiérrez Nájera posee en alto grado el símbolo, el colorido, la plasticidad, el ritmo, propios de los grandes artifices de la palabra. Sus cuentos, a pesar de su forma alada y exquisita, son de tal intensidad trágica y de tan justiciero realismo que su lectura a veces nos aplasta el espíritu."¹⁰

Entre sus mejores cuentos hay que mencionar dos de los preferidos del público: "Historia de un peso falso" y "La novela de un tranvía". He observado que muchas veces se encuentran rasgos románticos en los cuentos de Nájera. Intensifica las escenas también pintando las sensaciones del oído, tacto, vista, y olor.

AMADO NERVO (1870-1919) siguió la tendencia estética de Gutiérrez Nájera a quien admiraba mucho. Tenía Nervo una gran inquietud para solucionar problemas profundos y trascendentales. Se preocupaba mucho por la muerte y la reencarnación, por desentrañar el misterio de lo desconocido, los problemas metafísicos, teológicos y los adelantos de la ciencia.

La obra de Nervo revela dos etapas en su evolución literaria. La primera, propiamente modernista, tiene giros novelescos, intercala expresiones atrevidas, sigue una tendencia hacia las reformas e innovaciones. En la segunda etapa, Nervo evoluciona hacia la sencillez en la forma y la profundidad en el fondo.

Amado Nervo se considera uno de los iniciadores del naturalismo en México con sus novelas cortas *El Bachiller* y *Pascual Aguilera*. Esta tendencia de naturalismo llega a la mayor perfección en las obras de Federico Gamboa y Mariano Azuela con esfuerzos por mejorar las condiciones patéticas de la sociedad mexicana.

Entre los cuentistas menores, siguiendo la tendencia modernista, destacan LUIS G. URBINA famoso por sus crónicas y ALBERTO LEDUC, cuyo cuento "Fragatita" se menciona siempre como uno de los mejores cuentos mexicanos.

EL CUENTISTA REALISTA

Hay tres grupos de cuentistas realistas:

1. Los cuentistas que siguen los pasos de Fernández de Lizardi, Cuéllar y Altamirano.
2. Los que imitan a los realistas españoles como Benito Pérez Galdós y José María Pereda.
3. Los cuentistas afrancesados.

Los cuentistas realistas tratan de dar una visión fiel de la vida social de su época, suprimiendo sus sentimientos personales y esforzándose por presentar en sus cuentos situaciones y acontecimientos cotidianos. Los cuentistas realistas de mayor renombre son LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS y RAFAEL DELGADO.

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS (1850-1923). Su estilo es claro, flexible, con retoques irónicos y humorísticos. Se puede ver una mezcla de rasgos románticos en varios de sus cuentos. A veces predomina la tendencia de analizar sus personajes desde un punto psicológico. Aparecen en su obra influencias españolas e inglesas. Entre sus mejores cuentos se mencionan frecuentemente: "El billete de lotería", "En diligencia", "La horma de su zapato" y "Rincón bendito".

RAFAEL DELGADO (1853-1914). Un cuentista muy destacado en el campo de realismo, gran admirador de la naturaleza, siente con intensidad la armonía y el ritmo de la vida en su región natal Veracruz. Un magnífico paisajista, con dotes especiales como narrador, busca la belleza en la reproducción fiel de la naturaleza, presentando siempre un am-

biente lleno de color y de vida. Sus personajes son verosímiles e humanos.

“En sus Cuentos y notas (1902)” apunta María del Carmen Millán “parte del cuadro de costumbres, colecciona tipos pintorescos y recoge recuerdos personales, en los que la descripción de la naturaleza ocupa un lugar importante. Su po también diferenciar a sus personajes. Su estilo debe mucho a Pereda y a Cervantes.”¹¹

En varios cuentos existe cierto rasgo autobiográfico y, a veces aparecen rasgos humorísticos. “El desertor”, “El chachalaca” y varios otros cuentos de Delgado son verdaderas contribuciones importantes al género.

ANGEL DE CAMPO (1868-1908). En “Micrós” se reúnen todas las características de las corrientes de los costumbristas, los modernistas y los realistas, y no cabe duda que se destaca como uno de nuestros mejores cuentistas. Micrós, capitalino y nacido de una familia que pertenecía a la clase media, “amaba a la ciudad . . . ama al pueblo que le conoce a maravilla; pero mucho más ama y conoce a su propia clase: a la clase media mexicana” afirma Carlos González Peña.

Adoraba Micrós a los niños y a los animales. Tenía tanto cariño y misericordia por los pobres y desafortunados que sus cuentos siempre hacen latir las fibras de la compasión y el sufrimiento. Admiramos su ternura dolorosa, su sensibilidad, su fértil imaginación y fuerza patética.

Capta Micrós el lenguaje popular con gran éxito: su diálogo vivo y colorido, lleno de mexicanismos, siempre se ajusta al personaje y según su lenguaje sabemos de qué nivel social viene el personaje.

EL CUENTO MEXICANO EN EL SIGLO XX

A principios del siglo XX, en 1909, aparece una institución cultural llamada “El Ateneo de la Juventud”, compuesta de filósofos, críticos y poetas. Además de cultivar el cuen-

to, los ateneístas prestan mucha atención a la producción del ensayo, la crítica y los temas históricos. Destacan en este grupo los siguientes autores: Antonio Caso, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Carlos González Peña, Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Isidro Fabela y Martín Luis Guzmán.

Más tarde aparece un grupo de escritores llamado “Los Contemporáneos” que vuelve a las fuentes extranjeras —es decir, las fuentes francesas y españolas— preocupado principalmente por lo literario y un arte nuevo. Los principales de este grupo son José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet.

EL CUENTO INDIGENISTA Y EL CUENTO DE AMBIENTE RURAL

Con la aparición de la novela *El Indio* de Gregorio López y Fuentes se despierta el interés en el cuento de tema indigenista y el cuento de ambiente rural. Estos cuentistas utilizan los datos de las costumbres mexicanas, creando personajes mexicanos y, a veces, encarnan un tipo de protesta social que busca mejorar las condiciones de vida de los indígenas y campesinos. En este género sobresalen GREGORIO LÓPEZ Y FUENTES y FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ. El cuento indigenista y de ambiente rural será tratado más tarde, al estudiar “El Diosero” de Francisco Rojas González.

EL CUENTO DE LA REVOLUCION

Después de los ateneístas y los contemporáneos, contando ya con la existencia de un gran caudal de temas revolucionarios, los cuentistas volvieron a escribir con realismo, expresando sus impresiones verdaderas sobre la Revolución, que tuvo un gran influjo sobre la literatura mexicana.

¿Se puede decir que la Revolución dio impulso a una literatura nacional? Yo creo que sí. Por ejemplo, en 1924 hu-

bo una gran polémica entre Julio Jiménez Rueda y José Man-
cisidor sobre la existencia de una literatura nacional. Poco
después, los periódicos empezaron a influir muchísimo en
el fomento de la literatura nacional, publicando todo el ma-
terial posible sobre la Revolución. El cuento de la Revolu-
ción empezó a florecer desde el año de 1934, cuando se pu-
blicaron casi doce colecciones de cuentos en un solo año.

Entonces, se explota el tema de la Revolución en todos
sus matices. El cuento va cobrando vigor cada vez más du-
rante esta época. Destacan, sin duda alguna, en la técnica
descriptiva, el diálogo vivo y colorido, y la introducción dra-
mática que entra inmediatamente en la acción. Se desarro-
lla el personaje por medio de la acción y el diálogo siempre
bien ajustado. Las descripciones son casi fotográficas, llenas
de frases cortas, precisas y vigorosas.

El cuento de la Revolución está escrito frecuentemente
en un estilo periodístico. Los temas tratan de la crueldad,
la osadía, el heroísmo, el patriotismo, el desprecio de la vida,
la ansiedad de probar su hombría y diversos problemas socia-
les. Generalmente los personajes son un cabecilla, un grupo
de hombres, un batallón, una patrulla y, a veces, unos cam-
pesinos luchando por liberarse de la opresión de los pode-
rosos.

Muchas veces, se observa que el paisaje y la descripción
de un sitio determinado, en donde se desarrolla la acción del
cuento, se emplean como elementos importantísimos por va-
rios de los cuentistas de la Revolución. Sin embargo, hay
que decir que no abusan los cuentistas del paisaje porque es-
tá siempre proyectado con precisión y claridad, aumentando
mucho el realismo del relato.

Más tarde presentaré varios ejemplos de lo que he afir-
mado sobre el cuento de la Revolución por medio de mi
apreciación personal de los cuentos de Rafael F. Muñoz. En
los siguientes capítulos, analizaré el cuento moderno en Mé-
xico con referencias directas a Rafael Muñoz, Francisco Ro-
jas González, Edmundo Valadés, Juan José Arcoleta y Juan
Rulfo.

CAPITULO I.—NOTAS

- ¹ Leal, Luis: *Breve historia del cuento mexicano*. Manuales Studium núm. 2. 1956. pág. 18.
- ² Rojas González, Francisco: "El cuento mexicano: su evolución y sus valores". *Tiras de Colores*. núms. 34, 35. 1944.
- ³ Ibid.
- ⁴ González Peña, Carlos: *Historia de la literatura mexicana*. 4^a ed. Porrúa. 1949. págs. 187-8.
- ⁵ Rojas González: Ibid. op. cit.
- ⁶ Leal: op. cit. pág. 54.
- ⁷ Ibid., pág. 56.
- ⁸ *Relatos*. Bib. Est. Univ. núm. 28. (Prólogo a Roa Bárcena por Julio Jiménez Rueda). 1941.
- ⁹ Leal: op. cit., pág. 63.
- ¹⁰ Ibid. pág. 64.
- ¹¹ Milán, M. del Carmen: *Literatura mexicana*. Ed. Esfinge. 1962. pág. 214.

CAPITULO II

RAFAEL F. MUÑOZ

PRIMERA PARTE

Nació el 1º de mayo de 1899 en Chihuahua, capital del Estado del mismo nombre. Pasó los primeros años de su juventud en "El Pabellón", un rancho de su padre situado cerca de la frontera de Texas.

Estudió en el Instituto Científico y Literario de Chihuahua. Desde muy joven demostró una afición extraordinaria por la lectura y leyó muchos libros de la biblioteca de su padre, que fue Presidente del Tribunal de Justicia de Chihuahua y que gustaba de las obras de los mejores autores universales.

En 1913, fue a México a estudiar y regresó poco después al rancho de su padre. Quería ingresar en el Colegio Militar pero no fue admitido porque tenía solamente catorce años. Así, en 1914, tuvo Muñoz oportunidad de observar, en su Estado Natal, los primeros momentos de la fama del cabecilla Pancho Villa. En 1915, trabajó como reportero en un diario de Chihuahua. Empezó su carrera de periodista contando las hazañas del gran caudillo del Norte, Pancho Villa. El ambiente de la Revolución impulsó al joven Muñoz a seguir la corriente literaria en boga, en vez de adoptar las normas tradicionales clásicas.

En 1919, cuando hubo una rivalidad entre Venustiano Carranza y Alvaro Obregón, se fue a los Estados Unidos del Norte y trabajó entonces en San Francisco y otras ciudades de California. En 1920, cuando había triunfado Obregón,

regresó Muñoz a México. Entonces se dedicó a las dos carreras que ha seguido en su vida: el periodismo y la literatura. Siguió escribiendo artículos noticiosos sobre Obregón en *El Herald* de México. También trabajó en los periódicos *El Gráfico* y *El Universal*; en este último colaboró hasta el año de 1936. Al mismo tiempo escribía cuentos cortos para *El Universal Ilustrado*, *Mujeres* y *Deportes* y otras revistas.

Muñoz llegó al momento más importante de su carrera periodística cuando, durante el gobierno del Presidente Emilio Portes Gil, obtuvo el cargo de director del diario *El Nacional*.

Por el año de 1913 ya había empezado su carrera literaria con el cuento "El hombre malo". Publicó su primera colección de cuentos en 1928 con el título de *El feroz cabecilla y cuentos de la Revolución del Norte*. Algunos años después publicó otra colección, *Si me han de matar mañana*. En 1931 apareció en Madrid *Vámonos con Pancho Villa* que ha sido traducida al inglés en 1933 y al alemán en 1935. Más tarde se publicó en Buenos Aires, *Se llevaron el cañón para Bachimba*. Una de sus mejores obras literarias es una biografía sobre Antonio López de Santa Anna, que revive el ambiente político mexicano de mediados del siglo XIX.

Muñoz tuvo también su propio periódico semanario, *El Candil*. Ha ocupado puestos importantes como Encargado de Prensa de la Secretaría de Agricultura, Jefe del Departamento de Prensa de la Secretaría de Educación Pública (cuando fue Ministro Torres Bodet, miembro de la Compañía Alfabetizante).

De 1946 a 1951, fue Jefe del Departamento de Prensa en la Secretaría de Relaciones Exteriores. Actualmente tiene el puesto importante que ya ha ocupado en ocasiones anteriores: Jefe del Departamento de Prensa de la Secretaría de Educación Pública.

RAFAEL F. MUÑOZ

SEGUNDA PARTE

La mayor parte de los cuentos de Rafael Muñoz tratan de las luchas en el Norte entre los federales y los revolucionarios o villistas. Dan relieve especial a las hazañas de Pancho Villa, el gran caudillo rebelde del Norte, y a las luchas de los campesinos por mejorar su situación y recuperar las tierras que antiguamente les pertenecían. En "Obra de caridad" la causa de la revolución se concibe así:

"... predicando una revolución contra el gobierno; hablaban de que todos debían tener sus tierras, y que era necesario respetar el sufragio... Vamos a pelear contra el gobierno y contra los ricos; no se respeta el sufragio y estamos pobres mientras los dueños de las haciendas tienen mucho dinero... Hay que tomar la ciudad..."¹

Tiene muchos cuentos basados en el heroísmo, la hombría de los soldados, la crueldad de la revolución, la brutalidad de las luchas y los saqueos de los rebeldes. En su visión de las luchas el autor se mantiene imparcial respecto a los federales o villistas; no muestra ningún partidismo. Me parece que todo lo que le interesa es lo dramático de la situación, sea que el heroísmo provenga de un rebelde o de un federal. Para el autor, la revolución tiene un sentido trascendental; le preocupa expresar en su obra:

"aspectos de la realidad de nuestro México, procurando mantenerme siempre cerca de la evidencia histórica y social que son la fuente de mi inspiración."²

Además de expresar la realidad de la Revolución mexicana, los cuentos de Muñoz reflejan con veracidad toda una gama de sentimientos humanos. Vemos escenas brutales y sangrientas mezcladas con escenas de ternura y amor. Véase un ejemplo magnífico en "El espía," que expresa la ternura del enamorado que, antes de morir, va a cantar a su novia:

“A lo lejos el tiroteo resonaba horrisono. La voz de los cañones era un continuo trepidar. Miles de hombres debían estar empeñados en una lucha furiosa. Sobre las casas elevábase una claridad rojiza “reflejo de los disparos y del estallido de las granadas. Los toques de clarín y los redobles de los tambores vibraban en una continua fanfarria, acompasada por los ruidos ensordecedores de las detonaciones. La silueta vaga del muchacho se esfumó en la sombra de la casa, y mientras en las orillas de la ciudad dos fuertes ejércitos se empeñaban en una lucha decisiva, frente a una ventana que entreabrió suavemente sus maderas, vibraron las cuerdas de una guitarra, el prisionero, con voz juvenil, y amorosa, comenzó a cantar: Te vengo a decir adiós, / porque me voy mañana, / . . . ”³

“Un disparo al vacío” expresa la inhumanidad de un hombre enajenado por la ira. “El festín” ilustra la bestialidad de unos hombres hambrientos que pierden el respeto a todas las cosas humanas. Nos conmueve la triste historia del aviador en “Looping the loop”, uno de los mejores cuentos del autor.

El deber del soldado y su patriotismo aparecen también como uno de los temas predominantes. Véase, por ejemplo, el respeto que tenía Rivera, el aviador, por cumplir su deber en “Servicio de patrulla”. Sacrificó su vida para salvar el tren del asalto de los bandoleros. También se puede ver la valentía del soldado en “Es usted muy hombre”, cuando el capitán Roberto de Alba, después de haber perdido un combate, “tomó su pistola, apuntó a la sien derecha, y apretó el gatillo. . .”, conservando así su honor en el campo de batalla. La valentía y el deber de los soldados es el tema del cuento, “El Niño”.

Se nota que en varios de sus cuentos Muñoz emplea una sátira mordaz contra la prensa. “Un asalto al tren” y “El feroz cabecilla” son ejemplos clásicos de esta sátira contra la difusión de las noticias periodísticas. Sin embargo, la sátira es un poco exagerada y por ello el cuento resulta algo mal logrado.

Un tema humorístico lo trata Muñoz en “Un asalto al tren”. Da risa leer los relatos fantásticos del actor que siempre llega “al momento de mayor peligro y...”. Este cuento es único entre los cuentos de la Revolución, ya que casi nunca aparece el tema humorístico y, raras veces, es tratado con tanta ligereza cómica.

En general, los temas de Muñoz están bien escogidos, dan realce a conflictos dramáticos y presentan personajes auténticos de la Revolución. Presenta, con verdad, la valentía y la hombría de los soldados; pero, a veces, recarga excesivamente, con escenas sangrientas y morbosas, la acción principal del cuento. En la pintura de los sentimientos humanos, como hemos visto en “El espía” y “Looping the loop”, es muy conmovedor.

RAFAEL F. MUÑOZ

TERCERA PARTE

CUALIDADES DE LOS CUENTOS DE MUÑOZ

Como su tema principal es la Revolución mexicana, el personaje que desempeña un papel importante en todos los cuentos de Muñoz es, en primer lugar, el caudillo rebelde Pancho Villa, cuya personalidad está muy bien lograda en los siguientes: “Óbra de caridad”, “El feroz cabecilla”, “El hombre malo”, “El repatriado” y “Cadalso en la nieve”. La impresionante personalidad del feroz caudillo del Norte quedó grabada en la mente del autor, porque el joven Muñoz le conoció durante sus primeros momentos de las batallas famosas del Norte. La impresión que dejó en el autor Pancho Villa se ve en varios cuentos. En “El repatriado” lo pinta en la siguiente forma:

“Su voz era indeleble: lo que decía no se borraba jamás. Su ademán era como una brújula; señalaba una ruta, para siempre. Su mirada era como una montaña que cayera sobre la voluntad, aplastándola. Todo él era una orden: “Conmigo te vas, por mí te mueres”.⁴

La influencia de Pancho Villa sobre sus hombres la muestra el siguiente trozo, tomado del cuento "Obra de caridad":

"... buscaron los mejores caballos del rumbo, aprestaron sus armas y caminaron delante de Pancho —bandido mañoso que no dejaba que nadie se colocara a sus espaldas, por las dudas— a buscar a los rurales..."⁵

Además del caudillo o guerrillero, personificado en Pancho Villa, aparece el soldado como un hombre de acción, sin complicaciones psicológicas. El soldado puede convertirse en un personaje colectivo, es decir, en la patrulla, el batallón, aún el pueblo entero y es tratado entonces con la misma sencillez, sin complicaciones psicológicas, sin detalles que personifiquen. Caracteriza a los diversos personajes por medio del diálogo, siempre bien ajustado, y por la acción, que revela sus sentimientos y su carácter. Aparte de Pancho Villa, logra Muñoz pintar otro personaje magnífico en "Es usted muy hombre" en el capitán Roberto de Alba.

A veces, aparecen personajes históricos como el General Fierro en "Oro, caballo, y hombre", cuento que muestra la técnica del autor para ligar lo histórico con lo ficticio. El lector no puede distinguir dónde principia o dónde termina lo histórico ni lo ficticio. La fusión de los dos elementos es tan perfecta que mantiene el interés del lector hasta el fin del relato. Logra también esta fusión de lo histórico con lo ficticio en "La cuerda del General."

La soldadera es un personaje notable para su valentía extraordinaria. Aparece en "Agua", "Villa Ahumada", "El Niño", y "Un disparo al vacío". Respecto al papel importante desempeñado por las soldaderas, citemos las siguientes líneas del cuento "El Niño". Estaban quemando el parque del tren que tenía "El Niño", el cañón más grande de todo el ejército, cuando las soldaderas se decidieron a salvarlo:

"... la maniobra no era sencilla, porque cada caja de seis granadas era para la fuerza de dos hombres. Las mujeres lucharon bravamente, locamente: unas arrastraban las cajas

hasta la puerta y otras se las cargaban en los lomos... el fuego se les había comunicado a las ropas, les había chamuscado el cabello y causado quemaduras en los brazos desnudos y en las caras sudorosas..."⁶

Presenta Muñoz un personaje muy interesante en "El repatriado". Parece que ha puesto sus propias opiniones en boca de este personaje, Andrés, el repatriado que regresa a su tierra natal, Chihuahua, para enfrentarse con la realidad amarga que desvanece todas sus ilusiones al encontrar "aquel sitio... aislado, solitario, sin un árbol, sin un mezquite, sin una brizna de yerba..." igual como lo observó el autor: "frente a mí, ni una casa, ni un poste, ni una cerca." Para Andrés, la Revolución era una cosa "nebulosa, imprecisa pero deslumbrante. No podría definirla, no podría explicarla. como nadie se la había explicado a él completamente".

En resumen, se puede decir que Muñoz presenta una verdadera galería de personajes, todos ellos partidarios de la Revolución. Sin embargo, son personajes sin mucha profundidad. Es decir, están vistos casi siempre desde afuera, no tienen las características necesarias para hacerles verosímiles. El mayor defecto del autor es que siempre trata a sus personajes de un modo objetivo, sin ahondar en su psicología que es la que les da vida. Me parece que lo que le interesa más a Muñoz es realzar la situación dramática que profundizar en la psicología de sus personajes.

EL PAISAJE EN LOS CUENTOS DE MUÑOZ

El paisaje tiene una gran importancia en los cuentos de Muñoz. Siempre aparece intercalado con habilidad como un factor importantísimo para situar el escenario de las batallas más sangrientas. Es decir, el paisaje no lo trata como una cosa estática, sino dinámica. Encontramos pinturas magníficas del paisaje que sirven de fondo a las acciones y conflictos de Pancho Villa con los federales en el Norte.

A veces, utiliza la descripción del paisaje para realzar el contraste entre la serenidad de la naturaleza y las escenas

brutales de la Revolución. En "Servicio de patrulla" nos presenta la topografía de Chihuahua.

"El repatriado" contiene también una pintura espléndida del paisaje, que se ajusta muy bien al desarrollo del cuento en general. Siempre nos recuerda Muñoz al sol "implacable", al sol "calcinante", la presencia del polvo del desierto, la seguridad de las montañas para los soldados. El paisaje añade con frecuencia toques de realismo al cuento, dándonos a conocer el ambiente y el escenario con pinceladas exactas. Véase, por ejemplo, la impresión de la tormenta en "El feroz cabecilla":

"Comenzó la tormenta... en el cielo lanzaron torrentes de lluvia... la lluvia caía incesante, y pronto los heridos tendidos en el estiércol quedaron empapados... quedaron inmóviles, con los ojos abiertos y los dedos rígidos, sobre la basura sangrienta."⁷

Las sierras, las llanuras, las montañas, el río, el sol, todos los elementos del paisaje son siempre importantes en la táctica de la batalla. El lector puede encontrar un sinfín de ejemplos en que el paisaje aparece como el elemento decisivo, mágico y también infausto en las batallas de la Revolución. Se diría que el paisaje tiene en los cuentos de Muñoz un sentido especial, porque unas veces aparece como un albergue seguro al hombre, otras como un aliado omnipresente, y en ocasiones como el lugar donde le espera su destino fatal.

EL TREN EN LOS CUENTOS DE MUÑOZ

Siempre ha desempeñado el tren un papel importante en la Revolución y, por supuesto, aparece en los cuentos de Muñoz. El tren se presenta como un mensajero ideal que lleva las noticias, las armas, los revolucionarios y los federales, sirviendo también como hogar y como sitio para las reuniones políticas. El tren, así, decide las batallas, y forma una parte indispensable de la vida de los soldados de la Revolución. Muchas veces, se puede observar que se presenta el tren casi

como si fuera una persona, un ser humano que sufre, padece y muere durante las batallas. Véase, por ejemplo, este trozo de “El repatriado”:

“La caldera quedó repleta de troncos; el silbato lanzó cinco largos, cinco profundos quejidos. Las ruedas batieron la arena con más velocidad todavía. Chorros de un vapor azul, saliendo de entre los ejes se mezclaron a la polvareda de la tierra revuelta. —¡Fiiiiii! Fiiiiii! ¡Fiiiiii!— la máquina lloraba con su silbato... Una cornisa de carabinas revolucionarias vertía sobre el tren inmovilizado la lluvia de balas...”⁸

Frecuentemente empieza el cuento con un tren que lleva soldados a la escena de la batalla. Por ejemplo, véase “El Niño”:

“Los trenes militares, tendidos uno tras otro en la única vía férrea que atravesaba el desierto, eran una larga cinta oscura sobre la blanca extensión arenosa...”⁹

Observamos la importancia del tren en “Servicio de patrulla”. El piloto Rivera sacrificó su vida para salvar el tren del asalto de los bandoleros.

REALISMO EN LOS CUENTOS DE MUÑOZ

Es notable el realismo que proyecta Muñoz en sus cuentos. Emplea el paisaje con vigor y dinamismo. El intercalarlo con gran habilidad entre las escenas brutales de la Revolución es uno de sus recursos estilísticos más comunes. La presentación del tren que sufre, padece y muere como un ser humano enriquece el realismo del cuento. Como hemos observado anteriormente, le importa más al autor presentar escenas dramáticas que profundizar en el ser de los personajes individuales. Este recurso se presta más a los temas de la Revolución, proporcionando al autor la oportunidad de pintar escenas y batallas sangrientas que vibran de realismo. Parece que el autor, en su deseo de presentar situaciones dramáticas insiste en escenas grotescas y morbosas. Hay momentos en que el lector siente que esta tendencia en Muñoz

es casi una obsesión y que hace aparecer la Revolución como una cosa inhumana. Veamos algunos ejemplos de las grotescas y morbosas que utiliza Muñoz para dar mayor realismo a la vida típica de la Revolución. Uno de los más destacados se encuentra en "La cuerda del general". Explica el narrador su experiencia de haber ahorcado a cuarenta hombres en una mañana:

"Yo he ahorcado a cuarenta hombres en una mañana, seguramente más que el verdugo de Londres en toda una vida... cuando uno tiene que ahorcar inmediatamente, echa una cuerda a la rama de un árbol, mete el cuello de la víctima en la lazada, y ¡a tirar de la cuerda hasta que el amigo saque la lengua!..."¹⁰

En el mismo cuento describe la agonía de un ahorcado de la siguiente manera:

"La agonía de un ahorcado es realmente horrible: se le pone la cara morada, casi negra; los ojos le quedan abiertos, enormes, como dos huevos cocidos pegados a la cara y la lengua hecha una pelota amoratada y húmeda. El ahorcado sacude violentamente los brazos y las piernas, y en las manos, los dedos se le engarrotan. Al poco rato queda inmóvil, tieso, balanceándose lentamente..."¹¹

Se ve que el narrador se deleita en el detalle grotesco, porque no solamente explica cómo se debe ahorcar a un hombre sino también hace alarde de su experiencia única. Véase, por ejemplo:

"Busquen una horqueta, para que la segunda rama evite que la cuerda resbale hacia el tronco, ya que es muy difícil ahorcar a un hombre pegado al tronco del árbol, porque puede detenerse con las manos."¹²

Fíjese el deleite del narrador al exclamar:

"A las doce veces era yo un experto: ¡qué limpieza, qué rapidez!"¹³

Esa tendencia de pintar escenas grotescas se observa también en la muerte de Gabino Durán, el feroz cabecilla:

"Sonó una descarga uniforme; el campesino rebelde no se movió: quedó recargado en el muro y tocando con las manos el suelo, pálido, callado, fijos los ojos en el fulgor del sol que se levantaba sobre los álamos."¹⁴

Nos hacen sentir casi enfermos las escenas grotescas y sangrientas en los varios cuentos de Muñoz. No hay duda que en sus cuentos este recurso proyecta el dramatismo y el realismo de situaciones que verdaderamente existieron en la Revolución. Por ejemplo, no sería del mismo efecto decir que descargó un cañonazo en la cara de un soldado en comparación con la manera en que expresa Muñoz la misma idea, pero con el mayor realismo posible. He aquí un ejemplo en la siguiente escena:

"Los ojos se habían vaciado enteramente, y dejaban dos cuencas sangrientas . . . los pómulos estaban destrozados, la nariz había desaparecido, el labio superior cortado por la mitad, se abría para dejar la mandíbula en la que la sangre comenzaba a coagularse, poniendo una capa negra . . . el muñón, tronchado de la muñeca, colgaba sangrando abundantemente, conservando todavía algunos colgajos espantosos, huesos mantenidos en el aire por nervios casi invisibles . . ." ¹⁵

En medio de estas escenas brutales, el lector puede juzgar al personaje frecuentemente observando su acción. Por ejemplo:

"El jefe no contestó: abrió su blusón, sacó una pistola, y al viejo cañoso lo tendió en la tierra, con un enorme boquete entre los ojos. La caravana reanudó su marcha en silencio . . ." ¹⁶

La pompa y la riqueza de 15 de septiembre se presenta en una descripción muy realista. Véase "El saqueo". El autor nos presenta también un buen contraste entre la pobreza del campo y la riqueza de la ciudad. El espíritu animado el 15 de septiembre se proyecta en una descripción bien lograda y sirve como escenario y fondo a la batalla sangrienta que sigue en el cuento.

