



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL SIGLO DE RULFO

UNA BIOGRAFÍA A TRAVÉS DE LA HISTORIA DE MÉXICO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORADO EN LETRAS

PRESENTA

MTRO. ROBERTO GARCÍA BONILLA

TUTOR PRINCIPAL:

DR. VÍCTOR MANUEL DÍAZ ARCINIEGA
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO

MAYO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la memoria de Esther y Roberto.

A la memoria de Carlos Blanco Aguinaga,
Federico Álvarez Arregui y Fabiola Ruiz.

En recuerdo de Rita y Tristán.

a Marisol.

La ilusión de actuar, de expresar, de descubrir, de comprender, de resolver, de vencer, nos anima.

Paul Valéry¹

Esta esperanza de dar con la verdad es la que incita a los críticos a escribir, aun sabiendo al mismo tiempo que la escritura nunca pone fin a la escritura.

Jonathan Culler²

Nadie de los hombres sabe las cosas interiores del hombre, sino el espíritu del hombre que habita en él, con todo hay algo en el hombre que ignora aun el mismo espíritu que habita en él.

San Agustín³

El pensamiento es estrictamente inseparable de una «profunda e indestructible melancolía».

George Steiner⁴

El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada [...] el silencio constituye nuestro hablar esencial.

Ramón Xirau⁵

¹ Paul Valéry [1957] (1990), “Primera lección del curso de poética”, en *Teoría poética y estética*, Edit. Visor (Col. La balsa de la Medusa. Trad. Carmen Santos), Madrid, p. 125.

² Jonathan Culler (1998), “Escritura y logocentrismo”, en *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, p. 83.

³ San Agustín [1869] (2012), *Confesiones*, (Libro Décimo, Capítulo V), Editorial Gredos, Madrid, (trad, Ángel Custodio Vega), pp. 232-233.

⁴ George Steiner [2005] (2007), *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Fondo de Cultura Económica-Ediciones Siruela, p. 11.

⁵ Ramón Xirau (1993), *Palabra y silencio*, Siglo XXI Editores, México, p. 146.

EXORDIO

El silencio y el azoro me rodean, escribo el final de esta presentación, que ya trasladé al principio; es la madrugada del 27 al 28 de septiembre de 2020 y escucho el opaco *ruum* del teléfono celular: veo el encabezado de una noticia: hace horas se ha rebasado la cifra de un millón de decesos a causa del COVID19 (¿Quién lo habría imaginado, 261 días antes, el 11 de enero de 2020, cuando ocurrió la primera muerte en el mundo provocada por este virus?). Busco más datos en Internet; las cifras sólo me provocan imágenes *posmortem*, desde servicios funerarios hasta célebres *Requiems*, sin abundar sobre el pesar de tantos deudos. De pronto recuerdo unas palabras de Susana San Juan: “La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda en busca de tristezas”.⁶ Luego vuelvo a alimentar la desazón; me detengo en un texto de *El País* y leo: “El mundo, en plena transformación y ante una crisis económica y política, alcanza la cifra simbólica sin perspectiva de un final cercano de la pandemia —Marc Bassets añade—, pero mejor armado ante la segunda ola y con la esperanza de las vacunas”. Bajo el cursor después del *lead* visible con letras blancas y fondo negro. Trastabillo entre la página de las noticias y la página de Word. Sigo recorriendo hacia abajo el cursor sobre el color negro sin palabras blancas que le circunden. Imágenes, sensaciones e impulsos se agolpan en todo el cuerpo y se desvanecen como piezas de rompecabezas que caen al suelo. Sin rumbo definido, retomo el movimiento sobre el cursor. Los ojos se estacionan en una frase que concuerda con mi experiencia en los últimos meses frente a la lectura, la investigación, la escritura; sobre todo, frente a una tesis tantas veces a punto de finalizar y otras tantas suspendida en un limbo: “El mundo de ayer cada vez parece más remoto —un continente exótico, casi otro siglo—, pero el nuevo nunca acaba de llegar y todavía y todavía nadie lo vislumbra”.⁷ Abandono el artículo y me pregunto qué vuelve similares esas dos realidades —que en verdad sólo es una—: la pérdida, la sombra de un duelo, la añoranza por el pasado que se niega a ser presente, el futuro que ya no será, ni en la vida cotidiana, ni en la ficción. Regreso a la página de Word. Ahora, diez años atrás se perciben más lejanos que hace doscientos sesenta y dos días. Todo ha cambiado en nueve meses, para empezar y, para terminar: las maneras de asumir el conocimiento, la historia, la lectura, la escritura. Me incorporo el gel antibacterial de cada día, cubierto por cubrebocas y, en ocasiones, con careta; acompañado de la incertidumbre que no tiene plural, su sola pronunciación vuelve innecesaria cualquier adjetivación.

⁶ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 213 (segmento 41).

⁷ Marc Bassets (2020), “Un millón de muertos”, en *El País*, 26 de septiembre, en <https://elpais.com/sociedad/2020-09-26/un-millon-de-muertos.html> [consulta, 28 de septiembre, 2020].

Los objetivos iniciales de esta investigación se han transformado; los sustanciales se conservan: presentar a un personaje inoludible en la cultura mexicana del siglo xx, por ser el autor de dos obras clásicas en lengua española y uno de los fotógrafos mexicanos más relevantes. Pocos de sus contemporáneos pudieron explicar con ponderación sus logros y alcances. Muy pronto, después, se sumaron los comentarios críticos sobre sus libros. Ahora, incluso, se puede hablar de una industria académica en torno a la obra literaria del escritor que murió muy cerca de cumplir los sesenta y nueve años; a pocos meses de que su hijo Juan Carlos recibiera los resultados del diagnóstico médico, el 19 de septiembre de 1985, un día funesto en la historia de México. Un enfisema pulmonar acabó con su cuerpo. Las leyendas rodean al personaje y se mantienen vivas, entre el desvanecimiento y la actualización. Su obra ahora es vista y analizada por las nuevas generaciones de una manera muy distinta de la que escuché de profesores, escritores y personas allegadas a Juan Rulfo; aunque disienta de algunas apreciaciones y conclusiones por parecerme tajantes, parciales o descontextualizadas, a todos les agradezco que me hayan descubierto y revelado detalles sobre la vida y la obra del autor de *Pedro Páramo*, quien encaró el fracaso con serenidad, en particular durante su último decenio en la Tierra. La celebridad lo rodeó entre dicha, desventura y, apenas, algunas fugacidades de euforia. La angustia se apaciguó y, despacio, él se fue apagando, sostenido por el silencio que lo aisló y lo cubrió con un manto de tortura incompañable y le dejó la posteridad que ahora sus lectores seguimos presenciando.

PRÓLOGO

*Seguimos buscando por todas partes*⁸ Aproximaciones a un creador y el deslinde de su obra

*Una obra no vale por lo que
contiene, sino por lo que la
rodea.*

Max Jacob⁹

I DELIMITACIÓN DE FUENTES DE INFORMACIÓN Y GÉNEROS

Biografía y verdad; biografía y ensayo literario

Esta tesis no es un análisis de la obra de Juan Rulfo; tampoco es una biografía ni aspira a ser una glosa de la crítica en torno a su obra literaria y fotográfica o un balance historiográfico de la crítica rulfiana; ¹⁰ convencionalmente no es un análisis e interpretación académica de la obra de Rulfo; no es un seguimiento historiográfico de la crítica literaria sobre uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana: un clásico de la literatura del siglo XX. Tampoco es un recuento de los tópicos relacionados con la proyección y recepción de la obra conjunta del escritor nacido en Apulco, Jalisco.

Por motivos académicos, sobre todo, no me incliné por alguna de las vertientes, por ejemplo, de la biografía “científica”, como la llama Harold Nicholson: desde el enfoque de especialistas que estudian la personalidad (psicología); quienes ahondan en la influencia de la herencia (genética), o aquellos que estudian la importancia del sistema glandular en el comportamiento del individuo (endocrinología). Estas biografías, no sólo se oponen sino son

⁸ Véase, Juan Rulfo (1985), “El Llano en llamas”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), p. 98. El título del *El Llano en llamas* –en el nombre del cuento y en el del libro– dejó de aparecer con minúscula en “llano”, a partir de 1980 se anota con mayúscula: como se menciona aquí en el inciso f del capítulo IV, ‘El Llano en llamas’, aquí se usará con esta grafía, sólo aparecerá con minúsculas en las citas textuales y en las ediciones referidas, antes de 1980.

⁹Max Jacob [1943], “Consejos a un joven poeta”, en

<https://inventarunpajaro.files.wordpress.com/2016/06/consejos-a-un-joven-poeta.pdf> (10 de agosto, 2020).

¹⁰ Una revisión panorámica de la crítica sobre la obra de Rulfo, de 1946 al final del siglo XX, se encuentra en, Roberto García Bonilla (2017), “Rulfo y sus críticos”, *Letras Libres*, mayo, núm. 221, (*Un tal Juan Rulfo*) pp. 19-23. El texto, ampliado, aparece en la versión digital de la misma publicación, en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/rulfo-y-sus-criticos> [consulta, 20 de septiembre, 2020].

enemigas de la biografía literaria.¹¹ Lo cierto es que no hay motivos de confusión o intromisión: por un lado, la biografía “no puede ser una rama de la ficción —observa Leon Edel— puesto que maneja los hechos comprobados palpables, o la especulación acerca de estos hechos a la manera de la crítica”.¹² El crítico y biógrafo estadounidense precisa que la única similitud entre biografía y ficción es que se sirve de las formas existentes de narración existentes las cuales pueden emplearse múltiples maneras.¹³ Y Robert Gittings señalaba, en las postrimerías del siglo XX, que cada biografía concierne a cada biógrafo y su personaje; de ahí, la fascinación por el género.¹⁴ El trabajo del biógrafo no es una libérrima interpretación de hechos, expresada con un estilo deliberado o circunstancial, como sucede con un novelista; por el contrario, debe someterse a nombres, sucesos y cifras ineludibles; además, como lo preconiza Virginia Woolf, si en verdad un biógrafo respeta las acciones que asienta, podrá entregarnos un hecho fértil y creativo: “el hecho que sugiere y engendra”. Esa narración alcanzará tal profundidad que cuando estemos leyendo un poema o una novela, “sintamos un sobresalto de reconocimiento, como si recordáramos algo que ya conocíamos”.¹⁵

Una premisa básica de todo biógrafo es la verdad, una verdad propia: el mismo sujeto individual que buscan las hermeneúicas. La biografía aquí es una herramienta para situar a Juan Pérez Rulfo Vizcaino frente a Juan Rulfo; además esta identificación, en conjunto, sirve a una de las tareas del biógrafo: la indagación y periplos existenciales y obsesiones silenciosas, visibles en el rostro; además de las curiosidades que le dieron sentido a la vida. Gittings es enfático: “La idea de que la biografía no puede iluminar a la literatura quedó fuera de la jugada ante las revelaciones que el conocimiento biográfico exacto de los artistas ha hecho para apreciar su arte”.¹⁶

La biografía, con todo y los clásicos, es un género relativamente joven, ya se respeta en las universidades. En esta tesis se evidencian huellas de la biografía en la exposición de elementos documentales, y anecdóticos, integrados a la escritura. La narración biográfica en esta investigación llega a 1955; no fue suspendida —en el doble sentido de interrumpir y mantenerse en el aire— por autocomplacencia, sólo cumplo los requisitos explícitos, virtuales y protocolarios de la academia: concentrar la investigación alrededor la obra. He pretendido, de cualquier modo,

¹¹ Harold Nicholson (1937), *apud.*, Andre Maurois, *Aspectos de la biografía*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, p. 76.

¹² Leon Edel (1990), *Vidas ajenas. Principia Biographica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 151.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Robert Gittings (1997), *La naturaleza de la biografía*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (trad. Antonio Saborit), p. 88.

¹⁵ Virginia Woolf (2012), “El arte de la biografía”, en *La muerte de la polilla y otros ensayos*, Buenos Aires, La Bestia Equilátera (trad. Teresa Arijón), pp. 210, 211.

¹⁶ Robert Gittings, *op. cit.*, p. 87.

situarme desde el contexto y las circunstancias del escritor y el entorno que le rodeó. Y desde mi posición y circunstancias, sigo una exploración, como postula Edel: “de la sustancia, las cualidades estéticas, la fibra de una obra de arte, en un intento por recuperar la mente y el pulso de su creador”.¹⁷

Me aproximaré a respuestas sobre interrogantes que se han escuchado desde hace más de seis décadas; es imposible, cualquiera que sea la posición, dar un seguimiento —sobre la vida de nuestro escritor y fotógrafo—, a partir de anecdóticos y temas que desde la reiteración, mutación y alteración, al paso de los años, se convirtieron en leyendas y éstas devinieron en mitos. En ambos casos, la sustancia parte de rumores, consejas o evocaciones que se han recreado en el imaginario, primero del gremio de escritores y artistas en general y, luego, de la colectividad que de manera genérica se denomina: la cultura mexicana.¹⁸

Para alcanzar revelaciones iluminadoras, asimismo, se requiere de la coincidencia de diversos elementos que abarca la crítica, de manera independiente y conjunta: la aprobación de individualidades y grupos dentro de la academia, la república de las letras, los medios de comunicación y, naturalmente, la industria editorial, en la actualidad tan influyente en la conformación del canon literario. Ahora quiero situarme ante nuevos corpus informativos y temáticos sobre la vida y la obra del autor jalisciense que me lleven a mostrar su obra, de manera conjunta; me propongo mostrar la coexistencia de la literatura y la fotografía, disciplinas que se complementan, aunque cada una posee rasgos distintivos que en Juan Rulfo adquieren autosuficiencia y originalidad. Aspiro a la realización de un ensayo sobre la vida y la obra del escritor y fotógrafo.

Fuentes de información y archivos

Uno de los desafíos que enfrenta un investigador son las fuentes de información, los archivos que tenga a su disposición además, del uso de ellos. Se sobrelleva el agobio y el extravío antes de ubicar los hechos, las obras y los temas que conjuntan una cadena de testimonios: desde la selección de datos y, antes, la conciencia de su fiabilidad o nimiedad; del mismo modo que en la escena de un crimen, como señala Walter Benjamim, se fotografía con el propósito de reunir pruebas,¹⁹ los archivos, los documentos y hasta las notas, en apariencia inocuas, son indicios de recorridos que el tiempo ha borrado; arrastradas congojas que le entregamos al olvido; conjeturas que transitan del sopor de los rumores a la confirmación de hechos, y rasgos que los lectores valorarán y matizarán al reencontrarse con la imagen del creador o sus criaturas.

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ De manera esquemática y sólo como referencia, mito es una narración situada fuera de la realidad concreta.

¹⁹ Véase, Walter Benjamin (2006), *apud.*, Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, p. 257.

El tesista selecciona el escenario, caminos, protagonistas y personajes que podrán intercambiar papeles o quedar fuera del elenco final: después de haber trabajado con ellos y tenerlos presentes meses o años, ahora con sólo sumergir tres veces un dedo en el teclado, quedarán fuera: uno de los mayores retos de una investigación es saber decidir cuánto de las indagaciones desaparecerá y cuánto se mantendrá en la presentación y realización finales; como señala Edel, los archivos pueden asfixiar una investigación.

El punto de partida de esta investigación fue *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo* (2008; 2009), que inicialmente fue mi tesis de maestría, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2007). En una cronología –vista más que como una suma de datos, vertebrados por la sucesión temporal– se disgregan los distintos *tiempos* en ese crepitar oceánico, en ese desértico oleaje–: desde el cronológico hasta el emotivo. Historia y ánimo son realidades que aspiran a la conciliación, tantas veces erosionada en el discurso de la añoranza.²⁰ Agregué un apéndice que es una bibliografía comentada dividida en catorce temas, conformado por más de un millar de referencias, y es una actualización de las publicaciones en español sobre la crítica y recepción de la obra de Rulfo, hasta 2007. Considero, en suma, que las bibliografías representan los índices de la memoria histórica, en cualquier disciplina y, como señala Luigi Balsamo, “la bibliografía muestra una función institucional precisa, desarrollada dentro de un sistema de difusión de la cultura [...] se relaciona con el universo de los libros, en el cual ha asumido un papel de mediación entre la producción libresca y el público de los posibles lectores”.²¹

Durante la elaboración de esa investigación fui delineando y acotando los límites de una biografía posible sobre Rulfo. Es natural la coexistencia de diversos registros sobre la vida y la obra del creador; puedo concebir diversos *retratos hablados* de Rulfo porque todos poseemos y proyectamos diversos rostros al mundo y ¡a nosotros mismos! Cuando inicié la presente investigación ya tenía presente contextos, perspectivas y atmósferas del personaje, temas y enfoques de su obra. Se han agregado múltiples lecturas: desde artículos y libros especializados, semblanzas y texto biográficos, amén de algunas de las notificaciones que recibo por correo electrónico. Recuerdo, por ejemplo, que en los últimos días de agosto la escritora portuguesa Lúcia Jorge (1946) obtuvo el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. Y en su aparición a los medios de comunicación, ella habló de la literatura mexicana, en especial de escritores como Octavio Paz, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. En los últimos meses, no sin sorpresa, vi una

²⁰ Roberto García Bonilla (2009), “Introducción”, en *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic., (col. El Centauro), p. 48.

²¹ Luigi Balsamo (1998), *La bibliografía. Historia de una tradición*, Gijón, Ediciones Trea S.L., p. 12.

proliferación de textos académicos, antes inaccesibles; en el caso de Rulfo, encontré textos que ya no pude utilizar para documentar esta investigación.²²

Leon Edel afirma en sus iluminadoras *Vidas ajenas*: “Una biografía no es un libro de citas [...] En la búsqueda de una historia continua, con movimiento, la anarquía del archivo debe dominarse completamente”.²³ Ahora refiero el aserto ante la profusión de citas contenidas en esta investigación. No quise ornamentar el texto; me propuse dejar, en muchos casos, las declaraciones o explicaciones originales para que el lector llegara a conclusiones propias o para ejemplificar mis sugerencias. De ese modo se explican las notas al pie: su abundancia no es presunción. Quise documentar épocas, autores, personajes y lugares y de ese modo abrir espacios a la convergencia de diversas disciplinas. Las notas al pie de página, además, pueden ser semillas de proyectos de investigación de largo aliento; no pretenden, de ningún modo, la erudición; sólo aspiran a ser evidencias probatorias, aunque admito que las notas al pie “jamás sustentan todas las afirmaciones que se hacen en el texto, ni pueden hacerlo; —Anthony Grafton agrega— ningún conjunto de referencias puede prevenir todos los errores ni eliminar totalmente el disenso [...] Las notas al pie de por sí no garantizan nada”; explica que los adversarios de la verdad, y existen, pueden servirse de las notas al pie para rechazar los mismos hechos que a través de ellas, los historiadores honestos tratan de confirmar.²⁴ También es cierto, lo confieso, no deja de seducirme la idea de considerar las notas al pie, en sí mismas, como un género literario.

II FAENAS DE UN CREADOR Y HUELLAS DE LOS BIÓGRAFOS

Silencio, fama, leyenda y géneros

1955 es uno de los años cruciales en la vida de Rulfo y de nuestras letras. Emergen las consecuencias de la fama en un hombre arraigado a sus orígenes, a quien no le interesó seguir las convenciones, a través de los rituales que la investidura del prestigio exige a sus *elegidos*. Ese año se desencadenó el alcoholismo. Después se gestó entre los corrillos el anecdotario sobre Rulfo y la bebida; si bien el hecho no era falso, se alteraron o, peor, se inventaron incidentes que dieron lugar a la leyenda que se diversificó al relacionarla con su silencio creativo. En medio, llegaron las preguntas de la prensa en torno a qué escribía; sobre qué versaría su siguiente libro, cuándo lo terminaría; la más reiterativa, lo agredía: ¿por qué dejó de escribir? Así surgió la leyenda de un

²² En agosto de 2020, por ejemplo, encontré textos como “De Pedro Armendáriz y Pedro Infante a *Pedro Páramo*. La lucha por el imaginario colectivo mexicano” (2017) de Alberto Vital y “Literatura y cine en *El despojo* de Antonio Reynoso” (2017) del chileno Jesús Gómez de Tejada, y la tesis doctoral de la investigadora polaca Weselina Gacinska: “Las manifestaciones culturales de la muerte en México: La obra de Juan Rulfo” (2019, Universidad Autónoma de Madrid).

²³ Leon Edel, *op. cit.*, p. 86.

²⁴ Anthony Grafton (2015), *Los orígenes trágicos de la erudición*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 135, 136.

escritor: su grandeza descansa, también, en el silencio editorial, coincidieron académicos y escritores como Jorge Ruffinelli y Federico Campbell.

Entre 1955 y 1962, como se verá en los siguientes capítulos, Rulfo colaboró en el gremio cinematográfico y sus ingresos eran irregulares. Fueron tiempos difíciles: en 1955 nació su hijo Juan Pablo y los siguientes ocho años la solvencia económica fue muy inestable.²⁵ Por muchos años se desestimó el trabajo de Rulfo en el cine: escribió una novela, *El Gallero*, que después se convierte en *El gallo de oro*, como guion para la homónima película. También escribió *La Cordillera*, de la cual se habló por lustros; las leyendas crecían: se quiso disminuir el mérito del escritor, insistiéndose en que Juan José Arreola había establecido el orden de los sesenta y nueve segmentos que abarcan la novela *Pedro Páramo*, antes de que su autor entregara el original al Fondo de Cultura, donde Alí Chumacero y Antonio Alatorre corrigieron profusamente el original. La riqueza del imaginario es pletórica y difícil de esclarecer, aunque inversa y paradójicamente, la obra misma es documento probatorio de un creador. El silencio editorial de Rulfo parece ser la leyenda que concita al resto de las cavilaciones que enriquecieron el imaginario sobre el escritor. Con ese mutismo se pretendió argumentar, también, que los dos primeros libros de Rulfo había sido producto de un golpe de suerte, de la genialidad de un lego.

Rulfo fue un hombre retraído y la discreción lo distinguió; su don de gran conversador brotaba entre cercanos y amigos, sobre todo si las conversaciones fluían con tragos. Esa frecuentación lo llevó a perder el control de la manera de beber y de su vida. Hay un contrasentido —¿“círculo vicioso”?— en el vínculo depresión-alcohol: una y otro se estimulan; al final la depresión se impone y se convierte en un veneno para el cuerpo y el ánimo se consume.

El propio escritor llegó a comentar: “Después de la salida de *Pedro Páramo* vinieron muchas fiestas, muchos cocteles, muchas desveladas; ese ritmo se me fue convirtiendo en un problema y, más tarde, después de una cura antialcohólica, dejé de escribir”. Federico Campbell acota: “No entró en detalles, no dijo si lo habían sometido o no a una terapia electroconvulsiva, ‘pero se me fueron las ganas’, dijo”. Y consultada por teléfono, en junio de 2002, la doctora Emma Dolujanoff, también escritora y becaria del Centro Mexicano de Escritores, me confirmó que, en efecto, el escritor estuvo sometido a ese tratamiento en el sanatorio Floresta, de la Ciudad de México. Se negó a dar más datos sobre el tema. Éste y otros hechos en la vida del escritor, sólo se comprobarán con documentos hasta ahora desconocidos.²⁶

²⁵ Sobre la posición de Rulfo frente a la profesionalización del escritor, en su propia experiencia y la diversidad de empleos que tuvo a lo largo de su vida, véase, Roberto García Bonilla (2003), “Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia”, México, *Letras Libres*, mayo, núm. 173, pp. 22-24.

²⁶ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic., (col. El Centauro), pp. 197-198.

Rulfo enfrentó “una época muy dolorosa de alcoholismo, de 1955 a 1962 —señala Alberto Vital, y agrega— Sobre todo, fue Clara [su esposa] quien lo sacó adelante. Cuando él se recupera tienen al más pequeño de sus hijos, Juan Carlos”, en la Ciudad de México (1964)”. Poco se ha reparado en que una de las mayores preocupaciones y empeños de Rulfo, a partir de los años cincuenta, fue el bienestar de su familia: se esforzó por llevar una vida normal; luchó para procurarles una educación a sus hijos y estimular los anhelos que deseaban. “Esto ha sido para mí más importante que otros logros personales”.²⁷ Vital comentó, con motivo de la primera edición de su biografía sobre el jaliscinse: “Yo quise hacer la biografía de un creador en su fase generativa, no sólo en su vida personal, sino en toda la literatura y la cultura mexicana. No intento santificar la vida de Rulfo. Si se descubriera un texto sobre su alcoholismo, replantearía mi biografía”.²⁸

Sapiencia y diletancia; oficio y profesión

A lo largo de las últimas dos décadas, en particular, la crítica, los medios de comunicación, los promotores culturales, han atendido la obra fotográfica de un diletante despreocupado por la profesionalización en el sentido convencional y acumulativo.²⁹ Rulfo no fue el hombre sencillo, modesto, afable, aun, elemental que se ha descrito en muchas ocasiones; fue un hombre complejo, poseedor de saberes refinados, con grandes arraigos, algunos atávicos: principios morales y éticos que le impidieron vender su obra y su imagen, como lo hace un escritor profesional pragmático. Él emprendió, desde la pubertad, búsquedas para alcanzar el ideal de un creador, de ahí una de las explicaciones por el deslumbramiento que le procuró el *Retrato del artista adolescente* de Joyce.

En las disciplinas que ejerció, aspiró a *lo imposible*, a la sublimación de la palabra y de la imagen; claro, a partir del oficio que se asienta en las técnicas narrativas y fotográficas. La ficción se volvió, así, respirable y verosímil: proveniente de una realidad familiar, colectiva y social que el escritor y fotógrafo reconoció, asimiló y transformó. Él aspiró a una suerte de religiosidad que se manifiesta en lo sublime: abstracto y venerable. Así alcanza la expresividad. Su entorno y vitalidad residen en la naturaleza y la ruralidad, muy lejos de la plétora demagógica de los políticos del partido-Estado.

²⁷ Cristina Pacheco (2001), “Juan Rulfo (1983-1986)”, en *Al pie de la letra*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 379.

²⁸ Adriana Cortés Kolofoon (2004), “Noticias sobre Juan Rulfo”, *Siempre*, 29 de agosto, p. 69.

²⁹ Sobre la posición de Rulfo frente a la profesionalización del escritor, en su propia experiencia y la diversidad de empleos que tuvo a lo largo de su vida, véase, Roberto García Bonilla (2003), “Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia”, México, *Letras Libres*, mayo, núm. 173, pp. 22-24.

El México rural, en su mayoría, está sepultado por la explotación, la sequía y el abandono. Rulfo fue un hombre arraigado a sus ancestros y fue un creador de su tiempo. Enfrentó la inestabilidad de su época, manifiesta en las páginas de sus libros, donde se pierde la sucesión cronológica de tiempo y espacio; en la narración sobresale el libre “flujo de la conciencia”; desde ahí, la añoranza, la pérdida y la recuperación del pasado, persiguen un asidero; entretanto, el espacio sufre la sustitución traumática en un mundo rural que da lugar al deslinde entre el campo (el pueblo) y la ciudad.

La búsqueda de lo imposible y esquivar al prestigio

A los cuarenta y dos años, cuando el reconocimiento internacional se iniciaba, las palabras del escritor eran las de un hombre fatigado, entre un disgusto seco –frente a la incertidumbre que significaba no tener estabilidad laboral, precisamente, en ese momento– y la inseguridad que sobrellevaba con la obra que sucedería a la novela realista, hito en las letras mexicanas de la segunda parte del siglo XX. En una conversación que tuvo con José Emilio Pacheco, en 1959, cuando se iniciaba la proyección internacional de su novela, estaba lejos de manifestar júbilo y ambicionar fama: “El éxito de mis libros en el extranjero puede tener resonancia para los lectores de otras lenguas, a mí ya no me importa. Para el autor un libro publicado es una cosa liquidada. El trabajo real está siempre acondicionado a los nuevos proyectos. Creo que hasta hoy, he escrito meros intentos de aficionado”.³⁰

Si no se supiera que sus altibajos anímicos fueron una constante desde su adolescencia, sería difícil creer que Rulfo externara con franqueza y convicción esa displicencia con aliento de amargura. Tampoco sería posible creer que, a pesar de su ánimo disminuido, creyera que sus libros publicados fueron el trabajo de un aficionado. ¿Había olvidado los años de juventud, que diez años después de haber iniciado proyecto escritural, cuando empezó a ver resultado?; entre silencios, la angustia que pudo desvanecerse, durante el lapso más fructífero publicó su primer texto, “La vida no es muy seria en sus cosas”, en junio de 1945. Y en el verano de 1954, entregaría su primera novela para su publicación.

Después de la aparición de *Pedro Páramo*, volvió la desazón como una sombra inquisitoria. Aun con las diferencias que no fueron pocas, entre las dos versiones: la del Centro Mexicano de Escritores y la del Fondo de Cultura Económica, Rulfo debió quedar satisfecho, a pesar de la sorpresa e interrogantes de los lectores, en particular, la de los críticos; algunos de los más renombrados en nuestras letras, eran sus colegas y amigos. Su desconcierto ante críticas como la

³⁰ José Emilio Pacheco (1959), “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura, Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.

de Alí Chumacero lo quebrantaron tanto como la extrañeza que encontró en la admiración genuina y las lisonjas que escuchó y leyó sobre la excepcionalidad de su talento; la importancia de su insólita novela y el futuro promisorio que le esperaba. Él fue un hombre sorprendido de sí mismo, hasta el desconcierto. Antes de esa publicación nunca imaginó los rostros, las bifurcaciones y el costo de la fama; la ansiedad lo agobió y así se explica, a distancia, su comportamiento defensivo. Los reconocimientos al escritor escindieron a la persona. Al paso de los años aceptó los honores como si fueran los de un *alter ego*, y los sobrellevó, imperturbable. El silencio fue un refugio que lo fortaleció y le procuró tranquilidad, sobre todo, a partir de la última década de su vida; una de las explicaciones de ese mutismo la encontramos en palabras de Maurice Blanchot: “Sólo el silencio tiene la última palabra. Sólo él encierra el sentido desparramado a través de las palabras. Y en el fondo cuando escribimos tendemos hacia él [...] aspiramos a él [...] Al escribir, todos queremos, sin darnos cuenta, guardar silencio”.³¹

Cuatro años después del resplandor que siguió a la publicación de *Pedro Páramo*, el autor de “La vida no es muy seria en sus cosas” confesó a José Emilio Pacheco: “no soy un escritor profesional, para mí el único oficio es el de escribir. Las letras son pasatiempo que comparto con mi otra gran afición. A veces siento ganas de salir al campo con mi cámara; otras, de quedarme en mi casa leyendo; algunas, muy pocas, me encierro a escribir, de noche y a mano”.³² Rulfo se expresa como un escritor aficionado que no fue; tuvo una inteligencia extraordinaria capaz de profundizar en todo lo que le interesaba; además, conocía a no pocos personajes ilustres de la literatura y la cultura en México. Convivía con más conocidos y artistas de lo que se espera de un personaje retraído como él, quien siempre vistió con impecable elegancia; tenía un porte adusto y respetable. Tenía todo para triunfar, y lo logró a pesar de los miedos y el fatalismo que lo acompañaron. Las murmuraciones y envidias son parte de la condición humana; claro, en un hombre susceptible como él, causaron disgustos que lo hacían propenso a la irritabilidad; podía ser criticón y quisquillo, era una manera de defenderse de las habladurías que lo rodeaban. Llegaba a tornarse más irascible ante los críticos y los medios de comunicación, aunque era afable con quien a primera impresión le simpatizaba. Logró plasmar con eminencia y sensibilidad, en textos y fotografías, cuanto necesitó y le preocupaba: “Quería [...] historias que imaginaba a partir de lo que vi y escuché en mi pueblo y entre mi gente”.³³

He delineado las aspiraciones y la consumación de un creador; las relaciono con un choque histórico que padeció desde la juventud: la oposición que se ha establecido entre campo y

³¹ Maurice Blanchot (2019), *Apud*, Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, (trad. Jordi Bayod), Barcelona, Acantilado, p. 94.

³² José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 3.

³³ Juan Rulfo [1985] (1986), “Los 30 años de Pedro Páramo”, *Exélsior*, 9 de enero, p. 6.

ciudad; en un país multicultural en lenguas y tradiciones, significa el arrasamiento y abandono del mundo agrario: pérdida, trauma y desconsuelo irreparable.

Un sesgo hacia los biógrafos

Escribir sobre escritores clásicos representa introducirse a una desmesurada e inabarcable bibliografía. Sobre Juan Rulfo cada día podemos encontrar alguna nueva noticia en la Internet. Cualquier camino que recorran los investigadores conduce, por igual, a territorios, ignotos, reconocibles e insondables. En las últimas tres décadas, destacan las investigaciones, de manera acentuada, sobre la fotografía del jalisciense, cuyos trabajos con la cámara se conocieron –más allá de los especialistas– a menos de seis años de su muerte. Los estudiosos también se han ocupado de manera más constante en sus vínculos con el cine; sobre este vínculo se habló desde los años sesenta, pero durante más de cuarenta años aparecieron escasos estudios serios que abarcaran la estrecha relación entre las circunstancias existenciales del creador y colaboraciones en el gremio cinematográfico.

El primer libro monográfico sobre su obra literaria –de Hugo Rodríguez Alcalá–, se publicó diez años después de *Pedro Páramo* (1955); mientras que el primer libro sobre la relación de Rulfo con el cine –de Gabriela Yanes– apareció en 1996, y su primera participación en el cine, fue en 1956, como “supervisor de verosimilitud histórica” de *La Escondida*, de Roberto Gavaldón. Tuvieron que pasar cerca de tres lustros después de la escritura de *El gallo de oro* para que los lectores lo conocieran como “texto para cine”, revalorando la figura y la obra de Rulfo –el mismo año en que se realizara el *Homenaje nacional* que le confirió el gobierno mexicano–, tan sólo cinco días después de que el escritor leyera su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, el 25 de septiembre de 1980. Y hubo que esperar tres décadas para que se publicará *El gallo de oro* como novela y ya no como guion cinematográfico, resituando una obra que estuvo rodeada por el descuido y confinamiento de los académicos de la literatura y los estudiosos del cine.

A partir de los primeros años de este siglo, sobrevino un interés sostenido de los investigadores para concentrarse en la vida del escritor, cuyo nombre en el registro civil es Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, quien ahora es el escritor mexicano que más biógrafos tiene. Entre 2003 y 2005 se publicaron cinco biografías,³⁴ las dos primeras son de Nuria Amat y Reina Roffé;

³⁴ Una descripción de los primeros texto monográficos que fueron punto de los estudiosos de la vida de Rulfo, –cuyas biografías obras publicadas antes de 2006 también comento–, se pueden consultar en: Roberto García Bonilla (2008), “Los rostros biográficos de Rulfo”, *Literatura mexicana*, Revista semestral del Centro de Estudios Literarios, vol. 19, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 77-89, en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/596/594> [consulta, 10 de agosto, 2020].

no es una coincidencia del azar que sean extranjeras, respectivamente, originarias de España y Argentina. Habrá que pensar la suma de equívocos, entredichos, verdades o mentiras a medias – como se quiera– que dieron lugar a leyendas, incluso, mitos; además el ámbito de la república de las letras que, como cualquier gremio, tiene grupos, figuras tutoras y, también, “mafias” para decirlo con palabras de Luis Guillermo Piazza en *La mafia* (1967)³⁵, su novela que pretendió desmitificar a la llamada *intelligentzia* mexicana.

La primera biografía mexicana sobre Rulfo apareció en 2004 y tuvo el aval de su familia; en *Noticias sobre Juan Rulfo*, Alberto Vital se da prioridad a la obra sobre el anecdotario que dio lugar a leyendas que rodean al escritor jalisciense. El auge de biografías produjo un extraño libro: *Juan Rulfo* (2004); en su concisión, sólo se propuso contar la vida de una celebridad y obtener ganancias con un enorme tiraje. Es revelador que los autores son desconocidos en el ámbito de la academia, el periodismo y el medio literario.³⁶ Los textos biográficos sobre Rulfo continuaron: el escritor y periodista chileno Volodia Teitelboim publicó *Por ahí anda Juan Rulfo* (2005). Esta biografía, como la anterior, no contiene fuentes de información y vincula a su personaje con otros creadores contemporáneos; su estilo es más cercano a las memorias; la primera persona del biógrafo, con frecuencia, se impone.

La biografía *Un extraño en la tierra* (2005), de Juan Ascencio, causó polémica porque contiene información confidencial que su autor habría obtenido, alrededor de la convivencia que Rulfo y el biógrafo mantuvieron; sobre todo, a partir de 1982, año en que representó a nuestro autor en un juicio, siendo su abogado. Aquí hay profusos anecdotarios que han alcanzado el atributo de mito. Para evitar complicaciones administrativas y jurídicas, Random House Mondadori retiró el volumen de las librerías. Esta es la biografía más abundante que sobre la vida personal de Rulfo se ha escrito. Y a finales de 2016, Cristina Rivera Garza publicó el libro más difundido y reseñado durante la celebración del primer centenario de nacimiento del escritor: *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, en la cual traza a un Rulfo definido como “artista visual” “altamente disciplinario”; la escritora tamaulipeca se concentra, sobre todo, entre principios de los años cuarenta y principios de los sesenta -años particularmente agitados en la vida del escritor–, poco después del ingreso al Instituto Nacional Indigenista, en 1963. Rivera Garza integra la ficción a la investigación de campo, y alcanza el hiperrealismo al trufar hechos biográficos con deslices autobiográficos y, además, agrega pasajes de ficción enlazados con

³⁵ Véase, Luis Guillermo Piazza (1967), *La mafia*, México (Serie, el Volador),

³⁶ Los nombres de la biografía, publicada por Grupo Editorial Tomo son Grigori Karlenovich Gazarian y Sorel Scarlet Contreras Meyemberg; se deduce que son seudónimos; de ser así, la biografía fue realizada por encargo y los autores quisieron pasar inadvertidos; es muy probable que la editorial haya pagado a investigadores que entregaron información para *ghost writers* que hayan redactado el texto final.

interpretación sociológica; asume que su relación con su biografiado es “sagrada”, y no tiene reparo en adjudicarse “El mío Rulfo de mí”.³⁷ La experimentación, al margen de sus logros; es encomiable, lo lamentable es que se apele a la libertad escritural, utilizando aquello que se rechaza; es riesgoso alejarse de las delimitaciones de los géneros, sobre todo si se realiza desde el prestigio de la academia. Rivera Garza enfatiza su distancia de la “doxa rulfiana”:³⁸ los especialistas más leídos, aun, las fuentes documentales procedentes de la familia Rulfo; no creyó pertinente, por ejemplo, consultar la biografía de Alberto Vital, cuya segunda edición (2017): *Noticias sobre Juan Rulfo 1762-2016*, amplía la delimitación del tiempo.³⁹

Rulfo. Una vida gráfica (2017) es una novela gráfica que *escenifica* momentos cruciales en la vida del escritor mexicano, está narrada por Óscar Pantoja e ilustrada por Felipe Camargo, “en clave de cómic”: los autores colombianos dramatizan hechos, ya de por sí complejos y aciagos como la presencia del movimiento armado que dio fin al porfiriato y el movimiento cristero, cuyos efectos violentos el niño Juan presenciaba cuando se asomaba a la calle y miraba cadáveres suspendidos en los postes de luz; esa experiencia marcó toda existencia anímica del futuro creador y desmoronó su fe, abrió y dejó una impronta lóbrega en su obra. Esta *vida gráfica* funde la atmósfera existencial del escritor con la de sus personajes. A pesar del hiperrealismo, la narración –con la temporalidad cruzada– integra el drama de la ficción a la odisea anímica del creador jalisciense.

El escritor mexicano Arturo Azuela (1938-2012) anunció en la primavera de 2012 una “biografía cálida” en la que describe cerca de tres décadas de amistad literaria (1957-1986) y convivencia en viajes a Praga, Sofía, Bucarest, España y Sudamérica. Ellos se conocieron a través del fotógrafo, Lázaro Blanco y de Alejandro Parodi, actor que interpretó a Lorenzo Benevides en *El imperio de la fortuna*, el poderoso tahúr de palenques en *El gallo de oro*. Rulfo y Azuela vivían muy cerca de El Ágora y se veían una o dos veces a la semana y cultivaron una amistad. Azuela no trató con un Rulfo que para muchos era “un poco huraño, distante y seco”; aunque tampoco fue “un amigo para platicar de cosas íntimas. Azuela anunció, en marzo de 2012, que la biografía estaría lista el año siguiente, “pues me falta hacer precisiones de fechas y lugares que debo ver

³⁷ Véase, Roberto García Bonilla (2017), “Neblina y humo sobre Rulfo”, en *Confabulario* de *El Universal*, 17 de junio, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/neblina-y-humo-sobre-rulfo/> [consulta, 11 de agosto de 2020].

³⁸ *Idem*.

³⁹ Esta versión, como el título lo indica, abarca doce años más que la primera edición; El académico coincide con quienes opinan, que los lustros que corren a partir de este siglo han sido los más relevantes en la historia de los estudios académicos sobre Rulfo. Además de la precisión de datos ahora disponibles y aportaciones de otros especialistas que han alimentado esta segunda edición, su autor se propuso “refractar y reflejar nuevos haces desde la luz y hacia una obra sin medida”. Véase, Alberto Vital (2017), *Noticias de Juan Rulfo. La biografía, (1762-2016)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 17-19.

con su familia”. El escritor, nieto de Mariano Azuela, falleció tres meses después. No sé supo más sobre la publicación de *Juan Rulfo y sus prodigios*, nombre tentativo de la biografía.⁴⁰

III JUAN RULFO, LA INDAGACIÓN PERPETUA. UNA VIDA Y UNA OBRA EN SIETE ESTACIONES: CONTENIDOS, ENTORNOS Y ESCENARIOS

En esta investigación seguiré un recorrido de la vida del escritor; a lo largo de los tres capítulos iniciales me introduzco a los orígenes familiares y regionales de Juan Rulfo; los siguientes están dedicados a sus cuentos, las novelas, la fotografía, así como sus colaboraciones en el cine. La significación de su obra literaria ha suscitado interés y ha procurado reflexión entre cineastas mexicanos y extranjeros. Es natural que rasgos de su personalidad, su postura frente a la literatura –y las artes, en general– se expresen en su obra, lejos de la ideologización.

Juan Rulfo, como cualquier creador, es inseparable de los ámbitos que le rodean y de los cuales asimiló y trasladó a las circunstancias, aspiraciones, flaquezas, incluso, costumbres y angustias de sus personajes; está presente lo que los estudiosos han llamado “la *conciencia* colectiva de los grupos sociales, en cuyo interior han nacido”.⁴¹ No obstante, el acento de la obra sobre la vida en esta investigación me permite centrar en la producción literaria de nuestro escritor, quien trasladó a su literatura las consecuencias de esa guerra que fue la Cristiada. El costo, por ejemplo, en San Gabriel fue que sus amplias tiendas, que tenían hasta ocho puertas, desaparecieron. Rulfo contó a Jean Meyer que ese comercio murió con la Cristiada.⁴² Situarnos en su vida aportarán señales de cuánto de eso viven sus personajes y describen sus narradores omniscientes. No significa que la vida “explique” a la obra ni que ésta dependa de la biografía. Debemos aceptar y apreciar sin prejuicios la utilidad que tiene para estudiosos y lectores, la integración de la vida en la obra de todo creador.

En el capítulo primero, GENEALOGÍA FAMILIAR Y OCASO DEL PADRE (1920-1923), se observa el periplo de los antepasados del escritor, anteceditos por el inciso “...La devastación de una familia”, nos sitúa frente al promisorio futuro que auguraba el matrimonio entre María Vizcaíno Arias y Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, aunque la Revolución y su violencia aceleró la decadencia de la familia; en “La leyenda de Pedro Zamora” nos situamos frente al legendario jefe villista que adquiere matices enigmáticos en “El Llano en llamas”. Nos recuerda a Demetrio Macías en *Los de abajo*. Para muchos, Zamora más que un revolucionario fue un bandolero; posee rostros disímbolos en la construcción de un imaginario colectivo y la realidad histórica. A lo largo de “Paternidad ausente” se testimonia el ocaso del padre de Rulfo como terrateniente: tuvo que

⁴⁰ Virginia Bautista (2012), “Juan Rulfo, una ‘biografía cálida’ de 29 años de amistad”, *Excelsior*, 4 de marzo, en <https://www.excelsior.com.mx/2012/03/04/comunidad/815462> [consulta, 5 de enero de 2020].

⁴¹ Véase, Lucien Goldman [1964] (1975), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ayuso, p. 26.

⁴² Jean Meyer (2004), “Juan Rulfo habla de la Cristiada”, *Letras Libres*, núm. 65, mayo, p. 56.

viajar, huyendo de la violencia de los bandidos y la población que, de la noche a la mañana, estaban en el campo de batalla como milicianos colaborando con las tropas anticristeras; muchos de sus integrantes, llamados genéricamente “La bola”, participaron en la Revolución —que la historia oficial sitúa entre 1910 y 1917— como única opción de sobrevivencia.

El niño Juan respiró la violencia de la Cristiada (1926-1929) al abrir la puerta de su casa, observaba la calle convertida en campo de batalla; se llenó los ojos de sangre ante cuerpos de fanáticos religiosos y vio casquillos de balas como los residuos de cada día; era un repudio de los agraristas a los cristeros.⁴³

En “El padre o la imagen de redención” se observa la figura omnipresente del padre, también, como modelo insuperable que alentó sus aspiraciones de lo imposible y como una forma de redención ante tantas pérdidas. El recuerdo del progenitor y la violencia que rodeó su muerte, dejaron una huella en la vida y en su obra: el duelo en Rulfo quedó inconcluso, de ahí el fatalismo y lo mal que se expresaba de sus congéneres. El escritor sostuvo que la condición humana está condenada; estamos desamparados. Ahora parece una conclusión irrefutable. En “El padre o la ficción de la remembranza”, encontramos el trasunto del progenitor del escritor en “Diles que no me maten”; como imagen diluida por el tiempo y las creencias, también está presente en *Pedro Páramo*.

En el segundo capítulo, LA INFANCIA: AÑOS DE FORMACIÓN (1924-1935), se cuentan los primeros años y la vida en el orfanatorio y el seminario, donde conoció las honduras de la soledad y los pesares anímicos que siempre lo acompañarían. Aceptó que no tenía vocación para los ejercicios sacerdotales y la vida monacal. Sobrevino el conflicto de la fe religiosa del joven Juan, un incansable lector desde sus primeros años. Lecturas, aislamiento, templanza, vocación, entorno y destino dieron lugar al surgimiento del artista adolescente, cuya familia estuvo marcada por la prosperidad, la desventura y la pérdida de sus posesiones. La existencia y la transición a la vida mundana se describe en “La religiosidad institucionalizada y la pasión en el artista adolescente” y en “El seminario inconcluso y el descubrimiento de la existencia terrenal del artista”. Estamos ante la elaboración de un duelo, mediante la revitalización del padre y los procesos de creación.

La decadencia de la familia creó en el niño Juan una conciencia abismada de “lo incierto”; se añaden, además la muerte temprana del padre —asesinado por uno de sus peones— y el fallecimiento de la madre, consumida por la tristeza cuando el niño contaba tan sólo con diez años. La guerra cristera (1926-1929), además de la pérdida intempestiva de los progenitores y

⁴³ “El odio entre cristeros y agraristas era muy grande —recuerda Rulfo— y los agraristas buscaban venganza. Y así se redobló el odio entre agraristas y los que no habían recibido, o más bien no había querido recibir, la tierra del gobierno”. *Ibid.*, p. 55.

familiares, representó un *shock* que devino en aflicción incurable; atenuado por el anhelo de libertad que bulle en todo adolescente y el proceso de la escritura y la creación, entendida como la aportación de algo que nunca se haya hecho y el posible reconocimiento y valoración de un público.⁴⁴

El tercer capítulo, EL ARTISTA ADOLESCENTE Y LA CIUDAD DE MÉXICO (1936-1942), se sitúa en uno de los momentos cruciales del futuro escritor: su llegada a la capital del país⁴⁵ y su ingreso a la burocracia, después de una estancia fugaz, tan sólo pocas semanas, en el Colegio Militar adonde llegó por instancias del coronel David Pérez Rulfo; su mentor durante los primeros años del joven en la capital del país. En la primera novela El Hijo del Desaliento,⁴⁶ de la cual muchos años después sólo se publicó un pasaje, como: “Un pedazo de noche”.⁴⁷ Seguimos con el ingreso del futuro escritor al archivo de Migración de la Secretaría de Gobernación, gracias a una recomendación del presidente de la República, Manuel Ávila Camacho. Muy probablemente en el Molino del Rey –donde vivió, rodeado del bosque de Chapultepec– empezó a escribir El Hijo del Desaliento. En la Secretaría de Gobernación conocería a su padre intelectual, Efrén Hernández, a quien le dejó ver sus textos, y escuchó y aceptó sugerencias para depurarlos. En “Rilke, preceptor espiritual e intelectual del joven Rulfo”, sabemos que el poeta checo –nacido en el Reino de Bohemia–, fue supremo modelo de artista para Rulfo. En la lectura y en la transcripción –a lápiz y a máquina– de las *Elegías de Duino* (*Duineser Elegien*), el joven Juan configuró y enriqueció una atmósfera poética: la conceptualización de una obra de arte; concibió su propia versión a partir de las traducciones de Gonzalo Torrente Ballester y de Mechthild von Podewils y la versión de Juan José Domenchina.

En el capítulo cuarto, *EL LLANO EN LLAMAS* (1943-1953), se exponen los cuentos del escritor jalisciense. En sus caminatas por la Ciudad de México germinaron las primeras imágenes que llevaron a “Paso del Norte”, en cuyas primeras ediciones, aparece la estación de Ferrocarril de Nonoalco como única señal urbana en la obra literaria de Rulfo, además de “Un pedazo de noche”. El primero de los cuentos, “Nos han dado la tierra”, apareció en la revista *Pan* en julio de 1945, aunque un mes antes se publicó en la revista *América* el primer texto que de Rulfo se

⁴⁴ Véase, Didier Anzieu (1993), *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, México, Siglo XXI Editores, p. 24.

⁴⁵ Véase, Roberto García Bonilla (2003), “Juan Rulfo en la Ciudad de México”, en Federico Campbell (selec. y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Ediciones ERA-UNAM, pp. 379-392.

⁴⁶ A lo largo de esta tesis los nombres de obras no publicadas aparecen sin cursivas, con altas y bajas, como nombre propio, para distinguirlos de los títulos que llegaron a las editoriales y a las prensas.

⁴⁷ El fragmento fue relegado varias décadas por la crítica. En los últimos años, también a la luz de los relatos biográficos sobre el escritor, se ha evidenciado la importancia de la ciudad como escenario de sus historias. En “El escritor, la ciudad y la creación literaria” observamos al joven provinciano intentando aprehender la ciudad, situarse en ella y volverla escenario y personaje literario.

conoce: “La vida no es muy seria en sus cosas”. Y un año después Marco Antonio Millán daría a conocer, también en *América*, el primer artículo sobre la obra de Rulfo. Se expone la creciente importancia de la crítica ante los cuentos de *El llano en llamas*: temática, estilo, constantes del escritor, así como opiniones y contrastes de escritores y cercanos por cerca de medio siglo. Entre tanto, el joven escritor establece y mantiene noviazgo con Clara Aparicio, quien fue el mayor estímulo afectivo en la consecución de sus proyectos literarios. Los novios contrajeron nupcias en 1948, cuando el medio literario ya empezaba a darle un lugar.

En “La significación de *El Llano en llamas*” se aborda la relevancia del libro de cuentos de Rulfo en la historia de la literatura mexicana; no menos notoria es a frecuente disminución que padeció cuando la crítica lo comparó con *Pedro Páramo* (1955); críticos y académicos se han preguntado por la continuidad estilística y temática entre la novela y los cuentos. En el apartado “Luvina y Derborence: dos territorios, un drama” se establecen similitudes ambientales entre el cuento del mexicano y la novela del escritor suizo Charles Ferdinand Ramuz. Se describe cómo la huella de la novela suiza también está presente en *Pedro Páramo*. Se evidencia la coexistencia entre localismo y cosmopolitismo: formas de vida, idiosincrasias regionales, se asientan en estructuras en las que el tiempo pierde su linealidad sucesiva. En “La crítica y sus diferencias”, encontramos la pluralidad y disentimientos sobre diversos enfoques de la crítica al analizar e interpretar la obra literaria de Rulfo.

En el capítulo quinto, *PEDRO PÁRAMO* (1953-1955), se describe el proceso de escritura en la que se cimentó una obra abierta, que libera el tiempo no sólo en su estructura, sino en el “flujo de la conciencia” de los monólogos interiores, con un ritmo acompasado –intensificado por el silencio– que desde las entrelíneas da sentido, aun, al contenido de la obra. Se apela a la noción de silencio en múltiples formas: desde las peticiones, los ruegos, las salmodias y la oralidad que desprende en las frases coloquiales de la novela; así se expresan la liberación del dolor y las pérdidas de los personajes que hablan desde el mundo de los muertos. Los silencios pertinentes en los que vivos, ausentes y muertos pudieran comunicarse y tuvieran noticias de los “espectros” y las “ánimas en pena”. Las mayores connotaciones de la novela residen en el silencio. Esa configuración deriva en las fronteras entre realidad e invención, aquí enunciadas en los incisos “Colindancias entre realidad e invención” y “En busca de una escritura propia”.

En “Gestación de la novela” se sucederán los distintos ámbitos en los que la novela germinó; el escritor regresó a sus orígenes treinta años después de que dejara la región donde nació; él plasmó una iluminación, en claroscuros, que integró tonalidades de la atmósfera que envolvió su novela. De este proceso se abunda en “Treinta años: recuerdo olvido y creación”. Se describe, de manera conjunta, la historia textual de *Pedro Páramo*, así como fragmentos que

previamente se publicaron en las revistas *Letras Patrias*, *Universidad de México* y *Dintel*, entre marzo y septiembre de 1954.

La historia de la novela aquí se liga con la figura del cacique como prototipo que ha imperado en la vida social, política y familiar a lo largo de la historia de México. Son naturales, entonces, la convivencia entre historia y escritura; ambas recuperan y explican el pasado desde perspectivas que abarcan los géneros literarios. La novela escenificada en Comala, en su polisemia, puede leerse, así, como poesía; este aspecto se aborda en “*Pedro Páramo*: silencio y escritura”; Antonio Alatorre, filólogo y amigo de Rulfo, llegó a comentar que percibió esta novela, más como poema que como novela.⁴⁸

El crítico hispanomexicano, Carlos Blanco Aguinaga (1926-2013), escribió el primer texto de largo aliento sobre *Pedro Páramo*; partió desde un ámbito sociohistórico, en que la Revolución mexicana alcanzó el estatus de mito, y a partir de su institucionalización, en 1917, se consolida. Y la novela, también lo sabemos, es más que la conjunción de historia, testimonio, trama y géneros literarios; todos estos aspectos se asientan y adquieren cuerpo en la ideología: se alían “La desesperanza más honda —señala Carlos Monsiváis— con el impulso épico de que escribir es modificar la realidad” y, a su vez, se cree que la literatura es elemento de integración nacional. De ese modo regiones y pueblos divergentes podrán incidir en “la corriente de la cultura nacional”.⁴⁹

El punto de partida de la novela de la Revolución, a decir de Max Aub, son los sucesos políticos pasados: la lucha armada “juzgable a distancia”. *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, será “piedra miliar que señala el principio de un nuevo estilo novelístico: de la novela de la Revolución mexicana a la revolución de novela mexicana”; así denominada, la novela debe verse como un tema y no como un género. El escritor y dramaturgo español, que vivió exiliado las tres últimas décadas de su vida en México, acota que el origen de la novela mexicana está en *Tomochic* (1893-1895) de Heriberto Frías, mientras que la primera expresión del movimiento político-armado y cultural, será *Andrés Pérez maderista* (1911) de Mariano Azuela,⁵⁰ cuyo valor reside no sólo en el tema que narra sino cómo la realiza.

⁴⁸ Véase, Antonio Alatorre (1998), *apud.*, Orso Arreola, *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México. Editorial Diana, pp. 215-216.

⁴⁹ Carlos Monsiváis (1977), “Notas de la cultura mexicana en el siglo XX, en *Historia General de México, México*, vol. IV, 2ª edic., p. 310, 381.

⁵⁰ Véase, Max Aub (1981), “Algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, en Aurora Ocampo, (coord.), en *La crítica de la novela mexicana contemporánea* (antología), México, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Estudios Literarios), p. 63-67.

Seymour Menton, quien precisa que ésta es la mejor novela sobre el tema, realizó una clasificación de los escritores de la Revolución y los rasgos que los definen;⁵¹ considera que el caso de Rulfo es particular y lo ve más cercano a sus contemporáneos de otras latitudes que a sus compatriotas: es un caso aislado y se concentra en las nuevas técnicas, asentadas en la psicología de los personajes y en una estética. Es natural, como señala Menton: la valía e incluso la trascendencia de una novela no reside ni debe juzgarse por estilo o temas particulares y sí por su calidad general.⁵²

La ficción en Rulfo no es sólo metafísica. El terrateniente tuvo que esperar treinta años para poder estar cerca de Susana San Juan, cuya locura y cordura se compartían. La figura del cacique es modelo y arquetipo del México revolucionario que se extendió después del movimiento armado. Entonces, los políticos: presidentes municipales y regidores se asumen caudillos; una figura simbólica, tan recia como fatal, es Álvaro Obregón, quien después de concluir su gestión presidencial (1920-1924) regresa a la política y dos semanas después de reelegirse —siendo el único candidato—, el 17 de julio de 1928, es asesinado por el fanático religioso, José León Toral. Este hecho deja ver temas como, la no reelección (establecida en el artículo 83 constitucional), la separación de la Iglesia y el Estado —el deslinde entre el poder político y el poder religioso—, la libertad de cultos: el Estado laico.

Era un hecho inocultable la presencia, pugna y confrontación de los caudillos entre sí. Y fue una gran paradoja que el movimiento armado se institucionalizara en el Partido Nacional Revolucionario, creado en 1929, por iniciativa de Plutarco Elías Calles, el “Jefe Máximo”, que

⁵¹ El académico estadounidense clasifica la novela de la Revolución y establece cinco generaciones a sus autores; la primera es la más amplia: son autores, nacidos entre 1873 y 1890, criados durante el Porfiriato; seguidores de los ideales de Francisco I. Madero, y desilusionados de la creciente violencia y brutalidad cometida contra el pueblo. La segunda generación, escritores nacidos entre 1895 y 1902, vivieron el porfiriato de manera más lejana; eran niños o jóvenes en ese lapso histórico y se formaron en los campos de batalla y no están tan decepcionados como la generación anterior. Escriben desde la mirada “del soldado raso” y su estilo es directo y franco. Entre ellos hay que nombrar a José Mancisidor (1895-1956), Rafael F. Muñoz (1899-1972) y José Ferretis (1902-1962). Gregorio López y Fuentes (1897-1967) fue el más renombrado. La tercera generación es más culta y cosmopolita y la integran autores como Agustín Yañez (1904-1980); ellos se formaron durante la efervescencia de las vanguardias. Destacan novelas como *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno (1906-1986), *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Al filo del agua*, ya mencionada. La última generación —agrega Menton— abarca escritores más “atevidos” y críticos de la realidad social. Ellos nacieron entre 1925 y 1935. Habrá que mencionar a Rosario Castellanos (1925-1974), Sergio Galindo (1926-1993), Carlos Fuentes (1928-2012), Tomás Mojarro (1932), Vicente Leñero (1933-2014), Fernando del Paso (1935-2014). No menos significativo es Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), cuya primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1964) parodia y desmitifica con irreverencia y humor el movimiento armado. Véase, Seymour Menton (1981), “La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, en *La crítica de la novela contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Estudios Literarios), pp. 105-110.

⁵² *Ibid.*, p. 122.

gobernó al país entre 1924 y 1928.⁵³ La violencia, las insurrecciones, las traiciones políticas, además del resguardo de la libertad de cultos, mantuvieron en permanente violencia al país, por lo menos, hasta mediados de los años treinta; esa atmósfera belicosa y la fe piadosa, están presentes en la obra de Rulfo, más como estoicismo y resignación que como esperanza de una mejor vida.

En “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, Carlos Blanco Aguinaga se encamina hacia una interpretación de un ambiente desolado y fantasmal del mundo rulfiano que coincide, en su atmósfera y pesimismo, con el existencialista sartreano; aunque Rulfo fue creyente su actitud se asemeja a la noción del “hombre como tal, como lo concibe la existencia, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo, será después, será tal como se haya hecho”.⁵⁴ Y en un proceso sincrético la nada, en muchos de sus personajes, sombrea a las ánimas en pena y vicerversa.

La profundidad y amplio horizonte del texto –publicado tan sólo medio año después de la novela, y en medio del auge del nacionalismo– corre en diversas direcciones. Una de ellas proviene de un ensayo, de Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad* (1950), publicado en *Cuadernos Americanos*: que al principio era leído, sobre todo, en los círculos ilustrados; lo mismo ocurría con la obra de Rulfo, a principios de los sesenta.

El laberinto de la soledad, en un primer momento, se inscribió dentro de la “filosofía de lo mexicano”. Paz reflexiona sobre el carácter, la psicología y proclividades del ser del mexicano; sobre atributos que ahora ya son manifiestos en nuestra idiosincrasia, uno de los más proverbiales es la cercanía con la muerte. Es revelador que algunos de esos rasgos también caracterizaron al personaje llamado Juan Rulfo. El libro más conocido de Paz se convirtió en libro de texto –de igual modo sucedió con la primera novela y los cuentos de Rulfo– y se concentra en momentos cruciales de nuestra historia (La Conquista, La Colonia, La Independencia, la Revolución), y agrega un apéndice en la segunda edición (1959): “La dialéctica de la soledad”. Desde la historia y la literatura, respectivamente Paz y Rulfo evidencian su preocupación y dan cuenta, desde

⁵³ El Maximato (1928-1934) irrumpió después de concluir la presidencia de Plutarco Elías Calles (1924-1928), quien extendió sus planes e influencia sobre los siguientes mandatarios: Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). El presidente Lázaro Cárdenas acabaría con ese trasunto gobernante, expulsando del país al “Jefe Máximo de la Revolución”, junto con Luis N. Morones y León Melchor Ortega. La justificación política de esa influencia está implícita en las declaraciones que el propio Calles pronunció en su último informe de gobierno: adujo que en México no había “personalidades de indiscutible relieve, con el suficiente arraigo en la opinión pública y con la fuerza personal y política bastante para merecer por su solo nombre y su prestigio la confianza general”. Véase, Dulce Liliana Cruz Rivera (2014), “El exilio de Plutarco Elías Calles”, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, en https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/Conflicto_entre_Calles_y_Cardenas [consulta, 20 de septiembre, 2020].

⁵⁴ Véase, Jean Paul Sartre [1945] (1972), *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Editorial Huascar, p. 16.

distintos itinerarios y posiciones escriturales diferentes, de un mismo lugar: México; para ambos la historia es una disciplina fundamental para comprender, explicar y encarar la existencia.

En “Un lector y sus influencias como escritor”, del capítulo V, se describen las lecturas e influencias literarias que alcanzaron a Rulfo; es natural, también se nutrió de disciplinas y autores diversos: la literatura nórdica, los autores brasileños y estadounidenses, así como la literatura rusa, en general, son las más reiteradas; por supuesto que hay escritores que lo estimularon de manera particular como Joyce, Hamsum, Haldor Laxness. Y entre los mexicanos destacaron Rafael F. Muñoz y Nelly Campobello. Aunque Ramuz, ya mencionado antes, es el autor por quien Rulfo profesó una veneración casi mística.

A lo largo de este capítulo, se advierte que *Pedro Páramo* —además la confluencia de vivos y muertos, que hablan desde sus tumbas— es una delimitación del recuerdo y el olvido como catalizadores de las acciones del pasado, vivificadas por los sentidos que adquiere en la concentrada polisemia del texto y la subjetividad que se asigna al tiempo en cada lectura. *Pedro Páramo* es ante todo una novela sobre la exploración de la memoria: cimentado en la imaginación; fraguado y esculpida en la historia, entre disipadas brumas geográficas y autobiográficas.

En los dos últimos capítulos no se fijan delimitaciones cronológicas como en los capítulos anteriores, ya que al resituarnos en la vida del escritor —y en algunos hechos históricos— hay largos saltos en el tiempo que pueden abarcar hasta de medio siglo.

En el capítulo sexto, LA FOTOGRAFÍA, ARTE Y TESTIMONIO, la relación entre literatura y fotografía está presente en el México posrevolucionario; se respira y proyecta entre el imaginario colectivo y el documento histórico; surgen interrogantes sobre la práctica fotográfica como oficio y profesión en Rulfo: en el más riguroso de los sentidos, fue un diletante que tuvo la constancia y la disciplina para conocer la historia del arte y la fotografía. No recreó, como se ha repetido, el arte indigenista desde la literatura rural y la fotografía; esta impresión todavía se mantiene desde una mirada, creemos anecdótica, de los temas, escenarios y personajes que dieron existencia y sentido a la obra de Rulfo. La fotógrafa Graciela Iturbide, por ejemplo, llegó a comentar que “la verdadera pasión de Rulfo fue su literatura [...] no le interesaba el trabajo en el INI”.⁵⁵ Como corrector y editor, Rulfo revisó, reescribió y realizó cuartas de forros de libros de antropología social. Realizó esa labor en el Instituto Indigenista, durante más de veinte años porque sintió pasión por las culturas mexicanas: se sentía deudor del México *profundo*.

En “Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra” se observa el imaginario de la vida y la obra de los creadores que se cruzan y se funden; germinan leyendas, mientras los

⁵⁵ NOTIMEX (2017), “La verdadera pasión de Rulfo fue la literatura’: Graciela Iturbide”, 24 de marzo, en <https://www.20minutos.com.mx/noticia/213235/0/la-verdadera-pasion-de-rulfo-fue-la-literatura-graciela-iturbide/> [consulta, 5 de agosto, 2020].

mitos tan vívidos como el mayor atributo con que definió Abundio Martínez a Pedro Páramo: “un rencor vivo”.⁵⁶ Aceptemos que por muchos años se explicó la fotografía del jalisciense desde los escenarios, atmósferas y ambientes de la literatura: “La sensibilidad [de Rulfo] ante escenarios ruinosos, el mundo de fantasmas detenidos en el tiempo del pueblo de Comala [...] entre cuyas paredes de piedra resuenan los suspiros de Susana San Juan, los gritos de Juan Preciado — escribió el historiador y crítico de arte, Olivier Debroise— tienen, en efecto, su equivalente visual en las estáticas fotografías de Rulfo”.⁵⁷ Ambas disciplinas llegan a complementarse, aunque cada una posee autosuficiencia. Rulfo respondió con imágenes a la interrogante: ¿por qué y para qué toma fotografías un escritor prestigado? Una explicación está en las palabras de Lewis W. Hine — preocupado por las condiciones laborales de los niños e inmigrantes en Estados Unidos, también, considerado el padre de la fotografía social—: “Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara”.⁵⁸ En los paisajes campestres de Rulfo, la mirada del espectador se abandona en los confines del día y la noche.

Los entornos geográficos, arquitectónicos y psicológicos que rodean las imágenes del fotógrafo Juan Rulfo se describen en “Espacios, figuras e influencias de la fotografía” y “Estética, testimonio y nacionalismo”; atisbamos sobre las posibles similitudes con otros fotógrafos; la presencia de imaginarios en las representaciones de la vida social, cotidiana y familiar, la presencia de artistas nacidos o formados en Europa, además de fotógrafos ya entonces valorados como clásicos: el cinefotógrafo Gabriel Figueroa (1907-1997), Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y Paul Strand (1890-1976). El crítico de arte y fotógrafo de arquitectura Gabriel Figueroa Flores ha señalado que Álvarez Bravo y Figueroa fueron las mayores influencias de Rulfo.⁵⁹

En “Publicaciones del fotógrafo (1940-1969)” y en “Las primeras exposiciones fotográficas” seguimos los caminos que recorrió Rulfo, y cómo se conocieron de manera amplia sus imágenes, un cuarto de siglo después de que su famosa novela se publicara. Con excepción de los conocedores y profesionales de la cámara, que conocían bien al escritor, pocos sabían que era oficinista de la fotografía, cuyo gremio en México él conocía. Empezó a retener imágenes con su pequeña cámara Agfa, en los mismos días en que escribía borradores y llenaba el cesto de basura con ovillos de hojas de papel, cuyos resultados no le satisfacían.

⁵⁶ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 151 (segmento 2).

⁵⁷ Olivier Debroise (1994), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Cultura Contemporánea de México), p. 65.

⁵⁸ Véase, Lewis Hine (2006), *apud.*, Susan Sontag, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁹ Gabriel Figueroa Flores (1998), “Juan Rulfo: su país en una cajita”, versión mecanoscrita, pp. 4, 6. La versión publicada de este texto está en alemán. Véase en *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen de Dichters Juan Rulfo* (Ein Katalogbuch herausgegeben von C. Hermann Middelanis), Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. 51-62.

Testimonio, estética y nacionalismo coincidieron en la fotografía, aunque el énfasis ideológico no sea una propuesta de los creadores, cuya trayectoria se forjó desde las aspiraciones estéticas, como se ve en el apartado de esta tesis “Henri Cartier-Bresson en México; Juan Rulfo en París”, donde se aborda el vínculo entre el marsellés y el jalisciense:⁶⁰ el cofundador de la agencia Magnum le pidió al autor de “Macario” un texto para el catálogo de la presentación de sus fotos realizadas en México: nuestro escritor y fotógrafo, apenas si escribió breves reflexiones a una de las imágenes del pionero del fotorreportaje; el resto fue una descripción de la precariedad y sordidez de los rumbos por los que caminó su colega francés, sobre todo, durante la primera de dos visitas a la capital del país que tantos augurios y pesares le provocó al jalisciense, quien nunca dejó de extrañar sus orígenes, rutinas, costumbres; además de la naturaleza y los paisajes campestres.

Al establecerse en la Ciudad de México, en 1935, la incertidumbre lo recibió y nunca se apartó del joven Juan. Del mismo modo que su colega Cartier-Bresson lo hiciera con el pintor Ignacio Aguirre y el escritor Andrés Henestrosa, en 1934, durante sus caminatas por la Merced, la Candelaria de los Patos, Chimalpopoca, el Cuadrante de la Soledad y Cuauhtemotzin, Rulfo toma unas doscientas fotografías en los patios ferroviarios de Nonoalco y nos revela cómo es la vida cotidiana alrededor de las estaciones de los trenes; además, nos deja mirar vestigios del movimiento armado llamado “Revolución”. *En los ferrocarriles* (2015)⁶¹ reúne más de medio centenar de esa serie; de las sesenta y dos fotografías ahí contenidas, cinco corresponden a la filmación de *La Escondida* (1956) que evidencia el interés resuelto de Rulfo por integrarse al ámbito cinematográfico, tema del cual se abunda en “La fotografía: oficio, profesión y arte” y en “Los trenes, testimonio y naturalezas muertas”. En “Coleccionismo como documento y asidero de la memoria”, observamos el vínculo entre coleccionismo y documento histórico; ambos, respectivamente, asideros de la memoria y su formalización desde los distintos enfoques de la historia como disciplina.

Roberto Gavaldón fue el director de *El gallo de oro*; su origen fue una novela –que se llamaría, *El Gallero*– y de la cual Rulfo elaboró el argumento (1956-1958); Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes la adaptarían para la filmación de la película homónima (1964). Tres lustros después (1980), se publicó *El gallo de oro y otros textos para cine* (*El despojo* y *La fórmula secreta*).

⁶⁰ Véase, Roberto García Bonilla (2017), “Encuentro con Cartier-Bresson”, *Laberinto, Milenio*, 23 de mayo, 2017, en <https://www.milenio.com/cultura/encuentro-con-cartier-bresson>, [20 de septiembre de 2018].

⁶¹ Una mirada sobre el joven Juan Pérez Rulfo a su llegada a la Ciudad de México; las expectativas y augurios como escritor, las circunstancias y condiciones de vida que lo rodearon, además del choque que representó el México rural ante el artificioso ingreso de la capital del país a la modernidad, se pormenoriza en, Roberto García Bonilla (2003), “Juan Rulfo y la ciudad de México”, en Federico Campbell (selec. y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Ediciones ERA-UNAM, pp. 379-392.

En el séptimo capítulo, *EL GALLO DE ORO*, *LA FÓRMULA SECRETA* Y *PÁLOMA HERIDA*, se observa el gusto por el cine que tuvo nuestro creador desde la infancia; la importancia que adquirió su literatura, acentuó su interés por integrarse al ámbito del cine y participar, también, como asesor de las adaptaciones realizadas a sus textos literarios; tuvo claro que podría seguir una carrera de guionista como lo habían hecho colegas suyos, que tenían en esta actividad una variante en su escritura de ficción o en el ensayo. Una referencia fue García Márquez, quien siguió una carrera como guionista paralela a su trabajo escritural de ficción y sus colaboraciones para la prensa.

Tuvieron que pasar treinta años para que *El gallo de oro* se publicara como novela (2010); los mismos seis lustros que esperó el dueño de la Media Luna a Susana San Juan, para “tenerlo todo”,⁶² el mismo tiempo transcurrido entre la publicación de *Pedro Páramo* y la muerte de su autor. Guionismo, cine y literatura convergen en una misma obra. *El gallo de oro* es el tema central del último capítulo de esta investigación, y diversas derivaciones genéricas y temáticas lo abarcan. Este es el mayor ejemplo del proyecto creativo y laboral de Rulfo, en perspectiva y a la luz de las investigaciones sobre su obra fotográfica y su relación con el cine.

Me acerco a los manifiestos e invisibles vínculos entre letras e imágenes en “La presencia del cine en la literatura”: en la vida y en la obra del escritor jalisciense, quien además tuvo una influencia sobre cineastas de las siguientes generaciones. Entre sus contemporáneos, acaso, la colaboración más estrecha fue con Rubén Gámez; ambos tuvieron el proyecto de concentrar una comunidad de cineastas y escritores que trabajaran al pie del Popocatepetl –en Chimalhuacán, Ozumba, en Amecameca–, donde además Rulfo tenía una casa de campo con huerto que visitaba con su familia los fines de semana.

Una de las colaboraciones más afortunadas de nuestro escritor y fotógrafo en el cine se aborda en “*La fórmula secreta*”; filmada diez años después de la aparición de *Pedro Páramo*, es un hito en la historia del cine mexicano; su influencia sobre Gámez se manifiesta a lo largo de toda su carrera: desde *Magueyes* (1962) hasta *Tequila* (1992). Jaime Sabines lee, en *off*, el texto que Rulfo escribió después de la filmación de la película. El vínculo entre texto e imágenes es una de las más extrañas y fructíferas del cine mexicano. La participación de Rulfo como guionista en *Paloma herida* (1962) de Emilio Indio Fernández, el mismo escritor la ha negado, aunque hay señales de que no colaboró sólo como taquígrafo: en el cruce de nombres de personajes de la película, por

⁶² Pedro Páramo evoca en un tiempo desierto: “Esperé treinta años a que regresaras, Susana, Esperé a tenerlo todo, no solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el de tí”. Véase, Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, FCE, Col. Letras Mexicanas, p. 217 (segmento 44).

ejemplo, que aluden a nombres en su literatura. Ciertas resonancias presentes en la película son deplorables por su decadencia: es un intento grotesco por fundir la vida rural con las costumbres de la vida urbana, recién importadas de la cultura estadounidense.

En este último capítulo se asientan rasgos de los protagonistas, historia y estructura del texto que se publicó como guion y novela, así como algunos pormenores de la filmación, dirigida por Gavaldón. En “*El gallo de oro: novela y guion*”, “Estructura y texto”, “Los protagonistas: Bernarda Cutiño y Dionisio Pinzón” y “La publicación y recepción del *El gallo de oro y otros textos para cine*” se detalla el proceso de escritura de la novela *El Gallero* y su transformación para su utilización en el cine. En “*El imperio de la fortuna*”, se exponen particularidades sobre la adaptación de Arturo Ripstein al texto de Rulfo, que representó el inicio de la carrera como guionista de Paz Alicia Garcíadiego. Su crudeza se emparenta con *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel. En “El reconocimiento de *El gallo de oro* como novela” se da cuenta de la importancia de este texto, ya como la segunda novela de Rulfo, sin dejar de preguntarnos por qué, con algunas excepciones (como se expondrá aquí), se le minimizó, durante tanto tiempo: se adujo que era un guion, aunque la apariencia tipográfica del texto no lo muestra.

Se evidencia la importancia de *El gallo de oro* como la segunda novela de Rulfo, al margen de la disminución que recibió al comparársele con *Pedro Páramo*. También está presente la relación entre documento, memoria y (auto)biografía⁶³ que Rulfo aspira a integrar en el cine, como guionista o como autor de los textos que se filmarán. En “El cine: afición y proyecto profesional” se explica la relevancia de la obra de nuestro personaje en el cine desde que Alfredo B. Crevenna realizó, en 1955, una versión de “Talpa”, dramatizada, hasta la inverosimilitud. Se mencionan sólo algunas de las adaptaciones, siempre con el propósito de tener, en el centro, el poderío de la escritura rulfiana que ha cautivado y motivado a cineastas de generaciones y orígenes diversos; por ejemplo, Mitl Valdés, Benito Alazraki, Rafael Corkidi, Antonio Reynoso, Paul Leduc o Nicolás Echeverría, quienes realizaron documentales indigenistas o historias centradas en el México rural.

La presencia de la literatura de Rulfo en el cine, la han testimoniado prestigiados directores mexicanos como Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro; en “El legado y la influencia de Rulfo en el cine”, Carlos Reygadas reconoce la coincidencia de la fotografía de Rulfo en *Japón*

⁶³ Sobre la primera persona del personaje, escritor y fotógrafo, considero que se encuentra diseminada en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994), en *Las cartas a Clara* (2000 y 2012) y, también, en las declaraciones a la prensa y las entrevistas que ofreció; muchas más de las que se supondría de un hombre tan discreto y tímido como nuestro autor. Véase, Roberto García Bonilla (2016) “La voz autobiográfica de Juan Rulfo”, en Blanca Estela Treviño (coord.), *Aproximaciones a la escritura autobiográfica* (2016), México, Bonilla y Artigas Editores-UNAM, pp. 361-371.

(2002) y en *Batalla en el cielo* (2005). Werner Herzog ha señalado que Luis Buñuel y Juan Rulfo deben ser vistos y leídos por quienes aspiran a hacer cine. “Juan Rulfo tiene una visión única. Hay que leerlo para saber cómo desarrollar personajes”.⁶⁴

Parte de la fuerza contenida en la literatura de Rulfo es el realismo de la violencia, ahora tan inquietante para la gran mayoría de los habitantes mexicanos: la inseguridad que priva en México y que el número de muertos y desaparecidos, corresponden a un país en guerra civil. Un rasgo característico del fotógrafo Juan Rulfo es la sobriedad de sus imágenes. Se impone la serenidad; aun en las imágenes ásperas de muros y edificaciones en ruinas, se transmite la luz y sus matices; hay un respeto a la discreción, intimidad y dignidad, de sus personajes: campesinos anónimos.

Diversos proyectos se ligan, desde la juventud, a la realidad social y la existencia anímica del jalisciense; sus imágenes incipientes, incluso, no son inocentes porque “de forma consciente o inconsciente, el fotógrafo participa activamente de su momento histórico; sobre todo —señala Eugenia Meyer—, contribuye a legar un testimonio del proceso que le toca vivir”.⁶⁵ Rulfo se negó a politizar su trabajo creador, aun así mostró un compromiso social y una discreta veneración por su origen rural.

Quienes nacieron a partir de los años ochenta (los *millennials* y la Generación Z, en particular) están alejados de las consecuencias de la Revolución y su institucionalización; el caudillismo, la función y representación del cacicazgo; el abandono de campo y el advenimiento de la modernidad; la emigración del campo a las ciudades; el desarrollo estabilizador que nos contaron por décadas; el “milagro mexicano” —que se extendió, se dice, de 1946-1970, precisamente durante los años más creativos de Rulfo— es un eufemismo en la historia de México. La vida rural como tema literario ha perdido la significación que tuvo hasta finales del siglo XX. Lo cierto es que la obra de Rulfo no se limita a temas coyunturales o contextuales. Es un clásico. Entre las nuevas generaciones ha crecido el interés por el cine y la fotografía; este hecho podrá contribuir a resituar al fotógrafo Rulfo dentro de la historia de la fotografía en México.

⁶⁴ César Huerta (2011), “Werner Herzog es fan de Buñuel y de Rulfo”, *El Universal*, 26 de marzo, en <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/103266.html> [8 de abril, 2018].

⁶⁵ Eugenia Meyer (1994), *apud.*, Olivier Debrouse, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Cultura Contemporánea de México), p. 18.

La crítica no es el sueño pero nos enseña a soñar y a distinguir entre los espectros de las pesadillas y las verdaderas visiones [...] La crítica nos dice que debemos aprender a disolver los ídolos: aprender a disolverlos dentro de nosotros mismos.
Octavio Paz.¹

La vida verdadera, la única que deja alguna huella, no está hecha sino de silencio.
Maurice Maeterlinck²

El hombre es un animal, envuelto en luto profundo, con un abrigo negro, forrado de piel negra.
W.G. Sebald.³

¹ Octavio Paz (1970), *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 155.

² Maurice Maeterlinck (2019), *apud.*, Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Barcelona, Acantilado (trad. Jordi Bayod), p. 81.

³ W. G. Sebald [1988] (2004), *Del natural*, Anagrama, Barcelona, p. 55.

CAPÍTULO I
GENEALOGÍA FAMILIAR Y OCASO DEL PADRE
(1920-1923)

Introducción

La historia de los antepasados del escritor está marcada por la bonanza y la desventura; decadencia y pérdida de sus posesiones. Los cambios políticos y sociales fueron cruciales en los lustros que rodearon el nacimiento de Juan Rulfo. Además, una inexplicable adversidad persiguió a sus familiares; más que a la Revolución fue una sombra atávica del destino que Rulfo atribuyó la sucesión de pérdidas intempestivas y violentas; ese ambiente creó en él una proclividad a “lo incierto”,⁴ al vacío, a la falta de sentimiento de pertinencia y estabilidad. El escritor señala: “Cualquiera de nosotros sabe que nuestras vidas, por pequeñas, o tristes, o desesperadas, o insignificantes que sean, jamás siguen una lógica de secuencia [...] hay lagunas. Entonces, el escritor trata de aprehender aquellas cosas [...] anecdóticas que le den el material para narrar”.⁵ Una vida accidentada llevó a la pérdida de fe que configuró una visión del mundo y a su vez una concepción de la literatura que se expresa en un estilo lacónico, y en una forma consumada en apariencia fragmentaria. Orfandad, ruptura, búsqueda, culpa y desolación son *leit motifs* en la obra del escritor jalisciense.

Más de tres décadas resistió impasible en silencio después de la revelación y la recepción inusitada de sus libros. Ese silencio adquiere sentido al observar los años de formación cuya primera parte se inicia, luego del alejamiento del hogar materno, en 1927, y concluye cuando Rulfo decide abandonar el seminario en agosto de 1934. Se narran aquí los últimos años del niño Juan junto a su madre y su padre, quien tuvo que viajar continuamente para sostener a su familia. La muerte del padre representó el hecho más revelador de la vida del escritor, apresuró también su madurez y quebrantó para siempre su ánimo y su carácter; esa depresión que, a decir por él mismo, adquirió en el orfanatorio y de la cual nunca se pudo curar, nació durante un “amanecer oscuro, sin esplendor ninguno, entre tinieblas” en que les dijeron a él y a sus hermanos “su padre

⁴ “L’incertain n’est pas l’incertitude. Celle-ci envahit le sujet qui perd confiance en lui et en sa propre représentation de la réalité. L’incertitude peut être parfois justifiée par une anomalie du monde référentiel, mais elle peut être aussi totalement irrationnelle et dépendre exclusivement d’une altération des activités sensorielles de l’individu”. Marie-Agnés Palaise Robert (2003), *Juan Rulfo L’incertain*, L’Harmattan, Paris, p. 13.

⁵ Véase Juan Rulfo (1974), *apud.*, Marcelo Coddou, “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo”, en Helmy F. Giacoman, *op. cit.*, p. 66.

ha muerto”.⁶ Se dejan entrever los componentes fundamentales en el proceso de la “misteriosa” creación literaria asentada entre la imaginación, intuición y una verdad aparente.

a) Antecedentes. La devastación de una familia

Los antecedentes familiares de Juan Rulfo nacen en 1914 cuando María Vizcaíno Árias y Juan Nepomuceno Pérez Rulfo se casaron; su matrimonio auguró la plenitud en prosperidad de la familia cuyos antepasados provienen de un oficial de José María Calleja, General y Virrey de la Nueva España, de la parte paterna, y de un encomendero con “magra herencia” –una hacienda en Apulco– de la parte materna. El propio Rulfo señala que sus antepasados no son para enorgullecer a nadie, menos aún después de conocer su historia: “La cual por lo que a mí respecta ni me va ni me viene, pues nunca supe cuáles fueron sus beneficios y en cambio, al parecer, sí cargué con las consecuencias”.⁷ El escritor, ya adulto, observa su origen con desdén y desencanto; desestima que sus circunstancias familiares fueron privilegiadas, aunque en el curso de su infancia las posesiones y ganancias de su familia vinieron a menos desde 1913, año en que su padre se hizo administrador de la hacienda de San Pedro Toxín, en cuya entrada perdió la vida. Ya no tenían importancia las riquezas y la generosidad de su abuelo materno a quien se le atribuía pacto con el diablo porque todo lo que tocaba se convertía en oro. Él fue uno de los personajes más significativos en los recuerdos del escritor.

Don Carlos Vizcaíno nació en La Piña; su padre don Lucas Vizcaíno Preciado, tenía propiedades en ese poblado. Es revelador que, del nombre de su bisabuelo, Juan Rulfo obtendrá el nombre del padre de Pedro Páramo; y el segundo apellido es el mismo que adoptaría Dolores Preciado, la madre de Juan quien pronuncia el *incipit* de la novela: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que

⁶ Juan Rulfo (1994), “Mi padre”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, p. 50.

⁷ En “Retrato y autobiografía”, Juan Rulfo anota: “Fue hijo de Juan Nepomuceno Rulfo Navarro y de María Vizcayno (*sic*) Arias. El primero descendía en línea directa del capitán realista Juan Manuel de Rulfo, derrotado por el ejército insurgente en la batalla de Zacoalco, por lo cual fue degradado retirándosele del mando de tropas. Durante la intervención francesa volvió a las armas y participó, con el grado de coronel, en el combate de ‘La Coronilla’ que dio fin a la ocupación de los franceses en Jalisco. Como premio obtuvo la alcaldía de Zapotlán el Grande y la hacienda de San Pedro. Su nieto Juan Nepomuceno sería más tarde el administrador de esta hacienda [...] Por la rama materna, Los Arias, antepasados de María [...] llegaron a Jalisco a mediados del siglo XVI, obteniendo como encomienda el pueblo de Tuxcacuesco; aunque para 1920, fecha en la cual enviudó, ya sólo quedaba en su poder la hacienda ganadera de Apulco, lugar pedregoso y árido. Seis años después estalló la revolución ‘cristera’ que devastó hasta 1930 toda la región, dejándola desolada desde entonces”. Juan Rulfo (1994), “Retrato y autobiografía”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, p. 15.

vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morir y yo en plan de prometerle todo”.⁸

La familia de Doña Tiburcia Arias también tenía riquezas; al casarse con don Carlos, ambos unieron sus bienes. Hacia 1885 compró Apulco, finca rústica, entre Tonaya y San Gabriel. Él era la representación de la filantropía y el trabajo emprendedor; su liderazgo y generosidad lo hicieron ver como un patriarca. La ranchería creció y el conjunto de las casas se trazó en calles. Amador Enciso, poblador de Apulco, llegó a decir que “Cuando murió don Carlos, entre él y su cuñado, Don Romualdo Arias, casi tenían todo lo de cerquitas y también lo de allá más lejos”.⁹

Y si Rulfo llegó a mostrar indiferencia por la riqueza fue más por las “consecuencias”: significó que los bienes de sus familiares se diezmaran, sobre todo por la agitación del movimiento armado y el conflicto cristero. Sin embargo, fue imborrable para el escritor la riqueza de sus antepasados que culminó con la pérdida de vastas posesiones.

Ese contraste en la existencia también está presente en la obra. Es manifiesto el pasado pródigo de Comala entre las lluvias y la fertilidad de los campos que evoca Dolores Preciado, frente a la posterior desolación del mismo lugar, árido, que entre resequedades recorre Juan Preciado para cumplir la voluntad de su madre (“...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.”)¹⁰ Comala es un mundo observado, reconocido y evocado a través de las voces de los lugareños.

En un recorrido retrospectivo encontramos el paralelismo entre el protagonista de la novela de Rulfo, Pedro Páramo y José María Manzano, célebre terrateniente que vivió en San Gabriel a mediados del siglo XIX y que acumuló gran fortuna gracias a sus engaños y extorsiones. Uno de los lugares que le pertenecían se llamaba “la Media Luna”, nombre común –señala Juan Ascencio biógrafo del escritor– en el medio rural mexicano. En Jalisco se registran media docena de homónimos: “el lugar de ese nombre que podría ser rulfiano está entre san Gabriel y Zapotlán, casi al pie del volcán Nevado de Colima.”¹¹ La historia cotidiana y familiar se entrecruza con la ficción. Y en Rulfo este cruce está presente, aunque en muchos pasajes de su vida y su obra los datos sean oblicuos, y los detalles aparezcan encubiertos o difuminados. Es innegable, a pesar de los imponderables, que los antepasados de Rulfo provinieron de familias de terratenientes acaudalados como Carlos Vizcaíno cuya generosidad alcanzó una cabal benignidad.

⁸ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 149 (segmento 1).

⁹ Véase, Juan Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra*, México, Debate, p. 31.

¹⁰ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 163 (segmento 9).

¹¹ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 30.

b) La leyenda de Pedro Zamora

La inseguridad del país al iniciarse la segunda década exigía a los pobladores abandonar sus lugares de origen; no sólo buscaban mejores condiciones de vida y estaban impelidos a alejarse de cualquier asonada y secuela de la lucha armada; de los rebeldes, los insurrectos y los bandoleros. El fantasma de Pedro Zamora rondaba San Gabriel; había partido a Canutillo para encontrarse en noviembre de 1920 con Francisco Villa, a pesar de que los diarios aseguraban que a finales de 1921 se rindió y recibió la amnistía y que dos meses después dejó la hacienda y se trasladó a la ciudad de México.

Gustavo Zamora, sobrino del enigmático personaje y autor de la obra de teatro *La verdadera historia del general Pedro Zamora* (1994), llegó a decir que Pedro Zamora no fue un guerrillero sin causa sino un carrancista –correligionario del ejército huertista– que se vio obligado por el mismo Carranza a volverse villista pues no les daban armas ni se les permitía tomarlas de los ricos. “En todas partes presentan a mi tío como un sanguinario, y no lo dudo, pero no creo que sea el prototipo de la crueldad. [...] Por todo Jalisco, Pedro Zamora se convirtió en una leyenda. Aún no hace mucho tiempo se contaba que vagaba por los montes en busca de los tesoros que se dice debió enterrar por allí.”¹² Según el dramaturgo hay tres versiones de su muerte: que fue asesinado por contingente de Obregón en un hotel de la Ciudad de México; que enfrentó la ley de fuga en los llanos de San Lázaro después de tomar el ferrocarril, o que lo acibillaron cuando regresaba a Guadalajara a trabajar sus tierras. También se dice que Obregón le confirió el grado de general de división.