En varios cuentos, parecidos a "El saqueo", notamos el estilo fotográfico del autor. Otra cosa singular en los cuentos de la Revolución es el lenguaje, forjado en tal manera que podemos sentir y ver los efectos de las escenas. Se nota el lenguaje onomatopéyico que ocurre frecuentemente dejándonos sentir el ritmo de la Revolución, los sonidos staccatos de las ametralladoras, el traqueteo del tren y el trote de la caballería. Todo contribuye al realismo de la narración. Veamos unos ejemplos del lenguaje especial que emplea Muñoz, logrando captar el ritmo verdadero de la Revolución:

"El traqueteo uniforme de las ametralladoras y los toques de clarín anunciaban que los soldados atacaban el Palacio...¹⁷

"El ruido de los fusiles iba creciendo, hasta ser ensordecedor... trac-trac-trac-trac. Casi no había intermitencias en el tiroteo... ¡trrrrr! sonó una ametralladora..." (18).

Los efectos logrados por las frases cortas y palabras repetidas dan realce al ritmo de la Revolución de una manera única. Véase, por ejemplo, el siguiente trozo:

"Nuevos repiques, ir y venir de edecanes; voces lejanas de los cañones roncós, estallido de granadas, toques de clarín, órdenes, partes de novedades, confusión... veíase ya distintamente a los hombres inclinados hacia adelante y con la carabina tendida, correr, tirarse al suelo, levantarse, correr, adelante, adelante. Las ametralladoras seguían golpeando incansables...¹⁹

Sin embargo, se puede observar la tendencia a exagerar en ciertos cuentos. Por ejemplo, véase este defecto en "Una biografía", "Un asalto al tren" y "El perro muerto". La tendencia a exagerar los acontecimientos, quizás con el propósito de realzar la situación tiene un efecto contrario, pues hace al cuento inverosímil y artificioso.

Otro rasgo importante de su estilo en los cuentos de Muñoz se ve en "Hermanos", uno de los mejores. Se observa aquí un buen equilibrio entre la descripción de la naturale-

za y la acción del cuento. No hay exageración en la acción ni en la descripción del escenario. Todo resulta bien logrado.

Esta fusión de la naturaleza con la acción aparece frecuentemente al final del cuento. Véase la conclusión de "Hermanos" y "Servicio de patrulla". En éste se presenta la conclusión así:

"... Rivera estaba feliz... los alzados lo fusilaron y lo dejaron ahí mismo, tirado en la tierra arenosa... El sol fue declinando... el avión fue alargando su sombra, alargando su sombra hasta el piloto muerto, y le cubrió amorosamente con sus alas."²⁰

En "Hermanos" la fusión de la acción con la naturaleza se transmite así:

"Hasta que uno de ellos, en un rápido salto hacia atrás, puso su pie sobre un cadáver y resbaló. El otro le brincó encima como un gato y abrazados, rodaron por la tierra". (21).

Entonces, deja Muñoz el final de los hermanos luchando a la imaginación del lector y vuelve sus ojos a la naturaleza y, como si estuviéramos viendo una película, la escena se cambia en un abrir y cerrar de los ojos y se transmite así:

"Cuando el amanecer se fue elevando y su cara alegre disipó las tinieblas, y comenzaron los trinos de las aves de campo... todo estaba nuevamente en silencio... las horas pasaron cabalgando..."²²

En la mayor parte de los cuentos, la manera más usual de presentar la conclusión es por medio de una descripción de la naturaleza, unas veces ligada con la acción del cuento y, otras, solamente una presentación del acontecimiento o trozo de la vida captado de la Revolución, dejando el desenlace final al lector.

La presentación de la introducción en los cuentos de Muñoz es corta, precisa y clara. En general entra inmediatamente en acción, sin la acostumbrada manera de presentar el

escenario por medio de una descripción del paisaje o del personaje. Se puede observar también que empieza el relato con la descripción de una caravana, un batallón o un grupo de soldados en marcha hacia el campo de la batalla. Unos ejemplos de la introducción de este estilo aparecen en "Agua", y "El feroz cabecilla". En éste se presenta

"una caravana de diez o doce hombres que arrastran los pies... habían combatido durante tres días, sosteniéndose con sus armas viejas en una sierra donde se habían refugiado..."²³

La introducción de "Agua" presenta

"la columna de soldados avanzaba lentamente por el desierto implacable..." (24).

También suele empezar el cuento con un tren militar, cruzando las llanuras llevando soldados al campo de batalla; a veces, sencillamente un tren que los bandoleros van a atacar. No hay que citar ejemplos de los cuentos que empiezan con el tren ya que abundan dichos cuentos.

En conclusión, los cuentos de Rafael F. Muñoz reflejan la Revolución mexicana con gran realismo, que logra principalmente por medio de descripciones dramáticas. Al autor le interesa más realzar el dramatismo de la Revolución que la psicología de sus personajes. Todos los personajes están tratados de un modo objetivo, una técnica que no se presta bien para la pintura de los personajes, ya que siempre carecen de profundidad.

Los temas están bien escogidos. Sin embargo, a veces resulta el cuento mal logrado a causa de la tendencia que tiene el autor a exagerar su sátira contra la prensa y presentar escenas morbosas y grotescas que, aunque es un procedimiento que hace destacar la brutalidad de la Revolución, suelen interrumpir el progreso de la acción.

Notamos la importancia del paisaje. Muñoz no presenta descripciones artísticas del paisaje sino lo combina hábilmen-

te con la acción del cuento, proyectando así aspectos auténticos de las sangrientas batallas.

Mediante sus descripciones dramáticas y su presentación, Muñoz nos hace sentir el espíritu de la Revolución. Su lenguaje onomatopéyico, intercalado con frases cortas, precisas y expresivas, corresponde al ritmo marcial de la Revolución.

El nombre de Rafael F. Muñoz quedará entre los mejores cuentistas mexicanos de todos los tiempos por haber escrito obras maestras como "El repatriado", "Oro caballo y hombre", "La cuerda del general", "Hermanos", "Looping the loop", "El espía" y "El feroz cabecilla".

CAPITULO II.—NOTAS

- ¹ "Obra de caridad". *El feroz cabecilla*. Ed. Botas. 1936. págs. 56-7.
- ² "El escritor y su tiempo: Rafael F. Muñoz", por Puga, Mario. *Revista de la Universidad de México*. X, 1955. pág. 17.
- ³ "El espía". *Fuego en el Norte*. Ed. Libro-Mex. 1960. pág. 147.
- ⁴ "El repatriado". 1960. págs. 168-9.
- ⁵ "Obra de caridad". 1936. pág. 57.
- ⁶ "El Niño". 1936. pág. 48.
- ⁷ "El feroz cabecilla". 1936. pág. 11.
- ⁸ "El repatriado". 1960. pág. 167.
- ⁹ "El Niño". 1936. pág. 48.
- ¹⁰ "La cuerda del general". 1936. pág. 111.
- ¹¹ *Ibid.* pág. 119.
- ¹² *Ibid.* pág. 118.
- ¹³ *Ibid.* pág. 120.
- ¹⁴ "El feroz cabecilla". 1936. pág. 14.
- ¹⁵ "Obra de caridad". 1936. pág. 71-72.
- ¹⁶ "El feroz cabecilla", 1936. pág. 9.
- ¹⁷ "El saqueo". 1936. pág. 103.
- ¹⁸ *Ibid.* págs. 102, 104.
- ¹⁹ "Es usted muy hombre". 1936. págs. 86-7.
- ²⁰ "Servicio de patrulla". 1936. pág. 159.
- ²¹ "Hermanos". 1960. pág. 58.
- ²² "El feroz cabecilla". 1936. pág. 7.
- ²³ "Agua". 1936. pág. 29.

CAPÍTULO II.—BIBLIOGRAFÍA

El hombre malo; Villa Ahumada; La marcha nupcial. Talleres Gráficos. Ed. y Diario Oficial. 1930.

Si me han de matar mañana. 1934.

El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución del Norte. Botas. 1936.

Fuego en el Norte. Cuentos de la Revolución. Libro-Mex. 1960.

"Memorias de Pancho Villa". (Con la colaboración de Ramón Puente.) *El Universal Gráfico.* 1923.

¡Vámonos con Pancho Villa! Espasa-Calpe. Madrid. 1931.

—Traducción inglesa: "*Hell Dogs*". Liberty. 1933.

—Traducción alemana: "*Worwärts mit Pancho Villa*". Hans Muller. Leipzig. 1935.

Santa Anna. El que todo lo ganó y todo lo perdió. Espasa-Calpe. Madrid. 1936.

Antonio López de Santa Anna. Ed. completa, según el texto original. Ed. "México Nuevo". 1937.

Santa Anna. El dictador resplandente. Ed. completa, según el texto original. Ed. Botas. 1945.

* Salvo cambios del título y material bibliográfico, las tres ediciones mencionadas arriba sobre *Santa Anna* son iguales.

Se llevaron el cañón para Bachimba. Colección Austral. Espasa-Calpe. Argentina, S. A. Buenos Aires, 1941. 2a. ed. 1944.

LA CRÍTICA:

CARBALLO, EMMANUEL. Artículo sobre Muñoz en *México en la Cultura.* Núm. 482. junio 8, 1958.

—"Cuento y Novela: la región más pantosa de la literatura". *México en la cultura.* Núm. 624, feb. 27, 1961.

—"Los cuentos de Rafael F. Muñoz." *México en la cultura.* Núm. 626. marzo 13, 1961.

ENGLERKIRK, JOHN E. Reseña de "Si me han de matar mañana". *Hispánica Moderna*, I, núm. 4. julio 1935. pág. 269.

GONZÁLEZ, M. P. *Trayectoria de la novela en México.* 1951. págs. 278-82.

GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana (desde los orígenes hasta nuestros días.)* 5ª ed. 1955. pág. 297.

- HERRERA FRIMONT, C. "Un nuevo cuentista de la Revolución". *El Universal*. abril 25, 1929.
- MORTON, F. RAND. *Los novelistas de la Revolución mexicana*. 1949. págs. 141-160.
- MOORE, ERNEST R. "Novelists of the Mexican Revolution". *Mexican Life*. XVI. 12, dic. 1940.
- PUGA, MARIO. "El escritor y su tiempo: Rafael F. Muñoz". *Revista UNAM*. X, 1955.
- MUÑOZ, RAFAEL F. "Cuál es la literatura revolucionaria". L.E.A.R. 1936.
- TEYSSIER, M. TEUTLI. "Los cuentistas de la revolución mexicana". Tesis para la maestría. UNAM. 1956.

CAPITULO III

FRANCISCO ROJAS GONZALEZ

PRIMERA PARTE

Nació Francisco Rojas González en Guadalajara, Jalisco, el 10 de marzo de 1903; hijo mayor de don Francisco Rojas y doña María González. Sus otros hermanos son: Roberto, Guillermo, Josefina, María, Luz y Aurora.

Hasta 1917, el joven Rojas González hizo sus estudios en la Barca donde su padre, después de haber perdido su propiedad al principio de la Revolución, administraba un latifundio. Es interesante observar que los padres de Rojas González tenían opiniones políticas muy distintas; su padre era anti-maderista, pero su madre era partidaria de la revolución maderista.

Después de su educación primaria en La Barca, se trasladó a la Capital e ingresó en la Escuela de Comercio y Administración. A causa de la influencia de Miguel Othón Mendizábal, profesor de Etnología en el Museo Nacional, se interesó Rojas González en los indígenas de México.

CARRERA CONSULAR DE ROJAS GONZÁLEZ. Todavía un joven de diecisiete años, fue empleado en la Secretaría de Relaciones Exteriores; llevaba unos meses trabajando cuando recibió el cargo de Canciller en diversos Consulados de México en el extranjero: Guatemala (1920-1922), Salt Lake City (Utah), Denver (Colorado), y San Francisco (California). Siguió en el servicio exterior hasta el año de 1935.

En 1932 aceptó Rojas González la invitación de la Universidad Nacional Autónoma de México a trabajar en el Instituto de Investigaciones Sociales donde permaneció hasta su muerte en el año de 1951.

De su matrimonio con Lilia Lozano en 1933 tuvo tres Lilia, Marcela y Francisco.

CARRERA PERIODÍSTICA. Aparte de redactor permanente de la *Revista Crisol*, Rojas González escribió para casi todos los principales periódicos y revistas de México. Periodista infatigable en toda la extensión de la palabra, fue también conferencista muy estimado.

SU POSICIÓN COMO SOCIÓLOGO Y ANTROPÓGO. La contribución de Rojas González en los campos de sociología y antropología fue importante. Ocupó varios cargos, manteniendo siempre un gran interés en los problemas sociales, especialmente los relativos a los indígenas: los coras, los huicholes, los yaquis y los chamulas.

Fue miembro de las siguientes asociaciones: Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, Asociación Folklórica de México, Sociedad Mexicana de Antropología, Fundador de la Asociación Mexicana de Sociología.

Escribió varios libros importantes basados sobre sus estudios étnicos y sociológicos, entre ellos: *Cuatro cartas de Geografía de las Lenguas de México*; *Estudios etnológicos del Valle del Mezquital*; *Estudio etnológico de Ocoyoacac*; y dos tomos de *Etnografía de México*. Escribió también el capítulo histórico-etnológico de la obra *Los Tarascos*, una carta etnográfica de México en 1939 y el *Atlas Etnográfico de México*. Son importantes también los capítulos relativos a la historia en "Etnología y Folklore" en la obra monumental *Los Zapotecas*.

Aprovechando los datos compilados durante sus giras por la República y sus experiencias en los países extranjeros, Ro-

jas González publicó una novela corta, dos novelas y varias colecciones de cuentos, a saber: *Historia de un frac* (1930), *Lola Casanova*, *La negra Angustias* (1944), basado sobre el tema de la Revolución, que le ganó el primer Premio Nacional de Literatura en 1944. Sus colecciones de cuentos son *Y otros cuentos* (1931), *El pajarcador* (1934), *Sed* (1937), *Chirrin y la celda 18* (1944), *Cuentos de ayer y de hoy* (1946), y *El diosero*. (1952).

Se han traducido varios cuentos a otras lenguas. También se hizo una película, intitulada *Raíces*, basada sobre sus cuentos. *Raíces*, incidentalmente, ganó un premio en Cannes en 1955.

SU PREOCUPACIÓN PARA UN MÉXICO MEJOR. Rojas González expresó por mejorar las condiciones de la vida mexicana: "no creo en el arte por el arte, sino en el espíritu de rendición que debe mover la pluma del escritor. Tratar de comprender a la gente y despertar en ella sus anhelos por una vida mejor, ésta ha sido mi preocupación fundamental". Y también su preocupación para hacer una literatura constructiva se refleja claramente cuando añade:

"... debemos propugnar una literatura edificante de cuanto de noble tuvo nuestra lucha, justificando con la verdad histórica la guerra fratricida que ensangrentó nuestro suelo y dejando olvidadas las escenas que trajo aparejadas la lucha; enaltecer todos aquellos gestos que llegaron a lo heroico, sin manchar con cuajones de sangre los hechos que vinieron con el tiempo a plasmarse con innegables conquistas de una pugna, que sí fue en ocasiones despiadada y cruel, también de esperanza los corazones de los mexicanos..."¹

Subraya claramente el mexanismo en las obras de Rojas González el siguiente comentario acertado del crítico Emmanuel Carballo:

"El mexicanismo de Francisco Rojas González trasciende el folklore y la patriotería. Es mexicanismo nutrido en la tradición, y también en el conocimiento directo y prolongado de la vida de los indígenas, mestizos y criollos... es un mexicanismo aprehendido en nuestra sicología, en nuestras luchas por alcan-

zar la independencia económica. Se trata de un *mexicanismo* que indistintamente se manifiesta en palabras o en silencios y que, a veces, debe buscarse entre las líneas.”²

Admiró Rojas González al poeta Enrique González Martínez. Entre sus amigos estimados, hay que mencionar a los literatos Mariano Azuela, autor de *Los de abajo*, Martín Luis Guzmán, autor de *El águila y la serpiente* y Gregorio López y Fuentes, autor de *El Indio*.

Murió Francisco Rojas González en Guadalajara, su lugar nativo, el 11 de diciembre de 1951. Sin duda alguna, todo México lamentó profundamente su muerte. Era uno de los mejores escritores mexicanos del siglo XX.

FRANCISCO ROJAS GONZALEZ

SEGUNDA PARTE

Aprovechando la experiencia adquirida en sus estudios antropológicos y sociológicos, Francisco Rojas González cumplía al escribir un fin didáctico. Tenía un mosaico de formas distintas que empleaba para ligar esta experiencia personal con los problemas que le preocupaban. Así, en un estilo realmente personal, sus cuentos son pinturas fieles de las clases sociales de su tiempo, así como una crítica de las injusticias sufridas por campesinos pobres a manos de los amos poderosos.

Es fácil observar su gran preocupación por aliviar los dolores de la gente humilde cuando afirma que “el cuento, lo mismo que la novela debe estar subordinado a los intereses de la colectividad... Tratar de comprender a la gente y despertar en ella sus anhelos por una vida mejor, ésta ha sido mi preocupación fundamental.”

En otra parte menciona el autor puntos importantes para entender sus cuentos, dándonos a conocer el propósito que lo guiaba al escribir:

"Entiendo por cuento esa sugestiva forma que se desenvuelve en un espacio limitado en extensión, pero tan profundo como las enseñanzas de la humanidad. Concreto en su tema, llano en su voz, sus personajes nunca desbordan, como en la novela, los límites de la trama ni salen de los linderos de una situación artificiosa, creada para hacer resaltar un hecho inaudito, un suceso extraordinario, una compleja situación psicológica o, en fin, una sutil nota de belleza."³

Veamos todo lo que revela Rojas González en sus cuentos con respecto a sus concepciones citadas antes.

LOS TEMAS DE ROJAS GONZÁLEZ. Su obra póstuma, *El diosero*, publicada en 1952, un año después de su muerte, ofrece un buen ejemplo de las características de los cuentos de Rojas González. Por eso, voy a limitarme a esta colección para dar mayor énfasis al valor de su contenido, que en realidad no se ha hecho hasta la fecha.

SUPERSTICIONES Y COSTUMBRES. Varios cuentos de *El diosero* tratan sobre las supersticiones y las costumbres de los indígenas, a saber: "La tona", "Los novios", Hículi Hualulal" y "El diosero". En estos cuentos se revela al mismo tiempo el conocimiento profundo del autor sobre los indígenas y la forma inteligente de tratar los diversos temas. Analicemos estos cuentos para llegar a un entendimiento completo de la actitud del autor.

"La tona" se refiere al bautismo de un niño y al origen de su nombre. Describe lo que es "la tona" en las siguientes palabras:

"Regará Simón (el padre) la ceniza alrededor de la casa... Cuando amanezca saldrá de nuevo. El animal que haya dejado pintadas sus huellas en la ceniza será la tona del niño. El se llevará el nombre del pájaro o la bestia que primero haya venido a saludarlo... sí, tona, ella lo cuidará y será su amiga siempre, hasta que muera."⁴

El niño derivó su nombre en la siguiente manera:

"Damián, porque así dice el calendario de la iglesia... Y Bicicleta porque es su tona, así me lo dijo la ceniza". (4).

(Por la huella que había dejado la bicicleta en que llegó a la casa el médico que atendió a la mujer que tuvo su hijo).

“Los novios” trata del matrimonio, dándonos a conocer la sencillez de las costumbres indígenas:

“Ya están aquí. El y el'la se miran por primera vez a corta distancia. La muchacha sonríe modosa y pusilánime; el se pone grave y baja la cabeza, mientras rasca el piso con su guarache chirriante de puro nuevo.”⁵

Entonces “El Principal” explica los derechos para el hombre y las sumisiones por parte de la mujer. Por fin, la suegra dice al yerno:

“Es tu mujer . . . cuando quieras, puedes llevarla a tu rasa para que te caliente el tapexco”.⁵

“Hículi, Hualula” versa sobre los efectos asombrosos de una droga que toman los indios. Las palabras del maestro rural nos dan una buena idea de los efectos de la droga que se llama “el tío”, al decir:

“Cuando la ciencia ponga a su servicio al “tío”, entonces todos los hombres habrán alcanzado, como nosotros los huicholes, la alegría de vivir; acabarán con los dolores físicos, terminará su cansancio, se exaltarán saludablemente las pasiones, al tiempo que un sueño luminoso los llevará hasta el paraíso; calmarán su sed sin beber y su hambre sin comer; sus fuerzas renacerán todos los días y no habrá empresa difícil para ellos . . . Del “tío” que es estimulante de la amistad y del amor, suave narcótico, sabio consejero; que con ayuda, los hombres se harían mejores, porque nada nos uniría más que la mutua felicidad y el completo entendimiento. El “tío” hace tierno el corazón y liviano el cerebro”.⁶

“El diosero” describe el paganismo de los lacandones que crean sus propios dioses para controlar la naturaleza. Vemos en este cuento la hospitalidad de los lacandones y una buena pintura del personaje principal, Kailan o el diosero, que tuvo tres esposas. Kailan hizo dios tras dios esforzándose por crear uno que terminara con la tormenta y las lluvias. En la fabricación del último dios, Kailan

“pone en la tarea todo su arte, toda su maestría. Modela un cuadrúpedo fabuloso: hocicos de nauyaca. cuerpo de tapir y cauda enorme y airosa de quetzal. Ahora mira en silencio el fruto de sus esfuerzos; ahí está, es una bestia magnífica, recia, prieta, brutal...”⁷

Kailan cree que no hay nadie como él. El es omnipotente y en sus propias palabras: “no hay en toda la selva uno como Kailan para hacer dioses”.

RELIGIÓN. Aparecen mezclados en los cuentos varios aspectos interesantes sobre la religión de los indios. La religión es una forma de paganismo; a veces se observa en ella una devoción apasionada a cosas materiales, como se ve claramente en “Nuestra Señora de Nequetejé”.

“El diosero”, que trata de un hombre que se considera mayor que Dios, es pagano en toda la extensión de la palabra. Un buen ejemplo de este paganismo se ve también en “Nuestra Señora de Nequetejé”, en el que Rojas González pinta el ambiente en el templo y la devoción de los indígenas de Nequetejé que prefirieron “La Gioconda” a la imagen de Cristo. Expresa el capellán sus ideas sobre el paganismo de los indios en las siguientes palabras:

“Sí, amigo mío, es todo un acontecimiento pagano... La llaman Nuestra Señora de Nequeteje y aseguran que es milagrosa como ninguna advocación de la Virgen Santísima su culto se ha extendido entre los indígenas de muchas leguas a la redonda, que vienen a verla en procesiones, en peregrinaciones nutridas y fervorosas; le cantan loas frente a su altar y ejecutan en honor de ella danzas pintorescas.”⁸

Tenemos un ejemplo de la fe en la Virgen de San Juan ilustrado en “La parábola del joven tuerto”, que perdió la vista de su ojo bueno durante su visita a la Virgen. A pesar de ello, la madre del joven lo convenció que tendrían que volver al Santuario para agradecer las mercedes a “Nuestra Señora”.

CONFLICTO DEL INDIO Y EL BLANCO. El conflicto entre el indio y el blanco está tratado ampliamente en “La cabra de

dos patas”. Hay también referencias a este tema en “La triste historia del pascola Cenobio”. Observamos la actitud del blanco en varias partes de “La cabra de dos patas”:

“Chiva de dos patas llamo a tu hija... ¿No lo entiendes imbecil?, ¿me vendes a tu hija? sí o no”.

El blanco revela su prejuicio en estas palabras:

“La raza no tiene nada que ver... y menos cuando se trata de la raza que ustedes los indios quieren conservar... ¡Bonita casta que no sirve más que para asustar a los niños que van a los museos!... a lo mejor tú sales ganando un nieto mestizo. Un hijo blanco que será más inteligente que tú. Un mestizo que valdrá más de diez pesos en cobres... en la costa regalan a las indias vírgenes, sólo con la esperanza de que tengan un hijo blanco, porque aquella gente entiende que la mezcla de los hombres es tan útil como una buena cruza en los ganados; pero ustedes los otomíes son tan cerrados, que ni pagándoles acceden a mejorarse.”⁹

Entonces el otomí le hizo al ingeniero blanco la proposición de comprar su esposa en cien pesos diciéndole:

“Quisiera yo también mejorar mi casta. Pero la mía, no la ajena. Cien pesos te doy por tu mujer. Tráimela, yo no pongo condiciones... no merco ni la carne ni el pellejo, sólo te compro a tu mercé el modito de ella...”¹⁰

Por supuesto, al blanco no le pareció bien la proposición del otomí, aunque él insistía hacía poco en comprar a la hija del otomí.

A causa de las injusticias que sufre el indio a manos del forastero blanco, al indio no le gustaba trabajar para los blancos. El que trabajaba para el blanco perdía el respeto de su tribu. Así en “La triste historia del pascola Cenobio”, Cenobio Tanorí trabajó para un forastero blanco y al regresar a su pueblo “lo recibieron fríamente, algunos hasta se negaron a darle el tradicional saludo de bienvenida...”. Y hasta cierto viejo empezó entonces a llamarle: “Torocoyorí”, “traidor vil vendido al blanco”.