La versión más conocida es que Pedro Zamora fue bandolero en la región donde nació Rulfo. Se ha dicho que a finales de 1915 Pedro Zamora tomó Apulco y que colgó de los dedos pulgares al abuelo materno del escritor, Carlos Vizcaíno, exigiéndole cincuenta mil pesos que no tuvo para pagar; la leyenda, reiterada por Rulfo, señala que fue liberado pero que perdió los pulgares. Al respecto Antonio Alatorre anotó:

Pedro Zamora no se andaba con miramientos cuando extorsionaba a los ricachones: los torturaba; se contaba que los mantenía durante un buen rato colgados de los pulgares. [...] Munguía le preguntó a Severiano, el hermano mayor, si así había sucedido, y Severiano le contestó simplemente que era puro cuento. Lo que aquí tenemos, según yo, es un simple caso de ficción, una dramática expansión ‘personal’ de la leyenda del bandolero causante de la ruina de la familia Pérez Vizcaíno. Es un cuento de base folklórica.¹³

¹² Saide Sesín (1986), “La verdadera historia del general Pedro Zamora, drama sobre el protagonista de *El Llano en llamas*”, *Unomásuno*, 9 de enero, p. 23-A.

¹³ Antonio Alatorre (1999), “La persona de Juan Rulfo”, México, *Literatura Mexicana*, Vol. X, núms. 1-2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, p. 235.

Jean Meyer, por su parte, sostiene que Pedro Zamora no tuvo nada que ver con la Cristiada, “Fue un terrible bandido, como Inés Sánchez, azote de ricos y pobres, desalmado sádico”.¹⁴ Pedro Zamora –señala su sobrino– se convirtió en una leyenda y por todo Jalisco se decían historias de él; aun se decía que vagaba por los montes en busca de tesoros que se supone enterró por allí.

En “El Llano en llamas” se lee:

...nos dijo Pedro Zamora: “Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos.” Eso nos dijo.¹⁵

Historia oral e historia social se cruzan entre la fantasía y la realidad; los recuerdos revitalizados en la reconstrucción de la memoria posee fermentos en la invención. Los acontecimientos que más revelaciones y desdichas le procuraron al escritor están presentes, en trasuntos anecdóticos y en la consecuencia de los hechos. Rulfo distingue entre hacer historia o reportaje y crear; considera que uno de los principios de la creación es la recreación de la realidad:

Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron, con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí misma, aunque miente respecto de la otra realidad [...] Se trabaja con: imaginación, intuición y una aparente verdad. Cuando esto se consigue, entonces, se logra la historia que uno quiere dar a conocer.¹⁶

La aparente irrealidad en la literatura de Rulfo revela sedimentos de la historia, que las travesías de sus personajes viven en un tiempo que parece fuera de la realidad por la ruptura que hay con los espacios inhóspitos, donde las alusiones se imponen a las decisiones y las virtualidades a los hechos que se asientan en las raíces de la historia; efectos y secuelas, más que en la precisión de los alusiones o acontecimientos.

¹⁴ Roberto García Bonilla (1998), entrevista con Jean Meyer (inédita).

¹⁵ Juan Rulfo (1985), “El Llano en llamas”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), p. 101.

¹⁶ Ernesto González Bermejo (1979), “La literatura es una mentira que dice la verdad (entrevista)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXIV, núm. 1, septiembre, 1979, pp. 4-8; Juan Rulfo, “El desafío de la creación” (1986), *México Indígena*, número extraordinario, México, INI, pp 72, 73.

c) El ocaso de Juan Nepomuceno

Entre finales de 1920 y principios de 1921 la familia Pérez Vizcaíno regresó a San Gabriel procedente de Guadalajara, alquilaron una casa cerca de la entrada del pueblo, contigua a la iglesia y frente al curato en el número ocho de la calle Hidalgo,¹⁷ a unos pasos de donde vivía la enérgica abuela materna, quien estaba a cargo de la casa de los Vizcaíno Arias. El 17 de septiembre de ese año, muere en Apulco, Carlos Vizcaíno, abuelo materno de Juan. Tenía setenta y cinco años de edad y fue hijo de Lucas Vizcaíno Preciado y Clara Vargas. El templo que él mandó construir pasó a manos de doña Tiburcia quien repartió el casco y todas las propiedades de la exhacienda entre los nietos: Severiano, Francisco, Juan y Eva.

A partir de ese momento un lóbrego destino acompañó al padre del futuro escritor. Emprende afanes denodados por mantener productiva la hacienda de San Pedro Toxín, saqueada y quemada dos veces en años precedentes; asimismo atenderá la hacienda que Carlos Vizcaíno dejó a su hija María y que administra Vicente Vizcaíno. El primer gran quebranto de Juan Nepomuceno fue el bandolerismo de la región; Pedro Zamora se impuso a los ganaderos y a los comerciantes.

Un año después el hacendado compra una casa en San Gabriel donde vivirá María con sus hijos. Eva, la menor había nacido en los primeros días de 1922. Juan Nepomuceno –Cheno– vivía en la hacienda de San Pedro Toxín a cuyo cuidado estaba al frente, y Tiburcia Árias está al tanto de María y sus niños. Su vida se había vuelto una agitación en vísperas al nacimiento de Juan, que coincidió con la promulgación de la Constitución firmada el 5 de febrero de 1917 en Querétaro. A don Juan Nepomuceno la vida se le convirtió en calamidad constante: viajaba de pueblo en pueblo. La salud de la familia era precaria. En una ocasión a su regreso a San Gabriel, encontró a su mujer con influenza, días más tarde se supo que fue atacada por el paludismo.¹⁸ Juanito había sido enfermizo durante sus primeros años; denotaba debilidad en las vías respiratorias; los catarros y la tos eran frecuentes. Las carencias llegaron y se recrudecieron; las tensiones aumentaban porque las relaciones comerciales le dejaban más disgustos que ganancias. Los años postreros de Juan Nepomuceno fueron tortuosos.

La vida de la familia Pérez Vizcaíno oscilaba entre las dificultades económicas del padre y la devoción religiosa: a las seis de la tarde todas las labores se suspendían, entonces imperaba la sagrada oración. La familia era poco sociable, si se añade el ensimismamiento del futuro escritor se concluirá la razón de la soledad que signó su existencia; era “un niño igual que su madre: retraído, huraño, de cara redondita, blanquísima. Lo veía uno y sabía de quién era. Se le veía con

¹⁷ Federico Munguía Cárdenas (1987), *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo*, Jalisco, Gobierno de Jalisco- Unidad Editorial, Guadalajara p. 22.

¹⁸ Alberto Vital, (2005), *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, Editorial RM-UNAM, p. 19.

su madre los viernes en las entradas de rodillas al señor de Amula. Se le veía en la doctrina junto con su hermano Severiano...”.¹⁹ El escritor, con todo, describió a su madre como una persona afable y platicadora, aunque ciertamente de su extroversión sólo supieron sus hijos y los allegados.

El 21 de mayo de 1920 fue asesinado Venustiano Carranza en Tlaxcalantongo, tras un acecho de las fuerzas de Rodolfo Herrera, fiel a Álvaro Obregón. Ese año Juan Nepomuceno viajó a Piedras Negras, Coahuila, donde vivió en la casa de un compadre quien le ofreció trabajo en la aduana; incluso llegó a pensar en cruzar la frontera mexicana; lo detuvo la conciencia de responsabilidad como padre; la salud del niño Juan era precaria: a los cinco años sufrió una infección intestinal que derivó en disentería. Se sabe que el padre de Rulfo regresó a San Gabriel, a finales de 1922, rodeado de mortificaciones. Sería la última agitación de su existencia antes de la caída fulminante que las circunstancias le impusieron. La venta de los cultivos de la hacienda de San Pedro disminuyó y las ganancias menguaron; cobra rentas y vende cosechas.

En febrero de 1923 Juan Nepomuceno confiesa que las deudas insolventes lo han llevado a la quiebra. Sus hijos son un incentivo ante la adversidad. Dos días antes del inicio de la primavera, Juan recibe su primera comunión; aunque un día después a Eva, la hija menor, se le diagnostica bronconeumonía y María, su mamá, tiene un padecimiento en los ojos.

La agitación social no es menos preocupante que la familiar; el presidente Álvaro Obregón obtenía, mientras tanto, el reconocimiento del gobierno estadounidense. Y Francisco Villa sería asesinado durante una emboscada, en Parral, Chihuahua, el 20 de junio de 1923. De ese año data la conocida fotografía de la escuela de las monjas Josefinas en la cual se observa al niño Juan con sus compañeros, que a decir por sus distintas estaturas no parecen pertenecer al mismo grado. El hijo de Juan Nepomuceno aparece en la primera fila, es el segundo de izquierda a derecha; está sentado en posición de loto, sus manos están entrelazadas; su cuerpo, erguido, ligeramente inclinado hacia adelante; camisa clara y arremangada: en la imagen se ve en gris tenue. El detalle de la fotografía deja ver el cabello ondulado, la frente amplia y el ceño ya denota cierta contracción. El niño ve de frente a la cámara, aunque sus ojos miran el vacío sin observar. Está absorto. El grupo está conformado de cuatro filas; en los primeros planos, los alumnos están sentados. La mirada del niño Juan es honda; su gesto se extravía en la oquedad que rodea el horizonte anímico que él mismo se trazó. Las referencias no señalan si la imagen fue tomada

¹⁹ Clementina Trujillo, cercana a la familia agrega: “Toda la familia era igual. En vida de don Carlos Vizcaíno era antisociable. Nunca aparecían en una reunión. Ni su vestido era el adecuado a los tiempos. Vestían muy sencillo. Yo cuando me di cuenta de ellos fue cuando María andaba ya con dos o tres hijos”. Véase, Juan Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada*, México, Debate, p. 68.

antes o después de la muerte de su padre. Es el semblante de un niño ensimismado que destaca entre sus compañeros por su atildamiento.²⁰

d) La paternidad ausente

Juan Nepomuceno volvió a San Gabriel en 1923, año que resultaría ominoso en la vida del niño Juan; el futuro escritor estaba enfermo: tenía fiebre, no se sabía si era gripa o algo peor. Su padre permaneció ahí resolviendo deudas, asuntos de la hacienda de San Pedro e imponderables domésticos que se sucedían sin falta. La zozobra no encontró tregua en el hacendado. Días antes de que Juan cumpliera seis años, su hermano menor Francisco Javier (1919-1967) enfermó gravemente; se le diagnosticó parálisis infantil –a partir de un manual de la época– causada por el virus que trasmite una extraña mosca. Cuando Juanito cumplió seis años, su abuela materna lo llevó al curato en San Gabriel, ahí auxilió al padre Irineo Monroy en los servicios parroquiales:

Una sensación de tiesura, de pesadez de movimientos, lo envolvía en la sotanita de paño rojo, de faldones [...]. Había también una sensación de clase, de ser distinto, escogido, cercano a lo sagrado. Se sabía mirado y admirado por su abuela y su madre cuando ayudaba la misa o cuando asistía al celebrante en la bendición con el Santísimo después del rosario de las siete [...] Era un monaguillo [...] parsimonioso, con cara de apuro contenido, como si cada día que ayudaba misa fuese el primero.²¹

Al final de su vida Rulfo recordó: “De niños todos éramos [religiosos], a todos nos mandaban de monaguillos a ayudar a decir misa y yo fui monaguillo, claro, nadie se escapa de eso”. Y en otro momento declaró “Soy católico [...] Nosotros somos bautizados, hemos ido a la iglesia, hemos hecho la primera comunión, hemos practicado la religión hasta cierta edad y en determinados momentos nos hemos dado cuenta de que estas cosas, pues no nos llevan a ninguna parte y, entonces, hemos abandonado bastante la cuestión del catolicismo”.²²

En el escritor coexiste la devoción y la pérdida de la fe; habrá que matizar: en su juventud se vio obligado a ocultar que era creyente porque –además de la esterilidad y las perniciosas secuelas de la guerra– su tío mentor había combatido a los cristeros; luego sus lecturas y la conciencia y la madurez lo hicieron repudiar el catolicismo, sobre todo, al clero como institución.

²⁰ En la fotografía descrita, perteneciente a la colección de Edmundo Villa de la Mora, se advierte que en particular, la figura del niño Juan está retocada. Véase Fabiola Ruiz (1996), *Por el camino de Juan* [iconografía], Guadalajara, Universidad de Guadalajara, p. XXXI.

²¹ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 69.

²² Véase Elena Poniatowska (1980), “Juan Rulfo prefiere escribir... / I parte” en *Novedades*, México, 27 de abril, pp. 1, 4; Juan Cruz (1980), “Juan Rulfo desde Las Palmas” en *Thesis*, año II, núm. 5, Madrid, abril, p. 49.

Su educación formativa y sentimental, con todo, estaba imbuida –de la retórica católica, entre la oralidad y el ejercicio del credo. Ya casado, él asistía a misa, aunque no creía, por ejemplo, en la absolución del pecado; hecho significativo porque uno de los *leit motifs* más intensos en su literatura es el pecado... y la culpa. Rulfo no fue un revolucionario y sí un escritor a quien la experiencia y el conocimiento, sobre todo humanístico y artístico, le conciernen y vertebran su existencia.

La religión que no lleva “a ninguna parte” estuvo presente en el imaginario afectivo, incluso formó parte de la educación sentimental del escritor. Él mismo se consideró anticristero. Nunca estuvo de acuerdo en esa guerra “tonta e inútil” que fue la Cristiada. María Vizcaíno tuvo que resistir las desavenencias de un matrimonio con enfermedades de los hijos y de ella misma; alrededor campeaba la inestabilidad social y decadencia física y económica. Rulfo vivificó la presencia de su madre muchos años después de su fallecimiento y, a través de la idealización, hizo una transferencia con Clara Aparicio:

[...] hay algo grande y noble por lo que se puede luchar y vivir. Ese algo grande, para mí, lo eres tú. [...] Estuve leyendo hace rato a un tipo que se llama Walt Whitman y encontré una cosa que dice: *El que camina un minuto sin amor, camina amortajado hacia su propio funeral.*

Y esto me hizo recordar que yo siempre anduve paseando mi amor por todas partes, hasta que te encontré a ti y te lo di enteramente.

Clara, mi madre murió hace quince años; desde entonces, el único parecido que he encontrado con ella es Clara Aparicio, alguien a quien tú conoces, por lo cual vuelvo a suplicarte le digas me perdone si la quiero como la quiero y lo difícil que es para mí vivir sin ese cariño que tiene ella guardado en su corazón.

Mi madre se llamaba María Vizcaíno y estaba llena de bondad, tanta, que su corazón no resistió aquella carga y reventó. No, no es fácil querer mucho. Juan ²³

La veneración desde el recuerdo se transfigura en pasión juvenil; la nostalgia y el fervor se truecan. La carencia afectiva de la infancia se colmará con la joven de quien está enamorado. El principio del artista adolescente es el esfuerzo (de la aceptación de la joven), la idealización (del ser amado) y la sublimación (la frustración y las carencias afectivas se exaltan y se transfiguran en la fantasía, la invención y la creación).

²³ A Clara Aparicio, desde 1948 su esposa, Juan Rulfo dirigió ochenta y una cartas entre octubre de 1944 y diciembre de 1950; el epistolario se publicó después de la muerte del escritor. Estas líneas están fechadas el 10 de enero de 1945. Véase, Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, pp. 31-32.

Las circunstancias precisas de la sórdida e intempestiva muerte de Juan Nepomuceno permanecieron ocultas durante más de sesenta años; se supieron después de la muerte de Juan Rulfo; las razones son diversas: desde el desinterés por indagar hasta el cuidado de la familia por revelar su intimidad; Rulfo ocultó con porfía su intimidad familiar. El crimen sucedió en el camino de San Pedro Toxín a Tonaya. Al pasar el arroyo La Agüita, en uno de los confines del Llano Grande –camino a Tuxcacuesco y Tonaya entre Paso Real y Chachahuatlán–, donde la tierra es generosa, Lupillo –como le decían– “disparó por detrás todos los tiros que el arma tenía”.²⁴

Habría que observar que días después del deceso de Juan Nepomuceno, *El Universal* publicó una crónica pormenorizada sobre el crimen en la cual se dice que el origen del asesinato fue el cobro que el terrateniente impuso a José Guadalupe Nava Jiménez, hijo de Ambrosio Nava, exadministrador de la hacienda de San Pedro: todo aquel ganado que, sin licencia, pastara en terrenos de la hacienda –lo cual sucedía con frecuencia–, tendrían que llevar a sus animales a encierro en el corral del hacendado y se pagaría un peso por cabeza. Ese día Guadalupe Nava se encaminó a recoger dos reses de su propiedad; luego de pagar lo estipulado salió “profiriendo algunas bravatas”. Horas después Juan Nepomuceno Pérez Rulfo se encontró a Nava Palacios en una taberna de Tolimán; el peón se acercó al hacendado y lo acompañó. Según la nota anónima: “Nava se colocó detrás del señor Rulfo, y del modo más artero sacó una carabina que portaba e hizo un disparo sobre su cráneo, causándole una muerte instantánea”.²⁵

Severiano, hermano mayor de Rulfo recordó muchos años después la muerte violenta de su padre:

Ni fue un peón de finca, ni fueron unos asaltantes de caminos, fue el hijo del presidente municipal de Tolimán, Guadalupe Nava. Según me platicaron a mí, era un muchacho de esos muy machos, borracho y pendenciero. Mi papá había hablado sobre él de un asunto de unas reses de ellos que se habían metido en la labor de mi padre. Como él tenía que ir a arreglar un asunto, le pidió a Nava que arreglara esa cuestión con el mayordomo. Sin discusiones se despidieron y mi papá se dirigió a llevar unas medicinas a una enfermera. Allí se encontró de nuevo a Guadalupe Nava, que se ofreció para acompañarlo de regreso. [...] Al llegar donde tenía que abrirle la puerta, el peón se adelantó a hacerlo, mientras el otro se retrasaba y disparaba por la espalda a mi padre. La bala entró por la nuca y salió por la punta de la nariz. [...] Al asesino jamás lo detuvieron, pues gozaba de protección en su pueblo.²⁶

²⁴ Felipe Cobián Rosales (1986), “Fue entonces cuando Rulfo vio a su padre asesinado”, I, en *La Jornada*, 8 de enero, p. 25.

²⁵ “El hacendado N. Pérez Nepomuceno Rulfo fue asesinado por dos pesos” (1923), *El Universal*, 8 de junio, p. 3.

²⁶ Guillermo Aguilera Lozano (2006), “Así era Juan Rulfo”, <www.eureka.com.mx/ecsa/ga/rulfoindex.htm> [consulta, 22 junio de 2011].

Al igual que Juvencio Nava, en “Diles que no me maten”, Guadalupe Nava Palacios, anduvo huyendo toda su vida. Sin saber por qué, con seguridad se repetía la sentencia rulfiana: “Yo sé que todo lo que uno mata, mientras uno siga vivo, sigue viviendo. Eso es lo que pasa”.²⁷ Lupillo murió antes de llegar a los ochenta años a principios de la década de los setenta. Sus hijos –un hombre y una mujer– reflejaban la culpa en el rostro. “Han vivido aterrados toda su vida”, refiere Juan Pablo Rulfo, hijo del escritor.²⁸

Es revelador que durante tantos años el escritor sesgara u ocultara los detalles sobre la muerte de su padre. Fue un hecho que lo arrasó. Nunca lo superó. Además de la ausencia el impacto de la violencia fue imborrable a lo largo de su existencia; sólo pudo sublimarlo en la creación literaria y liberarlo, de vez en vez, en la recreación de historias conversadas con variaciones respecto de los hechos. Rulfo nunca pudo asimilar el hecho atroz en su brutalidad ni en las secuelas de la congoja.

Un año después del fallecimiento de Juan Nepomuceno –en 1924– murió el licenciado Severiano Pérez Jiménez; los familiares recuerdan que lo consumió la tristeza. Según Jesús Pérez Rulfo, tío de Juan Rulfo, “murió a la misma hora que Cheno en su entero conocimiento”.²⁹

e) El padre o la imagen de redención

La figura del padre en la vida y en la obra de Rulfo aparece con diversos rostros vistos y de manera deslizada y transfigurada; pero en la vida y en la obra esta presencia es honda y tiene bifurcaciones en la vida cotidiana, más por lo que oculta que por lo que revela. El padre además de representar autoridad, es un asidero existencial y un tema medular en la obra del escritor jalisciense; la muerte de su progenitor terminó siendo una incógnita indescifrable. A lo largo de su vida dio versiones diversas que parecían encubrir el hecho con todas sus implicaciones. Se encontraron el dolor, el pudor y el horror.

Rulfo reveló a Elena Poniatowska que unas gavillas de bandoleros mataron a su padre “por asaltarlo, nada más. Estaba lleno de resabios por allí, resabios de la gente que se metió a la Revolución y a quienes les quedaron ganas de seguir peleando y saqueando.”³⁰ En 1964 Seymour Menton anotó en su antología *El cuento Hispanoamericano* que el padre del escritor “fue asesinado por un peón en 1925”; el mismo Rulfo desmintió esa afirmación el 17 de junio de 1965 en una

²⁷ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, ERA, p. 38.

²⁸ Véase, Roberto García Bonilla (1993), “Si existiera el oficio de lector lo hubiera tomado” (entrevista con Juan Pablo Rulfo), *El Financiero*, 21 de mayo, p. 22.

²⁹ Véase Federico Murguía Cárdenas (1987), *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo*, Guadalajara, Jalisco, Gobierno de Jalisco-Unidad Editorial, p. 22; Alberto Vital, *op. cit.*, 2004, pp. 33, 34

³⁰ Véase, Elena Poniatowska (1980), “En la Revolución, la familia de Juan Rulfo lo perdió todo”, *Novedades*, 20 de abril, p. 6.

mesa redonda –dentro del ciclo “Los narradores ante el público”–: “A mi padre no lo mató un peón, no tenía peones y eso lo ha afirmado erróneamente Seymour Menton [...] Lo mataron una vez cuando huía... y a mi tío lo asesinaron, y a otro y a otro... y al abuelo lo colgaron de los dedos gordos, los perdió... todos morían a los 33 años.” Y ya en la década de los ochenta le dijo a Fernando Benítez: “tenía seis años cuando asesinaron a mi padre porque, tú sabes, después de la Revolución quedaron muchas gavillas”.³¹

El detalle de los hechos se entrelaza la fantasía y una verdad aparente; sustancias con las que trabaja el escritor en soledad. “Y es esa soledad lo que lleva a uno a convertirse en una especie de *medium* de cosas que uno desconoce, pero que, sin saber, que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando”.³² La realidad social –la existencia de bandoleros– se mezcla con la imaginación –semillero de anécdotas– y se aísla y se diluye el drama que nunca pudo asimilar. La mancha del homicidio del padre fue imborrable. La melancolía se aposentó en los territorios de la infancia, ahí se enraízan los recuerdos más perdurables. La añoranza actualiza y redimensiona el pasado, y con ello la existencia, ante el duelo que se sublima en la creación: “El hecho de querer evocar esos años es lo que me ha obligado a escribir: Yo tengo que contarles esas cosas, vengo de tal lugar que ustedes no conocen, pero yo voy a contarles lo que ha sucedido ahí”.³³ La realidad social, la atmósfera silente, la evocación desvanecida en el sueño aparecen en un texto que de inmediato destaca por sus rasgos autobiográficos:

Mi padre fue un hombre bueno. Vivió en esa época en que todo era malo. En que no se podían hacer planes para el mañana, pues el mañana era incierto y el hoy no termina todavía. Los tiempos eran malos: no se veía el cielo ni la tierra; ni si había sol o si el viento venía del norte o del sur. Todo era malo para el mundo. Pero mi padre era bueno y creía en la vida.³⁴

Es el padre, benévolo y con indulgencia, vela por la seguridad y prosperidad de su familia y por la suya propia. La invisibilidad del cielo y de la tierra –en la cita– es una suerte de pasaje amorfo de la existencia física que equivale al purgatorio que parece asentarse ahí donde “todo era malo para el mundo”. El escritor poco a poco estaba configurando un imaginario, incluso para categorías

³¹ Véase, Seymour Menton (1964), *El cuento Hispanoamericano*, FCE, vol. 2, p.191; Antonio Acevedo Escobedo (1966), *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz (Primera Serie), p. 26; Fernando Benítez, *Op. cit.*, p. 50.

³² Juan Rulfo (1986), “El desafío de la creación”, *México Indígena*, México, INI, enero (núm. extraordinario), p. 72. Este texto es producto de una conferencia que Rulfo pronunció en 1980, y publicado originalmente en la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre-noviembre de 1980.

³³ Véase, Manuel Osorio (1990), “Juan Rulfo: reflexiones en París”, en *Plural*, núm. 220, México, enero, pp. 4-7.

³⁴ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, pp. 49-50.

abstractas como la eternidad, entendida como intemporalidad, como contemporaneidad y emparentada con la idea heraclitiana de que el mundo “ha sido siempre, es y será fuego siempre vivo que se enciende y se apaga”,³⁵ que a su vez remite a la imagen de los crepúsculos en el ocaso del día y en la anunciación del alba. Hermanada a la eternidad, aparece la muerte, cuya presencia queda esbozada con sutileza etérea que al instante se difumina como la imagen instantánea de un entresueño en vigilia. Un parpadeo disuelto, apagado: “...hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso...”.³⁶ El silencio y el espacio ingrátido e incoloro, sin horizonte, sin alba y sin ocaso. La residencia del infinito; es el contorno de la muerte sin rostro, y no figura en la espacialización que desconoce el principio y el fin de sus territorios.

El proceso de la creación se sintetiza en tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte. En la construcción de los textos uno de los logros imprescindibles para Rulfo es eliminarse de la historia; dejando fuera experiencias personales: “siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. Ese es el misterio”.³⁷

f) De la remembranza a la ficción

En la obra de Rulfo se trasluce la compleja y conflictiva relación padre-hijo; en *Pedro Páramo* se advierte en el fugaz vínculo con los tres hijos nombrados: Juan Preciado no encuentra a su padre; Miguel Páramo es el consentido entre sus hijos y reproduce la soberbia; imita su trayectoria: la arbitrariedad, el engaño, la violencia, el cohecho, la impunidad. Es el único de sus hijos que lleva su apellido. Y Abundio Martínez, que vivió olvidado por su padre,³⁸ es el único que, animado por el alcohol, se atreve a vengar el rencor, los crímenes y despojos del cacique.

Es revelador como Rulfo ocultó el hecho que más consecuencias tuvo en su vida: la muerte trágica de su padre. Como ya se ha descrito, existen distintas versiones sobre las circunstancias que rodearon el fin del progenitor de Rulfo; él mismo las dio a conocer. Aunque su biografía no se integró a su obra, algunas huellas profundas emergen y se vinculan en detalles de la realidad.

³⁵ Nicola Abbagnano (1992), *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 9ª impresión, p. 465.

³⁶ Juan Rulfo (1985), “Luvina” en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, (col. Letras Hispánicas, 218), p. 125

³⁷ Rulfo señala que es necesario desarrollar estos temas, sin repetir lo que ya han dicho otros, “Mas hay que buscar el fundamento, la forma de tratar el tema, y creo que dentro de la creación literaria, la forma –la llaman la forma literaria– es la que rige, la que provoca que una historia tenga interés y llame la atención a los demás”. Véase, Juan Rulfo (1986), “El desafío de la creación”, *México Indígena*, enero (núm. extraordinario), pp. 72, 73.

³⁸ Al iniciarse la novela Juan Preciado, sin saberlo, encuentra a su hermano Abundio Martínez; se queja del abandono en que los dejó su padre: “El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar”. Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, México, FCE, p. 152 (segmento 2).

La violencia es la causa de la desintegración en la familia del escritor y la columna vertebral de toda su obra;³⁹ del mismo modo que Comala es la historia de una devastación, la misma que sufrieron poco a poco los ancestros de la familia del escritor, sobre todo de los Pérez Rulfo quienes mueren violentamente, como los pobladores de Comala; los demás emigraron.

En “¡Diles que me maten!” el crimen cometido a su padre aparece con hondura, aunque no hay referencias directas, además de la alusión indirecta al nombre del asesino en la vida real: Guadalupe Nava, que en el cuento comparten la víctima (Guadalupe Terreros) y el victimario (Juvencio Nava). Es significativo como el nombre de Juvencio se relaciona con la temprana edad del asesino, apodado, Lupillo. La sorprendente semejanza entre el relato pormenorizado de Felipe Cobián Rosales (publicado un día después del fallecimiento del escritor) y el cuento de Rulfo, lleva a Jorge Ruffinelli a preguntarse si la reconstrucción es histórica o ficticia; significa que podría estar aderezado por la literatura que es imitada del mismo modo que ésta quiere ser reflejo de la vida.⁴⁰ En “¡Diles que no me maten!” hay ficción y realidad; afrenta y redención, humillación, reivindicación y la consciencia de que la noción de justicia es muy relativa: quien ayer fue victimario, ahora puede ser víctima y viceversa. La verdad no se puede absolutizar más que en lo asible de su relatividad que intenta una continuidad del tiempo ocurrido y porvenir.

La orfandad es una constante en la obra rulfiana, incluso en aquellos textos poco conocidos o desconocidos como *El hijo del desaliento*, aquella voluminosa novela que su autor escribió cuando llegó a la Ciudad de México y que no alcanzó las prensas como libro. Entonces —agrega Rulfo— padecía la orfandad del terruño: el paraíso perdido, recuperado en sus prácticas de excursionismo y en las caminatas con su cámara fotográfica en las zonas rurales o al pie de las montañas. El mismo título de la novela que no se publicó alude al desamparo y la desolación; era la expresión de su soledad y un diálogo consigo mismo en una ciudad que no era suya y con la cual no se identificaba y donde fue muy difícil integrarse. La orfandad y la soledad son los gérmenes de la creación en el escritor jalisciense que llegó a decir que el trabajo escritural es como “una especie

³⁹ “Pese a que las historias contadas por Rulfo remiten por lo general a crímenes venganzas o hechos violentos y hasta incestuosos, tanto en la forma compositiva de los relatos como el papel que su arquitectónica asigna al lector suelen descartar las preguntas acostumbradas en tales circunstancias – ‘¿quién mato a quién?’, ‘¿por qué lo mató?’, ‘¿quién es el verdadero culpable?’ –o ‘¿a quién hemos de condenar?’– y convertirlas en callejones sin salida. Y ello no sólo representa cuánto se convierte a menudo el punto de vista judicial –figurado en varios de los cuentos y en la novela –en objeto de escarnio, sino por cuanto el entrecruzamiento de perspectiva y los trayectos de sentido que el texto va delineando y anudando se encarga de llevar al lector hacia otras interrogantes”. Véase, Françoise Perus (2012), *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México, Dirección de Literatura (UNAM), Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (UNAM), Fundación Juan Rulfo, Universidad de Guerrero, Editorial RM, Universidad de Colombia, p. 31.

⁴⁰ Felipe Cobián Rosales (1986), “Fue entonces cuando Rulfo vio a su padre asesinado I”, *La Jornada*, México, 8 de enero, p. 25; Jorge Ruffinelli (1988), “Prólogo” en Juan Rulfo, *Antología personal*, Madrid, Alianza, p. 11 [7-30].

de ensoñación. Sale uno del mundo en que vive. Por eso es un trabajo tan solitario el del escritor. Cuando llega a la inexpugnable soledad, cuando convive con la soledad, es cuando puede él crear algo para llenar la soledad [...] La soledad es buena madre y gran engendradora de bienes, entre otros el de la imaginación”.⁴¹

Los textos de Rulfo expresan las contradicciones en las que se produjeron en los personajes rodeados de fracturas sociales: los conflictos; algunas de ellas se expresan de manera individual como pulsiones en el binomio padre-hijo; hijo-padre.⁴²

Larga travesía fue la de Juan Preciado, uno de los personajes de Rulfo más frágiles; nunca encuentra al padre, ni siquiera como asidero simbólico ni como salvación de la afrenta de Dolores Preciado, quien moribunda externa al vástago su último deseo: una súplica y mandato a la vez, aunque él no pensaba cumplirlo: “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de este modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte. [...] —No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”.⁴³ Preciado sigue un arduo peregrinaje hasta que el susto y los murmullos lo matan.

La convivencia entre padre e hijo en *Pedro Páramo* es un castigo; están condenados a la invisibilidad y a la incomunicación. Abundio Martínez representa la voz colectiva indignada frente a tantos latrocinios. Él consume el desagravio, luego de recibir un desprecio más de su padre quien lo rechazó cuando le fue a pedir ayuda para el entierro de su mujer. Él venga el abandono individual; no importa que el parricidio lo haya cometido borracho: en la inconsciencia. Lo cierto es que el cacique ya se había entregado a la muerte, luego de la fiesta luctuosa que organizaron los habitantes de Comala tras el deceso de Susana San Juan.

⁴¹ Véase, José Antonio Burciaga (1990), “Pedro Páramo era tan canalla que él mismo hizo su revolución”, *Conversaciones con Juan Rulfo, Sábado, unomásuno*, núm. 678, México, 29 de septiembre, p. 3; Máximo Simpson (2004), “Entrevista a Juan Rulfo”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, 2004, FCE-Editorial RM, p. 202.

⁴² Evodio Escalante señala que no todos los textos de los narradores alcanzan a cubrir los moldes de “una vestidura artística, y, en los cuales es posible encontrar las pulsiones fundamentales de un narrador en su versión más tosca. Agrega que esas pulsiones adquieren forma específica en la narrativa de Rulfo en la disyunción padre-hijo: “*Donde el padre es, el hijo no es*. Al invertirse, la fórmula queda así: *Donde el hijo es, padre no es*. [Esta es] una modalidad primaria o meramente espacial, definida por la *ausencia* de alguno de los términos; y una modalidad temporal, que consistiría en el antagonismo y la eventual lucha a muerte de los términos enfrentados”. Evodio Escalante, “La disyunción padre-hijo: matriz generadora de los textos de Rulfo” (el subrayado es del autor), en *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*, México, UNAM, 1998 p. 50.

⁴³ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo en Obras*, México, FCE (Letras Mexicanas), 1987, p. 149 (segmento 1).

Y Euremio Cedillo en “La herencia de Matilde Arcangel” se congratula de la muerte de su padre, quien infringió castigo y dolor toda su vida, considerándolo el “asesino” de su madre: protectora de Euremio, el hijo, ante el azoro de un caballo asustado.

“La vida no es muy seria en sus cosas” es el primer cuento que Rulfo publicó, apareció en la revista *América*. Al parecer igual que “Un pedazo de noche”, es uno de los fragmentos que se salvó de la novela *El Hijo del Desaliento* cuya publicación, como ya se ha dicho, nunca se realizó. Su exclusión del conjunto de cuentos que se publico en *El Llano en llamas*, ha llevado a la crítica a sostener que no se trata de los textos más logrados de nuestro escritor.

En tercera persona se narra la experiencia de tres seres desde el silencio y la ausencia. Un ser que está a punto de nacer y que no se sabe si respirará el mundo; su padre de quien sabemos por el recuerdo de la esposa en cuyo cuerpo se mece Crispín, huérfano desde antes de nacer. Crispín, el grande, existe en el vívido recuerdo de su esposa que se debate entre el recuerdo del padre y el aliciente por el niño que pronto nacerá. Entre los latidos de Crispín el chico y la culpa por la remembranza del padre, imaginaba la muerte al acercársele, no como un hecho atroz sino “como un río que va creciendo paso a paso, y va empujando las aguas viejas y las cubre lentamente; mas sin precipitarse como lo haría un arroyo nuevo”. El despertar de la respiración se enlaza con el remanso adormecido de la muerte que se palpa como un destino manifiesto y no sin el fatalismo, teñido de ironía, que revela el título del texto. La madre y la esposa –la misma persona– queda atónita al ver la flaqueza de su continente, cuando está a punto de nacer su propio hijo. Entre tanto ella suspira por su padre a cuyo sepulcro se dirigía cuando el frío la detuvo; alcanzó el abrigo con los dedos: “En ese momento, pensó que tal vez Crispín se habría despertado por aquel esfuerzo y bajó de prisa... Bajó muy hondo. Algo la empujaba. Debajo de ella, el suelo estaba lejos, sin alcance”.⁴⁴ La comunión y la ruptura acompañan a esta trinidad, cuya ruptura es brutal para la madre que vive entre la añoranza, la ilusión y la culpa ante el reciente deceso del padre y del nacimiento de su hijo, que desde el silencio expresa –a través de la tercera persona– su desconsuelo por una orfandad anunciada.

Además de la crítica social ante el bracerismo y la pauperización del campesinado, en “Paso del norte”⁴⁵ se evidencia ostensible la conflictiva relación entre padre-hijo; es una relación

⁴⁴ Juan Rulfo (1987), “La vida no es muy seria en sus cosas”, en *Obras*, México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 267-270.

⁴⁵ En 1970 el Fondo de Cultura Económica suprimió “Paso del Norte” de *El Llano en llamas*. Sergio López Mena señala que este cuento ha sido el que mayores supresiones tuvo: “Me atrevo a creer que este cuento nunca dejó satisfecho a Rulfo, dadas sus vacilaciones para acompañar con él los demás relatos”. Véase, Sergio López Mena (1992), “Nota filológica preliminar” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. XXXV-XXXVI. Jorge Ruffinelli apunta que la presentación, casi axiomática, con que Rulfo presenta la conflictiva relación padre e hijos, termina

envuelta en recriminaciones mutuas: el hijo increpa al padre porque no le dio una guía protectora (“Usted tenía que haberme encaminado, no nomás soltarme como caballo entre la milpas”); le recuerda que tampoco le enseñó el oficio de cuetero: “como pa que no le fuera a hacer a usté la competencia” y “ni siquiera me enseñó usted versos, ya que los sabía. Aunque sea con eso hubiera ganado algo divirtiéndolo a la gente como usté hace”. En consecuencia, el hijo no tuvo habilidades para sobrevivir: “nos estamos muriendo de hambre”. Entonces pide al padre que se haga cargo de la nuera, tres nietos y dos nietas, mientras el hijo va a probar suerte al Norte. El padre es escéptico del vínculo filial: “Cuando te aletí la vejez aprenderás a vivir, sabrás que los hijos se te van, que no agradecen nada; que se comen hasta tu recuerdo [...] —Me vienes a buscar en la necesidad. Si estuvieras tranquilo, te olvidarías de mí. Desde que tu madre murió me sentí solo; cuando murió tu hermana, más solo; cuando tú te fuiste vi que estaba ya solo para siempre”.⁴⁶ El hijo fracasó en su intento. Poco faltó para que muriera. Y cuando regresó su padre había vendido su casa, y su esposa, la Tránsito, se había ido con un arriero.⁴⁷ En opinión de Evodio Escalante “Paso del Norte” y “La vida no es muy seria en sus cosas” pertenecen a los textos más débiles de Rulfo y en ellos se advierten con más claridad los conflictos; en otras instancias podrían cubrir con un oficio escritural más complejo.⁴⁸

En “¡Diles que no me maten!” el conflicto se manifiesta entre el coronel Terreros que habrá de vengar la muerte de su padre; aprehende al asesino, Juvencio Nava quien implora a su hijo para que interceda por él; por miedo, su hijo Justino se queda callado. Al final de cuentas habría sido igual. Terreros como autoridad no exculparía el asesinato de su padre aunque hubiese ocurrido treinta y cinco años antes. Lo recordaba todo: “...supe que lo habían matado a machetazos, clavándole después una pica de buey en el estómago”; la venganza viva se arrastró a lo largo de todos los días de la vida; no es fortuito que haya escogido la milicia como forma de

esquemmatizándola, “al punto que aparece tan delgada y simple que tal vez por ello Rulfo decidió eliminarlo del conjunto de *El Llano en llamas*”, Jorge Ruffinelli (1988), “La muerte del padre. Una lectura de la obra en Juan Rulfo”, *Studi di Letteratura ispano-american*, núm. 20, Milán, p. 26.

La Biblioteca Ayacucho –de Caracas, Venezuela– publicó en 1977 *Juan Rulfo. Obra completa*, con prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli. Se incluye el cuento “Paso del Norte”, que desapareció en la novena reimpresión de la Colección Popular del Fondo de Cultura Económica. A la edición de Ayacucho, sin embargo, se le suprimieron treinta y nueve líneas respecto de la primera edición (de Letras Mexicanas). Juan Rulfo revisó –con Felipe Garrido, gerente de Producción del Fondo– su novela y sus cuentos en 1980 para una edición especial –en volúmenes separados– con motivo del Homenaje Nacional que el gobierno mexicano rindió al escritor; aparecen por vez primera en la colección Tezontle. Se reincorporó “Paso del Norte” aunque cortado. Y desde entonces, en la Colección Popular, se reincorporó “Paso del Norte” aunque con supresiones respecto de la primera edición. Véase, Roberto García Bonilla (2004), “El tiempo revelado”, entrevista con Felipe Garrido, *Voces en la tierra, la lección de Juan Rulfo*, México, UNAM, p. 53.

⁴⁶ Juan Rulfo (1987), “Paso del Norte”, en *Obras*, en *Obras*, México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 102-108.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 54.

vida. “No podría perdonar a ése, aunque no lo conozco; pero el hecho de que se haya puesto en el lugar donde yo sé que se puso, me da ánimos para acabar con él. No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca”.⁴⁹

La pérdida y la orfandad son temas recurrentes que se truecan con apariencias diversas. En “No oyes ladrar los perros”, por ejemplo, la tensa comunicación entre progenitor e hijo pareciera diluirse, lo cierto es que hay mutuos reproches; el conflicto entre padre e hijo está mediado y, en apariencia, zanjado por la sublimación de la madre y esposa que se funden en su simbolismo. Gracias a ella, el padre carga a su hijo Ignacio, maltrecho; herido en los trasiegos de una vida en el pillaje. El padre se negaba a tener un hijo criminal (“Para mí ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí”).⁵⁰ El padre se sobrepone a la maldad viviente en que se ha convertido su hijo; lo carga bajo sus hombros en una larga travesía antes de llegar a Tonaya donde se curara. Una presencia los reúne: la madre, cuya memoria, que funge como esposa-madre, los concilia. “Todo esto que hago, no lo hago por usted, lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo”.⁵¹

La belleza hierática de Matilde Arcangel —en el cuento homónimo—, tan exaltada como su fervor maternal la llevan a una muerte prematura. Ella había sido objeto de idealización en vida; y desde su muerte, el padre odió y culpó al niño en brazos del trágico final de la madre. Matilde Arcangel protegió al niño con su propio cuerpo ante la agitación del caballo debido al espanto. Euremio Cedillo, el grande, le cobró con golpes e injurias a su hijo la muerte de su madre. Euremio, el hijo, resistió y, a pesar de todo, sobrevivió mientras el padre cambiaba pedazos de sus tierras por botellas de “bingarrote” (un tipo de aguardiente) “con el único fin de que el muchacho no encontrara cuando creciera de dónde agarrarse para vivir. Y lo logró”;⁵² acababa con su propia vida y vendía lo que pudo haber sido la herencia para su hijo a quien consideraba cobarde y asesino.

El propio destino puso las cosas en su lugar. Tras ir a arreglar cuentas pendientes con los bandidos, Euremio, el padre, quedó envuelto en un zafarrancho. El vástago regresó montado en el caballo del progenitor y si no intervino en el fin de su hijo, parecía jubiloso: “Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto”.⁵³ ¿Es posible que la muerte se sublime aun en condiciones violentas y que se vuelva un componente artístico?⁵⁴

⁴⁹ Juan Rulfo (1985), “¡Diles que no me maten!”, en *El Llano en llamas*, estudio introductorio y notas de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra (colección Letras Hispánicas, 218) p. 117.

⁵⁰ Juan Rulfo (1985), “No oyes ladrar los perros”, *Ibid.*, p. 148.

⁵¹ *Idem.*

⁵² “La herencia de Matilde Arcángel”, *Ibid.*, p. 160.

⁵³ Juan Rulfo (1985), “La herencia de Matilde Arcángel”, *Ibid.*, p. 166.

Macario el personaje del cuento homónimo, imagina en medio del enojo, a causa del “canto” de las ranas nocturnas, que su madrina pida “a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna [...] y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están”.⁵⁵ Ilusionada y desconsoladora añoranza de la muerte en las divagaciones de un niño de consciencia trastornada.

La figura del padre en la obra de Rulfo adquiere visos de Estado protector que cuida de la sociedad cuyos habitantes son como hijos. La figura del padre se funde con la del Estado; en ambos textos Rulfo emplea la ironía hasta el sarcasmo y así se cubre y a la vez significa el drama que viven los campesinos envueltos en la miseria. En “Luvina” hay un diálogo conocido por su incisivo humor que no oculta la incredulidad casi nihilista de los personajes que viven en la desgracia y han dejado de creer en las promesas del gobierno, *paterfamilias* supremo:

[...] ”Dices que el gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú no conoces al gobierno?

” Les dije que sí.

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

” Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques [raqúuticos]⁵⁶ y me dijeron que no, que el gobierno no tenía madre.⁵⁷

Y en “Nos han dado la tierra” el Estado como padre ha engañado a sus hijos, al darles títulos de propiedad de tierras que son plenos eriales incultivables.

El delegado [...] nos puso los papeles en la mano y nos dijo: —No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos. —Es que el Llano, señor delegado... [...] —Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche [...]. —¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran. —Pero, señor

⁵⁴ Evodio Escalante concluye que “la muerte del padre es un acontecimiento tan placentero como el tañido de una flauta”; el *parricidio festivo*, agrega el crítico, llevaría al *parricida titánico* que reúne la imagen del padre y del déspota rural. “En el marco de esta violencia antiautoritaria quisiera leer una novela como *Pedro Páramo*”. Véase, Evodio Escalante, *Ibid.* p. 61.

⁵⁵ Juan Rulfo (1985), “Macario”, *Ibid.*, p. 92.

⁵⁶ “Molenque. Raqúutico. Proviene del náhuatl *molonqui*, que [...] significa ‘cosa mollida’ o ‘cosa muy molida y seca’”. Véase, Sergio López Mena (2007), *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, México, unam (Coordinación de Humanidades), p. 158.

⁵⁷ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *Ibid.*, p. 127.

delegado, la tierra está deslavada, dura. [...] —Es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra.⁵⁸

En “El día del derrumbe” la figura del padre aparece dividida; transfigurada en el gobernador que llega a Tuxcacuesco para apoyar a sus habitantes, luego de un sismo que asoló al lugar dejando a muchas familias a la intemperie, además de las pérdidas de familiares. El recibimiento al gobernador, un general, se convierte en multitudinario festín que terminará en el estrépito de la borrachera. Los pobladores, entretanto, nunca escuchan propuestas directas de auxilio y reparación de sus viviendas; escuchan, eso sí, un largo discurso del visitante, que es una parodia de las prácticas demagógicas de los políticos del México posrevolucionario, reivindicando el arraigo a los valores y pertenencia a la colectividad, de la nación. Son estériles promesas de ayuda; es el reiterado engaño de los gobernantes a las poblaciones desamparadas. El gobernante como todopoderoso que nunca cumple con sus promesas. Figura omnímoda idealizada; de facto es inepta y perversa. Al final del cuento alude a la figura del padre y esposo irresponsable: uno de los interlocutores que rememoran, evoca detalles de aquel borlote que coincidió con el alumbramiento de su mujer, quien no tuvo al padre de su hijo Merencio junto a ella ni siquiera para llamar a una comadrona y “tuvo que salir del paso a como Dios le dio a entender”,⁵⁹ mientras su esposo asistía al recibimiento al gobernador después del derrumbe que simboliza el desmoronamiento de las instituciones en manos de caciques y la fragilidad de la familia en una sostenida incomunicación entre sus integrantes.

Una posibilidad más de la relación con la imagen paterna que oscila entre lo formal a lo simbólico, se encuentra en “Anacleto Morones”; la ausencia del padre y de la madre llevó a una de las mujeres cercanas al Niño Anacleto a embelesarse con él y adjudicarle la ilusión de la protección filial.

—Yo soy huérfana y él me alivió de mi orfandad; volví a encontrar a mi padre y a mi madre en él. Se pasó la noche acariciándome para que se me bajara mi pena.

—[...] se han muerto mis padres. Y me han dejado sola. Huérfana a esta edad en que es tan difícil encontrar apoyo.⁶⁰

“El Llano en llamas” tiene uno de los finales más inesperados en toda la literatura de Rulfo no tanto por la anécdota como por el sosiego, la reconciliación -en la pareja- y el perdón que lleva a la

⁵⁸ Juan Rulfo (1985), “Nos han dado la tierra”, *Ibid.*, pp. 41-42.

⁵⁹ Juan Rulfo (1985), “El día del derrumbe”, *Ibid.*, p. 158.

⁶⁰ Juan Rulfo (1985), “Anacleto Morones”, *Ibid.*, p. 178.

comuni3n, m1s que supera como mucho la mera exoneraci3n de los cr1menes cometidos. *El Pich3n*, narrador y personaje del cuento, describe las peripecias que vivi3 al lado del legendario Pedro Zamora, de cuyas huestes form3 parte durante cinco a1os haciendo frente al ej3rcito federal, antes de que desapareciera, se dice, siguiendo a una mujer hacia la capital donde al parecer lo mataron. Uno de los delitos por los que lo encarcelaron fue debido a la costumbre que ten1a de robar muchachas; una de ellas esper3 a que saliera de prisi3n. Ella tendr1a unos catorce a1os cuando 3l se la rob3; “de ojos bonitos, que me di3 mucha guerra y me cost3 buen trabajo amansarla”. Ella aguard3 afuera de la c1rcel a que 3l saliera: “—¡Pich3n, te estoy esperando a t1! — me dijo— ¡Te estaba esperando desde hace mucho tiempo! [...] —Tengo un hijo tuyo —me dijo despu3s—. All1 est1”.⁶¹ La escena es fant1stica. La idealizaci3n de la madre que ambiciona preservar la paternidad para su hijo, olvidando el maltrato del hombre cuando casi era una ni1a; ella a la vez representa, para *el Pich3n*, la expiaci3n en la consciencia de sus cr1menes. El ni1o era fiel imagen de su padre incluso en la mirada ya se anunciaba la maldad; tambi3n lo llamaban como al padre. “Pero 3l no es ning1n bandido ni ning1n asesino. 3l es gente buena”.⁶² La paternidad de *el Pich3n* podr1a asegurar su plena reivindicaci3n con su mujer, con su hijo y con 3l mismo. La indulgencia del destino lo alcanz3 y, tambi3n, el azar le concedi3 la plena satisfacci3n que, sin lograrlo, ambicionaron casi todos los personajes de Rulfo; placidez que roza la felicidad. Una familia se encuentra y se acepta; hecho imposible en la mayor1a de los protagonistas de los textos del escritor jalisciense. Reitero: el conflicto padre-hijo es una constante en los cuentos y en la novela. Aparecen de manera, incluso velada; al observarse, en perspectiva, evidencian rasgos obsesivos.⁶³ Violencia, ausencia, orfandad y p3rdida, con duelos prolongados, son una triada en la obra de Rulfo.

⁶¹ Juan Rulfo (1985), “El Llano en llamas”, *Ibid.*, p. 109-110.

⁶² *Ibid.* p. 110.

⁶³ Jorge Ruffinelli recuerda al poeta y cr1tico franc3s Charles Mauren (“La psicocr1tica y su m3todo”): “si en los diferentes libros de un mismo autor hacemos el rastreo de los motivos y sus metamorfosis, vincul1ndolos con los contextos y situaciones meta-ling1isticas (como son los biogr1ficos) podr1an llegar a perfilarse los ‘los caracteres estructurales obsesivos’ de un autor y del universo ideol3gico expresado en su obra”, Jorge Ruffinelli (1988), “La muerte del padre. Una lectura de la obra en Juan Rulfo”, *Studi di Letteratura ispano-american*, n1m. 20, Mil1n, p. 18.

CAPÍTULO II
LA INFANCIA: AÑOS DE FORMACIÓN
(1924-1935)

Introducción

Entre 1924 y 1935 transcurre el primer ciclo de formación de Juan Rulfo, quien vio fortalecida su fe, aunque los conflictos también lo acompañaron. En estos años destacan dos acontecimientos cruciales para el resto de su vida: el paso por el orfanatorio (1927-1932) y el seminario (1932-1934); sobre todo los sucesos que dejaron una impronta imborrable: las muertes de su padre (1923) y de su madre (1927), quien además de los padecimientos físicos; La tristeza lo dejó sin aliento. Entre los múltiples trastornos, esa década fue sumamente conflictiva en el acontecer social y económico del país y fue un desastre para la familia Rulfo: fue entonces cuando transcurrió La Cristiada (1926-1929), esa guerra sin sentido. El niño espectador de dramas familiares padeció el confinamiento, acentuado por la reclusión en las escuelas que fueron la extensión de su hogar.

Después de la muerte de la abuela materna (1935), quien fungió con gran autoridad y condescendencia, él decidió que no volvería al seminario. Llegó el prodigio de la libertad física, aunque nunca pudo sacudirse la opresión anímica que le provocaron las muertes de familiares cercanos, sobre todo, la de sus progenitores. Fue el reconocimiento de la libertad el mayor logro del futuro escritor que se libera de los encierros escolares; ambiciona reencontrarse e integrarse a la naturaleza como un desafío y un anhelo; temple su fortaleza física y mental en la práctica del alpinismo. Ingresó al Colegio Militar por consideración al coronel David Pérez Rulfo y una lejana curiosidad, aunque la milicia se oponía a sus ideales, sus empeños como escritor, además de las reticencias hacia los militares. Entonces, renunció al Colegio y se apropió de la libertad. Sus afanes eran de férreos, inquebrantables. Desde que ingresó al seminario sabía que su destino estaba en las letras, aunque quería delinear sus rumbos y tener opciones asibles, pronto advirtió que del seminario no sacaría gran provecho porque sus estudios ahí no tenían validez en instituciones oficiales. Su encuentro con la Ciudad de México, a pesar del vínculo conflictivo, será una de las experiencias más estimulantes a lo largo de su vida. Se iniciará un nuevo desafío en su existencia

a) El Instituto Luis Silva

A los siete años —en 1924— el niño inició la instrucción primaria en la escuela de la profesora María de Jesús Ayala; un año después ingresó a la escuela Guadalupana, anexa al santuario de las monjas francesas de la orden Josefina, al frente de la cual estaba el cura Irineo Monroy. Esas monjas fueron expulsadas, aunque permanecieron las mexicanas de la orden de San José. El niño ya de por sí retraído, ante la inseguridad que asolaba en San Gabriel y en poblados aledaños, se concentró en la lectura de los libros que el cura Irineo Monroy desalojó de su curato antes de refugiarse en la casa de la abuela de Rulfo; se hizo pasar por censor eclesiástico, “él recogía todos los libros que había en las casas para ver si estaban prohibidos o no. Porque tenía el *index papal*, ¿no? Entonces —Juan Rulfo añade— para él todos los libros estaban prohibidos”.¹

En marzo de 1924, el gobernador de Jalisco, José Guadalupe Zuno, había permitido que las comunidades agrarias que no habían sido dotadas de parcelas, pudieran tomar posesión de tierras para trabajarlas, mientras se solucionaba su legalidad. Dos meses más tarde se comienzan a aplicar las leyes agrarias. Las expropiaciones agrarias anunciaban el fin de los latifundios. Plutarco Elías Calles asume la presidencia en diciembre de 1924 y será tajante al limitar los poderes de la iglesia y en junio de 1926 expide el decreto que reforma el Código Penal, respecto a los delitos contra la Federación que impone sanciones a la infracción de los Artículos 3º, 5º, 24º, 27º y 130º constitucionales. Un mes después entra en vigor la Ley Calles.² Este cisma traumático provocó el movimiento armado popular y la consecuente privación de los sacramentos a la población.

El colegio religioso en donde estudiaba Juan Rulfo cerró sus puertas en 1926 debido a las disposiciones anticlericales.³ Antes de concluir el primer trimestre de ese año, el gobierno ya había expulsado del país a más de doscientos sacerdotes extranjeros y se habían cerrado ciento

¹ Sylvia Fuentes (1985), “Juan Rulfo: Infra-mundo”, *Espejo de escritores*, notas y prólogo de Reina Roffé, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, p. 68.

² Al iniciarse el año, el presidente Calles ordenó a los gobernadores que reglamentaran el artículo 130 constitucional. Antes del 16 de marzo de 1926 ya se habían expulsado 202 sacerdotes extranjeros del país, y clausurado 83 oratorios, 118 colegios y 83 conventos. En una circular fechada el 20 de mayo de ese mismo año, la Secretaría de Gobernación exigía a todos los sacerdotes que se registraran —en su ayuntamiento correspondiente— para poder ejercer sus funciones. Jean Meyer (2000), *La cristiada. El conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929*, vol. 2, México, Siglo XXI Editores, p. 246.

³ Entre otras especificaciones el Artículo 130 Constitucional precisa que las iglesias y demás agrupaciones religiosas se sujetaran a la ley [...]. Corresponderá sólo al congreso de la unión legislar sobre culto público y de iglesias y agrupaciones religiosas [...] los mexicanos podrán ejercer el ministerio de cualquier culto. Los mexicanos, así como los extranjeros deberán, para ello, satisfacer los requisitos que señale la ley [...] Los ministros no podrán asociarse con fines políticos ni realizar proselitismo a favor o en contra de candidato, partido o asociación política alguna. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* (2012), México, Instituto de Investigaciones Jurídicas. >><http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/131.htm?s><< [consulta, 12 de julio de 2012].

diez y ocho colegios, más de ochenta conventos y otros tantos oratorios. El último día de julio, los sacerdotes ceden a los fieles el cuidado de los templos.

El colegio de las Josefinas es clausurado; las monjas abandonan San Gabriel y doña Tiburcia Árias se niega a que sus nietos ingresen a una escuela laica, ellos debían ser educados dentro del perdón de Dios. El cura le enseñó a leer a su hermana Eva y “aprendía muy bien”. La atmósfera se rarificaba; Rulfo recordaría las balaceras por la calle donde él vivía porque el curato se convirtió en cuartel; nunca olvidó los postes con cristeros colgados que aparecían como macabros estandartes, vívidos e inánimes. Los soldados subían a la torre de la iglesia y desde ahí se la pasaban “echando bala”.⁴ Era imposible salir a la calle porque se oían disparos de federales y cristeros por igual; ambos contendientes entraban a saquear. La población terminó por abandonar sus hogares y sus tierras. Entre la crónica y la ficción, es emblemática la imagen en que “Rulfo niño vio pasar a los cristeros por las faldas del cerro, y su mamá le tapaba los ojos para que no se le quedara grabado el siniestro monigote de un ahorcado o la marioneta de hilos rotos que los soldados llevaban a empujones hasta el paredón del fusilamiento”.⁵

La Cristiada, a la cual Rulfo se refirió como una guerra intestina, abarcó Colima, Jalisco, Michoacán, Nayarit, y Guanajuato. El escritor enfatizó la presencia de la mujer en el movimiento cristero: “Las costumbres de esos pueblos [del Bajío] son matriarcales todavía. Allí la mujer es la que manda. Justamente una de esas cosas en que se notó el poder del matriarcado fue durante la revolución cristera en donde fue la mujer la que hizo la revolución”.⁶ Una razón de ese liderazgo es la influencia que ejercían los curas que estimulaban la causa cristera. Ellas a su vez exigían ir a pelear a sus hijos, a sus padres, a sus hermanos, a sus maridos.

El niño Juan a los nueve años lee mucho; no va a la escuela, aunque –como ya se ha visto– tiene a su disposición la biblioteca del cura Irineo Monroy que aloja en la sala de la casa de doña Tiburcia; el curato fue ocupado por el ejército federal. El clérigo ejerce su oficio clandestinamente; Eva, hermana del escritor, recuerda que durante la Cristiada don Irineo Monroy estuvo escondido; se ausentaba de la casa y luego regresaba; como cualquier civil entraba y salía. La figura del sacerdote debió ser modélica para el niño Juan, quien ya adulto lo tiene presente; aparece como trasunto conflictuada en *Pedro Páramo*.

⁴ Sylvia Fuentes (1985), “Juan Rulfo: Infra-mundo” en *Espejo de escritores*, New Hampshire, Hanover, Ediciones del Norte, notas y prólogo de Reina Roffé, pp. 67-69.

⁵ Elena Poniatowska (1985), *Ay, vida, no me mereces*, México, Joaquín Mortiz, p. 145.

⁶ Luis Harss (1969), “Juan Rulfo o la pena sin nombre” en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, nota de Antonio Benítez R., La Habana, Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), p. 14-15.

El Tilcuate siguió viniendo: —Ahora somos carrancistas. —Está bien. —Andamos con mi general Obregón. —Está bien. —Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos. —Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho. —Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él? —Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.⁷

Un año después de haberse suspendido el culto en las iglesias que derivó en el alzamiento de los “cristos reyes”, los “cristeros”, Juan y Severiano, su hermano mayor, ingresan —entre agosto y septiembre de 1927— al orfanatorio Luis Silva en Guadalajara, situado en la calle de Morelos 644, junto al templo de Jesús María en el centro de la ciudad, a cuatro calles de la catedral. Con el nombre del Orfanatorio del Sagrado Corazón, se fundó el 6 de enero de 1887. El posterior nombre proviene de la figura de Luis Silva (1857-1918) quien fue un esmerado impulsor de la institución que dirigió entre 1895 y 1918.⁸ El niño Juan entró a tercer año de primaria; Severiano, a quinto.⁹

La vida social de la región y del país se concentraba en un vórtice de fe entre la población y restricciones al culto religioso de parte del gobierno. Al primer día de 1927, el presidente Calles señaló en un mensaje a la ciudadanía que su gobierno no pretendía coartar o combatir las actividades religiosas ante las cuales el poder ejecutivo mostraba “sincero respeto por todas las manifestaciones de conciencia o de credo religioso” con el firme propósito de que todos los componentes del Estado se mantengan en completa disciplina.¹⁰ La guerra cristera aumentó la pauperización campesina en la región. Durante 1927 el gobierno gastaba treinta y tres centavos de cada peso en el ejército.¹¹

⁷ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 248 (segmento 66).

⁸ El canónigo Luis Silva fue considerado el orador con más habilidad y expresividad en el Seminario de Guadalajara; uno de sus mayores alocuciones fue la realizada en el templo de San José de Gracia, en las honras fúnebres de Alfonso XII, Rey de España (1857-1885). Desde 1996 la institución dejó de ser internado y escuela para externos varones; se convirtió en colegio mixto de preprimaria a secundaria Véase, Alfonso Manuel Castañeda (1958), *El Colegio Luis Silva en el tiempo y en la acción. Estudio histórico-social (1887-1957)*, Guadalajara, Jalisco.

⁹ La hoja de registro, que aún permanece en el centro educativo, no tiene referencias del ingreso en 1927; sí establece en sus registros que en el año lectivo 1929-1930, Juan P. Vizcaíno (*sic*) de doce años de edad ingresa al 5º grado (que en ese momento medía 1.42 mts. de estatura); su tutor es el tío materno Vicente Vizcaíno cuyo domicilio está a unas calles del orfanatorio (Donato Guerra 38). Y en septiembre de 1930 aparece el registro de la última inscripción (1930-1931). El domicilio del tío ya es Sta. Mónica 152, más lejos del orfanato, aunque todavía en el centro de la capital. Entonces Juan Pérez Vizcaíno, tiene trece años de edad y mide 1.52 mts.

¹⁰ Plutarco Elías Calles (1992) “Mensaje de Año Nuevo al pueblo de México”, en Carlos Macías, *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, SEP-FCE, pp.149-152.

¹¹ “Los burócratas se pasaban varias quincenas sin cobrar. La actividad comercial se reducía en todo el país [...] A mediados de 1927 [...] la palabra ‘crisis’ se pronunciaba abiertamente en la prensa y en el congreso. La política y la guerra, la derrota y la conciencia de la derrota, frente a una situación estructural de dependencia con respecto a los Estados Unidos, predominan ahora sobre la orgullosa política económica”. Enrique Krauze *et al.*, (2006), *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928. La reconstrucción económica*, El Colegio de México, México, vol. 10, pp. 27, 29.

Esos días fueron aciagos para los niños Pérez Vizcaíno que ya arrastraban el trauma de la pérdida, la orfandad. “Lo único que aprendí allí fue a deprimirme. Era una tremenda disciplina. Era un sistema carcelario. En esas épocas contraí un estado de depresión del que todavía no me he podido curar”.¹²

Después de la muerte de su esposo, María Vizcaíno, la madre de Juan Rulfo, encontró en la iglesia un refugio ante la consternación ante el crimen. La ausencia de sus hijos también la postró en el desconsuelo. Su salud se debilitó. Ella habría querido ir a vivir a Guadalajara con su suegra María Rulfo Navarro, muy querida por sus nietos; ella quería inscribir a sus hijos en una escuela no laica y estar cerca de ellos —no olvidemos que ya había perdido a su primera hija apenas unas semanas después de nacida. Al final se impuso la autoridad de su madre, doña Tiburcia.

Dos meses después de que sus hijos ingresaran al orfanatorio, a las cinco de la mañana del 27 de noviembre de 1927, ella murió en San Gabriel a los 32 años de edad de “neuralgia del corazón”, en la calle de Zaragoza, después Hidalgo, número tres. Su salud se había ido menguando tras el asesinato de su esposo. Se ha dicho que vio en San Gabriel al asesino de su esposo en dos ocasiones: la primera en el mercado; la segunda cuando fue por sus hijos al colegio antes de que viajaran a Guadalajara.¹³

“Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los ‘cristeros’ y la tropa echó rialada¹⁴ con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morirme de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar”.¹⁵ Sobrevino el estremecimiento, luego, el abatimiento y la inmovilidad. La partida de sus hijos al orfanatorio la devastó sin remedio. Fue consumida por la desolación. Los niños Pérez Rulfo supieron del fallecimiento cuando su madre ya había recibido la sepultura,¹⁶ la cual ocurrió luego de una noche de velorio en que Eva y Francisco Javier permanecieron solos un rato con su madre, “creyéndola dormida.”¹⁷ El tío Vicente Vizcaíno Arias no quiso llevarlos “para que se despidieran”, tal vez porque el viaje de

¹² Véase Joaquín Soler Serrano (1977), “Los vivos rodeados por los muertos” (entrevista a Juan Rulfo, transcripción de video), Madrid, *Tele-Radio*, núm. 24, abril, p. 189.

¹³ Fernando Barrientos del Monte (2007), *Juan Rulfo. El regreso al paraíso*. Guadalajara, México, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara, p. 21.

¹⁴ *Rialada*, realada; “echar realada” significa recoger el ganado y, por analogía, reclutar gente en masa como si fuera un rebaño. Véase, Juan Rulfo (2002), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, decimosexta edición. Estudio introductorio de José Carlos González Boixo, p. 138.

¹⁵ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), p. 216 (segmento 42).

¹⁶ Juan Ascencio (2005), *op. cit.*, p. 95; Sergio López Mena (1993), *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, (Biblioteca de Letras), p. 15.

¹⁷ Alberto Vital, *op. cit.*, pp. 34, 35 y 41; Sergio López Mena (1995), *Dos estudios sobre Juan Rulfo*, México, Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Colima-IIF-UNAM. (Cuadernos para la Docencia, 16), p. 15.

Guadalajara a San Gabriel, entonces, era muy largo. Mandó un telegrama. La directora del orfanato ante los niños Severiano y Juan dijo: “Muchachos, fíjense que su mamá se puso mala, se enfermó mucho. Los doctores de San Gabriel le hicieron la lucha, pero no tuvo alivio. Vamos a rezar por ella”.¹⁸

“Mientras cundía por todo el estado de Jalisco la rebelión cristera, veía envejecer mi infancia en un orfanatorio [...] Allí me enteré también que mi madre había muerto y esto significaba [...] un aplazamiento tras otro para salir del encierro”.¹⁹ Ahí también supo “que lo que no se conoce no se ambiciona y que, al final de cuentas, la única y más grande riqueza que existe sobre la tierra es la tranquilidad”.²⁰

En el orfanato Juan Rulfo se distinguió por su introversión y timidez; no jugaba con sus compañeros en ese patio cuadrado rodeado de columnas. Su relación con el mundo era la torre de la iglesia contigua. La sensación de aniquilamiento se mantuvo imborrable desde los días del confinamiento en el Colegio Luis Silva, el sitio donde se conforma el carácter del escritor cuyos días de infancia estuvieron cercados por la disciplina de la escuela y los rezos. El domingo era el único día en que reconocía el mundo; el cielo, las calles y algunos paseos por la ciudad de Guadalajara.

Si al menos le hubieran dicho a dónde ir, hacia dónde tirar en aquella ciudad desconocida o conocida apenas, de la que sabía su nombre, sus calles, sus barriadas y la cual había recorrido miles de domingos. Una ciudad de domingos; pero sin días de semana: un lugar donde ni los lunes, ni los martes, ni los miércoles existían, ni tampoco los jueves ni los viernes o los sábados. Sólo los domingos. La ciudad de los domingos. Era como si le hubieran vaciado los demás días; colados por un cedazo o mandados al estercolero. Cinco años de puros domingos.²¹

Estas líneas, sin su autorización, fueron publicadas después de la muerte del escritor, recuperan el estado anímico del niño; asimismo puede deducirse como estas notas, esbozos o borradores formaban parte de lo que después sería el trasunto de un texto de ficción. “Cinco años de puros domingos” fue el lapso en que Rulfo estuvo en el Colegio Luis Silva (1927-1932), entre los diez y quince años: desde el final precipitado de la infancia y el inicio de la juventud; lapso en el cual emergieron los rasgos de su personalidad adulta. Palabras claves que formarán parte de la visión que del mundo tenía y de sus valores: orfandad, ausencia, pérdida, devastación, ruina y muerte.

¹⁸ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 95.

¹⁹ Juan Rulfo (1994), “Retrato y autobiografía” en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, ERA, p. 16.

²⁰ *Idem.* Estas palabras pudieron haber sido escritas en la década de los sesenta, acaso fue una semblanza escrita por encargo.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

La carencia afectiva en el niño fue mayúscula: dos meses después de su ingreso al orfanatorio murió su madre. El duelo en medio de la rigidez de las rutinas, el aislamiento y la carencia de afectos cercanos tuvieron que convertirse la zozobra ¿dónde y con quién encontrar un refugio? La salvación obligatoria fue la reclusión y una fe impuesta al niño durante cientos de despertares en la incertidumbre, en horas irrecusables de oración. De ahí proviene el personaje quebrantado, escindido y de sensibilidad exaltada. Ya adulto, hacia 1974, al explicarse los hechos y las circunstancias de su infancia no adujo razones sociohistóricas; apeló a lo desconocido e invisible que atribuyó al hecho necesario que el mundo en su orden ejerce sobre cada individuo, el destino:

Yo tuve una infancia muy dura, muy difícil. Una familia que se desintegró muy fácilmente en un lugar que fue totalmente destruido. Desde mi padre y mi madre, inclusive todos los hermanos de mi padre fueron asesinados. Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré ni he encontrado hasta la fecha el punto de apoyo que me muestre por qué en esta familia mía sucedieron en esa forma, y tan sistemáticamente, esa serie de asesinatos y de crueldades. La vida estuvo flanqueada por la clausura, el encierro, la incomunicación, los frecuentes adioses y los largos silencios [...] ²²

La agobiante rutina del encierro. La vida de un niño cuyos impulsos vitales se reducen a las faenas domésticas –como limpiar el dormitorio– y algunas actividades de esparcimiento; él se concentraba, sobre todo, en la lectura. Es el cuerpo de un niño dotado para percibir y fantasear con el tiempo más allá de los horarios y usos ordinarios que rigen la vida productiva. La vida de Juan Rulfo oscilaba entre la exaltación anímica y la inmovilidad que vivió como espectador de las irrupciones de ese hecho y esa condición que lleva toda existencia a la sombra de la Nada: la muerte.

La angustia irrumpió en su vida y permaneció siempre con él. Su fe estaba aniquilada; el pesimismo emergió naturalmente y se manifestó en la voz de sus personajes. Habrá que recordar “Nos han dado la tierra”, “Talpa”, “¡Diles que no me maten!”, “La cuesta de las comadres” o “Luvina”. Y en *Pedro Páramo* los revolucionarios parecen no tener ideales; su oportunismo es inocultable, por ejemplo, el Tilcuate es, sucesivamente, carrancista, villista y obregonista; a los diversos grupos revolucionarios los caracteriza un comportamiento criminal. El hombre para

²² Joseph Sommers (1974), “Los muertos no tienen ni tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en Joseph Sommers. La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas, SEPSetentas, México, p. 20.

Rulfo está condenado desde su interior y socialmente los ideales se han perdido; implícitamente hay una crítica al movimiento revolucionario.²³

El encierro individual se advierte también en la clausura cercana a la inmovilidad que, en general, viven los personajes de sus cuentos. Hay un distanciamiento del mundo social que les exige “por dentro y desde dentro” a vivir

una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo total de estos cuentos en los que parece haberse detenido el tiempo [...] Rulfo [...] logra detener el tiempo, borrando a la vez toda representación exterior de los personajes para darnos esa monótona y difusa vivencia interior en la que la tragedia es instruida y aceptada como inevitable.²⁴

La edad dorada de la niñez en Rulfo duró apenas seis años, no sin los sobresaltos de frecuentes viajes y padecimientos que en la familia Pérez Vizcaíno eran habituales. El cariño hogareño se desvaneció entre el azar de la sobrevivencia del padre y la misma misantropía de la madre, inhibida por la férrea personalidad de la abuela materna, Tiburcia Arias. Y afuera también había conflictos: la lucha antirreligiosa del gobierno federal, el odio de Plutarco Elías Calles al clero y la defensa de la población creyente del derecho de culto que resistía y manifestaba su descontento entre la población. La violencia social se hizo incontrolable; sobrevinieron más pérdidas materiales y humanas. Era ostensible el resentimiento social. Con el asesinato del presidente electo, Álvaro Obregón —el 17 de julio de 1928— Calles había concluido una violenta década y dos soluciones fundamentales para la política mexicana: la fundación del Partido Nacional Revolucionario (1929) como partido de Estado y los arreglos definitivos con la Iglesia. De 1926 a 1929, cien mil campesinos del centro y occidente del país se levantaron en armas contra las fuerzas federales.²⁵

Durante las vacaciones escolares —entre 1927 y 1932— el niño Juan dejaba el orfanatorio Luis Silva y regresaba a San Gabriel. La paz era relativa al traspasar su fuente al centro del patio: llegaba a la reja y la puerta de la casa en San Gabriel, situada en la calle Hidalgo a unas seis calles del Zócalo. Veía esperpénticos estandartes: los cuerpos de hombres que enfrentaron al gobierno

²³ Véase, Ute Seydel (2008), “La simbolización de la microhistoria en *Pedro Páramo*”, en *Pedro Páramo* diálogos en contrapunto (1955-2005), Yvette Jimenez de Báez y Luzelena Gutierrez de Velasco, eds., El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, p. 169.

²⁴ Carlos Blanco Aguinaga (1985), “Introducción”, en *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 218), pp. 18-19.

²⁵ Enrique Krauze (1997), *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets Editores, México, p. 20.

por haber suspendido los cultos religiosos, eran aniquilados y luego –para “persuadir” a la población fanática– el mismo ejército los colgaba en los postes de luz.

En los textos de Rulfo la muerte es protagonista central, siempre representando a la ausencia y su clamoroso silencio; la muerte es un hecho indeseado que testimonia la existencia de otros; imposible en la experiencia propia. La singularidad es la huída interminable ante los despojos que devienen en la Nada, “ese concepto vacío sin objeto”.²⁶

El escritor en ciernes se reencuentra con la madre entre la vigilia y el sueño e inicia un diálogo que se recogió como monólogo entre creación, ausencia y silencio:

Madre: / Te escribo esta carta desde aquí de la tierra, a ti que estás en los cielos. / Quiero contarte lo que ha pasado desde que te / fuiste; lo cercano.²⁷

Al hablar de su estancia en el colegio Luis Silva, Rulfo manifestaba una sensación cercana a la asfixia, porque los orfanatorios en esos días eran una suerte de correccionales donde la gente rica llevaba a sus hijos y les encubrían el propósito de imponerles castigos aleccionadores; en el caso de los niños Pérez Vizcaíno, su abuela deseaba para ellos una educación esmerada en la cual la religión tuviera un lugar privilegiado. Para Juan lo que se imponía era la austeridad y las restricciones. Cada día se iniciaba a las cinco de la mañana con labores de limpieza del colegio y comida mal oliente con que alimentaban ahí a los niños; se imponían las privaciones y concentración de clases que incluían los estudios de solfeo y el orfeón. Se respiraba un aislamiento en el discurso que busca la redención de las almas y que clama por su salvación. El colegio-orfanato lo dirigía doña Juanita García, célebre por su severidad; ese ambiente marcó el carácter introvertido del niño Juan que sobresalía por la pulcritud en su vestimenta. En el orfanato conoció el castigo entre la opresión y la contención, acciones que cíclicamente se heredan a los jóvenes; ese proceso se traduce en un hecho elemental que permea la obra del escritor jalisciense: el poder.

La austeridad en el orfanato no era sólo emocional o simbólica: Luis Gómez Pimienta, compañero de clase y de dormitorio del niño Juan, recuerda que su desayuno consistía en un jarro de atole, un plato de frijoles agorgojados; la comida era un plato de sopa aguada, carne en mal estado, cuatro tortillas; la cena era igual al desayuno. La noche del sábado era especial: “el Hotel Fénix le regalaba al colegio desperdicios de pan o pan viejo, duro; pero Jacoba, la cocinera,

²⁶ “Ese concepto vacío” entendido por Descartes como el “más alto concepto en el cual se suele fundar una filosofía trascendental”, Véase, Nicola Abbagnano (1992), *op. cit.*, p. 833.

²⁷ Juan Rulfo (1994), “Madre”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez, México, Ediciones ERA, p. 150.

se las ingeniaba para mezclarlo con agua y panocha o piloncillo, y para nosotros era un banquete”. Juan, cuenta su amigo, era ceremonioso al partir el pan. A pesar de esas infames precariedades, la familia pagaba una cuota adicional para que los niños Pérez Vizcaíno tomaran leche en lugar de atole y un huevo cada día; ellos tenían privilegios, a pesar de la mermada bonanza del lado paterno y por el materno, al conjugarse las secuelas de la revolución, el bandolerismo, y el principio del fin de los latifundios.²⁸

b) Calma después de la tempestad

El 19 de julio de 1928, la capital del país despertó con la noticia de que un día antes, el presidente electo, General Álvaro Obregón, había muerto asesinado, en el restaurante La Bombilla en San Ángel, a manos de José León Toral, vinculado con grupos católicos militantes. El presidente saliente, Plutarco Elías Calles, comentó:

El inaudito crimen en que ha perdido la vida el presidente electo de la República, señor general don Álvaro Obregón, [...] ha cubierto a la nación de duelo justificadísimo, y no habrá espíritu honrado en cualquier parte que no lo repruebe con la más honda indignación. México pierde al estadista más completo de los últimos tiempos y al representativo más ilustre de un movimiento social que tantos sufrimientos ha costado al pueblo [...] El criminal ha confesado ya [...] que su funesta acción fue movida por el fanatismo religioso, [...] las autoridades encargadas del esclarecimiento de los hechos [...] aprovechó los [...] dolorosos momentos a fin de hacer el más amplio llamamiento a todos los grupos revolucionarios, para sostener con más firmeza todavía su bandera de reivindicaciones.²⁹

El final de la década abre perspectivas para la solución del problema religioso que enfrenta el gobierno mexicano. Emilio Portes Gil, presidente interino, tiene el propósito de llegar a una tregua terminante y aprovecha una circunstancia: en junio de 1929 muere el jefe de los cristeros, el general Enrique Gorostieta. Sin guía, la lucha se centra entre el Bajío y los litorales de Colima y Jalisco, y prevén una pronta rendición. Ocurren los acuerdos entre el Estado y la Iglesia. Monseñor Ruiz y Flores asume el puesto de delegado apostólico y el obispo Pascual Díaz es

²⁸ Véase, Luis Gómez Pimienta (1989), “Era un gran conversador” en *Homenaje a Juan Rulfo*, Recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, Universidad de Guadalajara, pp. 35-38; Felipe Cobián Rosales (1986), “Dato fidedigno: Juan Rulfo nació el 16 de mayo de 1917 de 1986, Carlos Juan Nepomuceno era su nombre completo. IV y último”, *La Jornada*, 11 de enero, p. 22; Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 93.

²⁹ Plutarco Elías Calles [1928] (1992), “Mensaje a la nación al conocerse la noticia del asesinato del general Obregón”, en Carlos Macías, *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, SEP-FCE, pp. 161-162.

nombrado arzobispo de México. El armisticio se sucede el 21 de junio; concluye el conflicto y a los nueve días se reabren los templos. Se les concede amnistía a los cristeros.

El cambio es notorio:

desde que Juan ingresó en el orfanatorio, las campanas del templo de Jesús María [contigua al Instituto Luis Silva] habían estado mudas. Ahora parece que aturden de ruido, y de tristeza [...] En San Gabriel se presenta el general cristero Manuel C. Michel con doscientos cincuenta hombres. Las campanas del curato, frente a la casa de doña Tiburcia, volvieron a llamar a misa. Eva recuerda que ‘las campanas se oían como si estuvieran dentro de la casa’. [...] Y doña Tiburcia reanuda sus devociones en el templo parroquial [...] usaba bastón para caminar y para amenazar a Eva, que se levantara a las cinco de la mañana para asistir a misa todos los días. Por la tarde, iba también al rosario. En la parroquia rezaban el rosario de cinco misterios; en casa, antes de acostarse, rezaban los otros diez.³⁰

En septiembre de 1930 Juan Pérez Vizcaíno³¹ es inscrito en el sexto grado grupo “A” (especial) del orfanatorio; Vicente Vizcaíno firmó como tutor; su hermano Francisco ingresó al cuarto grado. Rulfo recuerda que se quedó solo en el Luis Silva porque su hermano menor no quiso seguir estudiando y al mayor, lo expulsaron.³² Ahí adquirió rudimentos de taquigrafía y de contaduría entre otros saberes que le servirían más tarde como “una especie de muleta” para ingresar al mundo laboral: “dejé el pueblo muy chiquito, hice toda la escuela y hasta me titulé de contador”,³³ comentó a principios de la década de los sesenta. Estas palabras dejan rastros de la leyenda del escritor, cuyas semillas sembró.

En el orfanatorio se impartían cursos llamados de Instrucciones, equivalentes a lo que ahora se designa como carreras técnicas. Rulfo estudió Teneduría de libros.³⁴ Su silencio y sus declaraciones –entre la parquedad y el deber–, provocaron curiosidad y suspenso; ante la rareza del personaje, el misterio provocó los entredichos que devinieron en leyenda: los sucesos irreales e inaprensibles se convirtieron en un sino del escritor cuya templanza se forjó durante los años en

³⁰ Véase, Juan Ascencio, *op. cit.*, pp. 98, 99.

³¹ En las listas del Instituto este es el nombre con el que se le registra, disminuyendo el que se conoce a través del acta de nacimiento o, luego, la de bautismo. Del nombre sintético Juan Rulfo ya se habla en otro espacio de este capítulo.

³² Véase, Sylvia Fuentes (1985), *Espejo de escritores*, notas y prólogo de Reina Roffé, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, p. 71.

³³ Reina Roffé (2003), *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Madrid, Espasa (Biografías), p. 60; Elena Poniatowska (1961), “El Terrón del Tepetate” en *Palabras cruzadas*, México, Ediciones ERA, p. 139.

³⁴ Se establecieron, además, talleres de Carpintería, de Herrería, de Imprenta, de Encuadernación, además de Teneduría de Libros, desde el año de 1899 se incluyeron las clases de Taquigrafía, Inglés, Mecanografía, Telegrafía. También se conformó una banda de música. Véase, Alfonso Manuel Castañeda, *op. cit.* p. 72.

que el niño Juan vivió en el orfanato —de 1927 a 1932— y más tarde en el seminario, ya joven, entre los quince y los diecisiete años.

En sus días de descanso visita las librerías en Guadalajara, cuya población, en 1930, es de ciento ochenta mil habitantes; la de Jalisco de un millón doscientos cincuenta y cinco mil. Y en la Ciudad de México se da a conocer, en enero de 1929, la creación del Partido Nacional Revolucionario que coincide con las aspiraciones de Plutarco Elías Calles, quien decía propugnar por la era de las instituciones de México. Pocas semanas después se proclama, en marzo, el Plan de Hermosillo —concebido por el licenciado Gilberto Valenzuela— que convocaba al pueblo a librarse de la tiranía de Plutarco Elías Calles a quien se responsabiliza de la muerte de Álvaro Obregón. El día tres de este mes se inicia el último levantamiento militar significativo realizado en México. Irrumpe el movimiento alcista encabezado por el general José Gonzalo Escobar.³⁵ Sobresale de manera simultánea el movimiento estudiantil universitario que demanda su autonomía.³⁶ El 10 de julio de 1929 se firma la Ley Orgánica de la Universidad Nacional

³⁵ El costo de este movimiento fue alto: El presidente Portes Gil declaró ante el Congreso que del presupuesto federal se habían tenido que entregar catorce millones a la campaña militar, además de diversas pérdidas y gastos extraordinarios; tan sólo los ferrocarriles habían sufrido daños por veinticinco millones de pesos. Desde ese momento las pugnas políticas no estarían mediadas por las armas: “Se producirían en el terreno señalado por el PNR, y Calles en los seis años por venir, habría de convertirse en el ‘el jefe máximo’ y arbitro político supremo”. Véase, Lorenzo Meyer, *et al.*, (2004), *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, El Colegio de México (vol. 12), México, pp. 80-82.

³⁶ En un momento de enormes tensiones sociales y políticas el presidente Emilio Portes Gil concede la autonomía a Universidad Nacional, fundada en 1910 (cuando la población censada era de poco más de quince millones de habitantes; el ochenta por ciento era analfabeta). Ezequiel A. Chávez realizó los primeros esbozos de proyecto de autonomía hacia 1924 y en septiembre de 1928, la Liga Nacional de Estudiantes da a conocer su propia iniciativa al Congreso de la Unión, pero fueron las respectivas diferencias entre estudiantes y autoridades que catalizaron la autonomía de la Universidad, que era sobre todo una federación de facultades y escuelas. El conflicto que originó la autonomía surge en abril de 1929 en la Facultad de Jurisprudencia: Narciso Bassols anuncia que se aplicaran reconocimientos trimestrales y ya no exámenes finales; los alumnos se niegan al cambio. Y en la Escuela Nacional Preparatoria los alumnos se opusieron al nuevo plan de estudios de tres años en lugar del que existía de dos. El 9 de mayo estalló la huelga. En un principio el rector Antonio Castro Leal y el Secretario de Educación, Ezequiel Padilla, se rehúsan a las negociaciones ante el Comité de Huelga que preside el joven Alejandro Gómez Arias (1906-1990). Los estudiantes ya no querían que los gobiernos postrevolucionarios vieran la Universidad como un lujo sino como un instrumento de ascenso social. Portes Gil desestima el movimiento acusándolo, por su relación con José Vasconcelos, de tener fines políticos en su huelga. En mayo interviene Manuel Puig Casauranc, jefe del Departamento Central; funge como mediador y sugiere al presidente Portes Gil la concesión de la autonomía universitaria; estatus que le exigiría a la Universidad resolver sola sus problemas. Luego de una gran manifestación estudiantil en el Zócalo, el presidente interino de la República envía su respuesta de autonomía universitaria como única solución al conflicto. Así su gobierno tiene el mérito de haber concedido la autonomía; además —entre otros aspectos— impide que la huelga, que en ese momento ya era nacional, fuera manejada por el vasconcelismo. El 10 de julio de 1929 se firmó la Ley Orgánica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Véase Renate Marsiske (2010), “El movimiento estudiantil de 1929 y la autonomía de la Universidad Nacional de México”: http://www.anui.es/servicios/p_anui.es/publicaciones/revsup/res044/txt1.htm [consulta, 17 de septiembre de 2012]

Autónoma de México. Ese mismo mes el Partido Antirreleccionista postula a José Vasconcelos como candidato a la presidencia de la República; su campaña puso en tela de juicio todo el proceso electoral. En 1930, en el censo población, sobresale el incremento de la concentración demográfica en el Distrito Federal y, asimismo, el setenta por ciento de la población económicamente activa se dedica a labores agrícolas. A fines de este año se resienten las consecuencias de la depresión mundial de 1929. En México, la recuperación se realiza en 1933 con un predominio de la actividad agrícola.³⁷

c) La religiosidad institucionalizada y la pasión en el artista adolescente

“El hábito hace al monje” pregona el dicho popular, y la imagen del niño Juan rodeado de libros sobresale sobre cualquier otro escenario de él frente a los adultos. “Este muchacho tiene vocación de sacerdote”, decía la abuela Tiburcia Árias, quien lo instó al ingresar al seminario conociendo de sus expectativas y indagación de nuevos horizontes vivenciales e intelectuales: “No me gusta el seminario ni quiero ser padre, pero me voy porque quiero recorrer el mundo”.³⁸

El fervor de la pasión aparece en Juan Nepomuceno; el abandono del seminario emergió del deseo, la afirmación de eros y sus idealizaciones y de ímpetu del joven que a los quince años salía a la calle y con sigilo buscaba a una niña: Aurora Arámbula, de ojos azules aguamarina. Gustavo Aréchiga, contemporáneo del escritor, afirma que esa imagen luego se convertiría en el ideal encarnado en la novela por Susana San Juan, cuya complejidad de carácter contiene muchas aristas en la que se concentran la idealización de la belleza y la mujer con la fortaleza maternal que añora el huérfano cuya madre contuvo, entre la docilidad de una joven adinerada y religiosa de la época y el hermetismo de la esposa de un terrateniente que vive entre repentinos cambios de residencia y empleos circunstanciales. De constitución enfermiza, ella heredó a su hijo Juan la propensión al aislamiento y a la parquedad verbal. Además del cuidado de su familia, las aflicciones de la inestabilidad de residencia, las enfermedades en la familia y la beatería ocuparon su existencia.

Jorge Arámbula rememoró muchos años después que Juan y Aurora (hermana de Clementina, la esposa de Francisco Javier Pérez Rulfo Vizcaíno) se encontraban en la Loma Verde, “un paraje elevado donde los papalotes tenían tiempo de surcar el cielo”.³⁹ Del mismo modo podemos leer en *Pedro Páramo*:

³⁷ Patricia Galeana de Valdés (coord.) (1991), *Los siglos de México*, Nueva Imagen, México, pp. 342-345.

³⁸ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 101.

³⁹ Gustavo Aréchiga (2003) “Descubren a la novia de Rulfo”, en *Reforma*, Sección Cultura, , México, 12 de septiembre, pp. 2-3.

Pensaba en tí, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo.’ / El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra. / Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.⁴⁰

El hermano de la niña agrega que “se les veía muy empelotados. Cuando se fue Juan para Guadalajara fue de a puro llorar con mi hermana. Cada quien agarró su rumbo pero ella nunca lo olvidó. Fueron sus primeros noviazgos. Al principio él le escribía cartas y versos que después fueron quemados. Eran cartas muy bonitas que la hacían soñar, pero fueron guardadas muy lejos, en el fuego. Aurora nunca las quiso enseñar”.⁴¹

Esos días el joven jalisciense vivía un renacimiento; el principio de la edad de la razón que le exigía asimismo enfrentar y colmar la efervescencia de los instintos y la conciliación de los afectos terrenales con la pérdida del padre, de la madre y otros familiares y afectos; la familia cuya ausencia delineó, imperiosa, la vocación del joven. La memoria fue leal al arraigo entre ellos que pervivieron en una gran galería transfigurada en ánimas que nunca dejaron de convivir entre susurros al interior del oído del joven.