ACTITUD DEL EXTRANJERO HACIA EL INDIO. Apunta el autor claramente en "El cenizote y la vereda" la actitud del extranjero hacia el indio. Observamos las protestas de los europeos en el siguiente párrafo:

"... si estos indios se niegan a ser estudiados, debemos proceder como lo hicimos en Eritrea o en Azerbaijón: traerlos a rigor, a punta de bayoneta, si es necesario..."¹¹

Al fin del cuento unos europeos dicen:

"son malagradecidos y pérfidos", con referencia a los indios, mientras otros los defienden diciendo que "han sufrido tanto, que su desconfianza y su temor se justifican".¹²

Sin embargo, al ver que uno de los chinantecos tenía tanta fe en ellos que hizo un collar de los comprimidos de quinina y les agradeció por haberle curado, dice el autor que:

"a partir de aquel instante, ya nadie habló de la ingratitud de los indios, ni de su brutalidad, ni de sus descortesias".¹²

DIFICULTADES DE LOS ANTROPÓLOGOS PARA OBTENER DATOS. Muchas veces el autor hace referencia a las dificultades que tienen los antropólogos para obtener datos, porque los indios tienen desconfianza en los europeos. Este punto está bien ilustrado en "Hículi, Hualula" y "El cenizote y la vereda". Observamos los riesgos que toman los antropólogos en su trabajo:

"Les ponemos dos horas para que abandonen el pueblo... si desobedecen, no daremos una liendre por la vida de todos".¹³

Sin embargo, el autor siente siempre cierta compasión hacia los indios y también da varios ejemplos de indios que estaban de acuerdo en ser estudiados por los antropólogos. Ya he apuntado la hospitalidad de Kailan en "El diosero"; en "Hículi Hualula" el maestro rural arriesgó su vida para ayudar al autor; en "El cenizote y la vereda" el hombre y las mujeres, llenos de gratitud y confianza en los antropólogos, trataron de besar la mano del autor.

LOS INDÍGENAS FRENTE A LA CIVILIZACIÓN EUROPEA. Pintó Rojas González con fidelidad a los indígenas frente a la civilización europea, a fin de dar mayor realidad al ambiente de sus cuentos. Observamos, por ejemplo, la impresión sobre los indígenas de un automóvil, un avión, unas píldoras de quinina o la figura de “La Gioconda”:

“Un automóvil en Quiviquinta es un acontecimiento raro... la muchacha sigue entre gritos y chacota el auto que, cuando se detiene en las cercanías de la plaza, causa curiosidad entre la gente”,¹⁴

Lo mismo ocurrió cuando: “el hecho insólito” de un avión apareció:

“El pasmo entre los indios fue terrible; las mujeres apretaron entre sus brazos a los críos, al tiempo que sus ojos siguieron la trayectoria del ave rutilante. Los hombres cobraron sus hondas y sus escopetas... alguno nos preguntó en lenguaje torpe algo respecto a esos fantásticos gavilanes”.¹⁵

Ya mencionamos que en una ocasión, un chinanteco hizo un collar con los comprimidos de quinina en vez de tomarlos como medicina; también los indios de Nequetejé admiraron “La Gioconda” más que la imagen de Cristo. Todos estos ejemplos demuestran la actitud de los indios frente a la civilización europea.

LOS SUFRIMIENTOS DE LA GENTE. Escribió Rojas González mucho acerca de los sufrimientos y las miserias de las clases menesterosas, despertando la compasión del lector con sus descripciones y sus temas patéticos. En “Las vacas de Quiviquinta” nos presentó un excelente cuadro de la pobreza y los sufrimientos de la gente. Veamos un torzo del cuento que expresa la angustia de una madre que tuvo que dejar a su propia hija para vender “su leche entera” a setenta y cinco pesos mensuales. Hay hambre por todas partes, desde los perros:

“Y también tienen hambre los hombres, las mujeres y los niños de Quiviquinta, porque en las trojes se habían agotado el grano,

en los zarzos se había consumido el queso y de los garabatos ya no colgaba ni un pingajo de cecina...¹⁶

LA REVOLUCIÓN. “El corrido de Demetrio Montañón” trata de las injusticias de la Revolución. “El loco Sisniega” nos presenta los sufrimientos de la gente durante la Revolución. “La restitución” demuestra el orgullo y el honor de una madre que prefiere sacrificar a su hijo a quedar deshonrada.

LA MISERIA DEL PEÓN. Se trata ampliamente el tema de la miseria del peón a manos de los amos poderosos. Lucha el autor por la justicia social de los peones que trabajan hora tras hora y viven, sin embargo, y mueren en una pobreza lastimosa. Tres excelentes cuentos tiene Rojas González sobre estos temas dolorosos: “Tragedia grotesca”, “El guarapo”, y “Atajo arriba”.

Las dos colecciones *Y otros cuentos* y *El pajareador* tratan de la vida campesina y sus problemas. Sobre la colección *Y otros cuentos* nos dice José Mancisidor que “son sencillamente conmovedores, inquietantes, amargos y tiernos a la vez, hincados terriblemente en el alma mexicana”.¹⁷

FRANCISCO ROJAS GONZALEZ

TERCERA PARTE

LA ESTRUCTURA DE *El diosero*”

Lenguaje. Emplea Rojas González un lenguaje vivo y apropiado. Veremos varios ejemplos en los que el “regionalismo” y “el mexicanismo” se muestran claramente. Notamos también lo “popular” y “lo local” en el lenguaje, que nos recuerda el habla de la calle y los campos así como escenas sacadas de la vida diaria.

I. Observamos las palabras de Martina en “Las vacas de Quiviquinta”:

"¿Como pa qué, cristiano...? ¿A poco ya no ti'acuerdas? Pos p'habilitarnos de apero hor'un año. ¿No mercates la coa? ¿No a'quilates dos yuntas? ¿Y los pioncitos que pagates cuando l'ascarda?" (18).

II. En "La venganza de Carlos Mango", una de las cosas más logradas del cuento es el lenguaje local:

"L'otro año se metió al endino quesque ser deputao; entonces sí nos traiba a los mazahuas muy consentidos. Que Tanilo Santos pu'acá... ¡Pa'que's más que la verdá!... hartas tortillotas de maíz pinto..."¹⁹

III. En varias partes del cuento aparecen ejemplos del lenguaje como:

"yo crioque", "la salú", "güena", "argüende", "pos ya que usié si arma", "pa l'amanezca", "¿o qui'opina?", "naiden", "nomás", "por onde puede", "ora sí que s'iacabó el Carols Mango... sí, ahoy ya volvió a ser el pinche de mi compadrito Tanilo Santos".

IV. "La plaza de Xoxocotla" tiene magníficos ejemplos de vulgarismos o sea de la gente mal educada. También se nota el lenguaje incorrecto de un joven que agradece al viejo por haber obtenido educación. Quizás, el autor quiere señalar que, a pesar de su educación, el joven todavía sigue hablando incorrectamente para que se mueva la gente a mejorar el nivel de su educación. Este cuento nos hace recordar las palabras del autor expresando su preocupación por un México mejor cuando dice: "Tratar de comprender a la gente y despertar en ella sus anhelos por una vida mejor, ésta ha sido mi preocupación fundamental."

Veamos, además, los ejemplos del lenguaje que ofrece "La plaza de Xoxocotla":

"Sabemos leer", dice el joven estudiante. "por él y usté y todos los viejos han güelto a creer en un hombre, como cuando creiban en Emiliano el Anunciilco... como está de lista la juventú de ahoy."²⁰

El lenguaje del viejo que narra el cuento, ilustra lo "popular":

"Tonces acabé con el jarrito de pulque y pedí otro . . . hacia tanta calor . . . bebí espacito, sin cortar la plática con el polecía . . . y la muchacha se jue corre y corre . . . seguimos traguetiando plan pianito, sin priesas."²⁰

Ocurren en el cuento palabras sueltas como:

"leición", "me'saba yo tantiando al señor político", "maistra", "traiba", "oyí", "almiración", "adevine", "nacencia", "ahistaba", "pos yo creiba", "sonrirse", "truje", "siñor delegado", "respeitoso", "juí", "for", "dis'd'entonces".

ESTILO. Parece un poquito descuidado la sintaxis y la construcción gramatical. Con respecto a este defecto, se pueden encontrar varias descripciones largas en *El diosero* que fatigan al lector. Se observa la tendencia de presentar muchos detalles en "Nuestra Señora de Nequeteje", "La venganza de Carlos Mango", y "La parábola del joven tuerto", de tal manera que perjudica el interés y el suspenso del cuento. Ocurre también esta tendencia en varios otros cuentos pero se salvan, hasta cierto punto, por el interés creado en el enredo y por su desenlace. Sin embargo, a pesar de todos los defectos que puedan encontrárseles, los cuentos de Rojas González no son nunca superficiales. Tienen a veces un fin didáctico, y, en ocasiones, son como una proyección de sus estudios antropológicos. Siempre se destacan por la sencillez de sus temas y su estilo. Emmanuel Carballo nos orienta con esta observación sobre el autor:

"Observó desde sus primeros pasos en las letras que la gramática y la retórica tornaban ineficaces a buen número de escritores que le eran contemporáneos. Este tipo de escritor confundía el continente con el contenido"²¹

Aunque no pone Rojas González un cuidado excesivo en el estilo literario, según la observación de Carballo, me parece que tiene una idea muy clara de las cualidades del cuento. Su expresión directa, concisa (salvo que, en ocasiones, presenta demasiados detalles) siempre está en armonía con el tema o la materia que trata. En sus cuentos su tono es

llano y muy adecuado a la anécdota sacada de sus frecuentes viajes de estudio.

TÉCNICA DE LA NARRACIÓN. En cuanto a la técnica de la narración empleada por Rojas González, apunta Antonio Magaña Esquivel que:

“En sus cuentos emplea dos palas, dos modos de tratar la narración: unos parecen “close-ups”, rápidos momentos de acción leve de un suceso del que sólo se presenta la crisis culminante, el climax; otros ofrecen más amplia respiración, mayor hondura y más altos relieves psicológicos, mejor dibujo.”²²

Se emplea esta técnica, es decir, una combinación de los dos elementos expresados por Antonio Magaña Esquivel con gran acierto en “El diosero”, “La cabra en dos patas”, “La triste historia del pascoña Cenobio” y “Hículi Hualula”.

LENTITUD EN LA NARRACIÓN: Notamos frecuentemente cierta lentitud en la narración que se presta muy bien al tema o materia del cuento. Analicemos los textos con referencia a esta tendencia. Por ejemplo, en “Los novios” se explica el cuento según esta técnica y da con ella mayor realce y hondura a la costumbre del matrimonio, revelándola con una sencillez admirable.

Esta técnica tiene buenos resultados también en “El ceniztle y la vereda”. Se observa que el estilo se ajusta muy bien al tema que versa sobre la exploración antropológica de los chinantecos. La narración lenta va progresando de tal manera que el autor presenta los diferentes aspectos en etapas. Así el lector puede ver cómo la actitud de los extranjeros hacia los indios va cambiando pausadamente, hasta que empiezan a entender a los indios y sentir cierta compasión para ayudarles.

En “El diosero” se nota que la marcha lenta de la narración crea una fusión de la naturaleza con la acción del cuento. Liga el autor sus observaciones de Kailan, las esposas y la tormenta con cuadros tan precisos que el lector siente como si él mismo estuviera presenciando los aconteci-

mientos. El tiempo está manejado en este cuento con gran habilidad.

En “La triste historia del pascola Cenobio” y “La cabra en dos patas”, la narración lenta y detallada sirve para dibujar mejor a los personajes y el ambiente en el que tienen que actuar. En los dos cuentos se concentra la introducción en el personaje y la pintura fiel del ambiente que le rodea.

LA NARRACIÓN POR MEDIO DEL DIÁLOGO. Un uso cuidadoso del diálogo le permite al autor dar mayor hondura y verosimilitud a sus cuentos. El lector llega a sentir como si él mismo estuviera haciendo las investigaciones, a este punto llega la veracidad del cuento.

Se explica el significado de “La tona” sosteniendo el interés del lector por medio del diálogo. En “Hículi Hualula” el lector se siente investigador, enterándose del “tío” paso a paso. El diálogo crea un suspenso notable que hace al lector apurar hasta la última línea para esclarecer el misterio. “La cabra en dos patas” se salva por el diálogo entre el ingeniero y el otomí. Las descripciones son demasiadas largas, porque casi la mitad del cuento se dedica a narrar la vida del otomí; pero casi también una mitad es un diálogo entre el ingeniero y el otomí. Sin embargo, el meollo del cuento está mencionado en la conversación entre el ingeniero y el otomí, y esto ocurre precisamente cuando está a punto de preguntarse el lector: “¿Dónde está el interés en el cuento?”

¿Cómo se explica el tremendo impacto que tienen cinco páginas de diálogo en un cuento, cuando la técnica y la estructura del cuento bien logrado prohíben el uso excesivo del diálogo? Sin duda alguna, podría ser pesado un diálogo tan largo, pero Rojas González lo maneja con una habilidad técnica extraordinaria. Siempre está presente en la mente del lector el gran problema del choque entre el indio y el blanco y el autor mantiene este hilo de interés durante todo el diálogo, intensificando el problema cada vez más hasta el sorprendente desenlace.

PODER DESCRIPTIVO. Para ilustrar el poder descriptivo del autor, su pintura fiel del ambiente y sus cuadros precisos, veamos unos ejemplos tomados de “El diosero”, “Las vacas de Quiviquinta” y “Nuestra Señora de Nequetejé”.

La descripción de la tormenta en “El diosero” nos presenta un cuadro vigoroso de la naturaleza:

“La tormenta se ha desencadenado... un rayo ha partido, como a un vil bambú, el tronco de una ceiba centenaria; el fragor nos aturde y la luz lívida nos deja ciegos por instantes. ... de pronto, un estrépito prolongado colma nuestra inquietud; es rotundo como el de las rocas al desgajarse, es categórico tal estruendo de cien troncos de cabo que reventaran al unísono... el río, es el río, el Jataté se ha hinchado, sus aguas arrastran como pajillas troncos, ramas y piedras... el vendaval sigue entre lamentos de árboles desgajados y estruendo de torrentes; el Jataté se ha tornado soberbio, sus aguas suben de nivel alarmantemente... ahora amenazan desbordarse, ya chapotean en los ribazos que protegen la milpa... Mas la tempestad no cede, los nubarrones columpian de las cumbres y dejan caer sobre el “caribal” su sombra. La noche se precipita”.²³

“Las vacas de Quiviquinta” empieza con una descripción lírica que graba en la mente del lector el ambiente de los hambrientos:

“... los perros, iban en manadas, gruñendo a la luna, ladrando al sol, porque los perros de Quiviquinta tenían hambre... los hombres, las mujeres y los niños de Quiviquinta, porque en las trojes se había agotado el grano, en los zarcos se había consumido el queso y de los garabatos ya no co'gaba ni un pingajo de cecina...”.²⁴

“Nuestra Señora de Nequetejé” demuestra la simpatía del autor hacia los indios. La descripción del templo es precisa. Se nota su dominio del lenguaje, especialmente en el uso del adjetivo:

“Fragancias de copal y mirra dieron contra mis narices; volutas de humo subían desde los incensarios y braseros hasta la bóveda, que cubría a una multitud posternada y en actitud de fe inenarrable. Media centena de fieles de todas edades se aso-

ciaban en un culto común, categórico, contagioso. La iglesia era paupérrima: muros encalados, pisos de ladrillo poroso y revenido, ventanas de yeso descascarado y tabernáculo humedecido y negro. El resto del templo desnudo, gélido, miserable".²⁵

IRONÍA Y HUMORISMO.—Se encuentran ciertos toques de ironía y humorismo esparcidos por aquí y por allá. Por ejemplo: En "Nuestra Señora de Nequetejé" la actitud del autor hacia la freudiana psicoanalista se expresa en las siguientes palabras:

"Después, ignorándome, ella abrió un cuaderno y se enfrascó en un mar de anotaciones".²⁶

En "Los diez responsos" ocurren varios ejemplos de humorismo durante el luto de Plácido Santiago. Aún el desenlace del cuento resulta humorístico cuando se presenta la esposa del muerto que, en vez de asistir al entierro de su esposo, estaba en casa con "una olla de frijoles cocidos de los que la mujer comía a puñados".

En "El cenizote y la vereda" observamos que el viejo intérprete, después de haber amenazado a los antropólogos para que se vayan dentro de dos horas, añade en un tono confidencial:

"...pero si quieres quedarte, dime a mí, a mí solito, onde puedo conseguir huevos de esos pajarotes para echar a empollar" ...
Los pajarotes son los aviones.

LA INTRODUCCIÓN DE LOS CUENTOS. La introducción de la mayor parte de los cuentos de *El diosero* se concentra en un breve dibujo del personaje principal o una descripción del escenario y del ambiente en que se desarrolla la materia del cuento. A veces se ligan las dos cualidades en una introducción.

En "El diosero", "La triste historia del pascola Cenobio", "La cabra en dos patas", "La tona", "Los novios" y "La parábola del joven tuerto" la introducción presenta una pintura del personaje. En "La cabra en dos patas" y "El

diosero” se observa también una descripción del escenario y del ambiente en que los personajes tienen que actuar.

“Las vacas de Quiviquinta” empieza con una descripción lírica del escenario, expresando el hambre de la gente. “La venganza de Carlos Mango” presenta un escenario muy complicado por una larga lista de información antropológica. “Hículi Hualula” presenta un ambiente misterioso que capta inmediatamente el interés del lector. La introducción a “Nuestra Señora de Nequetejé” es demasiada larga. Véase, por ejemplo, que en la tercera página del cuento se repite casi todo lo dicho en las dos páginas anteriores con más brevedad. La lista de las pinturas es larguísima y no sirve bien para la introducción de un cuento.

En resumen, la introducción de los cuentos de “El diosero” es efectiva pero, de vez en cuando, la tendencia del autor a presentar descripciones detalladas destruye la brevedad y el propósito del cuento.

EL ARGUMENTO DE LOS CUENTOS. Logra Rojas González un buen enredo en la mayor parte de sus cuentos, porque siempre ajusta su estilo a la materia que trata. Falta la multiplicidad de episodios en el argumento de los cuentos y cuando aparece un enredo peculiar se salva el cuento por la habilidad técnica del autor.

“La tona”, “Los novios”, “Las vacas de Quiviquinta”, “La plaza de Xoxocotla” y “Los diez responsos” tienen el mismo tipo de argumento. Se trata de un solo episodio que se destaca por su sencillez y unidad.

“El diosero” tiene un enredo que parece un poquito complicado. El autor, sin embargo, demuestra gran habilidad al ligar la proyección de los personajes (Kailan y sus esposas) con la descripción de la tormenta y las costumbres de los lacandones. Se intercalan los episodios simultáneamente y todos los episodios se desarrollan en grados parecidos. Por ejemplo, se nota que la tormenta y el personaje de Kailan se van intensificando simultáneamente con una graduación igual.

“Huículi Hualula” tiene un enredo bien logrado en el que el interés y el suspenso se sostienen siempre. “La cabra de dos patas”, presentando el problema entre el blanco y el indio, resulta efectivo al realzar el argumento por el uso del diálogo. Parece casi un trozo sacado de una obra teatral.

“La triste historia del pascola Cenobio”, concentrándose en la pintura del personaje, mantiene sin embargo el suspenso por la introducción de acontecimientos sorprendentes que renuevan el interés. Por ejemplo, se mete el personaje en una situación difícil cuando mata al viejo que lo llama “Torocoyori”. Aumenta el suspenso también, cuando sabemos que Cenobio se va a morir por haber matado al viejo.

EL DESENLACE Y LA CONCLUSIÓN. Se puede observar el desenlace natural en “Los novios”, y “La tona”, el desenlace fantástico en “Hículi Hualula”; el desenlace humorístico en “Los diez responsos” y “La plaza de Xoxocotla”; y el desenlace sorprendente en “La triste historia del pascola Cenobio” y “La cabra en dos patas”.

En general, el desenlace suele ser lento, pero acaba por dejar una impresión de unidad en la mente del lector.

Es interesante observar que el autor aparece en seis de los trece cuentos de *El diosero*. En estos seis cuentos se puede ver la actitud del lector, su simpatía y su fácil entendimiento con los indios. Los seis cuentos en los que aparece el autor son: “Hículi Hualula”, “El ceniztle y la vereda”, “La venganza de Carlos Mango”, “Nuestra Señora de Nequetéjé”, “El diosero” y “La plaza de Xoxocotla”.

En los demás cuentos de la colección, con la excepción de “La parábola del joven tuerto”, podemos sentir la presencia del autor por más que no aparezca. Concluimos, por lo tanto, que estos cuentos están basados en las experiencias personales del autor durante sus frecuentes estudios antropológicos. La observación acertada de Emmanuel Carballo lo comprueba:

“Rojas González construyó su estilo a imagen y semejanza de los temas que le preocupaban y los personajes que conoció y

comprenió en sus frecuentes viajes de estudio. Las que hoy consideramos deficiencias fueron probablemente actitudes humanas y políticas."²⁷

En Rojas González tiene México a uno de sus mejores cuentistas del siglo XX. Su último libro de cuento, *El diosero*, recoge los frutos de sus investigaciones antropológicas, sociológicas y etnográficas. "Tratar de comprender a la gente y despertar en ella sus anhelos por una vida mejor, ésta ha sido mi preocupación fundamental", decía Rojas González y al cumplir esta norma literaria, cumplió también con un deber patriótico. *El diosero*, no sólo es una obra maestra, sino una verdadera contribución para que todos, mexicanos o extranjeros, entiendan el alma de su pueblo. A pesar de ser extranjero, *El diosero* me dejó tan conmovido con la pintura de las vidas torturadas de los indígenas que quise limitarme a estudiar únicamente esa colección para tratarla con la mayor extensión posible, que en realidad no se ha hecho hasta la fecha.

CAPÍTULO III.—NOTAS

- ¹ "Sobre la literatura de la post-revolución." *Crisol*. México, mayo 1, 1934.
- ² "Francisco Rojas González: diez años después de su muerte". *Siempre*. Núm. 454. México, mayo 16, 1962.
- ³ "Por la ruta del cuento mexicano", por Rojas González. *México en el arte*. Núms. 10-11. México, 1950. pág. 9.
- ⁴ "La tona". *El diosero*. F. C. E. Col. Pop. núm. 16. 4ª ed. México, 1960. pág. 16.
- ⁵ "Los novios". *op. cit.* 1960. págs. 22, 23.
- ⁶ "Hiculi Hualula". 1960. pág. 40.
- ⁷ "El diosero". 1960. pág. 101.
- ⁸ "Nuestra Señora de Nequetejé". 1960. pág. 79.
- ⁹ "La cabra en dos patas". 1960. pág. 89.
- ¹⁰ *Ibid.* pág. 91.
- ¹¹ "El ceniztle y la vereda". 1960. pág. 46.
- ¹² *Ibid.* pág. 52.
- ¹³ *Ibid.* pág. 46.
- ¹⁴ "Las vacas de Quiviquinta". 1960. Pág. 29.
- ¹⁵ "El ceniztle y la vereda". 1960. págs. 46, 49.
- ¹⁶ "Las vacas de Quiviquinta". 1960. pág. 24.

- ¹¹ "Pancho Rojas González" por José Mancisidor. *El Universal*. nov. 12, 1931.
- ¹² "Las vacas de Quiviquinta". 1960. pág. 27.
- ¹³ "La venganza de Carlos Mango". 1960. pág. 69.
- ¹⁴ "La plaza de Xoxocotla". 1960. pág. 117.
- ¹⁵ "Francisco Rojas González". *Siempre*. op. cit. en 2.
- ¹⁶ "Rojas González y la novela" por Antonio Magaña Esquivel. *El Nacional*. marzo 1938. También en *El Nacional*. Dic. 27, 1951.
- ¹⁷ "El diosero". 1960. (varias partes del cuento).
- ¹⁸ "Las vacas de Quiviquinta". 1960. pág. 24.
- ¹⁹ "Nuestra Señora de Nequetejé". 1960. pág. 78.
- ²⁰ *Ibid.* pág. 76.
- ²¹ *Siempre*. op. cit. en 2.

CAPITULO III.—BIBLIOGRAFIA

- Historia de un frac*. Ed. Libros Mexicanos. 1ª ed. México, 1931.
- Y otros cuentos*. Ed. Libros Mexicanos. 1. ed. México, 1931.
- El pajareador*. Ediciones Río. A. del Bosque, Imp. México, 1933.
- Sed*. Ed. 'Juventud de Izquierda'. 1ª ed. México, 1937.
- Chirrin y La celda 18*. Col. 'Lunes', núm. 2. 1ª ed. México, 1944.
- Cuentos de ayer y de hoy*. Ed. Arte de América, 1ª ed. México, 1946.
- Lola Casanova*. Ed. y Dist. Americana de Publicaciones. S. A. México, 1947.
- La negra Angustias*. Compañía General de Ediciones, 3ª ed. México, 1955.
- El diosero*. F.C.E. Col. Pop. núm. 16, 4ª ed. México. 1960.

LOS CUENTOS PUBLICADOS EN PERIÓDICOS Y REVISTAS QUE NO SE
ENCUENTRAN EN LAS COLECCIONES MENCIONADAS ARRIBA

- "Ellos y nuestros". *Crisol*, México, 1930. págs. 426-428.
- "Lo que quería el Chato Vitor". *El Universal Ilustrado*. XV, núm. 755, oct. 29, 1931, pág. 36.
- "Los deportados". *Crisol*. VI, 1931, pág. 119-122.
- "Quince años". *El Universal Ilustrado*. XV, núm. 768. enero 28, 1932. pág. 22.

- "Dos cuentos". *El Universal Ilustrado*. XV, núm. 788, junio 15, 1932. pág. 15.
- "Una cáscara en la banquetta". *Letras de México*. IX, núm. 108. feb. 1, 1945. pág. 29.
- "El último totem". *El hijo pródigo*. IX, núm. 28. julio 1945, pgs. 28-31.
- "El carro caja". *El hijo pródigo*. X, núm. 32. nov. 1945. págs. 87-88.
- "La isla del pelicano". *Cuadernos Americanos*. XXVII, núm. 3. mayo-junio, 1946. págs. 290-8.
- "¡...y era jueves!" *Hoy*. núm. 576. marzo 6, 1948. págs. 64-5, 80, 81.
- "Retablo de Punta Seca". *México en el arte*. núm. 2.
- "¿Dónde está el burro?" *Antología del cuento mexicano*. Studium núm. 3. México, 1957. págs. 135-139.

LA CRÍTICA:

- ABREU GÓMEZ, ERMILO. "...Y otros cuentos". *El Universal Ilustrado*. XVI. núm. 780. México, abril 21, 1932. pág. 36.
- "Francisco Rojas González". *El Universal Ilustrado*. México, abril 21, 1953.
- ANÓNIMO. "Historia de un frac". *Crisol*. núm. 18. México, junio 1938. p. 445.
- BENÍTEZ, FERNANDO. Entrevista. "Francisco Rojas González, 1er. premio nacional de literatura". *El Nacional*. México, nov. 1944.
- CARBALLO, EMMANUEL. "Francisco Rojas González. Aniversario de su muerte. 10 años". *Siempre*. núm. 464. México, mayo 16, 1962.
- CASAVANT, A. HENRI. "Francisco Rojas González. Cuentista". *Tesis para la Maestría*. UNAM. 1962.
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. *Trayectoria de la novela mexicana*. México, 1951. págs. 359-366.
- JACOBSON, RAFAEL. "Francisco Rojas González. Cuentos de ayer y de hoy". *Letras de México*. V, oct. 1946.
- LOWE, MARY ANN. "Francisco Rojas González, Novelista". *Tesis para la Maestría*. UNAM. 1957.

- LOZANO, RAFAEL. "El pajareador". *Crisol*. núm. 70. México, oct. 1934. págs. 254-6.
- MAGAÑA ESQUIVEL, ANTONIO. "Francisco Rojas González y la novela". *El Nacional*. México, dic. 27, 1951.
- MANCISIDOR, JOSÉ. "Pancho Rojas González". *El Nacional*. México, dic. 17, 1951.
- *El Nacional*. núm. 248. México, dic. 30, 1951.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. "*Literatura mexicana del siglo XX*", I, ed. Robredo. México, 1949. Págs. 48. 243-4.
- ROJAS GONZÁLEZ, FRANCISCO. "El cuento mexicano: su evolución y sus valores". *Tiras de Colores*. Núms. 34, 35. México, 1944.
- "Sobre la literatura de la post-revolución". *Crisol*. mayo 1, 1934.
- "Por la ruta del cuento mexicano". *México en el arte*. Núms. 10-11. México, 1950. pág. 9.
- SILVA, ALBERTO PULIDO. "Francisco Rojas González". *El Nacional*. Dic. 19, 1951.
- SOTO, JESÚS S. "Francisco Rojas González y sus cuentos". *El Libro y el Pueblo*. X. Núm. 20. México, dic. 18, 1932. págs. 19-20.

CAPITULO IV

EDMUNDO VALADES

PRIMERA PARTE

Nació Edmundo Valadés en Guaymas, Sonora, el 22 de febrero de 1915. Tiene una familia pequeña pero feliz. Dedicó su colección, *La muerte tiene permiso* a Betty, su esposa y mejor amiga. Escribió sobre la niñez de su única hija en uno de sus cuentos mayores logrados, Adriana, que es hoy una joven inteligente de doce años.

Estudió el autor seis años en la escuela primaria y tres años en la secundaria. Desde joven sintió la vocación de escritor, escribiendo a mano su propio periódico, "El Globo", a la edad de doce años. Siempre se preocupaba por la frase y sentía una ansia, más bien, una necesidad de escribir. Por eso, se puede decir que Valadés pasó casi toda su vida sintiendo su impulso juvenil de escribir.

Sin embargo, no empezó a escribir formalmente como periodista profesional hasta el año de 1937 cuando obtuvo un empleo en el periódico *Hoy*. En 1939, con la contribución de su amigo Horacio Quiñones publicó una revista intitulada "El cuento" (Editorial Relox, México 1939) que recogió los mejores cuentos extranjeros tomados principalmente de las revistas norteamericanas. Se publicaron solamente cinco números de esta revista. El autor me dijo que todavía Rulfo y Arreola comentaban recientemente la riqueza literaria de aquellos relatos recogidos en los cinco números de "El cuento".

SUS ACTIVIDADES LITERARIAS Y PERIODÍSTICAS: Ha colaborado Valadés en varios periódicos y revistas: *Novedades*, *El*

Nacional, América y Cuadernos Americanos. Entre 1955 y 1958 escribió una serie importante de artículos literarios en *Novedades* en una columna intitulada "Tertulia Literaria", que aparecía tres veces por semana. Ocupó cargos importantes en todos los periódicos y es el sub-jefe de la Oficina de la Prensa de la Presidencia de la República desde diciembre de 1957 hasta el momento actual.

Ha viajado muchísimo con relación a su trabajo. Entre muchos otros países ha visitado China, Rusia, Checoslovaquia, Francia y Holanda. Ha hecho en total cuatro viajes a Europa. Fue a Europa recientemente en marzo de 1963 acompañando al Presidente de México, Lic. Adolfo López Mateos. Como subjefe de Prensa de la Presidencia de la República hace frecuentes viajes al interior del país.

SUS LECTURAS.—Desde joven tuvo un interés especial en los cuentistas rusos —Chejov y Goroenko. También le impresionaron los versos de López Velarde, poeta mexicano famoso. Quizás por eso, se puede observar muchas referencias a los versos de este poeta en los cuentos valadesianos. Posteriormente, y hasta el momento actual, le gusta leer Saroyan, O'Henry y Faulkner. Para Valadés, Marcel Proust es el maestro del uso del adjetivo: "Es un deleite volver a leer cualquier obra de Proust". Parece muy interesado también en "El farol", cuento de Eugenio Zamiatin y "El tambor de hojalata" de Günter Grass. Entre los cuentistas mexicanos le gustan muchísimo Juan Rulfo, Juan José Arreola, José Revueltas y José de la Colina.

Ha tenido mucho éxito *La muerte tiene permiso*, del que se han publicado cinco ediciones por el Fondo de Cultura Económica. Su cuento más famoso es "La muerte tiene permiso", que le ha ganado prestigio en el extranjero. Hay traducciones al ruso, alemán, polaco y checo .

Escribió su primer cuento, "El girar absurdo", hace veinte años. Luego, al preguntarle cuáles son las diferencias entre sus primeros cuentos y los más recientes, me explica:

"Ahora sí sé que escribo. Antes escribí por pura intuición. Im-

premeditado, es decir, son ingenuos. Ahora se puede decir que escribo con malicia.”

Siguió leyéndome un trozo de un artículo que había escrito previamente:

“Empecé a escribir sin darme cuenta, quizás por espíritu de imitación de tanto que leía o por hallar una salida a lo que mi timidez me impedía transmitir a los seres que me rodeaban o por darles expresión a los sueños que se me acumulaban, sin poder compartirlos. De joven continué haciéndolo, por ambición de ser algún día un escritor famoso. Después me absorbí en el periodismo, tuve dudas y desalientos y dejé de hacerlo. Pero necesitaba intentarlo. Era algo dentro de mí que lo exigía. volví a ello, inevitablemente, y encontré que era la más noble tarea entre las que puedo realizar, aunque dolorosa por los fracasos, bella por el poderío al sentir el acierto, y el mejor medio para realizarme íntimamente, para situarme ante mi propia autocrítica, para ser yo mismo más cabalmente.”¹

Valadés es un hombre sincero y modesto. Está muy preocupado por expresar los problemas del mundo moderno, los problemas del hombre dentro de su mundo íntimo, los problemas colectivos, sus inquietudes y sus anhelos para lograr una sociedad y una vida mejor.

En las siguientes páginas haremos una apreciación de la colección *La muerte tiene permiso*.

C A P I T U L O I V

SEGUNDA PARTE.

LOS TEMAS SOBRE LA INFANCIA Y LA JUVENTUD.—Edmundo Valadés una variedad de temas que son verdaderas anécdotas sacadas de la vida diaria. En el volumen, *La muerte tiene permiso* ha tratado Valadés varios aspectos de la infancia y la juventud, y de la vida diaria en el mundo adulto; pinturas del patrón y el cacique, un acontecimiento político y una

¹ *Cuentistas mexicanos modernos*. núm. 26. B.M.M. Ed. Libro-Mex. México, 1956, pág. 48.

aventura. En todo ello veremos el mundo creado por Edmundo Valadés en esta excelente colección de cuentos.

LOS TEMAS SOBRE LA INFANCIA Y LA JUVENTUD.—Edmundo Valadés es un artista excepcional en la pintura del mundo infantil y juvenil. Penetra en las emociones de los niños y los jóvenes con ternura y entendimiento extraordinario. Los cuentos que tratan sobre esta materia son:

“No como al soñar” que expresa la actitud de un joven de doce años de edad frente al problema del amor y la muerte. No comprende porqué el mundo de sus sueños es tan distinto del mundo real. El cuento concluye expresando la confusión del joven frente a este problema, tan común en la juventud. Al final vemos al joven:

“Avergonzado, confuso, sin poder comprender porqué las gentes, Mocerito, la vida, todo era distinto a sus sueños él mismo era otro, capaz de sentir miedo y no, como al soñar, en que podía hablarle a “La Tichi”, sin vergüenza, con coraje hasta para darle un beso o para presenciar la muerte de un hombre sin lanzarse a correr.”¹

“La grosería” versa sobre el anhelo de un joven de quince años de edad de sentirse adulto. Obviamente, el joven no entiende “lo que es ser hombre”.

“Adriana”, uno de los mejores cuentos de la colección, trata de la niñez, el orgullo de los padres por haber dado a luz al niño y la alegría dentro del hogar, por la presencia del niño. Este cuento demuestra que el autor tiene una profunda comprensión de la niñez. Es un estudio psicológico muy bien logrado. Su expresividad es notable. Algunos aspectos del tema están tratados con ternura emocionante. Sobre el crecimiento paulatino y asombroso de la niña, véase este trozo:

“Corretea por la casa, a ‘gatas’. Sólo si se siente asegurada, se atreve a caminar, a menudos pasitos, dando la vuelta alrededor de la cama... prefiere la seguridad del piso, apoyada en pies y manos. Va y viene, incansable.”²

La curiosidad de la niña se expresa en la siguiente forma:

"Si va seria, sonrío de pronto ante cualquier persona... o da a borozados gritos ante niños tan pequeños como su propia edad. atisbándolo todo, en secreta meditación, los carros, los tranvías, los papeles tirados al suelo, una ventana, las gentes que pasan o algo que está ahí, inmemorial, a la vista de todos y nadie sabe ver ya." (2)

La curiosidad de la niña se pinta en las líneas a continuación:

"Y ha pasado menos de un año y ella está regordeta, moviéndose, viéndolo todo, queriéndolo tocar todo con curiosidad inagotable que le fluye de sus manecitas... Adriana ya sabe hacer solitos... por primera vez en su vida ha aprendido sostenerse en pie, a quedarse plantadita, sin ayuda de nadie." 2

"La infancia prohibida" trata de un muchacho de once años de edad que, pensando que nadie lo quiere en su casa, huye de sus padres determinado a no regresar hasta que tenga fama. Sin embargo, el joven queda muy sorprendido al saber que todos lo andan buscando por todas partes. Se siente muy feliz al saber, que de veras le quieren. Así, se puede decir que el cuento tiene una moraleja, que sugiere a los padres que deben mostrar el cariño a los niños, en vez de tomarlo por sabido que los niños están enterados de cuanto les quieren.

LOS TEMAS SOBRE LA VIDA DIARIA EN EL MUNDO ADULTO.— Pinta Valadés escenas realistas, proyectando los problemas de sus personajes en un tono filosófico. Hay verosimilitud en los siguientes cuentos que tratan de acontecimientos que han ocurrido o pueden ocurrir en el mundo real. Veamos como los reflejos de la vida diaria se proyecta en los cuentos siguientes:

"Estuvo en la guerra" nos demuestra el impacto creado por la guerra en la mente de un soldado que sigue teniendo alucinaciones de los momentos inolvidables de las batallas.

"Un gato en el hambre" versa sobre las angustias del hambre apremiante que se encuentra en la vida diaria de un padre e hijo. No pueden encontrar trabajo; el padre y un ga-

to se hacen buenos amigos. Por fin, encuentra el hijo un trabajo pero el padre sigue triste porque extraña tanto la ausencia del gato que su vida le parece vacía. El hijo comprende entonces que el gato le daba a su padre las fuerzas necesarias para vivir todos esos días de miseria.

— “El pretexto” trata de un tema muy conocido en varias partes del mundo. Es muy común tropezar con un borracho que pide limosna para ayudar a su familia. Después de recibir la limosna es frecuentemente que el borracho resbala hacia una cantina cercana. Este cuento se presenta a un hombre que pide limosna con el pretexto de comprar medicinas para su madre enferma, pero que siempre compra bebidas. Por fin, se muere su madre y, en vez de lamentar su muerte, el borracho lamenta su mala suerte de no tener va un “pretexto” para pedir limosna para sus bebidas. El personaje declara con sus propias palabras: “Y ahora qué voy a hacer, ¿quién me dará para beber, si ya no podré decir para sus medicinas?” (p. 76)

“Todos se han ido a otro planeta” describe la vida nocturna, pintando el ambiente que existe en los cabarets o clubes nocturnos donde las muchachas reciben fichas de las bebidas que los hombres les compran. Se presentan con gran realismo las desesperanzas del amante que ha perdido su amor.

“Un hombre camina” expresa el placer que siente un hombre en caminar por la ciudad, “en esta tarde invernal en que el aire y la luz son una profusión translúcida”, admirando lo ingenuo de la humanidad y sus creaciones maravillosas para lograr una vida bella. Según la opinión del hombre, lo sencillo, lo humano, lo bello del mundo queda en las cosas que no se pueden comprar en la vida, las cosas que no tienen precio. Todos pueden gozar este privilegio igualmente. “Nada debemos acumular” —dice el hombre— “más que alegría”.

“El girar absurdo” versa sobre la vida de un jugador de ruleta, que, a pesar de arruinarse por su inclinación al vicio,

no puede resistir la tentación de probar su suerte una vez más. Impulsado por esta obsesión, sigue jugando hasta que, cuando le toca la suerte de ganar, muere sobre la mesa de la ruleta.

“Asunto de dedos” trata de la tentación de un empleado de banco de robar un billete de cien pesos para comprar una pipa. Resulta, al fin, que el dependiente devolvió el billete, después de haber averiguado la desgracia de otras personas, pensando quizás en que él no era tan infeliz como ellos.

-- “En cualquier ciudad del mundo” pinta con agudeza diversos cuadros exactos de la vida. Demuestra que, en cualquier ciudad del mundo, se encuentran el bolero, el joven escritor, el anciano, el niño, el padre, la madre, el obrero y el hombre que goza de una mujer en una cita de amor.

EL CUENTO DE LA AVENTURA.—En toda la colección hay solamente un cuento de “aventura”. “Como un animal, como un hombre” es una proyección realista de las ansiedades y las angustias de un hombre condenado a una muerte cierta. Termina el cuento con una nota alegre, porque el hombre acaba por salvarse.

RETRATOS DEL CACIQUE Y EL PATRÓN.—“Al jalar del gatillo” nos da un excelente retrato del cacique semejante al jefe de un grupo de “gangsters”. En este cuento, observamos que don Rafa, el cacique, puede arreglar todo lo que quiere pagando cierta cantidad de dinero a un pistolero profesional. El cacique, como ocurre frecuentemente entre los hombres poderosos y ricos, paga bien al pistolero para matar al novio de una muchacha a fin de que él mismo pueda ganarla a fuerza. El fin del cuento ilustra muy bien el honor que existe aún entre los ladrones. Por ejemplo, regresa el pistolero diciendo:

“... don Rafa, no resultó bien el trabajito. El Gabriel ese nomás quedó mal herido. Y vengo a devolverle la mitad del dinero. Tratos son tratos y soy hombre de palabra. Ahora que

a los de la Revolución. Es decir, presenta las injusticias su-
afine la puntería, cerramos el negocio y me da usted el com-
pleto”³

“Las raíces irritadas” ilustra las injusticias del patrón con-
tra los campesinos. Hay unos comentarios sobre “la tienda
de raya” en la que el patrón cobraba casi tres o cuatro ve-
ces el precio de los artículos comprados por los campesinos
y obreros. La pintura del patrón figura en el siguiente trozo:

“El podía disponer lo que fuera su voluntad... El tenía el de-
recho de todo, con buenas o malas razones. Y sus razones
eran siempre malas para abarcar y hacer suyo lo que era de
otros... El patrón es la justicia, es el juez, es la autoridad, es
todo. Como que nos echaron al mundo para ser sus esclavos...”⁴

Además de la pintura del patrón, se intercala un peque-
ño episodio de amor.

“La muerte tiene permiso” versa sobre un tema parecido.
fridas por los campesinos a manos de los poderosos. Obser-
vamos la injusticia y la brutalidad del Presidente de San Juan
de las Manzanas, cuyos hombres mataron al hijo de Sacra-
mento, un campesino, y raptaron a las muchachas. Los cam-
pesinos no tuvieron otro remedio que matar al Presidente,
visto que todas las súplicas que habían hecho para obtener
justicia en el pasado habían sido inútiles.

C A P I T U L O I V

TERCERA PARTE

LA TECNICA DE EDMUNDO VALADES

EL LENGUAJE.—El lenguaje de Edmundo Valadés es muy
expresivo. Sus adjetivos, sobre todo, son precisos y exactos
y dan mayor expresión al tema que trata, poniendo en relie-
ve las descripciones del estado de ánimo del personaje a las
escenas realistas que nos pinta. Su estilo es vigoroso y hace

sentir al lector la acción y el movimiento del cuento. A veces emplea frases cortas e incompletas, o sencillamente una serie de palabras terminando en unos puntos suspensivos, y con ello logra mayor expresión que si empleara frases completas y bien estructuradas. Sus metáforas y símiles son muy adecuados, presentando al lector una pintura fiel de la situación que plantea.

El diálogo es muy vivo y se presta muy bien a los temas que trata. En general, el lenguaje de Edmundo Valadés se adapta siempre a los temas de los cuentos, haciéndolos muy verosímiles, reflejando verdaderos acontecimientos sacados de la vida misma. Veamos el lenguaje que emplea Valadés con ejemplos de los adjetivos, las metáforas y otras cualidades sobresalientes, para mayor comprensión de los comentarios hechos arriba.

“La muerte tiene permiso”.

“bromas incisivas... chistes gruesos cuyo climax es siempre áspero... el olor animal, terrestre, picante... cosquillea su olfato... saca un paliacate y se suena las narices ruidosamente... sobre el bosque de hirsutas cabezas pueden verse los cinco dedos morenos, terrosos.”⁵

En “Estuvo en la guerra” hay también muchos ejemplos del lenguaje expresivo. Véanse las siguientes líneas:

“Como si dirigieran su propia *danza macabra... la macabra danza... reflejaban un terror indescriptible. Su propio terror... el ruido del mar... El ruido del miedo. El silbato del ataque. Y gritos. Gritos espantosos que le taladraban la espina dorsal...*”⁶

Este es un ejemplo excelente de la *repetición de palabras* para dar énfasis al estado de ánimo del personaje. La frase “gritos espantosos que le taladraban la espina dorsal” es un buen ejemplo de como modifica una expresión que puede parecer común a otra que tiene cierta originalidad.

Observamos el uso de la enumeración de palabras, recurso estilístico singular en los cuentos valadesianos:

“La puerta. La plaza. Arriba, siempre el cielo. El cielo.”⁶

“La puerta. La plaza. Arriba, siempre el cielo. El cielo.”⁶
También utiliza verbos vigorosos que añaden realismo al movimiento y la acción del cuento, como en “Estuvo en la guerra”:

“Desaparecían. Volvían a emerger. Volaban... rodaban... saltaban... lo aplastaban. Iban a aplastarlo.”⁶

En “Como un animal, como un hombre” observamos varios símiles que nos hacen sentir las emociones del personaje. Véase, por ejemplo, el siguiente análisis de la sensación en el estómago, la boca, el pecho, las piernas, la voz y el oído; resulta la descripción algo detallada, pero por medio de este análisis el lector, sin saberlo, entra en el mundo del personaje compartiendo las mismas sensaciones. El lenguaje, en este ejemplo, merece elogio.

“El estómago se me encogió, débil... en la boca la saliva empezó a huir, y tuve que absorber con los labios una pasta amarga, infinitamente estéril, que me deshacía todas las palabras. Dentro de mi pecho retumbaba una tormenta de pánico, enloquecido mi corazón con todo mi miedo concentrado allí... las piernas, acobardadas, inútiles, adelantando su fin, obligándome a buscarlas, a tocarlas... como si los ruidos tomaran forma o se amplificaran; los resuellos, el crujido de huesos, sus aspiraciones y expiraciones, el frote de sus ropas el sordo rumor de sus siniestros pensamientos.”⁷

Expresa muy bien el cuadro del hombre en su huída para salvarse. Vemos su agilidad y también sentimos la alegría que tiene al llegar a un lugar seguro. Véase el trozo siguiente para mayor comprensión de la idea:

“... con una veocidad de proyectil, como si mis músculos hubieran sido una cuerda tensa que se restiraba súbitamente, disparándome; con prodigiosa y perfecta agilidad felina, como si hubiera sabido yo saltar como un acróbata extraordinario... con una ligereza genial, tan exacta, tan maestra...”⁷

El siguiente trozo describe el miedo del hombre al huir, en el que el lector puede apreciar el realismo de la escena:

“Cada zumbido me enfriaba la dorsa espinal y hubiera querido hacerme invisible cuando de la rabadilla me subía hasta la nuca un frío relampagueante, un frío helado, sobrecogedor, que hacía hielo el sudor que empapaba mi cabeza y mi cara. Pero yo corría, a zancadas incansables, largas y prestísimas... porque yo era un animal que huía, un animal de lúcido y acertado instinto, y mis ojos eran los de un gato, penetrantes, capaces de despejar la oscuridad. Yo era un animal portentoso con músculos de elasticidad imponderable...”⁷

El lenguaje casi llega a lo lírico y lo poético en ciertas partes. Véase por ejemplo, el fin del cuento, “Como un animal, como un hombre”.

“... y la inmensidad de la noche era ya confortante y bella, como cálido seno materno, y todas esas formas de los cactus y mezquites... (empezó a sentirlas) como si fueran parte de mí mismo, cosas con alma profunda y tangible, con las que me hubiera puesto a llorar de emoción de gratitud, acariciándolas...”⁸

En el mismo cuento, se pueden observar los esfuerzos del autor para lograr los matices exactos por medio de una serie de adjetivos. Véase, por ejemplo:

“Esta voz... llena de sorna, burlona, insensible. Una voz cargada de sombríos augurios, puestos sílaba a sílaba... la inminencia de una muerte inevitable, desoladora, triste. Torturador aviso de que estaba en sus manos, en las manos de ellos. Manos impiadosas.”⁷

En “La ‘grosería’ se nota la metáfora precisa, expresando la confusión, mejor dicho, el estado de ánimo de la muchacha después de la ‘grosería’:

“Con voz entrecortada, después de un profundo puchero, Irma confiesa un delicado problema, como quien se lanza al agua al zozobrar el barco.”⁸

En “Asunto de dedos” observamos otra metáfora excelente, describiendo el trabajo del empleado de banco:

"... Sólo cifras, cuentas. Los ojos vigilan a los dedos como un domador lo haría con un animal amaestrado. Todo el cerebro está alerta a que no haya ningún error."⁹

Su conciencia le acusa culpable de haber robado el billete de cien pesos. El cuento lo narra así:

"Lo confieso: se me nubló la vista, el corazón me repiqueteó como si se hallara convicto ante un juez incorruptible. ¡Qué desazón! ... la vida se ha convertido en un negro y espeso muro."⁹

En "Adriana", utiliza Valadés una serie de siete metáforas seguidas, introducidas por "como si" y también repite varias palabras y frases quizás con el propósito de realzar la emoción del personaje. Véase, por ejemplo, cómo logra Valadés expresar la ansiedad del personaje en algunas frases excelentes:

"Sintió un irrefrenable deseo de saltar, un irrefrenable deseo de reír, un irrefrenable deseo de llorar, un irrefrenable deseo de gritar."¹⁰

Hay que señalar también, en "Adriana", el uso de una serie de adjetivos con la repetición de la palabra "tan" que le proporciona al autor ahondar su emoción:

"Y eran *tan* vertiginoso, *tan* lúcido, *tan* profundo, *tan* sorprendente, *tan* inesperado y *tan* bello todo lo le bullía por el cuerpo y el corazón, *tan* diáfana la sensación de que por primera vez en su vida podría ir a donde quisiera, que lloraba con ganas de reír, y reía con ganas de llorar, sin saber si reía o lloraba."¹⁰

Expresa el autor la alegría del hombre (al ver su esposa dar a luz a la niña) en unas cuantas palabras que pintan el cuadro con exactitud. En este párrafo, sacado de uno de los momentos, se puede ver la riqueza del lenguaje:

"La miró, profundamente, con asombro, con curiosidad, con duda, con certidumbre, con una ternura extraña y nueva, con tímido, soberbio y ancho orgullo. Y más tarde, al salir a la calle, empujó la puerta entre queriendo quedarse o correr en busca

de los seres humanos a decírselos... porque era simple y totalmente feliz. Caminó aprisa buscando la gente, queriendo repartir su alegría..."¹⁰

Su observación aguda se nota a veces cuando analiza el lenguaje de la niña. Sin duda alguna, Valadés tiene una gran comprensión de los niños, juzgando por el excelente cuento, "Adriana". Véase, por ejemplo, cómo habla del lenguaje de la niña en el siguiente párrafo:

"Las primeras ideas precisas para ella, además de los seres que la rodeamos, son las lámparas, el gua-gua, el miau, la calle, la papa (la leche), la cuna, la meme (a dormirse), ¡no toques eso!, a patita (el pie), ¡upa! (que se prenda a mis hombros para cargarla), ¡mira! (que vea algo que aún no conoce.)"¹⁰

En "El pretexto" se puede ver la fuerza de los adjetivos en la descripción del borracho y su manera de comportarse. Por ejemplo:

"unos ojos apremiantes, maliciosos"; "un parpadeo a veces de escéptica melancolía"; "la seca delgadez"; "un borrachín empedernido... bamboleante"; "vacilante entre la lástima y la incredulidad"; una mirada acusadora" "la risa sarcástica... indiscreta"; tal real mostraba su duelo, que lo pregonaba lo mustio de su continente", "la misérrima barriada... toda una repelente, desconsoladora miseria cargada de moscas y malos olores..."¹¹

En unas partes de "El girar absurdo" aparecen excelentes descripciones del estado de ánimo del jugador de ruleta, en un lenguaje que resulta ameno y preciso. Véase, por ejemplo, cómo expresa la alegría del jugador después de ganar una cantidad de dinero.

"...el arrebatador deseo de lanzarse a correr... le brotaba una risa violenta y sorda, una risa que era como persona extraña y misteriosa entre su boca, deseó salvajemente gritar, de modo que lo oyera toda la gente..."¹²

En general, su lenguaje es preciso y bien ajustado a los temas que trata en *La muerte tiene permiso*. Veamos en las

páginas siguientes las otras cualidades sobresalientes en la técnica de Valadés.

LA INTRODUCCIÓN.—Tiene Valadés diversas maneras de introducir la anécdota que va a narrar. Veamos algunos ejemplos.

i.—Empieza con una descripción del escenario, como en “La muerte tiene permiso”, “Al jalar del gatillo” y “La grosería”.

ii.—Entra inmediatamente en la acción del cuento, a veces delineando al personaje, tal en “Como un animal, como un hombre”, “Estuvo en la guerra” y “Qué pasa, Mendoza”.

iii.—Empieza en un tono filosófico dándonos a conocer una idea abstracta sobre la que versará el cuento. Véase, por ejemplo, la introducción de “Todos se han ido a otro planeta”:

“Hay minutos en que todo parece escaparse de las manos. El día ha sido como un cheque sin fondos... La soledad nos sobrecoge de improviso...”¹³

En seguida ilustra esta filosofía narrando el problema que confronta al personaje. Se puede observar esta tendencia de filosofar en la introducción de “Un hombre camina”, “Se sollicita un hada” y “En cualquier ciudad del mundo”.

iv.—Se presenta, a veces, un encuentro del autor con el personaje principal. Véanse, por ejemplo, “El pretexto” y “El girar absurdo”.

v.—Suele también principiar con un monólogo, expresando las ansiedades del personaje frente a una situación decisiva de su vida, y al lector no se revela nada de lo que trata el cuento hasta llegar casi a la mitad.

EL ENREDO.—La mayor parte de los argumentos están bien ordenados y estructurados. El suspenso se sostiene durante todo el cuento. Mediante el estudio psicológico de la situación o del personaje, el lector va enterándose, paso a paso, del desarrollo de la anécdota que se plantea en la introducción. Observamos la marcha lenta de la narración, realzan-

do de vez en cuando por el manejo hábil del diálogo. No hay una multiplicación de episodios y por eso el desenlace o desenvolvimiento del cuento nos deja una idea clara y precisa.

Sin embargo, hay veces en que los detalles de los estudios psicológicos complican el enredo. Véase, por ejemplo, que en "Qué pasa, Mendoza" el monólogo se interrumpe frecuentemente por cablegramas, de manera que el lector se fatiga con tanta interrupción.

En este cuento Mendoza va reflexionando en un tono nostálgico y romántico. No le impresionan las noticias importantes que está recibiendo respecto a los acontecimientos mundiales de violencia y guerra. Estas noticias que Mendoza considera como —"nada, lo de siempre: la guerra, la bomba atómica... las cosas de todos los días"— solamente le molestan porque no lo dejan concentrar en sus propios problemas. Hasta cierto punto, a pesar de la estructura compleja de este cuento, logra Valadés presentar un excelente contraste entre los problemas de la colectividad y los del individuo.