Volvió a darme las buenas noches. Y aunque no había niños jugando, ni palomas, ni tejados azules, sentí que el pueblo vivía. Y que, si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces. / De voces, sí. Y aquí, donde el aire era escaso, se oían mejor. Se quedaban dentro de uno, pesadas. Me acordé de lo que me había dicho mi madre: "*Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de tí. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz.*" / Mi madre... la viva. [...] Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto [...] Y en días de aire se ve al viento arrastrando hojas de árboles, cuando aquí, como tú ves, no hay árboles. Los hubo en algún tiempo, porque si no ¿de dónde saldrían esas hojas? / Y lo peor de todo es cuando oyes platicar a la gente, como si las voces salieran de alguna hendidura...⁴²

⁴⁰ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, (Letras Mexicanas), p. 157 (segmento 6).

⁴¹ Aurora Arámbula murió en Guadalajara el 11 de septiembre de 2003 a los ochenta y un años de edad. Véase, Gustavo Aréchiga, *op. cit.*, pp. 2-3.

⁴² Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés, México, FCE, (Letras Mexicanas), pp. 153, 182 [segmentos 3 y 24].

Durante el otoño de 1932 Rulfo intentó ingresar a la preparatoria de la Universidad de Guadalajara; se lo impidió una huelga estudiantil que se prolongó hasta febrero de 1934. Se exigía la renuncia del rector Enrique Díaz de León y las conclusiones del Primer Congreso de Universitarios Mexicanos se consideraron inadmisibles: Vicente Lombardo Toledano –director de la Escuela Nacional Preparatoria– proponía una suerte de educación socialista en las universidades. El conflicto alcanzó a los mismos católicos que pretendían recuperar sus prerrogativas, maltrechas por la oposición con el Estado, así como a los defensores de la libertad de cátedra. Al final del conflicto nació la Universidad Autónoma de Guadalajara. Esa fue una razón más por la que llegó al seminario:

Mi abuela materna [doña Tiburcia Arias] quería que yo fuera sacerdote, y mi abuela paterna [María Rulfo Navarro] que abogado, porque en su casa estaba la biblioteca de mi abuelo, que había sido abogado. Allí estaba un montón de libros aburridos, el Código de Napoleón y la Constitución y todas esas cosas.⁴³

Rulfo tenía quince años, corría el año de 1932 y el instinto le apuró su ingreso a la madurez; aceptó la confinación a cambio del conocimiento y por el impulso y el fervor de la ilusión y la vocación trenzadas. En noviembre de ese año ingresa al seminario Conciliar del Señor San José de la arquidiócesis de Guadalajara, situado en la esquina que forman las calles Murguía y Reforma. Queda inscrito en segundo año. Era, señala Juan Ascencio, un seminario menor con las asignaturas de Latinidad y Humanidades en el cual no se entregaban estudios certificados a sus alumnos; funcionaba tolerado –más o menos– en la clandestinidad: no tenía reconocimiento oficial, hecho que enfrentará el joven Juan al llegar a la ciudad de México, donde su asistencia a las aulas fue como oyente.

Una de las máximas ambiciones de un joven provinciano es conocer la capital del país que simboliza el encuentro y bifurcación de múltiples rumbos, en alguno de los cuales podrá encontrar su vocación. Juan Rulfo visitó por primera vez la ciudad de México en 1933.⁴⁴ Nada se sabe de ese primer viaje que sin duda fue determinante en las siguientes decisiones del joven; en ese momento cursa en el segundo año de la formación como seminarista, su estancia en la capital

⁴³ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁴ Sobre este viaje nada se sabe, ni los biógrafos ni los cronistas de Rulfo abundan; la referencia que se conoce de esta estancia es a través de las distintas cronologías de Jorge Rufinelli (1977), Felipe Garrido (1979) y la incluida en *Juan Rulfo Toda la Obra* (1992); ésta última es una copia literal de la de Rufinelli. y dice: “Intenta ingresar en la Universidad de Guadalajara, pero ésta entra en huelga, que durará varios años. Con el fin de continuar sus estudios se traslada a México”; la de Felipe Garrido cambia al final: “Va a vivir a la Ciudad de México”. Una cronología posterior, proveniente de la Fundación Rulfo (2001), señala: “1933: Continúa sus estudios en el seminario en Guadalajara y viaja por primera vez a la Ciudad de México”.

del país debió ser breve, tomando en cuenta que estaba en el seminario; muy probablemente fue a visitar a su tío David, quien luego será su mentor. La confusión en las referencias sobre este viaje estriba en que durante muchos años Rulfo ocultó su paso por el seminario. Carlos Blanco Aguinaga, anota que el autor de *El gallo de oro*, “a los quince años, en 1933, se marcha al Distrito Federal para estudiar Derecho. No lo hace y, en vez, se dedica a trabajos diversos”.⁴⁵

Es probable que el propio Rulfo platicara lo anterior al crítico de origen vasco –entonces residente de México–, lo cierto es que ese año de 1933, cursaba sus últimas materias en el seminario. Este es un ejemplo de cómo Rulfo alteró fechas y hechos a lo largo de su vida; al paso del tiempo se fueron creando versiones encontradas, conformadas por diversas declaraciones o notas que el mismo escritor hizo a lo largo de su vida. De ahí la definición tan ilustrativa de su paisano Juan José Arreola: “...era al mismo tiempo un poco huraño, cazurro y ladino –y agregase iba por las ramas, y eludía todo [...] En ocasiones, cuando conversaba con él, tenía la impresión de que los dos mentíamos pero que estábamos de acuerdo en hacerlo”.⁴⁶ La leyenda de Rulfo como escritor, personaje y figura icónica de la cultura mexicana se gestó desde esos días.

En la ciudad de México –en medio del enigma de la primera visita a la capital del país– el joven aspirante a escritor anima su vocación. Si la lectura dio sentido a su vida desde la infancia, el gusto por las caminatas, el excursionismo y el alpinismo apareció como una reivindicación y reapropiación de la naturaleza y la vida rural, además de su gusto por convivir con los pobladores en Jalisco en su temprana juventud. Durante estas jornadas en las montañas y el campo, asimilaba un habla que alimentó sus monólogos, diálogos y giros discursivos; un laconismo como artificio escritural, tamizado y decantado en el estilo.

En el seminario se integra a un deporte en equipo de manera sistemática. Jugaba fútbol, también practicaba basquetbol y boliche. Y el alpinismo lo vincularía directamente con su afición y escrupuloso ejercicio de la fotografía. Y en esos meses también nació su afición por el cine. Se puede deducir sobre los hechos ya referidos. Rulfo anhelaba conocer el mundo, viajar después a Europa y enriquecer sus horizontes intelectuales; acceder a senderos inéditos y asibles en que abreviarían los territorios de la imaginación y la fantasía. La vida emergía como una gran aventura, teñida de utopías y fatalidades.

⁴⁵ Carlos Blanco Aguinaga (1985), “Introducción”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), p. 16.

⁴⁶ Juan José Arreola (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, CONACULTA, México (Memorias Mexicanas), p. 119.

d) El seminario inconcluso y el descubrimiento de la existencia terrenal del artista

Antes de finalizar 1933 lee latín, le entusiasman las etimologías, se destaca en historia y ha profundizado en la “vía purgativa” o el “camino de perfección”. Cada día hay una meditación, antes de la misa y de las pláticas “formativas de un espíritu eclesiástico”, se disciernen temas como el libre albedrío, el pecado, el infierno, la gracia, el tiempo, la eternidad. Durante los años en el seminario (1932-1934), el joven desarrolla los principios que sostienen, entre sus extremos, el bien y el mal en la existencia y en la vida después de la vida, a la que alienta el catolicismo, el esfuerzo y el sacrificio en la vida terrena. El imaginario espiritual, ético y axiológico que conducen a la añorada comunión del amor en pareja se intensifican y se fortalecen, a través de la idealización, en el adolescente: ¡clama respuestas instintivas sobre los imperativos morales que sostiene la creencia, la fe, la devoción católica! Respuestas que antes de emerger se ciernen en el conflicto.⁴⁷

El futuro escritor está registrado en las listas de calificaciones del año escolar 1933-1934.⁴⁸ como Juan Pérez sin más; en las listas de asistencia del seminario aparecía como Vizcaíno Pérez Juan. En ese curso las asignaturas fueron: latín, gramática castellana, religión, matemáticas, historia patria, geografía y espíritu eclesiástico (cuyo tema era “Vías Purgativa e Iluminativa”). Durante las vacaciones el joven regresa a San Gabriel; juega fútbol y el alpinismo fortalece su cuerpo y su carácter. Hacia 1934 gana la carrera anual de ascenso al cerro situado atrás del Santuario de San Gabriel. Al recordar sus años de excursionista, ya en los últimos años de vida, Rulfo valoró: “lo bueno de las excursiones es que uno tiene que ir callado, callado”.⁴⁹

El duelo por las pérdidas en Rulfo se singulariza una y otra vez. La muerte de parientes cercanos fue una constante en su vida. Uno de los rostros visibles en la imagen multifacética del escritor fue una intermitente pesadumbre que sobrellevó en algunos periodos de su existencia.⁵⁰

Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno se decidió por la libertad que el brío de la juventud y su temperamento le demandaron. Él fue escritor. A muy pocos confió sus aspiraciones. Esa fue una de las razones que lo llevaron a desentenderse del latín, cuyo tercer

⁴⁷ Juan Ascencio señala que Rulfo, a su paso por el seminario, escuchó aproximadamente mil días charlas formativas del espíritu eclesiástico; “estas pláticas son vertebración oculta de la futura novela *Pedro Páramo*, donde un niño en estado de gracia toca la felicidad en las manos de una niña al volar papalotes en una loma [...] Él se enfrenta a la autoridad moral de un sacerdote, símbolo frágil del Bien”. Véase, Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁸ El año lectivo 1933-1934 corresponde al Tercero A de Preparatoria, en un plan de cinco años.

⁴⁹ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁰ Se dice que el periodista y biógrafo, Volodia Teitelboim consultó a Carlos Monsiváis cuál era, en su opinión, el efecto más notorio de la obra de Rulfo en la literatura mexicana; el autor de *Días de guardar* respondió: “Legalizó la tristeza”. Esta anécdota fue recuperada por el poeta venezolano Gonzalo Fraqui (2012), en *Ebriedades* editorial El Perro y la Rana (s/p).

curso reprobó en el seminario, y declinó aprobarlo en un examen extraordinario. Abandonó el camino augurado por la familia y encaró sus intuiciones, su vocación que exigían la libertad a toda individualidad con ambiciones y reciedumbre.

Juan Nepomuceno regresa a la casa de la abuela materna, María Rulfo, en San Gabriel, a la céntrica calle de Morelos; su hermano Severiano, está en Apulco, se dedica al ganado y administra los bienes de la abuela materna, Tiburcia Arias; también se encarga de la herencia de su hermano Juan: un potrero cuya propiedad fue afectada por el ejido Los González, así como una parte del rancho de Nacaxtle. En Apulco el futuro escritor se pasaba las noches leyendo y tomando café a la luz de una vela; entonces no había luz eléctrica en la hacienda de Apulco.

Juan inicia una vida itinerante por distintos lugares de Jalisco y del centro del país. Por primera vez en su vida tenía la oportunidad de vivir a sus anchas, llenarse de mundo y, sin sujeciones, concederse la placidez sin restricciones; se sobrepuso a tantos momentos en que se había doblegado ante las aflicciones espirituales y ante infinidad de preguntas sin respuesta. Su hermano Severiano, ganadero, le compra unas tierras que, en Apulco, le heredó su madre. Desde entonces podrá darse ciertos lujos como realizar expediciones en distintas poblaciones. A pesar de la modestia de los ingresos que recibió en la burocracia, le dieron, paulatinamente, la estabilidad que requería para leer, para meditar, para escribir. Incluso para escuchr música; disciplina primigenia y estrechamente relacionada con la literatura, antes, a la palabra: el habla, el lenguaje. Antonio Alatorre recuerda que encontró a su amigo de *Pan*, a mediados de los cuarenta en la casa de su tía Lola y su hermana Eva. Aún recibía cada año dinero que le enviaba su hermano Severiano quien administra unos terrenos heredados de su padre. Compra libros, revistas, discos de música clásica. Tiene un tocadiscos RCAVictor que es la envidia de sus amigos. En opinión de Alatorre, el escritor vivía como un burgués.

Dos veces estuve en la casa tapatía de Rulfo, una casa que me infundía respeto, muy distinta de la de Arreola (y no se diga de la mía, pues yo tuve en Guadalajara un cuarto mío, una mesa y una silla mías). En la biblioteca-dormitorio de Rulfo reinaba el orden y la pulcritud. Recuerdo, en una de las paredes, una buena copia de Gauguin. Recuerdo una preciosa foto de Dorothy McGuire, con su cristal y su marco. Y recuerdo los muchos libros, bien cuidados, bien acomodados en la estantería. Además, Rulfo poseía tocadiscos, lujo que ni Arreola ni yo hubiéramos soñado. En una de mis visitas, Rulfo me hizo oír cosas que yo no conocía, como el Poema para violín y orquesta de Chausson, y el aria *He shall feed His flock like a shepherd* del *Mesías* de Haendel, bellísimamente cantada por Marian Anderson.

Rulfo tenía en su biblioteca cuanta traducción de novelas norteamericanas iba saliendo de las prensas argentinas y chilenas. No sé si con el Rulfo de entonces hubiera sido posible una conversación acerca de Freud, o de Bergson, o de *Une saison en enfer*, o de *Poeta de Nueva York*. Lo que sé es que ni Arreola ni yo lo hubiéramos imaginado. Por lo demás, nuestras conversaciones con Rulfo estaban cargadas de silencios.⁵¹

Años después Rulfo lamentó haber vendido “el ranchito”.⁵² Él residía aislado dentro de la casa en una vivienda que acondicionó. Fumaba y leía con fruición. Pasaba de la ansiedad a la obsesión; a menudo, el sueño llegaba durante el alba entre lecturas y café. Organizaba reuniones en las cuales improvisaba narraciones sobre países y épocas que él mismo ambientaba con música. La personalidad de todo individuo posee muchos rostros y aristas; naturalmente alguna predomina sobre las demás; en Rulfo privó el laconismo, la reserva y fatalismo, aunque también disfrutó la convivencia con familiares e íntimos; distintos allegados a él han coincidido en que sus dotes como contador de historias eran extraordinarias. La invención surgía entre las digresiones a lo largo de las conversaciones.

Se trasladaba de San Gabriel a Apulco y a Tonaya, platicaba con los rancheros que llegaban y con los oriundos; buscaba la riqueza narrativa de los viejos que habitaban esos poblados y con los lugareños provenientes de Sayula y de Zapotlán. Un arriero de la hacienda de San Pedro Toxin decía: “Todos vivimos de recuerdos. [...] Y recordar... es vivir. Para mí es una tranquilidad el recordar...”.⁵³ Más tarde, el escritor viajó por el país; su hermana Eva decía que se detenía en los sitios que más le agradaban. En Guanajuato permaneció un mes.⁵⁴

El joven contaba con diez y ocho años de edad cuando clausuró su vida de seminarista. Acabó con el encierro físico que tanto había quebrantado y agitado su destino. El ensimismamiento anímico fue parte de su personalidad; la soledad le prodigó la pasión por la lectura; extendió su imaginario como lector en la revelación como escritor. Se propuso escribir como se habla. Buscaba una verdad aparente sostenida en la intuición y la imaginación. Y durante sus viajes en Jalisco refinó su oído. En esos días inició su práctica en la fotografía que consideraba junto a la literatura grandes aficiones. Los viajes laborales, más tarde, también le estimularon para

⁵¹ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 108, 112.

⁵² Juan Ascencio, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁵³ Palabras de Jesús Martínez, el “Motilón”, narrador y personaje principal del cortometraje *El abuelo Cheno* de Juan Carlos Rulfo. Fue uno de los hijos del caporal de la hacienda de Apulco adonde llegaba Cheno a buscar a María luego su esposa. Desde los diez años de edad el “Motilón” trabajaba como arriero en esa hacienda. Véase, Juan Carlos Rulfo (1995), *El abuelo Cheno y otras historias*, México, Ediciones el Milagro-IMCINE, p. 37.

⁵⁴ *Ibid.*, p.108.

aprehender el mundo rural de la República mexicana. El joven guardaba tantas expectativas como interrogantes:

Cuando Transito Pinzón cruzó la puerta del viejo orfanatorio con su valija de trapo sobre los hombros, no supo qué camino seguir. Allí afuera nadie lo esperaba. Recorrió unos cuantos pasos hacia el centro de la ciudad con la mente vacía y, al fin, recostó el cuerpo contra las rejas abiertas del templo de Jesús María, intentando ganar tiempo para ajustar sus ideas [...] ya no volvería al caserón donde transcurrieron cinco años de su vida. Ahora, en la calle, se sentía desorientado e inmóvil como una piedra tirada en cualquier camino [...]

Vio los altos muros del orfanatorio, allí donde dos ventanas altas y enrejadas le habían impedido tantas veces asomarse al mundo [...] Viéndolo bien, nada allá dentro tenía explicación alguna; solamente que, y a pesar de todo, aquello había sido su único refugio.⁵⁵

En los días en que abandonó el orfanatorio, el joven empezó a tomar fotografías, poco tiempo después obtuvo premios en *Jueves de Excélsior* y en *El Informador*. “Tenía —evocó el escritor— una camarita Agfa de cajoncito. Me costó once pesos de segunda mano. El revelado y las impresiones me las hacían en los laboratorios Julio, en Guadalajara. Estaban frente al cine”.⁵⁶ Si bien la fotografía no es la simiente de su fantasía, sí la ilumina y delinea atmósferas que luego se tornarán narraciones escuetas y frases lacónicas. Las imágenes que captan las lentes de Rulfo, son el punto de partida para crear desde la memoria anímica transfigurada y no desde la memoria visual. La fotografía —además de ser una disciplina con características propias— modela gustos estéticos del escritor, no es imagen que deriva en la imitación figurativa.

Sus fotografías paisajistas son una suerte de lienzos, propios de los claroscuros que el escritor capta y que son ficcionalizados desde el imaginario colectivo; también manifiestan un interés por los temas arquitectónicos, en su ambición expresiva deseaba plasmar la vitalidad, el efecto del tiempo, el deterioro de las construcciones arquitectónicas.⁵⁷ Hay un propósito —incluso, un proyecto implícito— en el vínculo imagen-texto; individuos y colectividades-escritura: campesinos trabajando la tierra, en festividades, músicos de bandas antes sus atriles, niños en la rueda de la fortuna, mujeres cargando a sus hijos pequeños, jóvenes sentados en la banqueta flanqueados por enormes Judas para el Sábado de Gloria; arrieros encaminando manadas de burros; mujeres llenando baldes de agua, lugareños departiendo en la esquina de algún pueblo semidesértico.

⁵⁵ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, p. 17.

⁵⁶ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁷ Véase, Andrew Dempsey (2005), *Juan Rulfo fotógrafo*, Dirección General de Publicaciones, CONACULTA (Círculo de Arte), 2005, p. 11.

Rutinas que eslabonan y nos atan a una existencia en la historia; ocio y trabajo coinciden y se funden. La vida diaria se convierte en un ritual; los momentos festivos se convierten en días de guardar: miradas de la memoria que ya forman parte de la galería colectiva anónima de una comunidad que, asimismo, renueva el carácter de la llamada idiosincrasia nacional. Las fotografías de Rulfo no sólo dilatan una tradición sino abrevan de ella y la enriquecen: retienen y vivifican la realidad de la geografía nacional, desde su imaginario personal y colectivo que se recrea, también, en sus textos literarios.

Comienza la plenitud juvenil y, con ella, la práctica del alpinismo, que atemperó la resistencia del cuerpo y simbolizó la aspiración de alcanzar las alturas; ampliar su horizonte y rodearse del firmamento; sentirse envuelto por la fría humedad de blancura difuminada. Llegar a la cúspide después de procelosas travesías. Era un desafío en el que veía y sentía la naturaleza feraz y escuchaba el misterio del silencio extático. A los diecisiete años gana la carrera anual de ascenso al cerro situado a espaldas del Santuario de San Gabriel. En el joven se rezumaba la memoria pluralizada en todos los sentidos perceptibles y concentrada en la creación que en esos días se esbozaba y que luego depuraría en estilo con habla propia; plasmaba con la escritura imágenes retenidas en el descubrimiento de la mayor naturalidad de sus retratos y en el encuentro necesario de los paisajes entre la luz y sombras de cada día, de cada lugar, de cada vida. La fotografía también lo reencontró con la historia viva de México tan necesaria y significativa para él.

El sendero del artista adolescente se inicia. El pasado histórico (la fotografía de arquitectura colonial), la idealización de la naturaleza (los paisajes de sus excursiones) y la creación se encuentran. Es la aspiración del escritor poseedor de un sentimiento trágico de la existencia que busca liberar entre la rebelión ante los atavismos y la revelación de intuiciones que germinarán en la escritura: la conciencia de *ser* y de la trascendencia. Y como fotógrafo, visto en retrospectiva, se encuentran detalles que nos revelan rasgos síquicos de sus modelos: en sus retratos se advierte “el esfuerzo de un artista que debió primero mirar lo que se ofrecía a la vista, pero también adivinar lo que se escondía. Podría compararlo con un historiador...”⁵⁸

En ese momento el joven asienta su fortaleza a través del narcisismo que la creación exige para alcanzar la consumación. Es ilustrativa la fotografía, un autorretrato, en que el joven posa, ataviado con ropa formal citadina contrastante con los zapatos de excursionista: un pantalón holgado; un cuello de vestir destaca cubierta por un suéter de lana, cuello V, y otro más abierto. Él de pie, la mano derecha recargada en un *piolet* de alpinista y la otra empuñada horizontalmente sobre la cadera; ve a la cámara con disimulada sonrisa; el orgullo resplandece, como acaso en

⁵⁸ Charles Baudelaire [1980] (2007), “Salón de 1859”, *apud.*, Verónica Volkow en *El retrato de Jorge Cuesta*, México, Siglo XXI Editores, p. 7.

ninguna otra fotografía que del escritor se conozca. La cabellera es una melena ensortijada. Representa la figura del alpinista y hombre de letras atildado; aun con el calor que produce la pipa, siente la feracidad del aire como proteica que alcanza el silencio: el que rodea la hoja en blanco. Se asoma una arrogancia que se desvanece en la oblicuidad de la mirada ante la cámara. Al fondo la montaña. A los diez y siete años, el hijo consentido de la María Vizcaíno –la silenciosa esposa, hija del licenciado Carlos Vizcaíno, benefactor de Apulco, cuya iglesia mandó edificar– se distanciaba de la fe religiosa, mas no dejaba de creer y menos aún borraría el denso imaginario espiritual del catolicismo.

Ya adulto explicó su religiosidad como herencia familiar; a los seis años de edad, su abuela Tiburcia Arias lo llevó al curato cercano del padre Irineo Monroy donde fue acólito. Del catolicismo de Rulfo se supo después de su muerte por un compañero del seminario.⁵⁹

¿Por qué y cómo coexistió la vida de un devoto –en su vida familiar– y de un laico inveterado en la vida pública? La vida y la práctica religiosa de Rulfo son fermento y sustancia de su educación sentimental alimentada por la madre, desde los primeros días en que el padre emprende largas diligencias. En medio de la violencia imperante, los riesgos siempre estaban presentes. La esposa de Juan Nepomuceno rezaba y pedía al Creador por la integridad física de su esposo. En el niño Juan sin duda se advertía la mortificación de su madre que terminó por manchar su puerilidad. Y los rezos mitigaron las aflicciones en torno al padre y a familiares, amigos y conocidos que peligraban. La violencia y las muertes intempestivas de familiares lo marcaron en la infancia y la juventud.⁶⁰

La culpa es inquietud, compromiso suspendido, en desdoro de la primera persona: una sombra que reblandece la severidad o provoca inusitados cambios anímicos; para un católico

⁵⁹ Ricardo Serrano señaló su sorpresa ante el ocultamiento del escritor de su paso por el seminario. Véase Ricardo Serrano (1986), “El seminarista Juan Rulfo. Verdadera Raíz de su personalidad”, *Diorama de la Cultura, Excelsior*, México, 29 de enero, p. 2. Juan Manuel Galaviz, superior de la congregación de los Paulinos y autor de “De los murmullos a *Pedro Páramo*. Aportaciones para un estudio sobre el trabajo de correcciones y estilo en Juan Rulfo”, declaró: “la conciencia de Rulfo era bastante católica, más aún su cultura es católica. Un hombre que es sensible a la justicia, a la verdad; es un hombre de suyo religioso. Rulfo con su capacidad de poesía, tiene un acercamiento con Dios, que no se manifiesta en expresiones formales”. María Antonieta Barragán (1986), “Juan Rulfo no volvió a escribir en espera de que *pasaran los búfalos*”, asegura Juan Manuel Galaviz”, *unomásuno*, 20 de enero, p. 23-A.

⁶⁰ Casi todos los Pérez Rulfo murieron en accidentes: después del fallecimiento de Severiano Pérez Jiménez, el 2 de junio de 1924 –abuelo de Juan Rulfo– sobrevivieron muertes intempestivas en la familia: el mismo día, un año antes, fue asesinado Juan Nepomuceno Pérez Rulfo; en febrero de 1928 pierde la vida por una venganza, en La Barca, el policía Raúl Pérez Rulfo; y en 1947 Jesús y Rosa al regreso de un viaje a California, el barco se estrelló contra un buque petrolero. Rosa sobrevivió al naufragio al ser atada a unas tablas por su hermano Jesús, antes de que él muriera ahogado; a ella la encontraron flotando tres días después. Muchos años después Rubén murió asesinado por la espalda –al igual que Juan Nepomuceno–, y el coronel David Pérez Rulfo pierde la vida, en noviembre de 1956, aplastado por su caballo en un jaripeo.

sensible, la culpa es un grillete que se arrastra a lo largo de la existencia; en los años juveniles se rebela y durante todo el proceso psíquico-creativo, lo transforma en literatura. La tradición oral – recuperada en las conversaciones del joven Juan con los viejos de los alrededores de su tierra natal–, la experiencia, los recuerdos, los sueños, son el fermento de creación con el pulso de la imaginación y la literatura de la cual se alimenta el escritor. “El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares, las figuras en la trama de su obra”.⁶¹ La faena psíquica se cierne en los trabajos del sueño, del duelo y de la misma creación. “Nadie puede vivir, y mucho menos crear, sin reivindicar el derecho a un ‘fragmento’ de inmortalidad”.⁶²

En diciembre de 1935 la abuela Tiburcia Arias muere de afección cardíaca. Meses antes “Pérez V., Juan” –así aparece en las listas de calificaciones– reprueba latín, con derecho a repetir examen; “Gramática castellana, bien; Religión, muy bien; Matemáticas, muy bien; Historia Patria, suprema, con examen de honor y diploma de primera clase”.⁶³ No realizó el examen de latín y abandonó el seminario. Pasó un tiempo en Apulco y otro en Tonaya en la casa de su hermano, Severiano. La ausencia de doña Tiburcia, creía su hermana Eva, fue un hecho que influyó en la decisión del joven para no volver al seminario; conjetura válida porque la enérgica personalidad de la abuela se impuso y determinó en parte el rumbo de los hermanos Pérez Vizcaíno.

En el seminario se fraguó el carácter del escritor: elevación y caída animaron la fe católica – alimentada por la madre y la vida cotidiana infantil– y sobre todo la religiosidad, entendida como una fuerza sobrenatural y suprema que se abraza en pos de la salvación: es un asidero, alejado, y es natural del dogma e inherente a una educación sentimental y a una sensibilidad particular.

⁶¹ “Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemática”, Didier Anzieu (1993), *Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, México, Siglo XXI Editores, p. 53.

⁶² *Ibid.*, p. 59. La pulsión de muerte en Rulfo se manifestó con obsecación de manera intermitente a lo largo de su vida. La sombra de la muerte acentuada con la vejez no fue el único impulso. Aunque no es lo mismo la melancolización de la ausencia de los seres queridos –que en Rulfo fue un duelo interminable en el cual todo quebranto fue motivo de sufriente añoranza– cuya fractura también es la comprobación de la finitud de la vida y, por ende, del fin irremediable de todo cuanto está inserto en la temporalidad, sometida –a su vez– a un espacio y a una cronología. La anunciación perentoria de la muerte, más allá de la decadencia física, en Rulfo fue como una muerte vivificada por los instantes en recuerdo e institucionalizadas, digámoslo así, por la memoria dirigida por el super Yo; es decir la parte de la estructura psíquica que norma, pronuncia y exige el cumplimiento de la ley.

⁶³ Juan Ascencio, *op. cit.* p. 102. Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, Conaculta, 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 70, 75, 114, 115, 165 y 166.

Nada indica que Rulfo se haya vuelto ateo;⁶⁴ por el contrario, hay rastros que evidencian la religiosidad del escritor, la cual llegó a impedirle ser crítico de la Iglesia como institución. Su afinidad al mundo de los muertos provenía, en más de un sentido, de una profunda religiosidad anímica, enraizada –a su vez– al vínculo entre la conciencia de pérdida y la culpa, “y también al presentimiento de purificación, a la idea de peregrinación y de viaje. De otro lado el tema de perderse y volver a encontrarse o el del ‘objeto perdido’ que angustia al extremo, es paralelo al de la muerte y la resurrección”.⁶⁵ El joven jalisciense llegó temprano a las preguntas del *ser*, que desvanecieron hasta borrar las exigencias cotidianas de la existencia y las inclinaciones por las codicias mundanas que ambicionaban los jóvenes de su época.

Al concluir de manera voluntaria su vida como seminarista, Rulfo también se alejó de las labores familiares: no se desempeñó ni en la ganadería ni en la agricultura. Leía con avidez, aunque no pudo retomar estudios de manera formal. Sólo tenía el certificado de primaria del Instituto Luis Silva y, probablemente, un certificado de contador privado que obtuvo en el último grado (sexto especial). Durante la primera mitad de 1935, él viajaba de San Gabriel a Apulco y con frecuencia iba a las fiestas a Tonaya; entonces, se concentró en la fotografía y, como se ha referido, conversaba con rancheros y vaqueros. Rulfo recibió como herencia de su madre un rancho que vendió a su hermano Severiano, aunque luego se arrepintió.⁶⁶ En esos meses empezaba a disfrutar la libertad, aunque no se encontraba a gusto por completo. Quería viajar. San Gabriel y Apulco terminaron por convertirse en un encierro. La posesión del tiempo con todas sus horas parecía desconcertarlo; no sabía qué camino seguir. Decidió viajar por la República mexicana. Ese talante de libertad y ensoñación, de fantasías y ambiciones se manifiesta en una carta que le escribió doce años después a su novia Clara:

⁶⁴ Rulfo se alejó de la religión como sentido de la existencia a que se abrazaron, por ejemplo, su abuela y su madre; lo cierto es que conservó la creencia en Dios. Fue respetuoso de la libertad de cultos y ese es un signo que separaba la práctica de la religión entre lo público y lo privado. El sincretismo religioso fue un hecho fundamental en el proceso de asimilación de las religiones prehispánicas y el catolicismo que trajeron los españoles a la Nueva España. La visión religiosa de sus personajes es sincrética; confluyen las creencias de los indios que aun cristianizados mantienen rituales de sus propias tradiciones. “El cristianismo de los indios de México –señala Christian Duverger– se asemeja más a la religión sincrética que a una estricta observancia de los dogmas romanos”, Christian Duverger (1993), *La conversión de los indios de la Nueva España*, México, FCE, México, p. 198.

⁶⁵ Véase Juan Eduardo Cirlot (1994), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, p. 357.

⁶⁶ Gerardo Ávalos, dirigente del Movimiento Revolucionario del Pueblo (MRP) llegó a decir de Severiano Pérez Rulfo era, “tan especial que hasta con la herencia de su hermano Juan Rulfo y de su hermana Eva se quedó”, y es por eso –anotó Felipe Cobián Rosales– por lo que el autor de *Pedro Páramo* se y *El Llano en llamas* no viene. Aunque hay quienes dicen que les consta que las tierras que eran de Rulfo pasaron a poder de Severiano por un dinero que le prestó a Juan. Felipe Cobián Rosales (1986), “No, no era tanta la propiedad del hermano de Juan Rulfo”, *La Jornada*, 9 de enero, p. 27.

Ahí tienes que había una vez un muchacho más loco, que toda la vida se la había pasado sueñe y sueñe. [...] Primero soñó en que se encontraba de pronto con la bolsa llena de dinero y que compraba todos los dulces de todos los sabores que había en todas las tiendas del mundo. Así era de rico. [...] En el pueblo de él había unos cerros muy altos. Y a veces soñaba ser un zopilote y volar, muy suavemente como vuelan los zopilotes, hasta dejar atrás aquel pueblo donde no sucedía nunca nada interesante.⁶⁷

Durante el verano de 1935 Rulfo se asentó en la Ciudad de México y por sugerencia del coronel David Pérez Rulfo ingresó al Colegio Militar. Pocos días después el joven desertó tras cumplir un arresto por impuntualidad; el segundo domingo salió vestido de militar del Colegio y no regresó. Fue a visitar a su tío David; había comprobado que su vocación no estaba en la disciplina de las armas, la cual pudo haber heredado del mismo tío o de un pariente más lejano, Rodolfo Paz Vizcaíno, quien se convirtió en versión literaria de la *Tierra pródiga* de Agustín Yáñez. Ese brevísimo pasaje de vida se conservó como fotografía verbal de un recuerdo: “Una vez —evocó el compositor Blas Galindo quien fue amigo de la infancia de su hermano Severiano— regresó vestido de militar. Traía su espadín y todo eso, el no se expresó ni bien ni mal: era tímido”.⁶⁸

⁶⁷ Esta misiva la escribió el 26 de mayo de 1947. Véase, Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, México, Debate, pp. 91- 92.

⁶⁸ “Entrevista a Blas Galindo” (1986), *México Indígena*, Número extraordinario, México, INI, pp. 55-57.

CAPÍTULO III

EL ARTISTA ADOLESCENTE Y LA CIUDAD DE MÉXICO (1936-1942)

Introducción

1936 fue un año iniciático en la vida del joven Juan; su vocación artística ya es un presagio revelado. Meses antes había llegado a la Ciudad de México, tras una fugaz estancia en el Colegio Militar, inició su vida como burócrata. Había llegado a la mayoría de edad. En la primera parte de este capítulo nos encontramos con un joven dotado y hermético, con semblante apesadumbrado y, a la vez, animado: alcanzaba la euforia ante sus proyectos como naciente escritor. La capital del país es su nueva residencia y de inmediato se convierte en el escenario de su primer proyecto de novela: *El Hijo del Desaliento*, de la cual sólo sobrevive un fragmento, “Un pedazo de noche”, muy significativo en la obra rulfiana porque es, junto a “Paso del Norte”, el único texto escenificado en la Ciudad de México: el corazón de la cultura mexicana a cuyos integrantes más renombrados Rulfo conocerá muy pronto en el barrio universitario, en San Ildefonso y en Mascarones donde, respectivamente, asiste como oyente a las clases de Derecho y de Filosofía y Letras. La timidez no le impide conocer a fondo la vida literaria de la capital del país en un lapso relativamente breve. Encontró, además, a Efrén Hernández en las desastradas oficinas de Migración de la Secretaría de Gobernación, su “padre intelectual” quien sería un lector excepcional de sus borradores; más tarde fue su editor y publicó sus textos en la revista *América*.

En la primera parte de esta unidad se observa al joven burócrata asentarse en la Ciudad de México en la plenitud del cardenismo; enfrenta un choque insalvable, su origen rural con todo el imaginario sentimental y la consciencia de la herencia rural y campesina, cuya oralidad asimila; gesta el habla de sus personajes: el recuerdo se sublima en la creación. Campo y ciudad se confrontan en una inmigración incontenible ante el impulso de la modernidad y abandono de la vida agrícola. El campesinado, al ser arrastrado por la acelerada transformación del país y sus modos de producción, provocará la presencia de una nueva masa trabajadora en la ciudad; dos ejemplos de ese nuevo proletariado son los protagonistas de “Un pedazo de noche”: un sepulturero y una prostituta.

La capital del país, la burocracia y la vida solitaria y la orfandad predispusieron al joven escritor a la “conmoción y choques nerviosos”, que se expresan en un temperamento depresivo y un comportamiento retraído que terminó por revelar al hombre inasible; es una figura en la que se truecan la fragilidad y el temperamento indómito.

a) El encuentro con artistas e intelectuales en la Ciudad de México

El siglo XX mexicano de las entreguerras hasta las postrimerías de la segunda conflagración mundial propició la emigración internacional; revolucionarios, periodistas, artistas, errabundos, viajeros eruditos, llegaron a México de manera circunstancial o, bien, en establecimiento y residencia definitiva. Mariana Frenk, por ejemplo, en 1930 a partir de ella ya se advertía la atmósfera antisemitista en Alemania, hecho que se tornó de manera paulatina en persecución, desde 1933, cuando Hindenburg nombró a Hitler, canciller. Ella estableció en México con su esposo, el Dr. Ernst Frenk, sus hijos Silvestre y Margit, y desarrollaría una carrera con diversas vertientes: desde la docencia hasta la escritura de aforismos y textos ensayísticos, además de ser estudiosa de literatura y artes plásticas; en función de esta investigación su labor más importante fue trasladar al alemán la novela *Pedro Páramo*; la suya fue la primera de todas las traducciones. También tradujo los comentarios al Códice Borgia de Eduard Seler (1964) y toda la obra de Paul Westhein (1886-1963), crítico y difusor pionero del expresionismo alemán; luego de un espinoso periplo llegó a México en 1942, país idóneo para desarrollar su trabajo sobre las artes plásticas mexicanas; entre ellos, todas las representaciones de las culturas prehispánicas, contenidos en obras como *Ideas fundamentales del arte prehispánico*, *Arte antiguo de México*, *La escultura del México antiguo*, o *La calavera*.

Egon Erwin Kisch (1885-1948), periodista checo preocupado que denunció los proyectos de Hitler a principio de la década de los treinta, fue uno más de los exiliados judíos que llegó a México huyendo del nazismo. Tras su participación en la guerra civil española (1936-1939), llega a México donde permanece entre 1940 y 1946. Una colección de textos suyos sobre nuestro país fue *Descubrimientos en México* (1945).

Los creadores y personajes que llegaron a México entre los años treinta y cincuenta volvieron a la Ciudad de México en centro cosmopolita excepcional. Todos los méxicos que coexisten –entre la ostentación, el lujo, la suntuosidad y la indigencia, las precariedades y el atraso–; con su riqueza de climas, recursos naturales, oportunidad de trabajo y la gastronomía, estimularon a ilustres, truhanes, espías, y a viajeros muy diversos que se asentaron definitivamente en México. Habrá que agregar a los españoles que acogió el gobierno de Lázaro Cárdenas –con la habilidad y el empeño de Gilberto Bosques y Narciso Bassols–; en la primera oleada de Republicanos llegaron tres mil españoles, y se calcula que dos décadas después, la cifra había llegado a más de veinticinco mil. Entre quienes llegaron con el exilio español se cuentan Luis Buñuel, Max Aub, Juan Rejano, León Felipe, María Zambrano, José Gaos, Joaquim Xirau y Luis Cernuda.

Uno de los personajes que mayor relevancia adquirió entre nosotros –hasta convertirse en una figura icónica en el imaginario de nuestra cultura– fue Leo Davidovich Bronstein, Leon Trotski (1877-1940), quien desembarcó a México luego de un proceloso itinerario tras abandonar la Unión Soviética, donde llegó a formar parte del Comité Central bolchevique en 1917; sería el comisario de Defensa de la URSS y muy pronto tuvo la oposición de Stalin y Zinóviev quienes junto Lav Kámenev, más tarde, lo debilitaron; se le acusó, entre otras acciones, de indisciplina al Partido. La ruptura definitiva entre Stalin y Trotski ocurriría en 1924. El jefe del ejército ruso fue destituido de su cargo y alejado de los estrategas del gobierno; al final fue expulsado (1929). Siguió la deportación a Kazajistán. Proveniente de Odessa encontró su primer confinamiento en la isla de Büyükada (Prinkipo) en Turquía (1930); entretanto el resto de su familia sufrió la persecución estalinista; algunos de ellos como su hijo Lev Sedov, fue asesinado y su hija Zina se quitó la vida. En 1933 Llegó a Francia (Barbizon), y a mediados de 1935 tuvo que emigrar a Noruega. Estuvo en Oslo en el juicio contra los nazis noruegos donde ofreció testimonios.

Trotski viaja a México, finalmente, gracias a un telegrama de Anita Bremer dirigido a Diego Rivera, pidiéndole interceder para la obtención de una visa mexicana; el muralista y Octavio Fernández viajan a Torreón, donde se encuentran con el presidente Cárdenas quien, de inmediato le otorga el visado.

El 19 de noviembre de 1936 Trotski y su esposa, Natalia Ivanovna Sedova abandonan Noruega en el buque-cisterna *Ruth*; la mañana del 9 de enero de 1937 pisaron el territorio mexicano, en Tampico, y esa misma noche se trasladan a la Ciudad de México en el tren presidencial; dos días después se instalan en la Casa Azul de Frida Kahlo, en Coyoacán. Este exilio tuvo acérrimos opositores al interior del gobierno –Narciso Bassols, por ejemplo, como embajador en París, acusa a Trotski de calumniador– y, sobra decirlo, un rechazo profundo de personalidades encumbradas como Lombardo Toledano, quien había calumniado al exiliado ruso y en diversas ocasiones exigió que se le expulsara del país. Se pide al presidente Cárdenas que prohíba al ideólogo ruso la utilización de México “como tribuna contrarrevolucionaria”. Las tensiones fueron permanentes para el matrimonio que había llegado a un México convulso, gobernado por uno de los presidentes más connotados y carismático de su historia, el más dilecto del siglo XX mexicano: Lázaro Cárdenas (1934-1940). En marzo de 1938, un millón de personas realizarían una manifestación en apoyo a la nacionalización de las empresas petroleras; ese mismo año se nacionalizaron veinticuatro mil kilómetros de ferrocarriles. También se creó la Confederación Nacional Campesina (CNC).

En mayo de ese año André Breton visita México y se encuentra con Trotski, y un amigo de toda la vida del autor del *Manifiesto del Surrealismo*, Benjamin Péret, estuvo en México entre

1942 y 1947; a su regreso a Francia, en una entrevista, señaló quien fuera esposo de Remedios Varo: “¿Lo que hice en México?, me aburrí profundamente. México es un país que sólo se interesa en México. Todo es tradición, pero una tradición solamente formal, vacía de toda vida. Es un país donde la mayoría de la gente es muy pobre [...] ¿Lo que hice allí? Cualquier cosa para sobrevivir [...] Hice una Antología de los mitos, leyendas y cuentos mexicanos. Eso es todo”.¹ En nuestro país Péret se sintió extraviado, no tenía la notoriedad del más conocido de los surrealistas –quien publicara el Manifiesto del grupo en 1924–: la llegada de Breton a México se anunció casi desde el mismo momento que inició su travesía oceánica, antes de desembarcar el 18 de abril de 1938 en Veracruz e instalarse en el departamento de Guadalupe Marín.²

Esta no fue la opinión de muchos de los creadores que adoptaron a México como segunda patria, por ejemplo la fotógrafa húngara anarquista Kati Horna (1912-2000), quien llegó en 1939 con su esposo y de inmediato se reencuentra con su amigo el fotógrafo Emérico “Chiki” Weisz, esposo de la pintora surrealista Leonora Carrington (1917-2011); entonces el matrimonio Horna se relaciona con otros creadores e intelectuales que vivían en el exilio como Gunther Gerzso, Walter Gruen, y el matrimonio Remedios Varo (1908-1963)-Benjamin Péret, que residieron en la calle de Gabino Barreda, en la colonia San Rafael.³

El acervo de Horna se conforma de más de seis mil negativos, entre los cuales sobresale el retrato, género que adquirió relevancia en su trabajo desde que cubrió, entre 1937 y 1938, como reportera la Guerra Civil española. Ella retrató a los intelectuales, artistas y personajes del mundo del espectáculo. Horna no se propuso un trabajo artístico sino un “instrumento útil”; la virtud en sus retratos, en opinión de Emma Cecilia García Krinsky, “radica en la manera de abordar al personaje. El rostro es captado como el punto central; el resto de la imagen proporciona un ambiente que enfatiza el carácter del modelo”.⁴

Durante el desfile del día de los trabajadores, en 1940, la Confederación de Trabajadores de México y el Partido Comunista Mexicano, lanzaron la consigna “¡Muera Trotski!”. En las primeras horas del 24 de mayo de ese año unos veinte atacantes, disfrazados de policías y militares, invadieron la casa de Trotski en el número 19 de la calle Viena en el barrio de Coyoacán; de manera providencial el teórico ruso y su esposa resultaron ilesos. El Jefe del

¹ Fabienne Bradu (1998), *Benjamin Péret en México*, México, Editorial Aldus, pp. 17-18.

² Véase Fabienne Bradu (1996), *Breton en México*, México, Editorial Vuelta, pp. 47-49; 72-74.

³ “Kati Horna” (2016), «https://es.wikipedia.org/wiki/Kati_Horna, 4 de agosto de 2016»; Silvia Cherem (2014), “Emirico Weiz, Fotógrafo, marido de Leonora Carrington, compañero de Robert Capa”, *Judíos Destacados en México*, 18 de julio,

«<http://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/emirico-weisz-fotografo-marido-de-leonora-carrington-companero-de-robert-cap/20333/>», [consulta, 6 de agosto de 2016].

⁴ Emma Cecilia García Krinsky (1995), “La fotografía: un acto sensible”, en *Kati Horna. Recuerdo de una obra*, Emma Cecilia García Krinsky, México, CENIDIAP-INBA, 1995, p. 15.

Servicio Secreto, el coronel Leandro A. Sánchez Salazar responsabilizó al Partido Comunista del atentado que encabezó David Alfaro Siqueiros. El revolucionario ruso sentenció: “La suerte me ha concedido un plazo. Será de corta duración”.⁵

La orden de Stalin se cumpliría: Ramón Mercader del Río (que se hizo pasar por Frank Jacson y, sobre todo, como Jaques Mornard, hijo de un diplomático belga), el 20 de agosto de 1940, alrededor de las cinco de la tarde, a la hora del te –luego de distraer a su víctima a quien le dio pidió que leyera un texto–, asestó un pioletazo que se introdujo siete centímetros en la “caja craneana” de Trotski; aún consciente alcanzó a pronunciar en inglés a Joe Hansen: “Es el fin... esta vez... lo lograron”.⁶ Al día siguiente, Leo Davidovich Bronstein muere a las siete y veinticinco de la tarde en el hospital de la Cruz Verde. El presidente Cárdenas increpó al Partido Comunista Mexicano: “Los comunistas se han aliado con una potencia extranjera en la organización de ataques armados que deshonran a la civilización. El resultado fue el crimen reciente que la historia marcará eternamente con la deshonra para quienes lo inspiraron y con la infamia para los que lo perpetraron”.⁷ El sepelio fue tumultuoso, se congregaron entre doscientos cincuenta mil personas y trescientos cincuenta mil personas de todos los estratos sociales, provenientes de “todos los rincones de la República, están en la calle, descalzos no pocos, para ver pasar el cortejo fúnebre que va de la funeraria hasta la sala de cremación del cementerio”.⁸

La vida cosmopolita del México entre los años treinta y cincuenta fue una suerte de carnaval alrededor del exotismo en un país fascinante por las oportunidades que vislumbraron y aprovecharon, sobre todo, los extranjeros; además de los riesgos en una capital cuya modernidad nacía cuando llegan a México personajes como Antonin Artaud, cuya presencia en la Ciudad de México y la Sierra Tarahumara sorprende por su invisibilidad; Fabienne Bradu, asimismo, abunda sobre el vacío que representa una biografía confiable del poeta y dramaturgo francés. José Gorostiza, quien tradujo la mayoría de los textos de Artaud, no dejó textos de su comunicación y amistad con Artaud. Los testimonios más fidedignos sobre el dramaturgo francés, son del escritor, político y periodista guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, –quien residió en México entre 1932 y 1944 y regresaría para exiliarse, en definitiva, en 1954– describió a Artaud en su interioridad y circunstancialidad con desvanecida contundencia:

⁵ Leandro A. Sánchez Salazar (1955), *Así asesinaron a Trotski*, México, Populibros “La Prensa”, p. 115.

⁶ Alain Dugrand *et al.* (1992), *Trotski. México 1937-1940*, México, Siglo XXI Editores, p. 68.

⁷ *Ibid.*, p. 69; “Ramón Mercader” (Documental), »<https://www.youtube.com/watch?v=SIM9o-2jiLs>« [consulta, 26 de agosto de 2016].

⁸ Alain Dugrand *et al.*, *op. cit.*, p. 70.

Lo recuerdo incandescente, linchado por sí mismo [...] errabundo, imposibilitado para la coherencia exterior; anárquico a fuerza de sinceridad [...] Lo siento como un sismógrafo que salta hecho añicos cuando ya no puede registrar las convulsiones que sólo él advierte [...] Era más ahincado que una contradicción, que una negación o una afirmación encendida e inesperada.⁹

Llegaron a México, también, Marat (conocido entre nosotros como B. Traven), Malcom Lowry – autor de la épica y alucinante novela de culto *Bajo el volcán* (1947), publicada en español por ERA en 1964– D. H. Lawrence (autor de *La serpiente emplumada*); los fotógrafos Edward Weston (1886-1958) quien vivió entre 1923 y 1926 con Tina Modotti (1896-1942); más tarde ella se vincularía con el periodista cubano Julio Antonio Mella, asesinado –se supone– ante su presencia, muy cerca del café La Habana (1929). La visión que Weston tenía del México, posrevolucionario –a principios de la segunda década–, era sobre todo visual y parece haberse concentrado en la vitalidad del ambiente: “Todos los esplendores de México, aparte, por supuesto, de su naturaleza, residen en su pasado: el presente aquí es una artificialidad impuesta, carece del crudo y caótico, pero vital, natural, funcional crecimiento de la gran ciudad americana”.¹⁰

Serguéi Eisenstein (1898-1948) –célebre por *El acorazado Potemkin*–, estuvo en México entre 1930 y 1932; su proyecto *¡Qué viva México!* quedó inconcluso porque la película dejó de recibir el subsidio del escritor estadounidense Upton Sinclair, quien la concluyó; se estrenaría con el título *Thunder over México* (*Tormenta sobre México*, 1933). Con los seis mil metros de película que dejó Eisenstein se han hecho diversos montajes, aunque ninguno pertenece a él.

Henri Cartier-Bresson llega México por primera vez en 1934, y al año siguiente junto con Manuel Álvarez Bravo realiza una exposición en el flamante Palacio de Bellas Artes.

A ese México deslumbrante y anárquico, que no ha dejado ser salvaje, llegaron personajes extravagantes como, Lowry, Fabian Lloyd –poeta y boxeador (como el propio Lowry) de peso semicompleto, anarquista y sobrino de Oscar Wilde que se identificó con el seudónimo de Arthur Cravan –Deville–. También es el México cosmopolita en su incipiente modernidad en los años treinta, cuando aún se utilizaban carretas, burros y caballos como medios de transporte.

⁹ Fabbienne Bradu (2008), *Artaud, todavía*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-10; 13-16; 23-24. Además de las circunstancias enigmáticas de Artaud en México, los personajes que le rodearon, el culto aún vigente sobre su figura, Fabbienne Bradu sitúa la correspondencia entre Luis Cardoza y Aragón y Paule Thévenin: editora de la obra completa de Artaud, labor que realizó bajo la condición de mantener el anonimato sobre su porfiado trabajo; gracias a su devoción y esmero sobrevive la obra de Artaud. Fabbienne Bradu señala que “el sacrificio selló la vida de Paule Thévenin como única razón de su existencia”. *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Edward Weston [1923-1926] (2001), *The Daybooks of Edward Weston* (fragmento), en *Hacia el paisaje del mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX Y XX*, Adela Pineda Franco y Leticia M. Brauchli (edits.), México, Editorial Aldus, 2001, p. 131.

En 1938 Graham Green viajó por distintos estados de la República (fue desde Laredo, Tamaulipas hasta San Cristóbal de las Casas, pasando por Tuxtla y Oaxaca); sus editores le encargaron escribir sobre la expropiación petrolera; nació así la crónica “Camino sin ley”, una mirada implacable sin concesiones, sobre México y su idiosincrasia. También llegaría William S. Burroughs que venía huyendo de la policía estadounidense (1943). Alterado por las drogas y el alcohol, mató a su esposa Joan Vollmer de manera accidental cuando erró el disparo sobre una manzana que se posaba en la cabeza de ella. Durante su estancia, por dos semanas, en la penitenciaría de Lecumberri escribió *Queer*.

En una carta a Jack Kerouac, quien acuñó el nombre de la Generación *Beat*, Burroughs escribió: “México es siniestro, oscuro y caótico, con el caos especial de un sueño. A mí me gusta pero no es del gusto de cualquiera [...] no esperes encontrar vecindarios seguros y tradicionales como los de las grandes familias del siglo XIX donde todos conocen a todos y nadie tiene que cuidar a nadie. Ningún mexicano conoce a otro mexicano, y cuando un mexicano mata a alguien (México, D. F. tiene el promedio más alto de asesinatos entre las ciudades del mundo), es usualmente su mejor amigo”.¹¹ Kerouac estuvo en México a mediados de la década de los cincuenta (1955-1957), lapso en el que escribió *On the Road* (novela autobiográfica); de esa época también data *México City Blues*, un poemario dividido en doscientos cuarenta y dos “coros”.

El más conocido de los centroamericanos que se asentaron en nuestro país fue Augusto César Sandino (1895-1934), quien se forma políticamente en México, se vincula con anarcosindicalistas y trabaja como obrero (1923-1926), y en un segundo viaje (1929-1930) se vislumbra su violento fin a manos de los somocistas. Llegaron también los guatemaltecos Augusto Monterroso (1921-2003), Carlos Illescas (1918-1998) y Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), respectivamente, en 1944, 1954 y 1956. Victor Serge (1890-1947), marxista crítico de Lenin y Stalin, huyó de Francia a México, en 1940, donde escribió *Memorias de un revolucionario* (1945), publicadas en Estados Unidos.

Habrà que recordar, también, la presencia de Orson Wells (1915-1985), director de una de las películas más elogiadas en la historia del cine: *El ciudadano Kane* (1941). Estuvo en México entre octubre de 1946 y enero de 1947, buscando locaciones para la filmación de *La dama de Shanghai* (1947), cuyos exteriores se filmarían en San Francisco y Acapulco. La socióloga alemana y fotógrafa Gisèle Freund (1908-2000) vivió en México entre 1950 y 1952; es famosa por sus retratos a personajes como James Joyce, Walter Benjamin, Virginia Woolf, Jean Cocteau, Simone de Beauvoir, Henri Matisse, Marguerite Duras y Andre Malraux; se le llegó a considerar la más

¹¹ William S. Burroughs (2001), *The Letters of William S. Burroughs*, *apud.*, “William S. Burroughs” en *Hacia el paisaje del mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglo XIX y XX*, Adela Pineda Franco y Leticia M. Brauchli (edits.), Editorial Aldus, México, p. 58.

relevante cronista visual de la vanguardia parisina de los años treinta.¹² Mientras viajaba a otros países de América y Europa, le escribía a Su amigo Alfonso Reyes lamentándose su lejanía de México: “me siento debatida entre la dulzura de vivir en Francia y la grandeza amarga y misteriosa del mundo mexicano”.¹³ Son célebres fotografías a Frida Kahlo; se dice que de ella existe un retrato de Octavio Paz y otro de Rulfo que se conservan en París, además de una serie de Alfonso Reyes.

b) Ingreso a la burocracia

Al abandonar el Colegio Militar, Juan Rulfo realizó el primer trazó de su vocación literaria y se adueño de la libertad y sus riesgos. Mantuvo la protección de su primer guía en la ciudad de México, el coronel David Pérez Rulfo.¹⁴ En la Secretaría de Gobernación, recuerda Rulfo, había tres archivos: el demográfico, donde estaba Jorge Ferretis; el de registro de extranjeros, donde estaba Manuel Gamio, y el de población. En el archivo de Migración estaban Efrén Hernández (1904-1958) y el propio Rulfo, quien apenas tenía dieciocho años. Juan reconocerá una autoridad no sólo como mentor; sino como maestro, aun, como presencia paternal rigurosa y benévola al mismo tiempo que, además, fungió como preceptor de la vocación literaria del joven Juan. “Descubrimos que a los recién llegados les interesaban los mejores puestos y no los archivos para no quedarse archivados con sueldos insignificantes y por eso nos salvamos”.¹⁵

En Gobernación el joven Juan se ocupaba del archivo de extranjeros. Tenía la consigna de ocultar algunos expedientes, que guardaba en algún cajón secreto y él mismo había creado un

¹² “La exposición Gisèle Freund y su cámara llega al Museo de Arte Moderno” (2015), *Francia en México*, Embajada de Francia en México, 29 de abril»: <http://www.ambafrance-mx.org/La-exposicion-Gisele-Freund-y-su>, [consulta, 4 de agosto de 2016].

¹³ Véase “120 fotografías de Gisèle Freund en el Museo de Arte Moderno. Gisèle Freund y su cámara” (2015), marzo (Presentación de la exposición de Gisèle Freund y su Cámara (abril-agosto de 2015) que albergó el Museo de Arte Moderno, en <https://www.orgullosocitadino.com/2015/04/120-fotografias-de-gisele-freund-en-el.html?m=0> [consulta, 5 de agosto de 2016].

¹⁴ David Pérez Rulfo ingresó al ejército en 1928 en el momento en que el general Manuel Ávila Camacho combatía a los cristeros al frente del 38 Regimiento de Caballería, asentado en Sayula. Logró un ascenso paralelo al de su jefe. Alcanzó una diputación federal en dos ocasiones; fue director de la Penitenciaría de Distrito Federal, Jefe de Policía y Tránsito de la Ciudad de México. Estuvo a punto de obtener la gubernatura de Jalisco; al final declinó su candidatura a favor de Jesús González Gallo. Los Pérez Rulfo, con excepción del padre de Rulfo, tuvieron empleos gubernamentales: Luis Pérez Rulfo fue diputado local y delegado de Hacienda del Estado en Sayula; en la burocracia también se desempeñaron José Raúl, Rubén y Jesús. Federico Munguía Cárdenas (1989), “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, Guadalajara, Jalisco, p. 333.

¹⁵ Fernando Benítez (1986), “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, p. 48.

sistema de clasificación, no alfabética, cuyas claves sólo, él conocía: “era pura maña, porque vivíamos en la transa y hasta que allá arriba no aflojaban la lana, no aparecían los expedientes”.¹⁶

El joven recién llegado a la ciudad y al mundo de la burocracia pronto se vió envuelto en vorágines sin albas, crepúsculos interminables y despertares sin vigilia: orfandad, extravío, indagación; era un idealista cuyas aspiraciones desde la gestación se teñían de pesimismo, aunque en contraste aspiraba a reivindicarse junto con sus personajes: “hay algo de mí que busca desbaratar los malos recuerdos.”¹⁷ Muertes sucesivas y la prolongada estancia en el orfanatorio correccional desde la temprana edad fracturaron los cimientos de estabilidad anímica en el mundo terrenal y dejaron la impronta del desarraigo en Juan Nepomuceno Rulfo Pérez Vizcaíno, cuyo nombre con breve apellido fue sugerido por su tío, el coronel, quien pertenecía a las Guardias Presidenciales desde Lázaro Cárdenas, y junto a él pasó los primeros meses de su estancia en la ciudad de México.

Cuando llegó a la Ciudad de México vivió en Molino del Rey núm. 165, inmueble que se convirtió en fábrica de armamento. Rulfo recordó que Manuel Ávila Camacho –quien se desempeñó como oficial mayor de la Secretaría de Guerra y Marina (1933-1934) y más tarde como su titular (1936-1939), antes de asumir la presidencia de la República (1940-1946)– “tenía una casa muy grande en Molino del Rey y se la prestó a mi tío. Era la casa de la Fundición Nacional de Artillería, que ahora es cuartel de Guardias Presidenciales. [...] Era un caserón inmenso en donde vivía el director de la Fundición Nacional de Artillería. Allí encontrabas miles de bombas y cañones, todo un arsenal, y como allí viví todo lo conocía... una casa con cientos de habitaciones, cientos”.¹⁸

Manuel Ávila Camacho,¹⁹ como subsecretario de Guerra y Marina, escribió una carta de recomendación en la que presenta “al joven Juan Pérez Vizcaíno, elemento sin vicios, trabajador de una conducta intachable, por quien me intereso, a fin de que si le es posible le dé una colocación...”.²⁰ El 16 de enero de 1936 el joven recibe su nombramiento; días antes había recibido una misiva del secretario de Gobernación, Silvano Barba González, quien le hace saber

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Juan Rulfo, “Un pedazo de noche” (1987), en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 259.

¹⁸ Elena Poniatowska (1980), “En la Revolución, la familia de Juan Rulfo lo perdió todo”, II, en *Novedades*, México, 29 de abril, p. 6.

¹⁹ Antonio Alatorre refiere que el interés por apoyar a Rulfo no provenía directamente del coronel David Pérez Rulfo, quien en 1935 aún no era influyente - tampoco del general Manuel Ávila Camacho; era interés de su esposa, Soledad Orozco, nacida en Zapotlán y amiga de la familia Pérez Vizcaíno. Véase Antonio Alatorre (1992), “Cuitas del joven Rulfo, burócrata”, en *Umbral*, núm. 2, Primavera, Guadalajara, p. 68.

²⁰ La carta está fechada el 26 de diciembre de 1935 y se dirige al jefe del Departamento de Migración de la Secretaría de Gobernación. Véase Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 60.

que “El C. Presidente de la República [Lázaro Cárdenas] ha tenido a bien nombrar a usted *oficial quinto* con adscripción a la Oficialía Mayor”. Su sueldo inicial fue de ciento veintiocho pesos.²¹ (“Los burócratas nos venimos a la ciudad porque ya no teníamos cómo vivir allá”).²²

Aislado en el anonimato y la camaradería de la burocracia, además de los menesteres de oficina, se iniciaba, sin imaginarlo, una larga vida en burocracia; ahí encontró a quien se convertiría en la única figura tutelar del mundo de las letras: Efrén Hernández. Rulfo leía y escribía en medio de grises mobiliarios metálicos. Ahí “Tachas” (sobrenombre que adquirió, entre sus amigos, a partir de su cuento más conocido) se convirtió en su guía y amigo; además de laborar en Gobernación, la literatura los unió. Hernández fue uno de los amigos entrañables en la vida de Rulfo y de los muy pocos que el escritor jalisciense respetó hasta la reverencia; fue uno de los escasos lectores de sus borradores y textos. El joven Juan vivía solitario y no le alcanzaba el dinero para nutrir una de sus grandes aficiones, el cine. Cuando destinaron El Molino como fábrica, el joven Rulfo se fue a vivir a una casa de huéspedes.

c) El escritor, la ciudad y la creación literaria

La llegada a la Ciudad de México resultó una suma de intrincadas revelaciones; su aspiración de artista adolescente dibujaría el emblema convencional de la desorientación, que pronto se desvaneció. Al vincularse y confrontarse con el gremio de escritores y la mansedumbre de la burocracia que lo mantuvo en cierto anonimato, el lector provinciano, formado de manera autodidacta, tenía una preclara conciencia del oficio de escritor. Aunque en ciernes, reconocía que la historia narrada es uno de los aspectos más complejos del trabajo escritural porque si “llega uno a meter sus propias ideas, se siente filósofo”, comentó muchos años después, y añadió que la ideología y la visión que del mundo tiene el escritor se asimilan a la historia contada, y cuando eso sucede el texto de ficción se vuelve ensayo.²³

Casi al final de su vida, enfatizó: “nunca cuento un cuento en que hay experiencias personales o que haya algo autobiográfico o que yo haya visto u oído siempre tengo que imaginármelo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo”. Ahí se encierra el misterio de la creación; un misterio –añade el escritor– que proviene de la intuición que “Lo lleva a uno a

²¹ *Idem.*

El paso de Juan Rulfo por la burocracia fue arduo. En Gobernación tuvo sueldos bajos; por ejemplo, en 1936 como “oficial quinto” gana \$128; en 1937 gana \$114 como “taquígrafo de tercera”; en 1938, como “archivista de cuarta”, gana \$114. Véase Antonio Alatorre (1999), “La persona de Juan Rulfo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X, núms. 1-2, IIF-UNAM, México, p. 230.

²² Armando Ponce (1988), “Juan Rulfo: ‘Mi generación no me comprendió’”, en *Rulfo en llamas*, 2a. ed. corregida y aumentada, Proceso-Universidad de Guadalajara, México, p. 64.

²³ Juan Rulfo (1980), “El desafío de la creación”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre, p. 16.

pensar en algo que no está sucediendo, pero que está sucediendo en la escritura [...] se trabaja con: imaginación, intuición y aparente verdad”. Y en ese proceso el trabajo es solitario porque es la soledad que “lo lleva a uno a convertirse en una especie de *médium* de cosas que uno mismo desconoce, pero que, sin saber que solamente el inconsciente o la intuición lo llevan a uno a crear y seguir creando”.²⁴

Las aspiraciones estéticas en Rulfo son elevadas y están alejadas de la profesionalización del escritor. A su manera, él se rehusó a integrar el trabajo escritural a las demandas y necesidades de la industria editorial y de los medios de comunicación, cuyo usufructo redundaba en la explotación de la imagen del escritor. A su manera, también, fue un escritor puro: escribió lo que quiso y no lo que *debía* escribir, así se explica que en ocasiones se comprometió a entregar textos, por encargo, y al final desistió. Para Rulfo la literatura como la fotografía, el alpinismo y la historia eran aficiones: sublimaciones de una niñez anímicamente frágil, eso sí, amparado con el agua bendita de la pila bautismal: sus aficiones exaltaron hasta la virtud la imagen de beatería de su madre. Más tarde, estos gustos fueron medios que se aceleraron y se precipitaron entre la rebeldía y la revelación del artista adolescente, quien se resistió con porfía al paraíso perdido: el mundo infantil donde la madre y el padre eran los cimientos: “la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar...”.²⁵

Entre finales de los treinta y principios de los cincuenta caminar por el centro de la Ciudad de México era obligado para la población capitalina: ahí se encontraba todo tipo de comercios, los cines, los teatros y casi todas las oficinas públicas y privadas, además del barrio universitario: “Saliendo de las aulas por las tardes, José Juan Tablada recordaría [en 1937], solíamos ir a merendar al café situado en los bajos del arzobispado, llamado café del Seminario y cuya principal clientela era estudiantil [...]. Dos lugares que me atraían por aquel entonces eran los mercados de libros viejos de la plazuela del Seminario y la Biblioteca Lancasteriana del callejón de los Betlemitas”.²⁶

La oscura memoria de pérdidas humanas no era el único saldo que la Revolución había dejado, porque también hubo conquistas sociales muy relevantes. El Artículo Tercero constitucional, por ejemplo, al establecer la educación primaria gratuita para toda la ciudadanía, abrió enormes expectativas en la vida social y de sus instituciones, no sólo de educación básica. En 1910 se creó la Universidad Nacional; se propuso agrupar y generar el saber en todos los ámbitos de la ciencia, las humanidades y las artes. Al paso de los años, las editoriales —que

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ Juan Rulfo (1985), “¡Diles que no me maten!”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) p. 117.

²⁶ José Juan Tablada [1937, “La feria de la vida”] *Apud.*, Teodoro González de León, “La vida del barrio universitario” (2004), en *Un destino compartido. 450 años de la presencia de la Universidad en la Ciudad de México*, 2ª edición, UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, p. 136.

entonces empezaron a surgir— llevaron sus acervos a las librerías y alimentaron el barrio universitario por lo menos hasta inicios de 1946.²⁷

Hubo, entonces, una confluencia de estratos sociales e identidades en el *centro* y el barrio universitario, el cual representó durante la primera parte del siglo XX el corazón de la capital del país; además de que concentraba la vida política, religiosa, social, financiera y comercial. Ahí se encontraban los maestros, los intelectuales, los artistas, los humanistas y, sobre todo, los estudiantes que buscaban a los oficinistas y los artesanos, desde optometristas hasta sastres y relojeros; también se encontraban ahí los centros de reunión para comer y departir; las fondas, los cafés, las cantinas. Esa nueva vida fue a la vez compleja y fascinante. Fue un arrebató emocional para el joven provinciano. A finales de los años treinta había bibliotecas ambulantes en el parque del Carmen; consistían en carros de madera que a los lados contenían estantes con los libros de la Secretaría de Educación Pública; se prestaban y se leían en las bancas del parque.²⁸

Rulfo realizó exámenes para revalidar estudios e ingresar a la Universidad Nacional y estudiar la carrera de leyes (1936); fue rechazado e ingresó al Colegio de San Ildefonso como oyente pues no le revalidaron los estudios; al mismo tiempo asistió a las clases de Filosofía y Letras en el edificio Mascarones,²⁹ cuyo antecedente fue la Escuela de Altos Estudios que nació en 1910 y fue el origen de las facultades de Filosofía y Letras y de Ciencias cuyo propósito fue proporcionar un nivel de enseñanza especializada así como crear cuadros en la docencia. La Escuela de Altos Estudios — situada en San Ildefonso y Primo de Verdad, respectivamente— integrada al barrio universitario, se trasladó —en 1938— a la casa de Mascarones en Ribera de San Cosme, en donde tomaron clases algunos de los humanistas y escritores más connotados de su época. Rulfo, al mismo tiempo, conoció como oyente, las aulas de la Escuela Nacional de Jurisprudencia, situada en San Ildefonso número 28, en donde permaneció hasta que se trasladó a la Ciudad Universitaria. La vida del escritor jalisciense estaba signada por los imponderables, el abatimiento, la ilusión... El centro de la ciudad — que a partir de los cincuenta fue abandonado por las clases media y alta— debió ser, sobre todo en los primeros años, el alba viva.

²⁷ A partir de entonces, mediados de los años cuarenta, el presidente Miguel Alemán concibió, a partir del modelo de los *campus* universitarios de Estados Unidos, una construcción situada en un espacio que lo aislaría de la ciudad: el Pedregal de San Ángel. En marzo de 1954 empezaron los primeros cursos en Ciudad Universitaria, que en ese momento tenía un cupo de veinticinco mil estudiantes. En aquella ceremonia inaugural se realizó ante el presidente Ruiz Cortines y el rector de la UNAM, Nabor Carrillo.

²⁸ Esta evocación es del maestro Pedro Zamora, eminente bibliotecario de principios del siglo XX. Véase Estela Morales Campos (2010), “La cultura impresa y el barrio universitario: bibliotecas, librerías y editoriales”, en *1910: La Universidad Nacional y el barrio universitario*, Carlos Martínez Assad, Alicia Ziccardi (coords.), UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, p. 103.

²⁹ La Escuela Nacional Preparatoria fue uno de los cimientos de la Universidad Nacional; se fundó en 1879. Parte de su acervo bibliográfico perteneció al convento de San Ildefonso.

Las aspiraciones académicas del joven escritor sólo eran un medio que alimentaba su ambición de llegar a Europa y volverse cosmopolita *in situ*; alcanzar la *tierra prometida* de todo escritor latinoamericano con vastos horizontes. En Mascarones tomaba clases y escuchaba las conferencias de Antonio Caso, Lombardo Toledano, Menéndez Samara, González Peña, Jiménez Rueda y Narciso Bassols. Ahí tuvo sus primeras lecciones y confrontaciones como lector; se llegó a quejar que sólo hubiera clase de literatura española y que lo obligaran a leer a escritores como José María Pereda (1833-1906) y Juan Valera (1824-1905), cuya literatura rechazaba por el uso excesivo de adjetivos; en opinión de Rulfo denotaban pobreza estilística y él mismo los evitó desde joven luego de aquel intento malogrado: *El Hijo del Desaliento*. En una ocasión el profesor Carlos González Peña pidió a los alumnos que leyeran a Pereda; Rulfo se puso a leer a Dostoyevski y fue expulsado de la clase. “Por pelear contra el adjetivo me corrieron de la Facultad”.³⁰ Las mejores lecciones las encontró en las tertulias del café donde se reunían jóvenes como José Luis Martínez, Alí Chumacero, Manuel González Durán.

Uno de los descubrimientos del joven en la capital del país fueron las librerías; representaban el mayor aliciente terrenal, antesala de la creación; de la escritura que le permitiera abarcar su imaginario literario y conciliarlo con la existencia de la memoria: su recuperación y actualización desde la ficción, porque, como señala Susan Sontag: “cada obra de arte individual es un paradigma más o menos astuto que sirve para regular o conciliar [las] contradicciones” del artista, cuyas actividades “han demostrado ser el ámbito de particularmente adaptable en que se pueden montar los dramas formales que acosan a la conciencia”.³¹

Un lugar típico en la venta de libros en la Ciudad de México fue el ex Mercado del Volador, situado a un costado del Palacio Nacional en la antigua calle Acequia real, en la actual calle de Corregidora, al norte; en la calle de Porta Coeli, hoy Venustiano Carranza, al sur. En sus orígenes se encontraba ahí un importante centro de abastecimiento de la Nueva España; ahí se realizaba el Ritual Solar de los Voladores, ahora llamados Voladores de Papantla. La primera celebración de la Ceremonia del Fuego Nuevo se remonta a 1520. El Mercado del Volador se inauguró en 1792. Se colocaron más de doscientos cajones móviles de madera en los cuales se vendían una enorme variedad de productos: desde alimentos hasta animales vivos. A finales de 1793, un incendio ocasionó que el mercado perdiera vitalidad. Años más tarde el presidente López de Santa Anna aceptó la construcción de un nuevo mercado que se inauguró en 1844. El Mercado del Volador sufrió varios incendios; el más intenso ocurrió en 1870. Y iniciarse el último

³⁰ Elena Poniatowska (1980), *op. cit.*, p. 6; Fernando Benítez, “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, presentación de Juan José Bremer, México, INBA-SEP, p. 13.

³¹ Susan Sontag (1997), “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, México, Taurus, p. 13.

decenio del siglo XIX el mercado se convirtió en bazar, ya con diversos cambios arquitectónicos. Y como parte de la modernización del México, iniciada en el porfiriato, fue cerrado el ex Mercado del Volador, a principios de la década de los treinta. Entonces algunos libreros se establecieron en la calle de Seminario (las librerías Navarro, Ciceron y El Volador), muy cerca del Palacio Nacional.

El Mercado del Volador, situado donde ahora se encuentra la Suprema Corte de Justicia de la Nación, fue uno de los lugares donde se realizó el comercio de libros viejos; eran puestos de madera precarios. Su desaparición coincidió con “la edad de oro” de las librerías en la Ciudad de México. El prestigio de los libreros, al iniciarse el siglo XX, estaba lejos del que alcanzarían décadas más tarde; los medios de comunicación y las autoridades los denominaban expendedores de libros, hecho que contrastaba porque en periodos anteriores se consideraba librería al conjunto de libros que se ofrecían para su venta, independientemente del espacio físico en que se vendieran y de las condiciones de los materiales expuestos.³² Los expendedores de libros viejos se ubicaban entre dos tipos de comerciantes: unos estaban en la transición que los llevaría a establecerse en algún lugar de la capital; otros, sin solvencia económica, rentaban alguna alacena y permanecían fugazmente dentro de los mercados.³³ Entre las 1886 y 1930 los libreros vendieron de los portales de la plaza Mayor, el Mercado del Baratillo (cuya última sede estuvo en la actual Plaza de Garibaldi). También se vendían libros, entre otros sitios, en La Lagunilla, el Mercado Hidalgo, la Plaza de Mixcalco y en Portal del Águila, sobre la actual Calle 16 de Septiembre (entre Motolinía e Isabel la Católica). Ahí estuvo la Antigua Librería Murguía (fundada en 1846) del impresor y editor Manuel Murguía, uno de los más conocidos de la segunda mitad del siglo XIX; en ese tiempo había veintiún imprentas en la Ciudad de México.³⁴ Uno de los grandes propósitos del porfirismo se centró en la modernización del país, en particular la capital del país se proyectó como una gran metrópoli. En la primavera de 1886 se inauguró el Mercado de Libros Viejos junto a la Catedral, donde antes estaba el antiguo Seminario. El establecimiento del Mercado trajo

³² Véase, Sebastián Rivera Mir (2017), “El expendio de libros de viejo en la ciudad de México (1886-1030). En busca de un lugar entre pájaros, fierros y armas”, Información, cultura y sociedad. *Revista de Investigaciones bibliotecológicas*, núm., 36, Universidad de Buenos Aires, en <https://www.redalyc.org/jatsRepo/2630/263051103004/html/index.html> [consulta, 6 de agosto de 2020].

³³ *Idem*.

³⁴ Manuel Murguía (1807-1860) fue recordado como uno de los más grandes editores por la calidad y la cantidad de libros que editó. Destacan el *Silabario de San Miguel*, Los mexicanos pintados por sí mismos, así como la sexta edición de *El Periquillo Sarniento*, de Joaquín Fernández de Lizardi. Murguía publicó el clásico título del polemista Francisco Bulnes: *Las grandes mentiras de nuestra historia*. Véase, Rafael Pérez Gay (2016), “Calle 16 de Septiembre, entre Motolinía e Isabel la Católica”, *Néxos*, 1 de septiembre, en <https://www.nexos.com.mx/?p=29338> [consulta, 6 de agosto de 2020]

una división entre impresores y expendedores de libros, quienes había compartido espacios y colaboraban en proyectos conjuntos.

A finales del segundo decenio ya se había adoptado ya se consideraban libreros a estos pequeños comerciantes, aunque la disputa social por la denominación del oficio aún no habían terminado. Se les atacó por la sencillez de sus puestos, además de considerárseles poco higiénicos. Los libros usados no formaban parte de los planes progresistas del gobierno: “... con propagar libros viejos no hacen otra cosa que nutrir a los pueblos con ideas arcaicas que llevan dos o tres siglos de atraso, cerrando al mismo tiempo el paso a las ideas y lenguajes modernos”.³⁵ Quedaban aún más disminuidos ante las librerías de textos nuevos que comenzaban a abrir sus estantes, incluso, llegaban a tener iluminadas vitrinas de cristal.³⁶ A finales de la década de los veinte reaparece el “librero editor” entre el gremio de los libreros. En ese tiempo nacieron las librerías Porrúa y Robredo (1900); la primera, fundada por tres hermanos asturianos que establecieron, en 1910, una nueva edificación en el Centro de la Ciudad de México a la esquina de República de Argentina y Justo Sierra que aún existe; la segunda, ya desaparecida, se encontraba en la esquina de Argentina y Guatemala, acuñada con el nombre del bibliófilo Pedro Robredo. Adolfo Castañón señala que esa librería era “una del archipiélago de librerías de viejo que estaban sembradas en el Centro como oasis de la memoria”.³⁷ Estas librerías se caracterizaron por vender, de igual modo, libros nuevos y libros usados, éstos para coleccionistas.

A mediados de la década de los treinta, cuando empezaba la llamada “edad de oro de libro en México”³⁸ Rulfo recorría las librerías de prestigio, además de las nacientes y los puestos de libros que se alejaron del corazón de la Ciudad y crecieron en distintas zonas de la Ciudad. Así llegó a las librerías de Efrén Hernández, “Tachas”, situadas en Justo Sierra y Guatemala. El joven Juan se abismaba hojeando y leyendo libros; el dueño de la librería lo observaba con creciente curiosidad. La poeta y dramaturga Selma Ferretis recuerda que Efrén Hernández le confió alguna vez que llamó su atención un joven que llegaba a la librería regularmente y leía libros sin comprarlos. El escritor, editor y librero le permitía hacerlo. Un día se acercó y le preguntó, “¿qué está usted leyendo?”.³⁹ Así se inició una de las amistades más discretas y entrañables en el ámbito literario mexicano, no sabemos si ellos conversaron por primera vez en una de las librerías de

³⁵ Sebastián Rivera Mir, *Idem*.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Véase, Adolfo Castañón (2015), “Una red de acervos”, *Confabulario* en *El Universal*, 20 de junio, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/un-archipelago-de-acervos/> [consulta, 6 de septiembre de 2020].

³⁸ Véase, Sebastián Rivera Mir, *op. cit.*, en

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/2630/263051103004/html/index.html> [consulta, 6 de agosto de 2020].

³⁹ Véase, Selma Ferretis (2008), *apud.*, Víctor Jiménez, “Presentación. Rulfo lector escritor” en Juan Rulfo (compilador), *Retales*, México, Editorial Terracota, pp. 12-13.

Efrén Hernández o en alguna oficina de la Secretaría de Gobernación, donde compartieron la vida en la burocracia. Es probable que antes de llegar al Palacio de Cobián los colaboradores de *América* se encontraban en el barrio universitario del Centro; de ser así, pocos meses después se verían también a lo largo de sus rutinas laborales.

d) La primera novela: El Hijo del Desaliento

Fue en este ambiente en el que empezó a escribir una novela “...muy larga, muy retórica, muy llena de adjetivos”;⁴⁰ “estaba escrita en tercera persona, después fueron hechos biográficos sucedidos y tomados de la realidad y aplicados a otro individuo”.⁴¹ Su autor sentía que estaba escribiendo por escribir. Quería expresarse. El tema y el espacio estaban delineados, pero no desarrolla con eficacia. Hay un trasunto de *alter ego* que no satisfizo al escritor porque no tenía alma, era cerebral. Después de aquellos agitados meses de 1939 dedicados a la escritura de esta novela extensa y profusa en epítetos, atravesó por una concienzuda depuración hasta que alcanzó la sobriedad y laconismo, consumados en *El Llano en llamas* (1953) y en *Pedro Páramo* (1955).

Juan Rulfo abandonó la novela *El Hijo del Desaliento* porque la consideró retórica, alambicada y rimbombante; después, entregará –con la mediación de Efrén Hernández– a Juan Larrea y a Juan Rejano varios capítulos para que los publicaran en la revista *Romance*, la primera revista del exilio español, editada en México en 1940. Casi dos décadas después se recuperó el original –gracias a Tomás Segovia y Antonio Alatorre. Entonces Rulfo extrajo un fragmento que se convirtió en “Un pedazo de noche” y se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura* (1959). Es probable que el relato “La vida no es muy seria en sus cosas” también saliera de esa novela escenificada en la Ciudad de México. Su autor destruyó las trescientas cuartillas que la conformaban; le pareció que era tan cursi como su título.

Las alusiones autobiográficas eran notorias: era una liberación ante las ausencias anímicas y las carencias materiales que enfrentaba el escritor en ciernes, quien en un principio exaltó la doble orfandad de padres y de la tierra que lo vio nacer: la naturaleza de la vida en el campo, que podía pasar de la festividad a la violencia y reposar en una sorda mansedumbre. Hombre y creador se descubren al integrarse a una colectividad; años después valoraría: “yo vivía con la soledad. El hombre está solo. Y si quiere comunicarse lo hace por medios que están a su alcance. El escritor no desea comunicarse, quiere explicarse a sí mismo”.⁴² El personaje central de *El Hijo del*

⁴⁰ Elena Poniatowska (1980), *op. cit.*, p. 6.

⁴¹ Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones El Corregidor, p. 24; Sylvia Fuentes [Sylvia Lemus] (1985), “Juan Rulfo: inframundo, Espejo de escritores. Notas y prólogo de Reina Roffé, Hanover, p. 70.

⁴² *Ibid.*, p. 53.

Desaliento, señaló el propio Rulfo, es la soledad en la ciudad que es “triste y violenta”, distinta del campo desértico y las tierras de temporal que provocan hastío, desolación y miseria. Efrén Hernández –quien le publicó su primer cuento–⁴³ estimuló a Rulfo a seguir con la escritura de la novela, mientras él se debatía entre la autocrítica que conduce al silencio previo a la revelación o a las sombras de la esterilidad. Lo cierto es que su amigo tenía la certeza que se esbozaba en los rasgos de una vocación para la creación. La escritura irrumpió catártica aunque él no lo aceptaba del todo: “Yo, en el fondo, sabía que estaba haciendo cosas superficiales. [...] los personajes, todos eran abstractos. Un señor que se pone a platicar con la soledad, se pone a platicar con su alma [...], con su angustia, con la desilusión, con todas esas cosas. Discute con la desesperación. Caí en una retórica feroz. Cuando terminé *El Hijo del Desaliento*”.⁴⁴

La adaptación del escritor a la Ciudad de México fue lenta. Rulfo siempre conservó vívido el recuerdo de las caminatas en el campo; siempre mantuvo presente el aire de los lugares que caminó y habitó en la infancia (“...*No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo.*”);⁴⁵ su imaginario geográfico tenía que ver con la naturaleza, ya pródiga («...*Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizados. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...* »)⁴⁶ o desértica: “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo”.⁴⁷ Ambientes alejados de la naciente metrópoli que ahora Rulfo exploraba entre la fascinación y la zozobra. Algunas de esas sensaciones se traslucen en los borradores contenidos en *Los cuadernos de Juan Rulfo*:

Era la primera vez que venía a México, donde pensaba establecerse, por razones económicas, tú sabes, pues la pensión o parte de la herencia que le pasaba su hermano, le rendiría más [...] Yo le hablé de una casa en Churubusco [...] Luego hablamos de viajes y de esas cosas. Después salió a relucir lo del insomnio [...] Veía hacia afuera, por la ventanilla el país gris y triste de las tierras de Tlaxcala. El tren venía muy rápido. Pasábamos una estación tras otra sin detenernos y cada vez a mayor velocidad.⁴⁸

⁴³ Juan Rulfo (1945), “La vida no es muy seria en sus cosas”, en *América*, núm. 40, 30 de junio, pp. 35, 36.

⁴⁴ Juan Ascencio, *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, 2005, p. 134.

⁴⁵ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés, FCE, Letras Mexicanas, México, p.163 (segmento 9).

⁴⁶ *Ibid.*, p.162 (segmento 9).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 151 (segmento 2).

⁴⁸ Juan Rulfo (1994), “Por principio de cuentas”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones Era, México, pp. 117, 118.

En *El Llano en llamas* la ciudad aparece de manera muy alejada, casi inadvertida, como un guiño para el lector; en “El Paso del Norte”, un hombre deja encargados a su esposa y a sus cinco hijos con su padre para abandonar el campo desértico y las tierras de temporal que provocan hastío, desolación y miseria. Paso del Norte (Ciudad Juárez) con la expectativa de cruzar la frontera. Antes pasaría por la capital del país donde buscaría unos pesos trabajando como cargador:

—Oye, dicen que por Nonoalco necesitan gente para la descarga de los trenes.

—¿Y pagan?

—Claro, a dos pesos la arroba.

—¿De serio? Ayer descargué como una tonelada de plátanos detrás de la Mercé y me dieron lo que me comí. Resultó con que los había robado y no me pagaron nada; hasta me cusielaron [me echaron] a los gendarmes.⁴⁹

Es revelador que en las fugaces apariciones de la capital del país, en su obra se muestran sitios que evidencian la movilidad de la población; se infiere el bullicio y el resplandor en el cruce de sus grandes avenidas, desde los ventanales de sus torres; condensadas sombras que reflejan el vacío. “Me sentí más solo que nadie cuando llegué a la Ciudad de México y nadie hablaba conmigo”.⁵⁰ La Ciudad de México también es un mar de enigmas que el joven avista y aguarda como las revelaciones que todo viajero ambiciona en cada despertar. Ciudad y naturaleza; silencio y meditación, todo se funde en la expectativa del escritor que empieza a perfilarse y avizora el hallazgo:

—Hay demasiadas cosas intraducibles, / —pensadas en sueños / —intuidas / —a las cuales uno puede encontrarles su verdadero significado/ solamente con el sonido original... o el color. / —Inefable. —El idioma de lo inefable / —La aventura de lo desconocido / —Inventar un paisaje / o un nuevo paisaje de México.⁵¹

Juan Rulfo busca la iluminación y el conocimiento en instantes excepcionales. La realidad y la imaginación convergen; el escritor aspira al encuentro e integración —en medio de crecientes choques y contradicciones—; ambiciona el color y los matices bucólicos que aún existían en la Ciudad de México, que intentó recuperar en *El Hijo del Desaliento*, sin quedar convencido. El propósito de esa

⁴⁹ Juan Rulfo (1953) “Paso del Norte”, en *El llano en llamas y otros cuentos*, México, FCE (Letras Mexicanas, 11), p. 146.

⁵⁰ Elena Poniatowska (1985), “¡Ay vida, ¡qué mal me pagas!”, en *¡Ay vida, no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, p. 151.

⁵¹ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones ERA, México, p. 28.

primera novela fue el esbozo de una mirada lóbrega de la Ciudad de México: la pátina de arquitectura virreinal y decimonónica, y la rutina diaria atrajeron su atención.

e) La Cordillera, novela sin luz

Una de las preocupaciones de Juan Rulfo fue el áspero y frágil vínculo entre el campo y la ciudad, la cual está ausente en *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo*, si se exceptúan algunas líneas del cuento “Paso del Norte”, que encierra un misterio: su exclusión de la novena reimpresión (1970)⁵² y la reaparición en 1980 aunque con la supresión de diecisiete líneas. Entre los renglones que desaparecieron se mencionan los patios ferroviarios de Nonoalco Tlatelolco. Una alusión directa a la Ciudad de México la encontramos en “Un pedazo de noche”;⁵³ al iniciar la historia la protagonista se sitúa en “el callejón de Valerio Trujano”, localizado a unos pasos del Palacio de Bellas Artes, a un costado del edificio que en el siglo XVI fuera el Hospital de los Desamparados y un siglo después lo adquiriera la Orden de San Juan de Dios; ya en el siglo XX fue el Hospital de la Mujer y desde 1986 alberga el Museo Franz Mayer.

No hay más alusiones a la ciudad en los textos de Juan Rulfo. Luego de una obra que tuvo como escenario geográfico el mundo rural, al plantearse un proyecto editorial después de 1955, Rulfo muy probablemente se preguntó, ¿cómo seguir escribiendo sobre el alma y la vida rural de los mestizos del Bajío?⁵⁴

⁵² En 1970 se suprimió, en la novena reimpresión, en rigor segunda edición, de *El Llano en llamas* “Paso del Norte” y se incluyeron “La herencia del Matilde Arcangel” y “El día de derrumbe” publicados originalmente en 1955 –en *Cuadernos médicos* y en *México en la cultura*, respectivamente–; en 1977 la Biblioteca Ayacucho (Caracas) publicó de nuevo “Paso del Norte” (*Obra completa*) con prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli. En esta reaparición del cuento se suprimen treinta y nueve líneas respecto de la primera edición del Fondo de Cultura. No deja de llamar la atención que entre la primera edición de Cátedra (1985) y la duodécima edición (2000) –revisada con la introducción y edición de Carlos Blanco Aguinaga–, el texto aparece íntegro; y ya en la vigésima segunda edición (2014) del mismo académico y escritor vasco (1926-2013), se elimina el mismo fragmento –diecisiete líneas– que se suprimió, a partir de 1980, en las ediciones del Fondo de Cultura Económica. La misma supresión se mantiene en la edición de Françoise Perus, así como en las ediciones de RM.

⁵³ “La vida no es muy seria en sus cosas” se publicó por primera vez en la revista *América* –núm. 40– el 30 de junio de 1945, y el fragmento “Un pedazo de noche”, en *La Revista Mexicana de Literatura*, Nueva Época, No 3, México, septiembre de 1959, con la fecha al pie: enero, 1940.