En "No como al soñar", el autor corta el relato romántico e introduce una escena sangrienta. Es decir, se mezcla el tema romántico con elementos realistas para demostrar las dificultades que tiene el niño para comprender el mundo real.

En general, los argumentos son buenos pero disminuye su interés o retarda el movimiento de la acción del cuento cuando el autor trata de ahondar en la psicología de sus personajes con detalles excesivos o intercalar elementos románticos en el tema de un cuento realista. Siempre logra Valadés más aciertos dentro del estilo realista que del estilo romántico.

LA CONCLUSIÓN.—La conclusión de los cuentos de Valadés es siempre concisa. Después de contar la anécdota se corta el hilo de la narración y termina con un fin abrupto, dejándonos solamente con la impresión de lo que trataba el

cuento. A veces termina con un anti-clímax que, casi siempre nos da una sorpresa completa. Véase, por ejemplo, la conclusión ejemplar de “La muerte tiene permiso”:

“Sacramento, que ha permanecido en pie, con calma termina de hablar. No hay alegría ni dolor en lo que dice. Su expresión es sencilla, simple . . . Pos muchas gracias por el permiso, porque como nadie nos hacía caso, desde ayer el Presidente Municipal de San Juan de las Manzanas está difunto.”¹⁴

También se nota un anti-clímax magnífico en “Al jalar del gatillo”.

En “No como al soñar” observamos otro tipo de la conclusión en que el autor corta el hilo de la narración, dejándonos ver al niño confrontado con su problema insoluble para comprender el mundo real que es tan diferente del mundo de sus sueños.

A veces, llega el autor a una conclusión natural, dejándonos ver al personaje con su problema resuelto. Véase, por ejemplo, “Asunto de dedos”, en que el dependiente regresa al banco, después de haber resistido la tentación de comprar la pipa:

“Regreso al banco, lentamente. Estoy en mi jaula. El billete está en mi mano. No es mío, no supe hacerlo mío, no lo será nunca. Lo reintegro. Nadie sabrá jamás lo que he perdido, ni mi egoísmo, mi corbardía.”¹⁵

“La infancia prohibida” tiene también una conclusión natural. El niño regresa a su casa, feliz de que le quieran todos.

“Todos se han ido a otro planeta” termina con una conclusión natural. Epigmenio recibe un “beso cálido, lleno de ternura, infalsificable de Sylvia y toda la gente regresa a la tierra del paseo por otro planeta”. Epigmenio ya no se sentía solo, porque ya

“la tierra estaba poblada otra vez por millones de hombres, por animales, por casas. Por risas y lágrimas. Por todo que es la vida.”¹⁶

La sencillez y la claridad con que termina el cuento, "Todos se han ido a otro planeta", nos deja una sola impresión, a pesar de todos los detalles del enredo.

"El girar absurdo" es un buen ejemplo de la conclusión abrupta, pero muy adecuada y precisa. Se corta el hilo de la narración con la muerte del hombre en el momento mismo en que le toca la suerte de que gane su número en la ruleta.

Observamos una inversión en el orden de la introducción y la conclusión en "Las raíces irritadas". En este cuento, el narrador relata su experiencia desde el principio empleando un tipo de "flash-back" o retroceso, una técnica muy común en los cuentos de Juan Rulfo. Solamente al llegar a la conclusión sabemos que el narrador está en la cárcel, acusado por el asesinato del patrón. Con esta técnica resulta el cuento más realista que si explicara al principio que está narrando los sucesos en la cárcel por haber matado al patrón.

Termina "Qué pasa, Mendoza" con una conclusión enigmática, dejando la solución al lector. La conclusión de "En cualquier ciudad del mundo" es abrupta pero lógica. Nos presenta una serie de cuadros realistas en todo el cuento, y pone el mejor cuadro de la serie al final, dejando así una impresión inolvidable en la mente del lector.

LA PERSONALIDAD DEL AUTOR EN LOS CUENTOS: El autor aparece en varios cuentos. En "El pretexto" notamos el tono persuasivo del hombrecillo fabricando pretextos cada vez más convincentes. En "Todos se han ido a otro planeta", el autor nos invita a sufrir las mismas experiencias de su personaje. Véase, por ejemplo, la invitación que nos hace:

"Si alguna vez usted y yo podemos ir juntos a un lugar de esos, allí, frente a una mesa, podremos platicar largamente del asunto . . .".¹⁷

Todo el cuento presenta un buen estudio del amante desilusionado, desesperado, perdido en el abismo de amor. El jugador en "El girar absurdo" es un viejo amigo del autor.

Se puede decir, por lo tanto, que el autor trata de proyectar sus propias experiencias en sus cuentos mediante los personajes que aparecen como amigos suyos, a quienes conoce muy bien. De esta manera es más fácil ahondar en la psicología de sus personajes, intercalando sus propias experiencias con las de sus amigos. Este tono subjetivo aparece sobre todo en los monólogos.

En "La muerte tiene permiso" hay ocho cuentos que son narrados en este tono subjetivo, es decir, en la primera persona, a saber: "Como un animal, como un hombre", "Asunto de dedos", "Adriana", "La infancia prohibida", "Se solicita una hada", "Las raíces irritadas", "Un hombre camina" y "Qué pasó, Mendoza". En todos ellos predomina la introspección del narrador, proyectando sus emociones y sentimientos a cada paso con gran detalle. Tienen, por lo tanto, un tono filosófico o psicológico, proporcionando al lector la oportunidad de seguir el desarrollo del personaje, paso a paso. Por eso, los personajes están llenos de vida, presentando las pequeñeces de sus vidas y frecuentemente revelándolos mediante el tono subjetivo con notable veracidad. Según el tono de la narración, se puede decir que muchas de sus narraciones revelan rasgos autobiográficos, sobre todo los cuentos basados en los niños y jóvenes, como "Adriana", "La infancia prohibida" y "No como al soñar". El tono autobiográfico se nota también en "Un hombre camina" y "Se solicita un hada".

En "Asunto de dedos" el estudio psicológico se concentra en el apremiante deseo del personaje de comprar una pipa. Resulta mucho mejor el análisis del personaje de "Asunto de dedos" que el de "Como un animal como un hombre". La frase siguiente expresa el deseo del dependiente de banco para obtener la pipa:

"La pipa siguió incitándome, se transformó en una pasión... yo estaba aferrado a la pipa, para siempre."⁸¹

"Adriana" presenta un excelente retrato del crecimiento paulatino de la niña. No hay acción en el cuento. Todo

se basa sobre el desarrollo del personaje y la alegría en el hogar por la apariencia de la niña.

“Un hombre camina” está escrito en un tono filosófico, que se ajusta muy bien al contenido del cuento. A veces las emociones parecen exageradas.

En “Se solicita un hada” observamos el mismo tono filosófico que se encuentra en otros cuentos mencionados antes. Se presentan las experiencias del personaje en diferentes edades. La estructura del cuento es muy ordenada. Va recordando su vida a la edad de treinta y cuatro años, luego a los veintiún años, luego a los quince años, luego a los ocho años. Se presenta con realismo la vida del personaje durante sus varias etapas.

“Las raíces irritadas” es uno de los cuentos más realistas de la colección. Se observa cierto orden cronológico en el desarrollo del cuento. Aparece esporádicamente el diálogo sostenido por el narrador.

REALISMO DE VALADES

Casi todos los cuentos de la colección reflejan varios aspectos de la realidad. Se presenta la vida del hogar, la niñez y la juventud, el pueblo, el campo y la ciudad con realismo notable. Veamos algunos de los momentos más realistas de la colección, en que puede observarse el poder descriptivo y la sensibilidad del autor para captar lo bello de las escenas que suelen parecer comunes y sin interés en otros escritores.

Se intercala, por ejemplo, una escena muy realista que interrumpe el relato romántico de “No como al soñar”:

“Estallaron dos relámpagos, mientras él, Adrián, se había quedado ahí, absorto, con una expectación asustada, anhelante. Fueron dos ráfagas, la explosión de dos fuegos detonantes que desplomaron al hombre del cuchillo y lo dejaron tendido, boca arriba, desangrándose, ya sin rencor y sin voz.”¹⁹

Por medio de la introspección y del estudio psicológico en que analiza las emociones de los personajes, el autor también

capta con realismo notable escenas dramáticas como las que ofrece la vida misma. Véanse, por ejemplo, las escenas realistas proyectadas en “Asunto de dedos”, “Adriana”, “Todos se han ido a otro planeta”, “El girar absurdo”, “Que pasa, Mendoza”, “Las raíces irritadas” y “En cualquier ciudad del mundo”.

Se puede notar las ventajas de la introspección y la penetración psicológica en este trozo de “El girar absurdo”:

“Y fue así que, como un muerto que resucita, el deseo de jugar, de apostar, mucho más fuerte, más primitivo, más avasallador y exigente que el de poseer a una mujer... y comprendió que hubiera sido hasta capaz de matar si alguien quisiera detenerlo... En trance, arrastrado al más urgente destino... bajó la escalera a saltos. Ya en el automóvil, una ansia punzante lo obligó a hostigar al chófer... llegó al casino... con todos los sentidos tensos, vibrando, trémulo, se concentró en la mágica, gigantesca ruleta. Y apostó con delirio, con pasión, con toda su alma. Y mientras fueron escapando las fichas, sintió que la bolita penetraba en su frente y brincaba siempre saltarina entre las cavidades de su cráneo.”²⁰

Observamos varios cuadros precisos, adecuados y muy realistas en varios cuentos de la colección, pero llega Valdés a su apogeo en los cuadros presentados en “En cualquier ciudad del mundo”. Véase, por ejemplo un cuadro magnífico del “bolero”:

“el cuerpo tenso y las piernas balanceándose suavemente al ritmo de cada trapazo que rechinaba al contacto rápido del frote... con afán momentáneo de sacarle espejante brillo a la piel negra...”²¹

Véase, también, el siguiente trozo que sugiere en unos pocos toques la belleza de una muchacha bajo la ducha:

“La muchacha bajo la ducha, a solas con su propia desnudez. enjabonándose los senos tarareando una canción, dejando caer las gotas de agua sobre su piel...”²¹

También, observemos cuadros de niños tratados con sencillez auténtica en varios cuentos como este cuadro rápido:

"El niño saboreando su golosina, preocupado en terminarla rápidamente."²¹

Valadés tiene un don especial para captar aspectos auténticos de la vida real, que parecen comunes y sin interés a unos escritores, y tratarlos con tanta sensibilidad que nos hace exclamar: "Cierto, conozco muy bien estos aspectos de la vida!" Véase, por ejemplo, el último cuadro de "En cualquier ciudad del mundo":

"El hombre sobre la mujer, besándola con suave, apremiante furia, la boca hecha pura ansia, el labio sed, encerrados allí en un cuarto, a oscuras, ella con la mano trenzando los cabellos de él, gimiendo delicias y gratitudes y él, absorto en el cuerpo de ella, todos los deseos en feliz despertar, buscando ese milagro del placer, confundiendo en secreto, desesperado abrazo . . . queriendo los dos ser uno solo, crear un tiempo rítmico eterno, las manos en vibrante tacto, metódico y silencioso, el hombre y la mujer entregados al amor de la carne . . ."²¹

Destacan varias otras escenas magníficas, que parecerían a unos lectores, sensuales y, a otros lectores, eróticas o quizás pornográficas. Claro, todo depende de la actitud del lector. No obstante, en mi opinión, estas escenas muestran la gran sensibilidad de Edmundo Valadés para pintar trozos exactos de la vida misma.

LOS PERSONAJES.—Por medio de sus estudios psicológicos muy analíticos logra Valadés personajes bien trazados. Destacan entre ellos, el amante desilusionado en "Todos se han ido a otro planeta"; el jugador obsesionado por el vicio de la ruleta en "El girar absurdo"; el dependiente de banco tentado a robar un billete de cien pesos para comprar una pipa en "Asunto de dedos"; el borracho hábil en "El pretexto"; los amantes, Mendoza y Guillermina, torturados por los conflictos conyugales en "Que pasa, Mendoza"; el cacique y el patrón, hombres brutales e injustos que ejercen una autoridad absoluta sobre los campesinos en "Al jalar del gatillo" y "Las raíces irritadas"; y los niños y jóvenes, confrontados por los problemas de la vida adulta en "No como al soñar" y "La grosería". En "Adriana", pinta con ternura emocio-

nante un retrato de la niña en la primera etapa de la vida que me hace recordar el magnífico poema, "Lorsque l'enfant paraît", de Víctor Hugo.

En conclusión, hemos observado que Edmundo Valadés es un cuentista de gran realismo. Sus cuentos abarcan temas desde la vida de los niños y los jóvenes hasta el mundo íntimo del hombre adulto tratados con la misma eficacia y exactitud. Su lenguaje es muy expresivo y sobre todo muestra mucho cuidado en la selección de sus adjetivos precisos y en el ajusto del lenguaje al tema que trata. La estructura técnica de sus cuentos es excelente. Su manera predilecta de narrar se basa en el monólogo que le ayuda ahondar en la psicología de sus personajes, así logrando señalar las debilidades humanas con gran habilidad artística. Sus personajes son vibrantes de vida en el mundo real. A causa de todas estas cualidades, varios de los cuentos de Edmundo Valadés en la colección *La muerte tiene permiso* merece un lugar importante en las mejores antologías del cuento mexicano moderno.

CAPITULO IV.—NOTAS

Todos los cuentos mencionados en esta lista son tomados de *La muerte tiene permiso*. Fondo de Cultura Económica. Colección Popular, 3ª edición, México, 1959.

¹ "No como al soñar", págs. 21-22.

² "Adriana", págs. 52-53.

³ "Al jalar del gatillo", pág. 35.

⁴ "Las raíces irritadas", págs. 93-94.

⁵ "La muerte tiene permiso", págs. 9-11.

⁶ "Estuvo en la guerra", págs. 16-17.

⁷ "Como un animal, como un hombre", págs. 23-29.

⁸ "La grosería", pág. 36.

⁹ "Asunto de dedos", págs. 46-47.

¹⁰ "Adriana", págs. 49-51.

¹¹ "El pretexto", págs. diversas del cuento.

¹² "El girar absurdo", pág. 112.

¹³ "Todos se han ido a otro planeta", pág. 81.

¹⁴ "La muerte tiene permiso", pág. 15.

¹⁵ "Asunto de dedos", pág. 48.

¹⁶ "Todos se han ido a otro planeta", pág. 87.

- ¹⁷ Ibid. pág. 84.
¹⁸ "Asunto de dedos". pág. 45.
¹⁹ "No como al soñar". pág. 20.
²⁰ "El girar absurdo". págs. 113-14.
²¹ "En cualquier ciudad del mundo". págs. 129, 132-34.

CAPITULO IV.—BIBLIOGRAFIA

- La muerte tiene permiso*. Fondo de Cultura Económica. 1ª ed. 1955; 3ª ed. 1959.
- "La muerte tiene permiso". *Anuario del cuento mexicano*, 1955. Ed. INBA. págs. 325-331.
- "Al ja'ar del gatillo". *Anuario del cuento mexicano*, 1954. Ed. INBA. págs. 487-493.
- "En cualquier ciudad del mundo". *Ideas de México*. núm. 12. julio-agosto, 1955.
- Anuario del cuento mexicano*, 1959. Ed. INBA. págs. 237-242.
- "El pretexto". *Metáfora*. Revista literaria de México, núm. 5, nov.-dic., 1955.
- "Tertulia literaria". Una serie de artículos escritos por Edmundo Valadés tres veces la semana en *Novedades*, 1955-1958.
- "El cuento más reciente" por Edmundo Valadés en *Novedades*, núm. 611. *México en la cultura*. Nov. 27, 1960.
- "La revolución en la novela". escrito por Edmundo Valadés. Ed. INBA. 1960.
- "El cuchillo". *Anuario del cuento mexicano*, 1960. Ed. INBA. págs. 221-223.
- "La cortapisa". *Anuario del cuento mexicano*, 1961. Ed. INBA. págs. 228-236.
- Antípoda*. Colección de tres cuentos: "El compa", "El cuchillo", "La cortapisa". Ed. "El Unicornio", Colección literaria de Juan José Arreola. México, 1961.

CAPITULO V

JUAN JOSE ARREOLA

PRIMERA PARTE

Nació Juan José Arreola en Zapotlán —hoy Ciudad Guzmán— Jalisco, el 21 de septiembre de 1918. Desde los once o doce años empezó a recitar versos en público. Una de sus tías era recitadora oficial de Zapotlán, el Grande. Cuando ella no se sintió capaz, a causa de su edad avanzada de seguir recitando, entregó a su sobrino el papel importante de asistir a las veladas literario-musicales, a las consagraciones de las fiestas civiles y religiosas.

Confiesa Arreola, en una entrevista con Emmanuel Carballo, que la literatura fue para él una adquisición infantil y que tuvo la oportunidad de recibir su educación primaria de profesores admirables que le inclinaron a la literatura mediante la composición, la lectura y el aprender de versos de memoria. Lo confirma Arreola así:

"Me acuerdo que curiosamente yo no aprendí a leer; cursé el aprendizaje por los oídos. Veía y oía deletrear a mis hermanas, y deletreaba inconscientemente con ellas... El cimiento de mi formación literaria es 'El Cristo de Temaca' del padre Placencia... aprendí el poema como un loro... desde entonces aun no sabía leer— adquirí la manía de memorizar los pasajes que me entusiasman."¹

A los quince años vivió unos dos años en Guadalajara, donde obtuvo su primer libro, *Gog*, escrito por Giovanni Papini, un gran prosista italiano de este siglo, como lo dice Arreola. Más tarde se dedicó a leer toda la obra de Papini, que, sin duda alguna, tuvo una gran influencia en su formación literaria.

En 1936 regresó a Zapotlán, donde trabajó como empleado de mostrador, en tiendas de abarrotes, cajones de ropa, papelerías, molinos de café y chocolaterías. En 1937 se trasladó a México, donde permaneció hasta fines de 1939. Escribió, entonces, tres farsas en un acto que muestran la atracción que sintió Arreola desde joven hacia el teatro. Regresó después a Zapotlán a principios de 1940 y trabajó como maestro en una escuela secundaria. De esta época de su vida confiesa Arreola: “tal vez he leído más y con mejor resultado”. En Zapotlán escribió su primer cuento, “Sueño de Navidad”, que publicó en el periódico *La Vigía* la Navidad de 1940. Trata de la pesadilla que tiene un niño en esa noche. No está incluido en *Varia invención* ni en *Confabulario total*.

En 1941 escribió “Hizo el bien mientras vivió”, que es considerado como su primer cuento oficial, y del que dice el autor que es un relato de la vida provinciana que le salió del corazón. Está lleno de cursilería pueblerina y fue producto natural de su nobleza adolescente, de sus creencias en la vida y en el amor.

Después de haber visto una película basada sobre el cuento de Stephen Vincent Benet intitulado “The devil and Daniel Webster”, escribió “Un pacto con el diablo” en 1942. En 1943 apareció su tercer cuento, “El silencio de Dios”, que, según sus palabras: “plantea el germen de un nuevo camino en mi literatura”. Publicó sus primeros cuentos en *Eos* y *Pan*, dos revistas literarias de Guadalajara. Formó parte del consejo de redacción de la revista *Pan*, juntamente con Juan Rulfo y Antonio Alatorre.

Más tarde, en Guadalajara, conoció a Louis Jovet y, con su patrocinio, fue a París en 1945. En París conoció a Jean Debu-court, Aime Clariond, Pierre Renoir y Jean Berrault. Todavía muy interesado en el teatro, Arreola quería ser un famoso actor en París. Estuvo también en contacto con grandes escritores con quienes sostuvo conversaciones sobre temas de literatura universal. De París regresó, mucho antes de lo que había planeado, a México donde, gracias a

Antonio Alatorre, ingresó en el Fondo de Cultura Económica. Dice el autor que "El Fondo fue mi universalidad", y con razón porque allí tuvo la oportunidad de conocer a escritores famosos como Alfonso Reyes quien le cuidó como un padre a su propio hijo. Por primera vez, Arreola pudo organizar sus lecturas y sus apuntes del pasado. También le dio la oportunidad de penetrar en temas universales, corrigiendo pruebas de libros sobre historia, sociología, filosofía, economía y escribiendo los comentarios de las solapas de los libros. Posiblemente los comentarios en las solapas le ayudaron a Arreola a cristalizar el arte de presentar una materia con brevedad y concisión, cualidad imprescindible en la elaboración de excelentes cuentos.

En el Fondo de Cultura Económica, por influjo de su amigo paternal Alfonso Reyes, obtuvo una beca de "El Colegio de México". Allí trabajó amistad con un grupo de escritores jóvenes con los cuales convivió una etapa muy importante en su vida. Para entender la importancia de "El Colegio de México" en la vida de Arreola, citemos este trozo de la entrevista con Carballo:

"Esta institución gozaba ya por aquellos años, en el terreno de las letras, de prestigio continental. En torno a Raimundo Lida surgieron filólogos y escritores que aun hoy fatigan con decoro las prensas. Es insensato, pero me atrevo a decirlo: Arreola sin "El Colegio de México" se hubiera quedado en el pastiche imaginativo o en la descripción costumbrista."¹

Confiesa Arreola que, durante esta época tenía:

"... una serie definitiva de desilusiones, golpes y fracasos... En esta nueva época he escrito textos, como casi todos los de "Prosodia", que tienden a agredir algunas instancias más sagradas para mí, por ejemplo, la percepción de la mujer, que ha sido el leitmotiv de mi existencia."

Hablando sobre la significación de su obra *Confabulario total* en la misma entrevista, nos hace Arreola revelaciones muy importantes para la comprensión de su estilo y su pro-

pósito de escribir. Véase, por ejemplo, este fragmento de la entrevista:

"*Confabulario* es la tentativa de resolver una serie de influencias: "de maneras, en una fórmula personal. Esta es, dicho en una forma más lata, la condensación, la poda de todo lo superfluo, que ha llevado a castigar el material y el estilo hasta un grado que, en dos o tres piezas, puede calificarse de extremo. Este afán me ha arrebatado muchas páginas: textos que tenían veinte o diez cuartillas llegaron a tener tres y una. Cuando logré condensar en media página un texto que media varias cuartillas, me sentí satisfecho..."¹

Se puede observar en ese trozo que Arreola aplicó la misma precisión y brevedad en sus cuentos como si estuviera escribiendo las "solapas" a los libros, como hacía en el Fondo de Cultura Económica.

Desde su juventud le fascinaba la sonoridad de las palabras que oía en casa. Tenía un voraz amor por las palabras armoniosas. El mismo ha explicado como aplicó a su obra esta fascinación por la sonoridad de las palabras, de la siguiente manera:

"La literatura me entró por los oídos. Si alguna virtud poseo, es la de ver en el idioma una materia, una materia ante todo plástica. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades, a las que ahora llamo períodos sintácticos... Considero que el lenguaje es una materia, y hay que trabajar con ella; que el deber inicial del escritor como el del pintor, consiste en conocer y manejar sus materiales, que son, en este aspecto, casi físicos. Para mí el lenguaje, aunque esté estampado en el papel, no es silencioso: de él y desde él se propagan sucesivas sonoridades. Cuando uno construye una bella frase, un pensamiento más bello todavía viene a habitarla, no porque la frase está originalmente vacía sino porque la frase es una nostalgia del espíritu que aspira a una concreción en belleza... Es, digamos, como una emisión eléctrica; un rayo que adopta una forma. Para mí ese es y en eso consiste la literatura."¹

Con respecto a la práctica de estas ideas expresadas, nos cuenta Arreola su "fórmula personal":

“Se me considera un escritor demasiado preocupado por la forma, escasamente productivo, y en realidad lo soy — y no me pesa. En la modestia de lo que hago hay siempre la ambición, no solamente de destilar, sino de cristalizar cualidades lo más extensas que me es dado aprehender de emoción y pensamiento. Esa podría ser mi fórmula personal.”¹

Nos explica sus propósitos en su obra, dándonos a conocer en una forma muy cabal, unos apuntes para orientar al lector que quisiera comprender mejor su obra. Véanse, por ejemplo, las siguientes palabras:

“En todos mis textos he tratado de expresar mi versión de una serie de aspectos de la conducta personal. Para mí el drama es, como para tantos artistas y pensadores, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa por las contingencias que ocurren en la vida. No creo en el libre albedrío. He tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad del amor, por ejemplo, que puede ser fruto de cierto resentimiento. En mi caso no se debe a la presencia de una sola mujer, sino a una especie de resentimiento al no encontrar el amor absoluto, el amor que se distribuye como algo que pinta la vida de un color luminoso, profundo y auténtico.”¹

Se puede decir que Arreola sintió una atracción hacia la literatura desde su juventud. Utiliza su amor infantil por las sonoridades, para crear un lenguaje excepcional. La materia que trata en los cuentos es producto de su experiencia personal y de la lectura de la literatura universal. Veremos después que Arreola es un hombre muy preocupado por el mundo en que vive. Hemos visto que el Fondo de Cultura Económica y “El Colegio de México” tuvieron un gran influjo sobre su vida literaria. Publicó su *Varia invención* en 1949 y tres años más tarde el *Confabulario*. El *Confabulario total* apareció en 1962. La importancia de Arreola en las letras mexicanas es muy grande. Además de crear una nueva prosa artística, Arreola ha colaborado ampliamente en la transformación del panorama literario de México. Fundó y dirigió la colección de publicaciones literarias “Los Presentes” y últimamente las colecciones de libros y cuadernos “El Unicornio”. Ha sido, a través de estas colec-

ciones y de los cargos desempeñados en la Universidad Nacional Autónoma de México, constante promotor de empresas culturales e iniciador de los trabajos literarios de muchos jóvenes que hoy cuentan entre los valores nuevos. Pero Arreola tiene también importancia en el teatro mexicano —lo que no es de extrañar— ya que desde su juventud quería ser actor. Respecto a su trabajo en el teatro citemos a José Emilio Pacheco:

“Su única obra teatral, *La hora de todos*, representa una innovación singular para nuestra escena, el tratamiento de problemas contemporáneos con una técnica en nada parecida a la que entonces empleaba el teatro mexicano.”²

C A P I T U L O V

SEGUNDA PARTE

LOS TEMAS DE JUAN JOSE ARREOLA

Confabulario total ofrece una gran variedad de temas sacados de las experiencias personales del autor y de las lecturas de la literatura universal. Trataré de presentar los problemas y los temas de Arreola de la manera más ordenada posible.

Arreola es un hombre siempre preocupado por el mundo en que vive. Nos presenta los problemas del matrimonio y las razones porque muchos matrimonios terminan en divorcios. Sin embargo, no nos sugiere las soluciones a estos problemas. El tema del matrimonio se presenta en los siguientes cuentos: “El rinoceronte”, “La parábola del truco”, “Pueblerina”, “El faro”, “Epitalamio”, “In memoriam”, “La migala”, “Interview” “La vida privada” y “El soñado”.

En “El rinoceronte” la esposa del juez McBride cuenta como “diez años luché cuerpo a cuerpo con el rinoceronte y mi único triunfo consistió en arrastrarlo al divorcio”. Sin embargo, con las palabras: “Renuncié al amor antes de sa-

ber lo que era” (pág. 58), podemos sentir la envidia de la primera esposa al ver el éxito que tiene la segunda con el rinoceronte, ahora bien domado. Fíjese las opiniones expresadas sobre el amor y el matrimonio en el cuento —“El amor es sólo un cuento que sirve para entretener a las criadas”; “La protección de un hombre decente es, según Joshua, la máxima ambición de toda mujer”.³

“Pueblerina” y “El faro” nos presentan el tema del adulterio en el matrimonio cometido por la esposa infiel. “Epitalamio” también expresa ideas afines del adulterio, pero esta vez se presenta el hombre como el pecador. “Parábola del trueque” ilustra el frenesí de los hombres que cambian las viejas esposas por nuevas. Observamos las angustias y los tormentos que el marido fiel tuvo que sufrir porque él no quería cambiar su esposa vieja por una esposa nueva. Véase, por ejemplo, las palabras de su esposa: “¿Por qué no me cambiaste por otra? ¡Nunca te perdonaré que no me hayas cambiado!”.⁴ Al comprarle adornos y perfumes, dice la esposa: “¡No me tengas lástima!”⁴ y volvía su espalda a todos los regalos que le compró su esposo. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades, el esposo fiel fue paciente y al fin observamos la moraleja del cuento. Cada marido que había cambiado su vieja esposa por una nueva “había recibido una mujer falsificada”. La paciencia del esposo fiel tuvo buenos resultados. Sí, la felicidad, bien buscada en su propia casa, se encuentra con paciencia.