⁵⁴ “Yo no tengo ningún personaje indígena, ni he escrito sobre los indios jamás [...] su mentalidad es muy difícil de penetrar [...] Es muy difícil escribir con personajes indígenas puesto que uno no sabe qué piensan, cómo piensan ni por qué actúan de determinada manera”. “Juan Rulfo examina su narrativa” (1978), transcripción de María Helena Ascanio, *La Semana de Bellas Artes*, 28 de junio, pp. 2 -7.

La convergencia del mundo sincrético mestizo con el mundo rural presente en la Ciudad de México —expresado en una rica variedad de registros lingüísticos—, fue uno de los objetivos escriturales de Rulfo a partir de 1955. El habla de mestizos, indígenas y criollos, se mezclan entre sí, incluso pueden fundirse. Esa manera de hablar de los personajes rulfianos, como se sabe, no fue la reproducción de un cronista sino una recreación e invención a través del estilo literario de un escritor con un fino oído que lejos de la imitación, captó y transformó en relato literario el habla de los pobladores de la región en que nació; tenía que *inventar* un lenguaje tan refinado estilísticamente —como sucedió en *Pedro Páramo*— que su autor traspuso y creó; sólo trató “de recuperarlo, pero esto no es original, es nada más que lo hacen ellos. Sucede —el escritor agregó— que es difícil entrar en esos mundos suyos de la palabra, porque son pueblos herméticos. Uno habla con la gente y la gente no le responde”.⁵⁵

Después de *Pedro Páramo* se propuso fundir los distintos rasgos lingüísticos de los emigrantes rurales, que llegan a vivir la Ciudad de México, agobiados por contradicciones, pobreza y expectativas.⁵⁶ En ese probable mundo rulfiano —habrá que añadir— hay descendientes de españoles; hacendados venidos a menos. Así se vislumbra en ‘La Cordillera’, novela mítica que nunca se publicó y de la cual no existen rastros. ‘La Cordillera’ llegó a anunciarse en el Fondo de Cultura e incluso apareció en 1964 una reseña en la *Gaceta* de la misma editorial. Los bocetos sobre la familia (Arias) Pinzón se encuentran en *Los cuadernos de Juan Rulfo* (1994). La atmósfera va de una provincia colonial de México a reminiscencias de la capital a mediados del siglo XX, ya sobrepoblada. Uno de los personajes, es significativo, se llama Dionisio Arias Pinzón; es homónimo parcial de Dionisio Pinzón, protagonista de *El gallo de oro*.

Las comunidades agrícolas, los eriales y la naturaleza, fueron un *leitmotiv* en el escritor.⁵⁷ Pero la capital del país no fue menos importante. Juan José Arreola llegó a decir que su amigo le

⁵⁵ Juan E. González (1981), “Con Rulfo, desde Madrid” (entrevista con Juan Rulfo), en *Revista de Occidente*, núm. 9, Madrid, octubre-diciembre, pp. 105 -114.

⁵⁶ “El hombre de la ciudad —señala Rulfo— ve sus problemas como problemas del campo. Pero ese es el problema de todo el país. Es el problema mismo de la ciudad. Porque el hombre de allá viene aquí, emigra a la ciudad, y aquí se produce un cambio. Pero él no deja, hasta cierto punto, de ser lo que fue. Él trae el problema”. Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, p.73.

⁵⁷ “Yo tendría como cuatro o cinco años —evoca Claudia, hija del escritor, siempre íbamos al campo. Iba él delante de nosotros y nosotros íbamos siempre atrás. Él iba buscando un lugar bonito para pasar el día. Después empezaba a tomar fotografías, de nosotros, de los árboles, del paisaje”. Véase, Arturo García Hernández (1994), “‘El Rulfo que conocí era un ser dulce; hablaba con los ojos’: Clara Aparicio”, en *La Jornada*, 4 de diciembre, p. 25.

confió: “Ya estoy cansado de escribir estos cuentos de la tierra, de personajes rancheros [...] Yo voy a hacer una novela ciudadana”. Arreola aseguró que Rulfo inició una novela que se iba a escenificar en Santa María La Rivera, “hasta me leyó algunas cosas del principio de la novela”.⁵⁸ Nadie sabrá si la falta de tiempo y tranquilidad o si la autoexigencia, el desencanto o la depresión le impidieron culminar satisfactoriamente y publicar aquella novela y los cuentos de ‘Días sin Floresta’ que inició cuando la escritura de ‘La Cordillera’ “se alargaba demasiado, se me iba de las manos, entonces pensé volver al cuento, a la pequeña historia, para narrar hechos... digamos, más pequeños. Ya no con la actitud que requería un trabajo más extenso”.⁵⁹

f) Fragmento de una novela: “Un pedazo de noche”

El hijo del Desaliento (El hijo del Desconsuelo) fue un texto iniciático; Juan Rulfo tenía diecinueve años y tan pronto como se asentó en la capital del país empezó a escribirlo. Vivía “...en el Molino del Rey; escenario que fue de una batalla durante la invasión norteamericana de 1847 y hoy es cuartel de guardias presidenciales de los Pinos. Mi jardín –agregó– era todo el bosque de Chapultepec. En él podía caminar a solas y leer”.⁶⁰ Fue una novela larga e impostada; casi al final de su vida la evocó: tenía la ilusión de utilizar una vez más la tercera persona en cuentos relacionados con la ciudad. De esa novela que desechó, entre otras razones, por considerarla “retórica”, y “rimbombante”; sólo quedó “Un pedazo de noche (fragmento)”, que publicó casi dos décadas después en la *Revista Mexicana de Literatura* (septiembre de 1959) que dirigían Antonio Alatorre y Tomás Segovia. Y se volvió a publicar hasta 1977, cuando Jorge Ruffinelli lo incluyó como parte del volumen Juan Rulfo, *Obra completa*, dentro de la Biblioteca Ayacucho: La anotación al final del texto, enero de 1940, permite saber que en rigor este es el primer texto conocido de Rulfo, publicado casi veinte años después de su escritura.⁶¹

El fragmento que Rulfo salvó de su primera aproximación escritural a la novela es uno de los textos más significativos en la obra rulfiana. Si se exceptúa la mención de la estación ferroviaria de Buenavista en “Paso del Norte”, es el único que tiene como escenario la ciudad de

⁵⁸ Armando Ponce, Antonio Alatorre, y Juan José J. Arreola, (1989) “¿Te acuerdas de Rufo, Juan José Arreola?” en *Homenaje a Juan Rufo*, (recop., rev. De textos y notas de Dante Medina), Universidad de Guadalajara, pp. 206-207.

⁵⁹ Reina Roffé, *op. cit.* pp. 70-71. El escritor señaló a la televisión española, en 1977, que su proyecto escritural consistía en un libro que reuniera una novela breve y algunos cuentos. Se deduce que habría sido una recuperación de ‘La Cordillera’ y de los cuentos planeados desde 1964 que se integrarían al título *Días sin floresta*, que habría iniciado, después de la complicación que le representó ‘La Cordillera’. *Ibid.*, pp. 31-32.

⁶⁰ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excelsior*, México, 16 de marzo, pp. 1-A, 14-A..

⁶¹ “La vida no es muy seria en sus cosas” (1945), núm. 40 *América*, México, 30 de junio de 1945.

México; junto con “La vida no es muy seria en sus cosas” quedó fuera del libro de cuentos.⁶² No se integró a *El Llano en llamas* como sucedió con “La herencia de Matilde Arcangel” y “El día del derrumbe”, cuentos publicados originalmente en 1955.⁶³ Su autor no consideró aquellos textos entre los más elaborados de su obra. “Un pedazo de noche” apareció en el tercer número de la *Revista Mexicana de Literatura* –septiembre de 1959–, dirigida, entonces, por Antonio Alatorre y Tomás Segovia.⁶⁴

Antonio Alatorre anotó que no supo cuánto escribió Rulfo de la novela y –en su opinión– antes de entregar ese fragmento fue corregido a conciencia por su autor.⁶⁵ Rulfo, por su parte, comentó que batalló mucho para que Tomás Segovia y Alatorre –lectores y posibles editores de su texto– se la devolvieron; “le quité algunas páginas que andan por ahí con el título ‘Un pedazo de noche’. Recuperé la novela y la rompí en mil pedazos”.⁶⁶ Se puede afirmar, ahora, que si bien el texto fue pulido en su forma, Rulfo conservó el contexto y la anécdota iniciales: los personajes ya anuncian la ironía contenida en los cuentos de *El Llano en llamas* y en *Pedro Páramo*, pero poseen una transparencia que los vuelve entrañables en su candidez aciaga; emanan ingenuidad a pesar de la agitación y tortuosidad que les rodea, incluso manifiestan un inveterado idealismo que se diluye en un talante pesimista, el abandono de los personajes y su conciencia de las raíces perdidas, “... sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta”, como dice el hijo de Guadalupe Terreros en “¡Diles que no me maten!”. Se conserva el rasgo de “fragmento”, definible como un relato cuya descripción es realista, aunque ya se anuncia la convivencia doméstica entre vivos y muertos.

Para Rulfo el vínculo entre el campo y la ciudad siempre fue conflictivo. “Un pedazo de noche”, narra el encuentro de dos seres que viven en la marginalidad, entre el desarraigo y la opresión: él es un sepulturero y ella una prostituta. Ellos representan parte de los migrantes que se instaló a la Ciudad de México, intentando mejorar sus vidas. Es notorio cómo el léxico en esta narración es simple, directo, apenas si aparecen coloquialismos, no hay una particular habla de los

⁶² Juan Rulfo (1959), “Un pedazo de noche” se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 3, México, septiembre. Un fragmento de este texto aparece en *Juan Rulfo. Obra completa*, prólogo y cronología de Jorge Ruffinelli, Biblioteca Ayacucho, Caracas, vol. XIII, 1977; después apareció en las *Obras* del FCE, 1987.

⁶³ Estos dos cuentos se integraron en la Colección Popular del FCE en la novena reimpresión en 1970.

⁶⁴ En la portada, abajo del título de la publicación, se lee entre paréntesis y con letras pequeñas: “Nueva época”. Luego se describe, “En este número: Un Poema de OTTO-RAÚL GONZÁLEZ” y luego con letras más grandes centradas: “Un inédito de Rulfo” que aparece en la página siete y en cuya parte superior al centro se lee “Relato”; abajo, del lado derecho: JUAN RULFO: UN PEDAZO DE NOCHE (*Fragmento*). Y al final del texto, en la página catorce, aparece la inscripción: *Enero, 1940*.

⁶⁵ Antonio Alatorre (1992), “Cuitas del joven Rulfo burócrata”, Jalisco, *Umbral*, núm. 2, p. 63.

⁶⁶ Sylvia Fuentes (1985), “Juan Rulfo: Infra-mundo”, *Espejo de escritores*, notas y prólogo de Reina Roffé, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, p. 70.

personajes quienes –a diferencia de los cuentos de *El Llano en llamas*– adquieren identidad más por su fragilidad social y su pesimismo que por la caracterización de su habla.

Es el ambiente, los sitios, las rutinas y su inmersión en la ciudad, lo que hace notable “Un pedazo de noche”. La delimitación geográfica es la Alameda Central y la colonia Guerrero. La calle de Valerio Trujano es cercana a la calle Dos de abril y a la plaza de la Santa Veracruz, donde se vendían ataúdes y coronas fúnebres y ahí mismo las prostitutas ofrecían sus servicios.⁶⁷ Estamos en una zona proletaria de la ciudad muy próxima a las columnas marmóreas del Palacio de Bellas Artes, inaugurado en 1934, concebido originalmente como una construcción conmemorativa del centenario de la independencia; a unos metros se erigirá la Torre Latinoamericana –construida entre 1956 y 1958–, el edificio más alto de México e Hispanoamérica hasta 1972.⁶⁸ Durante el porfiriato se quiso mostrar que la capital de México era una ciudad cosmopolita; que había abandonado la miseria y había alcanzado la modernidad, evidenciada en su arquitectura. Los protagonistas de Rulfo, en contraste, son seres sombríos y, además, apesadumbrados por sus propios oficios, socialmente relegados y estigmatizados; es imposible sobreponerse a su condición. La humanidad para Rulfo está condenada; esta percepción permea de principio a fin *Pedro Páramo* y contiene una pregunta subyacente que se hace el escritor: “...saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida [...]; ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria [...] y hablo de miseria en todas sus implicaciones?”.⁶⁹

La vida de esta pareja está signada por la desolación en una urbe que se transforma y cuyas zonas de marginación contrastan más en una ciudad que quiere abandonar su provincianismo, aunque en la capital del país hay una multitud de islas –colonias, barrios, manzanas, suburbios que de manera paulatina generaron el llamado “cinturón de miseria” y el “cinturón del vicio” entre las inmediaciones del Estado de México y el Distrito Federal; zonas conurbadas que dieron lugar a la Zona Metropolitana con el auge de complejos habitacionales populares durante los

⁶⁷ Vicente Quirarte anota que en esa zona Octavio Paz ubicó, durante la misma época en que Rulfo escribe su texto, el segundo de los poemas de “Crepúsculo de la ciudad”, en el que se lee: “[...] lepra de livideces en la piedra/ trémula llaga torna a cada muro; / frente a los ataúdes donde en rasos medra / la doméstica muerte cotidiana, / surgen petrificadas en lo obscuro, / putas: pilares de la noche vana”. Vicente Quirarte (2008), “Un amor casi imposible: Juan Rulfo y la Ciudad de México”, en *Pedro Páramo, Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco (edits.), Colegio de México, pp. 407-408.

⁶⁸ La Torre Latinoamericana –de 188 metros, incluida la antena, y cuarenta y cuatro pisos– fue el edificio más alto de la Ciudad de México e Hispanoamérica hasta 1972, año en que se construyó el Hotel de México, ahora el World Trade Center (191 metros, 150 pisos). Desde 1984, el edificio más alto fue la Torre Ejecutiva Pemex (211 metros, 54 pisos), y entre 2003 y 2010 la Torre Mayor fue el edificio más alto de América Latina (225 metros, 55 pisos). La Torre BBVA, ubicado en Paseo de la Reforma, alcanza una altura de 235 metros y contiene 60 pisos. Y el edificio más alto de la capital del país es la Torre Reforma; tiene 246 metro de altura.

⁶⁹ Juan Rulfo (2000), “Pedro Páramo, cacique”, en *Letras Libres*, núm. 24, México, diciembre, 2000, p. 68.

años cincuenta– con grupos poblacionales provenientes de diversos estados de la República y gremios de campo que mantienen costumbres, tradiciones con variantes sincréticas.

Alguien me avisó que en el callejón de Valerio Trujano había un campo libre, pero que antes de conseguirlo tenía que dejarme ‘tronar la nuez’ [...] Cuando uno es sepulturero hay que enterrar la lástima con cada muerto que uno entierra.

Los vivos son los que son una vergüenza. ¿No lo crees tú así? Los muertos no le dan guerra a nadie; pero lo que es los vivos, no encuentran cómo mortificarle la vida a los demás [...] En cambio, a los muertos no hay por qué aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra.⁷⁰

El aislamiento crea una opresiva convivencia entre los protagonistas. La anécdota y su desarrollo son elementales. Claudio Marcos va a buscar al callejón de Valerio Trujano a Olga o Pilar, “da lo mismo un nombre que otro”. Ella recuerda cómo conoció al hombre que después fue su marido; él llegó con un niño en brazos que más tarde les impidió entrar a un hotel; de todos los lugares los corrían, entonces tuvieron que ir más lejos, por las calles de Ogazón, en la colonia Guerrero. Un niño que no era de Claudio sino de unos compadres que celebraban el vacío de su existencia en una cantina. El sepulturero acaricia por instantes una paternidad –cuyos progenitores adquieren por accidente– y quiere compartirla con la mujer con quien camina por la calle cargando al pequeño mientras la madre y el padre se emborrachan.

Fiesta y abandono; placer y resignación, deseo y abstinencia se truecan en la ciudad de México, cuya geografía testimonia un vigoroso pasado en algunos vestigios de su arquitectura, manchada por la pátina de los años, entre gobernantes impuestos y símbolos de un país en metamorfosis. La Ciudad de México, urbe naciente, expresión de la soledad del hombre. La atmósfera del relato de Rulfo semeja al Efraín Huerta que deplora, por lo menos un lustro después que Rulfo, en “Declaración de odio” (1944):

Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro, / de acero, sangre y apagado sudor. [...] Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad. / A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses, / a tus chicas de aire, caramelos y films americanos, / a tus juventudes *ice cream* rellenas de basura, / a tus desenfrenados maricones que devastan / las escuelas, la plaza Garibaldi, la viva y venenosa calle de san Juan de Letrán. / Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte / cada día más inmensa...⁷¹

⁷⁰ Juan Rulfo (1987), “Un pedazo de noche” (fragmento), en *Obras*, FCE, México, 1987, pp. 259, 264.

⁷¹ Efraín Huerta [1944] (2014), “Declaración de odio”, en *Los hombres del alba*, en *Poesía completa*, tercera edición corregida y ampliada, FCE, México, pp. 130-131.

El sepulturero de Rulfo vive para embozar el único rastro tangible de la muerte –un cuerpo inánime– busca a una mujer que respira con culpa su oficio (“...calculando que no me quede ni un pedazo de vergüenza, hay algo dentro de mí que busca desbaratar los malos recuerdos”) y que rechaza el cuerpo de su marido, porque “acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres”.⁷²

“Un pedazo de noche” es una renuncia compartida; complicidad en silencio y concentración en el abandono de los personajes: condenados y devorados por una ciudad distinta a su origen y sus circunstancias. No les pertenecía y nunca se integraron aunque ya formen parte de ella. Sus cuerpos se encontrarán sin fructífera gratificación del deseo. Claudio Marcos y Olga pertenecen a la masa de inmigrantes en la Ciudad de México, asentados en sus periferias; hombres y mujeres –ya lo señalaba Rulfo a mediados del siglo pasado– vivían en barrios, fuera del Distrito Federal, aunque “no están separados sino unidos por casas y más casas a la ciudad”. Algunos de ellos vivían en las orillas de la ciudad porque no querían perder por completo ese contacto con la tierra, símbolo de resistencia ante la miseria de la ciudad.⁷³

El relato ocurre en el túnel donde la realidad se obstina por dejar un testimonio, así sea auxiliada por la fantasía; una sensación cercana al ensueño que enfrentó el joven Rulfo al llegar a la Ciudad de México: leyó con la mirada de la infancia, orientado por la cartografía rural, la vívida naturaleza que lo estremeció entre ilusiones y recuerdos: familiares que murieron intempestiva y violentamente, además de alguna pasión juvenil malograda que reaparecería en la ficción.

Claudio Marcos deseaba que su mujer despertara de una vez por todas, aunque ambos tenían que aceptar que el cuerpo de Olga se había extraviado en la magra consumación del deseo de otros hombres. Y la vida, mientras tanto, transcurre entre dormitorios y súbitas pesadillas, aterradoras como la presencia del “quiebranueces” que nunca perdonaba la falta de contribuciones; el sueño revelador de imágenes que encuentran sus monólogos y diálogos en la voz del dolor. Cada uno se busca en el otro, aunque “...nunca acabaremos por encontrarnos: o tal vez sí; quizá cuando te asegure bajo tierra el día que me toque enterrarte”.⁷⁴

⁷² Juan Rulfo (1987), “Un pedazo de noche”, *Ibid.*, pp. 259-266.

⁷³ Reina Roffé, *op. cit.*, pp. 74 y 77.

⁷⁴ “Un pedazo de noche” fue llevado al cine en un cortometraje homónimo con un guion y dirección de Roberto Rochín que recupera la sordidez de un barrio proletario, con intermitencias que van del bullicio a las imágenes de la naciente modernidad. El texto y el argumento se ciñen al original. Véase. *Un pedazo de noche* (1995); Dirección, Roberto Rochín; guion: Roberto Rochín *et al.*, (con Oscar Blancarte y Dolores Heredia); fotografía: Arturo de la Rosa, México, IMCINE-Universidad de Guadalajara. Mediometrage, dur., 30 minutos.

Si en apariencia las motivaciones de “Un pedazo de noche” van de la migración a la incomunicación;⁷⁵ su elementalidad es la vida y la muerte con una lejana aspiración a compartir la desazón. El sepulturero quiere sacudirse las sombras de tantos muertos que ha enterrado y aspira a refugiarse en una mujer que parece distinta a todas sus compañeras; él huye de los vivos, “que son una vergüenza [y] no encuentran como mortificarle la vida a los demás. Prefiere a los muertos porque “...no hay que aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra”. Se respira una idealización envuelta en los lindes del sueño y la vigilia, recuperados por la memoria. El sepulturero vive la rutina esperando cada noche –al borde del lecho y de la vida–, como su mujer se pierde en un descanso insomne y sin treguas.

En los protagonistas permea el pesimismo, aunque poseen una dignidad que les salva del abatimiento total; alcanzan el heroísmo manchado por la culpa que agobia a Olga, y su esposo es presa del resentimiento. Son redentores uno del otro, sin saberlo, de manera mutua. Ellos no se comparten, los redime su compañía. Ambos luchan por sobrevivir en la ciudad, aunque la ausencia de salvación no depende de la urbe o del campo sino de la condición humana. Ellos aceptan sus oficios. Su mayor carencia es la falta de asideros que los integre con el mundo filial y colectivo familiar en una ciudad que está creciendo. La población recién llegada tiene la sensación de formar parte de un extraño conglomerado que en esos años todavía no se han integrado a la ciudad; es un híbrido de lenguas mexicanas; hablas, rituales y costumbres.

Un tema subyacente en este “fragmento” es la identidad: la falta de pertenencia los sume en el anonimato incluso sin voz. Esta desnudez y despojo siguieron al mismo joven escritor, quien encontró en la escritura refugio interior ante la hoja en blanco. El choque entre el mundo urbano y el rural es violento y aleccionador; con ironía el sepulturero afirma: “Los muertos no le dan guerra a nadie [...] los vivos [...] hasta se medio matan por acabar con el corazón del prójimo”.⁷⁶ La vigilia, el sueño y el firmamento crepuscular se anuncian junto a una luz que ilumina su duermevela; cuanto ha sucedido se funde en la narración con los sucesos y el silencio que irrumpirán, creándose deliberadamente una ambigüedad. Olga recuerda cómo platica Claudio Marcos y le pide que permanezcan juntos a la entrada de cualquier zaguán, luego aparece un monólogo de él, pero que bien podría ser de ella; entonces el presente inmediato y el presente histórico de la narración se truecan:

⁷⁵ Véase, Roberto García Bonilla (2003), “Juan Rulfo y la ciudad de México”, en Federico Campbell (selec. y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Ediciones ERA-UNAM, p. 39.

⁷⁶ Juan Rulfo (1987), “Un pedazo de noche” (fragmento), en *Obras*, FCE, México, pp. 264, 265.

—Me haré a la idea de que te soñé —dijo—. Porque la verdad es que te conozco de vista desde hace mucho tiempo, pero me gustas más cuando te sueño... Entonces hago de ti lo que quiero. No como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.⁷⁷

El futuro, el pasado inmediato y el presente narrado, sucesivamente, se eslabonan y los protagonistas se apartan del tiempo cronológico presente, el resto es inconmensurable, “Porque el tiempo puede sentirse y medirse en cuanto que pasa; pero cuando ha pasado ya, no puede, porque no existe.”⁷⁸ Claudio Marcos ambicionaba perderse con la mujer de la que se enamoró de tanto observarla y de tantos diálogos en silencio, aunque sólo fuera por instantes en cualquier lugar “donde estuviéramos solos y como fuera de este mundo”.

El “fragmento” es un relato con autosuficiencia anecdótica y circunstancial. La anotación – enero de 1940– al final del texto permite saber que en rigor este es el primer texto conocido de Rulfo, publicado casi veinte años después de su escritura;⁷⁹ el propio escritor llegó a comentar que luchó mucho para que Tomás Segovia y Antonio Alatorre –lectores y posibles editores de su texto– se lo devolvieran, “y ahí mismo le quité algunas páginas que andan por ahí con el título ‘Un pedazo de noche’. Recuperé la novela y la rompí en mil pedazos”.⁸⁰

Si bien el texto fue pulido en su forma y estilo, Rulfo conservó el contexto y la anécdota iniciales: en los personajes ya se anuncia la ironía contenida que tomara cuerpo en *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, cuya transparencia los vuelve entrañables en su aciaga candidez; ellos emanan ingenuidad a pesar de la agitación y tortuosidad que les rodea, incluso poseen un inveterado idealismo oculto por el talante descarnado de sus vidas. Se conserva el rasgo de “fragmento”, definible como un relato cuya descripción es realista, aunque ya se atisba la convivencia cotidiana entre los vivos y los muertos. Si Rulfo, siempre severo y autocrítico, publicó “Un pedazo de noche” después *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo*, se debe a la extraordinaria importancia que tuvo para él ese texto fundacional. Contiene un sesgo autobiográfico que transfigura el pasado íntimo recuperado con la imaginación e imágenes que el inconsciente guarda y que en los momentos más insospechados reaparecen y el escritor atrapa en la creación en ciernes.

Y si este texto no se integró en *El Llano en llamas*, más allá de su significación literaria, muestra un *leitmotiv* ausente en el resto de los cuentos: rasgos de la vida urbana; la presencia de la ciudad conviviendo con el mundo rural. El escritor –que trabajó desde octubre de 1964 hasta su

⁷⁷ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁸ Véase, Gregorio Kaminsky (1985), “El tiempo en la filosofía”, en Fanny Blanck-Cerejido (comp.) *Del tiempo. Cronos, Freud, Einstein y los genes*, Folios Ediciones, 2ª edición, México, p. 139.

⁷⁹ “La vida no es muy seria en sus cosas” (1945), como ya se ha visto, es el primer texto que Rulfo publicó.

⁸⁰ Sylvia Fuentes [Sylvia Lemus] (1985), “Juan Rulfo: Infra-mundo”, en *Espejo de escritores*, notas y prólogo de Reina Roffé, Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, p. 70.

muerte en el Instituto Nacional Indigenista—⁸¹ consideraba que los problemas del campo y los de la ciudad no están separados, porque los emigrantes del campo a las ciudades sólo trasladan sus problemas de lugar.

México no es una ciudad que tenga características propias, es una ciudad mistificada totalmente, son muchas ciudades... entonces, cuando se dice la ciudad, bueno... ¿cuál ciudad? [...]. Así que yo uso la tercera persona, porque por otra parte yo me siento totalmente ajeno a estas gentes que viven en la ciudad de México. [...] Todo eso venía al caso de que me interesa la Ciudad de México en el aspecto más bien de inmigración. No el aspecto económico, sino, tal vez, el impacto psíquico. El *shock* que reciben al querer adaptarse a un medio hostil, que a veces los rechaza y a veces los absorbe.⁸²

La Ciudad de México es un tema doblemente suspendido en la obra de Juan Rulfo: interrumpido y pendular a la vez. La novela y los cuentos que no llegaron a publicarse denotaban un concentrado proyecto que no fructificó debido a la autocrítica, además de rutinas que lo mantuvieron absorto: los horarios de la burocracia en el Instituto Indigenista y los viajes, dentro y fuera del país, que realizaba invitado como un clásico vivo e icono de la cultura mexicana. En Rulfo siempre hubo una lejana esperanza de regresar a sus proyectos escriturales. En 1980 llegó a comentar que quería alejarse de la muerte; ya había hablado y escrito demasiado sobre ese tema: “Quiero ver una vida tranquila, una vida calmada, un lugar donde se oiga el canto de los pájaros, donde se vean las tunas, se vea el cielo azul, donde se oiga el sonido de las abejas, donde se oiga el viento rozando las espigas en la tierra. Pero no la muerte. Ya no quiero hablar más de la muerte”.⁸³ Aún dos años antes del final de su vida, luego de una intervención quirúrgica en los ojos, declaró en diversas ocasiones que cuando mejorara su vista, volvería a escribir.

Estas declaraciones semejan la atmósfera de fertilidad y de plenitud, recuperadas por la evocación en ráfagas de recuerdo. “*Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas [...] El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...*”⁸⁴ Quería alejarse de los eriales anímicos que habían manchado su existencia, lo había sofocado —como a Juan Preciado— la falta de aire liberador y los murmullos: el miedo. Ahí, donde dispersas sobran las voces y resonaban como ecos asordados. Y recordaba, entonces, entre el sueño casi al romperse en los despertares, las palabras de su madre Doloritas: “*Allá me oirás mejor. Estaré más*

⁸¹ Rulfo se jubiló en agosto de 1982 y al iniciarse 1983 reingresó al Instituto Nacional Indigenista y ocupa el mismo puesto que dejó al jubilarse: jefe de Departamento “D” en el departamento de publicaciones. (INI, Expediente).

⁸² Reina Roffé, *op. cit.*, pp. 73-74, 77.

⁸³ José Antonio Burciaga (1990), “Pedro Páramo era tan canalla que él mismo hizo su revolución”, *Conversaciones con Juan Rulfo, Sábado, unomásuno* núm. 678, 29 de septiembre, pp. 3-4.

⁸⁴ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, (Letras Mexicanas), p. 162 (segmento 8).

cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”.⁸⁵

Uno de los más grandes retos de Rulfo, después de la escritura de *Pedro Páramo*, fue conciliar el vínculo campo-ciudad en su mundo creativo.⁸⁶ En algunos borradores del escritor se manifiesta esta conjunción, aunque en ese encuentro de mundos hay un trasfondo más: el sincretismo que dejó la mezcla del mundo indígena prehispánico con el español, muy significativo en los siglos XVII y XVIII. Si Rulfo se hubiese decidido a publicar textos de ficción, después de 1955, sus mundos se habrían conformado de vestigios de un pasado histórico entre geografías inventadas y la presencia en contrapunto de la Ciudad de México contemporánea, que le procuró tantas ilusiones en la juventud y que luego deploraría, cuando la celebridad lo sorprendió, lo abrumó y acabó por superarlo, aunque es innegable que en muchos momentos, aunque lo ocultara, le entusiasmó saberse reconocido por sus contemporáneos.⁸⁷

Juan Rulfo se lamentó en diversas ocasiones la vida en la Ciudad de México –una de sus ilusiones fue establecerse en Oaxaca–, lo cierto es que por más de treinta y cinco años lo deslumbró, alimentó su ánimo; lo sorprendía, con mirada de historiador, antropólogo, el choque que representa para cientos de miles de migrantes cada día el abandono de sus poblaciones y la pérdida de su entorno; su religiosidad, sus rituales, sus tradiciones; la pérdida de identidad que se transpira en su literatura. Rulfo, es cierto, se volvió cosmopolita, también, por sus múltiples saberes en las humanidades y en las artes; recorrió museos y era experto en la arquitectura colonial de la capital del país; dejó un legado como fotógrafo que refleja, también, las contradicciones de la modernidad y sus escollos insalvables. Fue un integrante de nuestra cultura, cuyas élites se concentran en la Ciudad de México. Y a pesar de que en ocasiones sintió que se le escamoteó su lugar en nuestras letras, él fue un privilegiado de la vida cosmopolita, aunque no significa que haya sido, en verdad, un escritor ciudadano, más allá de que habitó la Ciudad de México. Juan Rulfo es hijo de una sociedad ranchera y nunca abjuró de ella; siempre llevó consigo, para decirlo en palabras de Luis González y González, al típico niño ranchero de clase acomodada del Occidente de México.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 153, 154 (segmento 3).

⁸⁶ En el fragmento “Por principio de cuentas” se observa este vínculo y traslado entre la provincia y la capital del país. Y en el fragmento “Hace cinco años recuerdo”, el narrador asocia la desesperación implícita de la frase de un partido política expuesta en la entrada de Guadalajara con los motivos que lanzaron a la gente a las calles durante el movimiento estudiantil en la Ciudad de México, en 1968. Véase, Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones ERA, México, pp. 115-118 y 121-122.

⁸⁷ Su esposa, Clara Aparicio, recuerda: “le daba mucha alegría cuando escribían de él. Siempre leía el periódico y le gustaba lo que decían. Y pues yo creo que le alegraba todo lo que le salía bien”. Véase, Arturo García Hernández (1994), “Juan Rulfo me hablaba con la mirada, rememora Claudia”, *La Jornada*, 5 de diciembre, p. 28.

g) Las primeras dolencias del joven escritor

Los síntomas de alteraciones nerviosas en el joven Rulfo se acentúan en la Ciudad de México. Los cambios de las rutinas laborales alteraron su concentración en la escritura; tuvo malestares físicos provenientes de un ánimo quebrantado. ¿Desde la niñez la depresión se instaló en su vida? Esa fue la herencia del orfanato y del seminario. En mayo de 1937, año y medio después de haber iniciado sus labores en la burocracia, aparecen los primeros signos de una salud endeble. Tras una visita al médico de la Secretaría de Gobernación, recibió un ambiguo diagnóstico: “sufre de conmoción y choque nervioso”.⁸⁸ Así se explican los retardos y las ausencias de Rulfo a la oficina; por lo demás, él vivía absorto entre la pesadumbre, la distracción y la melancolía. La vida cotidiana, además, era una suma de accidentes, muchos de los cuales se zanjaron.

Era la gestación del creador en el artista adolescente. No es fortuita la revelación que le provocó leer a James Joyce (1882-1941): a los cuarenta y cuatro años señaló que la primera gran lectura que le abrió los ojos fue *El retrato del artista adolescente* (1916); dos décadas después afirmó que esa novela fue la segunda lectura que lo impactó tanto como Knut Hamsun (1859-1952),⁸⁹ escritor noruego, autor de la célebre novela *Hambre* (1890).

Antonio Alatorre plasmó una radiografía de la existencia emotiva de Juan Pérez Vizcaíno a su paso por la Secretaría de Gobernación (1936-1947),⁹⁰ a partir del expediente del escritor jalisciense en esa institución. El filólogo revela altibajos en la vida laboral y cotidiana del escritor que inciden en su estado emocional que provocan turbulencias y contingencias, que aunadas a la rutina laboral esconden una vida sin sosiego e inconstancia en los horarios del burócrata jalisciense. Son frecuentes los retardos; denotan además de la falta de estímulos en la burocracia, un temperamento propenso al decaimiento, la astenia, sobre todo si el joven, como en los años anteriores, mantenía la costumbre de leer hasta la madrugada. Sus despertares estaban rodeados de fatiga y chocaban con las rutinas laborales.

⁸⁸ Antonio Alatorre nos deja claves y evidencias sobre el temperamento y la fragilidad anímica de Juan Rulfo en “Cuitas del joven Rulfo, burócrata”; glosa e interpreta las tensiones, la debilidad nerviosa del escritor, su inestabilidad y las dolencias que lo volvieron renuente a la vida burocrática, la cual sobrellevó, con excepción de unos seis años, a lo largo de su vida. Alatorre advierte que en este expediente abundan los informes médicos. Véase Antonio Alatorre (1992), “Cuitas del joven Rulfo, burócrata”, en *Umbral*, núm. 2, Primavera, Guadalajara, p. 61.

⁸⁹ Elena Poniatowska (1961), “El Terrón del Tepetate”, en *Palabras cruzadas*, Ediciones Era, México, pp. 138-142; Elena Poniatowska (1980), “En la Revolución, la familia de Juan Rulfo lo perdió todo”, II, en *Novedades*, México, 29 de abril, p. 6.

⁹⁰ El primer documento del expediente es una carta de solicitud de empleo para “Juan Pérez Vizcayno” (Juan Rulfo), firmada por el general Manuel Ávila Camacho, subsecretario de Guerra y Marina; la última es una “Constancia de servicios prestados a la Secretaría de Gobernación...”, escrita el 25 de septiembre de 1978. Alatorre se pregunta: “¿qué interés habrá tenido Rulfo en solicitar a tales alturas, rodeado de fama mundial, siete años antes de su muerte, esa constancia de servicios? Misterio”. Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 60.

El castigo podía variar y consistía en el descuento de medio día, un día, o día y medio de sueldo. Los horarios burocráticos eran de nueve a una y de cuatro a siete, respectivamente, por la mañana y por la tarde, aunque poco después de un año de haber ingresado, Rulfo obtuvo la concesión de salir a las seis de la tarde. A diez meses de su llegada a Gobernación, recibió la orden de cambio de labores en la Dirección General de Población; su categoría administrativa se mantuvo. Las costumbres en la oficina eran contrarias al aliento de un joven con la sensibilidad e imaginación de Rulfo, quien fue reprendido un día de marzo de 1937 por la administración de Gobernación, tras haber cortado una rosa en el jardín de la entrada principal, ante la presencia de un policía.

En la glosa de Alatorre se trasluce la habilidad del escritor para eludir horarios y protocolos. Con frecuencia se reportaba enfermo, entonces, un inspector médico lo visitaba en su domicilio, comprobaba que las afecciones del joven Juan eran reales. En el expediente del escritor abundan los informes médicos en los que se asientan malestares y síntomas como “gripe”, “enteritis”, “gastritis”, “apendicitis”, “conmoción”, “choque nervioso”. Con algunas privaciones, la vida laboral parecía tranquila. La vida anímica, en cambio, era tortuosa. Antonio Alatorre observa que las enfermedades del escritor eran un fenómeno psicosomático.

La vida burocrática se había convertido un fastidio; era un fardo para el joven escritor que – en 1937– sólo contaba con veinte años. Según la hoja de filiación, mide un metro y setenta centímetros; color: blanco; ojos: café oscuros; nariz recta; boca grande. La sordidez anímica ya se ha instalado en su cuerpo; él acepta el aislamiento como requisito para su labor creativa; la escritura es como “una especie de ensoñación. Sale uno del mundo en que vive pues el trabajo del escritor es muy solitario. Cuando llega la verdadera soledad, cuando convive con la soledad, es cuando puede él crear algo para llenar esa soledad”.⁹¹ Llega a aceptar la soledad porque “la soledad es buena madre y gran engendradora de bienes, entre otros el de la imaginación”.⁹²

Poco antes de terminar la década de los treinta fue operado del apéndice⁹³ y se le permite ausentarse diez días de sus labores. Tres meses después el escritor solicita una licencia sin goce de sueldo por cuatro meses para arreglar “asuntos particulares”; además de su firma Juan Pérez Vizcayno (con “y” griega”), aparece la dirección donde se encuentra en Guadalajara. Antonio Alatorre infiere que durante esos cuatro meses Rulfo estuvo trabajando en El Hijo del Desaliento.

⁹¹ José Antonio Burciaga, *op. cit.*, p. 3.

⁹² Máximo Simpson (2004), “Entrevista a Juan Rulfo”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, Editorial RM-UNAM, México, p. 202.

⁹³ La primera visita al médico del joven escritor ocurrió el 16 de junio de 1939; cinco días después fue operado en el hospital Ulises Valdés en la calle de Artes de la colonia San Rafael.

Si como se dijo antes, “Un pedazo de noche” está fechado en enero de 1940, se concluye que durante ese permiso Rulfo terminó de escribir y revisar la extensa novela que pronto abandonó para siempre. Este proyecto reveló a Rulfo un ambiente inédito frente al resto de su literatura; asimismo penetró en los intersticios de su proceso escritural manifiesto muchos años después –en 1979–:⁹⁴ “...recrear la realidad es, pues, uno de los principios fundamentales de la creación [...] Considero que hay tres pasos: [...] crear el personaje; [...] crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar”.⁹⁵ Con esos tres elementos se cuenta una historia.

Antes es necesario enfrentar la hoja en blanco sin artificios ni muletillas. Rulfo no creía en la inspiración, él porfiaba en el trabajo: escribir hasta que aparezca una palabra, una frase que le dieran la clave de cuánto hay que hacer, de cómo proseguir la escritura. Y después de varias páginas, de pronto, aparece:

aquel personaje vivo que tiene que moverse por sí mismo. De pronto [...] surge, uno lo va siguiendo, uno va tras de él. En la medida en que el personaje adquiere vida, uno puede, entonces, ver hacia dónde va; siguiéndolo lo lleva a uno por caminos que uno desconoce [...] lo conducen a uno a una realidad, o a una irrealidad [...] Al mismo tiempo, se logra crear lo que [...] parece que sucedió, o pudo haber sucedido [...] pero nunca ha sucedido.⁹⁶

Si la vida de Rulfo en la Secretaría de Gobernación no fue ardua en responsabilidades, sí fue agobiante por los constantes cambios de adscripción y los trámites que tuvo que seguir. El apoyo del coronel Pérez Rulfo y sus influencias no impidieron la zozobra de un empleo mal remunerado, sin estímulos profesionales, además de los imponderables en la burocracia que alteraron más aún su estabilidad anímica.⁹⁷

La Ciudad de México provocó pesadumbre al joven Juan; su sentimiento de pérdida iba de la melancolía a la ansiedad y la añoranza por la vida rural, los familiares; además el quebranto, ante

⁹⁴ El 18 de noviembre de 1979, Rulfo ofreció una ponencia –dentro del ciclo “El desafío de la creación”– en la Escuela de Diseño y Artesanías de la UNAM. Participaron también Arturo Azuela, Eraclio Zepeda y Florencio Sánchez Cámara. La transcripción se publicó en *La Revista de la Universidad de México*, en noviembre de 1980, con el mismo nombre que tuvo el ciclo.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁹⁶ Juan Rulfo (1980), “El desafío de la creación”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre, pp. 15, 16.

⁹⁷ Antonio Alatorre refiere que en enero de 1946 fue comisionado por Gobernación para laborar en la Oficina de Migración de Puerto Vallarta, filial de la de Guadalajara, a donde llegó el 29 de marzo, pero tuvo que regresar a Guadalajara antes de julio, ya que no había recibido sueldo durante los primeros cinco meses de 1946. Véase Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 65.

la ausencia de sus progenitores, se mantuvo intacto.⁹⁸ La pérdida de los padres dejó, tras el duelo, una prolongada secuela; fue la reacción más evidente de la orfandad y de la soledad. El desgaste anímico ante la pérdida provoca un dolor mayúsculo; “una vez cumplido el trabajo del duelo del yo se vuelve otra vez libre desinhibido”.⁹⁹

Aunque el proceso puede ser lento, aun, alargarse por años. El duelo prolongado, en más de un sentido insuperado, persiguió a nuestro escritor. La sensación de melancolía parece haberlo acompañado siempre. Freud refiere que la melancolía puede responder no sólo a la pérdida de un ser amado, sino esa pérdida puede ser una naturaleza ideal: “El objeto no está muerto, tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor...”; además, el doliente “sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él”.¹⁰⁰ Y las ausencias que lo alteraban no sólo fueron las de los progenitores y familiares cercanos, sino también la pérdida de sus orígenes de la vida rural. Lejos de la folclorización, Rulfo quedó lacerado anímicamente luego de haber cambiado de horizontes. Además de su carácter introvertido, el retraimiento se vinculaba con la melancolía que a su vez explica la inhibición manifiesta.¹⁰¹

En Rulfo seguridad y estima propias, se desvanecían y se fortalecían, en ráfagas. Las ausencias físicas se transfiguraron en una conciencia de la orfandad que perduró hasta los últimos días de su vida. Él manifestaba sus propias carencias de manera autocrítica, incluso, con ironía mordaz; cuando tenía treinta años, por ejemplo, le escribió a su novia:

Desde aquí te lo digo: perdiste un volado. Yo gané, pero tú perdiste. Yo gané un tesoro enorme y tú solo a este muchacho triste. A veces tengo miedo de ti. Yo gané un tesoro enorme y tú sólo a un muchacho triste. A veces tengo miedo por ti.

Meses después en ese mismo epistolario escribe que no se le han ido “las enfermedades”, así de manera genérica; todas sus dolencias provenían de alteraciones psíquicas que después se

⁹⁸ Ante la pérdida, sobre todo, de los seres amados, hace un siglo Freud observaba: “El examen de la realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda la libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuncia [...] Esa renuncia puede alcanzar tal intensidad que produce un extrañamiento de la realidad y de una retención del objeto por vía de psicosis alucinatoria del deseo. [...]”. Véase, Sigmund Freud [1917] (2000), “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, tomo XIV (nota introductoria de James Strachey), Amorrortu editores, Buenos Aires, p. 242.

⁹⁹ Freud, *op. cit.*, pp. 242-243.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 243.

¹⁰¹ Freud precisa que en el duelo “Inhibición y falta de interés se esclarecían totalmente por el trabajo del duelo que absorbía al yo. Un rasgo melancólico que rebasa los territorios del duelo es el “enorme empobrecimiento del yo. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía eso le ocurre al yo mismo. El enfermo nos describe a su yo como indigno, estéril y moralmente despreciable; se hace reproches, se denigra y espera repulsión y castigo. Se humilla ante todos los demás y conmisera a cada uno de sus familiares por tener lazos con una persona tan indigna”. Véase, Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 243-244.

transformaron, de manera inconsciente, en afecciones orgánicas; así se explica lo que el joven escritor escribió a su prometida a finales de 1947:

No creas tampoco que se me han ido las enfermedades. Aquí las tengo todavía. Pero el médico que me examinó me dijo que lo único que me pasaba era que estaba preocupado por algo y que esa preocupación era la que me hacía sentirme enfermo y, a veces, enfermarme de veras. [A finales de ese año es más directo:] ...de lo que todavía estoy un poco malo es de la melancolía...¹⁰²

No menos significativas son las dualidades bien-mal; bondad-maldad. Las “enfermedades” lo indisponen, en ocasiones, a ir a la oficina. A su novia le dice que se siente “flojo” porque no realiza trabajos que produzcan remuneraciones económicas. La culpa envuelve el ánimo y las reflexiones del joven escritor; culpa que lo conflictúa más, entre la rebelión y el rechazo a las normas y la meditación, la autocrítica que conducen a la contemplación y la esterilidad creativa.

En las cartas a su novia Clara, se advierte candor y devoción por la joven; ese torrente de pasión y apego emotivo le permitieron exorcizar el dolor acumulado en medio de abstinencias y un disgusto ante el mundo que nunca colmó sus necesidades afectivas. En su vida diaria nada le había producido plena felicidad: “...no sé qué es lo que es la felicidad [...] Creo que la mayor riqueza que existe para un hombre es la tranquilidad”.¹⁰³ Cuando estaba por cumplir los treinta años le escribió a su novia: “...no está bueno que la mujercita que yo quiero tanto sirva de paño de lágrimas de cualquier tipo chamagoso como éste. Procuraré no tomar tan en serio muchas cosas de este mundo chistoso”.¹⁰⁴ En Rulfo el duelo va más allá; por más esfuerzos y recursos atenuantes ante el dolor –como el alcohol–, así como la idealización hasta el empuje sublimatorio, Rulfo nunca pudo restituir la pérdida del padre y de la madre, fortaleciéndose a sí mismo (su Yo); su ánimo se mantiene abrazado a la melancolía,¹⁰⁵ al conflicto permanente entre la pérdida, el impulso por recuperar jirones afectivos, y la desilusión ante la crudeza de la realidad que se sitúa entre la orfandad, la impasibilidad que oculta el abandono; en medio un rechazo ante el medio – también expresado en desconfianza–, y enojos y rechazo contra sí mismo.¹⁰⁶

¹⁰² Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, Areté, pp. 80, 141, 191.

¹⁰³ Elena Poniatowska (1980), “Diversas opiniones surgen sobre la persona del gran escritor Juan Rulfo”, en *Novedades*, 12 de mayo, p. 6.

¹⁰⁴ Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, Areté, Editorial RM p. 60.

¹⁰⁵ Sobre el proceso del duelo y la melancolía Freud establece: “En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía eso le ocurre al yo mismo”. Sigmund Freud, *op. cit.*, pp. 243-244.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 255.

h) El artista entre la creación, su mentor y el cuerpo de la pasión (1940-1942)

Los años de Rulfo en Gobernación no fueron tan apacibles como lo describen los retratos hablados de la burocracia; los viajes laborales y los cambios de adscripción –aunque en ocasiones eran propiciados– se convertían en una molestia sin tregua. Sus ingresos eran modestos. El joven escritor pasó de una oficina a otra, aunque sus itinerarios no siempre son reconocibles. En junio de 1941, con apoyo de su tío, solicita un cambio de adscripción a Guadalajara donde se le nombra oficial cuarto en la oficina de Migración. Es posible que durante esa estancia hiciera viajes cortos como comisionado inspector a Tampico y Mexicali. Elena Poniatowska señala que como agente de migración también estuvo en Puerto Vallarta, Ciudad Acuña, Ojinaga y San José del Cabo. En esos días su carácter de pronto se tornó menos hosco; su enojo usual se desvaneció, se transformó de manera repentina en jovialidad. Ese año conoce a una joven extrovertida que lo cautiva y lo arroba. Él la sigue con cautela y perseverancia; ella tiene once años menos que él: se llama Clara Angelina Aparicio Reyes.¹⁰⁷ La niña estudia en la academia Treviño Martínez y su padre es dueño de una tienda y fábrica de muebles. Rulfo tuvo que domeñar sus impulsos, sus aspiraciones y esperó tres años antes de que fuera su novia.

Al final de 1941, muy probablemente, se inicia la correspondencia entre Rulfo y Efrén Hernández; la amistad y su intercambio escritural se prolongó por más de veinte años. En ese momento el joven escritor aun se mantiene alejado de los personajes influyentes en el poder cultural. “Siempre hay alguien que lo impulsa a uno a despertar –recordó Rulfo–, que logra encender la chispa para producir la explosión [...] Y ese alguien tiene un nombre y apellido en mi vida. Se llama Efrén Hernández, un compañero de trabajo por aquella época dura y romántica al mismo tiempo [...] Él era noble y generoso. A él le debo mucho”.¹⁰⁸ El camino de Efrén Hernández no fue menos arduo que el de Rulfo. La manifiesta ironía llamó la atención de su amigo de alcurnia, Octavio Ponzanelli, que en una ocasión lo invitó a convivir con su familia, residente en Cuernavaca y rodeado de opulencia. Su padre fue escultor del México posrevolucionario e hizo fortuna realizando bustos de los personajes más importantes del país; asimismo tenía una marmolería en Carrara, desde donde importaba enormes bloques que servirían para decorar mansiones en México.

¹⁰⁷ Clara Aparicio nació el 12 de agosto de 1928 en la Ciudad de México, hija de Agustín Aparicio Jiménez y Consuelo Reyes Vázquez.

¹⁰⁸ Véase Juan Gustavo Cobo Borda (1986), “Juan Rulfo y su murmullo inagotable”, en *La Gaceta*, FCE, núm. 190, México, octubre, p. 12.

Cuando Hernández llegó al palacio de la familia Ponzanelli encontró a una joven de su edad: Beatriz, hermana de Octavio y Dante. Ella y Efrén se enamoraron. A escondidas, él le hizo llegar cartas y poemas; cautivó a la joven quien no obtuvo el consentimiento de su familia para casarse. Hernández logró que un juez, amigo suyo, fuera hasta la casa de ella; colocaron una escalera junto a la ventana de Beatriz. El joven escritor la ascendió y desde abajo el juez los casó. Luego fue a recoger a su esposa en medio de la sorpresa y el alboroto de la familia, que abandonó a su suerte a la pareja: su vida matrimonial se inició en medio de carencias. La situación cambió cuando murió la madre de Beatriz, quien dejó una herencia a su hija. Efrén Hernández pudo comprar un terreno y adquirió dos librerías de viejo, ubicadas, una en la calle de Guatemala y otra en Justo Sierra. Apareció la estabilidad. “Pocos hombres han conocido la pobreza como Efrén —recuerda Marco Antonio Millán—, sin embargo, desde la zahúrda miserable en que vivía cuando joven, no soñaba con algún panecillo que comer sino con una princesa rubia rodeada de piedras preciosas”.¹⁰⁹

Efrén Hernández era extravagante y a la vez retraído; Millán cuenta que en una ocasión Hernández solicitó a José Luis Martínez un vagón de ferrocarril para vender productos de la CONASUPO¹¹⁰ en toda la República; actividad que desempeñó por más de un año. Octavio Novaro creía que “la modestia de Efrén era, podría decirse, activista. Hacía todos los días grandes y sinceros esfuerzos por pasar inadvertido [...] Porque, Efrén Hernández, pequeño hombrecito, era orgulloso. Satánicamente modesto en su inconfesado propósito de deslumbrar”.¹¹¹

México vive la presidencia de Manuel Ávila Camacho, se habla con reiteración de la “conciliación” y la “unidad nacional”. El presidente se autodefine como católico; Enmienda el Artículo Tercero constitucional para que la educación ya no fuera socialista. Las relaciones internacionales se incrementaron y el gobierno tuvo que participar de manera forzada en la Segunda Guerra mundial —en 1942— junto a los aliados, después de que los submarinos alemanes hundieron los buques petroleros mexicanos *Faja de oro* y *Potrero del llano*. La verdad, en opinión de Rulfo, fue distinta: los barcos no fueron hundidos; los italianos y alemanes sacaron a sus tripulantes que conocían muy bien la maquinaria. En su lugar dejaron jefes y maquinistas mexicanos sin preparación. El escritor recordaba que la ley precisa que quienes manejen barcos de bandera mexicana deben ser mexicanos; “Les hacían explotar las calderas y, para no quedar mal, anunciaban que los submarinos alemanes los habían torpedeado [...] Esos barcos ya no llevan a ningún alemán en la tripulación. A mí me tocó cuidar a los alemanes en Guadalajara ese

¹⁰⁹ Marco Antonio Millán (2009), *La invención de sí mismo*, Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo (edits.), México, CONACULTA, Memorias Mexicanas, pp. 70-72.

¹¹⁰ CONASUPO: la Comisión Nacional de Subsistencias Populares, empresa paraestatal.

¹¹¹ Marco Antonio Millán, *op. cit.*, p. 76.

año”.¹¹² Él afirmaba que se había encargado de vigilarlos, todos los días les pasaba lista; estaban cercados en Guadalajara sin posibilidad de abandonar la ciudad que era su prisión.¹¹³ Esas diligencias del futuro escritor, le parecían muy raras a Antonio Alatorre: no creía que esos “enemigos” les enviaron a un “oscuro oficial cuarto”; incluso –agrega– no fue la oficina de Migración de Guadalajara la que se encargó de ellos. Fue al término de la guerra cuando todos fueron encarcelados en Perote. Alatorre se pregunta: “¿Será posible que Juan, ingenuamente, infantilmente, haya querido darse importancia?”¹¹⁴

Juan José Arreola recuerda que en el edificio de la Suprema Corte de Justicia de Jalisco estaba la oficina de Rulfo, “que Kafka le hubiera envidiado”. Es probable que también Eugene Ionesco. “Juan Rulfo combinaba perfectamente con aquel escenario casi mimetizado”.¹¹⁵ “Me parecía una persona intermedia entre José K. de Kafka, y Bartleby de Hermann Melville”.¹¹⁶ Añade, en su recuerdo, que el ambiente que rodeaba al lugar tenía un aura mágica.

La silueta de los rasgos que distinguieron la personalidad del escritor había quedado trazada desde sus primeros años en la burocracia. Un carácter ensimismado que también era una suerte de máscara ante el exterior: la timidez acompañó siempre al escritor, aunque la utilizó en muchos momentos para ocultarse ante quienes desconocía o sencillamente no le importaban. Rulfo buscó siempre el asentimiento y la estabilidad en la domesticidad; era una necesidad que superaba ambiciones e ilusiones; su establecimiento en la ciudad de Guadalajara respondía al deseo de estar cerca de su familia y, también, de la joven Clara; con perseverancia y paciencia la cortejó y aguardó, primero, a que ella aceptara ser su novia y –años más tarde– su esposa.

Rulfo transmitió en su vida cotidiana y en su obra –entre sus cercanos y a través de las entrevistas– una conciencia y sensibilidad excepcionales ante la soledad interior, aunque en la vida cotidiana fue un hombre más gregario de cuanto su aura le rodeó y su leyenda lo proyectan. Es cierto: los años en el orfanatorio, el seminario y su estancia inicial en la Ciudad de México fueron aciagas, no sólo por la sombra de la muerte que le acompañó, sino sobre todo por el sentimiento de orfandad que encubrió con la presencia de la familia materna y paterna, y con el regreso a Guadalajara, que fue el lugar más significativo en su vida afectiva: ahí pasó sus años escolares y

¹¹² Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 143.

¹¹³ Elena Poniatowska (1985), “¡Ay vida, qué mal me pagas!”, en *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, p. 142.

¹¹⁴ Antonio Alatorre (1999), “La persona de Juan Rulfo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X, núms. 1-2, IIF-UNAM,, p. 240.

¹¹⁵ Orso Arreola (1998), *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, p. 212.

¹¹⁶ Fernando del Paso (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, México, CONACULTA, Memorias Mexicanas, p. 119.

recorrió sus calles durante la pubertad y su adolescencia; en uno de esos recorridos, rutinarios o fugaces, conoció a la mujer más importante de su vida adulta.

El regreso a la provincia significó la vuelta a los orígenes, donde nacen los lazos filiales y primigenios: se configura la conciencia del individuo como sujeto social. De ahí la importancia que para Rulfo tuvo el estudio de la historia gracias a ésta el hombre se arraiga a su tierra, “es lo que hace que el hombre permanezca y que tenga cariño al lugar donde vive”. En opinión del escritor, en la conciencia de ese arraigo y del conocimiento de lo propio y su pasado se asienta la relevancia esencial de la historia.¹¹⁷

La presencia de los orígenes sociales del individuo es uno de los motivos de Rulfo para volver a la provincia; es una necesidad casi indómita del escritor por la libertad que, incluso, llega a disminuir la importancia de la familia. En ese espacio la conciencia de la soledad se vuelve insondable y sus consecuencias, por completo, impredecibles; podrían oscilar entre la sordidez y la preclara culminación creativa. En ese conflicto se sumergió y se debatió Rulfo a largo de la existencia.

Una imagen de esos rostros contrastantes que conviven está en el Rulfo cosmopolita conocedor de culturas y tradiciones exóticas y de su país –incluso llegó a ser un viajero constante fuera de México– y el Rulfo que se replegaba en sí mismo y –en ese sentido, como ya se ha visto– era definido por Luis González y González como un rancharo. Y de manera cotidiana, Rulfo fue un hombre que denostaba la vida doméstica, sobre todo en las últimas décadas de su vida; sin embargo, por herencia familiar, no sólo estaba arraigado y acostumbrado a ella: necesitaba una vida doméstica que lo asentara, es cierto, de manera *sui generis*. Tenía comportamientos, aun, contradictorios; por mimetismo, digamos comunitario, podía comportarse como un hombre autosuficiente, sereno incluso gustoso de su soledad y, por otra parte, necesitaba de la compañía y auxilio de familiares o cercanos para sentirse seguro. Su comunicación con el mundo era atípica; por ejemplo, con sus hijos estaba rodeado, sobre todo, de silencio; cuando se hablaba en su casa era en voz baja, a *sotto voce*.

i) Rilke, preceptor espiritual e intelectual del joven Rulfo

Rainer María Rilke y la lectura de las *Elegías de Duino* fueron simiente en el proceso creativo de nuestro escritor; a mediados de 1945, se dio a conocer su primer relato en la revista *América* –“La vida no es muy seria en sus cosas”–, y en la primavera de 1951 en la misma revista apareció

¹¹⁷ Juan Rulfo (1986), “Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional”, 2ª edic. ampliada, Colima, Universidad de Colima, Escuela de Arquitectura (Rajuela), pp. 15, 23.

“¡Diles que no me maten!”; fue el último de los cuentos, que también se publicaron en *Pan*, y en 1953 se reunieron en *El Llano en llamas*. Aunque “La herencia de Matilde Arcangel” y “El día del derrumbe” se publicaron originalmente en 1955 y se integraron al libro en 1970, mientras que “La vida no es muy seria en sus cosas” y “Un pedazo de noche” quedaron fuera de la colección.

En ese lapso, entre 1945 y 1953, el escritor jalisciense concibió su versión de las *Elegías de Duino*, de Rainer María Rilke, a partir de la lectura de las traducciones del poeta exiliado español, Juan José Domenchina –(México, 1945, Editorial Centauro, la cual incluye un apunte biográfico, un prólogo y notas del mismo traductor, quien a su vez partió de traducciones al inglés y al francés)– y la que realizó directamente del alemán Gonzalo Torrente Ballester, publicada en Madrid (1946);¹¹⁸ fue la primera, sobre todo, la que sirvió al escritor mexicano para conformar su versión.

La versión de Rulfo a las diez *elegías* nació en la transcripción del poema –señala Alberto Vital– podría ser el inicio de una reescritura.¹¹⁹ En 2006 apareció por primera vez la versión de Rulfo a *Las elegías de Duino*; esa misma publicación, *Tríptico para Juan Rulfo*, contiene –además de textos de Alberto Vital y Dieter Rall sobre el vínculo Rilke-Rulfo y sobre los diez poemas del poeta praguense, respectivamente–, las transcripciones a mano o mecanografiadas, que testimonian el proceso de trabajo de Rulfo en *Las elegías*.

Ese volumen contiene, asimismo, un estudio comparativo entre la versión de Rulfo y las de José Domenchina monolingüe en español (1945), de la traducción directa del alemán de Gonzalo Torrente Ballester y Mechtild von Hesse Podewils (1946), e incluso de la original de Rilke, realizado por las investigadoras Guadalupe Domínguez y Susy Rodríguez; ellas observan que el trabajo de Rulfo fue muy íntimo: “un diálogo de poeta a poeta, mediante Domenchina y Torrente Ballester, y que por momentos logra traspasar el filtro de estos dos poetas y acercarse, en una forma más entrañable, al universo rilkeano [...] Rulfo no pensaba publicar estas elegías, ya

¹¹⁸ Existen varias traducciones al español de las *Elegías de Duino*: la de José María Valverde en Lumen (1980); Cátedra publicó en 1987 la de Eustaquio Barjau; Jenaro Talens la tradujo para Hiperión (1999); Otto Dörr en Viso realizó su traducción en 1988, y una más es la de por Juan Carvajal y Lorenza Fernández del Valle que se publicó en la UNAM (1995). La traducción de Renato Sandoval, publicada por la Pontificia Universidad Católica de Perú (1997), es mucho menos conocida. Además de la reciente versión de Rulfo, republicada por Sexto Piso (2015), la traducción más asequible entre nosotros es la de Felix Dauajare, publicada por Ediciones sin Nombre (1997), republicada en 2009. Véase, José María Espinasa, “Rilke en México” (2009), en Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, trad., Félix Dauajare, Ediciones sin nombre, México, p. 16. Habrá que tener presente, también, las traducciones en México a *Las elegías de Duino* de José Joaquín Blanco (1993); de Horacio Quiñones (1949), y una muy importante, la de Uwe Frisch que se republicó en 2003 en el *Boletín Editorial* del Colegio de México. Y habrá que consignar, también, las traducciones –fuera de México– de José Vicente Álvarez (Buenos Aires, 1970), y la ya mencionada de Eustaquio Barjau (Madrid, Cátedra, 1987).

¹¹⁹ Alberto Vital (2015), “Epílogo. Rilke en Rulfo, Rulfo en Rilke”, en Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, versión de Juan Rulfo (ed. bilingüe), México, Sexto Piso, p. 144.

que no hay marcas de edición que indiquen lo contrario, a diferencia de otros poemas de Rilke – tomados del *Libro de las boras*, el *Libro de las imágenes* y de *Los nuevos poemas* que están incluidos en un cuaderno suyo y que presentan ya las marcas de un editor–”. Las estudiosas subrayan que la “[la] cercanía e intimidad que logra Rulfo con Rilke en este momento se deben más a su intuición poética, a su empatía espiritual, que a los conocimientos que hubiera podido tener de la lengua alemana”.¹²⁰

Esa labor entrañó constancia y tiene diversas intenciones en la interiorización de la poesía romántica y con ello de la aprehensión de una atmósfera creativa que se extiende; la proyección del artista reflexionando sobre la fragilidad de la condición humana, sobre su propia precariedad anímica, muchas veces acompañado con su cámara fotográfica. Sobre su orfandad, ante la cual se revela con una poética propia, rebeldía externa y aspiración de libertad. Medita el trabajo del escritor y madura su imaginario y sus ideas mientras camina y recorre los pueblos del México rural, y que, además asciende las montañas y desafía el precipicio entre las cordilleras. Los escabrosos ascensos a la cima son, de igual modo, pasajes de sus propios abismos psíquicos.

La figura de Rilke en el joven Rulfo fue señera, en su doble significación: fue una luz que iluminó los horizontes literarios del joven en formación, quién ya navegaba en las aguas de la creación, habían encontrado itinerarios en publicaciones periódicas. Rilke fue un modelo de creador que revolucionó la poesía y que fue admirado por los artistas centroeuropeos más ilustres de su época; Rilke, solitario viajero incansable. Rilke es el poeta metafísico, como entre nosotros el poema ontológico *Muerte sin fin* (1939). Después de su escritura, José Gorostiza, guardaría absoluto silencio.

Entre otras identificaciones de Rulfo con Rilke, inconsciente está el temperamento melancólico, propenso a la depresión, que se atempera y se disipa, a la vez, sobre la marcha; al acto mismo de caminar conlleva el aliento de independencia y de emancipación; coexiste el allanamiento del proceso creativo que anuncia la revelación que tras muchos borradores devendrá en textos absolutos. “Fui a Tuxcacuexco porque me dijeron que allá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” –se lee en el inicio de “Un cuento” publicado en el primer número de *Letras Patrias* en marzo de 1954–, y se convertirá en el célebre íncipit que los lectores de la novela de Rulfo conocen: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”.

Podría especularse que en la antesala de *Las elegías de Duino* estuvieron las seis *Cartas a un joven poeta* (1903-1904) que el escritor checo escribió al miliciano y poeta sin renombre Franz Xaver Cappuz, en un viaje itinerante. Se publicaron en 1929. Fungen como guía iniciática que un

¹²⁰ Véase, Guadalupe Rodríguez y Susy Rodríguez (2006), “*Elegías de Duino* en la versión de Juan Rulfo”, en Alberto Vital *et al.*, *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica*, México, RM-FFL-UNAM-FJR-Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima-UIA-UNAM, pp. 51-52; 79-80.

poeta consumado trasmite a los jóvenes aspirantes a poetas que tendrán, en *Las elegías*, un modelo supremo: “¿Quién, si gritara yo, me escucharía / en los celestes coros? Y si un ángel / inopinadamente me ciñera / contra su corazón, la fuerza de su ser / me borraría; porque la belleza no es / sino el nacimiento de lo terrible; un algo / que nosotros podemos admirar y soportar / tan sólo en la medida en que se aviene, / desdeñoso, a existir sin destruirnos”.¹²¹

La lectura, transcripción, relectura, cotejo de versiones, y asentamiento de una versión propia tenía significación en el proceso escritural del Rulfo precedido y rodeado de asideros literarios fundacionales; es una tentativa hacia los ideales, aunque sólo sea de manera aproximativa; ese ideal que añora el absoluto se alcanza en la reescritura: otra manera de nombrar la interpretación en el ejercicio de la misma transcripción. En las entrelíneas de la “Carta”, Rulfo encontró motivos y amplió su imaginario del artista adolescente que mantuvo la constancia y la convicción de alcanzar la obra irrepetible; Rulfo tuvo en Rilke y en las *Elegías* un modelo de creador y de creación; le sirvieron para configurar su poética y filosofía de la escritura.

Las sucesivas lecturas, la transcripción, el cotejo de Rulfo con las ediciones que consultó para llegar a una versión, una recreación propia que iluminó su ideario escritural, no necesariamente como influencia literaria sino como una figura simbólica. La veta del romanticismo decimonónico está presente en *Pedro Páramo*. Recuérdese a personajes como Susana San Juan y Ana, la sobrina del padre Rentería, respectivamente, plenas en fervor y candidez. Rilke fue un guía y, repetimos, modelo de escritor y de artista. Las *elegías* son germinales en el descubrimiento de la escritura como obra de arte. Esta inmersión fue una convivencia temática, rítmica, sonora –incluso– discursiva; formó parte de la creación de una atmósfera que necesitaba Rulfo para conformar su propio estilo, a la que se añadirán obras de Joyce, Hamsun y, muy significativamente *Derborence* de Ramuz. Nunca se propuso que su versión de las *Elegías* llegaría a la lectura de un editor, menos todavía a una edición, lo cual sí sucedió con otros poemas de Rilke como el *Libro de las horas*, el *Libro de las imágenes* y de *Los nuevos poemas* que estaban transcritos en uno de sus cuadernos, aun, con indicaciones para el editor.¹²²

La fugacidad, el silencio, la ausencia, la soledad y la brevedad son dualidades que se integran en el trabajo creativo, y cuando la obra está consumada en su decantación, alcanzará la trascendencia, manifiesta en la poesía de Rilke y en las narraciones de Rulfo. Muy pronto, después que el escritor mexicano concluyera su honda penetración en las *elegías*, comenzó a trabajar con febrilidad en la reunión de sus cuentos, la conformación de su primer libro, la escritura de dos cuentos más y, claro, la redacción de *Pedro Páramo*. Ernesto Fuentes observa que

¹²¹ Rainer Maria Rilke [1923] (2015), *Elegías de Duino*, versión Juan Rulfo (ed. bilingüe), México, Sexto Piso, p. 11.

¹²² *Ibid.* pp. 79-80.

el trabajo con los poemas de Rilke y el de la escritura de la novela fueron paralelos. La cercanía en el proceso escritural ante las *elegías*, observamos aquí, posee una coincidencia palmaria, pero no hay simultaneidad, no “las estaba escribiendo en el mismo instante”, lo cierto es que sí hay una continuidad inmediata. José Juan Ávila señala: “Es como si para descansar de la escritura de un libro, retomara el otro. A las *elegías* habría que añadir la reunión de los cuentos de *El Llano en llamas*. Se encontraron las versiones físicamente con el mismo papel y la misma tinta con la que estaba escribiendo *Pedro Páramo*.”¹²³

Rulfo profesó devoción hacia la obra del poeta praguense, y como Joyce fue un modelo de artista; la hondura del poeta es proporcional al ánimo indómita y , entre el *impasse* de la reflexión y la inquietud que procuran los atisbos de una obra en proceso de consumación que, asimismo, requiere del aislamiento, cuyos continentes se asientan en la soledad y el silencio: concentrado en la densidad de la página en blanco que François Mauriac define como espacio creador: “Toda gran obra nace del silencio y vuelve a él”. Y en palabras de Maurice Blanchot escribir resulta irrisorio porque es un “dique de papel contra un océano de silencio. Sólo él tiene la última palabra. Sólo él encierra el sentido desparramado a través de las palabras. Y en el fondo, cuando escribimos tendemos hacia él [...] aspiramos a él [...] Al escribir todos queremos, sin darnos cuenta, guardar silencio”¹²⁴. Una de las afinidades que Rulfo compartió con Rilke fue el silencio. Rulfo; ambos pertenecen a la “escuela de silencio”. Entre los distintos tipos de silencio que menciona Alain Corbin, podemos identificar en Rulfo “el silencio que arroja al sujeto a las ‘tinieblas de su ser’, el silencio que es un viaje interior, el silencio amenazador del otro que remite a la nada [...] y el silencio de reflexión, los silencios sugerentes que dicen lo indecible”.¹²⁵

¹²³ Véase, José Juan de Ávila (2016), “Rilke para rulfianos”, *Confabulario, El Universal*, 14 de mayo de 2016 »<http://confabulario.eluniversal.com.mx/rilke-para-rulfianos/>» [consulta, 10 de septiembre de 2016].

¹²⁴ Maurice Blanchot (2019), *apud.*, Alain Corbin (2019), *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Barcelona, Acantilado, (trad. Jordi Bayod). pp. 94-95.

¹²⁵ Alain Corbin (2019), *op. cit.*, p. 95.

CAPÍTULO IV

EL LLANO EN LLAMAS (1943-1953)

Introducción

La muerte del padre cambió de manera intempestiva el destino de Rulfo; su residencia en la tierra se torno un erial con intermitentes oasis cuando apenas contaba con diez años; se iniciaría entonces una vida en confinamiento que delinearía la impronta de un escritor; fue recluido el orfanatorio (1927-1932) y en el seminario (1932-1934). Ahí nació, en definitiva, un lector precoz e insospechado y la lectura condujo a su vocación en escenarios propicios donde imperaban el silencio, la fe religiosa, alimentación precaria, y el aislamiento. Los fines de semana, el joven volcó la ebullición del artista empezó a encausarse con la práctica de la fotográfica que se atemperó y se liberó con la naturaleza en los días de descanso. Se volvió un gran caminante, con frecuencia realizaba excursiones; pronto se convirtió en experimentado alpinista. La intuición permitió al joven vincular memoria, historia y creación en la disciplina fotográfica; las aspiraciones estéticas fueron inherentes. A los diecisiete años el joven jalisciense era incipiente fotógrafo.

En esos días, como ya se ha dicho, Rulfo adoptó la literatura como vocación y le dio sentido a la existencia; su vida empezaba a proyectarse en los caminos de la creación. No obstante, el joven adolecía de fortaleza anímica, la orfandad lo había quebrantado; nunca se recuperó por completo. El instinto pasional juvenil lo arrastró más tarde a alimentar su objeto de deseo una vez que encontró la imagen ideal y propiciatoria en la figura de una joven que lo embelesó. Naturaleza, creación y solitario refugio anímico se conjugaron. Se estaba gestando el trabajo escritural de Juan Rulfo.

a) Camino rumbo al primer libro

El 20 de enero de 1949 Clara Aparicio da a luz a su hija Claudia Berenice, y el primer vástago, Juan Francisco, nace el 13 de diciembre de 1951. Las exigencias y los gastos domésticos crecieron. Apareció, es natural, una tendencia a la estabilidad, porque si bien entre la mitad de la década de los treinta y fin de los cincuenta transitó entre plétoras, expectativas y agitaciones mayores; con los años esta vorágine le provocó un paulatino agotamiento físico y anímico; aunados a la predisposición a beber con regularidad hasta llegar a una manera compulsiva, sobre todo, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta. En 1952 funge como editor en la revista *Mapa* donde publica una monografía sobre Meztitlán Hidalgo con el seudónimo Juan de la Cosa

(cartógrafo y navegante del siglo XV). La publicación también incluye fotografías del paisaje y la región, así como del templo y del convento del lugar. En el mismo número se publicaron cinco fotografías del Castillo de Teayo en Veracruz acompañadas de un texto sobre esta construcción.¹ Aunque las solicitaba previamente, por estas colaboraciones Rulfo esperaba remuneración y comentó su expectativa:

Posiblemente la semana que viene lleve el artículo a algún periódico —comentó en una misiva fechada el 24 de noviembre de 1950—; va ilustrado con veinte fotografías, de las cuales, calculó publicarán unas diez. De cualquier modo, la cosa es que lo acepten y me lo paguen. Si no me lo pagan bien no les doy ninguno más. Así estoy ahora en ese plan muy mercantilista.²

¿Por qué desdeñó la posibilidad de desarrollar el potencial que le significaba una revista como *Mapa* afín a sus intereses? ¿El ambiente laboral le parecía opresivo, sobre todo por sensibilidad perspicaz ante la inequidad y la explotación de la producción y la ganancia en una empresa privada? ¿Habría encontrado un trabajo más estimulante que, además, le permitiera seguir escribiendo, como sucedió en los años que trabajó en la Secretaría de Gobernación? La diferencia entre la burocracia gubernamental le había provocado un choque que alteró su estabilidad anímica ya de por sí frágil; al llegar a la Goodrich Euzkadi³ había tenido que desempeñarse como

¹ El texto se remonta a 1530 cuando fue conquistada por Andrés de Barrios, el encomendero inicial, situado en la orilla de la barranca a 1353 metros sobre el nivel del mar. Es de importancia para Rulfo la descripción de la naturaleza, el primitivo convento La Comunidad —que los agustinos abandonaron en 1539— y del monasterio contemporáneo, levantado en 1541 y situado a 87 kilómetros de Pachuca. Véase Juan Rulfo (1999), “Metztitlán. Lugar junto a la luna”, en *Los Murmullos, Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre, 1999, pp. 72-77. También se reproduce (con tres de las cinco fotografías tomadas de las páginas de *Mapa* para el *Boletín*), en *Juan Rulfo, letras e imágenes* (2002), Editorial RM, México, 2002, pp. 40-45.

² Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, Plaza y Janés, Areté, México, p. 302. Juan Rulfo nunca se asumió como un profesional de la literatura ni de la fotografía, aunque en ambas disciplinas alcanzó la práctica no sólo como redactor o incipiente escritor o como fotoperiodismo; a diferencia de la literatura sí se desempeñó con remuneraciones, se puede deducir, más que simbólicos. En el caso de la literatura son significativas las regalías que obtuvo por la venta de sus libros —que entre 1955 hasta 1996, pertenecieron en México al Fondo de Cultura Económica— y el pago por los derechos a la traducción de sus obras.

³ Antes de haber renunciado a la Secretaría de Gobernación, en febrero de 1947 Rulfo ingresó a la llantera como “fiscal de obreros”. La actividad le pareció insoportable y dos años después pasó al departamento de Publicidad, entonces, viajó por todo el país vendiendo llantas; el escrivote recordó. “Yo iba de un lugar a otro desplazándome por el norte de la República”. Como vendedor viajó entre 1947 y 1949. A su llegada a la llantera, además de haber fungido como capataz, laboró en el departamento de Contabilidad. Ese año asiste a las tertulias de la revista *América* y formaliza su noviazgo con Clara Aparicio; es uno de los momentos más optimistas y rebosantes en motivaciones. Como se sabe, de este año datan las primeras menciones del escritor sobre la escritura de algo que se llamaría “Una estrella junto a la luna”, es decir, su novela trascendental para las letras hispanoamericanas. En agosto solicita, por “enfermedad”, una licencia sin goce de sueldo en la Secretaría de Gobernación; se le niega, es decir seguía considerándose empleado. Semanas después se le despide. Ese

capataz –“fiscal de obreros”–; veía a los obreros envueltos en ciclos interminables en el engranaje de la explotación, alejados de la libertad de respirar mientras se ve el aire y el cielo con sus nubes. “Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza”.⁴ Su carácter y su talante recibieron como liberación las nuevas funciones de vendedor: “Estoy vendiendo llantas. Un lugar que se parece más a este mundo”.⁵ Le gustaba viajar y conducir el automóvil. Había recorrido el país y conocía bien sus carreteras. Eraclio Zepeda recordó que cuando platicaba con Rulfo, uno de los pasatiempos de ambos era hacerse preguntas sobre la geografía del México a lo largo de sus carreteras. Después de haber viajado en diversas ocasiones a lo largo del país y de haber conocido muchas comunidades del país, conocía insospechados recovecos de su geografía; tenía pericia para conducir en carretera.⁶

Rulfo era un gran conversador y le gustaba platicar con la gente que encontraba en sus itinerarios; también con sus compradores. Se nutría de hablas y coloquialismos, además de disfrutar la vida fuera de la capital del país. Más allá de las connotaciones folkloristas, amaba la vida rural de México. Ahí estaban sus orígenes. La naturaleza en todas sus vertientes, desde la fertilidad hasta la aridez que se evidencian y se oponen en sus cuentos y también en *Pedro Páramo*. México es uno de los países más ricos por su biodiversidad: por sus especies de flora y fauna. En esos años, los viajes, las múltiples hablas que conoció fueron un estímulo más en los proyectos escriturales de Rulfo.

año se estableció en la Ciudad de México en Bahía de Santa Bárbara núm. 84; meses más tarde se muda, repentinamente, a Filomeno Mata núm. 1, esquina con Madero, en el llamado Centro Histórico. En ese lapso, asimismo, intentó trabajar en la industria cinematográfica. Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), pp.114-118.

⁴ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *Ibid.*, p. 126.

⁵ Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, Areté.

⁶ El escritor chiapaneco ha recordado que Rulfo se inventó un juego de preguntas y respuestas que le divertía mucho: “Primero uno preguntaba, el otro contestaba y luego al revés. Él me decía, por ejemplo, ‘a ver Laco, si usted agarra el camino de la carretera de Querétaro y antes de llegar al kilómetro tal dobla a la derecha, pasa por un pueblo turístico y luego agarra usted la izquierda y pasa por un peñón, Bernal, y sigue usted avanzando hasta que termina la carretera pavimentada y se vuelve de terracería, y luego se bifurca en una y griega, si usted agarra a la derecha llega a un puente caído que tiene que vadear ¿a dónde va a resultar?’. Yo le respondía ‘A San Juan de los Comales’ y él, ‘¡Eso es Laco, a San Juan de los comales!’. Eran horas y horas de estar platicando acerca de una geografía que a veces, pienso, también inventábamos, pero ninguno de los dos tenía ningún interés en cotejar si los lugares figuraban en los mapas o en el corazón, y eso le divertía mucho”. Roberto García Bonilla (2000), entrevista con Eraclio Zepeda (inédita).

b) La publicación de los primeros cuentos

Rulfo tenía veintiocho años de edad cuando, en 1945, se publicó “La vida no es muy seria en sus cosas”;⁷ estaba iniciando una de las carreras literarias más insólitas e iluminadas de la literatura hispanoamericana. Su formación como escritor comenzó en el verano de 1932 luego de abandonar el orfanatorio Luis Silva de Guadalajara; regresó a San Gabriel y se dedicó a leer con febrilidad. Había concluido el sexto grado del orfanatorio, la lectura ocupaba muchas horas de su tiempo y daba sentido a su existencia anímica. Desde pequeño había sido un insaciable lector.

Antonio Alatorre recuerda: “Cuando se imprimió el primer número [de *Pan*] se lo llevamos a Juan Rulfo, amigo nuestro que trabajaba de ínfimo burócrata cerca de *El Occidental* en una oficina del gobierno; amigo un poco raro, silencioso, medio enigmático [...] En esa oficina estaba casi todo el tiempo [...] leyendo novelas *gringas*. Ni Arreola ni yo sabíamos que también le hacía a la escribidera, así que nos llevamos una buena sorpresa cuando, después de ver el número 1 de *Pan*, nos dio unas hojas manuscritas diciéndonos: ‘*Abí* a ver si les sirve esta cosa; y si no, *pos* tírenla’. Era ‘Nos han dado la tierra’, un relato tan limpio, tan bien acabado”.⁸

La revista *Pan* de Guadalajara publicó “Nos han dado la tierra” y “Macario”⁹ y en junio de 1946 Marco Antonio Millán escribe el primer texto crítico sobre Rulfo: “Juan Rulfo se ha distinguido desde sus primeras letras publicadas, por una fresca sencillez soleada de tierra provechosamente llovida y por una hondura de visión poco comunes en nuestro medio literario, dentro del cual habrá de ocupar tarde o temprano el puesto que le van ganando sus pensamientos”.¹⁰

En 1948 aparecen “Es que somos muy pobres”, “La cuesta de las comadres” y “Talpa” en 1950, respectivamente, en los números 54, 55 y 62 de *América*. Además de “El Llano en llamas”, en diciembre de 1950, aparece una nota anónima elogiosa sobre Juan Rulfo:

⁷ Juan Rulfo (1945), “La vida no es muy seria en sus cosas” se publicó en el número 40 de *América*, el 30 junio, pp. 35-36.

⁸ Antonio Alatorre (1985), “Presentación” en *Eos, 1943. Pan, Revista de Literatura, 1945-1946*, FCE, (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), p. 224; Fernando del Paso (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*, México, CONACULTA (Memorias Mexicanas), pp. 118-119.

⁹ *Pan* publicó “Nos han dado la tierra”⁹ y “Macario” en los núms. 2 y 6, respectivamente, en julio y noviembre de 1945.

¹⁰ Marco Antonio Millán [1956], *Apud...*, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), p.113.

... cuya calidad empiezan a reconocer ya tirios y troyanos, no está conforme con ser considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México [...]. Mientras realiza tal empresa estará imprimiéndose en nuestros talleres un volumen que recoge con algunos nuevos, los cuentos suyos publicados en estas páginas desde hace cuatro años.¹¹

En junio de 1951 en el número 66 se publica, “¡Diles que no me maten!”¹² concluye así la serie de cuentos publicados en *Pan* y *América*, antes de reunirse en *El Llano en llamas*.

El primer número de la revista *Pan* se publicó en junio de 1945 y el último —el 7— en febrero de 1946; sus editores fueron Juan José Arreola y Antonio Alatorre quien recordó: “*Pan* fue mero juego, diversión pura. Arreola y yo, cuando la hicimos, andábamos en las nubes. Soñábamos [...] Los primeros que recibían *Pan* eran los tres amigos que formaban, con Arreola y conmigo, la tertulia literaria de Guadalajara [...]: Arturo Rivas Sáinz, Adalberto Navarro Sánchez, y un señor Ríos”. Ellos se encontraban en el café Nápoles, situado enfrente del cine Variedades. Allí llegaban visitas de la capital del país; destacaba la presencia de Alí Chumacero, Lupe Marín, María Izquierdo y Octavio Barreda. Rivas Sáinz no aceptó acompañar a Alatorre en *Pan* cuando Arreola se fue a Europa a finales de 1945. Entonces, como ya se ha visto, pidió a Rulfo que lo siguiera en la “aventura” de su revista, sobre todo, por la publicación de “Macario” en el número seis. “Lo mejor de *Pan* —evoca Alatorre— lo más original en ese momento, lo más alto, son sin duda los cuentos de Arreola y de Rulfo”.¹³

c) El alpinismo y la pasión juvenil

Después de salir del seminario el excursionismo, la lectura y la fotografía ocupaban las horas de su vida. Su modelo fue el Papa Pío XI, Aquiles Ratti, clérigo ilustrado y alpinista; su hermana Eva llegó a comentar que empezó a tomar fotografías de manera constante desde que salió del seminario: Ella le tejía bufandas, pasamontañas, gorras, guantes y hasta suéteres a su hermano. Además de leer hasta un libro cada día, caminaba mientras el flujo de imágenes se convertían en ideas, enfrentando al olvido por rescatar los recuerdos que desde el inconsciente se integran a la escritura; escaló cerros de la región: “el Petacal, desde donde se observa el Llano Grande y los cuatro ‘Comales’ que rodean San Gabriel; asimismo el Nevado de Colima y el Volcán de Colima”.¹⁴ Ganó, asimismo, la carrera anual de ascenso al cerro, situado a espaldas del Santuario de San Gabriel.¹⁵

¹¹ *América. Revista antológica* (1950), núm., 64, diciembre, 1950, p. IV.

¹² “¡Diles que no me maten!” se publicó, en el número 66 de *América*, en junio de 1951.

¹³ Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 224-225.

¹⁴ Juan Ascencio (2005), *op. cit.*, p. 103; Federico Munguía Cárdenas (1987), *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo*, Gobierno de Jalisco-Unidad Editorial, Guadalajara, Jalisco, p. 27.

¹⁵ Juan Ascencio (2005), *op. cit.*, p. 103.

Más tarde se integró al Club Everest de alpinistas. Con excepción de los tiempos lluviosos, solo o con sus compañeros, practica el excursionismo y asciende cerros y volcanes; el de Colima lo escaló entre los diecisiete y dieciocho años.

El joven escritor anhelaba la elevación; ascender y alejarse de la vida y la marcha inexorable de los relojes; la natural densidad de respiración del cielo, rodearse del silencio que se escucha –como en “Luvina” y se observa la inmensidad de las tierras feraces entre la realidad, el ensueño y la fantasía. Rulfo llevaría a su literatura la experiencia del alpinismo con varias imágenes. En “Luvina” refería la representación e importancia de la soledad y el silencio, y en *Pedro Páramo* lo describe así: «A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras.»¹⁶

El alpinismo dotó al joven de templanza; fraguó su concentración y lo llevó a porfiar hacia lo inaccesible: tenía el talante para convivir muchas horas o días completos con la soledad. Las alturas también le significaban al creyente, rodeado de la devoción religiosa de su madre y otros familiares, estar allá entre las nubes, cerca de Dios: la elevación espiritual que conduce al goce estético de la naturaleza y el sobrecogimiento que produce estar rodeado de la feraz grandiosidad de la naturaleza, la antesala de la plena quietud, quebrantada muy temprano con la muerte de sus progenitores; pérdidas intempestivas de parientes, y allegados, aunada a la violencia social que rodeó su existencia al menos una década. Existencia, religiosidad, creación, la semilla originaria es la naturaleza. Así se podría resumir como se concentra la espiritualidad del montañismo y sus practicantes, más habitual en nuestro escritor quien “se reconoce que *le ha pasado algo* y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito”.¹⁷ La presencia de la naturaleza alcanza las márgenes del arte y provoca, en medio de imágenes que se agolpan en la marcha de caminante en ascenso, señales, evocaciones, ritmos discursivos en el escritor en ciernes que se identifica con la admiración del poeta Thomas Hardy que le provocaba observar la “exenta y desolada figura” del monte Schereckhorn: «Él / que escaló su cuerno con arriegados paso y vida, / movido por vagas ensoñaciones, puede ser, / porque le recordaban su propia personalidad, / con su entrañable melancolía, / sus claras luces / y el escabroso perfil de su figura».¹⁸

¹⁶ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo en Obras*, FCE, p. 158 (segmento 7).

¹⁷ Roberto Calasso (2015), *La marca del editor*, Barcelona, Anagrama, p. 14 (las cursivas provienen del original).

¹⁸ El Schereckhorn, que significa “pico o cuerno del miedo”, es una de los más complicadas cimas de los Alpes bernezes, la más alta de Berna de cuatro mil setenta y ocho metros de altura. Véase, Leslie Stephen (2018), *Los Alpes en invierno, ensayos sobre el arte de caminar* (prólogo de Virginia Woolf), Madrid, Siruela, pp, 19-20.

En Juan Rulfo la naturaleza es un elemento inherente a su infancia –cuando se engendran las más caras ilusiones e irrumpen los trastornos anímicos más difíciles de erradicar–; la naturaleza es una expresión de la historia, la más pura, sólo fecundable en fugaces instantes de la inocencia, cuya pérdida puede volverse obsesión en el reiterado intento de su recuperación, al menos un recuerdo, esas reiterativas versiones del relato sentimental. Así es la atmósfera de la naturaleza que tanto conmovió y marcó a Rulfo al leer *Derborence*: ambos escritores, el suizo y el mexicano, dejan rastros de la fertilidad, entre el eco al paso del río y el distante vocerío de los niños y el colorido de la hierba entre las piedras. Más aún, el ascenso a las cumbres representó la indagación alrededor de la sonoridad del peculiar silencio de esos ecos; el ascenso simbolizaba, también, las ausencias que en su vida perduraron; es el encuentro con la angustia y mudos pesares. Más allá de la luz, día y noche se encuentran y en muchos instantes se funden.

El pesimismo, la incredulidad y la autoestima disminuida son algunos de los rasgos que identificaron a Rulfo; rasgos que contrastaban con la plena conciencia que tenía de cuánto deseaba –la cauta y lenta gestación de su obra–; incluso mostró autosuficiencia: su historia familiar y el decurso de su vida infantil acentuaron la singularidad de artista. El hermetismo y retraimiento escondían un espíritu vigoroso y una dignidad que se traducían en la soberbia que encumbra a todo joven impetuoso, además, con una vocación que en Rulfo era dilatada. Los pasos que debía seguir en la consecución del objeto amoroso (muy probablemente había leído *El arte de amar* de Ovidio).

Las contradicciones de la *psique* en Rulfo parecían pronunciarse más y se testimonian en *Aires de las colinas*:¹⁹ ochenta y una misivas que escribió a Clara Aparicio, su novia y, después, su esposa; la primera data de octubre de 1944 y la última de 1950. Destacan por su espontaneidad e intimismo. Por supuesto que Rulfo nunca habría aceptado su publicación. Sobresale, entre muchos detalles, la parquedad con que distanciaba en su trato social y el hermetismo de sus personajes; la ironía fue un gran recurso discursivo que alcanza reacciones anímicas intempestivas.