“In memoriam” se refiere al difunto Barón Bussenhausen, cuya “Historia comparada de las relaciones sexuales” define al matrimonio: “científicamente considerado, como un molino prehistórico en el que dos piedras rotativas se muelen a sí mismas, interminablemente hasta la muerte”.⁵ El Barón fue víctima a su propia teoría.

Se encuentran también varios cuentos basados sobre las relaciones entre “El hombre y al mujer”. Véanse, por ejemplo, “El encuentro”, “Luna de miel”, “Eva”, “Epitalamio” y “Teoría de Dulcinea”. A veces aparecen rasgos de amor violento en “Eva”, “Epitalamio” y “Teoría de Dulcinea”.

La preocupación constante de Arreola por la autodestrucción del hombre por sus propias invenciones se expresa en “Alarma para el año 2000”, “Topos” y “La caverna”.

En “Baby H. P.”, “Anuncio” y “En verdad os digo” reacciona Arreola contra la comercialización excesiva en el mundo, y critica a los hombres de ciencia que, en vez de trabajar en beneficio de la sociedad, sólo están interesados en ganar dinero con sus descubrimientos y productos. Véase, por ejemplo, la introducción de “Baby H. P.”.

“Señora ama de la casa: convierte usted en fuerza motriz la vitalidad de sus niños”.⁶

“Pablo”, “El converso”, “El silencio de Dios” y “Sinesio de Rodas” versan sobre temas de teología. Por ejemplo, “El silencio de Dios” presenta a un joven que, arrebatado por los problemas filosóficos, “deja cartas abiertas sobre la mesa para que Dios las lea”.

“Corrido” presenta un tema muy mexicano —la lucha hasta la muerte por el amor de una mujer. “El cuervero” trata de la tragedia de un hombre que ganaba su vida matando cuervos. “La reputación” versa sobre el tema del honor fingido de un viajero en un camión. “El guardagujas” nos presenta una crítica de los ferrocarriles de México. Observamos que “Corrido”, “El cuervero”, “Una reputación” y “El guardagujas” son algunos de los pocos cuentos sobre temas mexicanos. Con respecto al nacionalismo, mejor dicho, mexicanismo de Arreola, observemos lo que dice Emmanuel Carballo:

“La mexicanidad como cualquier nacionalismo bien entendido no es una preocupación consciente, una finalidad: es una manera de ser y de actuar en la vida. El escritor que en realidad es tal no se evade de su circunstancia, por el contrario al expresarse la expresa. Igualmente se puede ser mexicano por alusión que por elusión. Y esto es lo que olvidan muchos lectores y críticos al comentar a Arreola. Los pone fuera de pista el hecho de que sus cuentos rara vez traten netos asuntos mexicanos. Su nacionalismo no reside en la anécdota sino en la manera de tratarla; es más un nacionalismo de reacciones que acciones.”⁷

Se ve en “El discípulo” la estética de Arreola. Versa el cuento sobre un gran pintor criticando la obra de su discípulo. Dice el maestro:

“Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagarás. No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas.”⁸

Entonces, trazando el bosquejo de una bella figura, enseña el maestro:

“Estos dos oscuros huecos son los ojos; estas líneas imperceptibles, la boca. El rostro entero carece de contorno. Esta es la belleza.”⁸

Sin embargo, al terminar el cuadro, interrumpió el maestro:

“Hemos acabado con la belleza. Ya no queda sino esta infame caricatura.”⁸

Entonces echó al fuego el dibujo. Es decir, el verdadero artista debe sugerir la belleza, nada más. Hay que dejar algo al lector para que él mismo pueda aclararlo. Y esto es precisamente lo que contribuye tanto al éxito de los cuentos de Arreola.

En “De balística”, “Numancia” y “Carta a un zapatero” el autor burla de los eruditos. Ataca la civilización moderna y los adelantos científicos en “Flash” y en “En verdad os digo”. La misma actitud predomina en “Los bienes ajenas” en que ataca la sociedad contemporánea.

En sus cuentos muestra Arreola una habilidad singular por su facilidad de lograr una fusión entre los frutos de sus lecturas y sus propias experiencias. Es muy interesante observar la gran extensión de sus lecturas porque ha recogido su material en varias fuentes de la literatura universal. Veamos algunos ejemplos de la influencia de sus lecturas en su obra:

i. Hay alusiones a la Biblia en “Pablo”, “El converso” y “Parábola del trueque”.

ii. En “La vida privada” utiliza Arreola un drama dentro del cuento de la misma manera como aparece en *Hamlet* de Shakespeare, *Pagliacci* de Leoncavallo, y *Un drama nuevo* del dramaturgo español, Tamayo y Baus. En “La vida privada” los dos amantes van a ser los protagonistas de un drama romántico de Fernando Calderón, *La vuelta del Cruzado*.

iii. “La mígala”, según el criterio de Seymour Menton nos recuerda a Dante: “La mígala, no sólo en el uso simbólico del insecto sino también en su presentación existencialista de un matrimonio infeliz y de su relación con una figura literaria, Dante”.

iv. La película basada sobre “The devil and Daniel Webster”, cuento de Stephen Vincent Benet dio origen a “El pacto con el diablo”.

v. “El soñado” es parecido a *Yerma* de García Lorca, y la novela corta “Dos madres” de Unamuno. El deseo frustrado de la esposa que quisiera tener un niño es el tema común de las tres obras.

vi. “El lay de Aristóteles” y “Elegía” son cuentos que tienen influencia de la literatura griega.

vii. “Los alimentos terrestres” y “La teoría de Dulcinea” están escritos en el estilo del “Siglo de Oro”.

viii. La tradición popular de la literatura mexicana se refleja en “Corrido”.

ix. “Una reputación” y “El guardaguas” pertenecen al siglo XX.

x. “El discípulo” tiene un escenario muy parecido a *Flores de la Noche*.

En resumen, Arreola tiene un talento excepcional para escoger lo mejor de la literatura universal y presentarlo de una manera personalísima por medio de una fusión excelente de sus lecturas con sus propias experiencias.

C A P I T U L O V

TERCERA PARTE

LA TECNICA DE ARREOLA

Veamos ahora como ajusta su técnica de acuerdo con la materia que trata. Se llama su colección *Confabulario*, con razón obvia, cuando consideramos el simbolismo de animales e insectos en casi toda la colección. Fijémonos, por ejemplo, en “Homenaje a Otto Weininger”, incluido en *Proso-dia*; *Bestiario* presenta estudios simbólicos, de la vida de los animales e insectos. En *Confabulario* se presentan los cuernos como un símbolo en “El faro” y “Pueblerina”; un camello aparece como el símbolo en “En verdad os digo” y en “El rinoceronte” se presentan las semejanzas del hombre con este animal.

La técnica que utiliza Arreola en la elaboración de sus cuentos varía de acuerdo con los temas y la materia que trata.

“El guardaguas” es todo un ejemplo de su compleja ironía. Véanse, por ejemplo, las siguientes frases:

“Alquile usted un cuarto inmediatamente, si es que lo hay. En caso de que no pueda conseguirlo, contrátele por mes, le resultaría más barato y recibirá mejor atención.”⁹

El trozo siguiente ilustra muy claramente la actitud mexicana de aceptar las irregularidades de la vida:

“Los habitantes del país así lo esperan; mientras tanto, aceptan las irregularidades del servicio, y su patriotismo les impide cualquiera manifestación de desagrado..... Por regla general, las gentes provisoras compran pasajes para todos los puntos del país. Hay quien ha gastado en boletos una verdadera fortuna...¹⁰
“... en otras palabras, al subir a un tren, nadie espera ser conducido al sitio que desea...”¹¹

La actitud mexicana se intensifica al fin del cuento cuando

vemos al pasajero que al principio no quería aceptar los consejos del guardagujas, acaba por subir el primer tren que pasa, con la esperanza de que tenga la buena suerte de llegar a su estación a tiempo. Es decir, aceptó su destino.

Arreola tiene una gran habilidad artística para hacer una fusión de la realidad con la fantasía, cuando imagina que se ha desarmado el tren para atravesar el abismo sobre el cual los trabajadores habían olvidado construir un puente.

En cierto modo, la crítica de los defectos de los ferrocarriles mexicanos se presenta en una sencilla discusión entre un pasajero y el guardagujas. El diálogo predomina en el cuento, porque es más fácil poner en boca de un interlocutor cosas extrañas o sorprendentes que en la narración del autor.

Observamos esta misma fusión de la realidad y la fantasía en "El pacto con el diablo. El protagonista narra los detalles de una película basada en "The devil and Daniel Webster" de Stephen Vincent Benet e incorpora sus propios anhelos para obtener todo lo que desea en la vida a cambio de entregar su alma al diablo. Pero antes de firmar el pacto con el diablo regresa a ver la conclusión de la película, lo que le impide firmar el pacto, ya que el fin de la película es que "tu alma vale más que todo eso" —refiriéndose a las riquezas del mundo. El protagonista corre a su casa "turbado, deslumbrado y confuso me había quedado sin saber qué decir". Su esposa sugiere que es posible que se haya dormido, posibilidad que él lo acepta para explicar su confusión. Después de haberle contado a su esposa la película o el sueño, al acostarse "pude ver como ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa".

El protagonista no sabe si se durmió en la película, si la vió o soñó. También la esposa, aunque empezó por reír mucho, acabó trazando la señal de la cruz en el umbral de la casa; de este modo expresa su estado de ánimo entre la duda y la posibilidad de que su esposo haya tenido un verdadero encuentro con el diablo. Es decir, el cuento es un

magnífico ejemplo de la habilidad técnica de Arreola para entretejer la realidad y la fantasía, de tal manera que no solamente los protagonistas quedan en duda sobre donde empieza o termina la fantasía, sino también los lectores.

Puede observar también un manejo hábil de la narración con el diálogo que requiere el cuento, demostrando con ello una vez más lo fácil creer lo que nos dice los interlocutores que si el autor nos estuviera narrando el cuento. Es notable la brevedad de las frases que expresan la ansiedad apremiante del protagonista de huir rápidamente a su casa.

“Corrido” es uno de los cuentos mejor logrados de *Confabulario total*. Nos presenta un tema de la tradición popular en la literatura mexicana. El lenguaje es netamente mexicano, con muchos diminutivos y frases arcaicas y parentéticas. Se puede observar cierto ritmo interior al leer el cuento en alta voz. A mí me parece casi fotográfica la escena de los dos mexicanos luchando por ganar la reputación de ser muy hombres. La acción es lenta, pero efectiva. Véanse, por ejemplo, los fragmentos siguientes, que ilustran la fuerza del lenguaje netamente mexicano y el desarrollo de la acción:

“—Oiga amigo, qué me mira.

—La vista es muy natural.

Tal parece que así se dijeron, sin hablar. La mirada lo estaba diciendo todo. Y ni una ai te va, ni un ai te viene..... la cosa iba a comenzar... Los que la quisieron estaban en el último suspenso como los gallos todavía sin soltar, embebidos uno y otro en los puntos negros de sus ojos... la muchacha dió un mal paso y el cántaro y el agua se hicieron trizas en el suelo... Esa fue la merita señal. Uno con daga, pero así de grande, y otro con machete costeño. Y se dieron de cuchillazos, sacándose el golpe un poco con el sarape...”¹²

En este cuento ejemplar de Arreola, observamos que utiliza el presente de indicativo para describir la plaza en Zapotlán y el pretérito de indicativo para presentar la narración de la acción y el tema. “Corrido”, cuento escrito en frases cortas con cierto ritmo interior, nos presenta el espíritu del corrido con precisión.

Al final del cuento se puede observar una importante referencia a la situación social de la mujer mexicana por la que han muerto dos hombres. Citemos un fragmento de la crítica de Seymour Menton para ilustrar este punto:

“Es una tragedia causada por el desprecio de la vida y el machismo exagerado de los mexicanos. La presentación de la muchacha desgraciada con quien nadie se casa después concuerda con el papel abnegado que ha desempeñado la mujer mexicana desde la Malinche.”¹³

En el texto se plantea esta idea con precisión única:

“Dicen que ni siquiera se casó... llevando el mal nombre de mancornadora.”¹⁴

“Una reputación” versa sobre una escena diaria en un camión. El lector puede sentir el progreso de la descripción con gran realismo a medida que el protagonista, no sólo analiza los gestos y las actitudes, sino también el estado de ánimo de cada personaje con matices muy cuidadosos. La técnica de contraste entre las actitudes desdeñosas de los hombres y la gratitud efusiva de las mujeres ilustran, con pinceladas exactas, el verdadero realismo psicológico del cuento.

La sencillez de este cuento contrasta con la angustia existencialista de otros del *Contabulario*. Sufre el protagonista una transformación durante el viaje en el camión. A principio declara con franqueza: “la cortesía no es mi fuerte” —y al final del cuento, divisando su casa como “una tierra prometida”, el pobre diablo ya se siente tan caballeroso que prefiere seguir hasta la terminal como protector atento de los débiles, en vez de bajar en su parada.

“Epitafio” ilustra la técnica de Arreola para emplear frases breves y abruptas. Se encuentran frecuentemente la reputación de las oraciones: “Rogad a Dios por él” y “Nació en un tiempo malo”. También se puede observar que predomina el uso del pretérito de indicativo. El epitafio parece

estar escrito recordando al gran poeta francés medieval, Francisco Villón,

“El mapa de los objetos perdidos” está escrito en un tono realista con toques de la magia. Obsérvese también la referencia constante del autor a la mujer en las últimas líneas del cuento:

“Y a veces, de tiempo en tiempo, aparece en el mapa alguna mujer perdida que se aviene misteriosamente a mis modestos recursos.”¹⁵

“Loco de amor” está escrito en un estilo trovadoresco. “Los alimentos terrestres” y la “Teoría de Dulcinea” están escritos en un estilo del Siglo de Oro.

“Libertad” nos demuestra ciertos toques de humorismo que aparece, de vez en cuando, en los cuentos de Arreola. El autor se burla de los defectos humanos con una compasión que nos recuerda a Micrós. “En verdad os digo” se presenta en un tono satírico denunciando a los hombres científicos.

En “Epitalamio” observamos el dominio del autor sobre el lenguaje de este párrafo, escrito en una prosa casi poética:

“llena de residuos amorosos... adornos y pétalos marchitos. restos de vino, y esencias derramadas... el aire está lleno de te adoro y de paloma mía...”¹⁶

“Pueblerina” es un buen ejemplo para ilustrar que, a veces, aunque sean diferentes las circunstancias superficiales de ciertos cuentos, tienen semejanzas fundamentales. Si se compara “Pueblerina” con “El faro” se ve que tratan ambos de la misma idea de la mujer infiel que comete adulterio. Se nota también la mención de “los cuernos” en ambos cuentos, otra característica simbólica que predomina en los cuentos del *Confabulario*.

En “El faro” observamos una simultaneidad de planos en la acción del cuento. El monólogo interior del esposo se

presenta simultáneamente con las reacciones del amante ilícito frente al silencio resignado del esposo.

“El cuervero” es un buen ejemplo para ilustrar la técnica del autor al tratar la tragedia, que va intensificándose cada vez más. El protagonista sufre al mismo tiempo toda la mala suerte. En el diálogo predomina el mexicanismo. Véase, por ejemplo:

“Yo nomás dale y dale todo el día matando tuzas jolinas!.....
¡Pues qué argüende es ese y qué hace aquí tanta gente, mamá,
que parece velorio!”¹⁷

En “Baby H. P.” utiliza un estilo parecido a un anuncio comercial de radio o de televisión. Satiriza los anuncios comerciales de los capitalistas como si quisiera mejorar la sociedad contemporánea por medio de sus críticas. Este mismo tono satírico aparece en “Carta a un zapatero” cuando compara a los buenos artesanos del pasado con los malos artesanos de hoy. Véase, por ejemplo:

“Nos hace falta buenos artesanos, que vuelvan a ser los de antes, que no trabajen solamente para obtener el dinero de los clientes, sino para poner en práctica las sagradas leyes del trabajo.”¹⁸

El estilo erudito de este cuento tiene algo de la elegancia de los grandes escritores latinos.

En conclusión, observamos que Arreola es un hombre muy preocupado por el mundo en que vive. Aprovecha la literatura universal y sus propias experiencias para presentar los problemas del mundo actual, dando así énfasis, no solamente a los temas mexicanos, sino a los universales.

Su técnica hábil le proporciona los medios para tratar cualquier tema con el mismo grado de la perfección artística. Demuestra tener un gran dominio sobre el lenguaje y utiliza simbólicamente a los animales como si fuera un fabulista del siglo XX. Salimos del mundo real para entrar en el mundo fantástico de Arreola sin darnos cuenta del cam-

bio. Se puede decir que representa en este aspecto “la tendencia realista en la literatura fantástica”.¹⁹

Respecto a su importante posición en la época moderna del cuento mexicano, citemos a Carballo:

“Desarrollando contrastes, poniendo ejemplos —fábulas—, saltando de lo lógico a lo absurdo y viceversa, dejando escapar sigilosamente la ironía, Arreola ha venido construyendo un nuevo tipo de cuento. Sus imitadores —que ya los tiene— siguen sus fórmulas pero aún no logran dar verosimilitud a lo inverosímil, terreno en el que Arreola es un maestro.”²⁰

CAPITULO V.—NOTAS.—JUAN JOSE ARREOLA

- ¹ “Conversaciones con Juan José Arreola”, por E. Carballo. *Siempre*. núm. 461. México, abril 25, 1962.
- ² “Un gran prosista”, por José Emilio Pacheco. *Siempre*. núm. 461. México, abril 25, 1962.
- ³ “El rinoceronte”. *Confabulario total*. F.C.E. 3ª ed. México, 1962, pág. 58.
- ⁴ “Parábola del trueque”. *Confab*. pág. 214-15.
- ⁵ “In memoriam”. *Confab*. págs. 120-21.
- ⁶ “Baby. H. P.” *Confab*. pág. 126.
- ⁷ “Cuentistas mexicanos modernos”. Prólogo por E. Carballo en Núm. 26, B.M.M. Libro-Mex. Editores. México, 1956. pág. X.
- ⁸ “El discípulo”. *Confab*. pág. 74.
- ⁹ “El guardagujas”. *Confab*. pág. 67.
- ¹⁰ *Ibid.* pág. 68.
- ¹¹ *Ibid.* pág. 69.
- ¹² “Corrido”. *Confab*. págs. 191-2.
- ¹³ “Juan José Arreola y el cuento del siglo XX”, por Seymour Menton. *Iberoamérica*. Col. Studium. núm. 32. México, 1962. págs. 41-42.
- ¹⁴ “Corrido”. *Confab*. pág. 192.
- ¹⁵ “El mapa de los objetos perdidos”. *Confab*. pág. 15.
- ¹⁶ “Epitalamio”. *Confab*. pág. 18.
- ¹⁷ “El cuervero”. *Confab*. págs. 237-38.
- ¹⁸ “Carta a un zapatero”. *Confab*. pág. 220.
- ¹⁹ “*Ibid.*”, op. cit. en nota 7. pág. XIV.
- ²⁰ *Ibid.* pág. XVI.

CAPITULO V.—BIBLIOGRAFIA

- Confabulario total*. (1941-1961). Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. 3ª ed. México, 1962. 282 páginas.
- Nine Sketches*. Traducción al inglés por Lysander Kemp de "Libertad", "Topos", "Insectiada", "Gravitación", "El Sapo", "Epitalamio", "El encuentro", "El mapa de los objetos perdidos" y "La boa". *Evergreen Review*. Vol. 2. núm. 7. Grove Press, N. Y. Winter 1959. págs. 134-138.
- CARBALLO, EMMANUEL. "Arreola y Rulfo, cuentistas". Revista UNAM. VIII. marzo 7, 1954. págs. 28-39, 32.
- *Cuentistas mexicanos modernos*. 2 vols. núms. 26, 27. ED. Libro-Mex. México, 1956. Véase el prólogo.
- "Rulfo, Arreola y Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días". *México en la cultura*, sup. *Novedades*. núm. 634. mayo 7, 1961.
- "Conversaciones con Juan José Arreola". *Siempre*. núm. 461. México, abril 25, 1962. págs. I-IV.
- CAMPOS JULIETA.—"20 años de literatura en México". *Siempre*. núm. 467. junio 6, 1962. págs. XII-XV.
- GONZÁLEZ CASANOVA, HENRIQUE. "Un cuento de nunca acabar". *La cultura en México*. *Siempre*. núm. 525. julio 17, 1963. págs. XVI-XVIII.
- MENTON, SEYMOUR. "Juan José Arreola y el cuento del siglo XX." *Iberoamérica*. Col. Studium. núm. 32. México, 1962. págs. 33-51.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Un gran prosista". *México en la cultura*. *Siempre*. núm. 461. abril 25, 1962. pág. IV.
- *** *Siempre*, núm. 461, abril 25, 1962. pág. V tiene un fragmento de *La Feria*, una novela inédita por Juan José Arreola.

CAPITULO VI

JUAN RULFO

PRIMERA PARTE

Nació Juan Rulfo en Sayula, Jalisco, el 16 de mayo de 1918. Es hijo de Juan Nepomuceno Rulfo y de María Vizcaino. Respecto a su pasado observemos sus propias palabras en una entrevista con Elena Poniatowski:

"Soy hijo de gente adinerada que todo lo perdió en la Revolución. ¡Yo pertenezco al mundo del proletariado! ¡Yo no soy un intelectual!"¹

Rulfo inició su carrera literaria trabajando en el consejo de redacción de la revista *Pan*, junto con Antonio Alatorre y Juan José Arreola. Lo mismo como Arreola, Rulfo ha sido becario del Centro de Escritores Mexicanos.

En 1953, publicó su primera colección de cuentos *El llano en llamas* que tuvo un gran éxito no sólo en México sino en el extranjero. Entre los años de 1953 y 1963 se han publicado sólo en México nada menos que cinco ediciones de *El llano en llamas*.

En 1955 apareció su primera novela, *Pedro Páramo*, obra que le dio fama de novelista excepcional tanto en México como en Europa y Norteamérica, en donde mereció numerosas ediciones en inglés, alemán y francés. En México, el Fondo de Cultura Económica ha publicado tres ediciones en español. Se publicó *Pedro Páramo* en alemán por Carl Hansen Munchen. La Grove Press en los Estados Unidos y Gallimard en Francia también van a publicarlo. Ha editado ya la Chelsea Review el *Pedro Páramo* y la Revista de Nebraska recoge la mayoría de sus cuentos.

Respecto a su vocación dice Rulfo:

"Elegí la ficción porque creo que en un escrito lo importante es su poder imaginativo."¹

Afirma el autor que la escuela alemana y nórdica tuvo una gran influencia en los cimientos de su fe literaria. Leyó con entusiasmo a Sillampaa, a Bjoernson, a Ian Mail, a Hauptman y a Hamsun. La influencia de Hamsun sobre el autor se nota en ese fragmento de una entrevista del autor con el periodista José Emilio Pacheco:

"Leo tanto, tan desordenadamente que por eso no aprendo. Antes de tomar la pluma, abro un libro de Hamsun: su lectura me baja a la tierra, me devuelve al origen."¹

Rulfo es un escritor muy modesto. No le importa el éxito que tengan sus obras en el extranjero. Confiesa que hasta hoy ha escrito solamente intentos de aficionado.

"No soy un escritor profesional; para mí el único oficio es el de vivir. Las letras son un pasatiempo que comparto con mi otra gran afición: la fotografía. A veces siento ganas de salir al campo con mi cámara; otras, de quedarme en casa, leyendo: algunas, muy pocas, me encierro a escribir, de noche y a mano."²

Es un autor muy preocupado por el bienestar de sus lectores. No le interesa escribir para ganar dinero. Cree que muchos escritores actuales escriben solamente con el propósito de lucro, escogiendo temas de *best-seller*: Sexo y violencia. Considera, por tanto, que estos libros son todo menos literatura. He aquí como reflexiona el autor:

"La propaganda, la inmerecida gritería ha conducido a una desorientación. En vez de educar al público virtual, se le lleva a un errado concepto de lo que es nuestro arte."²

Piensa que "toda obra es el total de la vida de un hombre" y el lector debe interesarse, no solamente en leer para divertirse, sino para buscar el mensaje humano en cada obra:

“El conocimiento de la humanidad puede obtenerse por los libros; mediante ellos es posible saber cómo viven y actúan otros seres humanos que al fin y al cabo tienen los mismos goces y sufrimientos que nosotros.”²

Citando a Balzac y Tolstoi como ejemplos que entregan este mensaje humano mediante obras basadas en la vida de su tiempo y de su ambiente, dice el autor:

“Nos importan sus obras; ambos crearon una dimensión que deshace las fronteras de tiempo, de idioma y de costumbre.”²

Así, igual a un Balzac o a un Tolstoi, Rulfo se concentra en Jalisco, su Estado natal, dándonos a conocer las características principales de su lenguaje de la vida de sus campesinos.

Admira también a los autores mexicanos como Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela y Agustín Yáñez. Entre los mejores cuentistas mexicanos, según el juicio personal de Rulfo, destacan una lista de más de treinta: Edmundo Valadés, Arreola, Muñoz, Efrén Hernández, Ferretis, López y Fuentes, Carlos Fuentes, José Revueltas, Juan de la Cabada, Gastón García Cantú, Luis Córdova, Carlos Valdés, Tomás Mojarro, Torri, Sergio Galindo, Vasconcelos, José Alvarado, etc.

Respecto al cine, ha dicho que no le interesa que sus obras sirvan de argumentos a películas. En 1956 el cine “asesinó mi cuento *Talpa*, lo hizo pedazos en una película execrable”. En 1959 estaba trabajando Rulfo en *El gallo de oro*, novela inédita que se convirtió en el guión de una película. También se ha pensado en hacer una película basada sobre su novela *Pedro Páramo* que, juzgando por la técnica con que está escrita, resultaría un guión excelente para una película. Cree el autor que podría resultar una película artística, siempre que el autor mismo pudiera supervisarla. De esa manera la obra quedaría en el libro y pasaría también a un público vastísimo mediante imágenes que pudiera vigilar el propio autor.

Es interesante también mencionar que en la temporada del

Ballet de Bellas Artes, en septiembre de 1960, “El Ballet Nacional de México” estrenó una danza contemporánea basada en un argumento de *Pedro Páramo*. Esta danza, “Las Animas”, presentada por algunos de los mejores talentos de México —coreografía de Carlos Gaona, música de Silvestre Revueltas y escenografía de Xavier Lavalle— comprobó el gran éxito que ha tenido *Pedro Páramo* y la influencia artística del autor sobre el arte y la cultura en México.

En las siguientes páginas haremos una apreciación de los cuentos de Rulfo, cuentista excepcional de esta época moderna.

SEGUNDA PARTE

LOS TEMAS DE JUAN RULFO.—Trata Rulfo una gran variedad de temas. Nos presenta asesinatos, venganzas, las luchas de los campesinos contra los ricos poderosos, la vida familiar, la brutalidad, los pueblos áridos y polvorosos, la superstición, la anarquía, el caciquismo y una peregrinación. El paisaje forma también un tema predilecto en los cuentos de Juan Rulfo.