¹⁹ La primera versión de estas cartas se publicó en 2000 (*Juan Rulfo, Aires de las colinas*, México, Debate), la segunda apareció en 2012 (*Cartas a Clara*, México, Editorial RM y Fundación Juan Rulfo,); ésta última contiene una carta más respecto de la edición de Debate (cuya última misiva está fechada el 16 de diciembre de 1950). La edición de RM agrega la carta intitulada “Yo te amo” sin fecha precisa; se deduce que fue escrita en 1958, y antes se había publicado en *Los cuadernos de Rulfo* (México, Ediciones ERA, 1994, p. 21).

La autoparodia del escritor marca sus declaraciones y, en particular, permean todos sus textos personales como en las cartas que escribió a su novia Clara Aparicio. Con el paso del tiempo la ironía se torna sarcástica por su amargura, una constante manifiesta en los diálogos que los entrevistadores recogieron del escritor a lo largo de su vida.²⁰ El epistolario es más revelador de cuanto su apariencia inmediata manifiesta: un burócrata del centro del país asentado en la capital le escribe como pretendiente, novio y esposo. Priva una escritura persuasiva que se alimenta, además de una seducción *sui generis*, las cotidianidades diarias: el empleo, las dificultades económicas, los espectáculos en la Ciudad de México, los encuentros con amigos, la familia y, descrito de una manera circunstancial, su trabajo escritural en ascenso. En su exaltación el enamorado suplica y es demandante; se debate en la lucha por sacudirse la desazón y la desolación arraigada. Son notables los lugares y desplazamientos que asume la primera persona narradora que se dirige a la amada. Deseo, ilusión y necesidad se intensifican; esa primera persona narradora se desdobra y crea un diálogo en extenso. En distintos pasajes, el joven escritor habla de sí mismo como enviado o emisario de una tercera persona de quien entrega detalles. Al dirigirse a su novia, emplea la segunda persona. Y para acentuar la tensión narrativa, asimismo, crea un diálogo entre una segunda persona —la destinataria— y una tercera persona, quien recibirá los pronunciamientos de esa segunda persona.²¹

Con este juego contrapuntístico de voces, Rulfo despliega emotividad y el deseo —bifurcado en múltiples deseos—; y agrega —más que desdoblar— un *alter ego* que es la figura misma del escritor delineado y sombreado por sí mismo a través de la deformación de atributos propios. Un tímido irredento con manifiesta inseguridad que aprovecha, incluso hiperboliza, defectos, rutinas y altibajos de la vida diaria. En medio de esa magnificación, los hechos se tornan fugaces epopeyas y de ese modo se intensifica una velada seducción. En la narración se funden realidad e invención más por el estilo que por la veracidad de sucesos cotidianos y periplos, alterados y ficcionalizados por la sublimación, la culpa y la fantasía.

²⁰ Una de las leyendas en torno a Rulfo es su hermetismo; él mismo rehuía a las entrevistas, aunque no siempre las rechazó. Hay, incluso, entrevistas suficientes que dejan ver enigmas, anhelos, abismos y el abatimiento del escritor. Esas declaraciones, en conjunto, pueden verse como suma de jirones autobiográficos. Habrá que preguntarse: ¿le gustaba a Rulfo dar entrevistas? El escritor repetía que hacía todo lo posible por evitarlas. En opinión de Jorge Ruffinelli, “en México Rulfo se sentía acosado, y en cambio cuando viajaba concedía más entrevistas, y éstas eran extensas y abundantes, libres y confiadas, tal vez más sinceras”. Jorge Ruffinelli (1992), “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, 1992, CONACULTA- ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. 447-470.

²¹ Véase, Roberto García Bonilla (2013), “El amor en tiempos del provinciano”, *Siempre!*, México, 6 de julio, pp. 76-77.

La invención se asienta en las entrelíneas y no en la alteración de los hechos; se orienta en el tono más que en el anecdótico, en general apegado a la realidad del escritor: los sinsabores laborales, además de sus avances escriturales, las precariedades económicas y, naturalmente, el mismo discurso amoroso que persigue la consumación matrimonial. Incluso hay una intención del narrador, al duplicarse figuradamente, de sumisión y demanda; el novio y artista en ascenso a la plenitud y el reconocimiento.

Estas cartas manifiestan expectativas rodeadas de azoro, desasosiego y esperanza: el joven aparece distraído, desbordado hacia Clara Aparicio: desde que lo alejaron de su madre y fue al orfanato, no había conocido una comunicación fraternal e íntima. Es natural la transferencia de la figura materna en las cartas a la novia. La sensación de soledad menguaba, incluso, la dulcificaba en medio de la añoranza. La elevación del objeto amoroso linda en la hipérbole. En las cartas, además, gravita un tiempo anímico y un tiempo cotidiano en suspenso. El viaje que las cartas recorren entre México y Guadalajara.

No creas tampoco que se me han ido las enfermedades. Aquí las tengo todavía. Pero el médico que me examinó, me dijo que lo único que me pasaba era que estaba preocupado por algo y que esa preocupación era la que me hacía sentirme enfermo y, a veces, enfermarme de veras. [...] Yo sé cuál es el remedio y en donde está. Hay 615 kilómetros de aquí a donde ella vive, a donde están sus brazos y su corazón, y el cariño mío no se estará tranquilo hasta no esconderse entre esos brazos y ese corazoncito tan bueno.²²

Son años febriles. El joven empieza a destacar como escritor. Ya se manifiesta la conciencia de cuanto se proponía desarrollar: él quería “escribir como se habla”. Y las cartas a su novia llevan al extremo ese propósito, de ahí que en muchos pasajes el deseo y el impulso y la desazón por la lejanía del objeto amado, se mezclen con pasajes edulcorados. La sencillez de las anécdotas sobre los sucesos se ciñe al arrobamiento en que el joven está envuelto. Rulfo alude a su trabajo escritural con discreción, como un guiño de *otro*: el escritor como la figura vicaria de Juan Pérez Vizcaíno o, viceversa, de Juan Rulfo. El amigo, confidente y novio –sucesivamente– se torna personaje en el epistolario, que despliega como en monólogos internos o parlantes de un diálogo apasionado en astillas con pasajeras continuaciones del diálogo en escenas de cortejo y acercamiento al objeto de deseo. Porque la carta de amor es “a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)”.²³

²² Fragmento de una misiva fechada el 4 de agosto de 1947. Juan Rulfo, *Aires de las colinas* (2000), México, Debate, p. 141.

²³ Roland Barthes [1977] (2013), *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores, p. 60.

Este muchacho te ama. Créeme lo que yo te digo. Yo lo conozco bien y sé cuando quiere de veras. Y esa nenita tonta es para él lo más hermoso que existe. [...] Por otra parte, cuando haga algo malo, yo te lo diré enseguida [...] Mayecita: quisiera estar abrazado un rato a tu cuerpecito para sentirme bueno. Y esconder la cara entre tus cabellos y llorar un poco allí para ver si así se me acaba la angustia.²⁴

El autor de “Es que somos muy pobres” logra el artificio del habla llana en la escritura; a través de sus cartas traza un personaje de sí mismo. Firma como Juan y algunas variantes que simbolizan el vínculo que él representa ante su novia en diversos momentos: “Juanucho”, “Juan el tuyo”, “tu Juan”, “Juan, tu muchacho”, “Juan (el tonto)”, “tu hijo Juan”, “Tu hijo consentido”, “Tu chachino consentido”. La reiteración de “Mayecita” al dirigirse a ella es la transferencia de la madre del afecto pueril más entrañable expresado en diminutivo. Estas misivas son un puntual ejemplo y ejercicio de ese “escribir como se habla”, además de la imaginación que bulle y la compleja estructura que alcanzará en la obra de Rulfo. En las primeras tres cartas contenidas en *Aire de las colinas*, firma el joven burócrata con el nombre que lo haría célebre: Juan Rulfo.²⁵

Las misivas fueron continuas, sobre todo, como cimiento de un cortejo; también fungieron como un estímulo y posibilidad de compartir, incluso, *entregar* su intimidad. Es natural la necesidad de respuesta; a decir por el epistolario, en conjunto, se deduce que la novia del escritor no respondía a cada una de las cartas que recibía, aunque el remitente enamorado sí encontró reciprocidad afectiva y compañía a distancia. Barthes señala: “Como deseo, la carta de amor espera su respuesta; obliga implícitamente al otro a responder, a falta de lo cual su imagen se altera, se vuelve otra”.²⁶

A pesar de las adversidades personales, los contratiempos laborales y los modestos ingresos, los años en que se publicaron los cuentos, y después la novela, fueron luminosos en la vida del escritor, sobre todo si se recuerdan los años de ostracismo que precedieron a la década que transcurrió entre 1945 y 1955. El inicio fue el momento con más augurios en la vida del joven; un poderoso incentivo fue la joven Clara Aparicio— once años menor que él—, le procuró su mayor ilusión juvenil. Después de conocerla, la joven de trece años, ante la petición de amistad, ella le respondió que debería esperar tres años para que se vieran. El teléfono y la perseverancia allanaron el plazo: “Y dijiste: tres años, como si fuera tan larga la esperanza [...] Con todo, tres años no son nada. No son nada para los muertos, ni para los que han asesinado lo que aman.

²⁴ Juan Rulfo, *op. cit.*, pp. 67, 68.

²⁵ *Ibid.*, pp. 24, 26, 30.

²⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 62.

Tres años son, Clara, como querer cortar con nuestras manos un hilito de agua [...] Hoy que vine de ti, sostenido a tu sombra, me puse a mirar mi soledad y la encontré más sola”.²⁷

El primer regalo que entregó a su novia fue la antología *Laurel*; denotaba la aspiración y el privilegio de una vocación artística; él quería compartir con ella la experiencia literaria que alcanzaba una mística, es decir, una devoción sobrenatural por las letras. En el epistolario no hay indicios de que Rulfo le diera a leer sus primeros textos a la joven Clara Aparicio; sobre todo porque el acercamiento a ella fue muy cauteloso en los primeros años, si bien cuando se cumplieron los tres años de espera para la aceptación del noviazgo, la confianza y la entrega de su intimidad anímica era total; sus comentarios sobre su trabajo escritural son ambiguos: al mismo tiempo que le deja ver su vocación y su sensibilidad hacia las artes, por otro lado, en ocasiones escribía como parte de un ejercicio del juego discursivo: por igual la escritura cotidiana de misivas que los textos de ficción. La antología *Laurel* como regalo, en contraste, no podía ser más simbólica: es la iniciación que el establece para la joven al mundo de las letras. Meses después, como ya se ha referido, se publicará el primer cuento de Juan Rulfo. En esos años los presagios sombrean sus caminatas y sus digresiones en monólogo silente.

El epistolario entre Rulfo y la adolescente Clara se vivifica mutuamente; las cartas que él recibe de ella agrandan el horizonte de tentativas e ilusiones, hasta convertirse en un proyecto de vida. De otro modo habría sido irresistible la espera de tres años antes de la aceptación del noviazgo. Aunque no se veía, una semilla estaba germinando: había una correspondencia. “Perpétuos monólogos a propósito de un ser amado, que no son rectificadas ni alimentados por el ser amado –observaba Freud a su novia– desembocan en ideas erróneas sobre las relaciones mutuas, y nos vuelven extraños uno al otro cuando nos encontramos de nuevo y hallamos cosas diferentes a las que sin asegurarnos de ello, habíamos imaginado”.²⁸

La estabilidad del trabajo es precaria e insuficiente, quisiera más tiempo para la escritura, aunque está inquieto: necesita ingresos adicionales. Ya dos años antes quiso desempeñarse como librero en Guadalajara, pero no consiguió un socio. Desde mediados de 1947 escribe a su novia sobre el menaje de la casa que compartirán. Se le ocurrió que una manera de obtener ingresos adicionales sería la compra de unas placas de coche de alquiler o de taxi de cuyos servicios él pudiera obtener alguna ganancia. A finales de ese año decide vender a su hermano Severiano la parte de herencia que le había dejado doña Tiburcia, la abuela materna. El abandono definitivo de una vida en soledad y el aliciente de la vida matrimonial, estaban transformando los rumbos del joven artista. Se alejará, al menos por un tiempo, de la zozobra que entró con la orfandad, en los

²⁷ Fragmento de carta enviada en octubre de 1944; véase, Juan Rulfo, *op. cit.*, pp. 25-26.

²⁸ Sigmund Freud, *apud.*, Roland Barthes, *op. cit.*, p. 62.

primeros años de la vida y las pérdidas. Un noviazgo sólido y un promisorio matrimonio le estaban dando pertenencia y pertinencia en el mundo.

No regresará a la Secretaría de Gobernación, en el palacio de Covián. Intenta sin éxito trabajar en la industria del cine. Se casa en la primavera de 1948. Efrén Hernández le hace un elegante regalo: escribe con el seudónimo de *Till Ealling* en *América* una presentación: “Sin mí, lo apunto con satisfacción, ‘La Cuesta de las Comadres’, habría ido a parar al cesto. No obsta, la ofrezco como ejemplo. Inmediatamente se verá que no es mucho lo que dentro del género se ha dado en nuestras letras de tan sincero aliento”.²⁹

El alpinismo sigue siendo una práctica regular, junto con la fotografía: naturaleza, memoria, libertad, conviven, se vigorizan y orientan el rumbo del escritor, quien crea una suerte de poética afectiva que integra al hijo del hacendado y al escritor en ascenso. El arraigo al mundo rural encuentra un cauce en el excursionismo que es liberación, fortalecimiento físico y la aprehensión de un imaginario que retiene de manera instantánea e intermitente con la mirada y los *clics* de la cámara fotográfica. El proceso no es lineal ni se impone la inmediatez; no toma fotografías como modelos o mapas a los cuales la escritura habría de ceñirse. La fotografía funge como una especie de cartografía en negativos, más que precisar espacios esboza ambientes topográficos, cuya génesis son cuadros abstractos que por momentos alcanzan volúmenes figurativos.

La fotografía parece una recuperación de atmósferas ambientales en el tiempo, sobre todo en los paisajes; en la arquitectura es historia vuelta al presente, y en los retratos es el rescate de los gestos indecibles. La historia social, asimismo, se integra a la historia emotiva. La vitalidad de la naturaleza humana y rural reside no en la apariencia de las construcciones, los instrumentos musicales o los perros trashumantes, sino en la intensidad de sus contornos.³⁰ En la fotografía de Rulfo los objetos, aun asentados en la tierra como los troncos de los árboles y los atriles, procuran la sensación de estar suspendidos; en movimiento, a punto de inclinarse y encontrar el vacío o yacer sobre la tierra como indefenso animal. Y los personajes en la calle, las ferias o los niños músicos de las bandas –en contraste– aparecen como monolitos cuya expresión y ánimo se concentra en el brillo que irradia su mirada. Alrededor, los espacios áridos o despoblados parecen proceder de un tiempo absoluto, petrificado, que puede situarse en una geografía. Territorios arcaicos con el realismo presente que confiere la ausencia: abstinencias y carencias; quedan desnudos entre los despojos de instantes con albas y crepúsculos sin horas, cuyos lindes son rotundos en la contemplación; son la luz ante la oscuridad: el día frente a la noche. En ese

²⁹ *Ealling, Till* (1948), [“Causa, a un tiempo”], en *América*, núm. 55, México, 29 de febrero, p. 32.

³⁰ Para mantener la imagen plástica, podría pensarse en los contornos que a los cuadros del expresionista Mark Rothko confieren intensidad cromática y sensación de luminosidad en movimiento.

entramado reina el silencio, lejos de ser ausencia y carencia, es un signo en suspenso de la aproximación a la exclamación; se pasa del exhorto en clamor a la expiración.

c) Escritura e identidad

Rulfo ascendió por primera vez el volcán de Colima cuando tenía entre diecisiete y dieciocho años; emprendió el excursionismo al liberarse del encierro de años en el orfanatorio y en el seminario (1927-1934). A los quince años ya formaba parte del equipo de fútbol; también practica básquetbol, aunque prefirió sobre todo el excursionismo. Doña Tiburcia Árias está orgullosa de su nieto, quien había transformado su vocabulario; el Creador se elevaba en sus pláticas.

Después de su renuncia al seminario, regresa a San Gabriel. La literatura, la fotografía y la historia ocupan al futuro escritor y el alpinismo sigue siendo una actividad que lo vigoriza. Ya establecido en la ciudad de México realiza excursiones con regularidad. Comparte su trabajo fotográfico con el alpinismo: “En aquellos años, tuviera o no tuviera novia, cada que podía me iba los fines de semana a subir alguna cumbre [...] A veces iba con Salas Portugal, que sólo hacía paisaje. Yo tengo fotos del ‘Ala del ángel’, que desapareció con el terremoto del ‘angelito’ en 1957. Lo bueno de las excursiones es que uno tiene que ir callado, callado”.³¹

Entre cambios laborales de domicilio, continúa el ascenso a las cumbres: al Pico de Orizaba, al Nevado de Toluca, al Tanzítaro, ese volcán entre Guatemala y México. Soy bueno para caminar –le comentó a Elena Poniatowska– y mejor alpinista: escalé el Iztaccíhuatl por la cabeza, las peinetas que les llaman, y pocos han trepado por esas aristas porque son muy peligrosas; se puede intentar una vez, pero no quedan ganas de volver”.³²

El 26 de septiembre de 1949 un avión de Mexicana de Aviación se estrelló en las faldas del Popocatepetl. Juan Rulfo, nombre con el que alcanzó la celebridad el escritor mexicano, participó en el equipo de alpinistas –del Sierra Club– que rescata a la tripulación; mueren, entre otros pasajeros, el historiador Salvador Toscano; el presidente de la Comisión del Maíz, Gabriel Ramos Millán, el “apóstol del maíz”; el periodista Luis Bouchet; el fotógrafo Francisco (Mayo) Souza, George Graham y su hija, la actriz Blanca Estela Pavón. El avión había despegado en Tapachula con destino a la Ciudad de México. Los restos del avión se encontraron cerca del Pico del Fraile.³³

³¹ Juan Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra*, biografía no autorizada de Juan Rulfo, México, Debate, p. 174

³² Elena Poniatowska (1985), “Juan Rulfo. ¡Ay vida, qué mal me pagas!, ¡Ay vida, no me mereces! México, Joaquín Mortiz, pp. 142-143.

³³ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 174.

El escritor señaló que dejó de practicar el alpinismo a los treinta y cinco años: en el momento de su ascenso definitivo hacia las cumbres literarias, poco antes de la publicación de *El Llano en llamas*. La afición de Rulfo por el alpinismo nos muestra a un hombre con gran resistencia física, contraria a su apariencia e hipocondría; fue poseedor de fortaleza interior, perseverancia, austeridad y concentración excepcionales. Esta es la imagen de una exploración hacia las procelosas profundidades desde el vacío y sus enigmas que él guardó para siempre, hasta el último instante de su vida. Con el grupo de alpinismo del seminario había practicado en los pocos cerros cercanos a Guadalajara. Entre las múltiples expediciones que emprendió, Rulfo llegó a evocar:

Una vez, en las faldas del volcán, encontré una cueva. Allí me puse a descansar. Al rato llegaron unos fulanos. Comenzaron a platicar. Yo les dije que era alpinista. Ellos, que eran carboneros. Pero allí no había encinos ni nada con que hacer carbón. No tenían la cara negra ni las manos negras como los carboneros. Eran asaltantes y asesinos. Sacaron una botella de tuxca y comenzaron a beber. Éntrele, me dijo uno de ellos. Se agradece, le dije, pero yo voy apenas de subida al cráter, y tengo que bajar antes de que oscurezca. Y con su permiso. Y me dejaron ir. Yo creía que me iban a matar. Había dado con su escondite. Pero no pasó nada.³⁴

Juan Rulfo se hace contertulio de *América*, una publicación integrada por mexicanos y españoles exiliados agrupados a las Juventudes Socialistas Unificadas de México –los poetas Roberto Guzmán Araujo y Manuel Lerín– y a la Juventud Socialista Española (Juan B. Climent, Carlos Sáenz de la Calzada, Tomás Ballesta, Jesús Bernárdez y Juan J. Vitela). Presidía el consejo de colaboración Alfonso Reyes quien delineó los rumbos de la revista: “*América* aparece en una hora simbólica. Lo que América es, lo que representa en el vuelco de la Historia que presenciamos, debiera ser una preocupación diaria y constante”. Guzmán Araujo abandonó la publicación; hubo cambios: desde agosto de 1942 Marco Antonio Millán la dirigió y con el ingreso de Efrén Hernández la publicación se inclinó hacia la literatura; sus afinidades electivas marcaron el nuevo rostro de *América* cuyo periodo más estable fue de 1948 a 1956. Autores incipientes como Rosario Castellanos, Dolores Castro, Octavio Novaro y Margarita Michelana llevaron sus primeros textos ahí; también llegaron Pita Amor y Jaime Sabines. Esta no es una generación, señala Lourdes Franco Bagnouls, son amigos que se congregaban en casa de Efrén Hernández, aun después de su muerte. Entre los narradores, además de Juan Rulfo se cuentan Jorge Ferretis y José Martínez Sotomayor; los dramaturgos Emilio Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina

³⁴ *Ibid.*, p. 104.

Hernández. También fueron promotores y colaboradores de *América*, Vicente Lira, Emma Godoy, Rafael Solana y Eduardo Cataño.

América tomó el nacionalismo de narradores de la Revolución y publicó dos textos inéditos de Gorostiza que interrumpieron el silencio después de *Muerte sin fin*, la revista *América* “fue un órgano literario que marcó nuestras letras y representa una forma específica de ver la literatura, la vida y la historia de México”.³⁵ En el nacionalismo que propugna *América* hay una honda examen del drama social de los mexicanos: “Rulfo, hombre de preocupaciones sociales, intentaba comprender el país en que había nacido, la gente con quien vivía [...] El nacionalismo de Rulfo tomó forma en expresiones y en actitudes de su persona a lo largo de su vida”.³⁶

Jorge Cuesta fue un acerbo impugnador del nacionalismo cultural en México; fundador de nuestra crítica literaria, en palabras de Christopher Domínguez Michael, aunque su pensamiento tiene limitaciones: “Cuesta fue esencialmente un crítico de la literatura. Su celebrada inteligencia le permitió extenderse al resto de las artes y a la esfera moral de la política hasta dejar implícita una crítica más general de la cultura mexicana [...] Entendió la crítica como método intelectual y como actitud moral. La unidad de sus escritos nace del logrado equilibrio que mantuvo entre ambas certezas”.³⁷

La pertenencia a una publicación, en el caso de Rulfo no significó, sin embargo, comulgar con sus santos patronos, menos aún, con sus acólitos. Nuestro escritor se alimentó de una tradición sin fronteras geográficas, entendió la tradición, en palabras de Jorge Cuesta, como “el eterno mandato de la especie. No en lo que parece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega”.³⁸ Si la obra de Rulfo perdura es porque a él le interesaba lo mexicano, en su esencia humana del hombre, y su historia; la anécdota fue un recurso estructural de estilo más que un fin libelista. Jorge Cuesta señalaba a principios de los años treinta –cuando el escritor jalisciense era un adolescente– que es inútil buscar la tradición “en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega”.³⁹

En esos días Cuesta definió, sin nombrar al grupo, y sí a sus integrantes, los rastros de su formación y circunstancias:

³⁵ María de Lourdes Franco Bagnouls (1995), “Advertencia editorial” y “Prólogo”, en Efrén Hernández, *Bosquejos*, México-IIF (Nueva Biblioteca de México), pp. 10-11.

³⁶ Sergio López Mena (1993), *Los caminos de la creación*, México, UNAM, pp. 65, 68.

³⁷ Christopher Domínguez Michael (2012), “Jorge Cuesta”, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, corregida y aumentada, p. 123.

³⁸ Jorge Cuesta (1994), “La literatura y el nacionalismo” en Jorge Cuesta, *Obras*, México, Ediciones del Equilibrista, p. 176.

³⁹ Cuesta añade que “el nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí”. Jorge Cuesta, *Ibid.*, p. 177.

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen de común con todos los escritores mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquíptico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos, brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica.⁴⁰

Con algunas variantes, estos rasgos identifican al joven jalisciense; en 1933 ya tenía la convicción de que sería escritor y con ese propósito había llegado a la Ciudad de México; en este sentido forma parte de nuestra tradición literaria sin importar, aquí, las filiaciones políticas ni las designaciones genéricas historiográficas. La crítica se encargará de apuntar y establecer las tendencias políticas y orientaciones estéticas de los escritores. A punto de concluir la década de los cuarenta (1949), por ejemplo ya muy acreditado crítico –coterráneo de Juan Rulfo– José Luis Martínez escribía: “En la nueva prosa narrativa se advierte una preferencia por el cuento, como forma literaria. [...] Entre los cuentistas que merecen destacarse Juan José Arreola, que en ‘Hizo el bien mientras vivió’ (1943) realizó uno de lo más hábiles y perfectos cuentos costumbristas de las letras mexicanas; Juan Rulfo, que aún no colecciona sus patéticos e irónicos cuentos de ambiente rural jalisciense, entre los que sobresale por su agudeza psicológica ‘Macario’”.⁴¹

Al iniciarse la década de los cincuenta, Rulfo también se concentra en la fotografía, reúne textos sobre historia, arqueología y estadística para conformar la guía *Caminos de México* de la Goodrich Euzkadi que editaba la Sociedad Mexicana de Geografía; entre las fotografías algunas son de su autoría: la portada del templo del convento de Huejotzingo; la de Tapalpa así como las imágenes de Mitla, Tepeaca y Tonzintla y del pórtico de Santo Domingo en Puebla. En 1958 apareció la cuarta edición de la guía. A partir de la sexta edición (1964) quedaron fuera las fotografías de Rulfo.⁴²

En el mismo número de *América* en el que se publica “El Llano en llamas” aparece una nota anónima elogiosa sobre la literatura del escritor jalisciense: se le considera el más destacado de los cuentistas jóvenes que ha alcanzado con hondura el corazón del mexicano. Y se anuncia, ya formalmente, la realización de su nuevo proyecto: “una novela grande, con compleja trama

⁴⁰ Jorge Cuesta, “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *op. cit.*, p. 171.

⁴¹ José Luis Martínez [1949] (1990), “Las últimas promociones literarias” en *Literatura mexicana del siglo XX 1910-1949*, México, CONACULTA (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 29), p. 94.

⁴² “Juan Rulfo y su obra”, en Juan Rulfo. *Voces y silencios. Itinerarios del viaje* (2001), catálogo de la exposición del mismo nombre, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-CONACULTA-INBA, p. 52; *Caminos de México. Guía Goodrich-Euzkadi* (1958), México, 4ª edic., pp. 49, 128, 161, 240, 311.

sicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma, a la usanza de los maestros norteamericanos contemporáneos”.⁴³ Además, también se anuncia en *América* la impresión de un volumen de cuentos, algunos de ellos publicados en las páginas de esta revista, y otros nuevos.⁴⁴ Ese mismo año de 1950 comunicó a Clara: “me van a publicar un cuento en una antología de cuentistas mexicanos, ‘Nos han dado la tierra’. Yo les había entregado otro que se llama ‘Es que somos muy pobres’, pero lo encontraron subido de color. No sé por qué me salen las cosas tan crudas y tan descarnadas, yo creo que porque no están bien hervidas en mi cabeza”.⁴⁵

El comentario revela una satisfacción encubierta que Rulfo tenía sobre el ascenso de su carrera como escritor, lo cual no significaba que tuviera el deseo, menos aún la consciencia de las exigencias de un narrador profesional, no tanto en sentido remunerativo sino por la publicación permanente de textos. En ese momento él escribía y su oficio aparecía *natural* al grado que se extendió, entre las leyendas, aquella que sostenía que él no era el autor preclaro tan elogiado por su novela. Años después de la muerte del escritor jalisciense, Tomás Segovia recuerda que lo conoció a través del pintor Pedro Coronel (1923-1985), quien pertenecía a “un núcleo del arte y la literatura de aquella época [entre los cincuenta y los setenta], en el que estaba Rulfo, aunque de una manera rara, porque era bastante hosco y muy encerrado en sí mismo. Nadie sabía de dónde le salía el talento [...] La impresión que yo tenía de él era de una persona que no iba nunca al trabajo o iba muy de vez en cuando. Siempre estaba por ahí a cualquier hora. Muchas veces hubiera querido preguntarle: ¿Oye, tú cuándo vas a la oficina?”⁴⁶ No pocos son los testimonios personales y escritos que ahora dejan ver su formación, ciertamente autodidacta, pero no menos ardua y constante; en los primeros años se expresó una predisposición a la lectura que condujo a la escritura, la cual emprendió de manera decisiva desde los diecisiete años. La preparación para la obra irrepetible, como ya se ha visto, fue lenta y rotunda.

La claridad de Rulfo sobre la intrincada estructura de su novela era total, a pesar de que – a decir de él mismo– el inicio de su escritura sucedió hasta mayo de 1954 cuando llevó al papel cuánto había ido tomado forma a lo largo de muchos años: “Sentí por fin haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo”.⁴⁷ La novela no fue el resultado de un milagro; alrededor del escritor, asimismo, había colegas de distintos grupos que no sólo lo estimularon sino que apuntalaron los pasos del escritor en la escena literaria.

⁴³ “Crisis cinematográfica” (1950), en *América Revista antológica*, núm. 64, México, diciembre, p. IV.

⁴⁴ “El Llano en llamas” se publica en el número 64 de *América* (diciembre de 1950).

⁴⁵ Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, pp. 6, 68.

⁴⁶ Reina Roffé (2003), *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*, Madrid, Espasa, p. 260.

⁴⁷ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años Pedro Páramo”, *Excélsior*, México, 16 de marzo, p. 1 A.

Cómo se verá adelante, Rulfo había acordado con *América* la publicación de sus cuentos, pero mientras sucedía el proceso de su compilación y publicación, en 1952 ocurrió un hecho inesperado: “Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Diez Canedo y Alí Chumacero iniciaron en la editorial de Fondo de Cultura la serie ‘Letras mexicanas’. Me pidieron mis cuentos y, con el título de *El Llano en llamas* el volumen empezó a circular en 1953”.⁴⁸ Rulfo ya conocía los intrínquilis de las jerarquías, privilegios y estatus de la república literaria de México. Para él no pasó inadvertido la diferencia entre *América* y el Fondo de Cultura Económica. No obstante, Rulfo careció de las habilidades para la autopromoción: no tomó la iniciativa para la difusión de su obra, aunque sí aceptaba propuestas a favor de su obra y su vida laboral.

e) El Centro Mexicano de Escritores

Una oportunidad, diríamos providencial, irrumpió en su vida: a finales de 1952 obtuvo la beca del Centro Mexicano de Escritores (CME) que le permitió mantener un ingreso para sostener a su familia y preparar su libro de cuentos; en rigor sólo tenía que limpiar y ordenar porque la mayoría de los textos que integró a *El Llano en llamas* ya los había publicado. Sus textos los leyeron y escucharon sus compañeros escritores, además de sus asesores. El hermetismo que sobrellevó en muchos momentos con menos lamentaciones y angustias de cuánto se ha dicho, tampoco fue impedimento para que sus textos se leyeron y se publicaran de manera oportuna en las publicaciones en las que se concentraban los miembros de la República de las letras. Estas circunstancias no disminuyen en lo absoluto la desazón que el escritor arrastraba en la Goodrich-Euzkadi. En un cuestionario respondió por escrito para el periodista y escritor argentino Máximo Simpson, que a pesar de las jornadas extenuantes a lo largo de las carreteras durante cinco años, trabajando en la Goodrich como vendedor de llantas, le negaron la instalación de un radio para escuchar música y disminuir la aridez de los caminos y el aislamiento interior. En medio del enojo y la pesadumbre, en diciembre de ese año, aprovechó la coyuntura para abandonar la explotación de la empresa cuyo dueño, además, era un pariente suyo, Edmundo Phelan, hermano del esposo de su tía Rosa.⁴⁹

El Centro Mexicano de Escritores (Mexican Writing Center) se creó en 1951 por iniciativa de la escritora estadounidense Margaret Shedd y con el apoyo inicial de la Fundación Rockefeller. En el primer consejo literario se encontraban Julio Torri, Agustín Yáñez y Hershel Brickell. Su primer presidente fue Alfonso Reyes. En su década inicial, el Centro —que se constituyó formalmente en noviembre de 1954— aceptó a estadounidenses, y a partir de los

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Alberto Vital (2004), *op. cit.* pp. 134, 158; Máximo Simpson (2004), “Entrevista a Juan Rulfo”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, Editorial RM-UNAM, pp. 200, 201.

sesenta –ya bajo la asesoría intelectual del propio Rulfo y de Juan José Arreola– llegaron jóvenes escritores, algunos de ellos años más tarde serían los más prominentes de México. Uno de los apoyos más importantes en el inicio de la carrera de Rulfo fue la escritora Margaret Shedd, fundadora del Centro, en donde se vislumbraron destellos de reconocimiento a pesar de los escépticos, algunos de ellos compañeros becarios, quienes dudaban de su talento.

El Centro Mexicano de Escritores promovía becas y realizaba un proyecto de traducciones; difundió la literatura mexicana en Estados Unidos; estableció contacto con editoriales de Nueva York e imprentas universitarias, por ejemplo, en Rutgers, Berkeley (California), Luisiana, Carolina del Norte, Indiana y Oklahoma. A través del Centro, asimismo, se realizaron grabaciones de las voces de escritores. También se publicó el boletín bibliográfico bimensual en inglés: *Recent Books in México* que difundió la literatura mexicana en países del habla inglesa y en diversos países de Europa. El Centro fue pionero de los talleres literarios y la importancia que adquirió se debe a la dedicación de sus asesores literarios: Alfonso Reyes, Francisco Monterde, Juan José Arreola, Juan Rulfo, Salvador Elizondo y, en el último lapso de su existencia, Alí Chumacero y Carlos Montemayor. A cuarenta y cinco años de su fundación había apoyado a doscientos ochenta escritores, algunos de ellos los más notables de la literatura hispanoamericana.⁵⁰ El Centro Mexicano de Escritores desapareció de manera repentina en el verano de 2005; la indiferencia en silencio fue la respuesta de la comunidad literaria.

Juan Rulfo conformó la segunda generación del Centro –1952-1953– junto a Víctor Adib, Alí Chumacero, Donald Demarest, Ricardo Garibay, Enrique González Rojo, Miguel Guardia, Luisa Josefina Hernández y Neal Smith. Sus tutores en las sesiones de los miércoles –en la calle de Yucatán número 63 en la colonia Roma– fueron Margaret Shedd y Ramón Xirau.

El paso por el Centro Mexicano de Escritores fue uno de los acontecimientos más relevantes en la vida literaria de Rulfo; entre sus deberes, los becarios debían entregar informes de los avances de sus proyectos literarios, cuyo resultado final debían entregar tan pronto como la beca concluyera. Dubitativo y autocrítico en extremo, él estaba ante una exigencia que le favoreció: la presión para concluir sus libros fue un factor significativo; el contexto cultural y literario de nuestras letras no fue menos relevante. Rulfo fue un escritor arropado por sus contemporáneos. Su textos fueron fundamentales, sin discusión alguna, en la recepción, valoración y reconocimiento de su obra en medio de plenitud y efervescencia en el desarrollo de las artes; en la literatura estaban surgiendo los escritores que hoy en día son nuestros clásicos, casi todos fallecidos recientemente: la llamada Generación de Medio Siglo y los contemporáneos de

⁵⁰ Expediente de Juan Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores.

Rulfo –algunos de ellos, coterráneos de él– ya estaban despuntando como el mismo autor de “En la madrugada”, el ejemplo modélico es Juan José Arreola.

Los becarios del Centro tenían que dedicar la mayor parte de su tiempo a sus proyectos escriturales. El autor de *El gallo de oro* recuerda que estuvo en un grupo muy aguerrido: “Luisa Josefina Hernández era la más brava de todos; eran muy críticos, muy terribles, y guardaban frente a mí una distancia porque les parecía rara mi literatura... Pero Arreola ya [la] conocía [...] En el Centro me dediqué a terminar los cuentos en una atmósfera muy hosca.”⁵¹ Ricardo Garibay evocaba las sesiones en el Centro:

Rulfo me sacaba de quicio. Su aparente mansedumbre, su casi entera incapacidad intelectual, su lentitud de buzo, su genio publicista. Era el rey [en el CME]. Los gringos lo adoraban. Esto era lo que más me hacía desconfiar, la condición de *mexican curious* o de buen salvaje a los ojos de esos necios. Sólo de Rulfo se hablaba como de un grande indiscutible, y él no alzaba la voz y jamás le oí un argumento a propósito de nada. Escribía y nos leía los cuentos de su primer libro, escritos con poderosa incorrección, que yo señalaba. Se me veía casi con lástima [...] La aparición de *El Llano en llamas* causó una revolución en la literatura y la crítica en México. Me negué a releer los cuentos. Él iba a regalarme un ejemplar, pero sintió que yo no lo aceptaría. Me parecían cuentos de campesinos de pega, larvarios, acomodaticios, de entraña folklórica o populachera y nada más [...] Al año siguiente nos leyó un capítulo de *Pedro Páramo*: la escena de un alma que sube rozando un árbol del paraíso. Era espléndido. Xirau gritaba: “¡Mírame la piel, estoy erizado, tengo calosfríos!” Me sentí invadido de algo como euforia, como alegría. El capítulo era hermosísimo. Y lo dije. Y no sentía envidia.⁵²

Rulfo se convirtió en una figura emblemática en el Centro en donde sería asesor por cerca de veinte años y la visión que sobre él se tuvo cambió con el paso del tiempo, pero los rasgos inherentes a su personalidad se mantuvieron intactos. Héctor Manjarrez recuerda:

El ‘progreso’ literario se ha acabado; el vanguardismo como ideología hace mucho que ya no vale por sí solo; el *hinterland* mexicano no ha dejado de ser una de nuestras raíces más trágicas y perdurables; y la obra de Rulfo ya no parece el fin de un camino, sino lo mejor de él.

[...] yo vi a Juan cada miércoles [...] en el Centro Mexicano de escritores cuando fui becario [1971-72]. Sus comentarios sobre mis escritos y los de mis compañeros eran muy extraños y desconcertantes [...]: lo que expresaba muchas veces eran los murmullos –*Los murmullos* era el

⁵¹ Véase, Elena Poniatowska, (1980) “No me dejó fotografiar, por eso no me conocen”, VII y última parte, *Noedades*, México, 14 de mayo, 1980, p. 6.

⁵² Ricardo Garibay (1992), “El Centro Mexicano de Escritores”, en *Cómo se gana la vida*, México, Joaquín Mortiz, pp. 179-181.

título inicial de *Pedro Páramo*— que traía en su cabeza y los expresaba en voz baja, monótona, murmurante.

[...] En aquellas sesiones del CME, Juan Rulfo era un ser muy ausente. Pero también muy real: su tristeza, su *mansedumbre*, sus larguísimas pausas al hablar, sus entusiasmos por los escritores que amaba, eran cada miércoles una experiencia al mismo tiempo desesperante y profunda.⁵³

f) Hacia *El Llano en llamas*

Arnaldo Orfila Reynal recuerda que el crítico, entonces joven y ya prestigiado, José Luis Martínez, fue a visitarlo al Fondo de Cultura Económica, acompañado de Rulfo: “Me lo presenta y me dice: éste es un joven escritor que tiene un libro de cuentos muy interesante. *El Llano en llamas* y Rulfo se sentó ahí muy quietito, no hablaba casi nada. Me dejó su libro y se lo publiqué”.⁵⁴ Antes un original se había quedado en la revista *América*. “Cuando Rulfo logró la reunión de sus cuentos —recuerda Marco Antonio Millán— le ofrecimos publicarlos. Ya muy avanzado el proceso, recibí una sorpresa: *El Llano en llamas* apareció en una de las más importantes colecciones del Fondo de Cultura Económica. Reclamé a Juan. Él evitó explicaciones. No volvimos a hablarnos en mucho tiempo”.⁵⁵ Rulfo señaló que desde la década de los cuarenta “ya tenía yo escritos la mayoría de los cuentos y otros más que nunca aparecieron ni aparecerán jamás porque escribí cerca de cuarenta o cincuenta cuentos, pero los que entregué al Centro Mexicano de Escritores fueron quince cuentos, menos de la mitad...”.⁵⁶

El Llano en llamas terminó de imprimirse el 18 de septiembre de 1953; fue el número 11 de la Colección Letras Mexicanas ilustrado con una viñeta de Elvira Gascón.⁵⁷ En 1955 se publican “El día del derrumbe” (*México en la Cultura*, núm. 334) y “La herencia de Matilde Arcángel” (*Cuadernos Médicos*, núm. 5); *Metáfora* también lo publica (núm. 4) con el título “La presencia de Matilde Arcángel”. Estos dos cuentos se agregaron a partir de la novena reimpresión —de la

⁵³ Héctor Manjarrez, “Vida y muerte de Juan Rulfo”, en *El camino de los sentimientos*, México, ERA, 1990, p. 249-251.

⁵⁴ Alejandro López López (1993), “Conversaciones con Don Arnaldo Orfila Reynal”, en María Eugenia López Brun (coord.) *Arnaldo Orfila Reynal. La pasión por los libros*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 54-55. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/llano.html> [26 de octubre, 2016].

⁵⁵ Marco Antonio Millán (1987), “Dos figuras en el paisaje”, entrevista de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *Sábado*, en *unomásuno*, núm. 509, 4 de julio, p. 3.

⁵⁶ Elena Poniatowska (1980), “‘No me dejó fotografiar, por eso es que no me conocen’: Juan Rulfo”, *Novedades*, 14 de mayo, p. 6.

⁵⁷ Los textos incluidos en la primera edición de *El llano en llamas* son: “Macario”, “Nos han dado la tierra”, “La Cuesta de las Comadres”, “Es que somos muy pobres”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “El Llano en llamas”, “¡Diles que no me maten!”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate”, “No oyes ladrar los perros”, “Paso del Norte”, y “Anacleto Morones”. Véase, Juan Rulfo (1953), *El llano en llamas y otros cuentos*, México, FCE (col., Letras Mexicanas, 11).

colección Popular del Fondo de Cultura Económica— de 1970 “corregida y aumentada”, en esa edición se suprimió “Paso del Norte”;⁵⁸ este cuento reapareció en 1977, por “indicación expresa” y con modificaciones que realizó el mismo autor, en la edición de Biblioteca Ayacucho; en esta edición fueron treinta y nueve las líneas que desaparecieron, respecto de la primera edición. Luego se publicó en la colección Tezontle en 1980 (y coincidió con el Homenaje Nacional que el gobierno mexicano tributó al escritor); esta vez sólo se le suprimieron diecisiete líneas.

Desde su aparición en 1953 hasta 1980, antes de la edición de Tezontle, en el cuento que da nombre a la colección, se escribió *llano* con minúscula, es decir como sustantivo. A partir de 1980 (en la primera edición de Tezontle y más tarde la edición correspondiente de Colección Popular) tras una revisión que el escritor llevó a cabo en 1979 con Felipe Garrido —gerente del Producción del Fondo de Cultura Económica, en ese momento—, el título de la colección de cuentos apareció con mayúscula. La doble “l” minúscula (el dígrafo ll)⁵⁹ parece querer alejar al lector de la geografía reconocible; además, ahonda en los orígenes no sólo de una región sino en los orígenes, rasgos, idiosincrasia y constantes históricas de un pueblo: México. En ese lapso el cuento “Diles que no me maten” mantuvo acento ortográfico en la primera sílaba del primer verbo (“Diles”).

“Paso del Norte” parece no haber convencido estilísticamente a su autor; tal vez deseaba desaparecer cualquier vestigio que vinculara, en su ficción, a la capital del país con la provincia, o tal vez sólo quiso evitar una posible censura política. Los rescoldos de la revolución y el recuerdo de la violencia cristera y también la muerte del padre y muchos parientes, le dejaron heridas que nunca cicatrizaron por completo. Dudó de la Iglesia y el Estado, aunque nunca dejó de ser creyente y, ya con la celebridad a cuestas, siempre aceptó el llamado de los funcionarios y los políticos en el gobierno. Este hecho, contradictorio en apariencia, explicable si recordamos que

⁵⁸ Felipe Garrido opina que “El día del derrumbe” y “la herencia de Matilde Arcángel” parecen haber sido publicados con cierto apresuramiento; del primero llama la atención “su pobreza estructural, su falta de profundidad, la ausencia de recursos para sorprender al lector, su carácter tan cercano a la caricatura [...] ‘Él día del derrumbe’ y ‘La herencia de Matilde Arcángel’ fueron para Rulfo un aviso de que el ciclo estaba concluido [...] tuvo que sentir en estos dos cuentos una señal de alarma. Me parece una fortuna que haya tenido el valor de pasar en silencio los siguientes treinta y cinco años de su vida. No porque no escribiera, sino porque supo mantenerse a salvo de la tentación de publicar”. Felipe Garrido, *Voces de la tierra, la lección de Juan Rulfo*, UNAM, pp. 111-112, 114.

⁵⁹ El dígrafo ll (*elle*) dejó de considerarse, desde 2010, la décimo cuarta letra del alfabeto español; no desapareció del sistema gráfico del español, sólo dejan de reconocerse como letras del abecedario. Véase, “Principales novedades de la última edición de la *Ortografía de la lengua española*” (2010), en https://www.rae.es/sites/default/files/Principales_novedades_de_la_Ortografia_de_la_lengua_espanola.pdf [consulta, 23 de abril de 2020].

en su propia familia había cristeros y anticristeros. El fragmento suprimido en la edición del Fondo dice:

—Oye, dicen que por Nonoalco necesitan gente pa la descarga de los trenes.

—¿Y pagan?

—Claro, a dos pesos la arroba.

—¿De serio? Ayer descargué como una tonelada de plátanos detrás de la Mercé y me dieron lo que me comí. Resultó conque los había robado y no me pagaron nada y hasta me cusiliaron a los gendarmes.

—Los ferrocarrileros son serios. Es otra cosa. Hay verás si te arriesgas.

—¡Pero ¡cómo no!

—Mañana te espero.

Y sí, bajamos mercancía de los trenes de la mañana a la noche y todavía nos sobró tarea pa otro día. Nos pagaron. Yo conté el dinero: Sesenta y cuatro pesos. Si todos los días fueran así.⁶⁰

Los cuentos que más le gustaban a su autor son: “No oyes ladrar los perros” y, sobre todo, “Diles que no me maten” y “Luvina”.⁶¹ En 1979, al revisar *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, su autor comentó que desearía dejar fuera “Macario”, porque era muy fuerte la presencia de Faulkner. Y sobre “Talpa” llegó a decir: “es un cuento que me gusta [...] porque tiene ciertas cosas que me evocan algunos detalles de la infancia. Las danzas, por ejemplo. El repique de las

⁶⁰ Juan Rulfo (1953), “Paso del Norte”, en *El llano en llamas y otros cuentos*, México, FCE (Letras Mexicanas, 11), p. 146.

⁶¹ En un informe dirigido a la señora Margaret Shedd –fechado el 15 de enero de 1953–, Rulfo anota: “Terminé de escribir el cuento “Loobina” del cual ya estaba usted en antecedentes, habiendo alcanzado una extensión de veinte cuartillas. [...] Finaliza el relato con la clave del cuento: el profesor representa la conciencia del recaudador quien va por primera vez a Loobina y, por consiguiente, obra como muchos hemos obrado en estos casos: imagina el lugar a su manera, ya que lo desconocido, en ocasiones, violenta la imaginación y crea figuras y situaciones que podrán no existir jamás”, Véase el expediente de Juan Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores.

En el cuento, tal como lo conocemos, el narrador en primera persona es el profesor. Pero es imposible saber que el hombre al que se dirige es un recaudador. La designación de Luvina como nombre del poblado donde se sitúa la historia es explícita, pero –a decir por el informe de su propio autor– cabe la posibilidad de que “Loobina fuera –en la historia– el nombre de uno de los hombres sentados ante una mesa. Incluso que la anécdota tuviera, en su origen, más detalles de los que conocemos, ya porque el texto descrito a la señora Shedd se redujo cerca de una tercera parte respecto del publicado en 1953.

campanas que cada vez lo oigo... A mí las esquilas, las campanas, me dan mucha alegría”.⁶² Este cuento es un ejemplo de la fusión del imaginario de las tradiciones atávicas, reminiscencias de sueños, los recuerdos de la infancia (“Entra un rayo de luz que me lleva a una luz que yo conocí en la infancia y esa luz me trae a la memoria y me recuerda hechos o cosas o lugares [...] me recuerda el ambiente de aquellos años. Y sobre ese tiempo me pongo a narrar una historia”).⁶³ Y entre los lugares que conoció y recorrió y las vivencias que él guardó de la religión es imborrable:

La cuestión religiosa la fui entendiendo demasiado tarde y vi que era teatro, puro teatro, y más o menos quise hacer cierta ironía en la cuestión esta de los milagros que hacen las vírgenes y los santos. Por eso escribí “Talpa” [...]. Quise tratar ese tema, pero no diciendo directamente las cosas, [...] sino presentando una historia con esta gente que va a Talpa a buscar un milagro. Es un cuento que me gusta, me gusta por eso.⁶⁴

La raigambre religiosa, en conjunto, permea la obra de Rulfo; en los cuentos esta mezcla de fe, devoción, ritual, visión del mundo real y metafísico se expresa en “Talpa”:

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa tras de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos.⁶⁵

Durante más de tres décadas *El Llano en llamas* se inició con “Macario”, pero en la revisión de 1979 se cambió el orden de los cuentos. Rulfo se propuso un orden cronológico, no de publicación sino de escritura.⁶⁶ Felipe Garrido, siendo gerente editorial del Fondo de Cultura se reunió con Rulfo en 1979 durante cinco meses; juntos revisaron los cuentos y la novela del

⁶² José Balza (1996), “Juan Rulfo examina su narrativa”, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), Madrid, 2ª edic, Fondo de Cultura Económica-ALLCA-XX (col. Archivos, 17), pp. 457.

⁶³ Fernando Alegría (1990), “Pedro Páramo era tan canalla que él mismo hizo su revolución. Conversaciones con Juan Rulfo, *Sábado, unomásuno*, 29 de septiembre, p. 2.

⁶⁴ José Balza (1996), *op. cit.*, pp. 457.

⁶⁵ Juan Rulfo [1953] (2016), “Talpa”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas;) (primera edición e introducción de Françoise Perus), p. 156. En la edición y reimpressiones de Cátedra de Carlos Blanco Aguinaga -al menos hasta la veigesima segunda edición, de 2014-, se omite el final del párrafo: “de eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos”. En la edición de Françoise Perus se restituye esa última línea.

⁶⁶ Roberto García Bonilla (2004), “El tiempo revelado”, entrevista con Felipe Garrido, en *Voces de la tierra, la lección de Juan Rulfo*, México, UNAM, p. 50. La revisión de Rulfo a sus textos fue hecha, no a partir del original entregado al Fondo sino de respectivas ediciones del año de la revisión (1979).

escritor jalisciense. Sobre el orden de los cuentos, Garrido señala: “Se comienza con ‘Nos han dado la tierra’ y ‘Macario’ queda en séptimo lugar. El acomodo que tienen ahora los cuentos de *El Llano en llamas* nos da a conocer el orden en que Rulfo dijo que los había escrito o, por lo menos, los había concebido –no apostaría la cabeza a que esto corresponde exactamente a la realidad”.⁶⁷ El académico añade:

No sé por qué, al preparar la primera edición, se decidió comenzar con “Macario”, pero la razón que Rulfo dio para poner en su lugar a “Nos han dado la tierra” fue que quería dejarlos en el orden en que los había escrito. Y si “Macario” es un cuento relativamente fuerte por motivos, digamos sexuales, no lo son menos “Es que somos muy pobres”, “En la madrugada”, “Talpa”. “Nos han dado la tierra” es un cuento no menos fuerte, así sea por otras razones: su crítica al sistema, su lacónica denuncia del fracaso de todos los esfuerzos que se han hecho –el reparto de la tierra en el cuento es el de Cárdenas– para apoyar el campo. Es un cuento que, medio siglo después, en este 2003, muestra cómo esa injusticia sigue viva; en todo caso, las circunstancias se han agravado porque ha crecido la miseria de muchos mexicanos. Los cuentos de Rulfo son todos fuertes, por una razón o por otra.⁶⁸

Los cambios que han tenido los cuentos no han sido pocos: en los manuscritos, en las publicaciones periódicas y después en las distintas ediciones del Fondo de Cultura Económica (la última fue en 1996, una edición facsimilar de la primera), sin contar las erratas y los cambios de puntuación que los correctores hicieron en la primera edición y las sucesivas reimpresiones. Además de todas las variantes de las ediciones extranjeras; Planeta de España, por ejemplo, cambió palabras al español peninsular. Las ediciones críticas conocidas son la de la colección Archivos, de la Unesco,⁶⁹ y la de Cátedra.⁷⁰ La Fundación Juan Rulfo dio a conocer lo que han denominado la edición “definitiva”, de Plaza y Janés –del Grupo Random House-Mondadori, que ha publicado en los sellos Sudamérica en América del Sur y Debate para España–, de la cual circuló en México la edición de Biblioteca Escolar. En los últimos años la edición más impresa, de los cuentos y la novela, es la edición de RM y de la Fundación Juan Rulfo, al no tener introducción ni nota sobre la edición se infiere que proviene de la edición “definitiva” de 2003.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.* pp. 50-51.

⁶⁹ Véase Juan Rulfo (1992), *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, nota filológica preliminar –y confrontación de siete ediciones– de Sergio López Mena, México, CONACULTA– ALLCA, XX, (Archivos, 17).

⁷⁰ Véase Juan Rulfo (1985), *El Llano en llamas*, sexta edición, estudio introductorio y notas de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra (colección Letras Hispánicas).

Las transformaciones de *El Llano en llamas* son léxicas, sintácticas y estilísticas. Hay supresiones de palabras, incluso de pasajes extensos. Sergio López Mena señala algunos de esos cambios: en “Nos han dado la tierra”, por ejemplo, se sustituyeron los nombres de “Odilón” y “Justino” (versión *Pan-América*) por “Melitón” y “Faustino” (edición de 1953); asimismo “Sabinos” cambió por “casuarinas”. Y los mexicanismos “merqué” y “zangolotea” sustituyeron a “compré” y “balancea”. En “Es que somos muy pobres”, “Ejutla” cambió por “Ayutla”. El ejercicio de síntesis se muestra en cambios como “tuvo la suerte de ser” por “tuvo esa suerte de ser” en “Diles que no me matan”; en “El día del derrumbe”, “pidió silencio para las víctimas” por “pidió silencio. Pidió un minuto de silencio para las víctimas”. Entre los cambios sintácticos se encuentra el paso del modo de diálogo indirecto por el directo. En “Nos han dado la tierra” se pasó de “dijo que no nos fuéramos a espantar por tener...” en *América* por “dijo / —No se vayan a asustar por tener...” en la edición de 1953.⁷¹ A partir de la segunda edición las modificaciones fueron mínimas.

La aparición de los textos muestra la constancia pausada del escritor; pulía los que había terminado e iniciaba nuevos bosquejos. Los cuentos publicados en *América* suman ocho, aunque el primero, “La vida no es muy seria en sus cosas”, no se incluye en *El Llano en llamas*, que en su primera edición contiene, además de los relatos publicados en *Pan* y en *América*: “El hombre” (cuyo título original fue “Donde el río da vueltas”), “En la madrugada”, “Luvina”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate”, “No oyes ladrar los perros”, “Paso del Norte” y “Anacleto Morones”, todos inéditos.

En 1969 —señala Julio Jiménez-Luis— el Fondo de Cultura Económica realizó una reimpresión más en la Colección Popular;⁷² se agregó “El día del derrumbe”, “La herencia de Matilde Arcángel” y “Un pedazo de noche”; se suprimió “Paso del Norte”.⁷³ Esta edición ahora es inaccesible, aunque quien escribe encontró la segunda edición, corregida y aumentada, que data de 1970. Una diferencia de esta edición con la reimpresión a la que se refiere Jiménez Luis es la ausencia de “Un pedazo de noche”, cuya publicación después de 1959 —se supone— ocurrió hasta

⁷¹ López Mena observa que hay supresiones, además de la descrita en “Paso del Norte”, en “Nos han dado la tierra”, “Macario”, y en “El Llano en llamas” desaparecen tres grandes pasajes; añade que los cambios de estilo conducen a una mayor ambigüedad en “Nos han dado la tierra”, “Macario”, “La cuesta de las comadres”, “Diles que no me maten” y “Anacleto Morones”. Véase, Sergio López Mena (1992), *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXV.

⁷² El Fondo de Cultura reimprimió *El Llano en llamas* dos veces en su colección original, Letras Mexicanas, núm., 11 (1955 y 1959), y cinco veces en el número inicial de la Colección Popular (1959, 1961, 1964, 1965 y 1967). Véase Sergio López Mena (1992), “Nota filológica preliminar” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCAXX (Colección Archivos, 17), pp. XXXI.

⁷³ Sergio López Mena precisa que “El día del derrumbe” se había publicado en *México en la Cultura* (núm. 334, 14 de agosto de 1955). Y en 1955 “La herencia de Matilde Arcángel” apareció en *Cuadernos Médicos* (vol. I, núm. 5) y en *Metáfora* (núm. 4). “Un pedazo de noche” se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura* (núm. 3, 1959). *Idem.*

1986 cuando se incluyó en las *Obras* de Juan Rulfo,⁷⁴ dentro de la sección “Otros textos”, junto con “La vida no es muy seria en sus cosas” y “La fórmula secreta”.⁷⁵ Esa fue la octava reimpresión (según la página legal de la segunda edición, de 1970).

Es difícil precisar cuál es la edición definitiva en la obra de Rulfo debido a los diversos cambios que han tenido los textos desde su publicación hasta nuestros días. La edición definitiva tendría que ser, en rigor, la última que revisó el propio autor. Este no es el espacio para ahondar en detalles textuales, se observa, aun así, la distinción entre una edición definitiva y una edición crítica y anotada a partir de documentos, borradores y contextualizaciones que, en el caso de Rulfo, han realizado cada estudioso o proyecto filológico.⁷⁶

g) El escritor habla de sus cuentos

La crítica literaria recibió con entusiasmo y consideración *El Llano en llamas*; destacó la originalidad de su estilo y la fuerza narrativa: su temática denotaba el regionalismo propio de la época, aunque los críticos advertían un estilo que superaba lo escrito en el género hasta ese momento. Era el anuncio de una nueva narrativa en Hispanoamérica.

En repetidas ocasiones Rulfo negó cualquier vínculo entre su vida y su obra, ni siquiera en elementos embrionarios o anecdóticos; lo cierto es que al menos en un caso hechos y personajes son trasunto del crimen que acabó con la vida de su padre. Hay una historia que el

⁷⁴ Juan Rulfo (1987), *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas.

⁷⁵ Y en la Colección de Letras Mexicanas, su cuarta edición –las anteriores fueron, respectivamente, en 1953, 1955, 1959– corregida y aumentada apareció en 1972 y contiene los mismos textos que la segunda edición (1971) de la Colección Popular.

⁷⁶ La edición “definitiva”, desde cierta perspectiva, siempre estará por decantarse. Alberto Vital señaló en 2003: “Aquí [en el Centro de Estudios Literarios de la UNAM], con el apoyo de la Fundación Juan Rulfo, se están fijando los textos como el autor hubiera querido que quedaran. La Fundación cuenta con muchos documentos que ayudan a realizar esta fijación. Es un trabajo progresivo en que un editor resuelve un problema y luego alguien más resuelve otro [...] Aunque hace falta una edición crítica de la obra de Juan Rulfo”. (*Periódico Humanidades* núm. 258 (2003), Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 8 de octubre, pp. 1, 25). Habrá que saber cómo se “están fijando los textos como el autor hubiera querido que quedaran”. Aún más: si se piensa en la autenticidad que exige la traslación de la realidad a la ficción; si se reconoce la obsesión del autor por la síntesis y pulcritud estilística; si se recuerda que después de publicados la novela y los cuentos, Rulfo fue renuente durante mucho tiempo a revisarlos. ¿Quién podrá igualar la reflexión y decisión del escritor en el sentido de que, por ejemplo, tendrá una misma palabra para que ésta sea utilizada como sustantivo en un renglón y como nombre propio cuatro páginas después o viceversa? // Todas las fijaciones que se hagan de los textos ya publicados –o inéditos– serán, en el mejor de los casos, acuciosas aproximaciones filológicas; no serán ediciones absolutas, es decir, “definitivas”. // Ya hay posibles confusiones: existirá más de una edición crítica definitiva, incluso si sólo se toman en cuenta las aprobadas por la Fundación Juan Rulfo. Un ejemplo. En la cuarta de forros de la 16ª edición de Cátedra (Letras Hispánicas, Madrid, 2002) y en la cual José Carlos González Boixo actualiza su estudio introductorio (respecto de la primera edición de 1983), agrega varios apéndices, se lee: “Esta edición ofrece el texto definitivo de *Pedro Páramo*, corregido por la Fundación Juan Rulfo...”. ¿Dónde se sitúan, entonces, las ediciones de Plaza y Janés, designadas –en el momento de su lanzamiento– como “definitivas”? (Definitivo, entonces, como “fijado o resuelto para siempre”).

escritor repitió de diversas formas con la cual quiso desdeñar su imaginación y explicar el origen de sus textos y el de su fantasía. Llegó a declarar que los cuentos de *El Llano en llamas* inicialmente los iba a titular *Los cuentos del tío Celerino*, cuya muerte acabó también con la vida creativa de Rulfo. Ese tío le contaba todas las historias que luego se convirtieron en cuentos, aunque “era muy mentiroso. Todo lo que me dijo eran puras mentiras y, entonces, naturalmente lo que escribí eran puras mentiras [...] me platicó [...] sobre la guerra de cristeros, el bandolerismo, la miseria que él había vivido”.⁷⁷ Una de las conversaciones que rescata la espontaneidad y libertad con que el escritor podía improvisar y extrovertirse sin que sus palabras parecieran una confesión a cuenta gotas, tuvo lugar en la primavera de 1974 en la Universidad Central de Venezuela; el escritor estaba frente a mil quinientos estudiantes; lo acompañaban en la mesa, como moderadores, Ángel Rama y José Balza. Siete años después, Rulfo recordó esa ocasión:

Yo le tengo pánico a esas cosas; entonces la condición fue que hicieran preguntas previas. Ángel las recibía y barajaba las que él sabía que yo iba a contestar, me las pasaba, pero de pronto me escuché hablar. Contestaba todas las preguntas con mentiras. No utilicé para nada la verdad de los hechos. Todo se había transformado en una conferencia. Inventé que un señor era el que me contaba a mí los cuentos y que este personaje había muerto y que, desde entonces, yo no había vuelto a escribir cuentos porque no tenía quién me los contara. Seguramente estaba en vena porque me aparecían personajes, como el de un tío mío que le decían ‘El Bananas’, que se dedicaba al contrabando de marihuana, y más, más cosas. Fue un éxito de mi imaginación sobre mi miedo que esos momentos me provoca.⁷⁸

El tío Celerino personifica el imaginario que Rulfo recuperó en sus viajes y caminatas e integró a los recuerdos de la infancia y la adolescencia de aquellos frutos, que desde muy niño vio como se desgranaban y se secaban de la manera más insólita. En el joven escritor las implicaciones del culto a la muerte abarca diversos registros de su vida cotidiana, simbólica, imaginativa, doméstica y anímica. La figura del tío sirvió al escritor para eludir y parodiar la presión exterior ante la pregunta sobre cuándo volvería a publicar. Con una sola excepción, mantuvo vivo el silencio que asimismo avivó la perdurabilidad de sus cuentos y su novela. Nunca pudo mantenerse indiferente ante esa demanda por más que aclarara que no era un escritor profesional. La verdad silenciosa

⁷⁷ Roman Samsel (1986), “La última entrevista con Juan Rulfo: la sensibilidad es algo que no se puede aprender”, traducción de Alexander Bugajski, *Plural*, núm. 177, junio, p. 9.

⁷⁸ Juan E. González (1987), “Entrevista con Juan Rulfo”, *Revista de Occidente*, núm. 9, Madrid, octubre-diciembre pp. 111, 112. La conversación a la que se refiere Rulfo se publicó varias ocasiones, entre 1974 y 1996, con el nombre de “Juan Rulfo examina su narrativa” (diálogo –alternado entre Juan Rulfo, Ángel Rama y José Balza– con estudiantes de la Universidad Central de Venezuela). Véase en Juan Rulfo (1992), *Toda la obra*, pp. 873-881; 2ª ed., 1996, pp. 451-561.

que existió entre el escritor que se negaba a entregar regularmente textos para su publicación y el que decía –en los últimos años de su vida– que cuando se jubilara se entregaría por completo a la escritura, estaba el escritor que nunca dejó de escribir; es decir de intentar igualar o superar *Pedro Páramo*, contrariamente a la suposición de Enrique Vila-Matas quien afirma que Rulfo, del mismo modo que Bartleby –la criatura de Melville– se repetía: “preferiría no hacerlo”. Lo cierto es que el escritor jalisciense sembró muchas claves en sus respuestas sobre la razón de la ausencia de sus textos que llegaran a las imprentas. Una de las tantas veces que respondió a la pregunta por qué había dejado de escribir, pronunció una frase crítica: “Estoy esperando que terminen de pasar los búfalos”. Se estaba refiriendo a José Agustín y su generación la de la Onda.⁷⁹

h) La significación de *El Llano en llamas*

Empecé con *El llano en llamas*, fue un cuento el que me dio la clave. Tenía los personajes completos de *Pedro Páramo*, sabía que iba a ubicarlos en un pueblo abandonado, desértico; tenía totalmente elaborada la novela, lo que me faltaba eran tan sólo formas para poder decirla, expresarla. Y para eso escribí los cuentos: ejercicios sobre diversos temas, a veces poco desarrollados, buscando soltar la mano, encontrar la forma de la novela.

Juan Rulfo⁸⁰

El Llano en llamas no tuvo la recepción que sí tuvo *Pedro Páramo* (1955), pero en ambos casos algunos cronistas, escritores y académicos han dicho que la respuesta de la crítica hacia Rulfo fue inexistente en el primer momento. Esta afirmación es contraria a la verdad.

Desde principios de los años cuarenta Rulfo comenzó a ser conocido por los escritores más notables del país; algunos de ellos lo estimularon y difundieron sus textos. La respuesta de la crítica a *El Llano en llamas* fue más discreta que la resonancia que tuvo la novela, pero hay suficientes ejemplos que muestran que la colección de cuentos no pasó inadvertida: Francisco

⁷⁹ Véase, María Antonieta Barragán (1986), “Juan Rulfo no volvió a escribir en espera de que pasaran los búfalos’ asegura Juan Manuel Galaviz”, *unomásuno*, México, 20 de enero, p. 23-A. Al observar a distancia su polémica con Rulfo, José Agustín reveló: “estaba chavo [tenía veintitrés años] y creo que me excedí. Pero bueno, es normal en una persona de esa edad. Él ya era grande [...] debió haber tenido más flexibilidad para ver las cosas; creo que el que la cagó fue él. Se dejó apasionar tanto que llegó a extremos verdaderos, tú no puedes decir que Vicente Leñero, Gustavo Sáinz y yo estuvimos a punto de echar a perder la literatura mexicana; no tiene sentido; es absurdo, es sobrevalorarnos demasiado. Él dijo que se creó un muro de contención con Fernando del Paso, Juan García Ponce, Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco; entonces ellos salvaron a la literatura mexicana de la estampida de ‘búfalos’ que éramos nosotros, así lo decía textualmente. ¡Por el amor de Dios!, Vicente Leñero, que es un alma de Dios. Rulfo sólo le agarró fobia a Vicente, a Sáinz y en mi caso muy específico. Véase, Guillermo Samperio (1999), “Los cuentos cambiantes de José Agustín”, entrevista con José Agustín, en José Agustín, *Cómo se llama la obra*, México, UNAM, pp. 309-310.

⁸⁰ Roman Samsel (1993), “La insoportable modestia de Juan Rulfo”, *El Dominical, El Nacional*, 21 de febrero, p. 17.

Zendejas, Salvador Reyes Nevares, Edmundo Valadés, Alí Chumacero, Arturo Souto, Emmanuel Carballo y Sergio Fernández publicaron sobre la obra de Rulfo de noviembre de 1953 a marzo de 1954. Por supuesto, en perspectiva, habrá que reconocer que después de la publicación de la novela, los cuentos se leyeron con el tamiz de la lectura previa que se hizo de la novela, cuya resonancia en el ámbito literario mexicano fue inmediata.

Tal vez por una mezcla de modestia, reticencia o desdén a los críticos, Rulfo no pudo ver la atención que la crítica dedicó a su obra; si su novela es célebre dentro y fuera del país, el libro anterior, es la reunión de cuentos más importante en nuestras letras. Hay que enfatizarlo: la obra de Rulfo empezó a apreciarse desde los años cuarenta. En 1949 el crítico José Luis Martínez, por ejemplo, reconoce que Juan José Arreola y Rulfo son los más notables cuentistas de nuestras letras. El poeta y ensayista Alí Chumacero (1918-2010) –uno de los escritores más influyentes; y desde entonces era editor y un protagonista relevante en la historia del Fondo de Cultura Económica por más de medio siglo– fue uno de los precursores de la crítica rulfiana, en sus distintas vertientes; él advirtió sin reparos el prestigio inmediato de Rulfo con sus cuentos. Chumacero observa un rasgo recurrente en la literatura de ese tiempo: el habla popular con aspiraciones artísticas; en Rulfo hay un parteaguas: las palabras de sus personajes son elementales, casi arcaicas; se escuchan sencillas y renuevan el discurso popular en la literatura: “capta con probidad e inteligencia los matices favorables a la creación de su obra”.⁸¹ Publicado el 8 de abril de 1955 –semanas después de la aparición de la novela–, ese mismo texto es el punto de partida de la crítica *negra* de la obra de Rulfo de la que el propio escritor se lamentó y, al paso del tiempo, exageró e incluso alteró.

Detengámonos en un detalle: Chumacero también fue corrector de la novela de Rulfo, ambos libros publicados en el Fondo de Cultura Económica,⁸² muchos años después de la publicación de *El Llano en llamas*, el corrector y editor reveló que conservaba un cuento inédito de Juan Rulfo que sacó del libro de cuentos (aunque no reveló más detalles) pues lo consideró de “mala calidad”.⁸³ Su comentario sobre *Pedro Páramo*, citado antes, incomodó a Rulfo –quien llegó a decir que le parecía injusto que su colega editor dijera que a la novela le faltaba núcleo, “pues lo primero que trabajé fue la estructura”.⁸⁴

⁸¹ Alí Chumacero [1955] (1998), “El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 59-60.

⁸² Según el colofón de *Pedro Páramo*, el cuidado de la edición estuvo a cargo de José C. Vázquez y Alí Chumacero y la edición de *El Llano en llamas* la realizó Francisco González Aramburo.

⁸³ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), p.130.

⁸⁴ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excélsior*, México, 16 de marzo, p. 14ª, pp. 1-A, 14-A.

El Llano en llamas provocó la atención de los contemporáneos de Rulfo; es natural, la sorpresa inicial respondía a que no se había escrito nada semejante. Convergían estructuras decantadas y complejas, con un estilo descarnado, despojado de atildamientos y, a la vez, con una prosa compacta y de una intensidad expresiva inusitada. La fuerza se encarnaba en su desnudez. Ya en la primera reseña conocida Edmundo Valadés alude a la elementalidad de los personajes rulfianos; el cariz social está presente en la aprehensión. Se destacan la miseria, la ignorancia, el fanatismo; la violencia de los campesinos que pueblan los cuentos, en sus historias, se impone la arbitrariedad y la injusticia. Los cuentos de *El Llano en llamas*, precisa Valadés, infunden “savía violenta y vital a ese género en la literatura de nuestro país, deben ser leídos con atención por todos los mexicanos, ya que en ellos hay una brasa que les ha de quemar las manos [...] para no olvidarse de ese México que necesita de justicia, de pan, de agua, de alfabeto, en síntesis, de una enérgica rehabilitación”.⁸⁵

Cuatro meses después Arturo Souto Alabarce recuerda que en 1949 José Luis Martínez siembra dos nombres del canon de nuestra literatura: Juan José Arreola y Juan Rulfo; del primero destaca “Hizo el bien mientras vivió” (1943); del segundo observa que entre sus cuentos “patéticos e irónicos [...] de ambiente rural” sobresale “Macario”. Souto agrega que poco había en común entre ellos, que en suma representaron la continuación y la culminación de las dos tendencias de las letras hispánicas: “una purista, de ambición estética y juego literario [...], otra popular, de ambición ética, dramáticamente humana, ligada desde tiempos muy remotos al realismo español”.⁸⁶ La reseña es puntual al hacer notar que los cuentos no tienen la sencillez que se suponía; menciona algunos de los rasgos que distinguen el estilo de Rulfo: la síntesis y su tendencia “popular” no manifiestan excesos “vernáculos” que alcanzan la expresión literaria del *mexican curious*; sus textos enraizados en el mundo rural están lejos de tonos bucólicos. Souto precisa que, a pesar de las muertes violentas, no existe en *El Llano en llamas* el tremendismo evidente en *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela; agrega que el joven cuentista posee un radical ímpetu, contrastante e impulsivo; con sencillez observa que “Luvina” es el mejor cuento de la colección, y concluye que sólo el penúltimo de la colección, cuyo nombre no refirió

⁸⁵ Edmundo Valadés [1953] (1998), “El libro de Juan Rulfo quema las manos”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 38-40.

⁸⁶ Arturo Souto [1954] (1998), “Juan Rulfo, el mejor cuentista de México”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, p. 41.

en su reseña, le parece muy inferior al resto. Rotundo concluye: “Juan Rulfo, sin lugar a dudas, merece el ruido que se hace a su alrededor. Es el mejor cuentista de México”.⁸⁷

Con el antecedente de José Luis Martínez, cinco años más tarde Emmanuel Carballo se extiende en la importancia de la mancuerna Arreola-Rulfo en nuestras letras; establece la diferencia de estilos entre ambos y replicó a quienes acusaba a Rulfo de pesimista y creían que no sabía escribir; puntualizó que su uso del idioma y su construcción sintáctica responde al carácter de los personajes y a la atmósfera en que se mueven. “Rulfo es un cuentista monocorde que expresa un mundo angosto en el que todos los lugares –los escenarios– son más o menos iguales [...] suple la prisión a la que lo reduce el espacio con una profundidad inmensurable”.⁸⁸

Gerald Martin observa como en ese momento –a partir de críticas como la de Arturo Souto Albarce– ya se insinuaba que Rulfo era menos purista y que tenía menos ambición estética que Arreola: “fue un error crítico básico, pero tipifica los binarismos característicos de una literatura condenada al maniqueísmo por la trágica historia del continente”.⁸⁹ Se entrevén también los aciertos de la crítica de Souto: precisa que Juan Rulfo, “ha sabido expresar toda la humanidad en quince cuentos, género difícil y apretado, piedra de toque para llorones y retóricos”.⁹⁰

Una de las confusiones en torno a los personajes rulfianos fue situarlos junto con la literatura regional, incluso ver mujeres y hombres indígenas donde su autor situó mestizos. Sergio Fernández, en un artículo de largo aliento, fechado en 1954, dice: “Nunca me pareció más esotérico el mundo del Indio mexicano que después de la lectura de *El Llano en llamas*”. Los personajes de Rulfo, lo sabemos, son mestizos; el equívoco aquí responde a una tipificación del Indio (indígena, poblador perteneciente a una etnia) que se designa, en extenso, a todas las poblaciones rurales, en particular, las aisladas por sus carencias, creencias, hábitos y rituales: “si insistimos —prosigue Fernández— en el azoramiento que nos causa Rulfo, ello es debido a que, de lo que recordamos haber leído, sólo él presenta al indio por dentro, mostrando su insospechada interioridad”. A lo largo del artículo describe atributos que corresponden a cualquier comunidad rural en la que naturalmente conviven indígenas, mestizos e incluso, criollos:

⁸⁷ Souto anota que en ese cuento “muy inferior al resto”, “se plantea el problema de los braceros”. Es evidente la confusión: el penúltimo de la serie es “El día del derrumbe” cuyo tema es la demagogia de los políticos priistas de la época; es un texto paródico con mordaz alusión a los discursos en los que destacan la promesas y los autoelogios de los gobernantes, así como las maniobras para que los mítines fueran concurridos: llevaban “acarreados” y les ofrecían de comer, como si fuera una fiesta. Y es en “Paso del Norte” donde se aborda el tema de los braceros, *op. cit.*, pp. 40-42.

⁸⁸ Emmanuel Carballo (1974), “Arreola y Rulfo cuentistas”, en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, pp. 29-30 (pp. 17-30). // Este texto se publicó originalmente en el número de marzo de 1954 de la *Revista de la Universidad de México* (pp. 28-29, 32).

⁸⁹ Gerald Martin (1992), “Vista panorámica, la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, en Juan Rulfo. *Toda la obra*. Col. Archivos, No 17, CONACULTA, p. 481.

⁹⁰ Arturo Souto Albarce, *op. cit.*, p. 44.

Es el Indio el que habla y lo hace para sí. No le importa por tanto ser o no entendido plenamente. Ni tan siquiera interpretado [...] La vida del indígena se eterniza en el tiempo [...] Impreciso, miope, taciturno, es el mundo indígena que nos enseña Rulfo [...] El Indio vive metido en una atmósfera mítica que presupone un más allá extraño [...] El diálogo que el Indio entabla con la naturaleza (introspección en última instancia) nos da idea de su contemplativo ser, de su tristeza [...] La vista del Indio, según Rulfo, está opacada; su memoria, polvorienta [...] Lo que Rulfo ve con penetración es que el Indio está rodeado de cosas que no entiende, tal como nosotros las interpretamos.⁹¹

La enumeración de rasgos no expresa de manera exclusiva a las comunidades indígenas sino de manera más amplia al mundo rural. Ambos mundos coexisten y conviven retroalimentándose en el flujo de una suma idiosincrática que se evidencia en el sincretismo; dos realidades que chocan y se funden con intermitentes sobresaltos después del trauma inicial que fue el “encuentro de dos mundos”. La generalización al igualar a indígenas y mestizos se extiende en los habitantes de la urbe. Rulfo reconoció que los temas indígenas no han abundado en la ficción literaria. Fue categórico al señalar que no tiene ningún personaje indígena; acaso solamente los antropólogos pueden penetrar en su mentalidad. La afirmación se sostenía en su experiencia como corrector y editor por más de veinte años en el Instituto Nacional Indigenista. A principios de los años ochenta, afirmaba que incluso después de haber publicado más de ochenta obras de antropología social, todavía desconocía cómo y por qué motivos actúa la mente indígena.⁹²

⁹¹ Sergio Fernández [1954] (2000). Este ensayo (“El mundo paralítico de Juan Rulfo”, en *Cinco escritores hispanoamericanos*, México, UNAM, 2000, 2ª edic., pp. 81-97) fue publicado originalmente en *Filosofía y Letras* (“Reseña de *El Llano en llamas*, enero-junio de 1954, núms. 53-54, pp. 259-269). Cuatro años después aparece con el título que se ha reproducido desde entonces.

La presencia del indio pervivió en muchos ámbitos a lo largo de la vida de Rulfo; no olvidar su paso por el Departamento de Publicaciones del Instituto Indigenista donde fungió como corrector de estilo varios años; ahí también fungió como jefe de Publicaciones. Fue incansable lector de historia y, también, en relación con el indigenismo. El choque ciudad-campo le preocupó, no menos que el sincretismo, la fusión de tradiciones y formas de vida (en un ámbito continental Ángel Rama se refiere al intercambio de los elementos aborígenes de Latinoamérica con elementos de la cultura de Europa que derivan en la modernización. Abarca la economía, el regionalismo, así como las vanguardias. Es la “transculturización narrativa de América Latina”, definida así por el crítico uruguayo en el ensayo homónimo –Siglo XXI Editores, 1982–).

A nuestro escritor le preocupaba cómo los medios de comunicación han ido erosionando el pensamiento y los hábitos de las comunidades indígenas: “El Indio es el que levanta las cosechas, el que realiza los trabajos más duros, sólo que este peón ya no regresa a las cabañas intocado [...] sino con radio de transistores que podría ser una universidad portátil y no es otra cosa que un instrumento para envilecerlo y destruir los últimos vestigios de su cultura tradicional.” “Rulfo y Benítez hablan sobre los indios” (1986), en *México Indígena*, número extraordinario, México, INI, p, 45.

⁹² Juan Rulfo (1996), “Notas sobre la literatura indígena en México” en *Toda la obra*, 2a. ed., edición crítica, coordinación de Claude Fell, Madrid, FCE-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. 412- 416.

Sergio Fernández describe cómo, a través de los cuentos de *El Llano en llamas*, Rulfo se adentra en el mundo rural que no excluye a los indígenas, aunque no son de ellos las personalidades que conoció en su infancia y luego en la adolescencia, cuando iba a platicar con los lugareños y visitantes de los poblados que rodearon su casa, las de sus familiares y sus amigos que eran mestizos. Al evocar a los ancestros de la región donde nació, Rulfo observó que ahí la conquista española fue muy ruda, que el exterminio de la población indígena fue total. Y luego la región fue colonizada otra vez por agricultores españoles, a cuyos descendientes les procuró el sentimiento de absolutos dueños y, Fernández añade, sintieron amenazadas sus posesiones. Además de sus lecturas de antropología y de los cronistas de Indias, Rulfo se alimentó de la vida rural y rescató atributos de la colectividad en su conjunto. En ese sentido se entiende que haya rasgos que compartan campesinos indígenas y mestizos. Hay una morosa cadencia que produce la sensación de inmovilidad. Fernández concluye que “no es el despertar de la conciencia indígena, sino el de la conciencia indígena en Juan Rulfo”.⁹³

El Llano en llamas, habrá que insistir, no tuvo la recepción clamorosa que sí tuvo *Pedro Páramo*, aunque tampoco pasó inadvertido como se ha llegado a decir; por ejemplo José Carlos González Boixo señaló en 1983 que “la publicación de *El Llano en llamas* pasó prácticamente desapercibida para la crítica”.⁹⁴ Una vez más se habían tomado a pie juntillas las palabras de Rulfo, quien a su vez comentó que se sintió frustrado porque las primeras ediciones “no se vendieron nunca” y que los únicos ejemplares que habían circulado se debía a que él “los había regalado; regalaba la mitad de la edición”.⁹⁵ Tampoco es cierto que Rulfo haya aparecido en el escenario de nuestras letras como un solitario extraño que con dos golpes de suerte alcanzaría, de pronto, la fama: tuvo amigos, colegas y simpatizantes que creyeron en él, lo apoyaron y lo acompañaron, en particular entre 1936 y 1955, lapso en que forjó, desarrolló y culminó su obra: los años cruciales del ascenso y la culminación de sus aspiraciones escriturales y artísticas. El aliento y proyección que realizaron sus colegas fue nodal.

Ahora se confirma que la crítica a *El Llano en llamas* fue sólida y, a la vez, moderada. El balance es favorable por completo. Hubo algunas críticas negativas que partieron de la novedad y

⁹³ Sergio Fernández, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁴ La primera versión de su estudio crítico a *Pedro Páramo* para Cátedra, que abarcó 15 ediciones entre 1983 y 2001. En la décimo sexta edición, “puesta al día con texto definitivo”, González Boixo corrige y amplía su estudio en el cual suprime la afirmación sobre la reacción “prácticamente desapercibida” de la crítica ante *El Llano en llamas*.

⁹⁵ Joaquín Soler Serrano (1977), “Los vivos rodeados por los muertos” (entrevista a Juan Rulfo, transcripción de video), en Tele-Radio, núm., 24, Madrid, pp. 190-192. En esa entrevista hecha para el célebre programa A Fondo de la Radio Televisión Española –realizada el 17 de abril de 1977– matizó el comentario inicial; precisó que fueron las últimas generaciones –se deduce entre los sesenta y los setenta– que “han empezado a leer el libro, y a buscarlo, y en estos últimos años ha alcanzado los grandes tirajes”.

revelación que significó para algunos lectores, más o menos especializados, que no la pudieron asimilar; en otras hay entrelíneas lecturas simplistas y reduccionistas a la obra, aunada a cierta maledicencia o resquemor que lleva lejos aversiones o enemistades personales.

Uno de los promotores más relevantes de Rulfo fue Francisco Zendejas –no olvidar que él instituyó el Premio Xavier Villaurrutia y el primero en recibirlo, en 1955, fue Juan Rulfo, por la novela *Pedro Páramo*–; a dos meses de la publicación de la novela, él destacó la fusión de realismo y poesía. “...la realidad del campo laborable mexicano, agotado, seco, hecho polvo, y esa sombra que se erige sobre la tierra: una sombra larga, sinuosa, extemporánea, acérrima: el motivo de la poesía”. A esos elementos agregó la mirada social del escritor quien presenta al campesinado – que fue parte de su vida cotidiana hasta la adolescencia– sin impolutas idealizaciones con que eran descritos en esa época por los escritores, sin importar su ideología; ya lo sabemos, Rulfo nos presenta con naturalidad su elementalidad, su hondura, y su pobreza. “Es el primer caso en que, frente al hombre del campo, un escritor no se hinca a rezar ni exige inmediatamente una revolución social”.⁹⁶

Semanas después de esta reseña (1953), Salvador Reyes Nevares destaca en los cuentos de Rulfo, a dos meses de su publicación, la capacidad de profundizar en la realidad y el habla de los campesinos, imprimiendo un sentido ético ante posiciones axiológicas antagónicas. Aunque no deja de igualarse el habla de los personajes con la realidad cotidiana, como si fuera un rescate imitativo, cuando en rigor es un artificio en el que oralidad, giros lingüísticos y diversas tradiciones literarias se funden en estructuras muy precisas: “La prosa de Rulfo resulta popular porque repite más el léxico de nuestro pueblo, la sintaxis del mismo, que es al fin y al cabo la expresión de una manera de pensar [...] Rulfo tiene una tendencia pocas veces abandonada hacia los temas dolorosos”.⁹⁷

Las siguientes opiniones y críticas sobre *El Llano en llamas* aparecen de manera simultánea o con posterioridad a *Pedro Páramo*; una de las excepciones pertenece a Ali Chumacero, quien publicó en *Las Letras Patrias* (en ese primer número también apareció un fragmento de la novela *Pedro Páramo*), como parte del recuento de las publicaciones literarias de 1953, destacó como la colección de cuentos del escritor jalisciense rompió con las descripciones monótonas de los ambientes rurales que hacían los escritores de la época (“En la penumbra de las revistas literarias”). Sustituye los lugares comunes: la crudeza de la realidad doméstica y social de la vida rural. Sugiere una suerte de dunas limítrofes donde mutan la vida y su ausencia, los vivos y los

⁹⁶ Francisco Zendejas [1953] (1992), “Los libros de última hora. *El Llano en llamas*, por Juan Rulfo”, *México en la Cultura de Novedades*, núm. 24, 1 de noviembre de 1953), *apud.*, Gerald Martin, *op. cit.*, pp. 478-479.

⁹⁷ Salvador Reyes Nevares [1953] (1992), “Los cuentos de Juan Rulfo”, *apud.*, Gerald Martin (1992), *op. cit.*, p. 479.

mueritos; se transforman en la *inexistencia* (“Rulfo ha descubierto –como una llaga, no como ejercicio literario– el trasfondo de personajes que se confunden con hombres vivos y no con simulaciones artísticas”). Chumacero reitera la presencia de rasgos relacionados con la miseria y el desahucio vital.

También alude a un tema poco tratado en la obra de Rulfo: el humorismo que surge corrosivo sin jocosidad y alcanza la crueldad; ahí se asienta la crítica social subyacente, no es testimonio sino proyección de la realidad de las comunidades con la que se identifican las distintas regiones del México más allá del Bajío (“...se solaza en la denuncia y transfiriéndose al habla de sus personajes, resuelve amarguras y pobreza con el deleite masoquista de quien observa aquello en conciencia propia”). En el mismo crítico hay aspereza que puede derivar en la ambigüedad; acaso sólo es un estilo personal. Celebra y –desde su posición de poeta, crítico editor y colega del autor– ampara la reacción entusiasta de comentaristas y críticos (“Los desmedidos ditirambos a que ha dado motivo...”), aunque advierte que los atributos y previsiones que ha despertado *El Llano en llamas*, dejan a su autor ante un compromiso que, sostiene el crítico, libraré: “Rulfo dispone de las armas suficientes para persistir con inteligencia en esas síntesis dramáticas y sabe equilibrar su nefanda literatura con excelente tratamiento”. Chumacero exalta la obra y, a la vez, se entrevé sorpresa ante una obra inédita, inusitada e impredecible.⁹⁸

i) La disminución de los cuentos ante la novela

La publicación de *Pedro Páramo* ensombreció la significación de *El Llano en llamas*; desde entonces ha predominado la idea, entre los escritores y la crítica, de que la novela se eleva sobre los cuentos, que han sido resituados, sobre todo, en los círculos académicos. Salvador Elizondo recordó en 1973 el impacto que le provocó la lectura de las historias del escritor jalisciense; en eso días escribió un cuento titulado “Sila” que evidenciaba una gran influencia de Rulfo; el resultado fue malogrado aunque el germen se preservó y estimuló las dotes del joven escritor que en 1953 prodigó su vocación escritural en *El Llano en llamas*. En una primera lectura le impresionaron a Elizondo los personajes y sus acciones; en una siguiente lectura, dos décadas después, fue el escritor quien le interesó. El aprendizaje se centró en la manipulación del tiempo literario; fue la tentativa de hacer hablar a lo irracional, lo cual diluye las fronteras entre objetivo y subjetivo.

⁹⁸ Ali Chumacero (1954), “Las letras mexicanas en 1953” en *Las Letras Patrias*, núm. 1 México, enero-marzo, pp. 117-118.

Él fue el primer escritor mexicano que jugó conscientemente al juego de trastocar las polaridades típicas en torno a las que giraba el movimiento de la narración [...] Juan Rulfo fue el primer escritor mexicano moderno que ha podido introducir dentro del curso de la narración los más amplios silencios significativos y ha conseguido con ello ese equilibrio entre lo que se expresa y lo que se calla que es una de las más grandes virtudes del arte.⁹⁹

El empleo del lenguaje oral, el dramatismo de las acciones, la simplicidad elemental de caracterizaciones inusitadas, son rasgos que distinguen a *El Llano en llamas*. La oralidad del discurso cotidiano se enraíza en lo “regional” (“Habla natural o artificial: éste era el dilema en el que se centraba mi admiración por Rulfo”),¹⁰⁰ aunque hay una racionalidad que él como cuentista ordena en periodos legibles “que contenían una misteriosa universalidad; misteriosa cualidad de coloquialismo regional”. Años después, Elizondo ampliaría sus consideraciones: a la desolación de sus territorios le acompaña la presencia de voces “que evocaban o invocaban paisajes característicos de algo ignorado [...]; voces que se iban creando paisajes, hechos de voces de murmullo, de voz de viento”.¹⁰¹ Son reveladoras sus palabras porque a distancia, también hablaba a nombre de su generación: sus integrantes agradecieron a Rulfo, en palabras de Salvador Elizondo, haberles dado la posibilidad de volver a sentir y de producir el estremecimiento que él sintió la primera vez que leyó “Luvina”.