VENGANZA Y ASESINATO.—Se trata el tema de venganza y asesinato en “El hombre”, “Diles que no me maten”, “El llano en llamas” y “La cuesta de las comadres”.

“El hombre” demuestra la paciencia y amargura del perseguidor para vengarse al encontrar a su víctima:

“... Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre... Te esperaré aquí. Aprovecharé el tiempo para medir la puntería, para saber dónde te voy a colocar la bala. Tengo paciencia y tú no la tienes, así que esa es mi ventaja... mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No me importa el tiempo. Tengo paciencia.”³

“Diles que no me maten” es un magnífico ejemplo de crueldad, venganza y asesinato. Nos surge compasión hacia el

viejo Juvencio Nava, que tuvo que morir, treinta y cinco años después, por haber matado al padre de un coronel del ejército. Quedamos sorprendidos por la actitud del coronel, aunque parezca justificado para vengarse, según lo explica en las siguientes palabras:

"... 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 enriazar está muerta... luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago... no puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber "nacido nunca... Llévanselo y amárrenlo un rato para que padezca, y luego fusílenlo."⁴

"La cuesta de las comadres" versa principalmente sobre las injusticias de los ricos poderosos hacia los pobres campesinos. Sin embargo, notamos la reacción del campesino en la situación de una escena brutal en que tuvo que matar a Remigio Torrico con una aguja. Pinta Rulfo esta escena con realismo notable:

"... al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundi a él cerquita del ombligo. Se la hundi hasta donde le cupo. Y allí la dejé... hacía mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arriba del ombligo y metérsela más arriba, allí donde pensé que tendría el corazón."⁵

LA VIDA FAMILIAR.—Ofrecen buenos ejemplos de la vida familiar en "Es que somos muy pobres", "No oyes ladrar los perros" y "Paso del Norte".

"Es que somos muy pobres".—El lector piensa en los tipos de la vida que nacen a causa de la pobreza. Las dos hermanas ya habían caído en el vicio de la prostitución y, después de la pérdida de su hogar y su vaca, la tercera hermana, Tacha, estaba a punto de seguir el mismo camino que sus dos hermanas. Notamos también la resignación de la madre. El párrafo siguiente pinta la perdición de Tacha frente a la tragedia de haber perdido todo:

"... Tacha y los dos pechitos de el'a se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición."⁶

"No oyes ladrar los perros".—Presenta el cuadro de un padre que lleva al hijo para ver que lo atienda un médico. A pesar de ser un hijo malo, nos conmueve cuando empieza a llorar recordando a su difunta madre. El padre, aunque lleno de remordimiento porque su hijo es un sinvergüenza, es más benigno que el padre que observamos en "Paso del Norte".

"Paso del Norte".—Trata de un padre injusto y cruel que no quiere ayudar a su hijo que se está muriendo de hambre. El hijo va entonces a buscar trabajo al norte y, al regresar, se da cuenta de que su padre había maltratado a sus propios nietos. Observamos la actitud del padre en las siguientes palabras:

"... Y tú vete buscando ónde pasar la noche, porque tu casa la vendí pa pagarme lo de los gastos. Y todavía me sales debiendo treinta pesos del valor de las escrituras."⁷

"Talpa". Analiza la peregrinación de Zenzontla a Talpa, para curar a Tanilo de una enfermedad de ampollas. Pone Rulfo énfasis en la fe fervorosa de la gente en los milagros de la Virgen de Talpa. Vemos cuadros precisos sobre la peregrinación y nos pinta Rulfo la escena con pintorescos toques de realismo. Véase, por ejemplo, la siguiente escena:

"Habían desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río... el bullir de la gente... un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer... así a todas horas aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba está el cielo vacío, sin nubes, solo el polvo... nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre el cerrazón del "polvo que encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda, daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar. El cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos

desde arriba . . . desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo . . . Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido”⁸

Observamos en el trozo citado arriba que Rulfo insiste en la pintura de la tierra árida y polvorosa. Se puede observar esta tendencia en varios otros cuentos, que veremos ahora bajo el tema de “paisaje”.

EL PAISAJE.—En la presentación del paisaje, llega Rulfo al mayor realismo, evocando el escenario con la técnica de una cámara lenta. A veces, presenta la descripción del paisaje en una narración sola, pero también suele enlazar el paisaje con la trama del cuento, logrando con ello grandes resultados. Dejaré el desarrollo de este punto para la sección sobre la técnica de Rulfo. Vemos aquí algunas referencias del texto con respecto al paisaje:

“Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada . . . esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos . . .

. . . Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola . . . y la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed . . . no llovió . . . con todo, yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover . . . no, el llano es una cosa que no sirve. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada.”⁹

Este trozo demuestra el terrible estado de sequía en ciertas regiones y las dificultades con que, por ello, tienen que enfrentarse los campesinos. La falta de árboles en el llano se intensifica en el trozo citado abajo.

“Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga . . . nada se levantará de aquí. Ni zopilotes . . . Esta tierra es la tierra que nos han dado.”¹⁰

Después de leer estas descripciones de la tierra árida, podemos apreciar y sentir la alegría de los viajeros cansados al llegar a la "tierra buena". De esta manera el autor nos hace compartir los sentimientos de sus personajes. Véase, por ejemplo, la alegría de los campesinos al llegar donde "la tierra se hace buena":

"Nos gusta llenarnos de polvo... Después de venir once horas pisando la dureza del llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra... vue'an parvadas de chachalacas verdes."¹¹

En "Luvina" el paisaje y las características del lugar forman el tema principal. Pinta Rulfo de modo adecuado y preciso la desolación del lugar, donde anida la tristeza. Por ejemplo:

"De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso... la tierra es empinada... el viento en tremolina... todo el horizonte es á desteñido... nublado siempre... todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos... un lugar muy triste... donde anida la tristeza... donde no se conoce la sonrisa... cuando había luna en Luvina, fué la imagen del desconsuelo... perdí la noción del tiempo... a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte que para ellos es una esperanza... San Juan Luvina es purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quién le ladre al silencio."¹²

"No oyes ladrar los perros" se concentra en una fusión del paisaje con el tema del padre que conduce a su hijo. La descripción de la luna está hecha con matices atenuados. Por ejemplo:

"La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda... Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. La luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra... la luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro."¹³

En "El llano en llamas" se puede observar también

una fusión del paisaje con la acción del cuento en el siguiente trozo:

"...Fue de mañanita... ya estaba para salir el sol... al día siguiente volvió, ya de tardecita... era como el bramido de un toro: primero agudo, luego ronco, luego otra vez agudo. El eco lo alargaba más y más y lo traía aquí cerca, hasta el ronroneo del río lo apagaba... la madrugada estaba comenzando a dar luza a las cosas. Se veía ya casi claramente a la gente apeñuscada en el techo de los carros."¹⁴

Observemos la brutalidad de la guerra en los llanos, el cacique típico de la revolución, el campesino en rebelión, luchando para la libertad en "El llano en llamas".

LA BRUTALIDAD.—Se ve en el pasatiempo sangriento del jefe Pedro Zamora, jugando a los toros con los soldados cautivos:

Los ocho soldados sirvieron para una tarde. Los otros dos para la otra... el administrador se murió luego, luego... pero el caporal sí costó trabajo... Y allí estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse."¹⁵

EL CACIQUISMO.—Pedro Zamora, el jefe de los rebeldes, fue respetado y venerado, casi como un "dios", por sus hombres. Dice uno de ellos acerca del respeto y miedo que tenían todos para él:

"Oíamos las pisadas de su caballo y sabíamos que sus ojos estaban siempre alerta; por eso, todos, sin quejarnos del frío ni del sueño que hacía, callados, lo seguimos como si estuviéramos ciegos."¹⁶

Observamos las palabras de Pedro Zamora, típicas palabras que usan todos los caciques para dar impulso a sus hombres para que sigan luchando:

"Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolu-

ción que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por que pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos.”¹⁷

C A P I T U L O V I

TERCERA PARTE

LA TECNICA DE SUS CUENTOS

La manera más usual en que presenta Rulfo la materia que trata es por medio de un monólogo. Así, se encuentran frecuentemente en sus cuentos los personajes reflexionando sobre su pasado y narrando la historia en primera persona, empleando las palabras “de eso me acuerdo” en varias partes del relato. Vamos a ver unos ejemplos sobre esta tendencia de presentar reminiscencias, ligando el presente y el pasado con el uso de las palabras, “de eso me acuerdo”, “me acuerdo muy bien”, o sencillamente “acuérdate”. Véase, por ejemplo, el uso frecuente de estas palabras en “Acuérdate”, “Talpa”, “El llano en llamas”, “En la madrugada” y “La cuesta de las comadres”.

La debes haber conocido... sólo que te falle la memoria, no te has de acordar de eso... te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo.”¹⁸

El trozo citado arriba es del cuento “Acuérdate”. Se puede observar que el narrador mencionó estas palabras, “de eso me acuerdo”, ocho veces en el cuento.

En “El llano en llamas” empieza el narrador hablando en la primera persona y no se presenta la frase “me acuerdo muy bien de todo”, hasta la última tercera parte del cuento. En el monólogo del narrador aparece esporádicamente el diálogo de otros personajes, que añade realismo a la narración. Veremos, más tarde algunos ejemplos del uso del diálogo esporádicamente introducido en el monólogo.

“Talpa” escrito también a base del monólogo solo, de-

muestra también el uso de las palabras, “me acuerdo muy bien... me acuerdo muy bien de esas noches...”.¹⁹

“En la madrugada” parece más verosímil cuando el viejo explica la probabilidad de que ocurrieran ciertas cosas que él no podía recordar bien. Dice el viejo:

“Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo... yo bien que me acuerdo de hasta el momento... después todo está borroso. Me acuerdo muy bien que se lo dije... Bien pudo ser... yo no me acuerdo bien; pero bien pudo ser. Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser. La memoria, a esta edad mía, es engañosa...”.²⁰

“Me acuerdo” aparece frecuentemente también en “La cuesta de las comadres”, ligando los recuerdos con la narración como si el lector estuviera presenciando la escena. Véase, por ejemplo, el uso de “me acuerdo”:

“Me acuerdo de antes, cuando los Torricos venían a sentarse aquí... Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz... Pero no había sido yo. Me acordaba quién había sido... Me acuerdo que eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán... me acuerdo... porque en Zapotlán estaba quemando cohetes... de eso me acuerdo.”²¹

Se puede observar, por lo tanto, que el uso de las reminiscencias, introducidas por “me acuerdo”, predomina en los cuentos de Rulfo. Por medio de esta técnica, el autor puede ligar el presente con el pasado, mezclar el diálogo con la narración, y dar mayor verosimilitud a las situaciones como hemos visto en el cuento “En la madrugada”.

UN SOLO MONÓLOGO.—Se emplea un solo monólogo en “Macario”, “Es que somos muy pobres”, “Talpa” y “Acuérdate”. Por medio de esta técnica se aprovecha Rulfo para añadir toques realistas a los personajes, a la situación que describe o al acontecimiento recordado en el cuento. En estos cuatro cuentos habla un solo personaje, repasando sus reminiscencias.

En “Macario” sabemos, según el diálogo, que el perso-

naje es un niño de casi diez años. Emplea un vocabulario limitado que resulta en la repetición frecuente de unas cuantas palabras. Macario expresa sus emociones en imágenes muy sencillas. Todo el cuento está escrito sin la separación de párrafos, y se presenta de una manera desordenada. Sin embargo, siendo el personaje un niño de diez años y considerando que los niños acostumbran a hablar naturalmente de esta manera, me parece que escogió Rulfo el estilo más apropiado para presentar la materia tratada. Por medio de un solo monólogo es posible ajustar fácilmente el lenguaje al personaje, dando así verosimilitud y realismo al cuento.

En “Es que somos muy pobres”, sin embargo, se presenta un solo monólogo con un tono diferente a “Macario”. El tono se siente distinto en la actitud del personaje, que reflexiona no sobre su propia vida, sino sobre la tragedia de su familia. El monólogo resulta más ordenado dándonos a conocer los aspectos de la tragedia con muy poca repetición. El realismo está en los cuadros precisos que nos pinta Rulfo, dando énfasis a la situación trágica que es la base de la historia.

“Talpa” presentado también como monólogo, se concentra sobre el acontecimiento que ocurrió en el pasado. El uso del monólogo, permite a Rulfo dar un mayor realismo al cuento, como se ve en la descripción de la peregrinación y la enfermedad de Tanilo. Se expresan también las emociones del narrador con cierto toque de actualidad, es decir, como si estuviera viviendo la experiencia en el momento presente. Así, un acontecimiento que ocurrió en el pasado vuelve a revivirse con la técnica del monólogo.

Se presta muy bien el uso del monólogo único a la materia que se trata “Acuérdate” porque el narrador es un viejo hablador que va recordando un acontecimiento del pasado en una forma muy desordenada. Sin embargo, la frase “de eso me acuerdo” sirve para ligar los detalles dispersos sobre el personaje, Urbano Gómez, dando así coherencia al cuento. No hay trama ni acción en este relato, pero se sostiene el interés en el personaje y la manera singular de enredar y desarrollar la narración. Esto es lo que salva al cuento.

UN MONÓLOGO COMPLETO CON FRAGMENTOS DE DIÁLOGO.— El segundo grupo de cuentos está escrito esencialmente en forma de monólogo, pero aparece interrumpido por momentos con diálogos, de manera que esto permite al narrador crear escenas con mayor realismo. Esta técnica es muy semejante a los reflejos del pasado o los “flash-backs” de la técnica del cine, y tiene notables resultados en “Nos han dado la tierra”, “Luvina”, “La cuesta de las comadres”, “El llano en llamas” y “Anacleto Morones”.

En “Nos han dado esta tierra” se utiliza el monólogo con gran acierto para proyectar la desolación y la aridez del llano que no sirve para ningún trabajo agrícola. El diálogo presenta las opiniones del “Señor Delgado” y las súplicas de los campesinos para obtener tierras que se puedan cultivar. Sirve también el diálogo para variar el tono del narrador, dando así más realce a la perspectiva del paisaje, que se presenta casi como una documentación apropiada que funda las palabras del campesino.

“Luvina” es un magnífico ejemplo de la variedad creada por el buen equilibrio entre la narración descriptiva y el diálogo. Casi no hay enredo ni personajes. Todo el cuento es una descripción del misterio fascinante de Luvina y el interés está sostenido por la persona que nos cuenta el relato, interrumpiendo la descripción por un diálogo vivo y chispeante. Se observa cierta técnica de cámara lenta en la narración. También vemos vislumbres de humorismo en la actitud del narrador, que se interrumpe frecuentemente para tomar unos tragos de cerveza o de mezcal; su esposa está siempre alzando los hombros demostrando con ello una actitud risible al lector.

“La cuesta de las comadres”, nos ofrece un monólogo que admite un diálogo con que nos recrea escenas vivas y liga los recuerdos de la persona que cuenta el relato con la parte narrativa, de manera que realza la acción como si estuviéramos presenciando la escena en el mismo momento que ocurre. La variedad estilo de la narración sostiene el interés hasta el fin del cuento.

El uso del monólogo, realizado esporádicamente por el diálogo, facilita al autor la presentación de las escenas de "El llano en llamas" por medio de un personaje que ha luchado en un grupo rebelde contra los federales. Así, el tono del cuento es muy parecido al reportaje de un periodista que ha tomado sus apuntes de su experiencia personal en la lucha. Se puede observar el realismo de las luchas, la brutalidad del jefe Zamora y el escenario del llano en llamas, proyectado con metáforas muy adecuadas.

Se sostiene el interés del relato por la forma de la presentación de los acontecimientos. Por ejemplo, véase la frase:

"De repente sonó un tiro... lo repitió la barranca como si estuviera derrumbándose."²²

Está bien construido el cuento. Termina con una escena tierna y conmovedora, en contraste con la brutalidad de la revolución. Se casó "el Pichón" con una joven "quizás la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en todo el mundo", que le dio un hijo. Expresan estas líneas la actitud del narrador respecto a su vida pasada, cuando agregó la mujer acerca de su hijo:

"También a él le dicen el Pichón. Pero él no es ningún bandido ni ningún asesino. El es gente buena."

Entonces el Pichón agachó la cabeza, quizás avergonzado de la vida que había vivido.

"Anacleto Morones".—Este cuento está escrito a base de monólogo, intercalando a intervalos el diálogo de los personajes accidentales, que contribuyen con toques humorísticos para divertir al lector. Los comentarios de Lucas Lucatero y las viejas divierten y al mismo tiempo va desarrollando el personaje, Anacleto Morones, con natural espontaneidad.

A mí me parece, sin embargo, que el cuento es demasiado largo. Falta precisión y brevedad en la construcción, pues tarda mucho en presentar lo esencial en el cuento, que es el

el desarrollo del personaje Anacleto Morones. Sólo hasta llegar a casi la mitad del cuento el lector se da cuenta de que trata de Anacleto Morones. La primera mitad insiste solamente en la adoración de las viejas por Anacleto Morones, sin revelarnos algo de su personalidad. Acaso resultaría mejor el cuento si empezara con el relato de Lucas Lucatero sobre la vida de Anacleto.

En resumen, se puede observar que Rulfo se vale del monólogo, admitiendo esporádicamente el diálogo para dar mayor realismo tanto al lenguaje de sus personajes, como a la descripción de las escenas dramáticas, y también para hacer el cuento más divertido al lector con la presentación de humorismo en forma de diálogo.

Emplea Rulfo una técnica muy variada en la construcción de “¡Diles que no me maten!”. Su dominio sobre el lenguaje en el diálogo y la narración crea una situación muy dramática, manejando en forma equilibrada los recuerdos del viejo, la narración del autor y el diálogo actual del coronel en el clímax del cuento.

La narración lenta, con el diálogo esparcido en momentos propicios, mantiene el interés del lector hasta la última línea, porque va enterándose paulatinamente de los detalles del acontecimiento hasta llegar al climax dramático. Empleando un “flash-back” nos cuenta el viejo la situación en que tuvo que matar a Don Lupe Terreros. El autor va ligando las reflexiones del viejo con la narración en forma muy hábil, dejándonos al llegar al climax una profunda impresión.

“Paso del Norte” demuestra que Rulfo puede variar su estilo y lenguaje según el tema que trata con buenos resultados. Por ejemplo, emplea el diálogo entre el padre y el hijo en toda la primera mitad del cuento, ajustando el lenguaje a sus personajes. Luego el hijo se va al Norte y, después de una pequeña descripción acerca de los trámites para llegar allí, se presenta al hijo narrando el acontecimiento del Norte en un monólogo, con diálogos ocasionales por el mismo mientras sigue reconstruyendo las escenas con sintético realismo.

A veces da la impresión de una obra teatral por la abundancia del diálogo, pero el cuento se salva por la habilidad de Rulfo para manejar el tema con matices distintos en la construcción y el lenguaje.

En "El hombre" y "En la madrugada" observamos la simultaneidad de la acción porque las escenas se presentan por medio del diálogo de los diferentes personajes, ligados al mismo tiempo por la narración descriptiva del autor.

Principia "El hombre" con una presentación muy dramática, combinando los diálogos del fugitivo con los del perseguidor que, con los comentarios que entreteje el autor, nos hace sentir y ver las acciones simultáneamente. El tema de la venganza se intensifica cada vez más por los matices que agrega el diálogo del perseguidor.

Se observa que Rulfo cambia la técnica de la narración al llegar a mediados de la página cuarenta y tres, introduciendo al borreguero cuyo monólogo presenta unos detalles que no se encuentran en los diálogos del fugitivo y el perseguidor. El monólogo del borreguero presenta también el clímax del cuento, dándonos a conocer el resultado de la escena que interrumpió la introducción del monólogo del borreguero.

Es muy interesante notar la importancia dada al lento transcurso del "tiempo". Van pasando las horas pausadamente, mientras huye el fugitivo. Observamos esta impresión de lentitud en los siguientes trozos del cuento:

"La madrugada estaba gris, llena de aire frío... Vió venir las chachalacas. La tarde anterior se habían ido siguiendo el sol, volando en parvadas detrás de la luz. Ahora el sol estaba por salir y ellas regresaban de nuevo... (reflexiona el hombre)

... La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche) ...

... El hombre entró a la angostura del río por la tarde. El sol no había salido en todo el día, pero la luz se había borneado, volteando las sombras; por eso supo que era después del mediodía."²³

“En la madrugada” está escrito en un estilo que mezcla la realidad con los pensamientos inciertos del viejo que parecen sueños. La acción está presentada de una manera semejante al cuento “El hombre”, que hemos analizado antes. Es decir, en dos planos diferentes que resultan casi simultáneos, por el manejo hábil del diálogo. Los monólogos del Viejo Esteban y Justo Brambila presentan con verosimilitud los recuerdos y los pensamientos de los personajes. Esta es la manera más adecuada que ha encontrado Rulfo para presentar la materia de este cuento.

El autor intercala la narración descriptiva para completar lo que no se explica en los monólogos. Solamente nos presenta el caso, incitándonos a reflexionar sobre las diferentes posibilidades de interpretar el cuento.

El interés está sostenido con gran éxito por el diálogo y la lenta narración. La técnica de Rulfo obra de manera que cuando se interrumpe el monólogo del viejo, se introduce el pensamiento de Justo Brambila y, al mismo tiempo se completa el escenario. Sin embargo, vuelve a presentarse el monólogo del viejo para dar mayor realce a la situación que se complica cada vez más, a causa de los recuerdos borrosos del viejo. Entonces Rulfo se vuelve a describir la naturaleza, dejando la solución del cuento a la imaginación del lector.

EL LENGUAJE EN LOS CUENTOS DE RULFO.—Da Rulfo al lenguaje y al habla local cierto aire universal por la calidad poética que les infunde. El lenguaje, según la materia que trata, cobra matices distintos. Así, aunque observemos cuadros precisos y imágenes fieles en casi todos sus cuentos, hay que recordar que lo importante en Rulfo es su habilidad de manejar el lenguaje según el tema o las circunstancias que trata. Es un lenguaje apropiado en todas ocasiones, exento de expresiones superfluas o de retóricas inútiles. Este lenguaje sencillo y directo se presta muy bien para crear personajes verosímiles, porque éstos nunca se expresan fuera de su carácter. El diálogo indica fácilmente si habla un campesino o un niño de diez años. En ciertas ocasiones, hay un uso excesivo de metáforas que empiezan con la expresión “como si”.

El siguiente trozo, tomado del cuento "El llano en llamas" sirve muy bien para ilustrar la atmósfera poética del autor.

"Un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso . . ."24

También puede verse el tono poético en varios trozos cuando vuelve su vista hacia la belleza de la naturaleza, por ejemplo, el párrafo final de "Luvina" nos presenta un cuadro preciso:

"Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche. El chapoteo del río, los troncos de los camichines. El griterío ya muy lejano de los niños. Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas."25

El lector interesado en la atmósfera poética de los cuentos de Rulfo, puede ver los trozos citados sobre el paisaje en la sección anterior intitulada "Los temas de Juan Rulfo".

Hemos dicho que a veces abusa de las metáforas introducidas por "como si". Pueden encontrarse cerca de veinticinco de esas imágenes introducidas por "como si" en un solo cuento, "El llano en llamas".

Muchas veces se intensifica la acción del cuento por la repetición de frases o palabras que terminan frecuentemente en puntos suspensivos. Véanse, por ejemplo, las siguientes frases:

"Tanilo . . . siguió *rezando* con su vela apagada. *Rezando* a gritos para oír que *rezaba* . . . entonces fue cuando *me dio tristeza*. *Ver* tantas cosas vivas; *ver* a la Virgen allí, mero enfrente de nosotros dándonos su sonrisa. y *ver* por el otro lado a Tanilo, como si fuera un estorbo. *Me dio tristeza*."26

Observemos también el empleo de frases cortas y palabras repetidas en el siguiente trozo:

"Lo cierto es que todo parecía estar en calma . De vez en cuando se oían los *aullidos de los coyotes* . . . *los coyotes seguían*

aullando. Siguieron aullando toda la noche... De repente sonó un tiro. Lo repitió la barranca como si estuviera derrumbándose..."²⁷

Utiliza Rulfo el diálogo con habilidad excepcional, captando el habla local con precisión extraordinaria. Véase por ejemplo, como el hombre narra los diferentes aspectos de la vida en "Luvina". El cuento resulta muy divertido.

"Mire usted, cuando yo llegué por la primera vez a Luvina... ¿Pero me permite antes que me tome su cerveza? Veo que usted no le hace caso. Y a mé me sirve mucho. Me alivia... (sigue narrando el hombre y luego vuelve a preguntar) ¿No cree usted que esto se merece otro trago? Aunque sea nomás para que se quite el mal sabor del recuerdo... (llegando al fin del cuento vuelve a interrumpir). ¿Qué opina usted si le pedimos a este señor que nos matice unos mezcalitos? Con la cerveza se levanta uno a cada rato y eso interrumpe mucho la plática. ¡Oye, Camilo mándanos ahora unos mezcalitos!... Pues sí, como lo estaba diciendo..."²⁸

LOS PERSONAJES DE JUAN RULFO.—Los cuentos de Rulfo presentan una verdadera galería de personajes, unos muy mexicanos y otros de carácter universal.

El cacique y el campesino representan a personajes mexicanos. El cacique está bien ilustrado por el personaje, Pedro Zamora, en "El llano en llamas". El campesino, luchando para la justicia, oprimido por el poder de los ricos, se presenta en los cuentos, "Nos han dado esta tierra", "La cuesta de las comadres", "El llano en llamas" y "Diles que no me maten". El campesino oprimido forma el personaje predilecto de Juan Rulfo, como puede verse en los cuentos citados arriba.

Los personajes universales aparecen en algunos cuentos. Demuestra que un personaje puede ser, no solamente mexicano, sino universal en "No oyes ladrar los perros" y "Paso del Norte". En estos dos cuentos observamos un interesante contraste en las actitudes diferentes de padres e hijos. Otro personaje que parece más universal que mexicano es el retrato de un sinvergüenza, "Anacleto Morones", que se aprovecha del fervor religioso de las mujeres para satisfacer sus anhelos

eróticos. También, el magnífico retrato del niño, "Macario", nos presenta un personaje más universal que mexicano. "Macario" es el personaje más redondeado de toda la colección. Rulfo demuestra su conocimiento preciso de la psicología infantil en el desarrollo del personaje "Macario", que presenta en todos los aspectos posibles. Macario es un niño de casi diez años y tiene un vocabulario limitado que le hace repetir frecuentemente unas mismas palabras. Por ejemplo, véase la siguiente frase:

"Por eso yo la quiero tanto . . . todos los días. Todas las tardes de todos los días . . ." ²⁹

Macario expresa sus emociones en imágenes sencillas. El siguiente trozo que ilustra su fascinación para los insectos y los colores, y en él demuestra su habilidad para ajustar el lenguaje al personaje:

"Las ranas son verdes de todo a todo menos en la panza . . . los zapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros . . . Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos . . ." ²⁹

En varias partes del cuento aparece su fascinación por los insectos como las cucarachas, los alacranes y los grillos. En sus reminiscencias, nos expresa muy bien su cariño por Felipa, que le da a comer siempre que tiene hambre. La sencillez de la expresión y el lenguaje bien apropiado al personaje se ve en las siguientes líneas:

"Por eso quiero yo a Felipa. Porque yo siempre tengo hambre y no me llena nunca, ni aun comiéndome la comida de ella . . . no me lleno por más que como todo lo que me den . . . Dicen en la calle que estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Así que ella ya sabe con cuánta hambre ando desde que me amanece hasta que me anochece." ²⁹

Su predilección por la leche de Felipa se expresa en estas sencillas imágenes, que demuestra una vez más la técnica de Rulfo:

“La leche de Felipa es dulce como als flores de obelisco . . . de lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo de las flores del obelisco . . .”²⁹

En resumen, Rulfo crea personajes, no solamente mexicanos sino universales y los hace con gran acierto. Siempre ajusta el lenguaje al personaje, con lo cual la personalidad de éstos está más de acuerdo con su existencia en el mundo real.

MEXICANIDAD DE RULFO.—Los cuentos de Rulfo están impregnados de mexicanidad, como puede verse fácilmente en la pintura del paisaje, la selección y el desarrollo de los personajes, la presentación de los problemas dl pueblo y especialmente el uso del habla popular.

Ya en las páginas anteriores, en las diversas secciones correspondientes de la tesis, el lector podrá encontrar diversas apreciaciones: para la pintura del paisaje, véase la sección sobre “Los temas”; para la mexicanidad del lenguaje, véase la sección sobre “El lenguaje”; y para el desarrollo de la caracterización, véase la sección sobre “Los personajes”.

Hace Emmanuel Carballo una excelente observación:

“Sin falsear la esencia de la realidad ni los personajes, logra Rulfo una acanada galería de caracteres, una atmósfera inconfundible de mexicanidad.”³⁰

EL REALISMO DE RULFO.—Afirman su realismo los cuentos de Rulfo por medio de la verosimilitud de los personajes, las descripciones y cuadros precisos de las tragedias o acontecimientos, dándonos a veces una descripción de los aspectos desagradables y, otras veces, proyectando netamente el paisaje mexicano. Veamos algunos ejemplos de ese realismo.

En “Es que somos muy pobres” el aspecto realista de la tragedia lo presenta el narrador, reflexionando sobre las circunstancias adversas de la vida y explicándonos porqué sus dos hermanas andan de pirujas.

"Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa y ellas muy retobadas. Desde chiquillas ya eran rezongonas. Y tan luego que crecieron les dió por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron malas cosas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima."³¹

La escena de la peregrinación está pintada con realismo magnífico. Véase la sección sobre "Los temas". En las descripciones del cuerpo de Tanilo, logra Rulfo el mayor realismo posible presentando los aspectos feos de la enfermedad que tenía:

"... aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida que le sale por cada rajadura de sus piernas o de sus brazos. Unas llagas así de grandes, que se abrían despacito, muy despacito, para dejar salir a borbotones un aire como de cosa echada a perder que a todos nos tenía asustados... aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar un olor agrio como de animal muerto... Y por aquí y por allá todas sus llagas goteando un agua amarilla, llena de aquel olor que se derramaba por todos lados y se sentía en la boca, como si se estuviera saboreando una miel espesa y amarga que se derretía en la sangre de uno a cada bocanada de aire..."³²

Otro buen ejemplo del realismo en la presentación de detalles repugnantes, se encuentra en "El llano en llamas":

"... los zopilotes se los comían por dentro, sacándoles las tripas, hasta dejar la pura cáscara..."

Todavía veo las luces de las llamaradas que se alzaban allí donde apilaron a los muertos... cuando el montón se hacía grande, lo empapaban con petróleo y le prendían fuego... muchos días después todavía se sentía el olor a muerto chamuscado."³³

Creo innecesario mencionar los detalles sobre el realismo en lo que toca a la descripción del paisaje. El lector puede

ocurrir fácilmente a los trozos citados en la sección relativa a “los temas”.

En resumen, Rulfo logra el realismo en sus cuentos por medio de la técnica del desarrollo lento o cámara retardada en la narración; en el uso bien ajustado del diálogo al personaje para realzar el acontecimiento; en el monólogo único que admite esporádicamente el diálogo; en la presentación de los acontecimientos en dos planos diferentes pero simultáneos, y en la presentación del ambiente apropiado y el escenario fiel en que los personajes tienen que actuar. En la siguiente crítica se analiza el mundo realista que crea Rulfo tan apropiadamente:

“En este *Llano en llamas*, el cuadro nos presenta un mundo al mundo real, un mundo posible, un mundo que es, ya que ha sido hecho, aunque no exista afuera sino en la provincia de una fantasía acordada a lo racional”.³⁴

LA INTRODUCCIÓN DE LOS CUENTOS.—La introducción de la mayor parte de los cuentos de Rulfo tienen la calidad de brevedad, precisión además de una manera única de suscitar el interés del lector sin revelar demasiado de lo que tratará el cuento. Emplea un diálogo dramático en varios cuentos, enfocando el interés del lector unas veces en el personaje y otras veces en el acontecimiento. Los mejores cuentos que tienen este tipo de la introducción son “Diles que no me maten!” y “Paso del Norte”.

Muchas veces introduce el cuento por una descripción del escenario. Por ejemplo, en “Lucina” y “En la madrugada” la introducción se presenta con una descripción lírica y casi poética. En éste especialmente, el escenario y el ambiente de la madrugada, las golondrinas, el ganado de becerros y la belleza del cielo se presentan con toques poéticos.

“Acuérdate” y “Macario” entran en materia presentando de inmediato al personaje. “El llano en llamas” se concentra en el escenario en que va a ocurrir la acción del cuento. “La cuesta de las comadres” presenta el escenario y da im-

portancia a los personajes que aparecerán en el relato. “Nos han dado la tierra”, sin embargo, se introduce con una descripción del paisaje y el cuadro de los hombres caminando hora tras hora en la tierra árida y polvosa sin esperanza de llegar a un sitio agradable. “Talpa” tiene una introducción muy interesante. Sabemos el ¿qué?, pero nos importa saber el ¿cómo? y el ¿por qué? Así, la introducción nos incita a proseguir en la lectura para satisfacer esta curiosidad.

La introducción de los cuentos de Rulfo se presenta de muy variadas maneras. Como es natural, la introducción depende siempre de la naturaleza del acontecimiento o materia que trata en el cuento. Casi no hay trama en los relatos de Rulfo y por eso los personajes van ligando los detalles del cuento con sus recuerdos o reflexiones, o en un “flash-back” que muestra el dominio del autor sobre el “tiempo”. Resulta a veces que el enredo y el desenlace del cuento no aparecen muy claros. De todos modos no hay una multiplicación de episodios en los enredos, por más interesantes que éstos sean.

LA CONCLUSIÓN DE LOS CUENTOS DE RULFO.—Terminan los cuentos de una manera muy apropiada, dejando al lector pensativo sobre el problema o la situación que ha planteado el autor. Es decir, Rulfo solamente sugiere y presenta el problema, dejando la solución al lector. La justa observación del crítico Emmanuel Carballo nos ayuda perfectamente a entender esta técnica única de Juan Rulfo:

“Un cuentista eficaz lanza la piedra y esconde la mano: plantea adivinanzas y permite al lector que las resuelva...”³⁵

NOTAS

- ¹ *Palabras cruzadas* por Elena Poniatowski, Ed. Era, S. A. México, 1961. pág. 306.
- ² “Imagen de Rulfo” por José Emilio Pacheco. *México en la cultura*. Sup. Novedades. núm. 540. Julio 20, 1959.
- ³ “El hombre” de la colección *El llano en llamas*, F. C. E. Col. Popular, 5a. ed. abril 1961. págs. 38, 42.

- ⁴ "¡Diles que no me maten!". pág. 92.
⁵ "La cuesta de las comadres". pág. 29.
⁶ "Es que somos pobres". pág. 36.
⁷ "Paso del Norte". pág. 126.
⁸ "Talpa". págs. 59-60, 62.
⁹ "Nos han dado la tierra". págs. 15-16.
¹⁰ Ibid. pág. 18.
¹¹ Ibid. pág. 20.
¹² "Luvina". págs. 94-104.
¹³ "No oyes ladrar los perros". págs. 114-16.
¹⁴ "El llano en llamas". págs. 73-80.
¹⁵ Ibid. págs. 77-78.
¹⁶ Ibid. pág. 79.
¹⁷ Ibid. págs. 74-75.
¹⁸ "Acuérdate". págs. 112-113.
¹⁹ "Talpa". pág. 57.
²⁰ "En la madrugada". págs. 50, 51, 53.
²¹ "La cuesta de las comadres". págs. 23, 26, 27, 30.
²² "El llano en llamas". págs. 67.
²³ "El hombre". págs. 39-42.
²⁴ "El llano en llamas". pág. 67.
²⁵ "Luvina". pág. 104.
²⁶ "Talpa". págs. 63-64.
²⁷ "El llano en llamas". págs. 71, 67.
²⁸ "Luvina". pág. 104.
²⁹ "Macario". págs. 10-11, 14.
³⁰ *Cuentistas mexicanos modernos*. Prólogo por E. Carballo. 2 vols. 26, 27, B.M.M. Libro-Mex. México. 1956.
³¹ "Es que somos muy pobres". pág. 34.
³² "Talpa". págs. 58, 63, 65.
³³ "El llano en llamas". págs. 79-81.
³⁴ Comentario sobre *El llano en llamas*. En *Summa*. Guadalajara. abril, 1954. págs. 275-276.
³⁵ Artículo por E. Carballo en *Novedades*. núm. 634. mayo 7, 1961.

CAPITULO VI.—BIBLIOGRAFIA

- El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica. Col. Popular. 5a. ed. México, 1961.
- Un cuento*. "Anuario del cuento del Instituto Nacional de Bellas Artes". México, 1954. págs. 441-6.
- La presencia de Matilde Arcángel*. Revista *Metáfora*. núm. 4. sept.-oct. 1955.

- El día del derrumbe*. "Anuario del cuento de INBA." 1955. Págs. 291-9.
- Dibujo de Alvira Gascón en *Novedades*. México en la Cultura. núm. 334. Agosto 14, 1955.
- Pedro Páramo*. Novela. Letras Mexicanas, núm. 19. Fondo de Cultura Económica, 3a. ed. México, 1961.
- CARBALLO EMMANUEL. Prólogo de *Cuentistas modernos mexicanos*. 2 Vols. B. M. M. Libro-Mex. núms. 26, 27. México, 1956.
- "Arreola y Rulfo, cuentistas". Revista *UNAM*. VIII. marzo 7, 1954. págs. 28-9, 32.
- "Rulfo, Arreola y Fuentes y el cuento mexicano de nuestros días". México en la Cultura. Sup. *Novedades*. núm. 364. mayo 7, 1961.
- CHUMACERO, ALÍ. Las letras mexicanas en 1953". *Las Letras Patrias*. I. enero-marzo 1954. págs. 117-8.
- "Rulfo, Pozas, Valadés. Tres aspectos de la vida mexicana". México en la Cultura. *Novedades*. núm. 559. nov. 30, 1959.
- CAMPOS, JULIETA. "20 años de literatura en México". *Siempre*. núm. 467. Junio 6, 1962. págs. XII-XV.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Imagen de Juan Rulfo". México en la Cultura. *Novedades*. núm. 540. Julio 20, 1959.
- SPERATI, PINERO, E. S. "Un narrador de Jalisco". Buenos Aires Literaria. Abril, 1954.
- Luvina*. Sección tomada del cuento en México en la Cultura. *Siempre*. núm. 500. enero 23, 1963.
- Pedro Páramo*. Traducción al inglés de un fragmento de la novela por Lysander Kemp. *Evergreen Review*. Vol. 2. No. 7. Winter 1959. págs. 45-58.
- Comentario sobre "Las Animas", ballet basado en el argumento de *Pedro Páramo*. *Cuadernos de Bellas Artes*. núm. 4. México. nov. 1960. pág. 71.

CAPITULO VII

CONCLUSION FINAL

El cuento capta momentos cotidianos y trata un acontecimiento, un trozo de la vida, un episodio, una anécdota o una circunstancia especial. Es importante que el cuento, leído en una sola sentada, produzca una impresión de unidad en el lector.

Su propósito principal es recrear y divertir, ayudándonos a escapar de nuestras preocupaciones diarias pero puede, al mismo tiempo, ofrecernos una enseñanza, cumpliendo así la función social de la literatura. Claro que todo depende de la actitud del lector y de su interés humano en la sociedad.

El cuento mexicano moderno no sólo sirve esta finalidad de diversión, sino también ofrece visiones auténticas de la vida de las que se puede desprender una enseñanza.

Hagamos un esquema del cuento moderno para ayudar al lector en la apreciación analítica de los diversos cuentistas tratados en la tesis.

LA INTRODUCCIÓN.—Es usual que la introducción disponga el escenario y presenta el ambiente apropiado para orientar al lector respecto a la época, el lugar y la hora en que sitúa el cuento. Esta es una forma de despertar inmediatamente el interés del lector por el personaje o por la situación que va a presentarse.

Los cuentistas modernos entran raras veces en descripciones detalladas o superfluas como hacían los cuentistas de la época romántica:

I.—La manera más directa, mediante una descripción bre-

ve pero adecuada y precisa del escenario o el personaje. Ejemplos: “La muerte tiene permiso”. “Al jalar el gatillo” y “La grosería” de Edmundo Valadés; “Lluvina” y “En la madrugada” de Rulfo; “El diosero” y “Los novios” de Rojas González.

II.—Por medio de un diálogo dramático y vivo, despertando en unas cuantas frases el interés del lector por el personaje o la situación que plantea. Ejemplos: En general, los cuentos de Rafael F. Muñoz y unos cuentos de Juan Rulfo como “¡Diles que no me maten!” y “No oyes ladrar los perros”.

III.—Introducción con frases interrogativas que dan realce inmediatamente al personaje o al tema central, y a veces un flash-back” o reflexión del pasado como ocurre en los cuentos de Juan Rulfo.

IV.—Entrada inmediata en la acción. Ejemplos: Los cuentos de Rafael F. Muñoz y Edmundo Valadés.

V.—Reflexiones filosóficas ofreciendo pensamientos útiles para comprender el tema del cuento. Ejemplos: “En cualquier ciudad del mundo” y “Un hombre camina” de Edmundo Valadés.

EL ENREDO O ARGUMENTO.—En épocas anteriores, el cuentista confundía la técnica del cuento con la de la novela. El cuentista moderno se limita a un sólo episodio y mantiene con marcada sencillez y precisión el argumento imprescindible en un buen cuento para dar al lector la impresión de unidad.

EL DESENLACE.—En el cuento moderno son varias las maneras de lograr un buen desenlace para satisfacer el interés del lector. Con referencia a los cuentistas tratados en esta tesis, se pueden observar:

I.—*El natural*: “Los novios” y “La tona” de Rojas González.

II.—*El humorístico*: “El asalto al tren” de Muñoz y “Los diez resposos” de Rojas González.

III.—*El fantástico*: “El pacto con el diablo” y “El guar-

dagujas” de Juan José Arreola y “Hículi hualula” de Rojas González.

IV.—*El sorprendente*: “El espía” de Muñoz, “La muerte tiene permiso” de Valadés y “La triste historia del pascola Cenobio” de Rojas González.

V.—*El enigmático*: “Nos han dado la tierra” y “Es que somos pobres”, de Rulfo.

LA CONCLUSIÓN.—Termina en una forma concisa. A veces, después de narrar la anécdota, el cuentista corta abruptamente el hilo de la narración, como ocurre en los cuentos de Edmundo Valadés. Por su parte, Rulfo y Arreola terminan frecuentemente el cuento de una manera singular, dejando algo sobre lo que puede reflexionar el lector. Es decir, lanzan la piedra y esconden la mano. En general, dejan los cuentos modernos la impresión de unidad sobre el lector.

EL LENGUAJE.—El lenguaje es directo, sencillo, preciso y funcional. Se nota especialmente el uso dinámico del diálogo. Rulfo convierte el lenguaje y el habla local de Jalisco en algo universal por su calidad poética. Esta calidad poética es notable también en los cuentos de Arreola y Valadés. Raras veces se encuentran explicaciones superfluas, excesivamente detalladas y retóricas. Tratan el lenguaje como algo plástico, dándole forma para expresar con exactitud sus ideas. Utilizan la aliteración, frases entrecortadas que terminan, a veces, en puntos suspensivos, verbos vigorosos y adjetivos precisos para crear un lenguaje que ofrezca mayor fuerza expresiva.

LOS TEMAS.—Son sacados de todos los aspectos de la vida. Nos presenta Muñoz la brutalidad sangrienta de la Revolución; Rojas González, los temas antropológicos, sociológicos y etnográficos basados en sus estudios de los indígenas de México; Edmundo Valadés, temas realistas de la vida diaria; Arreola, temas desde la época de Aristóteles y la Biblia hasta los problemas del siglo XX; Rulfo, temas de la vida campesina y de las luchas del pueblo para obtener una vida mejor. Rulfo ofrece también excelentes pinturas de la aridez

polvosa del paisaje mexicano.

LOS PERSONAJES.—Existen o pueden existir en el mundo real. No son solamente mexicanos, sino también universales. Por ejemplo, la figura de Pedro Zamora, el cacique típico de la Revolución mexicana, es parecido a cualquier jefe o dictador de cualquier parte del mundo moderno. Además de ajustar el lenguaje al personaje, presentan magníficos estudios psicológicos que permiten juzgar al personaje por sus palabras y por su manera de actuar dentro de su propio mundo íntimo, o de un mundo más ancho y ajeno.

No hay duda que los cinco cuentistas tratados en esta tesis han contribuído mucho al desarrollo del cuento moderno.

RAFAEL MUÑOZ nos presenta los conflictos del jefe Pancho Villa en el Norte y las luchas de los campesinos para recuperar sus tierras. Sus cuentos reflejan, no solamente el dramatismo y el espíritu de la Revolución mexicana, sino también toda una gama de los verdaderos sentimientos humanos.

FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ, siempre preocupado por un México mejor, nos recuerda los frutos de sus investigaciones antropológicas, sociológicas y etnográficas de los indígenas de México, haciendo latir en el corazón humano la compasión hacia los indígenas. Sus cuentos en *El diosero* presentan al indígena como parte real y doliente de la realidad mexicana. Al pintar sus costumbres y supersticiones, su religión y sus conflictos con el blanco, el autor presenta la actitud del indígena frente a la civilización occidental, tratada con una simpatía y compasión humana.

EDMUNDO VALADÉS demuestra dominio sobre el lenguaje; en su estilo el adjetivo y el verbo tienen una exactitud asombrosa. Su manera de tratar la introducción y la conclusión representa uno de los avances más importantes en la técnica del cuento moderno. Su propia experiencia y su observación aguda de las circunstancias que le rodean en el mundo actual le ayudan a expresar los sentimientos verdaderos de niños, jóvenes y adultos con una intensidad extraordinaria. Al recordar los problemas del mundo íntimo del hombre, sus inquietudes

tudes y sus anhelos, le preocupa a Valadés la idea de una vida mejor.

JUAN JOSÉ ARREOLA saca sus temas de sus propias experiencias y de la literatura universal. Trata los problemas del matrimonio, el amor violento, la auto-destrucción del hombre por sus propias invenciones, la comercialización excesiva del mundo actual, la teología, la estética y los problemas de la sociedad contemporánea. Puede tratar cualquier tema, ya sea mexicano, popular o universal, mediante su técnica variada. Sus cuentos han dado un gran impulso a la nueva generación de cuentistas. Por la calidad artística de su obra y su interés personal de las empresas culturales, Arreola ha contribuido a la transformación del panorama literario de México. Es un gran prosista y maneja la narración y el diálogo con precisión sintética. Entreteje la realidad con fantasía con resultados extraordinarios.

JUAN RULFO representa la tendencia realista en el cuento mexicano moderno. Sus temas en *El llano en llamas*, libro que le ha ganado fama, no sólo en México sino en el extranjero, trata de la vida campesina, asesinatos, venganzas, supersticiones, anarquía, caciquismo y, sobre todo, la aridez reseca del paisaje mexicano. Demuestra un dominio completo sobre el "tiempo" mediante una técnica que se basa principalmente en el monólogo interior, introducido frecuentemente por un "me acuerdo" o un "acuérdate" y mezclado a intervalos con el diálogo sostenido por el narrador mismo. Rulfo utiliza con gran maestría la acción simultánea, a pesar de que los incidentes han ocurrido en diferentes planos, y un desarrollo lento de la narración. Da al lenguaje y al habla local cierto aire universal por la calidad poética que les infunde. Sus cuentos están impregnados de mexicanidad y afirma Rulfo su realismo por medio de una técnica hábil, cuadros precisos de la vida diaria, su pintura fiel del paisaje mexicano y el diálogo que le ayuda dar verosimilitud a sus personajes que no son sólo mexicanos, sino universales.

El valor actual del cuento mexicano moderno es el re-

sultado de una evolución constante. Se nota una diversificación más amplia en los temas. El cuentista moderno se interesa no sólo en recrear y divertir al lector, sino se preocupa por recordar el mundo íntimo del hombre y las circunstancias que le rodean. Se esfuerza por expresar las inquietudes del ser humano frente a una civilización que amenaza a destruirse a sí mismo por sus propias invenciones. El autor trata de comprender a la gente y despertar en ella anhelos por una vida mejor.

Hemos observado también una superación visible en la técnica por medio de la creación de un lenguaje poético, idóneo, hábil y expresivo; y una estructura que varía de acuerdo con la naturaleza de la anécdota o acontecimiento que narra el autor.

Rafael F. Muñoz, Francisco Rojas González, Edmundo Valadés, Juan José Arreola y Juan Rulfo han dado nuevos valores y avances tan importantes al cuento moderno que, si el género sigue cobrando vitalidad como hemos visto en los últimos años, México llegará a ser uno de los países más conocidos en el mundo por el dinamismo y la riqueza de sus cuentos.

BIBLIOGRAFIA GENERAL*

- ALEGRÍA FERNANDO.—*Breve historia de la novela hispanoamericana*. Manuales Studium. núm. 10. Ed. De Andrea. México, 1959.
- Enciclopedia Universal Ilustrada*.—Europeo Americana. Espasa-Calpe, S. A. Madrid y Barcelona. Apuntes y bibliografía importantes sobre "El cuento".
- GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO.—*Trayectoria de la novela en México*. Ed. Botas. México, 1951.
- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS.—*Historia de la literatura mexicana*. Ed. Porrúa. cuarta edición. México, 1949.
- HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO.—*Las corrientes literarias en la América hispánica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1949.

* Esta bibliografía general no incluye la que se encuentra al final de cada capítulo.

- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO.—*Historia de la literatura mexicana*. Ed. Botas. tercera edición. México, 1942.
- *Letras mexicanas en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica. Col. "Tierra Firme" núm. 3. México, 1944.
- LEAL, LUIS.—*Breve historia del cuento mexicano*. Manuales Studium. núm. 2. México, 1956.
- *Antología del cuento mexicano*. Studium. núm. 3. México, 1957.
- *Bibliografía del cuento mexicano*. Studium. núm. 21. México, 1958.
- "El cuento de la Revolución mexicana". Ed. INBA. México, 1960.
- MANCISIDOR, JOSÉ.—*Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*. Ed. "Nueva España". México, 1950.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS.—*Literatura mexicana del siglo XX*. 2 vols. Ed. Robredo. México, 1949.
- MILLÁN, MA. DEL CARMEN.—*Literatura mexicana*. Ed. Esfinge. México, 1962.
- MONTERDE, FRANCISCO.—Prólogo de F. Monterde a *El libro del consejo*. B.E.U. núm. 1 segunda edición, México, 1950.
- URBINA, LUIS G.—*La vida literaria de México*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal. Col. Escritores Mexicanos. núm. 27. Ed. Porrúa. México, 1946.

PERIODICOS Y REVISTAS

- ALVARADO, JOSÉ.—"El cuento mexicano". *Romance*. I. núm. 3. marzo 1, 1940.
- ABREU GÓMEZ, ERMILO.—"1932 y las nuevas corrientes literarias de México". *El Universal Ilustrado*. México, dic. 20, 1932.
- ARELLANO, JESÚS. "El cuento mexicano actualmente". Sup. *El Nacional*. núm. 785. México, abril 5, 1962. pág. 3.
- BARRIENTOS, ALFONSO ENRIQUE. "Evolución del cuento mexicano". *Studium*. I. México, enero-febrero, 1950.
- BOSCH, JUAN. "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos". *Revista Shell*. Caracas, dic. 1960.
- "La forma en el cuento". *Revista Nacional de Cultura*. Caracas, enero-febrero, 1960.

- CASANOVA, HENRIQUE GONZÁLEZ. "Diez años de México en los cuentos". *Siempre*. núm. 525. México, julio 17, 1963. págs. XVI-XVIII.
- IBARRA JR., ALFREDO. "El cuento en México". *Anuario de la Sociedad folklórica de México*. Vol. III. México, 1942.
- KANAREK, HERBERT. "En busca de una definición del cuento". *Excelsior*. México, julio 25, 1950.
- KRESS, DOROTHY. "Some tendencies in the Mexican short story today". *Hispania*. XX. 1937. págs. 226-330.
- MANCISIDOR, JOSÉ. "Realidad del cuento mexicano". *Revista de Guatemala*. II núm. 2. Guatemala, 1946. págs. 87-93.
- MENDIETA NÚÑEZ, LUCIO. "El cuento". *El Universal*. México, abril 4, 1945.
- MORENO, ALFONSO TORRAL. "La novela y el cuento como problema metafísico". Casa de la Cultura Jalisciense. Guadalajara. 1960.
- SÁINS, GUSTAVO. "Los 25 mejores cuentos mexicanos". Selección y notas de Gustavo Sáinz. Sup. *Novedades*. núm. 695. México, julio 8, 1962.
- SÁNCHEZ, JOSÉ. "El cuento hispanoamericano". *Revista Iberoamericana*. Ed. Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Vol. XVI. núm. 31. julio, 1950, págs. 101-122.
- SOLANA, RAFAEL. "Cinco años de novelas y cuentos en México". Sup. *El Nacional*. México, agosto 25, 1946.
- VALDÉS CARLOS. "El cuento". *Siempre*. núm. 497. México, enero 2, 1963. págs. VI-VII.
- TESIS PRESENTADAS PARA OBTENER LA MAESTRIA
EN LETRAS ESPAÑOLAS EN LA UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
- ALTAMIRANO, A. "Lo maravilloso en el cuento y la novela". 1937.
- DENSMORE, R. "Análisis de la obra de Angel del Campo". 1943.
- GIRAULT DÍAZ LOMBARDO, M. D. "Consideraciones críticas sobre algunos cuentistas mexicanos". *Universidad Iberoamericana*. México, 1957.
- MICHEL, I. J. "Un siglo del cuento corto en la literatura mexicana". 1952.

SUSANNE, E. "Estructura y técnica del cuento en Gutiérrez Nájera". 1960.

TUETLI, T. M. "Aportación al estudio de los cuentistas de la Revolución mexicana". 1956.

VARGAS CEPEDA, G. M. "El cuento y la novela corta en México, en algunos escritores del siglo XIX." 1937.

VIGIL, A. "La Revolución mexicana en la literatura". 1956.

WEETTER, R. D. "Los cuentos de Horacio Quiroga." 1952.

I N D I C E

CAPÍTULO	Pág.
I	ANTECEDENTES. Desde el cuento precortesiano hasta el cuento de la Revolución. 1
II	RAFAEL F. MUÑOZ. Datos biográficos. 13 Temas. 15 Técnica. 17 Notas y bibliografía. 27
III	FRANCISCO ROJAS GONZALEZ. Datos biográficos. 31 Temas. 35 Técnica. 41 Notas y bibliografía. 50
IV	EDMUNDO VALADES. Datos biográficos. 55 Temas. 57 Técnica. 62 Notas y bibliografía. 76
V	JUAN JOSE ARREOLA. Datos biográficos. 79 Temas. 84 Técnica. 89 Notas y bibliografía. 95
VI	JUAN RULFO. Datos biográficos. 97 Temas. 100 Técnica. 106 Notas y bibliografía. 120
VII	CONCLUSION FINAL 123 BIBLIOGRAFÍA GENERAL 128

ESTE LIBRO
NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

12 ..



BIBLIOTECA SIMON BOLIVAR
CENTRO DE ENSEÑANZA
PARA EXTRANJEROS