Es probable que un motivo que haya llevado a minimizar los cuentos ante la presencia de la novela se debió a su propio autor, cuando señaló que mientras gestaba en su interior *Pedro Páramo*, iba escribiendo –para familiarizarse– los relatos de *El Llano en llamas* en la lucha por una obsesión artística: escribir lo que nunca nadie había escrito antes. “Desde luego no es porque no exista una inmensa literatura, sino porque para mí sólo existía esa obra inexistente y pensé que la única forma de leerla era que yo mismo la escribiera. Tú te pones a leer y no hallas lo que buscas. Entonces —observa Rulfo— tienes que inventar tu propio libro”.¹⁰² Esa aspiración le exigió sacudirse los ornamentos retóricos hasta alcanzar el ideal de la síntesis expresiva; añade el autor: “Lo que yo quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla”.¹⁰³

⁹⁹ Salvador Elizondo (1973), “Retorno a Sila”, *La Revista*, México, octubre, p. 12.

¹⁰⁰ Salvador Elizondo (1993), “Juan Rulfo”, *Vuelta*, octubre, p. 8.

¹⁰¹ Salvador Elizondo (1993), “Juan Rulfo y su lenguaje: una imaginación sensible”, *El Nacional*, 7 de junio, pp. 9-10.

¹⁰² Véase, Fernando Benítez (1980), “Conversaciones con Juan Rulfo”, *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, INBA/SEP, p. 15.

¹⁰³ Véase Reina Roffé (1992), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos Editor, p. 24.

Con distancia crítica, Rafael Olea Franco ha sido puntual al mostrar la relevancia de *El Llano en llamas*, comparable con *Pedro Páramo*; considera que es una “infamia” que se rebaje *El Llano en llamas* “a un mero precursor” de la novela. Para ello se refiere a las primeras lecturas críticas que todavía no estaban marcadas por la presencia de la novela, ya mencionadas antes. El estudioso pondera la originalidad de los cuentos y la parquedad de su autor, “su invención de los personajes desde una perspectiva interna a éstos y su uso de un narrador que renuncia a emitir juicios didácticos y moralizantes sobre las acciones de los protagonistas”.¹⁰⁴

Olea Franco reconoce y ejemplifica influencias en Rulfo sobre las cuales en su momento apuntó Juan José Arreola, por ejemplo, la de Cipriano Campos Alatorre.¹⁰⁵ Ambos se identifican por su desencantada visión revolucionaria y coinciden en la crudeza extrema. Rulfo había leído a Campos Alatorre y escribió sobre él con elogios y consideración. En su reivindicación de *El Llano en llamas*, Olea Franco sostiene que el lugar de Rulfo en la literatura mexicana merece reevaluarse por la importancia de su colección de cuentos, “la más fascinante de todas las que se editan en México durante el siglo veinte”. Juan Rulfo, en suma, es un autor de dos obras magistrales y no de una.¹⁰⁶

Y si es cierto que la atención que la crítica dedicó a los cuentos frente a la novela es menor, las reediciones de ambos libros corrieron paralelas, por lo menos hasta 1985, cuando *El Llano en llamas* rebasó el millón de ejemplares vendidos en el Fondo de Cultura Económica, mientras que *Pedro Páramo* rebasaba los novecientos setenta mil ejemplares. Ese mismo año ambos libros se publican en chino con tirajes de un millón de ejemplares cada uno. *El Llano en llamas* es la muestra de un talento insondable, incluso para el propio escritor; es la evidencia de una perseverancia que se acompañó de una sutil intuición: saber llegar al lugar idóneo con cautela y seguridad, en el momento preciso.

j) Vínculo compartido entre los cuentos y la novela

En la descripción de su obra algunos escritores dejan señales sobre el proceso de la creación, aunque la cautela debe privar al interpretar sus palabras. Todo recuerdo necesita de una reconstrucción, compuesta de lagunas, chispazos, pérdidas; invención y reconstrucciones. Hay matices que además el lector o el escucha pueden dejar de lado o que el escritor apenas insinúa.

¹⁰⁴ Rafael Olea (2008), “Juan Rulfo, un maestro del cuento moderno”, en *Juan Rulfo: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), México, Siglo XXI Editores-ITESM, p. 17.

¹⁰⁵ Juan José Arreola señala “A través de Cipriano Campos Alatorre, Rulfo se acerca y absorbe a Martín Luis [Guzmán], Mariano Azuela y toda una corriente que viene desde antes pero no mucho antes”. Juan José Arreola (2008) *Apud.*, Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 30.

En la escritura de “Luvina”, Rulfo representó la génesis de la atmósfera que alcanzó Comala en *Pedro Páramo*: un mundo sombrío, siniestro, rarificado. No existe en la realidad el escenario de Luvina (Loobina, que –a decir de su autor– significa la raíz de la miseria) puede ser muchos lugares del país.¹⁰⁷ Juan Pablo Rulfo, hijo del escritor, ha señalado que entre 1955 y 1957 su padre regresó a Oaxaca y documentó su experiencia con los mixes.¹⁰⁸ “Tenía ya ciertos antecedentes para fijar los inicios de *Pedro Páramo*, puesto que los hombres no tienen rostro, la gente no tiene cara, las figuras humanas no se definen. [...] yo estaba trabajando con cosas realistas, aparentemente, pero en realidad eran producto de sueños, de fantasías. Entonces quise trabajar al revés, quise convertir los sueños en realidad”.¹⁰⁹

El Llano en llamas y *Pedro Páramo* comparten el ambiente rural; la sordidez de los personajes que viven entre el pesar existencial y la precaria sobrevivencia; la diferencia reside en la compleja estructura que aparece de la novela, anunciada en algunos cuentos de una consistente estructura como “El hombre”. La crítica pronto canónica de Carlos Blanco Aguinaga estableció los ejes de sentido y significado que han sido el campo de cultivo de la historia de la crítica por muchos años, concibió una imagen que el propio escritor aceptó con intermitencias:

Rulfo aparece en las letras mexicanas lleno de la angustia sin solución, del hombre contemporáneo, y aparece –concretísima realidad nacional– en él después de la Revolución que presagiaba el descreído Solís en *Los de abajo*; aparece sin fe, contemplando tierras secas, caciques, el maíz que no crece, el polvo, el viento sin sentido, las peregrinaciones a Talpa, los crímenes mecánicos y primitivos, la soledad y miseria mudas de los hombres de campo.¹¹⁰

¹⁰⁷ El nombre de Luvina tiene su homonimia dentro de la geografía de México; San Juan Luvina, está en la Sierra Norte de Oaxaca, a ciento cuarenta kilómetros de la capital de uno de los estados más pobres del país; situado en el municipio de San Pablo Macuilianguis, a unas dos horas y media de Oaxaca de Juárez. La población rebasa, apenas, los quinientos habitantes; la gran mayoría de la población es indígena. En la actualidad el índice de fecundidad es de 4.45 hijos por mujer; el grado de escolaridad es de 4.91%; el 1.36% tiene computadora personal y no hay servicio de telefonía fija ni celular; tampoco hay servicio de Internet. Véase, Mónica Mateos-Vega (2017), “La herencia de Rulfo llega a Luvina, Oaxaca”, en *La Jornada*, 16 de mayo, p. 6; “San Juan Luvina, (s/f), Pueblos de America.com, en <https://mexico.pueblosamerica.com/i/san-juan-luvina/> [consulta, 2 de septiembre de 2019].

¹⁰⁸ Jenny Sánchez, “Fotografías en la zona mixe de Juan Rulfo”, *Periódico Rotativo: Tribuna Oaxaca*, en <https://www.rotativooaxaca.com.mx/uncategorized/fotografias-en-la-zona-mixe-de-juan-rulfo/> (s/f), [consulta, 2 de septiembre de 2019].

¹⁰⁹ “Entrevista” (2004), [Anónima, *circa*, 1970] en *Alberto Vital Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, RM-UNAM, 2004, p. 205.

¹¹⁰ Carlos Blanco Aguinaga (1955) “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Revista Mexicana de Literatura*, vol., septiembre-octubre, p. 60.

A Rulfo le incomodaba que su obra se viera como un mensaje social, aunque él advierte, indaga y plasma la realidad que le circundó y lo sumió en una niebla de preguntas sin respuesta sobre la pertenencia individual y colectiva: “Lo que hago es una transposición literaria de los hechos de mi propia conciencia. La transposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad. No es cuestión de palabras. Siempre sobran, en realidad. El dolor es doloroso para cualquiera. Lo que pasa es que entre el coro de todas las voces universales y gloriosas yo volví a oír la voz profunda y oscura”.¹¹¹

Blanco Aguinaga delinea el cuadro vivencial y anímico de Rulfo del cual saldrán muchas copias: se imponen los sustantivos que dan atributos: la sorda quietud, laconismo monótono, meditativo y absorto; un fatalismo que deviene en tragedia que emerge en cuentos inmóviles como “Luvina” donde los personajes siguen su propia marcha fúnebre (“Diles que no me maten”): “Rulfo, con mano maestra, logra detener el tiempo, borrando a la vez todo aparecer exterior de los personajes, para darnos esa monótona y difusa vivencia interior en que la tragedia es siempre inminente, intuida y aceptada”.¹¹² Cansinos, se oyen pasos y voces reiterativas en la elementalidad de los personajes en *El Llano en llamas*, rasgos que se intensificarán en la novela.

Todo lo que ha ocurrido [en los cuentos de Rulfo] está en suspenso, como si no hubiese pasado nunca; lejos, en el acontecer mecánico exterior al hondo fatalismo atemporal de sus personajes. [La] muerte que todos los personajes de Rulfo llevan dentro y que, cuando llega desde afuera en forma brutal, violenta, porque la llevan todos dentro, no sorprende a nadie, no mueve a nadie. ‘Yo nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida’, dice el que nos habla en ‘Talpa’. En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esa realidad, fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia dentro.¹¹³

En los cuentos de *El Llano en llamas* aparecen los motivos expresivos y temáticos que, en proceso estructural y trama distintos, reaparecerán en la novela: emigración de los pueblos, violencia física y psíquica, supersticiones y un sincretismo concentrado de atavismos, magia y misterio. El deseo en la novela –que casi siempre yace incólume en una pasión arraigada– posee múltiples bifurcaciones. La evocación, oscilante entre la liberación, la culpa y el remordimiento, crea una atmósfera sumida en la desolación. En “Luvina” el viento es como una plaga en vendaval que todo lo arrasa y lo

¹¹¹ Juan Rulfo (1985), *apud.*, Augusto Roa Bastos, en “La lección de Rulfo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms., 421-423, julio-septiembre, p. 17.

¹¹² Carlos Blanco Aguinaga, *op. cit.*, p. 62.

¹¹³ *Ibid.*, pp. 70, 71.

desintegra, aunque al igual que en *Pedro Páramo* la fertilidad de las tierras existe en un tiempo eternizado, cuya dinámica sólo aparece de manera instantánea en hechos y acciones evocaciones.¹¹⁴

A través del recuerdo en Comala –al inicio de la novela– Dolores Preciado describe el fulgor y la feracidad de la naturaleza: “...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con la lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y de pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”.¹¹⁵ Al principio y al fin de “Luvina”, el narrador omnisciente se refiere un espacio donde la naturaleza rebosa en su fertilidad:

Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines;¹¹⁶ el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda. [...].

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

El hombre que miraba a los comejenes¹¹⁷ se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.¹¹⁸

El agua, las hojas de los árboles en movimiento y la presencia festiva de los niños, son elementos que muestran la vitalidad del lugar desde donde se cuenta la historia al narrador en "Luvina". Estas imágenes son más contrastantes frente a la descripción física y anímica del lugar: una representación de vida plena, ante un mundo en desintegración. Hay asimismo una asociación de elementos: el hombre que va a Luvina con deseos de una mejor vida e ilusión de un cambio colectivo a través de la enseñanza, se relaciona con la naturaleza y la incipiente fortaleza de los niños.

En sentido inverso, la desolación, el abandono y la agonía flanquean los escenarios de *Pedro Páramo* novela. Desde la memoria el lector reconoce Comala y sus secretos fantasmales; la vitalidad y la depauperación de los territorios y sus habitantes que sobreviven gracias a la conciencia

¹¹⁴ “El pueblo de Comala es un pueblo progresista y fértil. Pero la derivación de comal –un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde calientan las tortillas–, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas”. Véase, Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, p. 61.

¹¹⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1987), México, FCE, Letras Mexicanas, p. 162 (segmento 9).

¹¹⁶ Camichín: Árbol grande y frondoso, propio de lugares cálidos. Destila una especie de leche y sus frutos son comestibles. Santa María lo define como: “nombre vulgar con que también se conoce el zalate (*Ficus*), un matapalo común, del cual hay muchas especies en el país”. Véase, Sergio López Mena (2007), *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades, p. 50.

¹¹⁷ Comején: insecto de color blanco de cinco a seis milímetros de largo que vive en los parajes húmedos de los países húmedos. Hace sus nidos en los árboles y penetra, para roerlas en toda clase de sustancias, sobre todo en la madera, cuero, lienzo y papel. En América también se llaman hormigas blancas. Véase, (1970) *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1970, Tomo 2, p. 329.

¹¹⁸ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas) pp. 120, 128.

en medio del silencio alternado con diálogos susurrantes —entre la hilaridad, el remordimiento y la desazón de los lugareños—; el silencio que precede y rodea a la singularidad de la agonía y, si éste persiste, llegará el olvido. Los personajes de Rulfo son una muestra de la lucha entre olvido y memoria; entre ocurrencia, acontecimiento e historia. La inmovilidad del hombre, ya aislado en su propio sueño, representa el apartamiento reiterado del mundo que, en “Luvina”, encarna el alcoholismo: un lastre a nombre de una fugaz euforia y aparente liberación que sólo engendran un ensimismamiento y el confinamiento de la culpa.

Los rumores de diálogos y sus ecos redignifican a los muertos, quienes yacen o vagan iluminados desde la invisibilidad. Reaparecen voces, vívidas y desenfadas procurando encomiar el inframundo y sus revelaciones. El artificio literario hace ver a Juan Preciado como un involuntario cronista funerario, que además tiene el cometido de encontrar al padre por encargo de la madre. En su travesía muere; se advierte entonces que todos han fenecido y que su comunicación se enriquece en el mundo de las sombras y los murmullos; ahí donde casi todos los deseos son factibles. Y en el relato, el reloj se detuvo para siempre cuando el cacique se cruzó de brazos y “se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras”.¹¹⁹ La multiplicidad de imágenes se sobreponen en la evocación, en la recuperación del pasado y en la narración de quienes habitaron Comala. Los dialogantes son despojos del tiempo diseminado en instantes eternizados.

La narración desde “Luvina”, asimismo, ya no es en sucesión cronológica; se anuncia la ruptura de un tiempo específico: hay saltos entre distintos momentos de la narración sobre hechos que no acontecieron como la descripción los hila. De esta manera el relato alternado semeja imágenes en secuencias cinematográficas, con una amplia temporalidad contenida en un instante. El mismo hombre al evocar del tiempo en Luvina se mantiene en la ambigüedad:

¿...usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, verdad...? La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad [...] allá [...] nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años.¹²⁰

Se impone la vaguedad temporal; una ausencia del orden preestablecido que ocupan las horas: el día y la noche, trayectos por recorrerse —y ocurrir— con la ilusión de una *vida* después de la vida: “Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la

¹¹⁹ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 254 (segmento 70).

¹²⁰ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, pp. 125, 126.

muerte, que para ellos es una esperanza”.¹²¹ “Luvina” prefigura el horizonte de Comala y sus ánimas en pena. El hombre recuerda que les dijo a los habitantes que dejaran el lugar, para no padecer más “hambres sin necesidad [...]; pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos”;¹²² son sombras que también padecen las penurias de los vivos.¹²³

El aislamiento reposa en la ausencia, el vacío: la Nada que deja sus resquicios en la devastación; el aliento de la muerte que poco a poco se posesiona del pueblo. Hay un pasaje en que se funden el cielo y la tierra; el mundo de los vivos se encuentra con el de los muertos. Su horizonte es la eternidad. Luego vuelve el viento y el silencio permanece y podrá escucharse, al igual que puede sentirse y hasta verse el desconsuelo.¹²⁴ El viento es vigía que en sus vórtices crea distintas vertientes en el cuento: es protagonista en “Luvina” y envuelve con su gravedad anímica espacial y psíquica en la narración; en su ambivalencia se expresa a través del narrador omnisciente y el narrador protagonista; el profesor que “alecciona” al etéreo profesor que llegará a Luvina. Es un monólogo, en verdad, porque el profesor que “escucha” nunca habla. En un momento de la narración el esposo de Agripina repite una supuesta pregunta hecha por su interlocutor “¿Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, verdad...?”¹²⁵ Los puntos suspensivos denotan la densidad del silencio y la reiteración de la pregunta, así como las sucesivas interrogantes y respuesta del soliloquio. Se entiende, pues, que el profesor se emborracha poco a poco mientras habla y funge como el cronista de un pueblo donde los hechos están dominados por la naturaleza; fuerzas inauditas en medio de un realismo aprehensible.

Juan Preciado en su reencuentro con el padre da cuenta de una realidad eternizada en el flujo de la memoria, que yuxtapone cuanto ha sucedido con lo que está ocurriendo; en realidad sólo es un presente cuyas acciones son las del recuerdo de algo que ya aconteció. El pueblo de Luvina es anunciación, frontera y metamorfosis con el mundo de los muertos al cual se familiariza, de manera repentina, Juan Preciado —absorto de la errancia y la ambición de regresar a sus orígenes— al encontrar la casa de Doña Eduviges, cuya voz estaba hecha de “hebras humanas”. En ambos casos se percibe añoranza por lo innombrable: el tiempo ya transcurrido, por el paraíso perdido, por la naturaleza pródiga que en la novela se acentúa con la anhelante búsqueda del progenitor

¹²¹ *Ibid.* p. 126.

¹²² *Ibid.* p. 127.

¹²³ “En la actualidad —llegó a señalar Rulfo— los pequeños agricultores de Jalisco ya no tienen medios de vida. Viven en una forma muy raquílica. Se van a la costa o se van de braseros. Regresan en la época de lluvias a sembrar algún terrenito allí. Pero los hijos, en cuanto pueden se van. [...] Los antepasados son algo que los ligan al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. Llevan sus muertos a cuestras”. Reina Roffé (1973), *op. cit.*, p. 38.

¹²⁴ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, p. 121.

¹²⁵ *Ibid.*, p.125.

desconocido. Es una sorpresa que Juan Preciado no conozca ni la mirada en fotografía de su padre a quien todos conocen y no por su bondad. Era el cacique de Comala. La inmovilidad es un signo que identifica al cuento y a la novela. Una paradoja más: en Luvina nacen hijos que se van y luego regresan a sembrar hijos. Y en Comala todo se derrumba con la completa desaparición, desmoronamiento, de Pedro Páramo.

Manuel Durán señaló que una de las razones del éxito de los cuentos de Rulfo se debió a la continuidad que establecen con la narrativa de la Revolución; pero el realismo de su prosa adquiere horizontes inéditos. Hay una reconstrucción con finalidades artísticas —señaló Max Aub— si se compara con las narraciones de Martín Luis Guzmán o de Mariano Azuela, quienes protagonizaron la lucha armada; pero en el caso de Rulfo, los sucesos ya habían ocurrido, y si en *El Llano en llamas* los reconstruye, en *Pedro Páramo* son difuntos quienes preservan la memoria.¹²⁶

Las cosas nombradas adquieren forma y sentido por el modo como se pronuncian y se narran; el tono, la intensidad y el ritmo conferidos por el escritor. La posesión de la escritura abarca la suspensión, en doble sentido: en el tiempo y en el espacio: es a la vez acotamiento, interrupción y un estado en vilo o *impasse*. En su profundidad, Rulfo vislumbra y encuentra nuevos horizontes; sugiere la caída del hombre, no la evidencia; observa el abandono del campo, no lo demuestra. Con elusión y laconismo Rulfo esculpe una textualidad poética que se funde en la brevedad de frases y, cuando nombra, dota de atributos a las designaciones. Los “nuevos horizontes” de la prosa realista, convergen con el aserto de Borges: “el realismo consiste en añadir algo o sembrar en el movimiento que podríamos llamar poético —ya que es necesario llamarlo de alguna manera. Consiste en nombrar circunstancias un poco inesperadas, que dan la impresión de realidad”.¹²⁷

Aub y Durán compararon a Rulfo con Mariano Azuela: el primero precisó que lo que separaba a Rulfo y Azuela era tan importante como lo que los unía; vio la transformación de una literatura naturalista que alcanzó un mayor refinamiento y técnicas elaboradas. “De la obra de Azuela a la de Rulfo no hay mengua, antes, al contrario —apunta Aub— ambos escriben como deben [...] Algo más les une: el desconuelo; uno y otro creen que la Revolución, la muerte, la violencia, han sido o serán en vano, ambos profundamente pesimistas”.¹²⁸

Entre *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* hay un vínculo, nos dice Durán, a través del cuento “Anacleto Morones”. Es un relato grotesco, irreverente; su rasgo cómico lo enlaza con algunos

¹²⁶ Manuel Durán (1974), “Rulfo cuentista, La verdad casi sospechosa”, en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. 114-115.

¹²⁷ Véase, Georges Charbonnier (1967), *El escritor y su obra* (entrevista con Jorge Luis Borges), Siglo XXI Editores, México, p. 55.

¹²⁸ Max Aub, *Ensayos mexicanos*, México, UNAM, 1974, pp. 112-113.

personajes de *Pedro Páramo*, cuya dirección está “a medio camino entre la épica y la elegía”; la novela “gira toda ella en torno al progresivo descubrimiento de la vida pasada y la personalidad de un muerto, y esto es precisamente también lo que ocurre –en un ambiente de farsa picaresca– en el cuento ‘Anacleto Morones’” que aparece “como un remanso del humorismo frente a sus paisajes desolados”. Para Durán la estructura circular del cuento y el tema de la búsqueda se convierte en toda una detallada reconstrucción de esa personalidad y el carácter de un difunto en Comala: “dejaba prefigurado ya el esquema de esa gran obra maestra que es *Pedro Páramo*”.¹²⁹

Cada uno de los cuentos de Rulfo, asentó Durán, posee ambiente y ritmos particulares y semejan la habitación particular, precisa de una casa la cual tiene dos puertas, “y por ambas salimos hacia esta otra mansión –subterránea– que es *Pedro Páramo*. La puerta principal es, probablemente, el cuento ‘Luvina’ [...] Esta puerta se abre directamente hacia el reino oscuro de Comala”.¹³⁰

k) Luvina y Derborence: dos territorios, un drama

*Derborence es la inyección de vida en lo inanimado...,
una autopsia imposible, un hablar del nacer cuando se
habla del morir.*

Déborah Puig-Pey Stiefel

Las últimas líneas de *Pedro Páramo* representan un homenaje a Charles Ferdinand Ramuz, comparable a la alusión de un pasaje de *Pedro Páramo* en *Cien años de soledad* de García Márquez. Después de que Abundio Martínez acuchilla a su padre, Pedro Páramo deja de ser el cacique omnímodo; su encumbramiento se desmoronó a partir de la muerte de Susana San Juan. Anuncia su fin. Y luego de un opaco golpe sobre la tierra fue derrumbándose como una masa de piedra que se desprende de la tierra, cae y se hace pedazos.

El incipit de la novela del escritor colombiano dice: “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde la coronel remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”.¹³¹ Estamos lejos del pastiche; no es imitación garigoleada, es una asimilación en la que el ritmo sobresale. El fragmento original de Rulfo dice: “El padre Rentería se acordaría muchos años después de la noche en que la dureza de su cama lo tuvo despierto y después lo obligo a salir. Fue la noche en que murió Miguel Páramo”.¹³²

¹²⁹ Manuel Durán, *op. cit.*, p. 120.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ Gabriel García Márquez [1967] (1991), *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), edición de Jaques Joset, p. 79.

¹³² Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, FCE, Col. Letras Mexicanas, p. 205 (segmento 40).

La similitud entre “Luvina” y *Pedro Páramo* es palmaria: sus paisajes son lóbregos casi carentes de luz, y los personajes permanecen aislados; los diálogos, con frecuencia, son monólogos alternados y pueden reducirse a soliloquios. Uno de sus desafíos fue encontrar un punto de partida, un modelo iniciático. Desde la adolescencia Rulfo intuyó que quería, que debía escribir algo distinto a lo que él mismo había leído hasta entonces. Al paso de los años la convicción lo llevó a probarse que sí era posible esa aspiración: encontró la atmósfera geográfica en Charles Ferdinand Ramuz, (1878-1947), narrador suizo nacido a trece kilómetros de Lausana: “...en Pay-de-Vaud, que es el viejo país saboyano, es decir de lengua de oc [la lengua occitana], es decir, francés y a de orillas del Ródano, no lejos de su fuente”.¹³³

La veneración que Rulfo sentía por el escritor suizo, comenzó con la revelación que le significó *Derborence* (1934): “Hay muchas obras que me gustaría haber escrito, pero sobre todo una: *Derboranza* del gran narrador suizo Charles-Ferdinand Ramuz, tan despreciado y tan desconocido”.¹³⁴ Esta afinidad entrañable se asienta en el amor a los orígenes, la ruralidad: la tierra, la naturaleza con su belleza, su elementalidad indómita; por la necesidad de rescatar el lenguaje de los pobladores de parajes alejados vinculados a los ancestros: el habla popular no como un traslado directo de acepciones y giros costumbristas, sino como una integración al artificio que se consuma en la narración literaria. El arrobo que produjo en Rulfo la literatura del escritor suizo, también se identifica con el localismo, con frecuencia mal entendido, que ha dado lugar a un regionalismo que también sirvió para designar una literatura nacional.

A Rulfo lo deslumbró la penetración psicológica que Ramuz despliega en sus personajes; la nitidez con que los delineó; mostró que la descripción de las montañas no se limitaba a la nostalgia de gente de origen rural, ya urbanizada: “*Derborence* –como si esa ontología de una sola novela universal fuera su metáfora– es *el* lugar, el *topos*, el territorio de toda vida posible en su nivel más elemental”;¹³⁵ la investigadora catalana Deborah Puig-Pey Stiefel agrega que “Ramuz busca un *lenguaje natural*, que llegará a abominar del estilo académico que lo acusa de ‘escribir mal’ ”, de ahí que escribiera en una misiva a Henry Poulaille, en mayo de 1924: “Diga que me esforcé en no ser licenciado en letras clásicas, que no soy en el fondo, sino un nieto de viñateros y de campesinos que yo hubiese querido expresar”.¹³⁶ Ramuz buscó, como Rulfo, la experiencia de la vida y la

¹³³ Véase, Deborah Puig-Pey Stiefel (2008), “Cronología” (carta de Ch. F. Ramuz a Henry Poulaille), en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, p. 193.

¹³⁴ Véase, José Emilio Pacheco (1959), “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura, Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.

¹³⁵ Véase, Deborah Puig-Pey Stiefel (2008), “Postfacio” en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, pp. 182.

¹³⁶ Véase, Deborah Puig-Pey Stiefel (2008), “Postfacio” y “Cronología” en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, pp. 183, 193.

elementalidad del ser humano, desde las orillas de la simpleza y sin concesiones. La sencillez encubre complejidad de registros y densidad discursiva. La facilidad está lejos de la superficialidad. El autor de *El espanto en la montaña* precisa: “¿Qué me importa la holgura, si tengo que hablar de la torpeza, qué me importa un cierto orden, si quiero dar la impresión de desorden, qué hacer de lo etéreo, cuando estoy en la presencia de lo compacto...?”¹³⁷

La afinidad entre el suizo y el mexicano también se aprecia en la discreción de su personalidad. En las palabras que Rulfo leyó cuando ingresó como miembro de número (21) a la Academia Mexicana de la Lengua –en el verano de 1980– ocupando el lugar que dejó vacante José Gorostiza; entre las frases que leyó se advierte su distanciamiento de la formalidad discursiva que proyectan usualmente los escritores, sobre todo, los prestigiados: “Como ser elemental, siempre he rechazado el análisis y la crítica. Esto debe tener algunas ventajas, pues lo incapacita a uno para saberlo todo acerca de todo, creencia común que se tiene de cualquier intelectual”.¹³⁸

La impronta de Ramuz en Rulfo se evidencia en “Luvina” y se extendió en la historia de Comala. Para el excursionista Rulfo, además, la novela suiza representó un estallido emocional. La descripción de las montañas agrestes, supuso una motivación y un fortalecimiento en su práctica como escalador.

Ambos escritores nacieron y crecieron en un ambiente rural y fueron también grandes melómanos. La obra de Ramuz abarca cerca de treinta títulos. A los diecisiete años empezó a escribir un diario que escribió con regularidad hasta el final de su vida.¹³⁹ Se preocupó por describir

Charles-Ferdinand Ramuz [1934] (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, p.170.

¹³⁷ Véase, Deborah Puig-Pey Stiefel (2008), “Postfacio” en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, pp. 183.

¹³⁸ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), p. 252-253.

¹³⁹ Charles-Ferdinand Ramuz estudió Letras en la Universidad de Lausana. Vivió en París (1903-1910) donde quiso realizar una tesis sobre Maurice Guérin. No la concluyó. Fue preceptor en Weimar y editor de la revista *La voile latine* (1904-1910) que se propuso romanizar la literatura francesa, que contrarrestará su creciente germanización suiza. Más tarde funda *Cahiers vaudois*. Su experiencia en la capital francesa lo llevó a decir: “Vine a París muy joven; es en París, y gracias a París, donde me conocí y gracias a París”. Después de casi dos lustros en París, vuelve a Suiza. Entabla amistad con Igor Stravinski, un año más tarde colabora en *Renard, Berceuses du chat* y *Pribaoutki*. Escribe el texto para *La historia de un soldado* (1918) para tres actores y siete instrumentos del compositor ruso. Gracias al premio Romand compra una casa rural, La muette, en Pully (Lausana) donde permanece hasta sus días finales. La novela *Cumbres de espanto* (1926) antecede en ambiente en que la naturaleza se impone hasta el desbordamiento. Además de la primera traducción, editada en 1930, esta novela se tradujo en Argentina con el título de *Espanto en la montaña* (1946), y después, en Barcelona como *Cumbres de espanto* (1970). Una nueva traducción, bajo el sello editorial Montesinos, apareció bajo con nombre de *El gran miedo en la montaña* (1988). Publicó dos textos que reflejan su amistad con el compositor ruso Igor Stravinski y el director de orquesta suizo Ernest Ansermet (fundador y director de la famosa Orquestre de la Suisse Romand): *Souvenirs sur Igor Stravinsky* y *Correspondance Ansermet-Ramuz*.

En 1933 conoce a André Gide. Sigue escribiendo. A partir de la publicación de *Derborence* (1934), recibe honores y reconocimientos dentro y fuera de su país. En 1940 se publican los primeros cinco volúmenes de su

la existencia de una comunidad rural y su habla sencilla; dejó a un lado la narración convencional y transformó su estilo en una suerte de “lenguaje o simbolismo natural”. La intención es que la naturaleza, en sí misma, sea la protagonista central.¹⁴⁰

Subir al Derborence de Ramuz, desde Pays de Vaud,¹⁴¹ colindante con masas rocosas sobresalientes, ocupa unas ocho horas, y se “camina en sentido inverso a un bonito río que se bordea”.¹⁴² El verano es un esplendor natural, propicio para que los ovejeros lleven sus ganados. Antes y después la nieve señorea: “Derborence se encuentra entre dos largas crestas irregulares que hay que escalar primero durante un largo rato; son como dos hojas de cuchillo cuyo recazo está adherido a la tierra y al filo mellado muestra el acero que brilla en algunas zonas. [...] Se veía una hermosa luna llena, blanca y brillante [...]”.¹⁴³ *Derborence* y “Luvina” son la desolación escenificada.

En *Derborence* la trama parte de un hecho que ocurrió en el siglo XVIII¹⁴⁴ y que Ramuz recuperó a través de un diccionario de geografía: el derrumbe de una montaña. Una veintena de pastores fueron sepultados por toneladas de roca. A partir de esa noticia Ramuz crea la vida de una comunidad rural y el drama que se cierne sobre ella. Su proceloso recorrido está envuelto en el enigma, el silencio y la transformación de la montaña en un montón de piedras que se deslizaron

obra completa, integrada por cerca de treinta títulos que incluyen poesía, prosa poética, narraciones, ensayo y novela. En los últimos tres años de su vida su salud se debilitó, entretanto las ediciones de su obra se multiplicaban. Se convirtió en un autor de culto. Murió el 23 de mayo de 1947 en Pully. Fue amigo de grandes artistas de su tiempo como Valéry, Claudel, Cocteau, y Cézanne, sobre quien escribió un libro (*L'Exemple de Cézanne*). En sus *Memorias*, Balthus habla de la generosidad y del poder de su imaginación de Ramuz. Parte de la información contenida en este párrafo proviene de Deborah Puig-Pey Stiefel (2008). “Cronología” y “Bibliografía” en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortésur, pp. 189-193; 195-202.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴¹ El cantón de Vaud, tiene por capital Lausana, es el más grande y poblado de Romandía, la Suiza francesa que comprende tres cantones más: Ginebra, Neuchtel y Jurá, además de las zonas francófonas de los cantones de Berna, Valais y Friburgo. Vaud se encuentra a unos ciento quince kilómetros de Berna, la capital suiza.

¹⁴² Charles-Ferdinand Ramuz [1934](2008), *Derborence*, Barcelona, Nortésur, p.170.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 22, 17.

¹⁴⁴ La ciudad de Sion, en el valle del Ródano, se encuentra a cuarenta y cinco kilómetros de Derborence donde se produjeron dos desprendimientos del macizo Les Diablerets en 1714 y 1749, ahora situado entre el lago Lemán y Gstaad. En el siglo XVIII se conocían como Rochers o Scex de Champ. El desplome de la montaña se consideró en ese tiempo como una maldición del demonio, de ahí el nombre que adquirió: Les Diablerets, las Montañas del Diablo, El segundo desprendimiento (1749) dio lugar a la conformación de una barrera natural, creada por el embalse que originó el lago Derborence al que los lugareños no se acercaron por muchos años debido a la creencia de que era producto de una maldición. En nuestros días el valle de Derborence es una región protegida a la cual se llega desde el municipio de Conthey a unos dieciocho kilómetros de distancia. Con una altura de mil doscientos metros, Les Diablerets, en la actualidad son una estación de esquí, cuyas pistas alcanzan hasta unos tres mil metros de altura.

Es observable cómo historia, geografía y ficción se coincidieron para describir la superstición, el miedo y la belleza insondable, que al paso del tiempo se magnificó aún más con la urbanización y destrucción del mundo rural.

como cascadas. Cada personaje cumple una función en la comunidad y en el relato de la historia; por ejemplo, Séraphin, hermano de Philomène influyó para que Antoine pudiera formar parte de la familia; el joven estaba enamorado de Thérèse, y la vieja Philomène se rehusaba al matrimonio porque Antoine era huérfano y sin bienes; Séraphin, ya cansado de tantos años de trabajo, lo llevaba como zagal para que aprendiera a pastorear a los rebaños y terminara ocupando su lugar, aunque al joven no se le veía traza para esas labores.

Cuando ocurrió el desplome ellos descansaban en el chalet. “Todo dormía entre los hombres, todo dormía entre los animales. Y allí arriba...”,¹⁴⁵ alrededor del cual habían ocurrido signos premonitorios manifiestos en el ruido, el silencio de la naturaleza y aun en los sueños.

La fertilidad y la luz rebosaban antes de que el hecho transformara la faz de esa tierra: “¡Ah, Derborence! ¡Qué bella eras en aquellos tiempos! Bella apacible y acogedora, te preparabas desde principios de junio para los hombres que iban a venir. Sólo esperaban tu señal. Una tarde, sobre el rumor difuso y monótono del torrente en el desfiladero, se oía el tintineo incipiente de un cencerro, que la traspasaba y hendía. Primero aparecía un animal, luego quince, y así hasta cien”.¹⁴⁶ Lo cierto es que el pastizal de Derborence está rodeado de montañas con avalanchas de nieve y desiertos gélidos la mayor parte del año.

Cuando la montaña se desmoronó un 23 de junio, todo cambió. A la inmovilidad siguió el silencio. La aparición del día demoró: “Se vio que el espacio estaba totalmente ocupado por una niebla amarilla [...] sobre la espesura de la cordillera una especie de corredor de fuerte pendiente, tan rocoso y árido que sólo lo frecuentan las ovejas. / Ven el rebaño que rueda por la grava cual si fueran piedras que caen”.¹⁴⁷

En el escenario alpino de Ramuz, dos meses después de la caída de la montaña: “Las nubes de polvo se habían elevado poco a poco por encima de las paredes rocosas [...] La opacidad del aire había dado paso por fin a una perfecta nitidez”; cierto es que el aire no se respiraba igual: “Ahora sólo reinaba la inmovilidad y la tranquilidad de la muerte por todas partes”.¹⁴⁸

En la Luvina de Rulfo, de igual modo, el silencio es detonante de acciones y desenlaces; aunque más que registrar hechos y efectos del exterior, el escritor mexicano se adentra en la conciencia de sus personajes y en la comunidad que los rodea. De vez en vez externan su parecer ante la realidad. En “Luvina” el ambiente es sofocante, la región es templada y puede ser extremosa, llena de piedra gris de la cual se hace la cal: “Allí la llaman la piedra cruda, y la loma que sube hacia Luvina la nombran cuesta de la Piedra Cruda. El aire y el sol se han encargado de

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid*., p. 26.

¹⁴⁷ *Ibid*., pp. 33, 36.

¹⁴⁸ Charles-Ferdinand Ramuz, *op. cit.*, p. 86.

desmenuzarla [...] en Luvina los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra”.¹⁴⁹

Y el viento es pardo, más bien negro: “porque arrastra arena de volcán”.¹⁵⁰ La fisiografía en los Alpes suizos muestra grandes diferencias con las del territorio mexicano, que es muy diversa, en particular en el estado de Jalisco.¹⁵¹ La atmósfera de *Derborence* cubre el ambiente de “Luvina”: “Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños”.¹⁵²

A la víspera de la catástrofe natural, Antoine, entre sueños, tuvo una premonición:

después de que [...] se arrebujase en la manta de lana de ocre y se girase hacia el lado de la pared. ¿Por qué no van bien las cosas? Es Thérèse [...] Ella empieza a deslizarse. Él decía: «Espérame» Ella se deslizaba cada vez más rápido sobre el trasero, pero sin hacer ningún movimiento por su parte. Era como si el terreno se hundiese bajo su cuerpo; y ella huía cada vez más rápido delante de él; pero él huía también.¹⁵³

En la descripción de los lugares, tal como los contemplan los protagonistas, encontramos semejanzas: “Derborence, la palabra es [...] un canto dulce y algo triste en la cabeza. Empieza un poco duro y marcado, luego vacila y decae [...] y acaba en vacío, como si quisiera significar la ruina, el aislamiento, el olvido [...] Derborence, la palabra suena triste [...] mientras uno asoma al vacío, donde ya no hay nada, y se ve que ya no hay nada más”.¹⁵⁴

“—Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza [...] Y usted si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera [...] San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio ”.¹⁵⁵

El tiempo en el cuento del escritor mexicano se difumina en el viento y en un diálogo, que en realidad es, un monólogo del hombre que describe a otro hombre el lugar adonde llegó tres lustros antes y regresó de ese pueblo donde “no se oye sino el silencio de todas las soledades. Y eso acaba con uno”.¹⁵⁶

¹⁴⁹ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵¹ Ya sabemos, además, que existe en Oaxaca un San Juan Luvina, un municipio de la Sierra Norte de Oaxaca; de este sitio pudo partir Rulfo para concebir “Luvina”.

¹⁵² Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, p. 119.

¹⁵³ Charles-Ferdinand Ramuz, *op. cit.*, pp. 19, 20.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 22, 179.

¹⁵⁵ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, pp. 121, 128.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 128.

Una similitud más la encontramos en los pobladores: “...en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido, como quien dice... Y mujeres sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas. Los niños que han nacido allí se han ido... Apenas les clarea el alba y ya son hombres”.¹⁵⁷ Con algunos matices, propios de la geografía y la historia, no son muy distintas las circunstancias en *Derborence*, donde “apenas quedan [...] hombres válidos; es un pueblo de cabras, mujeres, niños, viejos”.¹⁵⁸

La presencia de los niños en ambos textos es signo de esperanza, de vitalidad en ciernes, sobre todo, en *Derborence*. Después de casi tres meses, una vez que Antoine ha salido de los escombros y ha regresado con su mujer, más que un sobreviviente es un renacido, o una suerte de Lázaro. Llega a su casa; lo visitan el presidente y el cura, seguidos de una muchedumbre que lo mira como un milagro viviente; él apenas está incorporando a la vida (“No me encuentro bien, he estado debajo de las piedras, imagínese...”). Al abrir la ventana para recibir a la gente que quiere verlo; un grupo de niños se espanta “con aquella cara blanca que se les acercaba lanzando un gran grito. Y los niños se dispersaron”.¹⁵⁹

El regreso de Antoine, ante la sorpresa de su esposa, Thérèse, sosiega el drama de la pequeña comunidad de pastores, aunque un denso manto de congoja cubre la existencia del lugar. Se impone la perseverancia en un mundo feraz y elemental que sobrevive en medio de las privaciones. Ramuz lo detalla con precisión evanescente.

Había un gran alboroto; no se podía creer que un hombre hubiese sobrevivido: verlo se convirtió en un espectáculo: entre la admiración y el temor; algunos lo vieron como un espectro; otros, “talmente un muerto entre los vivos [...] [un] enterrado vivo”.¹⁶⁰

Aunque ya está lejos de los ciento cincuenta millones de pies cúbicos de piedra que desplomaron y de la lluvia de fino polvo que cayó después, aun en su casa se siente atrapado; acaso sólo es la imperiosa necesidad de cumplir un destino, el destino en su nombre, pues Antoine significa “valiente” y Pont es “puente”. Hechizo y comunión se abrazan: su nombre encierra un regreso a la montaña. Ahora lo acompaña y lo guía Thérèse Maye. Sus cinco acompañantes han quedado abajo, sólo observan atónitos: “La montaña es todopoderosa, pero he aquí que una débil mujer se sublevó contra ella y la derrotó, porque amaba, porque tuvo el valor necesario [...] ahora se veía que el hombre ayudaba a la mujer en los pasillos difíciles; allá donde la roca formaba una pared, él bajaba primero de un brinco y la cogía en brazos”.¹⁶¹

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹⁵⁸ Charles-Ferdinand Ramuz, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁹ Charles-Ferdinand Ramuz, *op. cit.*, p. 128.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 129-130, 136.

¹⁶¹ Charles-Ferdinand Ramuz, *op. cit.*, p. 177.

El final de la novela está en los lindes de lo real y lo fantástico. ¿Acaso del joven, –quien ya había perdido a Séraphin, su figura tutorial– sólo regresó una emanación a recoger a su esposa que nunca se habría resignado dar a luz a un bebé, sin la presencia del padre? “Y en la fina cima de la pared rocosa, el tajo del glaciar arrojaba luz como un rayo de miel; pero, detrás de los que llegaban, y a medida que llegaban, la cañada entraba en el silencio, el frío y la muerte”.¹⁶²

Las geografías de *Derborence* y *Luvina* son muy distintas. Aun así, comparten coincidencias aprehensibles en la atmósfera anímica: el drama existencial es respirable en las dos poblaciones. Ramuz cree en la salvación, no así Rulfo: para el mexicano no hay expiación, y la condena provoca la culpa que es inseparable de la naturaleza humana, de manera singular en el catolicismo occidental. Rulfo es un fatalista, incluso nihilista; sólo hay que mencionar la culpa ancestral que cubre a sus personajes, mientras que Ramuz sigue “un misticismo materialista”.¹⁶³ Para el escritor suizo la existencia es ardua, pero también, reconfortante; vida y muerte se complementan y al mismo tiempo se dulcifican, haciendo más llevadera la pesadumbre. Para Rulfo no hay solución; como reza el dicho popular: “en el pecado se lleva la penitencia”. Ambos escritores distan de la autocomplacencia generalizada del arte en nuestros días: “Nada está cerrado, nada está completo, nada es perfecto ... y todo es trabajo, toda clase de trabajo se hace contra nosotros mismos y contra Alguien, hasta que se da un extraño momento, y por una especie de transposición, una bendición interviene; entonces sucede esa colaboración con Alguien, esa posibilidad de retorno, este retorno, este ‘reencuentro’”¹⁶⁴

El regionalismo de Ramuz se relaciona con el de Rulfo; rebasa la descripción localista que se articulan en regiones concretas con atavismos, rituales supersticiones y más tópicos analizados por la antropología y sus diversas vertientes. El escrito suizo fue definido, por Jean Malaurie, como “un poeta de la inquietud y de la insatisfacción, pero terco, resuelto, obstinado como un hombre de

¹⁶² *Ibid.*, p. 178.

¹⁶³ Jorge Ruffinelli (1980), “Rulfo y Ramuz: Realidad fantástica y discurso social”, en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad de Xalapa, p. 49.

Son muy escasos los textos en español que analicen la relación entre Ramuz y Rulfo; el ensayo de Ruffinelli en su momento es revelador; al comparar *Pedro Páramo* con *Derborence*, advierte que por semejantes que parezcan, su construcción “fantasmática”, representan “diferentes intenciones y contenidos ideológicos; se propuse “ver cómo esa visión del mundo se sostiene necesariamente en estructuras formales y procedimientos de estilos distintos, específicos”. *Ibid.*, p. 41. Ruffinelli enfatiza la relación de la “ideología dominante” configurada por “el poder que se busca criticar y destruir” (p. 50). Sabemos que el poder imperante no podrán destruirlo los escritores desde el ejercicio de un género literario. Considero, en suma, que el texto, con todo y su aporte, resta importancia a las semejanzas, en conjunto estilísticas, simbólicas tan profundas que comparten las novelas que nos ocupan.

¹⁶⁴ Véase, Deborah Puig-Pey Stiefel (2008), “Postfacio” en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortésur, p. 187.

la tierra”.¹⁶⁵ Rulfo abstraigo las experiencias y tradiciones, de autores como Knut Hamsun, cuya obra lo hacía hundir los pies en la tierra y volver a sus orígenes. *Hambre* (1890) marcó tanto al joven Rulfo que poco a poco fue rebasando las delimitaciones de estilos de época. Ramuz y Rulfo trascienden las convencionalidades del realismo; las problemáticas de sus personajes tímidos y ensimismados se proyectan como constantes del género humano: a través de la expresión poética, más que del documentalismo, penetra entre los lectores y se le valora dentro de los círculos académicos y los lectores no familiarizados con la historia y crítica literarias.

En la abstracción de hechos, Rulfo pluraliza tópicos: la soledad como extensión del advenimiento de la modernidad en temas domésticos, rurales y, aun, bucólicos. El delineamiento de la densidad de los ambientes, hasta proyectar una suerte de topologías anímicas que provienen de la espesura y la intensidad sonora del viento y del silencio; recuérdese el conocido pasaje de “Luvina” y “el ruido ese” que se oye en el momento en que “todo se quedó tranquilo, *como si el cielo se hubiera juntado con la tierra*”¹⁶⁶ aplastando los ruidos con su peso”. Esa abstracción es suprema expresión de la coexistencia de la vida y la muerte: es una sentencia que se despliega a lo largo de *Pedro Páramo*.

Las connotaciones del silencio son múltiples: una, inmediata, es la ausencia, y podrán seguir la muerte y la pérdida que tiñen hechos y el mutismo en “Luvina” y en *Pedro Páramo*, donde abundan los muertos con voz. El peso de la naturaleza se ejemplifica, como una fuerza sobrenatural, incluso diabólica, en *Derborence*. En Rulfo como en Ramuz, el realismo trasciende la verosimilitud asible y tangible, *Derborence* y *Luvina* dejan de ser tierras inhóspitas e indómitas. Historia, mito y ficción una vez más coinciden para dar cuenta de un mundo metafísico a partir de escenas realistas que inciden en la literatura fantástica.

En Ramuz es manifiesta la fe y la religiosidad; en Rulfo la fe yace debilitada por las circunstancias sociales: es la resignación viva. A los personajes rulfianos las penurias les alcanzan para gozar la dicha después de la muerte, porque muchos de ellos, incorpóreos, sólo son voces con girones que hablan: “los viejos aguardan por ellos [sus hijos] y por el día de la muerte, sentados en sus puertas, con los brazos caídos, movidos sólo por esa gracia que es la gratitud del hijo... Solos, en aquella soledad de Luvina”.¹⁶⁷ En *Derborence* la devastación está encarnada en la propia naturaleza por un hecho intempestivo que asola a una comunidad, pero que forma parte de la condición humana. Ramuz, –quien siempre tuvo presente y se interrogó sobre conflictos históricos como el

¹⁶⁵ Véase, Jean Malaurie (1979), en Charles Ferdinand Ramuz, *La pensée remonte les fleuves*, Éditions Plon, París (Contraportada).

¹⁶⁶ Juan Rulfo (1985), “Luvina”, *op. cit.*, p. 125. (Las cursivas son de quien escribe).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

destino, la burguesía, las grandes ideologías, la crisis y la inmanencia religiosa—¹⁶⁸ medita sobre las implicaciones de la existencia; la crítica sobre los desplazamientos, la Primera Guerra Mundial, los cambios de las fronteras, los países nacientes (tras la disolución del imperio austro-húngaro), y las consecuentes migraciones, está representada por la caída del gigantesco muro de la montaña. Se palpa un instinto de muerte en la naturaleza que, de igual modo, asombra por la vitalidad pródiga que comparte las mismas frondosidades y con la agonía de los yermos y los hielos desérticos. “Todo se apaga, todo se enfría, todo calla, todo desfallece y muere; y entretanto, un mismo color triste, un mismo color azulado, se expande debajo de nosotros como una fina niebla, a través de la cual se ven pequeños lagos umbríos que brillan todavía un poco, y luego dejan de brillar, allanados en el desorden como techumbres de zinc”.¹⁶⁹

Ramuz y Rulfo parten de anécdotas y conflictos de pequeñas comunidades cuyos recuentos e historias se desbordan del pasado y emergen preocupaciones en torno a la realidad presente; aparecen motivos de reflexión, que pueden oscilar entre la filosofía y la antropología, desde una mirada diacrónica y una temporalidad abierta.

El drama de una comunidad de pastores ante el derrumbe de una montaña y la fantástica sobrevivencia de uno de ellos se transforma en la reflexión de su autor sobre el poderío de la naturaleza que, sin cuestionamiento alguno es suprema: sagrada. El relato se pregunta sobre la pobre conciencia de la humanidad, sobre la lucidez y la exigencia de la funcionalidad que la población debe seguir. Intuye la importancia de la fe y el esfuerzo, fundamentales para la consecución de una *buena* vida; la bondad, aun en un ambiente rústico es más respirable que la existencia regida por la funcionalidad de la población a cualquier costo, incluso, en detrimento de la naturaleza. A pesar de la sencillez aparente, *Derborence*, no está exenta de registros simbólicos; las connotaciones de la montaña son múltiples; por ejemplo, Juan-Eduardo Cirlot se refiere al sentido místico de la montaña, explicable por ser el medio que une cielo y tierra, además representa el centro por el cual pasa el eje del mundo. Y como dice Mircea Eliade: “La cima de la montaña cósmica no sólo es el punto más alto de la tierra, es el ombligo de la tierra, el punto donde dio comienzo la creación (la raíz)”.¹⁷⁰

Rulfo parte de la historia de una mujer agónica que deja a su hijo la encomienda de buscar a su padre y cobrarle el agravio del abandono y el olvido en que los tuvo a ella y a él. Mientras busca a su padre va conociendo a mucha gente y se entera que era el más temible de los hombres, cacique y

¹⁶⁸ Véase, Jean Malaurie (1979), “Préface”, en Charles Ferdinand Ramuz, *La pensée remonte les fleuves*, Éditions Plon, p. 10. pp. 9-13.

¹⁶⁹ Véase Mircea Eliade, *apud.*, Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortedur, p. 24.

¹⁷⁰ Véase, Juan Eduardo Cirlot (1994), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, p. 308.

prácticamente dueño del pueblo. No puede cumplir el encargo de su madre; se encuentra en un mundo en el que todos están muertos y él mismo ha muerto de miedo, espantado por una estridencia coral de voces. La culpa lo asfixio y lo mató; Comala se vuelve la protagonista de la narración —que vertebra en la segunda parte— en torno de las acciones del cacique y el amor estéril por una mujer indómita: Susana San Juan de quien se sabe sobre todo a través de la evocación. En primer plano está la naturaleza, presente también en los recuerdos de Dolores Preciado; su mismo hijo se había imaginado que encontraría una vegetación pletórica, un mundo de vida: “...comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala”.¹⁷¹ Ni ilusiones ni esperanza son los tópicos que concentran la novela; algunos centrales son: la pasión estéril, el cacicazgo, la migración, el paraíso perdido, la reconciliación con el padre, la culpa, la lucidez y la subversión desde la locura (encarnada en Susana San Juan), la fe quebrantada por la debilidad del Padre Rentería; la deshonra de las mujeres.

En un registro contextual se alude a la Revolución traicionada, la violencia perdurable, el abandono del México rural, la creciente pobreza y la extinción de la fertilidad. En otro substrato, *Pedro Páramo* es una novela de la memoria y de lucha contra el olvido de costumbres, tradiciones. Y, claro, uno de los cimientos centrales de la novela es la palabra; gracias a ella, el autor funde hablas regionales, refranes populares y trasfiguraciones de enunciaciones orales.

Ramuz y Rulfo se identifican en la parquedad, evitan emociones y entornos cotidianos que rodean a hombres y mujeres; ambos dejan ver, entre líneas, el extravío de la humanidad y sus circunstancias. Y así se puede acceder al mito, sustancia inseparable de la imaginación, de las tradiciones orales, narraciones en las cuales se despliegan los discursos ficcionales, donde la verosimilitud de la ficción puede coincidir o incidir, de manera directa, con los hechos verificables, de la historia.

El final de la novela de Rulfo evoca aires de la novela de Ramuz: Pedro Páramo, el amo de Comala, sucumbe tras la muerte del único ser que lo conmovió y lo ilusionó (con la única excepción, acaso, de Miguel Páramo): Susana San Juan. “Don Pedro no hablaba [...] Juró vengarse de Comala: —Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo”.¹⁷² La premonición causa asombro, sobre todo, por el desenlace, tan inesperado como el final de *Derborence*. El sordo Abundio Martínez, asfixiado por la angustia e impelido por el alcohol, (tras la muerte de Cuca, bullía por el rencor y la borrachera) perpetra el parricidio. Un momento antes iba

¹⁷¹ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, FCE, Col. Letras Mexicanas, p. 149(segmento 1).

¹⁷² *Ibid.*, pp. 247- 248 (segmento 65).

trastabillando por la calle pidiendo ayuda para enterrar a su esposa y en un santiamén ya “tenía el cuchillo lleno de sangre en la mano”. Imperturbable, en apariencia, Pedro Páramo:

Quiso levantar su mano para aclarar la imagen; pero sus piernas la retuvieron como si fuera de piedra [...] Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir una palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.¹⁷³

Recordemos, una vez más, el simbolismo del nombre Pedro Páramo: connota piedra, erial e infertilidad. Mito, historia, ficción y realidad, reiteramos, se funden. Octavio Paz sintetiza de manera impecable la significación de Rulfo y su obra:

Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen –no una descripción– de nuestro paisaje [...], no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de *otro mundo*.¹⁷⁴

El homenaje de Rulfo a Ramuz alude a la fusión entre mito, historia, naturaleza y fe, como señala Jorge Aguilar Mora, “el mito de Pedro, la piedra, como cimiento de la Ciudad de Dios, se vuelve primero irrisorio cuando el apellido del personaje le responde al sujeto simbólico”.¹⁷⁵ Derborence, Luvina y Comala son territorios en los que las significaciones brotan de los contrastes entre el pasado y el presente: coexistencia entre presencias y ausencias; los horizontes de la vida y la muerte se fusionan. A Ramuz y a Rulfo les preocupa el mundo rural y la recuperación del habla popular; su oralidad. Es revelador que desde realidades tan distintas, se evidencien coincidencias tan profundas. Para Rulfo más que una influencia literaria, Ramuz fue un modelo de escritor, cuya poética se emparenta por su desconsuelo; en el escritor suizo expresado en las contradicciones del mundo y en el mexicano se expresa en su descreencia a cualquier salvación de la condición humana.

¹⁷³ *Ibid.*, pp. 253, 254 (segmento 69).

¹⁷⁴ Octavio Paz [1967] (1990), *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, decimoctava edición, p. 18.

¹⁷⁵ Jorge Aguilar Mora (2010), “Yo también soy hijo de Pedro Páramo”, en *La sombra del tiempo. Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*, México, Siglo XXI Editores, p. 103.

1) La crítica y sus diferencias

Felipe Garrido difiere de los críticos que consideran que la obra de Rulfo “es una especie de marcha fúnebre, acompañada” y reiteran que uno de los atributos más repetidos en la obra es la monotonía. Cuestiona a quienes siguieron a pie juntillas las palabras de Carlos Blanco Aguinaga, “...es agobiante la falta de dinamismo de la prosa de Rulfo”, signada por: “Una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo primitivo de estos cuentos en los cuales parece haberse detenido el tiempo”.¹⁷⁶

“Los críticos posteriores —apunta Garrido— han refrendado con insistencia sospechosamente acrítica la visión de Blanco Aguinaga” y en consecuencia “una vez que un autor ha sido catalogado lo que suele hacerse es sustituir la lectura de la obra con la lectura de su etiqueta”; el académico ha mostrado el humor de los personajes en los cuentos y la novela: “Luvina”, “El hombre”, “La cuesta de las comadres”, “Paso del Norte”. Corrosivo, así como “El día del derrumbe” y “Anacleto Morones” —los dos textos explícitamente humorísticos de su autor—, el humor convive con la fatalidad, “como burla intrínseca, en la naturaleza misma del hombre, en el deseo de satirizar —como llegó a decir el escritor— algunos valores que tradicionalmente se han considerado válidos”. Nos recuerda, asimismo, dos cuentos abiertamente humorísticos.

Un humor paradójico y sombrío se encuentra en “Talpa”, “Nos han dado la tierra”, “La noche que lo dejaron solo”, el episodio final de “El Llano en llamas” y muchos pasajes de la novela. Uno de los más sobresalientes es la multiplicidad de imágenes de Susana San Juan; un momento crucial sucede a su muerte cuando las campanas empiezan a sonar: creciente era la algarabía de los pobladores que venían de Contla “como en peregrinación” a Comala; la congregación se tornó fiesta. Llegaron músicos y hasta un circo con volantines y sillas voladoras. Y “las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo [...] La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron”.¹⁷⁷ Como observa Garrido, vitalidad y quebranto se truecan en fugacidades intermitentes. “La muerte se transforma en día; el sufrimiento del cacique enamorado deviene la alegría desenfrenada del pueblo, ajeno a ese amor. Hay, de nuevo, un punto de vista múltiple y una sonrisa adolorida”. La risa misma suaviza y desvanece la desolación como cuando Terencio Lubianes y su hermano Ubillado expresan su dolor ante la muerte de Miguel Páramo, en realidad,

¹⁷⁶ Carlos Blanco Aguinaga (1955), “Realidad y estilo de Juan Rulfo” en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, septiembre-octubre, p. 61.

¹⁷⁷ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, FCE, Letras Mexicanas, p. 247 (segmento 65).

por los malestares físicos, en los hombros y los pies respectivamente, que los causó el peregrinaje del velorio, lejos de la aflicción anímica.¹⁷⁸

Si es cierto que la escritura de los cuentos sirvió como preparación de la novela, fueron mucho más que ejercicios, terminaron siendo una cima en su género. Para cada uno de los proyectos Rulfo se propuso una singular concepción artística. Texto y mirada del mundo se integran a la ideología.¹⁷⁹

El realismo es un elemento y atributo más que une a los cuentos y la novela de Rulfo. La obra de Rulfo¹⁸⁰ ahonda “en conflictos locales, al replantear la condición humana universal desde perspectiva y circunstancia americanas, logrando así una interpretación de la existencia jalisciense y una revelación del hombre”¹⁸¹

El significado y el sentido de la crítica rulfiana los delineó Carlos Blanco Aguinaga: sitúa a Rulfo ante los escritores y las obras que configuran la novela decimonónica entre el realismo y el naturalismo; la trascendencia de la realidad “objetiva” que se alcanza en la efervescencia y se diluye en la irrealidad. El escritor mexicano mantiene convivencia con Dostoievski, Tolstoi y Galdos (aunque pocas veces se expresó bien de la novela española) y así llega hasta Proust, a *Finnegan's Wake*, Kafka y los escritores nórdicos; ríos profundos de experimentos interiores.

¹⁷⁸ Felipe Garrido (2004), “La sonrisa de Juan Rulfo”, en *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, UNAM, México, pp. 105, 109.

¹⁷⁹ Diane E. Hill apunta que en el proceso creativo de los cuentos de Rulfo aparecen tres constantes: los procesos de integración, desintegración e intensificación. (“Los cuentos de Juan Rulfo no son cuentos sólo de personajes, sino cuentos que ejemplifican la condición humana y su composición.”) El efecto de integración crea “un mundo establemente grotesco” y es resultado de “un estilo en el cual el personaje actúa de acuerdo con sus circunstancias, que son determinadas por las cosas que lo rodean y de acuerdo con el tema central.

Respecto de la desintegración, Hill establece tres tipos. “El primero se relaciona con circunstancias que se bifurcan para formar dos mundos totalmente separados, cuyo único punto de contacto es el mismo personaje. Estos dos mundos, que podríamos denominar como el mundo del ‘es’ y el mundo del ‘tal vez sea’ nunca se enfrentan en la realidad. [...] La intensificación se relaciona ante todo con el estilo [...] por lo general en forma de monólogo [...] o de diálogo entre dos o tres personas. Casi siempre se presenta en primera persona [...] Hay una interrelación de tiempos que intensifica y da nueva importancia a los hechos específicos que ocurren en cualquier momento dado.” Esos tres procesos determinan, en opinión de Hill, la mayor parte del estilo de Rulfo: “es la combinación e interacción de los tres lo que produce el efecto desconcertante de la obra”. Esos tres elementos, “llegan a convertir realidades de por sí increíbles en realidades patentes y sorprendentes”. Véase, Diane E. Hill (1974), “Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo”, en Helmy F. Giacomán, (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. *op. cit.*, pp. 99-108

¹⁸⁰ *El gallo de oro*, como se verá en el último capítulo, también proyecta la realidad y sus circunstancias sociohistóricas.

¹⁸¹ Véase, Marcelo Coddou (1974), “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo”, en Helmy F. Giacomán, *op. cit.*, p. 69.

Rulfo [...] trata la realidad desde el [a]dentro del sujeto hacia el [a]fuera del objeto. Así aparece éste, teñido de la sensibilidad del narrador, pero sin que se imponga ningún significado conceptual a través del análisis. [...] Rulfo no trata de averiguar los mecanismos internos de la realidad objetiva [...] Frente a la prosa narrativa mexicana anterior, ideológica, dogmática a veces, prosa que subrayaba, analizaba y explicaba, Rulfo incorpora ahora al cuento mexicano la forma objetiva de narrar característica de los escritores subjetivistas modernos.¹⁸²

Es preciso recordar que Carlos Blanco Aguinaga publicó el texto citado por Felipe Garrido tan sólo siete meses después de la aparición de la novela. Es un ensayo crítico e interpretativo iniciático; que alimentó a la crítica durante muchos años. Al hablar y escribirse sobre los personajes y los textos rulfianos ha sido muy natural referirse con atributos que derivan de palabras y expresiones presentes en sus cuentos y su novela “fantasmas”, “fatalismo”, “laconismo”, “irrealidad y subjetivismo”, “tiempo detenido”, “un puro soñar interior”, “estancamiento del tiempo”, “violencia sorda”. Blanco Aguinaga –como ya se ha citado antes– precisa una conjunción de tradiciones en la obra de Rulfo,

creando desde dentro con originalidad plena una realidad a la vez universal y moderna, tradicional y mexicana, encontramos a Juan Rulfo, quien, primero con sus cuentos de *El Llano en llamas*, y ahora con su novela *Pedro Páramo*, abre nuevos derroteros para la prosa narrativa mexicana [...] sin fe, contemplando tierras secas, caciques, el maíz que no crece, el polvo, el viento sin sentido, las peregrinaciones a Talpa, los crímenes mecánicos y primitivos, la soledad y miseria mudas de los hombres del campo sabiendo que hay sueños interiores que no se resuelven ni con el mensaje social ni con la “bola”.¹⁸³

m) Localismo *versus* cosmopolitismo

A Rulfo se le consideró autor regionalista, designación que a él le incomodó: “no me interesa que lo digan; eso de que soy un escritor regional. Yo no sé lo que quieren decir con eso. En primer lugar, todos los escritores son regionales. Cada uno expresa su región. Tampoco cuadra eso de rural porque yo utilicé personajes del pueblo o campesinos. Eso no implica exactamente que vivan en el campo. Pueden vivir en una población grande y estar en contacto con el campo”.¹⁸⁴

¹⁸² Carlos Blanco Aguinaga (1955), “Realidad y estilo de Juan Rulfo” en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, septiembre-octubre, p. 71.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 60, 61.

¹⁸⁴ Este comentario deja entrever la conciencia y el propósito del escritor de integrar el mundo al ciudadano; él mismo nació en un mundo rural y se integró al mundo ciudadano de manera intermedia más de un lustro y antes de cumplir los veinte años vivió, sobre todo, en la Ciudad de México y la ciudad de Guadalajara. Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, p. 70.

Lo revelador del texto de Carballo –quien también nació en Jalisco– es la comparación desde el contraste con la obra y la figura de Juan José Arreola; muchos años se creyó que ambos habían nacido en 1918, hasta que días después de la muerte de Rulfo se dio a conocer su acta de nacimiento. Se supo –como ya se ha visto– que el autor de “Talpa” nació en 1917 y no un año después como Arreola y varios de sus colegas con quienes Rulfo se sintió identificado amistosa y generacionalmente. Muchos años después, José Luis Martínez (1918-2007) recordó que llegó a comentar: “Él [Rulfo] decía que era de 1918, porque Juan José Arreola, Alí Chumacero, Joaquín Díez-Canedo, Ricardo Martínez y yo mismo nacimos en el 18. Lo hizo para sumarse al grupo dominante. Es curioso, él quería sentirse ligado a sus amigos de entonces”.¹⁸⁵ Carballo escribió en 1954:

Arreola nació adulto para las letras, salvando así los iniciales titubeos. Poseedor de oficio y malicia, dueño de los mecanismos del cuento, rápidamente se situó en primera línea. En cambio, Rulfo es un cuentista de cámara lenta que silenciosamente se ha venido colocando entre los más significativos. [...] Arreola es la corrección y la fiesta del lenguaje; Rulfo, la muerte y el triunfo del pueblo. Arreola plantea sutiles casos de conciencia, intrincados problemas intelectuales; Rulfo, patentes problemas del diario subsistir, elementales y hondos. [...] Los mundos de ambos cuentistas, distintos en esencia, coinciden, sin embargo, en la piedra de toque de cualquier obra artística: la calidad.¹⁸⁶

En las palabras del autor de *Protagonistas de la literatura mexicana*, se percibe una opinión entre el sigilo y el misterio. Habrá que ponderar: los pasos de Rulfo fueron más discretos que silenciosos; en la escena pública de los gremios, el silencio es sinónimo de ausencia, inexistencia o el desprecio llamado confinamiento. Y a pesar de los adversarios que Rulfo tuvo en la escena literaria, no recibió de ellos la indiferencia, de ser así no se habrían ocupado en aludir a sus textos, menos aún de comentarlos o situarlos entre la obra de sus contemporáneos. Las críticas desfavorables respondieron, implícitamente, al desconcierto ante la revelación de nuevos registros narrativos o literarios.

Carballo precisa que se puede ser mexicano, de igual modo, por *alusión* y por *elusión*; agrega que ese detalle lo olvidan lectores y críticos que enjuician a Arreola:

¹⁸⁵ Emmanuel Carballo (1990), “Barba Jacob, Rulfo y Sayula”, *unomásuno*, México, 6 de junio, p. 23; Roberto García Bonilla (2007), “José Luis Martínez: monólogo sobre Rulfo”, *Milenio Semanal*, núm. 494, 26 de marzo, p. 58.

¹⁸⁶ Emmanuel Carballo [1954] (1974), “Arreola y Rulfo cuentistas”, en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, pp. 17-30.

Los despista el hecho de que sus cuentos rara vez traten asuntos mexicanos. Olvidan que su nacionalismo no reside en la anécdota sino en la manera de tratarla; es el nacionalismo de *reacciones* más que de *acciones* [...]. Se ve [...] que los ataques que se lanzan a Arreola para favorecer a Rulfo son injustificados. Ambos son, en sus respectivas posiciones, los mejores cuentistas del momento [...]. Antagónicas entre sí, sus obras están inscritas, sin embargo, en un mismo círculo: el de la promoción literaria. [...] *Estar* con Arreola equivale a parecersele, lo mismo significa *estar* con Rulfo. Estéticamente todo se aclara y justifica *estando* y apreciando a los dos.¹⁸⁷

Carballo describe rasgos que caracterizan la escritura de Rulfo y atributos de los cuentos de *El Llano en llamas*; antes menciona que además del pesimismo, le reprocharon a Rulfo que no sabía escribir:

El lenguaje y la construcción sintáctica varían de acuerdo con la intención y el tema. Rulfo no alcanzaría los efectos que logra con otro idioma; éste responde al carácter de sus personajes, a la atmósfera en que se mueven. [...] El monólogo interior, la simultaneidad de planos, la introspección, el paso lento, son usados por Rulfo con óptimos resultados [...] En todo el libro se observa el triunfo de las figuras sobre las anécdotas, de los personajes sobre los propios actos, del autor sobre el tiempo. Y es imposible que un escritor que ha dominado la técnica no sepa escribir. [...] Las anécdotas que Rulfo utiliza son más o menos las mismas que trabajan los escritores realistas. [...] Si la calidad la diera el tema, en vez de estar en bancarrota, los jóvenes cuentistas estarían en plena bonanza [...] porque sabe escribir, Rulfo se salva: sus cuentos son horadación que practica en los puntos clave de la vida campesina.¹⁸⁸

La definición y descripción de Rulfo y su obra hecha por Emmanuel Carballo, parece haber configurado el inicio de la crítica y, en general, de la imagen que se generalizará hasta crear una suerte del negativo del retrato que el mismo escritor aceptó, sobrellevó y, al final, alimentó.

En la conclusión del ensayo se leen encomios al cuentista Rulfo que después también se atribuirán a su novela: un autor monódico cuyos territorios y seres en los que ahonda son elementales; de ahí la reiteración de sus motivos; en retrospectiva se puede añadir que esos motivos son motivos conductores que signan su obra. Respecto del realismo en la obra rulfiana,

¹⁸⁷ Carballo deja entrever, de paso, algunos detalles de la polémica sobre el nacionalismo y la mexicanidad: “Hoy que el nacionalismo en las letras se ha envilecido a golpes de demagogia [...] ha surgido una nueva regla para enjuiciar los productos literarios. Una obra es buena —se dice— no por el hecho de realizar valores estéticos sino por ser eminentemente mexicana [...] La mexicanidad como cualquier nacionalismo bien entendido, no es una preocupación consciente, una finalidad; es sólo una manera de ser y de actuar en la vida”. *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 28-29.

Augusto Monterroso realizó a finales de los años cincuenta¹⁸⁹ una encuesta entre conocedores del género fantástico, algunos se negaron a aceptar la literatura de Rulfo como fantástica, “sustentada en seres no venidos del más allá, sino en pobres almas no desprendidas aún del todo de su condición terrena, tumbas a medio cerrar e insinuaciones de muerte en cada página”; agrega que son tan pobres como en los rumbos por los que se desplazan. También los fantasmas de Rulfo son católicos; son de verdad; plantea que la negación de la literatura de Juan Rulfo como fantástica se debía a que años atrás, de manera equivocada, “se creyó que Rulfo era realista cuando en realidad era fantástico, y nuestra buena crítica estaba convencida de que lo fantástico sólo se hallaba en las vueltas de tuerca de Henry James o en los corazones reveladores de Edgar Allan Poe. Entonces se planteaba también la dicotomía campo-ciudad como ámbito o los ámbitos posibles de la narrativa”.¹⁹⁰ Ese realismo (exterioridad física de los personajes y las circunstancias sociales de su entorno) se complementa con una tradición que el escritor asimiló y sintetizó: la narrativa de la Revolución en escritores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Nelly Campobello; expresó particular preferencia por Rafael F. Muñoz. Blanco Aguinaga continuará la configuración crítica de la obra rulfiana, que también marcó, y por momentos manchó a su autor: “Rulfo, solitario, interior, vive un tiempo subjetivo que impone desde dentro, sentimentalmente, a toda realidad ajena a sí mismo”.¹⁹¹

Sobre la supuesta dicotomía entre Rulfo y Arreola, Manuel Durán observó en la década de los setenta que los lectores en Rulfo se dividen en tres: quienes encuentran lo mejor del escritor jalisciense en sus cuentos; quienes creen que la novela es superior, y quienes tenían fe en que las futuras obras del escritor superaran a las anteriores o fueran inferiores. Las palabras de Durán dejaban entrever que el silencio del escritor ya estaba contribuyendo a rarificar su imagen –no necesariamente ante los especialistas– y la proyección y la recepción de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*.¹⁹²

¹⁸⁹ Entre enero de 1956 y noviembre de 1958, siendo presidente del Colegio de México, Alfonso Reyes ofreció becas a distintos intelectuales y escritores, entre ellos a Juan Rulfo, Octavio Paz y a Augusto Monterroso, quien realizaba precisamente una investigación sobre el género fantástico. Daniel Cosío Villegas cuando llegó a presidir el Colegio de México, en septiembre de 1958, suprimió esas becas tres meses después. En una misiva Cosío escribió a Rulfo: “si bien cada una de esas ayudas es modestísima, todas representan una suma que el Colegio no puede erogar indefinidamente”. Véase [Pablo] Rulfo [1958] (1976). Cartas 6, 7 y 8. Archivo histórico de El Colegio de México.

¹⁹⁰ Augusto Monterroso (1998), “Los fantasmas de Rulfo”, en *La vaca*, México, Alfaguara, pp. 79-80.

¹⁹¹ Carlos Blanco Aguinaga (1955), *op. cit.*, p. 61.

¹⁹² Manuel Durán (1974), “Rulfo cuentista, La verdad casi sospechosa”, en Helmy F. Giacomani (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. 114-115.

CAPÍTULO V
PEDRO PÁRAMO (1953-1955)

Introducción

Rulfo tiene dieciocho años de edad cuando empieza a escribir la novela escenificada en la ciudad de México y de la cual sólo se rescató “La vida no es muy seria en sus cosas” y tal vez “Un pedazo de noche”; veinte años después se publica *Pedro Páramo* en la primavera de 1955, año crepuscular en la vida de su autor: se anuncia un fulgor que no ha cesado; es también la aparición de un ocaso escritural en la vida de un hombre contenido en su creatividad, quizás provocado por una presión de los medios de comunicación que lo intimidó y le exigió más de sí mismo, como a un ídolo de moda elevado por la industria del espectáculo. Se aunaron las hostilidades y maledicencias de su gremio que lo inhibieron tanto como su propia autocrítica, el escepticismo y una real astenia cotidiana, Los proyectos escriturales persistieron, aunque no volvió a publicar, si se exceptúa *El gallo de oro y otros textos para cine*.¹ Nadie sospechó que en la literatura hispanoamericana se estaba gestando una leyenda del silencio. El misterio sombreó e iluminó una vida asentada en los enigmas. Entonces, paulatinamente, se fue descubriendo una imagen con múltiples rostros que resplandecía y se extinguía con intermitencias.

La obra, ya se sabe, tuvo resonancia inmediata; la recepción, con algunas excepciones, fue benigna. Lecturas lineales y sin horizonte crítico gestaron los equívocos que derivaron en la versión generalizada de una recepción negativa, que terminó por volverse una leyenda con un sinfín de detalles que rodearon la vida del escritor. La recepción de la obra en el extranjero fue lenta e inusitada en ciertos países; fue una sorpresa la tardía recepción en España debida a que el comité censor franquista encargado de juzgar *Pedro Páramo* prohibió, en 1955, la circulación de la novela, “en bloque y sin apelación posible”. De igual modo se rechazó, años más tarde, la edición de *El túnel* de Ernesto Sábato, *Este domingo* de José Donoso y *El libro de Manuel* de Julio Cortázar. La importación muy reducida de ejemplares de la literatura latinoamericana fue una censura encubierta, aunque aun así los ejemplares podían *perdersse* antes de llegar a las librerías; con *Paradisu* (1966) de José Lezama Lima, así ocurrió; en realidad los ejemplares habían sido secuestrados. Después de una denuncia judicial. Se editó en 1974; no obstante, la novela siguió

¹ Rulfo no tenía una favorable opinión de *El gallo de oro*; primero se negó a su publicación; también se rehusó a que se tradujera. Al final, lo aceptó. Sobre este guion que –según dijo a Luis Leal– originalmente concibió como una novela, su autor señaló: “esto lo escribí sobre las rodillas.” Véase, Luis Leal (1980), “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guion o novela?”, *Revista Foro Literario*, año IV, vol. IV, núms. 7-8, Montevideo, pp. 32-36.

“secuestrada y con carácter firme y definitivo”, según lo asentó el fiscal de Orden al Director General de Cultura Popular. *Libertad bajo palabra* (1950) de Octavio Paz fue uno de los títulos cuya importación se disminuyó al mínimo: doscientos ejemplares.² El historiador y ensayista, Víctor Díaz Arciniega –autor de *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*–³ ha señalado que la censura en España no impidió la compra, venta y lectura clandestina de la literatura hispanoamericana durante el franquismo (1939-1975).

Las verdades malogradas por la duda y los asertos quebrantados son constantes en la figura de Juan Rulfo. Proyectos disgregados hasta el abandono y borradores destruidos caracterizan las rutinas de escritor. Adentrarse en su vida es una aventura riesgosa que conduce a las aproximaciones más que a las certezas. La corrección cronológica no ha imperado. Las huellas de una vida se han diseminado hasta consumirse en el cuerpo de su propia imagen, como las nubes inflamadas de un crepúsculo anuncian la oscuridad que se apoderará del firmamento.⁴

a) En busca de una escritura propia

Desde que abandonó los estudios en Guadalajara, Rulfo viajó con intermitencias cerca de un año en el Bajío y en distintos sitios del país. Se asimilaban y se afinaban disímbolas hablas en su oído interno que sería nodal en la consecución de un estilo que había estado forjando con perseverancia durante lustros. Y en los cuentos y en la novela lo desplegó mediante la utilización “del lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy”.⁵

Precisar rasgos de la vida del escritor jalisciense en su obra puede ser una tarea inútil, aunque no deja de ser significativo cómo el ambiente remite a un mundo rural entre la plenitud y la decadencia. El propio escritor afirmó que empezó a gestar *Pedro Páramo* por lo menos diez años antes de su publicación. Las pesquisas lo condujeron a explorar las connotaciones e implicaciones

² A pesar de la prohibición de la censura española, la novela *Pedro Páramo* fue publicada –antes de la muerte de Francisco Franco– por la editorial Planeta (Barcelona) en 1969. Y durante la transición, el Ministerio de Educación incluye la novela entre los títulos para el examen de acceso a la universidad. Véase, Núria Prats Fons (2004), “La censura ante la novela hispanoamericana en España” en Joaquín Marco y Jordi Gracia *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, El Puente, pp. 196-197.

³ Díaz Arciniega señala que el Fondo de Cultura Económica fungió como mediador entre el gobierno falangista y el gobierno mexicano. Y José Luis Aranguren llegó a comentar, en 1963, que “la sucursal era la mejor embajada”, aunque, como señala el autor de *Historia de la casa...*, “faltaba el desenlace previsible, incluso deseado: la muerte del generalísimo Francisco Franco”. Véase Víctor Díaz Arciniega (1994), *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 243-246.

⁴ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), p. 23.

⁵ Joseph Sommers (1974), “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, p. 18.

de elementos que darían cuerpo y tensión a la obra que, entre tantas vertientes, es una indagación de la geografía física y de los territorios anímicos; se aúnan las aspiraciones estéticas y las tradiciones literarias que lo estimularon y guiaron. La violencia física y psicológica persiguen a los personajes y sombrean sus derroteros; es la fusión de la realidad en cada destino manifiesto, entre la fantasía y la imaginación, en los pliegues y repliegues de la creación literaria. Aunque el escritor sólo quería alejarse de la ansiedad que lo embargaba; la confluencia de experiencias, recuerdos y un malestar cotidiano que siempre lo acompañó, inherente a la condición humana, no siempre explicable por razones lógicas o contextuales visibles; es el “malestar de la cultura” que resistió. Una propensión natural a problematizar el mundo; al verlo, sentirlo y comprenderlo. Rulfo estaba impelido en transformar la hostilidad de la realidad circundante en un mundo flanqueado por la violencia; ahí donde irrumpe la muerte como un acontecimiento, una eventualidad y un hecho común. Remotos y contiguos, el principio y el fin; desde su gestación la obra exige un largo aliento; una gestación lenta que abrumó a su autor, y la prolongada espera se fundió a los largos adioses de un escritor que nunca se resignó a la renuncia escritural, de ahí la imposibilidad de seguir escribiendo sin tener presente *Pedro Páramo*. Después de su publicación todas las hojas en blanco que escribió quedaron lacradas por la imponente presencia de esa novela suprema e insuperable.

Si es cierto que *Pedro Páramo* sombreó los cuentos, y aun cuando algunos críticos compararon ambos libros concluyendo que la novela era superior a *El Llano en llamas*, es excepcional su lugar en las letras mexicanas; tanto que inmediatamente después de su aparición Rulfo vivió uno de los momentos más fructíferos de su vida creativa. Fue la cúspide de su vida escritural. Entre 1953 y 1954, durante unos cuantos meses, el escritor por fin plasmó la novela que venía trabajando desde el inconsciente hasta la obsesión de reescritura y la edición para alcanzar la precisión en el estilo y la puntual naturalidad de la narración. Cristaliza, entonces, el reconocimiento de la crítica que ya antes se había manifestado de manera positiva. Rulfo emergía poco a poco como uno de los escritores más relevantes de la literatura mexicana, incluso ante quienes creían que era consentido de la señora Margaret Sheed, quien lo protegía en el Centro Mexicano de Escritores.

Poco después de la publicación de sus primeros cuentos y antes de terminar el año de 1945, surge el impulso para la escritura de la novela; ya lo había intentado antes, entre 1936 y 1939, pero *El Hijo del Desaliento* no fructificó. Rulfo desahogó sus apremios. Las carencias afectivas. El aislamiento y la desolación propiciaron los estados depresivos y, también, la creación: estaba solo en una ciudad que para él era “pequeña y miserable”. Esa novela estaba llena de retórica y tenía “ínfulas académicas sin ningún atractivo más que el estetizado y lo

declamatorio, en un lenguaje, del cual me daba exactamente cuenta”.⁶ Entonces se ejerció para liberarse de ese lenguaje retórico. Así llegó a la concisión, a la simpleza; antes, en la consolidación de un estilo y el esbozo de los personajes y el ambiente. El escritor no quería hablar como un libro escrito, sino “escribir como se habla”; además de los recursos formales de cada género, en los cuentos trabajó la sobriedad del habla en sus personajes y la austeridad en la descripción de las atmósferas y ambientes.

Una diferencia radical entre la malograda novela y *Pedro Páramo* es que la primera se situaba en la ciudad y la segunda era rural, cuyos ambientes el propio escritor conocía.⁷ Al referirse al lugar dónde ubicó su historia, recordó que cuando volvió a su pueblo, luego de tres décadas de no visitarlo, comprendió el silencio y el aislamiento de ese lugar que es Comala: lugar sobre las brasas.

Pedro Páramo venía desde antes. Estaba ya, casi se puede decir, planeado. Pues, como unos diez años antes. No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas en la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir para desenhebrar ese hilo aún enlanado. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, treinta años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía ciento cincuenta habitantes, cuando llegué [...] Me es muy difícil decir cómo nació. Fue una cosa intuitiva y producto puramente de la imaginación.⁸

El escritor recuerda también que antes de iniciar la escritura ya tenía “todo solucionado” en la cabeza. La novela asienta su dinámica en dualidades opuestas cuya columna vertebral es el eje vida-muerte; sus fronteras se funden y se fragmentan. La narración no parece seguir una continuidad cronológica sucesiva que complica su lectura inicial; la ambigüedad, el misterio, marcan el ocaso de la historia de un pueblo: su fracaso junto al hijo de Dolores Preciado, que es guiado no por el resentimiento, sino por el deseo de redimir su orfandad y motivado por la ilusión que, en su marcha a Comala, se debilita hasta aniquilarlo sin poder cumplir sus deseos, los de su madre y –por extensión– los del pueblo condenado en medio de la desdicha que se

⁶ Véase Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, p. 55.

⁷ En uno de sus comentarios sobre la gestación de la novela, Rulfo señaló: “escribí cuentos tratando de buscar una forma para *Pedro Páramo* a quien llevaba en la cabeza desde 1939. La idea me vino del supuesto de un hombre que antes de morir, se le presenta la visión de su vida. Yo quise que fuera un hombre ya muerto el que lo contara. Originalmente sólo Susana San Juan estaba muerta y desde la tumba repasaba la vida. Allí, entre las tumbas, estableció sus relaciones con los demás personajes que también habían muerto”. Fernando Benítez (1986), “Conversaciones con Juan Rulfo”, *México Indígena*, Instituto Nacional Indigenista, México, INI Número extraordinario, enero, p. 49.

⁸ Reina Roffé, *op. cit.*, p. 60; Juan E. González (1979), “Con Rulfo desde Madrid”, en *Sábado, unomásuno*, núm. 98, México, 29 de septiembre, p. 4.

extendió, proporcional, a la frustración del cacique, quien abandona al pueblo en ruinas cuando se entera de la muerte de Susana San Juan.

b) Colindancias entre la realidad y la invención

Y ese pueblo fértil, sin saber cómo ni por qué, se va erosionando, se “va muriendo por sí mismo”. De ese pueblo desapareció el fulgor porque la gente lo abandonó y las tierras de temporal, terminaron en la ruina. Realidad y ficción se rodean, se cruzan y en la fantasía o la ensoñación se asienta la imaginación que se revela en la escritura. Para el escritor jalisciense fue necesaria una geografía tangible y verosímil; sobre ella tendió asideros anímicos (personales) y estructurales (escriturales). Era más relevante el espacio que el tiempo. Aunque hay algunos detalles sobre la época, lo relevante para Rulfo son los acontecimientos.

El escritor acepta que no sabe el origen del protagonista Pedro Páramo, aunque los caciques abundaron; entre ellos sus propios parientes: los hombres que más veneró: su abuelo materno Carlos Vizcaíno y su padre Juan Nepomuceno Pérez Rulfo. Naturalmente, en la experiencia asimilada y el artificio escritural confirió atributos y circunstancias (“son milagritos que uno les cuelga”). Don Carlos Vizcaíno y su esposa doña Tiburcia Arias –cuya familia también acumulaba riquezas– provenían del poblado La Piña. Unieron sus esfuerzos y sus tierras. En las postrimerías del siglo XIX don Carlos adquirió Apulco, municipio situado al sur de Jalisco, entre Tonaya y San Gabriel y al norte de Tolimán y al oeste de El Grullo y Autlán de Navarro. Rulfo no olvidó a su bisabuelo, pionero reconocible, Lucas Vizcaíno cuyo segundo apellido era Preciado, el mismo de Dolores, la madre del hacendado que en el nombre lleva la orfandad y que deambula para cumplir una apremiante petición que aspira a la redención. “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”.⁹ ¿Cómo cobrarse la orfandad de los Preciado; el abandono en que vivieron?

Los encuentros entre la vida y la literatura pueden ser tan tenues como inapreciables. En los tiempos de don Lucas Vizcaíno, a mediados del siglo XIX, tenía eco la fama del terrateniente José María Manzano que amasó una fortuna a través de engaños, perfidias y usurpaciones. Uno de sus territorios se nombraba “la Media Luna”, típico en la vida rural de nuestro país. “El nomenclator de Jalisco registra media docenas o poco más de lugares homónimos. La hacienda de ese nombre que topográficamente corresponderá a la rulfiana está entre San Gabriel y Zapotlán”.¹⁰

⁹ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, México, FCE, (Letras Mexicanas), p. 149 (segmento 1).

¹⁰ Juan Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada*, México, Debate, p. 30.

Juan Preciado recuerda como su medio hermano, Abundio Martínez, al guiarlo por los territorios que lo llevarían al encuentro con el padre de ambos le describe: “—Mire usted —me dice el arriero, deteniéndose— ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo”.¹¹ Y cuando el cineasta Juan Carlos Rulfo, hijo del escritor, fue a buscar sus orígenes en los recuerdos de los “eslabones unidos a los tiempos de Cheno”, su abuelo, llegó a las tierras que su padre habitó y caminó sin cesar en la juventud; regresaría veinte o treinta años después. Acaso nunca más recorrería esos caminos pedregosos en los que la sequía se alternaba, de vez en vez, con las lluvias pródigas:

Hace varios años conocí el lugar donde vivió mi abuelo paterno, el señor Juan Nepomuceno Pérez Rulfo: un hacendado del sur de Jalisco, mejor conocido como Cheno. Ese lugar es Llano Grande: un lugar semiárido, rodeado por cerros y montañas que dibujan y pintan de azul los horizontes. Para algunos esta zona también es conocida como el Llano en Llamas. Allí, en los años veinte, la revolución de Pedro Páramo y la Cristiada revolviéron las cabezas de sus habitantes [...] Todo esto, y todavía más allá..., todo eso era de mi abuelo...¹²

c) La vida familiar

En 1949 nació su hija Claudia; un año después Juan Francisco y en 1955, Juan Pablo. Las deudas agobiaron al escritor que en 1949 ganaba novecientos pesos mensuales; a principios de ese año se publican en *América* las primeras once fotografías del escritor jalisciense. Una de las fotografías, la de los troncos, fue tomada un año antes en Mocambo (Veracruz) en su viaje de bodas; el crítico español José Carlos González Boixo observa que “un doble interés las singulariza: son las primeras que muestran su trabajo fotográfico y revelan la vocación de Rulfo por el esteticismo, ya que todas sin excepción siguen esta tendencia (Es pertinente llamar la atención que, excepto dos fotografías —la primera es de tema arquitectónico y la cuarta, de tipo antropológico— las demás sean de tipo paisajístico, serie en la que Rulfo tiende al esteticismo de forma natural) [...] Escuto como sería habitual en él, ofreció once fotografías sin ningún tipo de información, ni siquiera títulos”.¹³

¹¹ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 152 (segmento 2).

¹² Juan Carlos Rulfo (1995), *El abuelo Cheno y otras historias*, México, Ediciones El Milagro, Imcine, pp. 19-35.

¹³ José Carlos González Boixo (2006), “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica*, México, RM-FFL-UNAM-FJR- Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima-UIA-UNAM, pp. 249-285.

La fotografía sirvió como un decantador esteticista de la mirada que el escritor, además, recupera e integra a su imaginario que más tarde se desplegará, lejos del esquematismo y la reproducción y dentro de la invención, situada en la creación literaria. No hay asociación sucesiva de imágenes que se vierten en la descripción de los sitios en la literatura; es una captación inconsciente, dirigida hacia una atmósfera anímica y no a una reproducción topográfica.

Los años que rodearon la gestación, escritura y publicación de la novela fueron vehemenciales, sobre todo los que oscilan entre 1945 y 1959. En las *Cartas a Clara* se observa como el joven escritor se ha infatuado en su objeto de deseo; idealización, refugio, añoranza, queja, demanda y urgencias cotidianas se cruzan y se densifican con el trabajo creador, un imperativo que se interioriza, germina y estalla hacia diversas orientaciones en la aprehensión del horizonte que la mirada no puede abarcar. Coexiste la decisión indeclinable de escribir algo que no hubiese leído antes con la poca valía que tiene el escritor de sí mismo; en una misiva cuenta a su futura esposa: “Estuve en una fiesta en la casa de la pintora María Izquierdo y allí me encontré con un gran montón de poetas y pintores y escultores y artistas y ‘coleros’ como yo” [...] conocí a Enrique González Martínez, el autor de ‘Tuércele el cuello al cisne’, y a José Gorostiza, el mejor poeta de México”.¹⁴

d) Los caminos hacia la novela

Rulfo explicó en alguna ocasión que escribió *Pedro Páramo* alrededor de Susana San Juan, aunque al instante corrigió su afirmación: “Más bien alrededor del pueblo. *Pedro Páramo* es un lenguaje hablado”.¹⁵ Es muy probable que el escritor hubiese regresado antes y no treinta años, después, a la región donde nació para situar los territorios de su novela y que ese reconocimiento fungiera como una revelación. Lo cierto es que al volver a los pueblos que habitó y frecuentó en la infancia –luego de una ausencia de por lo menos dos décadas– emergió la ráfaga de la creación, aunque ese resplandor escritural se haya interpretado como súbito golpe de suerte o un impulso providencial de “ingenio lego” –se oían rumores a finales de los años cincuenta sobre el escritor jalisciense como “poco leído y no muy culto había producido *Pedro Páramo* por casualidad”–, idea que se fortaleció con otra que alcanzó la leyenda: la ordenación de los fragmentos de la novela por Juan José Arreola. Se abundará, al respecto, más adelante; ahora es necesario observar como hubo entredichos que se tornaron lugares comunes a lo largo de la vida del escritor, sobre todo, desde mediados de los años cincuenta.

¹⁴ Juan Rulfo (2000), *El aire de las colinas. Cartas a Clara*, México, Debate, pp. 42-43,

¹⁵ Reina Roffé (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, p. 69.

Esas reticencias –expresadas como verdades a medias, disgregadas como rumores de la ambigüedad– se mantuvieron vivas y alcanzaron a difundirse años después de la muerte del escritor. El poeta, ensayista y traductor Tomás Segovia –que llegó a dirigir la *Revista Mexicana de Literatura*–, recordó que a finales de los años cincuenta, Rulfo le pidió ayuda en la corrección de una solicitud administrativa: “me enseñó el borrador y yo me quedé asombrado [...], estaba mal escrito, con la sintaxis equivocada. Como yo tampoco sé redactar una solicitud, lo que hice fue corregirle la sintaxis”.¹⁶ Esa impresión pudo haber creado en el poeta valenciano una imagen de Rulfo, a la que se añade la época del fango volátil del alcoholismo que extravió al escritor y que motivó una estigmatización, incluso, magnificada. ¿Cuántos escritores, creadores, hombres de ciencia y población en general abundan en nuestras sociedades con alcoholismo y –como ahora se designan– otras adicciones? ¿Por qué se subestima a un escritor, cualesquiera que sea su actividad laboral, sólo porque no es un orador profesional; por qué extrañarse del retraimiento y la desolación que exhalaba Rulfo? Reina Roffé concluyó que la precaria “facilidad de palabra” en el escritor “limitó su vida pública”, y deduce “una singular aversión hacia las entrevistas”,¹⁷ por su ausencia de fluidez oratoria. Más bien esa reticencia provenía de un rechazo a la figura del escritor como figura pública a quien se le asigna el papel de intelectual que opina, además de literatura, sobre temas coyunturales; es inocultable que él se expresaba con sencillez, sin ostentación, y esos rasgos no significaban que fuera un hombre safio o ignorante. Tuvo interés y curiosidad por diversas temáticas y disciplinas en las cuales profundizó, no como un investigador o especialista que despliega tendencias teóricas o metodológicas de las disciplinas de las cuales habla. La escritora y guionista Paz Alicia Garcíadiego ha señalado que el trato con Rulfo era afable y directo.

Años más tarde, al recordar a Rulfo después de *Pedro Páramo*, Segovia señala: “parecía mentira que esa novela fuera obra de un hombre arrinconado, que no hablaba, incapaz de dar una conferencia o una clase. Cuando estaba en una situación pública permanecía encogido, sin saber qué hacer y esperando salir corriendo a la cantina”.¹⁸

¿Rulfo pertenecía, acaso, al tipo de artista incomprendido, incompetente en menesteres cotidianos, que palpa el desconcierto de un mundo al cual no puede darle coherencia ni se puede integrar a su vida de manera práctica? No hay embuste de leyenda. Nuestro escritor ejemplifica al creador con falta de aptitudes prácticas. No era común en él pedir ayuda de manera explícita pues dejaba traslucir cuanto necesitaba o le interesaba; su alejamiento ante el mundo lo dotó, a cambio, de una inusual destreza para rodearse de personas afines que vincularan sus deseos con sus

¹⁶ Reina Roffé (2003), *Las mañas del zorro*, Madrid, Espasa (Biografías), p. 221.

¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸ *Ibid.*, p. 216.

necesidades; colegas, amigos, familiares apoyaron sus motivaciones y decisiones en los momentos decisivos. La infancia convulsa que sembraría la zozobra en su conciencia y en su ánimo, también engendró inquietud con una latente ansiedad interior; el escritor en su juventud simula, desde el retraimiento, una serenidad acompasada, por momentos también denota cierto atolondramiento que en el epistolario a Clara Aparicio (1944-1950) fluye con puerilidad, entre la ternura, la fragilidad y la amargura; como a se ha visto, abarca los años definitivos en la formación del escritor.

La novela se fue gestando en medio de una agitación que alcanzó la turbulencia y la angustia; su vida laboral en ese periodo era cambiante; viajaba con regularidad y la estabilidad era precaria. Octavio Novaro evocaría a Rulfo poco después de su muerte y lo relacionó con Efrén Hernández; en su opinión la crítica literaria fue insensible e injusta con él mismo y con “Tachas” en comparación a Rulfo. Eran los años cuarenta, Rulfo era un desconocido, “ingenuo y genial”; también le daba a leer sus textos a Novaro, quien era mayor y ya tenía prestigio como poeta y creía que junto a Rulfo había unos ocho escritores con la misma intensidad e ímpetu que el jalisciense: “con esto no quiero de ningún modo pretender menospreciar la originalidad y grandeza de Juan, pero así son las cosas —señaló— [...] En alguna ocasión le dije a Juanito que yo quería publicar sus mejores páginas y él me dijo que no porque estaba escribiendo algo que le estaba costando mucho trabajo. Yo pienso que esa negativa era resultado de su miedo por hacer algo no lo suficientemente de su gusto”.¹⁹

Días antes de concluir el año de 1952, como ya se ha visto, Rulfo abandona su trabajo en la Goodrich Euzkadi e intensifica el trabajo escritural. Con la beca del Centro Mexicano de Escritores tiene una mínima seguridad. El trabajo en la Goodrich había sido insatisfactorio; le había exigido mucho tiempo y estaba fastidiado por tantos viajes; sentía que sus empleadores llevaban al extremo su resistencia física. Además, estaba lejos de su familia lo cual era un motivo más de quebrantos y desavenencias. Él recuerda que durante cinco años trabajó catorce horas diarias, sin descanso en domingos ni en días festivos. La razón anecdótica del abandono de la compañía sucedió cuando fue a cambiar las llantas del auto de la empresa que él conducía por las carreteras del país; además pidió que le instalaran un radio al automóvil. Obtuvo la negación:

En vísperas de Navidad, recalé en la fábrica, iba a cambiar de llantas, cosa que hacía cada 20 o 30 mil kilómetros [...] De paso se me ocurrió pedir [...] que le instalaran radio al automóvil [...] Aquello no sólo resultó imposible sino hasta infamante [...] Hubiera visto usted a estos cabrones, hijos de la industria pesada, ir todos a tallar las llantas para calcular su desgaste. Ya para ese

¹⁹ Fernando Belmont (1986), “Rulfo fue el sublimador de la literatura mexicana, dice el editor, escritor y periodista Octavio Novaro”, *unomásuno*, 17 de enero, s.p.

momento yo había tomado una decisión: mandarlos a la chingada [...] Ésa fue la coyuntura que aproveché para salirme de su infierno [...] Ya para entonces no sólo tenía quebrantado el cuerpo, sino adolorida toda el alma [...] El escritor añade que “ése era mi estado de ánimo cuando escribí *Pedro Páramo* [...] tal vez fue hasta cierto punto una especie de embriaguez la que sentí mientras contaba ese largo cuento de Comala.²⁰

e) Treinta años: recuerdo, olvido y creación

¿Por qué afirmó el autor de “La vida no es muy seria en sus cosas” que regresó al pueblo donde vivía treinta años después? En 1924 el niño Juan iniciaba su instrucción primaria en San Gabriel; un año después su madre lo cambia de la escuela de la señorita María de Jesús Ayala a la escuela Guadalupana. Rulfo al final de su vida se refiere al momento en que para él desapareció el paraíso maternal y sobrevino el mundo real de las contradicciones, los cambios de ánimo intempestivos sin domeñar y la convivencia social. En sus recuerdos no precisa a qué poblado regresó, muy probablemente fue Apulco, o San Gabriel. A la distancia de los hechos –puede conjeturarse– que no se refería a treinta sino a veinte años atrás: 1934, año en que interrumpe su vida como seminarista; decide viajar y se apropia, en definitiva, de su vocación. Lo cierto es que el número treinta y el número tres²¹ tuvieron una significación particular para el escritor:

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, Sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? [...] Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver.²²

Se deduce que regresó poco antes de escribir con fruición la novela en cuya escritura el Centro Mexicano de Escritores y, sobre todo Margeret Shedd, tuvieron más relevancia de cuanto se ha advertido. En el verano de 1953 el Centro le había renovado la beca ex profeso para la escritura de la novela. En su primer informe, sin fecha, anota que entre el 15 de agosto y el 15 de

²⁰ Alberto Vital (2004), *op. cit.* pp. 134, 158; Máximo Simpson (2004), [“Entrevista a Juan Rulfo”], en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, Editorial RM-UNAM, pp. 200-201.

²¹ No olvidar que después de platicar con la joven Clara en el café Nápoles de Guadalajara, en 1944, el naciente escritor acepta el plazo de tres años que ella le exigió para poder ser novios: “...dijiste tres años como si fuera una esperanza [...] Con todo, tres años no son nada. No son nada para los muertos, ni para los que han asesinado a los que aman”. Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, Areté, Plaza y Janés, México, p. 25.

²² Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), p. 217 (segmento 44).

septiembre ha escrito varios fragmentos de la novela que piensa denominar “Los desiertos de la tierra”. En la siguiente entrega escribe:

He realizado ya los primeros dos capítulos de la novela, aunque no en forma definitiva, pues algunas cosas tienen que ser rehechas para dejarlos por terminados. Tengo también formados varios fragmentos de partes que irán en los capítulos subsecuentes. Lo importante en sí, es que al fin he logrado dar con el tratamiento con que se irá realizando el trabajo. He presentado a lectura en el Centro un ejemplo, aunque fragmentariamente interpreta el ambiente y las características de uno de los personajes. El nombre de la protagonista se ha sustituido con el de Susana San Juan, y el del protagonista con el de Pedro Páramo.²³ Considero que si no tengo ninguna dificultad para seguir en continuidad los hechos de la historia, posiblemente pueda entregar en el próximo informe los primeros capítulos ya formados.²⁴

Los becarios tenían un compromiso en el Centro que fue un pionero de becas a escritores en México. No es menos revelador que el escritor ya anuncia la segmentación del texto en la que estaba logrando “dar con el tratamiento con que se irá realizando el trabajo”. Durante los diez años previos el autor había ejercitado el flujo de la fantasía y se había encontrado con la imaginación y la culminación por fin se posaba en las hojas blancas. Estaba concibiendo la novela; era el inicio formal. Tenía a la protagonista: Susana San Juan, la mujer idealizada que en la vaguedad del recuerdo Rulfo no sabía de dónde había llegado; la primera pasión juvenil con quien casi niño veía como se alejaban los papalotes.

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo.’²⁵

Treinta años antes el joven Rulfo se encontraba con la niña —prefiguración de Susana San Juan—; era el alba de la juventud: Aurora Arámbula. La ilusión fue un clamor de presagios; a pesar de imponderables el deseo de Rulfo por la escritura fue más promisorio ante los horizontes que le procuró la ciudad de México. Esa primera pasión se extinguió cuando el joven Juan se trasladó a la capital del país. Los jóvenes enamorados no se volvieron a ver, aunque el candor reposó en la memoria del joven y apareció rodeando con su aura a la protagonista de *Pedro Páramo*.

²³ Los nombres originales de los protagonistas de la novela eran Maurilio Gutiérrez y Susana Foster.

²⁴ Centro Mexicano de Escritores, “Expediente” de Juan Rulfo, 1994, pp. 54-55; 60-61.

²⁵ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 157 (segmento 6).

f) Gestación de la novela

Juan José Arreola recuerda: “Como Antonio Alatorre y yo trabajábamos en el Fondo, le pedimos a Juan sus cuentos para publicarlos. Con los cuentos no hubo muchos problemas, pero en cambio no se animaba a entregarnos *Pedro Páramo*. Hasta cierto punto tenía razón, porque parecía un montón de escritos sin ton ni son”.²⁶ La escritura de la novela encontró un catalizador en la entrega perentoria como becario del Centro Mexicano de Escritores. Se sabe que entre abril y mayo de 1954²⁷ se inició la escritura en forma de la novela. Antes había escrito, en un cuaderno escolar con una pluma Sheaffer y tinta verde “el primer capítulo” de la novela que había rondado muchos años en la cabeza de autor; cristalizaba por fin la escritura en el tono, la atmósfera, soñados y calculados por Rulfo quien atribuyó la escritura a intuiciones, más aún, a un dictado anónimo. “De pronto, a media calle se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules”.²⁸ Durante cuatro meses escribió con febrilidad y llegó a reunir trescientas páginas. Luego de transcribir a máquina el original rompía los manuscritos. Lo cierto es que, como se ha visto, ya tenía borradores que presentó el verano anterior al taller de escritura del Centro Mexicano de Escritores (CME).

Él anotó, treinta años después de ese momento, que llegó a escribir tres versiones que eran más breves que la definitiva. Además de entregar el texto al Centro Mexicano de Escritores, sus amigos Juan José Arreola y Alí Chumacero le propusieron publicar la novela en el Fondo de Cultura Económica, y en el verano de 1954 debía entregar la novela a la editorial: “Arnaldo Orfila me urgía a entregarle el libro. Yo estaba confuso y titubeante. En las sesiones del Centro, Arreola, Chumacero y la señora Shedd y Xirau me decían ‘vas muy bien’”.²⁹ Antes de su publicación, la novela tenía si no francos detractores, sí escépticos con dejo de envidia ante el texto que estaba causando un desconcierto inusual entre los becarios del CME y los escritores, que también ejercían como reseñistas en algunas publicaciones.

No deja de sorprender un detalle que ha mencionado la crítica y los biógrafos: transcurrió un mes escaso entre la terminación del voluminoso borrador de la novela y la entrega del texto al CME y al Fondo de Cultura Económica. El propio escritor comentó que a la editorial lo entregó – “al fin” – en septiembre de 1954. El informe y entrega del texto final al CME debió ocurrir días antes; cuando mucho dos semanas si sabemos la presión que el escritor tenía por la exigencia de

²⁶ Véase Fernando del Paso y Juan José Arreola (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947), contada a Fernando del Paso*, México, CONACULTA (Memorias Mexicanas), p. 121.

²⁷ Es natural que no se puede precisar con exactitud el tiempo que ocupó al escritor a redactar su novela: el proceso de la escritura es largo y antes de la escritura febril de cuatro meses con seguridad empezó a esbozar el texto; de ahí que a una pregunta expresa también dijera que la escritura de la novela lo ocupó seis meses.

²⁸ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años, Pedro Páramo, *Excelsior*, 16 de marzo, p. 1-A.

²⁹ *Idem*.

entregar al concluir la beca que debió ocurrir en julio de 1954. En menos de un mes redujo a la mitad el último original, cuyos primeros bocetos pudo escribir dos o tres lustros antes, en particular los que integran el capítulo tres de “Fragmentos de *Pedro Páramo*”, publicados en *Los cuadernos de Juan Rulfo*.³⁰

El capítulo “Fragmentos de *Pedro Páramo*” consta de trece subtítulos; “El padre Villalpando” conduce a ‘Mi Pueblo. Mi Lucha vs. Maurilio’; el último –“Los Temporales”– tiene el epígrafe: “Todos todos, están durmiendo en la colina”. Se trata del tercer verso de la novela versificada *Antología de Spoon river* (1916) de Edgar Lee Masters (1896-1950). A su vez se derivan veinte apartados. Entre los detalles generales se observa cómo en el proceso escritural, que va de esos detalles a la versión final de la *Pedro Páramo*, hay un drástico paso entre la denotación y la connotación; una manifiesta poetización del texto. Los nombres se transforman para connotar imágenes, las metáforas para simbolizar. El cacique Pedro Páramo en esos fragmentos, por ejemplo, aún se llama Maurilio Gutiérrez. En las primeras líneas de “Los Temporales” se lee:

“Hace ya tiempo que nadie nos visita”, dijo Maurilio aquella tarde de agosto, sentado en el viejo equipal junto a la vieja puerta de su casa, poco antes de que se fuera la última luz del día. Y añadió: ‘Ni siquiera han venido los indios a pedirme tierras [...] Hace tiempo que se me olvidó cómo es la cara de la gente; cómo se le retuerce su boca al hablar, cómo bailan sus gestos mientras les cambia el ánimo’.³¹

Este tercer apartado consta de cuarenta y ocho páginas. Los fragmentos, en general, se centran en la figura Pedro Páramo y Susana San Juan, quien significativamente se llamaba Susana Foster. Entre las acepciones de “foster” se encuentran: criar, fomentar, acoger, adoptar –en el hogar no legalmente– y apadrinar (como verbo); adoptivo (como adjetivo). De ahí puede desprenderse que la imagen de la protagonista es de quien es favorecida por esas acciones y también de quien las proporciona. El cambio se liga más con la mujer cuyo apellido es la extensión de su padre, Bartolomé San Juan, quien cuidó de ella. Claro, el nombre de Juan es la raíz de la paternidad venerada y añorada. El padre de Rulfo fue Juan Nepomuceno; el escritor, entre los nombres que le fueron apilados “como si fuera el vástago de un racimo de plátanos”. El mismo escritor tuvo ese nombre y todos sus hijos tuvieron como primer nombre de pila, Juan.

³⁰ Juan Rulfo (1994), “Fragmentos de *Pedro Páramo*”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, México, Ediciones ERA, 1994, pp. 45-96.

³¹ Juan Rulfo (1994), “Los Temporales”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, México, Ediciones ERA, 1994, pp. 68.

Estos borradores de la novela son reveladores para atisbar en el taller escritural que desplegó el escritor. *Los cuadernos de Juan Rulfo* carecen de notas aclaratorias y filológicas; aun así, son una fuente importante de información sobre a la génesis de *Pedro Páramo*. Yvette Jiménez de Báez, quien revisó, transcribió, editó y organizó los textos de los cuadernos y papeles de Rulfo señala que provienen de distintos cuadernos escolares, sobre todo de forma francesa; en hojas sueltas de blocks tamaño media carta o de cuadernos variados y borradores a máquina en papel de tamaño carta: “Los borradores a máquina son fragmentos de *Pedro Páramo* que no quedaron en la revisión final de la novela, y corresponden a etapas distintas de su elaboración. Al organizarlos he tomado en cuenta, en primer lugar, su relación con la versión definitiva de la novela y la que guardan entre sí, así como su disposición mecanográfica y rasgos de estilo. Propongo tres unidades, o posibles versiones, a las que podrían corresponder los fragmentos”.³²

Resulta sorprendente la preclara contundencia del escritor para llegar al texto definitivo en tan poco tiempo. Sobresale el laconismo y una expresiva polisemia elíptica de las narraciones. En esas trescientas páginas debieron existir muchos cambios que diluyeron el hilo secuencial y se concentraron los segmentos hasta lograr imágenes abstractas-figurativas baconianas; entre la deformación, la magia y el realismo que llevan al espectador de la contemplación de los contornos convencionales de la figura humana que es alterada por las fuerzas, sin contención, de la realidad; en su lucha por apartarse del sufrimiento, la cultura lo aprehende y las terapias lo abordan como dolor. Cabe cierta similitud con los rostros de Francis Bacon (1909-1992) y la faz de los personajes que poblaron Comala, aunque la transformación de Pedro Páramo aparece –sin tiempo ni espacio– de la figuración nítida de un cacique –representable como icono en la fotografía de Pedro Armendáriz en las actuaciones no sin cierto efectismo de Jorge Negrete– hasta la deformación que la soberbia, la tozudez y el desencanto llevan al dueño de la Media Luna.³³

³² Yvette Jiménez de Baéz (1994), “Nota”, en Juan Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, México, Ediciones ERA, pp. 179-180.

³³ A Francis Bacon se le considera precursor, junto al grupo Cobra y Willem de Kooning, de la corriente Nueva Figuración, la cual dota a la pintura de nuevos rumbos con las aportaciones de la abstracción. Se lleva a un límite el desgarramiento de la realidad social y las huellas que dejaron las dos guerras mundiales. Al trasladar la semejanza a nuestro escritor, las Revolución y el sino trágico familiar dejaron estelas de zozobra anímica, manifiesta en la obra. Hace medio siglo Marta Traba (1930-1983) anotó: “la pintura abstracta fue y sigue siendo un magnífico fuego de artificio; nada parecido a ese sobrehumano despliegue de pirotecnia encontramos a lo largo de los siglos que los nostálgicos miran como paraísos perdidos”. En ese sentido se establece la analogía: las imágenes visuales de la obra de Rulfo, es la de fugaces erupciones volcánicas que yacen inmóviles, aunque no inertes en rojiza exhalación que cederá a grasaceos despojos: las cenizas que se perderán en el “polvo de los caminos”. Habrá que recordar que uno de los primeros reseñistas de la novela, Edmundo Valadés, escribió sobre los cuentos de Rulfo –en noviembre de 1953– presagiando hacia la dirección anímica de *Pedro Páramo*: “Los cuentos de Rulfo [...] deben ser leídos con atención por todos los mexicanos, ya que en ellos hay una

Fue durante esos días, a mediados de 1954, que se encontraron Rulfo y su amigo Juan José Arreola, quien sugeriría un orden a la novela. Sobre este detalle, después de la muerte del escritor, se extendieron diversas versiones, ahora coloreadas de leyenda, que han envuelto en un halo mítico, las propuestas del autor de *Varia invención*: semejante a la que casi todos los autores solicitan a sus colegas, amigos y, en fin, a quienes consideran lectores perspicaces. Rulfo estaba convencido de la decantación del texto: reescribir y corregir hasta que el texto por sí mismo encuentre su propio lugar, pertenencia e identidad indivisibles. Así llega a la austeridad que absorbe al lector con un deslumbrante dinamismo que confiere a las acciones y a los personajes una multitud de posibles interpretaciones. La novela es el catalizador de las almas en pena, que en nuestra época es la ansiedad del deseo, que sin colmarse se transfigura en agitada pesadumbre. Entre pendulares vaivenes y el sobresalto del espanto, esa ansiedad poco a poco todo se va apaciguando con reminiscencias y diálogos. Todo ocurre en un tiempo petrificado que se vislumbra y, por instantes, se aprehende como un presente eternizado de la memoria; esta fusión del pasado y el presente se traducen en una suerte de transformación y actualización de la anécdota.

g) La conformación final y el doble original de *Pedro Páramo*

El proceso escritural y la historia del texto de *Pedro Páramo* se han dividido en diez partes; algunas están bien delimitadas –como señala Felipe Vázquez– otras, los refiere el propio autor. Los más significativos son los “Fragmentos de *Pedro Páramo*”: borradores incluidos en *Los Cuadernos de Juan Rulfo* (1994); los avances de la novela que se publicaron en *Las Letras Patrias, Revista de la Universidad y Dintel*. La primera versión de la novela es de trescientas páginas; existieron tres versiones de la novela en las que Rulfo eliminó casi la mitad de páginas del primer borrador. El mecanuscrito del CME se tituló “Los murmullos” y el mecanuscrito del FCE ya tuvo el nombre de la primera edición del FCE: “Pedro Páramo”.³⁴

brasa que les ha de quemar las manos [...] para no olvidarse de ese México que necesita justicia, de pan, de agua, de alfabeto, en síntesis, de enérgica rehabilitación. Véase, Marta Traba (1965), *Los cuatro monstruos cardinales*, México, ERA, p. 15; Edmundo Valadés [1953] (1998), “El libro de Rulfo quema las manos”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, p. 40.

³⁴ Felipe Vázquez coincide con la propuesta de fases textuales en *Pedro Páramo* que realiza José Carlos González Boixo y ofrece un elemento poco señalado: la edición de 1964 y 1981 –que en realidad es de 1980– con variantes, de la cual “se puede documentar la intervención de Rulfo. Otra cuestión muy diferente es conocer hasta dónde llegó esa intervención”. La segunda intervención, como se ha visto, está documentada por los testimonios de Felipe Garrido. Por su parte Felipe Vázquez menciona –en la historia textual de *Pedro Páramo*– diferentes ediciones en las que editores y el propio escritor hicieron cambios de léxico, sobre todo, así como la edición de 1980, publicada dentro del Homenaje Nacional al escritor. Véase, Felipe Vázquez (2010), “Rulfo y los avatares de la edición crítica”, en *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*, México, Universidad de la Ciudad

Juan Rulfo indicó a José Carlos González Boixo que la segunda edición de *Pedro Páramo* (FCE, Col. Tezontle, 1980) no fue “revisada por el autor”, según lo consigna la página legal con la faja del libro, sino que se realizó a partir del original que estaba en el Centro Mexicano de Escritores. Rulfo señaló que entregó al Fondo un borrador de la novela –ya que el original estaba en el CME– y cuando fue por ese borrador el Fondo ya había publicado la novela en la Colección de Letras Mexicanas. Un cuarto de siglo después –añade Rulfo–, el director del Fondo de Cultura –José Luis Martínez– “encontró” el original de la novela y le propuso publicarlo en sustitución de las ediciones anteriores del FCE. Rulfo concluyó: “claro que era el original. Por eso hay esos cambios”.³⁵ Sin reparos, el crítico español tomó a pie juntillas las palabras del escritor: asumió que su edición de *Pedro Páramo* (Cátedra, 1983) se basaba en el original de la obra. Y el equívoco se extendió: Sergio López Mena en su estudio textual –contenido en *Juan Rulfo. Toda la Obra* (1992)– señala que la edición de *Pedro Páramo* de 1955 “estuvo basado en el borrador que Rulfo había entregado”. Fue hasta la segunda edición de *Toda la obra* (1996) cuando López Mena observó que la edición de 1980 del FCE no se realizó a partir del original del CME, aunque en sus precisiones no revela que el “mecanuscrito” del CME es copia al carbón del texto a máquina “original” del FCE. González Boixo reconoció, dos decenios más tarde, que la versión del CME es una “copia” al carbón del “original” del FCE.³⁶

Si Juan Rulfo tuvo un original del cual extrajo una copia al carbón fue porque en el verano de 1954, entre julio y agosto, debía entregar su novela concluida por la cual había recibido una beca del CME. Sus amigos del Fondo, al mismo tiempo, lo urgían a que entregara la novela para su publicación. La revisó por última vez hasta sumar centenares de cambios; ese proceso le ocupó, se deduce, unas semanas. En rigor, entonces, el texto original es del Fondo y la copia idéntica de ese original es la del CME.

Por razones administrativas, se deduce, Rulfo la entregó al CME y semanas después a la editorial. Los textos mecanografiados son idénticos; los cambios consisten en correcciones y supresiones que hizo el propio escritor en cada ejemplar. El texto original, en suma, es el del Fondo y la copia del CME. En la actualidad ambos ejemplares están custodiados por la Fundación Juan Rulfo.³⁷

de México, p. 160; José Carlos González Boixo (2002), “Introducción” en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, decimosexta edición, p. 37.

³⁵ José Carlos González Boixo (2002), “Introducción”, en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (decimo sexta edición), pp. 44, 48.

³⁶ *Ibid.*, p. 47.

³⁷ El 3 de abril de 2001, el mecanuscrito que ocupó el Fondo de Cultura Económica para la edición de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* (resguardados, hasta entonces, en su archivo histórico), tras diferencias entre los herederos del escritor y la editorial, el director del Fondo, Gonzalo Celorio, los entregó a la señora Clara

El original del Fondo de Cultura Económica tiene más de novecientas variantes respecto de la copia del CME anotadas por el autor y los editores. Es un doble original que consta de ciento veintisiete páginas, cuya numeración desaparece entre las páginas ciento doce y ciento dieciocho que fueron reemplazadas.³⁸

Existen correcciones hechas en la misma máquina; hay, asimismo, correcciones –no muchas– escritas a mano con tinta oscura. En unos tres o cuatro casos hay correcciones de la versión del CME que no están en la versión del Fondo la cual contiene, además, muchas correcciones adicionales. También existen unas cinco correcciones –más bien observaciones– fijadas con lápiz en rojo, “y podrían ser de algún empleado de la editorial, e implican el cambio de alguna letra o algo parecido”. Las páginas sustituidas –112 a 118– con excepción de la primera, están numeradas a máquina del 2 al 7 en la parte superior izquierda. Y al centro, aparece escrita a mano, la numeración –112 a 118–. Se deduce que los cambios fueron tan numerosos que exigieron una sustitución completa de las páginas mencionadas. En la versión entregada al Fondo, asimismo, estas páginas se numeraron con un foliador. La última página del doble original ocupa un tercio de texto; en la versión del Fondo aparece una flecha, trazada a mano, que atraviesa el espacio en blanco y precisa que habrá de ir tras el último punto y aparte, a la página 119.³⁹

La copia al carbón de estas siete páginas ya no tiene taches ni sobreescritura a mano en el texto; la versión del Fondo sí contiene “unas pocas”.⁴⁰ En la versión del CME, las páginas 112 a

Aparicio, viuda de Rulfo. Dos meses antes se había consultado a Adolfo Castañón –quien realizó una trayectoria laboral en esta casa editorial por más de veintiocho años, entre 1975 y 2013, fungiendo en diversos cargos y en ese momento Coordinador General de Relaciones Editoriales– sobre la pertinencia de esa decisión, el autor de *Arbitrario de la literatura mexicana* anotó: “Mi parecer personal es que esos manuscritos no pertenecen a la familia (quien, por lo demás, tendría derecho a una copia en microfilm). En el caso de que el FCE no tuviese la infraestructura necesaria para poder guardar esos manuscritos creo que su custodia deberá pasar al Archivo General de la Nación o a la Biblioteca Nacional adscrita a la UNAM. “Mi parecer institucional [es] que esta decisión se tomara recurriendo al parecer solvente y autorizado del Instituto Nacional del Derecho de Autor.” Expediente “de Obra” de Juan Rulfo en el FCE [consultado en 2005]. Y en septiembre de de 2013 el ensayista observó que, “según las apariencias, el FCE entregó los manuscritos sin reservarse una copia”. Véase, Fondo de Cultura Económica (2001-2005) Expediente “de Obra” de Juan Rulfo en el FCE.

³⁸ José Carlos González Boixo (2002), “Introducción”, en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, decimosexta edición, p. 44.

³⁹ Víctor Jiménez (2001), “Algunas leyendas de principio a fin” en *Juan Rulfo. Página Oficial*, página electrónica de la Fundación Juan Rulfo: www.juan-rulfo.com [copia impresa de consulta, 21 de marzo, 2001].

⁴⁰ El texto comprendido en esas siete páginas abarca del segmento 62 al segmento 66: “—¿Ve usted aquella ventana, doña Fausta?”; “Tengo la boca llena de tierra”; “—Yo. Yo vi morir”; “Al alba”, y “*El Tilcuate* siguió viniendo”. Estos fragmentos, en suma, abarcan la anunciación del fin de Susana San Juan y la visita del Dr. Valencia; las evocaciones que ella hace de Florencio entre el delirio onírico que semeja una crisis epiléptica; la premonición de Pedro Páramo (“Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre”); los sollozos de la nana Justina luego de la muerte de Susana San Juan –un 8 de diciembre;– la fiesta en Comala que ignoraba el duelo

118, están anotadas con letra manuscrita, y en la última página, la 127, luego de haber tachado los dos últimos renglones,⁴¹ Rulfo escribió “Fin”, también con pluma; tenía presente que esa versión no exigía la minucia absoluta porque iría a un archivo y no a la editorial que publicaría su libro.⁴²

Un detalle más es que el “doble original” de la novela de Rulfo: los fragmentos de la novela, en ocasiones, concluyen de manera coincidencial con el fin de la página, aunque por lo general terminan en cualquier espacio de la página; en este caso, el escritor dejó más de un interlineado entre cada párrafo que corresponden, precisamente a cada uno de los fragmentos con que concibió la novela.

En la primera página de la versión del CME, con letra más grande a máquina, se lee:

JUAN RULFO
BECARIO 1953-1954
LOS MURMULLOS
CENTRO MEXICANO DE ESCRITORES

Seguir la historia del texto de la novela *Pedro Páramo* es más útil de cuanto se puede suponer; evidencia el sino de los imponderables entre el caos y milagro; el extravío y el agotamiento que signó y oscureció la vida de su autor. Con unas cuantas excepciones, es cierto, todo texto desde que sus autores aprehenden los primeros señuelos, bosquejos y borradores hasta el momento en que aparece en las librerías –sin dejar de lado el trabajo de depuración en las sucesivas revisiones, supresiones y añadidos– es un largo proceso que forma parte de un proyecto de vida, aunque sea temporal e involuntario. Eso sucedió con *Pedro Páramo*. Fue la creación de vida que alcanzó la consumación de un estilo literario y, asimismo, marchitó la existencia del escritor, como la llama de un cirio sin auroras, en interminables ruidos del silencio creativo en los siguientes treinta y un años antes del último aliento.

de Pedro Páramo, y –finalmente– una de las pocas alusiones históricas en toda la novela: La Revolución, los carrancistas, los obregonistas, y el levantamiento del padre Rentería en la rebelión cristera.

⁴¹ Los dos renglones tachados dicen: “Y junto a la Media Luna quedó siempre aquel desparramadero de piedras que fue Pedro Páramo”.

⁴² Juan Rulfo (1954), “Los Murmullos”, copia fotostática de la versión de la novela entregada al Centro Mexicano, cuyo archivo está resguardado en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM.

h) Algunas versiones de la novela

En 1955 apareció la primera edición de *Pedro Páramo* en la colección Letras Mexicanas que consta de 154 páginas. Sucesivas ediciones de esta colección aparecen en 1959, 1961, 1963. Y en la quinta edición, de 1964, las páginas se disminuyeron a 129 porque es más pequeño el tamaño de la letra. Y con esas características empieza a publicarse en la Colección Popular (1964). En 1969 se sustituye la designación “edición” por la de “reimpresión”. Y desde 1964 se realiza la quinta reimpresión y así sucesivamente hasta 1980. Una nueva impresión de la colección Letras Mexicanas, de 1972, se designa como segunda edición (aunque la impresión de 1959 ya se había denominado así). La impresión de 1981, de igual modo, se conoce como segunda edición. Y las ediciones posteriores a 1981 se denominan “reimpresiones” de esa segunda edición.

González Boixo añade que esta aparente confusión entre “ediciones” y “reimpresiones” sería irrelevante, aunque las diferencias se instalaron en el texto mismo; las primeras impresiones, por ejemplo, tienen variaciones en el número de fragmentos en la novela, además el texto tuvo que cambiar después de dos revisiones del propio Juan Rulfo (1970 y 1979).

Significa que “dependiendo de la edición utilizada se estará en presencia de una textualidad diferente”.⁴³ Los primeros cambios se apreciaron entre las ediciones de 1955 y 1959; las de 1965 y 1972. El crítico de la Universidad de León agrega que ya George Ronald Freeman había observado en 1970 variantes entre diversas ediciones, aunque no las cotejó ni las analizó; en la edición de 1964 se añaden cambios lingüísticos y los fragmentos se indican de manera adecuada. Y en 1982 Humberto E. Robles confrontó las ediciones de 1955 y de 1964, entonces, precisa variantes entre ambas; observa que la participación de Rulfo en la edición de 1964 se documenta en el colofón (“la edición estuvo al cuidado del autor y de J. Reuter”). La novela se publicó en la colección Tezontle en 1980, y en la “Colección Popular” en 1981; en ambas apareció la leyenda “edición revisada por el autor”. La publicación de “Colección Popular”, debido a su difusión, de cien mil ejemplares, se consideró la segunda edición.⁴⁴

⁴³ González Boixo llama la atención sobre la suma distinta en varias ediciones, en particular entre los fragmentos 63 y 68; recuerda que ya en 1976 Costa Ros investigó sobre el tema y encontró la división en los fragmentos en diversas ediciones (1955, 1959, 1965 y 1972). Los cambios aparecen sobre todo cuando coincide con el inicio de un fragmento con el de una página lo cual impide que se advierta el fin de un fragmento e inicio de uno nuevo; “pero también resulta evidente en ciertos casos la distinta intencionalidad en la fragmentación textual”. Se advierten, por ejemplo, variantes de una palabra al inicio de los segmentos 12 y 55, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46. El crítico español concluye que estos detalles pasaron inadvertidos y se debe al lugar donde aparecen y al propio silencio de Rulfo y sus editores.

Sobre la última revisión de Rulfo a su obra hay dos testimonios reveladores; el más conocido es la entrevista de González Boixo, a quien Rulfo le dijo –como ya se ha descrito, y ahora se reproduce de manera textual– que al iniciarse la edición de Letras Mexicanas, el Fondo de Cultura le pidió la novela:

Entonces yo les entregué un borrador que tenía de *Pedro Páramo* –el original estaba en el Centro Mexicano de Escritores, donde yo tuve una beca de la Rockefeller, y ahí se quedó el original y yo me quedé con el borrador– y como ellos nomás querían ver qué era o de qué trataba y si convenía publicarla, pues me pidieron el borrador. Cuando me fui por ella ya la habían editado. Hasta el año de 1980 en que el director del FCE encontró el original en el Centro Mexicano de Escritores. Entonces me dijo que si no convendría mejor sacar el original, que estaba ahí, en sustitución de éste.⁴⁵

Durante diecinueve años este aserto fue una verdad indiscutible; el crítico español enmienda el error en la decimosexta edición de Cátedra en su estudio introductorio –corregido y aumentado respecto de las ediciones precedentes–. González Boixo reconoció que las palabras de Rulfo “no se ajustaban a la realidad”.⁴⁶

Dos años después de esa corrección, Felipe Garrido comentó de manera pormenorizada cómo Rulfo revisó en 1979 sus cuentos y su novela. Pero antes de abundar sobre ese proceso es pertinente mencionar el texto de Juan Manuel Galaviz sobre las correcciones de estilo en *Pedro Páramo*; el clérigo e investigador señala los propósitos del escritor para alcanzar los efectos a través de núcleos narrativos. Una secuencia cronológica o “un orden evolutivo” eran irrelevantes. Rulfo quería conferir datos propios a los personajes y situarlos en conjunto como parte de una comunidad (universo); en ese marco haría todas las transformaciones y supresiones necesarias hasta lograr el efecto y los matices imaginados. Galaviz cotejó una copia del original mecanografiado de “Los murmullos” –resguardado en ese momento el CME– con la octava edición del FCE de *Pedro Páramo* (Colección Popular, 1966). El académico observó que “en cuanto al orden de los fragmentos, es exactamente el mismo que aparece en las diversas impresiones; queda excluida, por lo tanto, la hipótesis de un reacomodo de los fragmentos mientras se preparaba la primera edición”.

⁴⁵ La entrevista se realizó el 30 de abril de 1983 cuando José Carlos González Boixo preparaba la edición crítica de la novela para la editorial Cátedra. Véase “Apéndice III. Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela *Pedro Páramo*” en Juan Rulfo (2002), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, decimosexta edición, pp. 247-248.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

Previo al cotejo –dividido en ciento diez segmentos– Galaviz se interroga “—¿Puede ser de alguna utilidad que alguien analice las variantes que se advierten al cotejar el original de ‘Los murmullos’ y la edición de *Pedro Páramo*? —Considero que sí. Principalmente para una objetiva apreciación del arte narrativo de Juan Rulfo, tan excelente en lo que omite o suprime como en lo que dice”. En este original se observan correcciones. “Casi todas [...] y algunas supresiones, están hechas en tinta negra, con letra y trazos del autor. Unas pocas correcciones están hechas con pluma azul (tal vez bolígrafo) y parecen el resultado de una ulterior lectura del original”, que consta de ciento veintisiete páginas y en cuyo lomo se lee “Los Murmuros” (*sic*) 1953-54.

Uno de los objetivos del estudio de Galaviz fue acabar con “inútiles leyendas como las que hablan de un voluminoso original mutilado contra la voluntad de Rulfo, o las que pretenden que el trabajo de corrección definitiva y organización final de la novela haya sido mérito sobre todo de Alí Chumacero y Antonio Alatorre. [...] Sin quitar mérito a las observaciones y sugerencias que pudieron proceder de Alatorre y Chumacero u otro, es indiscutible que la composición de *Pedro Páramo* hasta su redacción definitiva es mérito y responsabilidad total de Juan Rulfo”.⁴⁷

Nuestro escritor, en efecto, en 1979 pidió a José Luis Martínez, director del Fondo de Cultura Económica, la revisión de sus libros porque en la preparación de la edición de ambos libros se habían hecho cambios, por sugerencia de los editores –Antonio Alatorre y Alí Chumacero–, que no lo habían satisfecho por completo. Felipe Garrido, gerente de Producción de la editorial en ese momento, recuerda ese proceso a lo largo de medio año:

un par de días por semana iba a sentarme con Rulfo, ya en su casa, ya en la librería El Ágora [...] y durante unas tres horas leíamos juntos los textos y él iba haciendo cambios. Con pocas excepciones, no son radicales. Los dos nuevos libros aparecieron en 1980, en la primera edición de la colección Tezontle, con ilustraciones de Pablo Rulfo. Esta es la última vez que Rulfo en persona revisó sus obras [...] A partir de ese año se incorporaron los cambios a las ediciones de la Colección Popular y a la edición que el Fondo hizo en 87 juntando las dos obras y añadiendo los textos ‘Un pedazo de noche’ y ‘La vida no es muy seria en sus cosas’ [...] Rulfo cambió la secuencia de los cuentos; quiso darles un orden cronológico, no por su fecha de publicación, sino de escritura [...] Rulfo iba leyendo y hacía cambios de su propia mano; cuando se cansaba o se aburría me pedía que yo leyera –cada quien tenía un ejemplar del libro– y él me iba señalando dónde quería cambiar algo.

⁴⁷ Juan Manuel Galaviz (1980), “De ‘Los murmullos’ a *Pedro Páramo*. Aportaciones para un estudio sobre el trabajo de correcciones y estilo en Juan Rulfo”, *Texto crítico*, año VI, núms. 16-17, Jalapa, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, enero-junio, pp. 40-46.

Y sobre los dos originales de la novela, el académico señaló:

[el original] del Centro Mexicano de Escritores no fue a dar a un taller de tipografía, no tiene las marcas usuales en esos casos [...] El otro tiene más cambios, aunque todos son meros retoques; unos de Alí Chumacero, otros de Alatorre. La verdad es que no son muchos [...] quiere decir que muchos de los retoques que propusieron Alí y Alatorre los aceptó Rulfo y son los cambios normales que tiene cualquier original. Los cambios de puntuación, por ejemplo, son casi todos de Chumacero.⁴⁸

i) La historia de una novela

El proceso de la escritura de *Pedro Páramo* abarca múltiples y renovadas miradas. Es una historia de voces en susurros –recordemos el título previo fue Los Murmullos– a modo de coro en pianísimos *ad libitum* con disonancias en algunos pasajes; asimismo hay voces solistas que no se relacionan con la aparición de los personajes; la extensión de sus parlamentos; los diálogos o los monólogos. Abundio Martínez, por ejemplo, tiene breves apariciones al principio y al final de la novela y su importancia es central en el texto. Las voces más destacables en la novela son la de Juan Preciado en la primera parte de la novela y, en la segunda, la de Pedro Páramo y la de Susana San Juan.

“La primera parte va hasta la página 73.⁴⁹ En ella se hacen casi todas las observaciones y la narración a través de una primera”: Juan Preciado, con cuya muerte concluye la parte primera del texto que nos sumerge en “la atmósfera del pueblo y sirve para crear al Pedro Páramo que veremos actuar en la segunda parte”. Blanco Aguinaga añade que además de las dos divisiones centrales de la novela, hay un “remanso”⁵⁰ que funge como explicación de la primera parte y de transición a la segunda. Las últimas palabras que se le oyen a Juan Preciado, antes de morir, es una lucha infructuosa por mantener la conciencia: evidencia de la memoria en acto; ésta es la prueba más elemental e inequívoca de la identidad: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme en aquella espuma y perderme en su nublazón. Fui lo último que vi”.⁵¹ El “remanso” transcurre mientras dialogan dos voces de personajes que han dejado la tierra, “este valle de lagrimas”:⁵² Juan Preciado y Eduviges

⁴⁸ Roberto García Bonilla (2004), “El tiempo revelado. Entrevista con Felipe Garrido” en, *Voces de la tierra de Juan Rulfo*, México, UNAM, pp. 49-51; 54-55.

⁴⁹ La página 73 de la primera edición de la novela (FCE, col. Letras Mexicanas, núm. 19) contiene el final del segmento 35, cuyo incipit es “El calor me hizo despertar” (de acuerdo con la numeración de José Carlos González Boixo en la décimo sexta edición “puesta al día” de la edición de Cátedra, Madrid) 2002, p. 117.

⁵⁰ Carlos Blanco Aguinaga, “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en Joseph Sommers, *op. cit.*, p. 107.

⁵¹ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 196 (segmento 36).

⁵² *Ibid.*, p. 174 (segmento 16).

Dyada conversan de una sepultura a otra. Ella duda que a él lo haya matado el ahogo; él rectifica: lo mataron los murmullos, el miedo. En medio los hilos del sueño de la vida; los recuerdos y los seres más queridos, reaparecen como desnudas imágenes y frases prístinas. Son los recuerdos heredados por la madre. Ese “remanso” representa las invocaciones, las esperanzas, las demandas del deseo maternal: singular, más allá de las exigencias, encargos y amparos inalcanzables. La madre que en el nombre lleva la culpa y la expiación: Dolores Preciado, cuya voz resuena en las grietas de cementerios o en el vacío del *más allá* de la muerte por espanto de su hijo. Antes, en la peregrinación del solitario cuya pertenencia sólo es posible en el alumbramiento de la memoria que mantiene viva la húmeda calidez de los latidos prenatales que se confunde con la tibieza de los mortales tras la última exhalación: “Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella [...] Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parece ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón”.⁵³

Recuerdo, tierra, naturaleza, yacentes en criptas cuyos epitafios son reescritos por aquellos que se irán para quienes se quedan; la postrera acotación de las palabras y la escritura son exordio y corolario ante el bien morir: aspiración al reposo para quien se va, ejercicio del duelo para quienes residirán aún más en la tierra. La escritura como ejercicios de la memoria sin tiempos deslindables en su lucha por el reconocimiento; la casi ilusoria posteridad y, en consecuencia, la lucha contra el olvido: la ilusión: “eso cuesta caro” como se oye decir a la voz de Dorotea, quien no pudo ser madre. Ella había tenido dos sueños, uno “bendito”; otro, “maldito”: el primero le dio la ilusión que había tenido un hijo; incluso lo envolvía con su rebozo, aunque de repente lo perdió. “En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve”.⁵⁴ En el remanso hay un recuento anímico del periplo de Juan Preciado en una atmósfera onírico-surrealista, representada por Dorotea que el hijo de Doloritas confundió; ella intenta tranquilizarlo; hacer que el pierda los “miedos” en un espacio donde estarán seguros, “enterrados”, una eternidad.

⁵³ *Ibid.*, p. 151-152 (segmento 2).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 199 (segmento 36).

Allá ballarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura [...] Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un puro murmurar; como si fuera un puro murmullo de vida...⁵⁵

La primera parte de la novela describe el recorrido de Juan Preciado antes de morir entre las convulsiones del susto que lo acalambraron; el fin lo presenciaron Donis y Dorotea, quien relató el pasaje de la frontera entre la vida y la muerte; en ese espacio sin tiempo la memoria pierde sus coordenadas y desintegra como arena entre las manos de la existencia, entre las sombras del vacío inexorable que se impone en el súbito o paulatino agotamiento de la vida que se presiente en el abandonado rumor en *sottovoce* durante la segunda parte de la novela. “Sí, Dorotea. Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas”.⁵⁶

La segunda parte de la novela, señala Blanco Aguinaga, se inicia a partir de la página 78;⁵⁷ predominan las acciones del cacique que da nombre y el protagonista de la novela: de manera fragmentaria –con la alternancia y cruces temporales– se sabe de su ascenso y su desintegración hasta el desmoronamiento, equivalente al paulatino abandono de Comala. (“—Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana”.⁵⁸) En este pasaje la narración se repliega hacia el pasado de pueblo, descrito como un lugar habitado por los rumores de los fantasmas; ánimas de hombres y mujeres que alguna vez perteneció a una población próspera, rodeada de fertilidad.

Las voces de Juan Preciado y su madre se cruzan en su trayecto como enviado y redentor de ella; las evocaciones oníricas de la infancia del cacique y los recuerdos de Dolores Preciado, cuyo eco emerge en la lectura como ensoñación en trozos; las evocaciones y advertencias estériles de Eduviges quien, como todos, habla fuera del tiempo que adquiere cierta objetividad ante

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 196, 199 (segmento 36) [Las cursivas corresponden al original].

⁵⁶ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo*, en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), p. 196 (segmento 36).

⁵⁷ La página 78 de la primera edición de la novela (*Pedro Páramo*, México, FCE, Letras Mexicanas, 1955.) corresponde, en la citada numeración de González Boixo, al segmento 37 en el que se lee al principio: “Al amanecer, gruesas gotas de lluvia cayeron sobre la tierra. Sonaban huecas al estamparse en el polvo blando y suelto de los surcos. Un pájaro burlón cruzó al ras del suelo y gimió imitando el quejido de un niño [...] Fulgor Sedano sintió el olor de la tierra y se asomó a ver cómo la lluvia desfloraba los surcos”. Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, 1987, Fondo de Cultura Económica, p. 199 (segmento 37).

⁵⁸ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 218 (segmento 45).

hechos relacionadas con acontecimientos cruciales —que en general atañen y alteran los planes y la vida del cacique— como las muertes de Susana San Juan y de Miguel Páramo; la de éste:

contada dos veces, desde los correspondientes enfoques: una en cada parte de la novela. Y todo ello sin confusión alguna, con un dominio de la técnica que demuestra la perfecta asimilación del fondo a la forma. Asimilación tan honda que hace que, progresivamente, vayamos desde la confusión primera (la misma confusión de Juan Preciado, la misma del novelista) hasta la concreción absoluta que es la segunda parte, sin el menor tropiezo. Ciertamente que, al final de la novela, todo se torna extravío en la vaguedad, sin tiempo, representado en Comala; es la *otra* realidad, la del escritor quien está inventando “una mentira que dice la verdad”. El lector la siente aun sin análisis, gracias tal vez al tono poético de la novela, la absoluta perfección estructural que luego nos revela el análisis cuidadoso.⁵⁹

Juan Preciado sucumbe en su intento de hallar el amor de su padre, quien a su vez padeció la desdicha del amor deshecho que significó Susana San Juan. La única pasión que ambicionó se secó sin haber florecido (“Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ‘¡Regresa, Susana!’”). Pedro Páramo arrastra, además del fracaso amoroso, el rencor que como legado rubricó la muerte de Miguel Páramo, no sólo por su ausencia, sino por la retahíla de crímenes y abusos que dejó tras de sí; la muerte adquiere diversos matices de drama en el instante

⁵⁹ Carlos Blanco Aguinaga (en Joseph Sommers, *op. cit.*, p. 108, 109). La primera descripción de la muerte de Miguel Páramo (segmento 11: “—¿Qué es lo que pasa, doña Eduviges?”) ocurre cuando él mismo va a despedirse de Eduviges, a quien le cuenta cómo lo tiró su caballo el *Colorado*. Dos fantasmas conversan poco después de que uno de ellos ya había abandonado la tierra por un accidente, acaso, por designios del destino. Doña Eduviges ya lo sabía y piensa en su padre: “Mañana tu padre se torcerá de dolor [...] Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel”. Pedro Páramo acentúa el drama con una plañidera. Fulgor Sedano advierte los sollozos dramatizados. Creen que el caballo padece más la muerte de su amo que el propio padre. Deducen que el animal sabe lo que ha sucedido: “Como que se siente despedazado y carcomido por dentro”. La segunda vez que se cuenta el deceso del hijo consentido del cacique (segmento 39), es una descripción terrenal en medio de un duelo seco, pero inocultable; los peones llegan con el cuerpo, rato después que el caballo lo ha tirado mientras corría a gran velocidad en medio de la neblina. Ya con el cuerpo en la hacienda del cacique, se respira la muerte indecible, aquella que se palpa y provoca pánico porque, sobre todo en la edad adulta, es un anuncio, recordatorio, alerta de la muerte en la primera persona del fin irremediable. En un medio donde la violencia es natural, el homicidio habría sido la explicación del deceso, pero Fulgor Sedano comentó a su patrón con mansedumbre: “—Nadie le hizo nada. Él sólo encontró la muerte. [...] —...lo mató el caballo — se acomodó a decir uno”. Y se describe la presencia del cadáver y algunos detalles del ritual y sus rigores: “Le colocaron las manos sobre el pecho y taparon su cara con trapo negro. [...] Pedro Páramo se había quedado sin expresión ninguna, como ido. Por encima de él sus pensamientos se seguían unos a otros sin encontrarse y, menos, juntarse. Al final dijo: —Estoy comenzando a pagar. Más vale empezar temprano, para terminar temprano”.⁵⁹ Juan Rulfo, *op. cit.*, pp. 166, 204-205 (segmentos 11 y 39).

⁶⁰ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 249 (segmento 67).

postrero que es el destino y epílogo de la humanidad, aunque: “Los muertos continúan actuando más allá de la muerte. Sus cadáveres se disuelven, pero las obras que han creado, las instituciones que han animado, los pensamientos que han dado al mundo, los afectos que han suscitado continúan actuando y fermentando. En tanto que sus cuerpos regresan a la nada, su conciencia prosigue un destino social entre los vivos”.⁶¹

La historia doméstica, social y afectiva del pueblo la compartió una comunidad de la que sabemos sólo por sus voces ya fuera del tiempo, recuperadas por el narrador de la historia. Hablan las almas de un pueblo: Doña Dolores, Juan Preciado, Abundio Martínez, Eduviges Dyada –“quien obró contra la mano de Dios” por haberse suicidado; su hermana María intercedió por ella ante el cura; Dorotea –la Cuarraca–, Fulgor Sedano, el padre Rentería, Miguel Páramo, Susana San Juan. Habrá personajes, de breve o fugaz aparición pero cuya importancia es significativa como la madre de Susana San Juan y su padre –Bartolomé San Juan–; Florencio –la plenitud pasional de Susana San Juan–, Damiana Cisneros, el licenciado –Gerardo Trujillo–, el Tilcuate, Inés Villalpando, Justina –la nana de Susana San Juan–; Refugio –la mujer de Abundio Martínez–, o la pareja incestuosa: Donis y su hermana; Gamaliel Villalpando y su madre –doña Inés–; el padre del dueño de la Media Luna: Lucas Páramo, o el hermano del padre Rentería –asesinado por Miguel Páramo–, quien también cometió el delito de estupro a Ana, sobrina del cura.

Hay personajes desafortunados; algunos, malogrados como Toribio Aldrete, quien es ahorcado para borrar una deuda del cacique. Alguno chusco, como Inocencio Osorio, el Saltaperico, quien trabajaba como “amansador” (en realidad es “provocador” de los instintos sexuales de las mujeres) y recuerda a Lucas Lucatero en el cuento “Anacleto Morones”. Y habrá otros que sólo nombran y de cuyo paradero no se supo en un espacio inasible y sin tiempo; algunos muy incidentales y ambiguos como Rogelio. Aunque quienes preguntan por ellos ya están muertos, el dialogo, la conversación, la palabra les confiere una identidad que acredita toda pronunciación de la palabra. Se interrogan si acaso todavía vivirán: Filomeno, Dorotea, Melquiades, Prudencio el viejo y Sóstenes. Hay un personaje silent y omnipresente que perdura entre las ráfagas de la memoria que deja instantáneas de su fertilidad y prodigalidad: Comala es el reino del cacique Pedro Páramo, a quien conocemos, sobre todo, de manera indirecta en la primera parte; a través de Dolores, Juan Preciado y Abundio, sabemos que estamos ante la maldad personificada.

A lo largo de la novela aparecen tres series de interpolaciones, advertibles porque están en cursivas entrecomilladas: Juan Preciado confronta el presente en las tinieblas con el “paraíso

⁶¹ Jean Ziegler (1976), *Los vivos y la muerte*, México, Siglo XXI Editores, p. 303.

perdido”, el pasado floreciente que su madre le heredó; los recuerdos de Pedro Páramo en torno a Susana San Juan, ese amor que apareció casi al amanecer de su vida y culminó con el deceso de ella y que, a su vez, es la anunciación de su propia debacle, y las evocaciones de Susana San Juan vitalizando su plenitud amorosa con Florencio. Estas interpolaciones poseen una significación independiente; si se omitiera “el hilo narrativo sería comprensible en su totalidad, pero se privaría al lector de una fuente de conocimiento mucho más intensa, y ello no sólo en los momentos en que aparece, sino en todo el conjunto de la obra”.⁶²

Juan Preciado va a cumplir el encargo de su madre: la dignificación de Doloritas ante el cacique; a pesar del resentimiento de su madre, al buscar a su padre, el hombre va en pos de una esperanza y no a vengar o reclamar el abandono del progenitor. La incertidumbre aparece desde que se encuentra a Abundio Martínez y crece en un ambiente fantasmal en la que el mismo lector duda sobre el espacio que se recorre en la narración.

¿Juan Preciado es un ser vivo entre voces de difuntos o es una voz que se va apagando como un eco y que alcanza a narrar desde ultratumba cómo llegó a Comala y murió del espanto? Poco a poco crece la ambigüedad y se intensifica en sus encuentros con Eduviges y Damiana; por ellas sabe que está rodeado de diálogos, entre muertos, aunque no lo puede asegurar: Juan Preciado advierte que sus interlocutores están muertos; a poco, ellos mismos se han dado cuenta (Abundio, Eduviges y Damiana). La tensión llega al clímax del agobio cuando Juan Preciado se encuentra con Donis y su hermana, confinada por el pecado del incesto. Lo cierto es que todos los habitantes están aislados. La mujer de Donis le dice que todavía hay algunos habitantes – enumera algunos–; lo que sucede “es que se la pasan encerrados” en la noche. “Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece empiezan a salir”.⁶³ Donis desaparece antes de guiar a Juan Preciado a que reanude su camino.

La conciencia del tiempo y del espacio se desbarata por completo después de abandonar la vivienda de la pareja pecadora, agotado por el sopor enfebrecido del ambiente. Buscó el aire que vivifica sin saber que pronto sería un fantasma más. “Tengo memoria de haber visto algo así

⁶² Al referirse a estas interpolaciones José Carlos González Boixo precisa que las de Juan Preciado son ocho y aparecen en los fragmentos 2-3; 9, 29, 36; las de Pedro Páramo corresponden a los segmentos 6-8, 10, 44, 67 y 69, y la última serie corresponde a los fragmentos 52, 56, 61 y 63. En el caso de Pedro Páramo las interpolaciones “parecen acotaciones a la narración básica, como si fuesen comentarios que va haciendo, de forma superpuesta, a lo que en ese momento de la lectura diversas situaciones que se inician con episodios de su niñez [...] Resulta que todas las interpolaciones son ‘pensadas’ desde los momentos cercanos a su muerte”. José Carlos González Boixo (2002), “Introducción”, en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, p. 25.

⁶³ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo en Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), p. 191 (segmento 30).

como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublaón. Fue lo último que vi”.⁶⁴ Con esta evocación en brumas concluye la primera parte de la novela cuyo tiempo fluye eternizado, como señala Hugo Rodríguez Alcalá: “Lo mismo que en el Infierno de Dante, los muertos de Comala son *perduta gente* que han renunciado a *ogni speranza* en su *eterno dolore* [...] Em Rulfo [...] el tiempo que evoca Doloritas, es el tiempo de *antes*, el que transcurría en ‘el lugar que ella quiso, donde los sueños la enflaquecieron’. Los muertos de Comala como los del *Inferno*, están ‘sempre in quell’aura senza tempo tinta’”.⁶⁵

i) El cacique: realidad y leyenda

La imagen histórica del cacique contrasta con el recuerdo de los abuelos y el padre del escritor; los subalternos y los peones se expresaban gratamente de ellos; en *El abuelo Cheno*, Juan Carlos Rulfo rescata entre los escombros del olvido, la vida de personajes; al pronunciarse, las voces rejuvenecen la existencia de ancianos; ellos rememoran su convivencia con el padre del escritor Gracias a las remembranzas la existencia adquiere sentido; sin saberlo, a bien, estaban dando claves sobre los antepasados de la familia Rulfo. El caciquismo, por lo demás, no se ha erradicado en México. La trayectoria del hombre de la Media Luna lo mitifica; sus decisiones arbitrarias, teñidas de vileza y ambición. Y la impresión de los pobladores hacia el cacique oscila entre la veneración y el temor.

Las descripciones desde el recuerdo, la imaginación y la historia nos remiten al latifundio –gran extensión agraria, que podía ser de cientos, incluso miles, de hectáreas, cuyos recursos y potenciales no se aprovechaban de manera adecuada ni equitativa. En el porfiriato la estructura social y económica del latifundio era la hacienda.⁶⁶ La vastedad del horizonte sólo era abarcable con la mirada: “La querida Media Luna... Y sus agregados: ‘Vente para acá, tierrita de Enmedio.’ La veía venir. Como que aquí estaba ya. Lo que significa una mujer después de todo. ‘¡Vaya que sí!’”, dijo. Y chicoteó sus piernas al trasponer la puerta grande de la hacienda”.⁶⁷ El caporal de la Media Luna es Fulgor Sedano, cincuenta y cuatro años; oficialmente es el administrador y el más

⁶⁴ *Ibid.*, p. 196 (segmento 35).

⁶⁵ Rodríguez Alcalá señala que el tiempo más que estar “deshumanizado”, como indica Enrique Anderson Imbert, transcurre eternizado; parte de la idea de George Ronald Freeman quien aduce que el tiempo está “simultáneamente presente en varios niveles”, después de establecer dos tipos de críticos: quienes niegan y quienes afirman la presencia del tiempo en *Pedro Páramo*. Anderson Imbert, por ejemplo sostiene, que Rulfo “deshumaniza” el tiempo. Véase, Hugo Rodríguez Alcalá (1981), “Rulfo y la crítica”, en *Los mundos de Juan Rulfo*, INTI, *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 13-14, Primavera-Otoño, p. 20.

⁶⁶ Una típica hacienda porfiriana constaba de un edificio principal, escuela, troje, talleres de herrería o carpintería, almacenes, dispensario, caballerizas, aserradero, capilla, casa de peones y tienda de raya.

⁶⁷ Juan Rulfo (1987), *op. cit.*, p. 179 (segmento 20).

leal y confiable de sus servidores, quien le resolvía las querellas más escabrosas. Para hacerse de las tierras de Aldrete, por ejemplo, Páramo acusó a Aldrete de “usufruto”; aunque el administrador quiere ceñirse a las leyes, su patrón lo reconviene interrogante: “¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos a hacer nosotros”.⁶⁸

La literatura se nutre de historia, experiencia gregaria e intimidades domésticas. Los antecesores de Rulfo fueron terratenientes a quienes, además del bandolerismo, la guerra Cristera y la ejecución de la reforma agraria habían mermado sus tierras. La riqueza del cacique lo torna inasible; es un monolito pétreo (Pedro) rodeado de aridez y esterilidad (Páramo) que luego de golpear sobre la tierra se empezó a despedazar como “un montón de piedras”, mientras no lejos de ahí sepultaban a Susana San Juan en medio del bullicio de la feria. Solo, acompañado del silencio de la Media Luna con rencor lanzó una última imprecación:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.
Y así lo hizo.⁶⁹

La evocación, la pérdida en las fronteras de la memoria, emerge en el cacique indómito que encarna la crueldad y la ambición; monolito que deviene en mito; sólo hay un rasgo que lo vuelve asible en sus carencias: el férvido enamoramiento por Susana San Juan, desde mocedades cuando su sonrisa afloraba con el aire y él era un frágil niño subyugado por la madre en contraste con el adulto que somete la vida de todos los que habitan la Media Luna a través del engaño y la agresión. “Mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro [...] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.”⁷⁰

Dilatada imagen sensorial, en efervescencia, se emparenta con el epistolario del incipiente escritor; en el enamorado exalta la fuerza de carácter de su novia a quien ambiciona: “soy demasiado egoísta y porque te necesito y porque no te quiero para nadie sino únicamente para mí”; la ambivalencia del enamorado —entre destellos del amante, padre, hijo que iluminan u oscurecen su objeto de deseo—: “...me puse contento. Y es que tú sabes regañar a uno de un modo que me gusta mucho. ¿Qué quieres que haga? Eres [...] como el aire de las colinas, que golpea con golpes suaves y llenos de cariño. Con todo, sigues siendo el vivo diablo: flaquita ella y toda debilitada, pero no se le pasa nada, no se le va una”.⁷¹

⁶⁸ *Ibid.*, p. 175-176; 181 (segmentos 18 y 21).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 248 (segmento 66).

⁷⁰ Juan Rulfo (2000), *El aire de las colinas. Cartas a Clara*, México, Debate, p. 157.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 80, 103.

La presencia del cacique simboliza al padre espiritual, regidor y patriarca de los destinos de una comunidad. Octavio Paz señala que el Tlatoani (término náhuatl designado para nombrar a los gobernantes que eran elegidos por los nobles de entre una familia o dinastía gobernante) significa la continuidad en el virrey y luego el señor presidente con rasgos épicos en los caudillos que sucedieron a la Revolución. En un hombre con la sensibilidad de Rulfo, siempre agostado entre el idealismo y el pesimismo de quien conoció muchos rostros desde la niñez, las dualidades siempre respiraron con azoro. La realidad misma tenía ejemplos modélicos de bondad, representados en su padre y su madre, cuya temprana y repentina muerte exaltaba todavía más sus virtudes. Pedro Páramo es un arquetipo de caudillo: el mismo es la ley.⁷²

La codicia y el despotismo son inherentes a la condición humana. Se ha repetido que Rulfo tenía una apagada estima de sí mismo; habría que matizar: Rulfo tenía una valoración muy pobre de la condición humana. La muerte violenta del padre lo hizo dudar de la existencia de la prodigalidad en el mundo. Nunca más creería en el desarrollo y plenitud de sus congéneres; tampoco en sí mismo. Él creyó en muy poca gente. La muerte de sus progenitores le provocó un sentimiento de traición que exclama el personaje incidental en la novela “¡Ay vida, no me mereces!” cuyo corolario está en las palabras de Susana San Juan cuando confiesa e insta a su padre “yo tengo guardado mi dolor en un lugar muy seguro. No dejes que se te apague el corazón”.⁷³

Perenne es el dolor, aunque la máscara de la simulación tiene rasgos de protectora dignidad de intimidad. Desde su juventud Rulfo mostró recelo hacia el mundo. A los treinta años le escribía a su novia que había sido su salvación; ella le tuvo paciencia y luego de varios años lo aceptó. Él se encomienda a Dios para obtener el completo beneplácito de ella; creía en su bondad y en la probidad de su cariño. La plenitud del amor idealizado se convierte poco a poco en certeza sagrada; lo había añorado desde niño cuando su madre lo protegía en silencio. Luego apareció la congoja del abandono; “ese sentimiento [...] de que yo era un pobre diablo y de que tenía que luchar mucho para defenderme de mí mismo. Pues yo no te quería entregar un corazón enfermo como el mío”.⁷⁴

Ella restañó sus heridas y estimuló el quebranto de sus pensamientos sobre las oquedades y los abismos de la existencia.

⁷² Octavio Paz señala que con todo y el enorme poder del presidente, “nunca es un poder personalista [...] la presidencia es una función institucional; [...] El caudillo gobierna a espaldas de la ley: él hace la ley”. Octavio Paz (1970), *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, pp. 144-145.

⁷³ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 174, 226 (segmentos 18 y 51).

⁷⁴ Juan Rulfo (2000), *El aire de las colinas. Carta a Clara*, México, Debate, p. 69.

Treinta años esperó Pedro Páramo para que Susana San Juan estuviera cerca del él; las súplicas a Bartolomé, el padre de ella, fueron estériles. Y cuando la tuvo cerca, la plétora de la vida ya se había ido; el candor de la juventud se había secado. El dueño de la Media Luna lo había obtenido todo con fechorías y embustes. Susana San Juan y su padre no creyeron en sus falsas promesas. Fue una paradoja: a ellos no los engañaría porque se había enamorado de la niña Susana y su entrega a ella era genuina y total: con excepción de su hijo Miguel, no había querido a nadie, menos aún, con tanta paciencia y perseverancia.

La figura del cacique para Rulfo es ambivalente, tan compleja como la fe religiosa y la imagen colectiva sobre la Iglesia y el clero. Ahora se sabe de la religiosidad de Rulfo, aunque durante más de medio siglo, fuera de sus íntimos y su familia, nada se supo de su fe y su catolicismo. La contradicción entre la fe y la Iglesia como institución se encarna sin conciliación en la figura del padre Rentería, quien tuvo que bendecir el cadáver de Miguel Páramo, aunque no lo merecía. Pedro Páramo aceptó en silencio que su hijo fue el pendenciero que asesinó al hermano del párroco, además de haber violado a su hermana. Aun así, el cacique exigió con histriónica imploración que lo perdonara, minimizando sus crímenes (“...las ofensas y la falta de respeto que le tuvo en ocasiones, son motivos que cualquiera puede admitir. Pero olvídense ahora, padre. Considérelo y perdónelo como quizá Dios lo haya perdonado”), y entregó un montón de monedas (“Reciba eso como una limosna para su iglesia”). Luego murmuró debatiéndose entre el conflicto de la fe y ley del pánico: “Son tuyas —dijo—. Él puede comprar la salvación. Tú sabes si éste es el precio. En cuanto a mí, Señor, me pongo ante tus plantas para pedirte lo justo o lo injusto, que todo nos es dado pedir... Por mí, condénalo, Señor”.⁷⁵

k) Memoria, historia y escritura

El cacique de la novela no poseía la benevolencia y filantropía del progenitor y el abuelo del escritor. A Pedro Páramo lo distingue la maldad; Abundio Martínez lo define como “un rencor vivo” en la inexistente frontera de la vigilia y el sueño, de los hilos raídos de la vida y la muerte. Además del tortuoso y malogrado amor a Susana San Juan, al cacique lo caracterizaron la crueldad y los latrocinios; rasgos, por lo demás, comunes en la condición humana, aunque Rulfo llegó a decir, entre irónico y parco, que esos atributos forman parte de una conciencia, de una manera de pensar, “de una mentalidad que tal vez existe. Pero no la logro localizar bien”.⁷⁶

⁷⁵ Juan Rulfo (1987), *op. cit.*, *Pedro Páramo*, p. 169 (segmento 14).

⁷⁶ Reina Roffé (1973), *op. cit.*, p. 65.

El comportamiento del cacique de la novela de Rulfo, a distancia, manifiesta conservadurismo: “Ese pueblo fue reaccionario siempre. Cristero, partidario de Calleja durante la independencia, partidario de los franceses durante la reforma, antirrevolucionario cuando la revolución. Entonces fue como pagar la culpa”.⁷⁷ Para Rulfo la culpa es una sombra que sin solución alguna nos acompaña. Susana San Juan —“Una mujer que no era de este mundo”— en la víspera de un amanecer, pregunta y responde interrogante y sentenciosa: “¿Verdad que la noche está llena de pecados, Justina? [...] —¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?”⁷⁸ Ella se rebela a la culpa como deuda impagable en la vida terrena. Para ella la salvación reside en la consumación de los actos en cada instante respirable. Los hechos sin atavismos trascienden los pecados. Ella se aparta de la moral religiosa y en ese sentido es un personaje subversivo; junto con la protagonista de *El gallo de oro*, Bernarda Cutiño —la Caponera— es uno de los personajes memorables de la literatura rulfiana; se cruzan la rebeldía y la entrega pasional hasta volverlas sombrío objeto de deseo (en *Pedro Páramo*) y talismán que engendra el drama (en *El gallo de oro*), aunque la subversión de la Caponera se desvaneció mientras su vida nómada desaparecía; fue el costo de la compañía que la existencia le demandó desde que se enamoró de Dionisio Pinzón y luego sólo se abandono; decidió ir muriéndose, mientras la vida sedentaria la debilitaba hasta dejarla sin voluntad. En Susana San Juan, en cambio, el tiempo con Florencio y, sobre todo, el recuerdo de la plenitud sexual, la fortaleció hasta, aun, en su indómito comportamiento: libérrima hasta el aislamiento y la incompresión de un entorno pacato; y marchó entre el desacato, la lucidez y el delirio que anunció su muerte.

Rulfo salda y resitúa la figura del cacique desde su experiencia personal a través de sus ancestros y la integra al pasado en la historia. Su personaje es modélico familiar, social e históricamente. Como quien exonera a otro de un pecado venial, Rulfo señala:

Pedro Páramo es un cacique. Eso ni quien se lo quite [...] es un cacique de los que abundan todavía en nuestros países: hombres que adquieren poder mediante la acumulación de bienes y éstos, a su vez, les otorgan un grado muy alto de impunidad para someter al prójimo e imponer sus propias leyes. No hay en ellos, pues, ninguna metáfora, si acaso cierta metamorfosis que lo convierte, por asociación, en consorcios o en sociedades anónimas al servicio de determinados intereses [...] son los representantes del antiguo coloniaje al que aún estamos sometidos.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁸ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 240-241 (segmentos 61-62).

⁷⁹ Juan Rulfo (2000), “Pedro Páramo, cacique”, *Letras Libres*, México, núm. 24, diciembre de 2000, p. 68.

l) La poesía en *Pedro Páramo*

Entre los poetas de nuestras letras corre el aserto: “*Pedro Páramo* es un poema que los críticos se han obstinado en analizar como si fuese novela [...] se ha visto como poema en prosa y no puede ser concebido sino en términos de un absoluto textual: cada palabra es definitiva en la cadena sintáctica”.⁸⁰ Esta novela se vincula con el poema épico. Ernesto Sábato observa la libertad que logra la novela respecto de las leyes del siglo XIX. En la “novela total” se funde el testimonio del mundo externo con el relato del mundo interior y las regiones más irracionales del ser humano; se conjugan la magia y el mito. Así trasciende de un elemental documento a “un poema metafísico”.⁸¹ Y Antonio Alatorre precisa: “Una vez tuve la idea de que esa novela se imprimiera como una colección de poemas, con tipografía como de versos sueltos. Ahí la discontinuidad del texto sería todavía mayor. Sería como relámpagos intuitivos. La idea es loca, pero siento *Pedro Páramo* más como un poema que como una novela”.⁸²

En Rulfo la imaginación y los recuerdos pierden su vaguedad y adquieren coherencia en un espacio, sus circunstancias y, sobre todo, el habla de sus habitantes. El escritor reitero varias ocasiones que cuando regresó a su pueblo “treinta años después”, como lo reiteró con frecuencia, fue a visitar el panteón y lo encontró en ruinas. En medio de la gestación de su novela, le pareció natural dar a sus personajes un tratamiento indistinto: “Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay límites entre el espacio y el tiempo [...] Los muertos no tienen ni tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces, así como aparecen se desvanecen”.⁸³

m) *Pedro Páramo*: silencio y estilo

El silencio es uno de los elementos más eficaces en la narración por su expresividad y su potencial para acrecentar la tensión y sostener las tentativas que rodean a las palabras llanas; funciona como dinámica y ambientación sonora en el espacio. Los diálogos entre los personajes así como las evocaciones e ideas que se esparcen a lo largo de la novela; las voces poseen registros y potenciales gradaciones; creciente o descendiente intensidad de color y ritmo. Esa

⁸⁰ Felipe Vázquez (2010), “Rulfo y los avatares de la edición crítica” en *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*, México, Universidad de la Ciudad de México, pp.176, 179.

⁸¹ Ernesto Sábato (1983), *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, p. 20.

⁸² Roberto García Bonilla (1996), “Miradas de la memoria. Entrevista con Antonio Alatorre”, en *Los Universitarios*, núm. 87, México, septiembre, p. 14.

⁸³ Véase, Joseph Sommers (1974), “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, antología, introducción y notas de Joseph Sommers, México, SEP (Sep Setentas, 164), p. 19.

expresividad adquiere una densidad inusitada que oscila entre la inmovilidad, el desconsuelo, el drama y en las cenizas del tiempo: la nada.

La fragmentariedad de la novela es una de las cualidades que han complicado su comprensión; una multitud de hilos narrativos sueltos quedan ante el lector: diálogos suspendidos y reintegrados en el tiempo y el espacio. El texto se ha leído como una narración en un presente eternizado y desde un pasado que durante su evocación se reconstruye –colectivamente– y se reinventa en pronunciamientos individuales. Uno de los rasgos distintivos en *Pedro Páramo* es una indagación de la memoria introducida por narradores y personajes: emisarios de un coro anónimo que rezuma la experiencia anecdotizada desde la fantasía y el discurso literario. Los coros multifónicos anónimos son atraídos, en unísono, por la mancuerna autor-narrador, escindible una y otra vez, y reensamblable en pasajeras comuniones.

El trabajo más arduo y laborioso en el proceso escritural, sin duda, fue la decantación del manuscrito: correcciones, reescritura, supresiones; sobre todo cambios al pasar de la denotación a la connotación del texto en su integración al discurso y las inflexiones de su conformación como un texto poético más que narrativo. En su estructuración sintáctica reside también la complejidad del texto y su comprensión inmediata aunque, ciertamente, como el propio escritor lo señaló, la dificultad es aparente porque a partir de la segunda lectura, la comprensión se revela comprensible –poco a poco, añadamos ahora– sin desaparecer su complejidad textual: ahí reside parte de su riqueza enrarecida con cierta oscuridad que Rulfo aceptó ante Joseph Sommers, a quien revela de manera implícita sobre el sentido de la fragmentariedad connotativa (“Intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos”), que asimismo le permite transitar las fronteras espaciales y temporales y así facilitó la convivencia entre vivos y muertos. Ya avanzada la lectura de la novela, el lector sabará que el pueblo –nombrado con el femenino de comal– está habitado por muertos.

Entonces, así como aparecen, se desvanecen. Y dentro de este confuso mundo, se supone que los únicos que regresan a la tierra (es una creencia muy popular) son las ánimas, las ánimas de aquellos muertos que murieron en pecado. Y como era un pueblo en que casi todos morían en pecado, pues regresaban en su mayor parte. Habitaban nuevamente el pueblo, pero eran ánimas, no eran seres vivos.⁸⁴

La desilusión es proporcional a las esperanzas y reminiscencias del paraíso perdido de Juan Preciado y de su madre Doloritas, así como el deseo del muchachito Pedro Páramo por la niña Susana; muchos años después la tiene cerca ya en estado demencial: loca y envejecida de manera prematura. Yace entre sueños. El cacique avistó la pesadumbre de la vida en la frontera con la

⁸⁴ *Idem.*

muerte. “Los viejos dormimos poco, casi nunca. A veces apenas si dormitamos; pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer”. Después añadió en voz alta: “No tarda ya. No tarda...” Y sus últimos pensamientos pronunciaba el nombre del único ser que, además de Miguel Páramo, había amado a lo largo de su vida de la Media Luna: el niño, más tarde dueño de un feudo, y el hombre aniquilado por la ausencia del único ideal en la vida; él invocaba lejos del poderío, cerca del sepulcro:

”Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.

”Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: “¡Regresa, Susana!”⁸⁵

Las imágenes que preceden al último aliento son recuento de una vida y la acumulación de posesiones, ya en la imposibilidad de aprehender la plenitud, abrazando en comunión a la mujer que amó con obcecación. Él había empezado a pagar desde “temprano” cuando murió su hijo consentido, Miguel Páramo; lo asumió con serenidad “sin dolor” creía que iba a “terminar pronto” de pagar; no fue así: en los cercos de la derrota apareció Abundio Martínez; quería ayuda para el entierro de Refugio, su mujer. La negativa de ayuda, el rencor acumulado y la exaltación ética consumó el parricidio y con ello el fin de Pedro Páramo, ante la presencia de Damiana Cisneros. Lo cierto es que él había muerto antes, sumido en un equipal mientras pronunciaba premonitorias palabras: “No tarda ya. No tarda”. Aunque el tiempo era sólo una emanación, no una ocurrencia sucesiva. Dijo: “Esta es mi muerte”. El tiempo se funde; sólo es evanescencia: “Sé que dentro de pocas horas vendrá Abundio con sus manos ensangrentadas a pedirme la ayuda que le negué. Y yo no tendré manos para taparme los ojos y no verlo. Tendré que oírlo; hasta que su voz se apague con el día, hasta que se le muera su voz.”⁸⁶ Tiempo, memoria; vida y muerte se funden entre la realidad y la ficción.

Poco antes Abundio Martínez había vengado el desprecio y la indolencia de su padre ante la muerte de Refugio, su mujer. La frustración persigue a la comunidad en Comala. Los anhelos

⁸⁵ Juan Rulfo (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 248-249 (segmento 67).

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 248-254 (segmentos 67, 69).

insatisfechos llevan a la desdicha exaltada que encubre el drama. La desilusión rodea al fracaso y al quebranto de la pérdida. El aserto “nombre es destino” en Pedro Páramo manifiesta su trayectoria: hombre rudo, impasible e inclemente que acaba desmoronándose en “un montón de piedras”. Estamos ante la caída, el mito del hombre que históricamente existe en las comunidades agrarias; en el México de principios y mediados del siglo XX es el caudillo que por lo demás pervive en algunas sociedades en Latinoamérica. “El caudillo —señala Octavio Paz— no pertenece a ninguna casta ni elige ningún colegio sacro o profano [...] gobierna de espaldas a la ley: él hace la ley”.⁸⁷

n) Un lector y sus influencias como escritor

Entre las lecturas de infancia de Rulfo se encuentran Emilio Salgari, Alejandro Dumas, Dick Turpin. Más tarde lo marcaron de manera perturbadora *Hambre* de Knut Hamsun y James Joyce, en particular, *El retrato del artista adolescente*; luego leyó a Jean Giono, a los rusos: Dostoyevski, Tolstoi, Andreiev, Korolenko, Pushkin y Chejov.⁸⁸ Los escritores nórdicos fueron una gran influencia para él, por ejemplo, Björnson, Selma Lagerlöf, Sillanpää y, también, Haldor Laxness. Y de sus lecturas y escritores latinoamericanos llegó a mencionar al Alejo Carpentier de *El arpa y la sombra* y *Los pasos perdidos*, sin olvidar *Don Segundo Sombra*; a José Eustasio Rivera, a Rómulo Gallegos, Roberto Arlt, Felisberto Hernández y Borges. Rulfo tuvo especial predilección por la literatura brasileña, en particular los escritores de Minas Gerais y destaca Guimarães Rosa.

Consideraba que los brasileños dieron un giro completo a las letras; declaraba que casi todos los autores que le interesaban eran de Minas Gerais; por ejemplo, Clarice Lispector y Nelida Piñón. También mencionó a Dalton Trevison, Adonais Filho, Rubem Fonseca y Rachel de Queiroz. Entre nuestros escritores a quienes Rulfo apreciaba se contaban los de la Revolución que consideró los significativos en México. Tenía predilección por Rafael F. Muñoz y Nelly Campobello; aunque llegó a aclarar que no los leía “con el afán de lector” sino como una “tarea” en la Facultad de Filosofía y Letras; “pero no tuve ninguna influencia de ellos”.⁸⁹

Yo siempre he insistido en que no hay escritores mexicanos, peruanos, argentinos, sino que hay escritores latinoamericanos, porque resulta que hay una coincidencia en la forma, en el tratamiento [...] a veces de los temas y hasta en los resultados; no hay extraños [...] Hay una especie de cosa viva, algo que los europeos han descuidado o han dejado caer por obsoleto o por

⁸⁷ Véase, Octavio Paz (1970), *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, p. 145.

⁸⁸ “Juan Rulfo pasa a la historia de la literatura con 250 páginas” (1986), *El País*, Madrid, 9 de enero, p. 18; Juan [Antonio] Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada*, México, Debate, p. 110; Juan Cruz (1980), “Juan Cruz desde Las Palmas”, *Thesis*, año II, núm. 5, Madrid, abril, p. 47.

⁸⁹ Juan Cruz (1980), *op. cit.*, p. 47.

muerto, [...] y aun los norteamericanos [...] parece que están tratando de sacar esto por teléfono, de las grabadoras, de la televisión. Los latinoamericanos lo están sacando de la misma vida [...] Son mucho más reales y quizá mucho más sinceros.⁹⁰

La sola enumeración de mis preferencias me llevaría muchas horas. Leo tanto y tan desordenadamente que por eso no aprendo. Antes de tomar la pluma [declara en 1959] abro un libro de Hamsun. Su lectura me baja a la tierra, me vuelve al origen. Hay muchas obras que me gustaría haber escrito, pero sobre todo una: *Derborence* del gran narrador suizo Charles Ferdinand Ramuz.⁹¹

Se han mencionado las influencias de escritores europeos, estadounidenses y brasileños, pero poco se ha dicho sobre la influencia que en él tuvieron autores mexicanos. Wolfgang Vogt sitúa a Juan Rulfo en el contexto de los escritores jaliscienses contemporáneos, quienes tuvieron estrechos lazos con el grupo de Contemporáneos. “Sobre todo en el campo de la poesía los contactos son muy fuertes”.⁹² Y Rainer Maria Rilke, como ya se ha visto, fue un poeta fundamental para el escritor mexicano.

Sobre las influencias directas en *Pedro Páramo* Emmanuel Carballo recuerda que Rulfo y él vivían en el mismo edificio –en Tigris 84, entre Lerma y Pánuco, en la colonia Cuauhtémoc de la Ciudad de México– en los días en que escribía *Pedro Páramo*. Ambos eran becarios del Centro Mexicano de Escritores y el autor de *Protagonistas de la Literatura Mexicana* estaba corrigiendo para el Fondo de Cultura económica, la *Historia de la literatura hispanoamericana*, de Enrique Anderson Imbert; al leer el pasaje sobre la escritora chilena María Luisa Bombal y su novela *La amortajada* fue a ver a Rulfo:

Mira, Juan, lo que acabo de encontrar: lo que tú estás haciendo lo hizo María Luisa Bombal en *La amortajada*”. Buscaron la novela y la encontraron en la librería Robredo, “Rulfo la leyó de inmediato y cambió la estructura del libro. Estaba a punto de comenzar la Semana Santa y Juan, a quien le habían extraído la dentadura, aprovechó esos días para escribir febrilmente una nueva versión de la novela. El personaje fundamental, Susana San Juan, desapareció, y en su lugar surgió como protagonista Pedro Páramo.” Muchos años después el escritor argentino José Bianco comentó: “...conversando con un escritor mexicano de gran talento [...] y autor de una obra tan

⁹⁰ “Entrevista” en Alberto Vital (2004), *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, CDC-UNAM, Editorial RM, p. 206.

⁹¹ José Emilio Pacheco (1959), “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura, Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.

⁹² Wolfgang Vogt (1992), *Juan Rulfo y el sur de Jalisco. Aspectos de su vida y obra, Zapopan, Jalisco*, INAH- El Colegio de Jalisco (Ensayos Jaliscienses), p. 19.

breve como admirable, me dijo, creo recordar, que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo.”⁹³

La primera señal de la influencia de la *Antología de Spoon River* (1916) de Edgar Lee Masters (1896-1950) en Rulfo aparece en uno de los borradores iniciales de *Pedro Páramo*, “Los temporales”, recogido, como ya se ha visto, en *Los cuadernos*; aparece como epígrafe: “Todos, todos están durmiendo en la colina”⁹⁴ proveniente de esta obra. Salvador Elizondo recuerda que Rulfo llegó a aceptar, a regañadientes que provenía de la literatura estadounidense; el autor de *El gallo de oro* se entusiasmó cuando escuchó el nombre Lee Masters y el de su novela escrita en verso; una historia donde todos los personajes están muertos; “me hizo pensar que [en *Pedro Páramo*] ciertamente hay algo de la *Antología de Spoon River*. Ahora pienso que si me hubiera atrevido a decírselo no lo hubiera negado.”⁹⁵ Años después el crítico Humberto Moreno Durán señaló: “Un curioso y significativo precedente de la técnica empleada por Rulfo en *Pedro Páramo* es la que encontramos en la exhaustiva *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, obra de ambición tan inconmensurable como afortunada. A través de varios centenares de poemas escritos en verso libre, nos enteramos paulatinamente de la vida de una imaginaria población del Oeste Medio norteamericano de mediados del siglo pasado”.⁹⁶

⁹³ Emmanuel Carballo (1994), “Juan Rulfo, 1917-1986” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa (“Sepan Cuantos...”, 640), pp. 418-420; Emmanuel Carballo (1985), “Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de *Pedro Páramo* / v y última, en *unomásuno*, México, 7 de abril, p. 23; José Bianco (1988), “Sobre María Luisa Bombal” en *Ficción y reflexión*, México, FCE, pp. 240-241.

⁹⁴ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, México, Ediciones ERA, p. 68.

⁹⁵ Salvador Elizondo (1993), “Juan Rulfo y su lenguaje: una imaginación sensible”, *El Nacional*, México, 7 de junio, pp. 9-10.

⁹⁶ El crítico colombiano añadió “lo verdaderamente particular del asunto consiste en que la información sobre la cotidianidad del pueblo nos llega a través de las revelaciones hechas por los antiguos habitantes, enterrados ahora en el cementerio de Spoon River. Los difuntos de este pueblo, a través de sus epitafios —aparecen doscientos cuarenta y cuatro personajes y se ventilan diecinueve historias vertebradas gracias al discurso de sus lápidas—, nos ofrecen una de las más lancinantes y brutales exposiciones que, en el plano colectivo, figuran en la literatura universal [...] una compleja urdimbre de sordidez, morbo, escepticismo, obscenidad y, sobre todo, un implacable rencor parece exaltar desde más allá de la vida la *part maudite* de la existencia. Véase, Rafael Humberto Moreno Durán (1995), “La sublimación y la expresión del mito” en *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Bogotá, Ariel, pp. 419.

En la primera página de *Spoon River* se lee: “¿Dónde están Ella, Kate, Mag, Liz y Edith, / la de tierno corazón, la de alma sencilla, la vocinglera, la altiva, / la feliz? / Todas ellas duermen en la colina. / Una murió de un parto deshonesto, / otra de amor contrariado, / una a manos de un bruto en un burdel, / otra de orgullo destrozado, persiguiendo el anhelo del corazón, / una buscó su futuro lejos, en Londres y París; / la trajeron a su pequeño espacio junto a Ella y a Kate y a Mag; / Todas ellas duermen, duermen, duermen en la colina”. Edgar Lee Masters (1999), *Antología de Spoon River*, México, Letras Vivas (Los poetas de la Banda Eriza), p. 15.

La influencia de William Faulkner en la obra de Rulfo ha sido uno de los tópicos más comentados por la crítica, colegas y amigos del escritor. Se ha insistido en esta influencia porque ya Antonio Alatorre llegó a comentar que el propio escritor negó de manera reiterada haber leído a Faulkner antes de escribir *Pedro Páramo*. Carlos Blanco Aguinaga recuerda haber visitado el departamento de Rulfo a mediados de la década de los cincuenta; al ver su biblioteca comprobó “que Rulfo era, literariamente, una de las personas más cultas del México de entonces [...] ¿Faulkner? Pues claro que sí. Y muchos, muchísimos escritores más que Faulkner. Inclusive libros de los cronistas de la Conquista y Colonia a los que Rulfo admiraba”.⁹⁷ Y una de las respuestas que ante esa influencia dio Rulfo, en 1963, fue: “Yo leí a Faulkner cuando me dijeron que me parecía a él. Lo leí para ver si era cierto; no tenemos nada que ver, *Santuario* y *Mientras agonizo* son las obras que más me gustan de ese autor”, aunque Alatorre opina que esa afirmación no es cierta porque el autor de “Macario” tenía dos libros de Faulkner en su biblioteca de Guadalajara: “Fue la recomendación de Rulfo lo que me hizo leer por primera vez a Faulkner. Leí *Santuario*”. En otro momento, Alatorre añadió que cuando Rulfo negó haber leído a Faulkner —en el conocido texto “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, que se dio a conocer en *Excélsior* en marzo de 1985—:

Era ya toda una personalidad. Rara vez nos veíamos. Si lo hubiera seguido tratando le habría dicho: ‘¡Pero Juan, qué mentiras son esas!’ Y la explicación no puede estar sino en la fama. A Juan le parecía que esos críticos que hablaban de lo faulkneriano en *Pedro Páramo* (y también en *El Llano en llamas*) estaban achicando su mérito. Rulfo era muy ingenuo: no se daba cuenta de que *Pedro Páramo* tenía su lugar en un dominio muy grande, o sea la novela en lengua española, y que todo novelista ha leído a otros novelistas.⁹⁸

A Carlos Landeros, Rulfo le comentó que leyó a Faulkner “para saber en dónde estaba el parecido. Fue James East Irby quien planteó ese infundio, y de ahí lo tomaron Anderson Imbert y otros”. Y a Juan Ascencio le confió que en su biblioteca había obras de Faulkner que no había leído; lo hizo después de la publicación de la novela.⁹⁹ El primer crítico que se refirió a las influencias del escritor estadounidense en Rulfo fue James East Irby:

⁹⁷ Carlos Blanco Aguinaga (2009), “Prólogo”, en Roberto García Bonilla, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), p. 16.

⁹⁸ Véase Antonio Alatorre (1999), “Confidencias de un filólogo sin título y sin corbata. Dictadas por Antonio Alatorre a Julio Aguilar”, en *Sábado de unomásuno*, núm. 112, 3 de abril, p. 3 y contraportada.

⁹⁹ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excélsior*, México, 16 de marzo, pp. 1-A, 14-A; *Bambi* (Ana Cecilia Treviño), “*La Cordillera*, nuevo libro de Juan Rulfo” (1963), *Excélsior*, México, 16 de abril, pp. 4-A, 5-A; Roberto García Bonilla (1996), “Miradas de la memoria. Entrevista con Antonio Alatorre”, en *Los Universitarios*, nueva época, núm. 87, México, septiembre, p. 15; Antonio Alatorre (1999), “Confidencias de un

El autor de la primera ‘generación perdida’ con quien Rulfo guarda la más estrecha afinidad es, sin duda, William Faulkner. Esta afinidad, base de una notable influencia faulkneriana en la obra del mexicano, se pone de manifiesto en toda la trayectoria creadora que va desde la postulación de un mundo hasta la representación de ese mundo en forma literaria en la obra de cada escritor. El mundo de Rulfo, como el de Faulkner, es un mundo agrario, arcaico y decadente, azotado por luchas civiles; habitado por oscuros rencores y aberraciones. Dentro de este paralelismo general, cabe notar, sin embargo, que el mundo rulfiano es mucho más primitivo aún que el de Faulkner; se compone de una sola clase, la de los campesinos y pequeños agricultores. Los representantes de otras funciones sociales, como comerciantes, soldados y terratenientes, apenas si se distinguen en la obra de Rulfo, a quien no le interesa el delineamiento y contraste de grupos y clanes que se lleva a cabo en *Sartoris*, *Mientras agonizo*, *El sonido y la furia*, *El villorrio*, etcétera. Frente a sus respectivos mundos, hay semejanza de reacción en ambos autores. Imbuidos los dos de las tradiciones y las costumbres de sus regiones, Faulkner y Rulfo se muestran incapaces de concebir otros escenarios para sus historias. Pero mientras Faulkner postula, en cierto momento, los valores de la lealtad, el coraje, el honor y la perseverancia, encarándolos en personajes y actos; Rulfo evoca un panorama todo tenebroso, en el que se destacan sólo la venganza, el odio, el desprecio por la vida y la indiferencia frente a los lazos humanos, un panorama en el que no figuran el amor ni la alegría y donde el único humor es ‘negro’ y retorcido. En Rulfo, como en Faulkner, pues, la correspondencia entre forma narrativa y experiencia vital es fundamental. Sobre esta base, puede haber muchas más variantes que la del simple monólogo interior de un solo ‘testigo’; pero en el fondo de todas ellas rige la misma cronología trastocada, el mismo sesgo fatalista, la misma fragmentación de la realidad.¹⁰⁰

Tiempo después Rulfo le platicó a Elena Poniatowska que durante una visita a México, Irby le había confesado al escritor que se había equivocado, que ni Revueltas ni Rulfo tenían la influencia de Faulkner.¹⁰¹ Lo cierto es que el propio escritor jaliscinse le comentó a la autora de *Tinísima*, desde mediados de los años cincuenta: “Antes, yo oí muchas voces, y las sigo oyendo... Marcel Proust, y William Faulkner, y Virginia Woolf, y Knut Hamsun y todo lo que usted quiera... La

filólogo sin título y sin corbata. Dictadas por Antonio Alatorre o Julio Aguilar” en *Sábado, unomásuno*, núm., 1122, 3 de abril, p. 3; Carlos Landeros (1983), “Charla con Juan Rulfo” en *Los narcisos. Entrevistas y crónicas*, México, Oasis (Las formas de la voz, 1), pp. 53-59.

¹⁰⁰ James East Irby (1956), “Rulfo” en *La influencia de William Faulkner, en cuatro narradores hispanoamericanos*” (tesis de maestría en Letras Españolas), México, Escuela de Verano-UNAM, pp. 134-136.

¹⁰¹ Elena Poniatowska (1980), “En la Revolución, la familia de Juan Rulfo lo perdió todo / II parte”, *Novedades* México, 29 de abril, p. 6; Gerald Martin (1992), “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo, en el tiempo y en el espacio”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCA XX, (Colección Archivos, 17), p. 493.

Biblia y los himnos de Prudencio. Por cierto, la gran lectura que me abrió los ojos fue *El artista adolescente*, de James Joyce... en el mundo de la novela y de la poesía”.¹⁰²

o) La crítica de Carlos Blanco Aguinaga en perspectiva

Autor del primer libro monográfico sobre la obra del escritor jalisciense (*El arte de Juan Rulfo*, 1965), Hugo Rodríguez-Alcalá observó en 1981 que respecto de la crítica llamada “filosófica” cuenta con un ensayo “difícil de superar por su honradez y lucidez” de Carlos Blanco Aguinaga: “Realidad y estilo en Juan Rulfo”, al cual muy poco se le ha rectificado desde su publicación (1955). Es un texto canónico sobre *Pedro Páramo* y, añadimos aquí, el punto de partida del análisis conjunto de la novela y *El Llano en llamas*. Destaca, entre otros razones, por situar al escritor jalisciense en un momento particular de la literatura nacional e internacional, partiendo del contexto existencial de la vida y la cultura del México de mediados del siglo XX.¹⁰³ La investigadora española Enriqueta Morillas, por su parte, señaló en 1985: “La historia de la crítica sobre Rulfo sólo ha comenzado con el lúcido ensayo de Blanco Aguinaga. A partir de este momento, una abundante bibliografía se consagra a elucidar los aspectos formales, temáticos, sociológicos, de la obra del escritor mexicano, y especialmente de su novela *Pedro Páramo*”.¹⁰⁴ Y con motivo de los cincuenta años de la publicación de *Pedro Páramo*, Carlos Fuentes declaró, “Blanco Agu inaga escribió un ensayo [...] exhaustivo y brillantísimo, para mí, fue el ensayo de recepción más importante que se escribió”.¹⁰⁵

Si en nuestros días un autor leyera que su obra fuera designada como “nefanda literatura con excelente tratamiento”¹⁰⁶ –es decir indigna, repugnante– se sentiría ofendido, o al menos ofuscado, sobre todo porque coexiste con el elogio raso (“excelente tratamiento”). De ahí la oscuridad en dédalo de Chumacero.¹⁰⁷ Su reseña sobre *Pedro Páramo* se ha considerado negativa. Una vez más, apelando a la distancia histórica, se sostiene que Chumacero creía en la excepcionalidad de Rulfo y, al mismo tiempo, manifiesta reservas porque carecía de perspectiva para avisorar los derroteros que seguirá el escritor jaliscinse. Se trasluce también en las palabras

¹⁰² Elena Poniatowska (1961), “El terrón de tepetate” en *Palabras cruzadas*, México, Ediciones ERA, pp. 140-141.

¹⁰³ Hugo Rodríguez Alcalá (1981), “Rulfo y la crítica” [Los mundos de Juan Rulfo], en *INTI*. Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14, Rhode Island, Providence College, p. 22.

¹⁰⁴ Enriqueta Morillas (1985) e, “Lectores de Rulfo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms., 421-423, julio-septiembre, p. 125.

¹⁰⁵ [Agencia] EFE (2005), “México celebra el 50 aniversario de la publicación de *Pedro Páramo*”, *El País*, 8 de enero: http://elpais.com/diario/2005/01/08/cultura/1105138806_850215.html (4 de abril, 2014)

¹⁰⁶ Ali Chumacero (1954), “Las letras mexicanas en 1953” en *Las Letras Patrias*, núm. 1 México, enero-marzo, pp. 117-118.

¹⁰⁷ “Rulfo dispone de las armas suficientes para persistir con inteligencia en esas síntesis dramáticas y sabe equilibrar su nefanda literatura con excelente tratamiento”. Ali Chumacero (1954), “Las letras mexicanas en 1953”, en *Las Letras Patrias*, núm. 1 México, enero-marzo, pp. 117-118.

del crítico nayarita una aspereza provocadora que acaso pretendía llamar la atención de los lectores. Quería concitar polémica ante un autor que como se advierte era el centro de atención de los lectores especializados de nuestra literatura. ¿Cuánto alimentó a la crítica rulfiana, la idea de lo *propio*, de la esencialidad mexicana que se respiró entre los años cuarenta y finales de los sesenta en México? Carlos Blanco Aguinaga observa la excepcionalidad de Rulfo que:

Rara vez pretende explicar los mecanismos internos de la realidad que contempla o inventa; ésta se le da como tal y lo único que cabe hacer es representarla para que se explique a sí misma [...] De ahí que, tanto hoy [1985] como en 1953, se nos planteen a los lectores importantes problemas de interpretación, ya que puede quedar la duda de si nos quiere presentar aquí una versión de aquello que los compañeros de generación de Rulfo llamaban en los años 50 ‘el Ser del mexicano’ (así como esencia sin Historia), o si los cuentos reflejan además —y fundamentalmente— una visión de mundo producto de largas y complejas violencias históricas.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Esta cita proviene del estudio introductorio que precede a *El Llano en llamas* en la edición de Cátedra (colección Letras Hispánicas), cuya primera edición data de 1985. Este ensayo, en lo esencial, con añadidos y omisiones parte de “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, publicado como ya se ha visto, tan sólo medio año después de la aparición de *Pedro Páramo* (octubre de 1955) en el primer número de *La Revista Mexicana de Literatura*. Véase, Carlos Blanco Aguinaga (1985), “Introducción”, en Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, undécima edición, pp. 26, 27.

La expresión “Ser mexicano” delinea una de las vetas del texto de Blanco Aguinaga y, por extensión e influencia, de la crítica en torno a Rulfo: el estudio de lo mexicano en particular “la filosofía de lo mexicano” en la que se concentraron entre 1948 y 1952 los integrantes de Hiperión, guiados, primero, por José Gaós y más tarde por Leopoldo Zea; ellos fueron Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez Macgregor, Salvador Reyes Nevares, Luis Villoro y Emilio Uranga, autor de *Análisis del mexicano y otros escritos sobre filosofía de lo mexicano (1949-1952)*. Guillermo Hurtado señala que esta vertiente analítica forma parte de la tradición del pensamiento latinoamericano. “Vista desde una perspectiva cultural, la filosofía de lo mexicano es, acaso, la idea más alta de la mexicanidad gestada durante la posrevolución mexicana. Una idea de mexicanidad compleja que respondía a una realidad no menos compleja: un país mitad rural y mitad urbano, en donde las creencias y costumbres ancestrales convivían con un proceso de crecimiento y modernización”. Véase, Guillermo Hurtado (2013), “Prólogo”, en Emilio Uranga, *Análisis del ser mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, México, Bonilla Artigas Editores, p. 12.

Análisis del ser mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952) de Uranga es una indagación sobre una ontología de lo mexicano; parte de cimientos teórico-ontológicos que se fortalecen y adquieren rostro con la intuición. La exposición, rodeada de preguntas y respuestas implícitas, se centra en categorías que conducen a una comprensión teórica del mexicano. Uranga sostiene que lo mexicano se define como *accidental*: aquellos rasgos que habían definido al mexicano (virtudes, defectos, atavismos; generosidad, hermetismo, cerrazón, etc.) son accidentales. La ontología del accidente de Uranga “es una aportación en sí misma, más allá de su aplicación al mexicano [quien] tiene la oportunidad única de asumirse como accidental y de realizarse como tal”. Porque lo cierto es que “la accidentalidad, la zozobra son las condiciones más profundas de la condición humana”. [añadir referencia]. No es fortuito que en 1949 Uranga publicara en *Cuadernos Americanos* (enero-marzo) “Ensayo de una ontología del mexicano” y que medio año después Octavio Paz publicara con el sello editorial de la misma revista (septiembre-octubre) “El laberinto de la soledad: el pachuco y otros extremos”.

Análisis del ser mexicano está dedicado al autor de *Piedra de sol* quien a su vez partió de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) en *El laberinto...* (1950). Los textos de Paz y Uranga describen sobre todo al mexicano

p) La imagen pública de Rulfo

Cuando la imagen del autor jalisciense, enigma en monolito, resplandecía entre claroscuros, a cuatro años de su muerte, Gerald Martin sentencia una verdad que nuestra crítica ha asimilado con lentitud: “Mucho antes de la publicación de *El Llano en llamas*, Rulfo ya estaba construyendo una reputación”.¹⁰⁹ Esta idea la desarrolló, *in extenso*, Leonardo Martínez Carrizales, en un texto

mestizo y no al indio; menos aún al criollo. Hurtado observa que “ambas obras se complementan de manera extraordinaria. Es una lástima que sólo una de ellas haya permanecido en la memoria pública”. Véase, Eduardo Hurtado, *op. cit.*, p. 13.

Al indagar sobre lo propio, lo mexicano, Paz recuerda, “En lugar de interrogarnos a nosotros mismos, ¿no sería mejor crear, obrar sobre una realidad que no se entrega al que la contempla, sino al que es capaz de sumergirse en ella? [...] Pensaba que una obra de arte o una acción concreta definen más al mexicano [...] que la más penetrante de las descripciones. Mi pregunta, como la de otros, se me aparecía, así como un pretexto de mi miedo a enfrentarme con la realidad; y todas las especulaciones sobre el pretendido carácter de los mexicanos, hábiles subterfugios de nuestra impotencia creadora. Creía con Samuel Ramos, que el sentimiento de inferioridad influye en nuestra predilección por el análisis y que la escasez de nuestras creaciones se explica no tanto por un crecimiento de las facultades críticas a expensas de las creadoras, como por una instintiva desconfianza acerca de nuestras capacidades”, Octavio Paz, *El Laberinto de la soledad*, México, FCE, 2000, pp. 12-13. Roger Bartra señala que “esta es la mejor aportación de lo mexicano de “la filosofía de lo mexicano”. Véase, Roger Bartra (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Bruguera, p. 20.

De la reflexión sobre la filosofía de lo mexicano también fructificó un texto no menos significativo, *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950) de Luis Villoro quien anota que su estudio: “trata de responder a una pregunta: ¿cuál es el ser del Indio que se manifiesta en la conciencia mexicana? [...] ¿cuáles son los caracteres de la conciencia que revela al ser del Indio? [...]: ¿qué es la conciencia indigenista?”; agrega que “tomando como hecho la concepción expresada, preguntaremos por la conciencia que la explica. Esta doble faceta: concepción y conciencia indigenista, constituye lo que llamamos “indigenismo”. Véase, Luis Villoro (1987), *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, SEP, Lecturas Mexicanas, 103 (Segunda Serie), pp. 9, 16.

Villoro describe la historia y superación de una conciencia *falsa* de indio, no el sentido de que no se hubiese visto con claridad la realidad del indígena, sino en el sentido de que se interpretaba cuanto se veía con premisas conceptuales que deformaban la realidad. Con las concepciones indigenistas –señala el filósofo– aparece la misma que con la ideología: la paradoja de aprehender la realidad e interpretarla con un aparato conceptual particular y de ese modo se le disfraza. En ese sentido las concepciones indigenistas sufren una alteración. Considera que en la conquista es el momento cero de la condenación y destrucción del mundo precortesiano; el indígena queda marginado; su cultura persiste, aunque sus restos “caen, día adía, bajo la mano del conquistador o el misionero”; después se le redice a la historia, a un pasado muy lejano, aunque eso no significa que haya sido reucido a la negación. La distancia lo limpía de su “malignidad”. Y en un tercer momento, el Indio reaparece *cervano*. *Ibid.*, pp. 235, 236.

Ignacio M. Sánchez Prado observa que si bien el grupo de Hiperión buscaba una definición universal del sujeto a partir de las especificidades y contradicciones del “sujeto mestizo” nacional, “el libro de Luis Villoro escapa a las concepciones del colonialismo como dialéctica entre imperio y periferia al mostrar que las raíces mismas del colonialismo latinoamericano radican hacia dentro de los confines de la nación y coexisten en la construcción de subjetividades [...] La relectura de *Los grandes momentos del indigenismo* adquiere una nueva dimensión, la necesidad de replantear, desde la autocrítica a nuestra propia tradición intelectual, la función sociopolítica y simbólica de los discursos identitarios que constituyen la narrativa nacional”. Ignacio M. Sánchez Prado, “Indigenismo antes de *Orientalism*: los grandes momentos del indigenismo en México de Luis Villoro desde/frente/hacia/contra los estudios poscoloniales” (Versión mecanuscrita).

¹⁰⁹ Gerald Martin (1992), “Vista panorámica, la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*. Col. Archivos, No 17, CONACULTA, p. 477.

que causó el malestar de la familia y allegados al escritor, quienes, al parecer, no distinguieron entre historia, obra y crítica a una figura pública y diversidad estilística de la propia crítica. Martínez Carrizales, en efecto, es puntual y rotundo; algunos pasajes se *escuchan*, incluso, como un dictamen:

El prestigio de un escritor se explica no sólo por la composición de su obra, sino por los lectores que administran y cultivan su fama pública [...] Rulfo no escribió más para refrendar su elevadísima cotización, aunque esto no quiere decir que no haya sido beneficiario de complicadas operaciones financieras y crediticias en la banca literaria del país y del extranjero. Rulfo se colocó desde los primeros días, en el camino de la consagración definitiva y absoluta. [...] La coartada de los genios se ha terminado para nosotros. Emmanuel Carballo [...] proyectó las líneas principales del modelo crítico de Juan Rulfo sobre las páginas de los narradores que hacían su aparición en los años cincuenta.¹¹⁰

Esas declaraciones resultaron muy agresivas, aun, incendiarias, sobre todo para la familia del escritor. A más de dos décadas la situación no ha cambiado ante la presencia de la trayectoria de la Fundación Juan Rulfo que se encarga la difundir y preservar la obra del escritor, sus decisiones y dictaminaciones suelen asentarse en el prejuicio, incluso, en la censura. A pesar de sus limitaciones la crítica literaria se ha transformado: hoy está lejos de la que se hacía entre los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado. La crítica académica adquirió carta de naturalización profesional, aun, científica.

En 1998 esas palabras también causarían asombro en nuestra república de las letras y, en general, en nuestra crítica cultural; es natural que este enfoque haya provocado reticencia a la crítica en todos los ámbitos de nuestras sociedades; es natural porque la autocrítica escasea y la susceptibilidad ante la crítica es intensa y Rulfo la padecía: fue un ejemplo de su gremio, de sus contradicciones y de nuestra herencia autoritaria. Martínez Carrizales cuestiona la superficialidad y convencionalidad de la crítica literaria, conformada en grupos de poder que califican y valoran; es natural si se acepta con Michel de Certeau que “El ‘hacer historia’ se apoya en un poder político que crea un lugar propio (ciudad, nación, etcétera) donde un *querer* puede y debe escribir

¹¹⁰ Leonardo Martínez Carrizales continuó el enfoque de Rufinelli quien analizó la debilidad, la superficialidad e idealizado de los enfoques presentes que conformaron la leyenda en que se convirtió Rulfo, luego de la publicación de su primer libro, “reduciendo la complejidad de su obra y claroscuros de su personalidad a las líneas gruesas de un relato público que lo consagró en nuestro corazón y en nuestras emociones, pero no a nuestra sensibilidad literaria y mucho menos a nuestra inteligencia”. Véase, Leonardo Martínez Carrizales (1998), “La gracia pública de Juan Rulfo” en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp 15-19.

(construir) un sistema (una razón que organiza prácticas)”.¹¹¹ Es probable que muchos integrantes de la crítica literaria desdeñen o ignoren que “hacer historia” es inseparable de la historia.

Las transformaciones de la prensa impresa y, ahora, digital, así como las múltiples miradas metodológicas también han multiplicado los rumbos de la crítica. Ya no existen suplementos culturales con la solidez y riqueza de *México en la Cultura (Novedades)* o *La Cultura en México (Siempre!)* que cohesionaron afinidades electivas, aun con el riesgo de ser juzgados por erigirse en “mafias”. Ayer como ahora, la crítica puede favorecer o perjudicar la imagen, la autoestima del autor y la proyección de la obra y a su creador. Es cierto, no podemos ser tan optimistas, cada vez la industria editorial y el *marketing* inciden e intervienen más en los gustos, las valoraciones y la consagración de los escritores. Y también en la banalización del arte, a nombre de su difusión y *popularización*. La crítica literaria ha tenido como centros de producción, ejercicio y proyección, las publicaciones en la prensa escrita y digital, las aulas universitarias; periodistas, profesores e investigadores universitarios y críticos independientes han conformado un gremio cuyos logros se han escamoteado mutuamente y sus diferencias nunca han desaparecido, en parte, por la incapacidad para aceptar matices de formación, experiencia y de habilidades entre sí que se asumen como bandos adversarios.

Una de las contribuciones más importantes a la crítica rulfiana la elaboró Gerald Martin en “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el espacio y en el tiempo”: es el seguimiento y la ponderación más pormenorizada en torno a la obra de Rulfo; es una mirada retrospectiva que comprende cuarenta y cinco años. El recuento es cronológico, temático y metodológico. Con síntesis excepcional observa los aciertos y excesos de la crítica. En opinión del crítico inglés, a principios de los años noventa, estaba por finalizar un ciclo en la crítica rulfiana y presagiaba la llegada de una nueva; cualesquiera que sean los nuevos rumbos y percepciones de la crítica, concluye Martin, “Nada impedirá, sin embargo, que *El Llano en llamas* siga siendo un clásico latinoamericano ni que *Pedro Páramo* siga siendo una de las obras literarias más perfectas de la literatura universal”.¹¹²

El vigor del periodismo cultural se reflejó en las reseñas, comentarios y críticas de la obra de Juan Rulfo que ya en vida del escritor se contaba por miles. Y fue en las páginas del periodismo cultural que surgió y se desarrolló la crítica inicial a Rulfo. Leonardo Martínez Carrizales observa que en sus autores predomina el conservadurismo: su crítica “acumula, preserva y clasifica” [...]; “sanciona y legaliza”. El estudioso resumió el lugar de la obra de Rulfo

¹¹¹ Michel de Certeau (1993), *La escritura de la historia*, México Universidad Iberoamericana, p. 20.

¹¹² Gerald Martin (1992), “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo en el espacio y en el tiempo”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCA XX, (Colección Archivos, 17), p. 545.

como conclusión del ciclo de la narrativa de la revolución mexicana. Esta designación sitúa y valora al escritor jalisciense; es decir le confiere un lugar dentro de la historia de nuestras letras.

En *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literaria-periodística de México*, Martínez Carrizales esboza la geografía inicial de la crítica rulfiana en el ámbito periodístico a lo largo de dos décadas a partir de la publicación de *El Llano en llamas*; reúne quince artículos; su criterio de inclusión no se basó en el gusto literario sino en aspectos sociales e institucionales de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX: el devenir de la fama pública de Rulfo. Este tema antes lo abordó Jorge Rufinelli quien glosa el conocido texto Efrén Hernández donde aparece, sin advertirlo, como providencial salvador de “La cuesta de las comadres”; de no ser por él, habría ido al cesto de la basura; desecha, además, la imagen del “nato escritor” distinto al que se forjó una carrera a pasos lentos y firmes.¹¹³ El crítico uruguayo también recupera críticas y comentarios acerbos, incluso con aliento a censura, y de eso modo abordó la leyenda negra del escritor que “consiste en disminuir la autoría de la novela, remitiendo ciertas responsabilidades a quienes estuvieron cerca del proceso de publicación”, aborda, también, un lugar común en torno a Rulfo: su silencio editorial (un título aparte *El gallo de oro*, como se verá más adelante) después de la publicación de *Pedro Páramo*; el poeta Rubén Salazar Mallén escribió que Rulfo “perdió la dimensión humana para convertirse en un ídolo”: Pocos leían la

¹¹³ Leonardo Martínez Carrizales establece que entre los escritores de la Generación de 1929 y la de Medio Siglo se estableció un consenso —que abarcó de 1953 al principio de los setenta, momento en que las figuras de Medio Siglo ya habían impuesto “su conducta a la cultura nacional”—; ese lapso culminó con consolidación de “la imagen pública” del escritor jalisciense. En ese periodo la crítica apunta de manera prioritaria sobre las vertientes sociales (Rosario Castellanos), un “nuevo tono narrativo” que desemboca en una creación “más interiorizada” (Julietta Campos) dando importancia a la estructura de las obras. Martínez Carrizales observa que quizás la voz crítica más influyente alrededor de Rulfo fue Emmanuel Carballo; el mismo autor de *Protagonistas de la literatura mexicana* señaló poco después de la muerte de Rulfo: “Considero que influyó de una manera decisiva en Juan Rulfo. Fue uno de mis descubrimientos. La gente no me ha dado el crédito necesario por razones de política literaria”. Rufinelli, por su parte, es autor del texto precursor en la desmitificación del escritor y de la relevancia de su figura en la cultura nacional. Enuncia tópicos como el silencio escritural; implicaciones del atributo “nato escritor”; el rechazo a la publicación de *La Cordillera* por temer a la “mediocridad” y no igualar o superar *Pedro Páramo*. Aborda, además, la leyenda “negra” que disminuye la autoría de la novela y atribuye logros (“responsabilidades” dice Rufinelli) a quienes participaron en el proceso editorial de la novela; la interrogante sobre el silencio escritural que, en verdad, sólo fue que dejó de publicar; la “castración” del escritor, provocada por el mismo medio cultural, a decir de Rubén Salazar Mallén. Describe, además, la presencia de la voz crítica de escritores como Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes y José María Arguedas. Menciona el enigma sobre el lugar de nacimiento de Rulfo; alude a su capacidad conversatoria, recuerda la periodista María Teresa Gómez Gleason: al platicar decía mentiras tan “atroces” que hacía reír. Véase, Leonardo Martínez Carrizales (1998), “Notas sobre la índole de esta antología” y “La gracia pública de Juan Rulfo. Algunos apuntes para la explicación de su prestigio”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 7-30; Jorge Rufinelli (1992), “La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. 447-470.

novela y muchos menos se tomaban el trabajo de enjuiciarla; pero la fama, como alud, crecía arrolladoramente”. Se refirió a “La castración de Juan Rulfo” provocada por el mismo medio cultural, además consideró, sin suficiente perspectiva, que la fama llegó al escritor “rápida y fácil” lo cual significó una “desgracia, porque en el México literario las buenas y las malas famas se extienden sin sustento crítico”.¹¹⁴

Las conclusiones de Martínez Carrizales parten de la mirada crítica de la historia cultural y la historia de las mentalidades que se nutren de la investigación multidisciplinaria, en sus estudios de obras, imágenes, gremios, por ejemplo, más que analizar representaciones de individualidades, descifra registros y sustratos colectivos que a su vez dan cuenta del fondo trivial de comportamientos espontáneos que comparten grupos sociales y sociedades. Implícita está la noción de que la historia de la crítica literaria, como en general la historia, no se produce, como dice Lucien Febvre, en una torre de marfil: “se hace en la misma vida, y por seres vivos que están inmersos en el siglo”.¹¹⁵ Desde este enfoque Rulfo ha de ser visto como parte de una sociedad que lo determinó e influyó y en esa misma constelación él ha influido a ese medio en las generaciones que le sucedieron.

Es reveladora la asociación conjunta entre memoria-evocación imagen-texto que realiza Erika Billeter, quien considera a *Pedro Páramo* “una novela sobre el recuerdo. Y son también imágenes del recuerdo las que Rulfo crea en su cámara [...] Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable [...] Rulfo no hace fotografías literarias. Sus fotos no cuentan nada. Sólo muestran. Muestran a los hombres y su tierra [...] Rulfo ve en imágenes. En ellas, las personas parecen sometidas a un ritmo propio. Incluso cuando están trabajando permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito”.¹¹⁶

¹¹⁴ Rubén Salazar Mallén (1986), “La castración de Juan Rulfo”, I y II, *unomasuno*, 11 y 12 de enero [respectivamente], p. 23 A y p. 22 A.

¹¹⁵ Lucien Febvre (2008) *apud.*, Roger Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos*, Madrid, Katz Editores, p. 16.

¹¹⁶ Erika Billeter (2001), “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunwerg-CONACULTA-INBA, pp. 39-40.

CAPÍTULO VI

LA FOTOGRAFÍA: AFICIÓN, ARTE Y TESTIMONIO

Juan Rulfo desarrolló dos actividades creativas de manera paralela: literatura y fotografía, y aunque ambas tienen en él un sustrato común, que es la realidad mexicana, deben considerarse manifestaciones creativas autónomas, con sus propias características.

Esther Reventos-Pons¹

Introducción

La fotografía de Rulfo fue un descubrimiento tardío. Transcurrieron más de diez años entre la publicación de las primeras fotografías en la revista *América* (1949) y la primera exposición en Guadalajara (1960). Y fue hasta 1980 –dentro del Homenaje Nacional que le rindió el gobierno mexicano– cuando se expusieron en el Palacio de Bellas Artes cien fotografías del autor de los relatos y la novela mexicana más trascendentes del siglo XX, dieciocho eran retratos. Esa muestra dio cuenta de la obra de un riguroso trabajo profesional con oficio y propósitos estéticos. El artista plástico y pionero del diseño editorial en México Vicente Rojo (1932-2021) y el fotógrafo Nacho López seleccionaron e imprimieron, por encargo del museógrafo Fernando Gamboa, ese centenar de fotografías de Rulfo expuestas.

El silencio de los especialistas ante la obra fotográfica, a distancia, no deja de sorprender. Si tuvo que transcurrir una década entre la publicación de *Pedro Páramo* y el primer estudio analítico sobre la obra literaria (*El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*, de Hugo Rodríguez Alcalá, 1965), pasaron ¡cuarenta y cinco años! de la publicación de las primeras fotografías de Rulfo a la edición del primer libro –conocido– dedicado ex profeso a su fotografía: *Juan Rulfo, photographe, Esthétique du royaume des ames* (1994) de Béatrice Tatar.

En este capítulo se verá la importancia de la fotografía en la vida de Rulfo dentro de su trabajo creativo; no hubo contradicción ni choque con su literatura: ambas disciplinas se complementaron manteniendo su independencia. Una no fue imitación de la otra; ciertamente pudieron fungir como punto de referencia porque, naturalmente, coincidían temáticas y atmósferas, no obstante los distintos medios de expresión y de resolución formal, cuya práctica inició de manera paralela, cuando el joven Rulfo tendría unos diecisiete años.

¹ Esther Reventos-Pons (2013), *apud*, Andrew Dempsey, “Un extranjero busca a Juan Rulfo”, en Juan Rulfo, *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, México, p. 14.

Un recorrido por la publicación de la obra fotográfica, iniciada a finales de los años cuarenta, nos muestra la constancia del jalisciense en su trabajo con la cámara, que se prolongó por más de dos décadas. Los territorios rurales son el tema y *leit motiv* de la obra, en conjunto que Rulfo emprendió ante el papel en blanco y las cámaras, al mismo tiempo. Este capítulo abarca los caminos que el fotógrafo recorrió y el paralelismo que encontró con su trabajo escritural. El lector reconocerá las diversas publicaciones en las que se conocieron sus fotografías entre 1949 y 1960, además del corpus que como retratista se eligió para el primer libro de fotografías: *Rulfo: Homenaje Nacional* (1980). Y en perspectiva observamos el vínculo entre literatura y fotografía; los vasos comunicantes que mantienen, comparten rasgos enfoques y discursos de cada disciplina

La tierra y sus costumbres, el campesino, su fe y sus hábitos, y las colectividades, asentadas en prácticas cotidianas y son centrales en la obra conjunta de Rulfo; destacan los paisajes, la arquitectura y grupos de pobladores anónimos, así como calles citadinas y caminos rurales. La fotografía de Rulfo, podemos observar, se significa por servir como cartografía de la memoria que, a su vez, se proyecta en la memoria. Testimonio, historia y arte se avivan entre la tensión de la forma y la intención de sus contenidos. El escritor fotógrafo alcanza *su* verdad.

Aquí se da cuenta, de manera sucinta, de los reveladores encuentros de Rulfo que llegaron a México: Henri Cartier Bresson y Walter Reuter –quien adoptó a México como segunda patria. Como gran viajero del mundo, el fotógrafo francés visitó nuestro país por primera vez en los días en que el jalisciense se asentaba en la Ciudad de México, a mediados de los treinta. Con Reuter, nuestro escrito tuvo una amistad larga e intermitente que se fortaleció cuando ambos trabajaron en la Comisión del Papaloapan (1954-1956) y viajaron a la región mixe (1955). Un corpus de negativos dejó Rulfo de sus viajes a Oaxaca. Aquí se dan cuenta de *Juan Rulfo. Oaxaca* (2009), y de la serie de fotografías sobre los ferrocarriles, estaciones y patios ferroviarios de Nonoalco (1956). Estas fotografías testimonian –además del interés por el ferrocarril, uno de los grandes símbolos de la modernidad y del movimiento armado que sucedió al porfiriato– una zona suburbana de lo que fuera el Distrito Federal, donde la pobreza, abandono y decadencia de la ciudad contrastan con la modernidad incipiente, advertible en la construcción de rascacielos. El fotógrafo capta cielos en claroscuros que nos recuerdan los horizontes y firmamentos de Gabriel Figueroa; nos evocan el ambiente lóbrego y planos difuminados en escenas en que se ven y escuchan trenes en *Víctimas del pecado* (1951).² Algunas de las fotografías de Rulfo en torno a los ferrocarriles, incluso, son experimentales en sus encuadres. Historia, memoria; testimonio y estética, además, se vivifican y actualizan.

² *Víctimas del pecado* (1951) la dirigió Emilio *Indio* Fernández con fotografía de Gabriel Figueroa y la protagonizaron, entre otros, por Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta y Rita Montaner; con guion del propio director y Mauricio Magdaleno.

Rulfo fue un fotógrafo diletante que cumplió fines personales y mantuvo con su cámara el mismo rigor que alcanzó en la literatura. Fotografía y literatura se complementan, mantienen su autosuficiencia y se proyectan al cine; disciplina y arte que estimuló estimuló y enriqueció su obra literaria. Luz, voz y silencio son elementos que integran la imagen y la escritura. La comparación, sin más, entre Rulfo escritor y Rulfo fotógrafo, *a priori*, polarizan las valoraciones posibles porque Rulfo fue un creador íntegro en ambas disciplinas artísticas. El conocimiento tardió de su fotografía respecto de su obra literaria, ahora, sitúa a la primera ante la segunda, sencillamente porque median casi dos décadas entre la proyección, difusión amplia de su primer libro (1953) y la primera exposición accesible al gran público (1980). En el imaginario colectivo, la literatura de Rulfo prima de manera abrumadora sobre su fotografía. Estamos, pues, ante valoraciones de recepción de obras de distinto origen; además, desfasadas en su crítica y reconocimiento, incluso de parte de los especialistas que, en algunos casos establecieron analogías entre el estilo de nuestro escritor con autores, sobre todo, vinculados con el muralismo mexicano para explicar así su obra literaria, cuando aún no se conocía su fotografía.

a) Espacios, figuras e influencias de la fotografía

Son diversos los fotógrafos que estuvieron presentes en Rulfo aunque no lo hayan influido, aun, de manera directa;³ desde Hugo Brehme (1882-1945) hasta Walter Reuter (1906-2005) y Nacho López (1923-1986); figuras tan significativas como Edward Weston (1886-1968), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) y Paul Strand (1890-1976), quien fue cautivado por la arquitectura virreinal, los habitantes del México rural y sus paisajes; él fue el cinematógrafo de *Redes* (docu-ficción, 1936), con música de Silvestre Revueltas y la dirección de Fred Zinnemann y gracias a su influyente amigo Carlos Chávez fuera nombrado profesor de Educación Artística en México (1933).⁴

Gabriel Figueroa (1909-1997) merece un lugar particular en la fotografía y el cine mexicanos del siglo xx. Él concibió y cristalizó parte del imaginario de México ante el mundo, “la imagen de lo mexicano”. En su trabajo —en la foto fija y el cinematógrafo— es manifiesta la

³ Habrá que recordar entre otros fotógrafos que pudieron influir a Rulfo a Guillermo Kahlo (1871-1941) los hermanos Casasola, Tina Modotti (1896-1942), Guillermo Kahlo (1871-1941), Lola Álvarez Bravo (1907-1993), Bernice Kolko (1905-1970), Gisèle Freund (1908-2000), Walter Reuter (1906-2005) Kati Horna (1912-2000), Robert Cappa (1913-1954). Muy probablemente conoció y convivió con Juan Guzmán (Hans Gutmann, 1911-1982), Mariana Yampolsky (1925-2002) y Héctor García (1923-2012). Y entre sus contemporáneos Antonio Reynoso (1923-1996) y Leo Matiz (1917-1998). Rulfo también convivió y retroalimentó el trabajo de fotógrafos como Rodrigo Moya (1934), Toni Kuhn (1942) —quien llegó a tomar algunos de los mejores retratos que se conocen de Rulfo— y Rogelio Cuellar (1950).

⁴ Agnès Sire (2012), “Le voyage mexicain ou la quête de la maturité”, en *Henri Cartier-Bresson. Paul Strand. 1932-1934. Mexique*, Göttingen, Steidl, pp. 7, 9.

presencia de los muralistas mexicanos y la Escuela Mexicana de Pintura, así como del expresionismo alemán y, sobre todo, Eisenstein; no olvidar que el propio Figueroa fue asistente de Eduard Tisse, el fotógrafo de *Viva México* (1932); estudió en Hollywood con Gregg Toland, el director de fotografía de *Ciudadano Kane* (1941) de quien aprendió su estilo de iluminación.

Allá en el rancho grande (1936), dirigida por Fernando de Fuentes, es la primera película fotografiada de manera formal por Figueroa; la última sería *Bajo el volcán* (1984) y dirigida por John Huston, a partir de la homónima novela de Malcolm Lowry. Figueroa, quien también incursionó en el cine de Hollywood, y fue dirigido por John Ford. Algunas de las veintinueve películas realizadas por Buñuel en México (1946-1964) fueron fotografiadas por Figueroa. Sobresale *Los olvidados* (1950), que provocó incomodidad y polémicas dentro de la comunidad cultural por la supuesta imagen negativa que del país se proyectaba.⁵ Figueroa aprende diversas técnicas de Gregg Toland para alterar los lentes y crea sus propios que filtros que retienen las nubes; en Italia, recuerda el propio Figueroa, se hablaba de “las nubes de Figueroa”: “eran famosas mis nubes; las lograba a base de filtros, infrarrojos, sobre todo”, que sirven para volver el día en noche: “Así me hice de los paisajes”. En opinión del académico Peter Krieger, la obra de Figueroa como fotógrafo sobresale “porque logró generar estereotipos visuales de lo que es la esencia del paisaje mexicano. Se remonta a los orígenes de la purificación nacionalista con la pintura del paisaje en [José María] Velasco, llegando al caso del Doctor Atl con su purificación estética nacionalista mexicana”. Figueroa señala que usaba dos perspectivas: la curvilínea —que el

⁵ Gabriel Figueroa (1907-1997) estudió en la Academia de San Carlos, además hizo estudios en el Conservatorio Nacional de Música; a los dieciséis años se acercó a la fotografía a través del retratista José Guadalupe Velasco y los hermanos Gilberto y Raúl Martínez Solares; a lo largo de un lustro trabajó en estudios fotográficos donde aprendió las técnicas de encuadre, iluminación y retoque que le servirían en la industria del cine; también el estilo pictorialista (estilo artístico que se desarrolla, sobre todo, en Estados Unidos y Europa a finales en la última década del siglo XIX. El término procede de *picture* —imagen, fotografía— y no de *paint* —pintura—; se consideraba que en el pictorialismo la fotografía era, en sí misma, medio y arte; es decir las fotografías pictorialistas no eran un medio de reproducción sino obras de arte). Su incursión en el cine fue como fotógrafo de foto fija y más tarde como operador de cámara. Luego llegará a la dirección de fotografía. A los veinticinco años inicia su carrera en el cine con la cámara fija en películas *Revolución*, *Enemigos*, *La sombra de Pancho Villa*. Su primera colaboración como cinematógrafo fue en *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, y por su fotografía fue premiada en la Bienal de Venecia (1938); colaboró, también, con Alex Phillips en *Cielito lindo*. *Flor Silvestre* (1943), fue la primera colaboración con Emilio Indio Fernández; destacan, entre más de veinte largometrajes, *María Candelaria* (1943), *la Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1948), *Maclovio* (1948) *Salón México* (1949), y *Rosa blanca* (1961). La presencia de Mauricio Magdaleno, como guionista, no es menos relevante.

A principios de la década de los cincuenta se inicia la colaboración entre Luis Buñuel; realizaron *Nazarín* (1953), *Los ambiciosos* (1959), *La joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón en el desierto* (1965).⁵ En Hollywood trabajó con John Ford en *El fugitivo* (1947) y *La noche de la iguana con John Houston* (1964); fue el primer mexicano nominado para el *Oscar*. Véase, “Gabriel Figueroa y la mística mexicana” (2017), programa, Canal 22, YouTube, 25 de abril, <https://www.youtube.com/watch?v=6BTds3RjPrg&t=15s> [consulta, 11 de septiembre de 2019].

Doctor Atl descubrió después– y la rectilínea: “las empleaba, sobre todo, en los paisajes. De ahí salió mi estilo”. El crítico de arte Luis Rius observa que “Existen muchas conexiones, de diverso tipo, entre estas expresiones fotográficas y cinematográficas y la pintura. Las problemáticas se comparten; para los pintores tienen el desafío de distinguir lo característico de lo mexicano en la fisonomía [...] y en el paisaje: son los grandes temas que permitirían vertebrar, finalmente –a mediados del siglo XX– algo que no se logró en la primera mitad del siglo: lograr una conciencia de mestizaje y cumplirlo en el terreno de los hechos”. Jorge Ayala Blanco, por su parte, señala que Figueroa “cree profundamente, como todo los que lo rodean, que no es que, lo que diríamos ahora, haya que rescatar México; es exactamente lo contrario, es construirlo. Es construir la idea misma de la nacionalidad a través de la invención artística: se construye el arte porque se construye la nacionalidad.”⁶

b) Estética, testimonio y nacionalismo

Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) es el fotógrafo mexicano y de Latinoamérica más relevante del siglo XX, influenciado por las vanguardias, a partir de los años treinta inicia su obra documental, está presente, naturalmente, en la fotografía rulfiana. Álvarez Bravo se ocupará del trabajo que desempeñaba Tina Modotti (1896-1942) en *Mexican Folkways* (fundada en 1925 por la enigmática Frances Toor –1881-1956–) al ser deportada en febrero de 1930, poco después de que –en su presencia– el líder estudiantil y periodista comunista Julio Antonio Mella fuera asesinado al iniciarse el año de 1929; en esta influyente revista bilingüe, que se publicó, de 1925 a 1937 (con una pausa en 1931); ahí trabajarían los muralistas mexicanos más célebres: José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros,⁷ así como el poeta y narrador Salvador Novo y el pintor y caricaturista Miguel Cobarrubias. Y fue elogiada por el presidente Plutarco Elías Calles: “lleva al conocimiento de propios y extraños el espíritu real de nuestras razas aborígenes y

⁶ El crítico de arte Luis Rius añade que la integración de los artistas con ideales sociales fue muy importante; un gran ejemplo fue la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Creadores de diversas disciplinas estaban a favor de la alfabetización, de una educación socialista. Figueroa tuvo influencias de ellos. La noción de lo propio, de la identidad de los mexicanos estuvo presente en la filosofía: el grupo Hiperión. Luis Villoro rescataba la herencia indígena a partir de un concepto de amor que recuperaba lo antiguo, así como una proletarianización marxista del mestizo mexicano. “Y estos filósofos –precisa Rius– toman a Diego Rivera como referencia para estar a favor o en contra del mestizaje a partir del indigenismo y de esta conciencia de lo mexicano a partir de la celebración del paisaje [...] Las artes plásticas construyen el imaginario que tomara también el cine: Manuel Figueroa, por supuesto, de manera muy acentuada; [proyecta] este paisaje idílico que representa el presente de la realidad mexicana”. Véase, “Gabriel Figueroa”, (programa de Canal 22), YouTube, 6 de diciembre, 2018, 55.05 min, en: <https://www.youtube.com/watch?v=HVUw8S2mULw&t=4s> [consulta, 11 de septiembre de 2019].

⁷ “Biografía” de la página en Internet de Manuel Álvarez Bravo, <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.php> [consulta, 6 de enero de 2016].

el expresivo sentir de nuestro pueblo en general, rico en bellas tradiciones”. Al referirse a su labor editorial Toor escribió: “*Mexican Folkways* ha jugado un papel importante en la formación de la nueva actitud mexicana hacia el indio al haber dado a conocer sus costumbres y arte; por la misma razón ha tenido una influencia importante en el movimiento del arte moderno”.⁸

En Juan Rulfo la literatura y la fotografía fueron desde la niñez y la adolescencia, respectivamente, sus aficiones predilectas, y desde el verano de 1934 fueron el centro de su vida; el denuedo, la concentración que dedicó, sólo son comparables con la aspiración estética para sublimar las congojas de la existencia y, sobre todo, la presencia de la mujer idealizada y asible. Rulfo era *amateur*, como dice Dempsey, en el sentido inglés de la palabra: “alguien que destaca en muchas cosas distintas sin dedicarse exclusivamente a ninguna”;⁹ ese rasgo no disminuye el rigor y la calidad del trabajo, cuyo resultado es el de un profesional de tiempo completo. Como se ha visto antes, la vida de Rulfo está marcada por una inquietud que se desbordó en la ansiedad, en muchos momentos contenida; rodeaba la angustia que emerge frágil y primitiva, tirana y extravagante; aunque también fue un poderoso estímulo de la creación (“Cuando escribí *Pedro Páramo* sólo pensé en salir de una gran ansiedad. Porque para escribir se sufre en serio”).¹⁰

Y en contraste vemos al caminante impasible; recorre veredas gozando la contemplación de la naturaleza y su entorno —a veces en compañía y con frecuencia solitario—; era el mismo hombre ávido de múltiples saberes. Y la esencia del goce aprehendía el rigor y los abismos: el lector que estudió con penetración diversas disciplinas humanísticas, además de la literatura y la fotografía: las artes plásticas, la arquitectura, la antropología, la arqueología, la música, el cine, la geografía. En su horizonte vital y ambición intelectual, todos los saberes cabían en su obsesionada recuperación y actualización de la realidad, de ahí la importancia que él reconocía en la historia como cimiento del reconocimiento de la identidad personal y colectiva. Esa necesidad también explica la composición fragmentaria de caminos y estilos arquitectónicos que en conjunto suman la mitad de las fotografías de él conocidas.¹¹ La curiosidad por los saberes enciclopédicos, cotidianos y las tradiciones populares, son múltiples y cambiantes, lo cierto es que Rulfo no tenía el gusto y la necesidad por intelectualizar y jerarquizar sus intereses; antes que testimoniar su experiencia del arte y la cultura, quería reconocer, asimilar y convivir con las más diversas manifestaciones de aquello que genéricamente se denomina cultura: la fusión entre aquello que se define como arte y aquello que ocurre y se realiza de manera rutinaria, de manera

⁸ Véase, Michael K. Schuessler (2017), “El misterio de Frances Toor”, *Nexos*, febrero, en <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12083> [consulta, 11 de abril de 2020].

⁹ Andrew Dempsey (2009), *Juan Rulfo. Oaxaca*, México, Editorial RM, p. 44.

¹⁰ Juan Rulfo (1985), “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excélsior*, México, 16 de marzo, p. 14 A.

¹¹ Andrew Dempsey, *Ibid.*, pp. 38, 44.

habitual, porque, sin explicarlo –ni siquiera a sí mismo– Rulfo concibió y vivió la cultura de manera integral, “como una forma de vida en su conjunto”.¹²

c) Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra

La ruralidad, el campesino y la tierra son los cimientos, motivos y protagonistas en la obra fotográfica de Rulfo;¹³ el espectador menos familiarizado con su obra se percata que estos temas forman parte del universo literario del escritor jalisciense. En los días que sucedieron a la interrupción de sus trabajos con la cámara fue una labor íntima, personal, casi un ritual, la de captar, guardar y perdurar el lugar *propio*: los orígenes. Además de responder al trabajo de un creador, un artista manifiesta su gusto y exigencia por captar y documentar las atmósferas cotidianas del ambiente rural que lo rodearon y que, también, visitaba ex profeso para dar cuenta de una cultura popular, exenta de maquillajes y *puestas en escena*. Estamos ante la austeridad y la pobreza que representan un realismo sin necesidad de adjetivaciones.

Las fotografías de Rulfo expresan diferentes perspectivas a modo de tema y variaciones, que sugiere una película silente, incluso una polifonía que va del unísono a *capella*, hasta las sobrias voces que en monólogo disertan sobre los temas centrales de la obra del escritor: el paisaje de cadenas montañosas o planicies, el campo agreste, los horizontes infinitos captados en distintos planos y en todos se trasluce la soledad; también en las fotografías de las pirámides prehispánicas, obras de la arquitectura colonial hasta la naciente modernidad, con sus imágenes de los elevados edificios en la Ciudad de México en los años cincuenta. En los retratos de Rulfo se advierten sus ambiciones con la cámara; la depuración técnica y estética y el testimonio como historia, entre el documento y el realismo artístico y una impronta de sus personajes anónimos que singularizan un entorno, fijando personajes sin nombre reconocible que dan cuenta de una realidad externa: “le presta un carácter documental, precisa Gisèle Freund, y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social”.¹⁴ La fotografía para Rulfo fue, también, un aprendizaje; a través de sus constantes temáticas enfatizó gustos y preocupaciones, manifiestas en sus imágenes: “la importancia de la fotografía no sólo reside en el hecho de que es una creación sino sobre todo en el hecho de que es uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento”.¹⁵

Con la capacidad de asombro ante lo ajeno y lo desconocido, Béatrice Tatarad sostiene que en el universo regional que nos presenta Rulfo, sus imágenes no son “exclusivamente”

¹² Véase, Terry Eagleton (2017), *Cultura*, México, Taurus (Pensamiento), p. 15.

¹³ Béatrice Tatarad (1994), *Juan Rulfo photographe. Esthétique du royaume des Âmes*, París, L'Harmattan, pp. 28-31.

¹⁴ Gisèle Freund (2008), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, (Colección Clásicos), p. 8.

¹⁵ *Idem*.

desoladas porque nos dejan ver la vida cotidiana de personajes humildes y genuinos. Las imágenes no cuentan con resonancias metafísicas o surrealistas. Se inscriben en un marco realista: son “materialistas”. La estudiosa francesa destaca cómo el discurso visual de Rulfo alcanza significación estética en el vínculo del hombre con la tierra, “como energía vital de un mundo campesino que en estas imágenes mantienen su existencia contra vientos y mareas”;¹⁶ considera que en sus primeras fotografías, Rulfo nos presenta una personal visión de la realidad mexicana de esa época. Las imágenes incluidas en *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980), se dividen en paisajes, arquitectura y grupos humanos, visibles en caminos rurales y calles ciudadanas.¹⁷

Si contemplamos el contraste y la fusión entre la luz y el espacio, estamos ante visos de una poética de la imagen que se entreve, por ejemplo, en la bruma del horizonte: a lo lejos se observa el recorrido de una pareja de campesinos; aun de espaldas resplandece su edad madura ante una planicie imponente; la montaña se funde con el cielo y la mirada del espectador se extravía en los confines del día y la noche, de la humedad y del viento. Y se pueden imaginar los rumores del silencio. Alba y crepúsculo se integran: luz y ocaso; fulgor y oscuridad se integran y se desvanecen. En una marcha sin apremios, ella cruza el sendero unos pasos atrás del asno que lleva a su marido y sus recaudos. Mientras observamos “Nada de esto es sueño. Arrieros en un camino”,¹⁸ nos situamos ante la llana elementalidad: la fragilidad de la vida rodeada por feraz e inaprehensible naturaleza, donde “La luz permite ver gradación tonal amplia, nada queda oculto; —Gabriel Figueroa Flores agrega— la luz me sugiere, más bien el paso del tiempo, un tiempo que quizá va más allá del tiempo del hombre, una luz de la conciencia del tiempo [...] Hay algo en la luz de las imágenes de Juan que es como la luz propia de una alucinación etélica con plantas como el agave que se alimentan de tantísima luz, una luz sedienta como la del espejismo”.¹⁹

Uno de los rasgos distintivos de la fotografía de Rulfo es el logro de significar el anonimato en individualidades, que forma parte de la unidad genérica del México rural y sus soledades, como las que él descubrió en Tuxcacuesco, pueblo que pudo ser cualquiera otro, cuyos habitantes huían de la miseria con la ilusión de la prosperidad en su nueva vida como braceros.²⁰ “Las fotografías que Rulfo tomó de la gente de los pueblos comparten con sus

¹⁶ Béatrice Tatar, *op. cit.*, p. 29 [La traducción es de quien escribe].

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ Véase, *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunwerg-CONACULTA-INBA, p. 155.

¹⁹ Véase, Gabriel Figueroa Flores (1998), “Juan Rulfo: su país en una cajita”, versión mecanoscrita, pp. 4, 6. La versión en alemán de este texto, véase en *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen de Dichters Juan Rulfo* (Ein Katalogbuch herausgegeben von C. Hermann Middelanis), Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. 51-62.

²⁰ Véase Fernando Benítez (1986), “Conversaciones con Juan Rulfo”, México, en *México Indígena*, número extraordinario, INI, enero, p. 50.

fotografías arquitectónicas la facultad de suprimir el tiempo”.²¹ Rulfo no pretendió anular el tiempo histórico; sí evitó, en cambio, los detalles que aludieran a una temporalidad precisa. Acentuó la realidad íntima y anímica de sus personajes, sin pretender la reproducción de una crónica o fotorreportaje, aunque, naturalmente, no dejan de ser testimonios. Y, por supuesto, el proceso creativo de la mirada es fundamental: “Para mí lo primordial es la imaginación [...] es infinita, no tiene límites y hay que romper donde se cierra el círculo; hay una puerta, puede haber una puerta de escape y por esa puerta hay que desembocar, *hay que irse*”.²² Ese *irse* es una posibilidad más del escritor para escapar de la cotidianidad, apenas soportable para Juan Nepomuceno Rulfo Pérez Vizcaíno.

c) Los inicios del fotógrafo

El joven Rulfo empezó a tomar fotografías formalmente hacia 1934, durante los días en que podía ausentarse del seminario, los fines de semana y en las vacaciones. Si a finales de los cincuenta dejó de apuntar su *Rolleiflex*, este periodo revela que a lo largo de un cuarto de siglo desarrolló la práctica fotográfica de manera autodidacta.

Su hermano mayor, Severiano, cuenta que tras abandonar el seminario (1934), Juan fue a vivir a su casa: “se dedicaba a tomar fotos [y] a platicar con los campesinos [...], se quedaba con ellos hasta las once o doce de la noche; cuando regresaba se ponía a leer...”.²³ Es difícil precisar cuándo empezó a escribir Rulfo, pero una voz fidedigna nos da indicios: su hermana menor recuerda que al inicio de los años cuarenta el incipiente escritor, cuando ya era empleado de Gobernación y vivía de modo temporal en Guadalajara, e infiere que escribía al tiempo que escuchaba música, porque al día siguiente Eva recogía los papeles que su hermano había tirado al cesto. Su tía Lola repetía: “quién sabe cuánto escribe y escribe y lo tira todo. Está loco”.²⁴

Su hermana Eva llegó a comentar que inmediatamente después de abandonar el seminario, Juan, como ya se ha dicho antes, participaba en los concursos de fotografía del *Jueves de Excelsior* y *El Informador*, entonces tomaba fotografías con su elemental *Agfa*.

La cámara más antigua que de él conserva su familia —que no es la primera que compró— es una *Rolleiflex Automat X* tipo 1 profesional de finales de la década de los cuarenta (1949 o

²¹ Andrew Dempsey, 2005, “... Y dos formidables adultos”, en *Juan Rulfo, fotógrafo*, México, CONACULTA, col. (Círculo de Arte), p. 21.

²² Juan Rulfo (1980), “El desafío de la creación”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre, p. 16 (Las cursivas son de quien escribe).

²³ Véase Francisco Javier Ramos (1995), “Por los páramos de Juan Rulfo”, en *La Jornada Semanal, La Jornada*, núm. 297, México, 19 de febrero, p. 31.

²⁴ Juan Ascencio (2005), *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, Debate, México, pp. 162, 148.

1950).²⁵ El investigador inglés Andrew Dempsey ha descrito cómo empleaba Rulfo su cámara de caja: “[la] habría sostenido contra su pecho mientras miraba hacia abajo para encuadrar al sujeto en el visor, en lugar de mirar directamente a través de la cámara”, lo cual permite mayor espontaneidad y, así, los retratados no se sienten observados por el fotógrafo.²⁶ Habrá que añadir que caminar representa la coincidencia más elemental y profunda entre el continente llamado cuerpo y la conciencia de la identidad; es el encuentro fugaz o habitual para conversar consigo mismo; es el ejercicio del discernimiento sin fines de lucro ni propósitos definidos de antemano; es ahí donde se gesta la creatividad. “La caminata es un escape, un desafío a la modernidad. Es un atajo en el ritmo desenfrenado de nuestras vidas, una manera propicia de tomar distancia”.²⁷

Para el joven Juan Pérez Rulfo Vizcaíno, que contaba con dieciocho años, al llegar a la Ciudad de México, —además de la impresión que le provocó la urbe, entre el deslumbramiento, la añoranza por la vida rural y el distanciamiento de su familiares, amigos y vecinos— la vida que iniciaba para él representaba una suma de revelaciones; no pudo asimilar de inmediato, incluso hubo circunstancias en la ciudad a los que nunca pudo integrarse. Como caminante respiró y disfrutó las calles que recorría cada día; al mismo tiempo tuvo la oportunidad de ejercer una de sus pasiones y una disciplina que desarrolló en silencio y con perseverancia: la fotografía, tan arraigada en él porque entrañaba la necesidad de asir la memoria; reconstruirla y fijarla en el tiempo, espacios y atmósferas configuran escenas de la vida diaria; con una mínima retrospectiva las imágenes se convierten en documento histórico.

Y viajar y deambular con una cámara pendiendo a mitad de pecho significa desvanecer la ordinariez de los avatares diarios y la disposición a retener el instante que requiere para mantener un pulso de la existencia y codificarlo como testimonio, sustancia de la creación. Los exiguos acervos de historia del arte y fotografía (recortes de periódicos y revistas principalmente) que fue reuniendo desde joven, a pesar de los limitados ingresos que percibía, testimonian la presencia de un hombre sistemático con afán de observación crítica y orden particular; tenía la necesidad de concebir estructuras, técnicas y así dar sentido al decurso de los saberes que conocía; todo lo hacía suyo con la constancia de su ejercicio. En su biblioteca se conservan alrededor de setecientos libros relacionados con la fotografía, además de cientos de hojas con recortes de revistas y periódicos.

²⁵ Andrew Dempsey (2005), *op. cit.*, p. 13.

²⁶ *Idem.* Dempsey explica que con este comportamiento el fotógrafo quiere evitar la intromisión hacia los personajes retratados.

²⁷ Véase, David Le Bretón (2011), *Caminar: un elogio. Un ensayo sobre el placer de caminar*, México, Descifra Editorial, p. 15.

Su obra literaria y fotográfica se gestaron con la disciplina de un artesano —es autodidacto natural— que persevera con minuciosidad mientras irrumpía completa la revelación de los textos o las imágenes. Éstas se mantuvieron ocultas por más de dos décadas, aunque en su estrecha convivencia con los fotógrafos, adquirió un gran respeto, entre ellos: conocía la historia de la fotografía y sus técnicas; los equipos fotográficos y estaba informado de los fotógrafos y sus tendencias. La señora Clara Aparicio, viuda del escritor, recuerda que durante sus primeros años juntos —mediados de los cuarenta— Rulfo y su Rolleiflex eran inseparables. Era conocido en los pequeños círculos por la profundidad de su trabajo fotográfico. Convivía con el gremio y llegaba a ser consultado; a diferencia de sus colegas, él no ejercía la fotografía como una labor remunerada, aunque como se verá adelante, al entregar fotografías para su publicación, la retribución económica sí era importante, incluso, necesario para él. En el gremio, Rulfo alcanzó la fama de un gran coleccionista de imágenes, desde recortes de periódicos hasta libros raros. Héctor García (1923-2012) recuerda que lo único que le molestaba de los fotógrafos era estar frente a sus cámaras, fuera de esa posición le gustaba hablar de técnicas y dificultades de la fotografía: “...era muy cordial, muy cálido y efusivo incluso; en cambio no era un modelo ante la cámara: inmediatamente se ponía rígido, tieso, molesto evidentemente, así es que verdaderamente era un suplicio tener que fotografiarlo, porque se veía que sentía que uno le estaba causando una molestia pues era un ser sensible: era muy penoso causarle molestia a una gente buena como Juan”.²⁸

Sobre los enfoques con la cámara Dempsey anota que el jalisciense “tenía predilección por las diagonales y por las pares”; su Rolleiflex de cajón tenía un visor amplio.²⁹

Se sabe que incluso tenía su propio “cuarto oscuro”. Sus amigos lo animaron para que expusiera y publicara sus fotografías. Una y otra vez él se rehusó. Algunos fotógrafos supieron que Rulfo trabajaba con la cámara, hasta que vieron imágenes suyas publicadas. Cuenta Rogelio Cuellar que un día encontró en *Sucesos para todos*, revista radical hasta la subversión que cubrió el periplo final del Che Guevara, cuando fue asesinado por el ejército boliviano (1967); era dirigida por Gustavo Alatraste, y colaboraron figuras como Alejandro Jodorowsky, Pedro Meyer y Magú (Bulmaro Castellanos Loza); en esos días “encontré cinco o seis páginas con siete fotos silenciosas con un solo texto que decía ‘Fotografías de Juan Rulfo’ [...] Entonces Juan Rulfo me motivó por su imagen visual, en primera instancia”.³⁰

²⁸ Luis Miguel Rodríguez (1989), *et al.*, “Juan Rulfo: un modelo difícil”, en Dante Medina, *Homenaje a Juan Rulfo* (recopilación, revisión de textos y notas), 2a edición, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, Guadalajara, Jalisco, pp. 289-290; 297-298.

²⁹ Véase, Andrew Dempsey (2009), *Juan Rulfo*. Oaxaca, México, Editorial RM, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, pp. 291, 292.

e) Publicaciones del fotógrafo [1949-1960]

Antes de 1980 sólo familiares, colegas, contados especialistas y amigos sabían del trabajo fotográfico de Rulfo; muchos menos sabían que la práctica era constante. Sus primeras fotografías se publicaron a principios de 1949 en *América*;³¹ el tema central, sobre todo fue el paisajismo rural es una “serie en la que Rulfo tiende al esteticismo de forma natural [...] Escuetto como era habitual en él, ofreció once fotografías sin ningún tipo de información, ni siquiera títulos”.³² Paulina Millán, observa que “las once imágenes no ilustran nada, sólo están puestas ahí, puestas como en una exposición de arte”.³³

Medio año después de la publicación en *América*, Rulfo solicitó a su tío, que lo reubicara en otro departamento, dentro de la Goodrich-Euzkadi; deja entrever que su tío Edmundo Phelan Rulfo estaba viendo la posibilidad de integrarlo a la revista *Mapa* (1934-1950).³⁴ En julio de 1949 escribió en una misiva, un acercamiento a la revista *Mapa: Automovilismo y Turismo* –fundada por Francisco Borja Rolando, publicada por la Asociación Mexicana de Automovilismo (AMA) y coeditada por la Goodrich Euzkadi– en la cual llegaron a colaborar, entre otros, Enrique A. Cervantes, Xavier Villaurrutia, Eduardo Noguera, Rafael Heliodoro Valle y Carlos A. Echanove, Hugo Brehme y Manuel Álvarez Bravo.³⁵ A principios de esta década se conocerá el trabajo fotográfico de Rulfo.³⁶ En ese momento Rulfo tenía un aliciente familiar, se había casado en

³¹ En el número 59 de *América* –febrero de 1949– aparecieron once fotografías en un encarte entre las páginas 112 y 113. En opinión de la investigadora Paulina Millán, el conjunto de imágenes evidencian el propósito del escritor de ser conocido también como fotógrafo, aunque aclara que el escritor “no relacionó su literatura con su fotografía y aunque varias veces se ilustran sus cuentos nunca fue con imágenes. Siempre mantuvo separadas cada una de sus expresiones artísticas. Como fotógrafo ésa fue su única participación en *América*”. Véase, Paulina Millán Vargas (2010), “La difusión inicial de las fotografías de Juan Rulfo (1949-1964)”, en *Nuevos Indicios sobre Juan Rulfo: Genealogía, Estudios, Testimonios*, Jorge Zepeda (coord.), Fundación Juan Rulfo-Juan Pablos Editor, México, p. 96. También véase, José Carlos González Boixo (2006), “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo”, en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, Editorial RM-UNAM-UIA, México, pp. 249-285.

³² José Carlos González Boixo, *op. cit.*, p. 281.

³³ Paulina Millán Vargas, *op. cit.*, pp. 97, 98.

³⁴ En una misiva –del 28 de julio de 1949– Rulfo anota a su esposa que tal vez quedaría en el departamento de publicidad porque necesitaban alguien que colaborara en la conformación del catálogo de la producción de la fábrica. Lo más importante es que permanecerá en la Goodrich-Euzkadi. Véase Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, Plaza y Janés, Areté, México, pp. 278-279.

³⁵ Paulina Millán, *op. cit.*, p. 100; Víctor Jiménez (2002), “Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia”, en *Juan Rulfo, letras e imágenes*, Editorial RM, México, p. 26.

³⁶ En 1950 Rulfo pasa del área de supervisión al departamento de Publicidad de la Goodrich Euzkadi (Véase, Sergio López Mena (1993), *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, UNAM, Biblioteca de Letras, México, p. 76), empresa que concibió la guía *Caminos de México*; correspondió a Rulfo reunir un acervo fotográfico; también integró comentarios sobre historia, arqueología, estadística: el resultado fue una guía turística de carreteras. Algunas de las fotografías son del propio escritor: la portada del templo del convento de Huejotzingo, la de Tapalpa, y retratos paisajistas de Mitla, Tepeaca y Tonanzintla y del pórtico de Santo Domingo en Puebla. En la guía dejaron de aparecer las fotografías de Rulfo a partir de la sexta edición (1964). Véase “Juan Rulfo y su

1948; de su viaje de bodas se conocen las fotografías que el escritor tomó en el puerto de Veracruz.³⁷ Clara Aparicio, la esposa del escritor, llegó a recordar que las fotografías “de la playa con los troncos que parecen seres vivientes. Las tomó en Mocambo. Allí andábamos en el viaje de bodas”.³⁸

Y entre la publicación de sus célebres libros el escritor colaboró en el suplemento *México en la Cultura* con sus fotografías y era remunerado. Compartía créditos con fotógrafos como Nacho López, Héctor García, Fernando de Mayola, y los hermanos Mayo. Rulfo entregó fotografías a *México en la Cultura* (enero de 1954, octubre de 1955; enero de 1957); en *México This Month* (junio y diciembre de 1958; julio de 1959; agosto de 1960) que dirigía Anita Brenner. En la revista *Sucesos para todos* aparecieron imágenes suyas, entre noviembre de 1963 y noviembre de 1964. Y en 1965 se publicó una fotografía de Rulfo en la investigación etnográfica de Salomón Nahmad, sobre los mixes en la colección Memoria del Instituto Nacional Indigenista, en cuya área editorial fungía, en ese momento, como jefe del Departamento de Publicaciones; en *Acción Indigenista*, también publicada en el INI septiembre y diciembre de 1965.³⁹

En 1952 funge como editor en la revista *Mapa* donde publica una monografía sobre Mezquitlán Hidalgo con el seudónimo Juan de la Cosa, quien fuera un cartógrafo y navegante del siglo XV. La publicación también incluye fotografías del paisaje y la región, así como del templo y del convento del lugar. En el mismo número se publicaron cinco fotografías del Castillo de Teayo en Veracruz acompañadas de un texto sobre esta construcción.⁴⁰ Aunque las solicitaba

obra” (2001), en *Juan Rulfo. Voces y silencios. Itinerario del viaje*, catálogo de la exposición del mismo nombre, Museo del Palacio de Bellas Artes-CONACULTA-INBA, México, p. 52; *Caminos de México. Guía* [turística] Goodrich-Euzkadi, (1958), México, 4ª edición, pp. 49, 128, 161, 240 y 311. En 1951 viajó al sur del país e hizo el recorrido de la primera carrera panamericana de automóviles –desde Ciudad Juárez a el Ocotlán en la frontera con Guatemala; entrega la guía turística de la Goodrich Euzkadi entre los comités estatales de seguridad. Véase, Juan Ascencio, *op. cit.*, pp. 174-175.

³⁷ Las fotografías que “parecen seres vivientes”, en palabras de la esposa de Rulfo, son dos las que aparecen en el primer libro de imágenes realizadas por Rulfo y denominadas “cuando baja la marea”. En ese mismo viaje muy probablemente Rulfo tomó “Ídolo totonaca, Pirámide de Tenayuca, Mex.,” “Castillo de Teayo, Ver.” y “Pieza totonaca”. Las primeras ochenta fotografías no están fechadas; en el índice se indica “Las fotografías 1 a 80 fueron tomadas entre 1940 a 1955”. Véase *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980), presentación de Juan José Bremer, INBA-SEP, México, (imágenes 20-25).

³⁸ Juan Ascencio, *op. cit.*, p. 173.

³⁹ La información contenida en este párrafo proviene, sobre todo, de: Paulina Millán (2017), “Cronología: Juan Rulfo fotógrafo” en *El fotógrafo Juan Rulfo*, México, Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, pp. 291-318.

⁴⁰ El texto se remonta a 1530 cuando fue conquistada por Andrés de Barrios, el encomendero inicial, situado en la orilla de la barranca a mil trescientos cincuenta y tres metros de altura al nivel del mar. Es de importancia para Rulfo la descripción de la naturaleza, el primitivo convento La Comunidad –que los agustinos abandonaron en 1539– y del monasterio contemporáneo, levantado en 1541 y situado a ochenta y siete kilómetros de Pachuca. Véase Juan Rulfo (1999), “Metztitlán. Lugar junto a la luna”, en *Los Murmullos, Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre, 1999, pp. 72-77. También se reproduce (con tres de las cinco

previamente, por estas colaboraciones Rulfo esperaba remuneración y comentó su expectativa: “Posiblemente la semana que viene lleve el artículo a algún periódico –comentó en una misiva fechada el 24 de noviembre de 1950–; va ilustrado con veinte fotografías, de las cuales, calculo publicarán unas diez. De cualquier modo, la cosa es que lo acepten y me lo paguen. Si no me lo pagan bien no les doy ninguno más. Así estoy ahora en ese plan muy mercantilista”.⁴¹

f) Las primeras exposiciones fotográficas

El 25 de marzo de 1960, invitado por Juan Víctor Arauz, Juan Rulfo expuso por vez primera sus fotografías en la Casa de la Cultura Jalisciense de Guadalajara. Es sorprendente la modestia que tuvo para exponer veintitrés imágenes que vieron aquellos afortunados visitantes, porque muestra que pasó inadvertida durante casi medio siglo; se supo de ella gracias a Lon Pearson, quien estuvo presente en la exposición y luego de cuarenta y cinco años colaboró en la identificación de las fotografías. Aceptó que fue un hallazgo:

...empecé a dudar hasta de mí mismo, pero con buena suerte las investigaciones de mis colaboradores dieron con las pruebas necesarias. Ahora todo el mundo podrá apreciar con mayor amplitud un gran talento ignorado durante mucho tiempo, y todos podrán ayudar a discernir las claves de por qué había una exposición casi desconocida y olvidada [...] No entendemos por qué Rulfo no volvió a exhibir sus magníficas fotografías durante los veinte años siguientes.⁴²

La siguiente exposición del escritor-fotógrafo se inauguró el 30 de septiembre de 1980, como parte de las actividades del Homenaje Nacional que le tributó el gobierno mexicano. Se mostraron cien fotografías, dieciocho de las cuales eran retratos; esa muestra dio cuenta de la obra de un riguroso trabajo profesional con oficio y propósitos estéticos. Sorpresa y revaloración produjo a miles de espectadores la creación en imágenes impresas del fotógrafo Juan Rulfo, autor de dos obras cumbres de la literatura mexicana y la latinoamericana, cuyos tirajes en esos días rondaban el millón de ejemplares. Juan José Bremer, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, señaló que esa exposición representaba “una nueva visión de la sensibilidad del artista, la que ofrecen cien fotografías —entre las cuales hay dieciocho retratos” que tomó en su mayor parte entre 1940 y 1955.

fotografías tomadas de las páginas de *Mapa* para el *Boletín*), en *Juan Rulfo, letras e imágenes* (2002), Editorial RM, México, 2002, pp. 40-45.

⁴¹ Juan Rulfo (2000), *Aires de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, Plaza y Janés, Areté, México, p. 302.

⁴² Lon Pearson (2006), “Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada”, en Víctor Jiménez, Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, Editorial RM-UNAM-UIA, México, pp. 239, 244, 245.

En el curso de la selección de fotografías, el fotógrafo Nacho López le preguntó a Rulfo “si ya había seleccionado las cien fotografías que necesitaban, y contestó que depositaba en mí su entera confianza para escoger [entre trescientos negativos] las más importantes. Al término de la impresión, le devolví sus negativos [...] y dos cajas de cartón tituladas al frente ‘Juan Rulfo, fotógrafo’. Observé que le dio gusto, pero me dijo: ‘yo no soy fotógrafo’”.⁴³ Nacho López también imprimió las fotografías y sobre su temática señala: “Todas son imágenes desérticas, áridas, sin elementos tropicales ni húmedos, todo lleno de polvo [...] Son los mismos personajes de sus libros, la gente caminando por los pueblos, por las veredas, todo en silencio. Para Rulfo, la fotografía fundamentalmente era arte [...]. Reconocía y apreciaba las particularidades estéticas de otros fotógrafos como Pierre Brassai, Erich Salomon; Robert Doisneau, Eugene Atget y Robert Capa. Agrega que poseía un gran sentido de la composición fotográfica, aunque no le daba mayor importancia al aspecto técnico.

El revelado y la impresión de sus fotos los encargaba por fuera, con sus cuates. Eso sí, cuidaba muchísimo sus negativos, colocando cada uno en un sobrecito que él mismo confeccionaba. Aunque nunca lo ordenó, conservaba impecable su material. Las exigencias que él se fijaba eran muy estrictas. Cuando platicábamos, me decía que hubiera deseado tener más tiempo para la fotografía, que, de haber tomado otro curso su vida, hubiera sido fotógrafo; llegó a precisar que a pesar su talento y su ejercicio en la fotografía no se sentía un profesional de la cámara; tampoco se sentía un fotógrafo frustrado porque sencillamente no tenía tiempo para dedicarse a esta disciplina.⁴⁴

El escritor y traductor Eric Nepomuceno recuerda que ante ese homenaje el autor de *Pedro Páramo* “rebosaba de alegría. Sonreía con facilidad y se daba cuenta de la importancia de todo aquello. A veces, se parecía a un niño en el último día de curso. Solemne, pero un poco dislocado dentro de toda aquella solemnidad”.⁴⁵

⁴³ Nacho López (1986), “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, pp. 37, 38; Martha Coda (1986), “Si hubiese tomado su vida otro rumbo, Rulfo habría sido fotógrafo, igualmente angustiado”, en *unomásuno*, México, 29 de enero, p. 23 A.

⁴⁴ Nacho López (1986), “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, p. 37.

⁴⁵ Véase, Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 256-257.

g) Literatura y fotografía; entre el imaginario colectivo y el documento histórico

El viajero, el escritor y el fotógrafo –que busca las imágenes como lo haría un antropólogo–, en sus viajes conocía y reconocía su país, sus costumbres y a su gente; gozaba de sus tradiciones y asimilaba el habla que en cada lugar tiene sus singularidades y variantes propias. En perspectiva podemos observar que la asociación fotografía-literatura en la obra de Juan Rulfo se puede relacionar desde el lugar común lineal hasta las complejas asociaciones de lo real, lo simbólico y lo imaginario.

Al comentar la génesis de *Pedro Páramo*, su autor aclara que no podía trabajar a partir de lo testimonial a lo imaginario sino al contrario: “yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo; nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia”.⁴⁶ Es cierto: deducir que cuando se imagina un personaje supone una representación, digamos, icónica; en ese sentido, aun, como libre flujo de imágenes enfocadas con la cámara, no necesariamente tomadas ni reveladas e impresas, en los tiempos en que era inimaginable la fotografía digital.⁴⁷

En la obra de Rulfo literatura y fotografía se retroalimentan, aunque estudiosos y aficionados –en sus análisis y deducciones– no siempre atinen ni coincidan al explicar cómo incidían y se complementaban los procesos de trabajo y de concepción; forma y contenido que culminaron en la creación literaria y fotográfica. La escritura, procede de la lectura (“...quiero aprender a escribir leyendo”⁴⁸) y se relaciona con una historia. Las representaciones visuales –la pintura, la fotografía, el cine– se concentran en *leer* y aprehender el mundo. Y el proceso creativo del escritor se inicia a partir de la intuición, elemento también presente en la fotografía.

Un tema recurrente es la comparación entre la obra literaria y la obra fotográfica; es natural, la obra de Rulfo antecede de una tradición, ahora una larga lista de creadores de la cámara. La recurrencia más inmediata que ha devenido en el punto de partida de todo el discurso alrededor de su fotografía, ha sido la comparación con su literatura. Pero alrededor del escritor hay no pocas interrogantes. Mencionemos dos centrales: las aspiraciones de Rulfo en la fotografía y el silencio en que mantuvo su trabajo. ¿Fue un escritor aficionado, diletante o profesional, y en

⁴⁶ Joseph, Sommers (1974), *La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas*, SepSETENTAS, México, p.19.

Esta afirmación, como se puede ver en el capítulo en que se aborda el cuento “¡Diles que no me maten!”, no se apega por completo a la realidad; si es cierto que no se utilizó “la autobiografía directa”, esa historia es un trasunto de la muerte del padre.

⁴⁷ Joseph Sommers (1974), “Los muertos no tienen ni tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, antología, introducción y notas de Joseph Sommers, SEP Setentas, núm. 164, México, p. 20.

⁴⁸ José Emilio Pacheco (1959), “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura, Novedades*, 20 de julio, p. 3.

qué sentidos las acepciones se cruzan y, al confrontarse con el fotógrafo, crean una definición inédita de su trabajo? Cualquiera que sea la respuesta es imposible pensar que la dedicación de Rulfo a la fotografía fuera producto del mero diletantismo de aficionado.

La asociación entre fotografía y textos, realizada por investigadores y espectadores no especializados, es natural, sobre todo a partir del momento en que se difundieron y se publicaron las fotografías de Rulfo en 1980. Este descubrimiento, incluso, pudo cambiar la manera de ver y analizar su literatura. La académica Yvette Jiménez de Báez explica cómo llegó a una lectura diferente de la obra de Rulfo, en particular de *Pedro Páramo*: aparecieron nuevas perspectivas luego de la revisión de *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, que incluye, como se ha visto, un centenar de fotografías de él; encontró estrechos vínculos desde la perspectiva (del espacio), focalización, temas, atmósfera, incluso se aventura a establecer analogía del ritmo y movimiento entre la captación del ojo y la oralidad que configura el texto ya en la ficción. La investigadora establece vertientes entre el imaginario literario de Rulfo y las fotografías 1 a 74 del *Homenaje Nacional*, el primer libro que reúne su trabajo fotográfico.

Entre las más destacadas (30-35) por ejemplo, en la foto 32 se observa un detalle en relieve de la iglesia de Santiago Tlatelolco (hoy desaparecido): “compuesto por almas del purgatorio que levantan sus manos y brazos, o los juntan en voluntad de oración entre las llamas”. En la fotografía anterior (31), añade, aparece una cruz de piedra que en conjunto evidencia un sincretismo: la cruz del mundo prehispánico se funde con el hispánico, “y aluden al origen mestizo de la historia y la cultura mexicanas. El sincretismo de origen matiza y actualiza dentro de parámetros históricos específicos, la escatología de los signos cristianos”. Así sucesivamente, la investigadora apunta su mirada sobre fragmentos en las fotografías –por ejemplo, de la 26 a la 32–, un ambiente que pretende relacionar con el texto literario. El joven arcángel de la figura 28 implícitamente lo relaciona, aunque con interrogaciones, con Juan Preciado. Con cierta sobreinterpretación, describe en la figura 34 una tumba que en el primer plano tiene una hilera vertical de lirios en cuya parte superior descansan tres cruces de madera. En opinión de la estudiosa, el conjunto “crea una atmósfera de impulso liberador, que sale de la muerte misma”.

También vincula las fotografías 30 a la 36 con *Pedro Páramo*: entre ornamentos de arquitectura religiosa, dolientes en un sepelio no visible. En la figura 33 –en opinión de la estudiosa, es significativa porque no está numerada– la cifra posee un carácter cristológico; en su centro destaca la figura de un niño arrodillado; vestido con ropa blanca sostiene entre las manos un sombrero blanco mientras observa al fotógrafo. Lo rodean, hasta el límite de los lados de la imagen, mujeres con rebozo cubriendo sus cabezas. Cuatro de ellas cargan en brazos a un niño

(uno, llora, y del otro sólo se ve la espalda y parte del perfil). Una fotografía más –la 36– muestra a dos hombres ataviados para la danza de Moros y Cristianos. Jiménez de Báez afirma que hay una analogía “entre secuencia de imágenes visuales y el centro del sentido en *Pedro Páramo*, que funciona en el plano simbólico como centro de las transformaciones (los siete fragmentos, del 30 al 36, cuyo centro numérico es el 33)”, esta serie de imágenes, aun, “alude a la estructura general de la novela”.⁴⁹

La secuencia de estas dos fotografías provenientes de *100 fotografías de Juan Rulfo* – “Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec” e “Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec”, de la editorial RM– distan mucho en su revelado y edición a las fotografías del *Homenaje Nacional*; aquí nos referimos en particular a la imagen 37 en la cual se evidencia con más claridad la hechura del tambor; aparece más iluminada que la misma fotografía editada en RM, acaso para *igualar* la luz de la secuencia descrita arriba; además, es claro que el desarrollo digital de la fotografía es extraordinario, y se puede ejemplificar en este mismo par de fotografías que aparecieron posteriormente en la revista *La palabra y el hombre*: la luz es crepuscular (atenuada respecto de la versión de 2013), y ante la sombra hay un prístino juego de claroscuros agrisados izquierda más fina. Y en la foto de la izquierda la sierra se visualiza en tres planos.⁵⁰

Del mismo modo que los paisajes, la arquitectura colonial, la arqueología prehispánica, las bandas de música, los campesinos que rondaron las escenas literarias –provenían de una atmósfera rural cotidiana– se advierte, asimismo, cómo la mirada del fotógrafo captó algo más que una suerte de *realismo doméstico*: ésta es precisamente la creación de la atmósfera, que tan necesaria en el proceso creativo literario de Rulfo, que emerge, intensifica y matiza su fotografía. Luz y sombra, alba y crepúsculo, emergen para acentuar las dualidades día y noche, vida y muerte, presentes como una constante en la novela. Habrá que recordar la oposición entre fertilidad y esterilidad, plenitud y oquedad que aparecen en la novela. Es revelador que el escritor acentúa con cursivas en el texto los momentos de plenitud: desde el recuerdo de Dolores y Juan Preciado y de Pedro Páramo: Comala escenifica la carencia, la pérdida y la miseria, así como el recuerdo de Sayula refleja la prosperidad, el goce de los infantes y el resplandor de la naturaleza.

Atriles que reposan rodeados de los instrumentos de una banda; al fondo se ven espectadores sentados –y probablemente también músicos– conversan rodeados de la cadena montañosa difuminada por la niebla (fotografía 37). Esta imagen aparece también en *100*

⁴⁹ Yvette Jiménez de Báez (1992), "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, CONACULTA-ALLCA XX, Archivos, 17, México, pp. 583-585.

⁵⁰ Véase “Juan Rulfo. Los ecos de las sombras” (2016) (*dossier* fotográfico: quince imágenes), En memoria de Juan Rulfo (1986-2016), en *La palabra y el hombre*, *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 35, enero-marzo.

fotografías de Juan Rulfo; en una página anterior (par, a la izquierda), hay una imagen que parece ser complemento (aunque no necesariamente fue tomada antes). En un primer plano aparece sobre la tierra sinuosa una hilera de instrumentos (de viento y de metal), encabezados en la esquina a la derecha por los mismos tambores –en la foto de la siguiente página– aparecen en el extremo izquierdo, más iluminadas, en uno de ellos descansan unos platillos, un trombón y una trompeta y a la derecha, dos tubas ocupan un tercio vertical del espacio. En la foto de la izquierda, pareciera que la sesión musical estuviera por comenzar y, acaso, los músicos escuchan con atención las indicaciones del director; al fondo una decena de espectadores de pie, están por sentarse. Y en la foto se observa que todos platican. Aquí, como ya se ha descrito, no aparecen los músicos y destacan en segundo plano los atriles desnudos aún sin partichelas.⁵¹

Pervive la noción de que en la asociación disminuye la originalidad de cada una de las vertientes creativas que el fotógrafo desarrolló; incluso, una tendría deuda con la otra. No obstante, hacer una asociación directa y superficial es natural, aunque desde este enfoque deviene en un discurso casi programático, una especie de imagen petrificada, propia de tarjetas postales, incluso, las más creativas.

La mirada y la lectura –simultáneas y sucesivas– a las fotografías y a los libros de Rulfo muestran estrecha relación, hasta llegar a prefigurar, por un lado, “cuadros” e “imágenes” pictórico-fotográficas de las narraciones literarias y, por otro, a reproducir tácitamente ambientes espaciales, cuyo clima y topografía simbolizan estados de ánimo y condición de pobreza tanto de los espacios como de los personajes. Es cierto que, entre muchas vertientes, la depauperación del espacio y la gente del medio rural predominan; sobresale la fragilidad de la condición humana. Esas asociaciones –al margen de los procesos técnicos, estéticos y formales del Rulfo fotógrafo-literato y su interés por vincularlos–, se han cuestionado: “...textos debidos a un afán divulgador mal entendido [...] se han encargado de difundir la idea de que la fotografía de Juan

⁵¹ La fotografía descrita, y que aparece con el número 37 (denominada junto a la 38 como “Encuentro musical”) en *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980), es la misma que en *100 fotografías de Juan Rulfo* (2013) se llama “Instrumentos musicales en Tlahuitoltepec” (tomada en 1955). Y la segunda fotografía, descrita, en apariencia, como secuencia de aquella, en *100 fotografías de Juan Rulfo* se nombra “Instrumentos musicales y espectadores en Tlahuitoltepec”, naturalmente del mismo año. No hay duda que ambas fotografías (junto a las dos anteriores en *100 fotografías de Juan Rulfo*: “Músicos con trombón y tambor en Tlahuitoltepec” y “Músicos con tambor y tuba en Tlahuitoltepec”) y dos más que no aparecen en *100 fotografías de Juan Rulfo*, la 39 y la 41 (“Músicos mixes” y “El Himno a Condoy”) del *Homenaje nacional* fueron tomadas en la misma ocasión. Véase *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, presentación de Juan José Bremer, INBA-SEP, México, 1980 (imágenes 37-39, 41); *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, México, 2013, pp. 102-105.

Rulfo es la ilustración de su narrativa, y la de que ésta es la fuente infalible de sus respectivos pies de foto”.⁵² Desde cualquier perspectiva:

...se han hecho muchos esfuerzos por analizar las similitudes entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo [...] con todo, su coincidencia se limita a una atmósfera de fondo que es precisamente la del recuerdo, así como a un lugar común en que se asienta tanto la literatura como la fotografía de Rulfo: México. Rulfo es mexicano en ambos medios, tanto el visual como el literario. Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable. Comparte esta peculiaridad con su amigo Manuel Álvarez Bravo...”.⁵³

Fernando Benítez escribió en 1980 algunas de las primeras líneas sobre el fotógrafo Juan Rulfo: “Sus fotos –que hoy se publican por primera vez–, retienen el misterio de *Pedro Páramo* o el de *El Llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos resecos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresan un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevaba a las letras”.⁵⁴ En esos días el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli (1943), uno de los más perspicaces estudiosos de Rulfo –correlaciona la obra, la biografía y la recepción resultante de ambas– señalando que la narración final de la novela *Pedro Páramo*– está “orquestrada” en sucesivas unidades narrativas (“fragmentos” de una totalidad). En un primer momento emerge el caos, claro, sólo en apariencia porque:

La imagen de mosaico [...] revela de pronto una sutil y casi perfecta estructura en la que, si a veces no hay nexos obvios para el lector, tampoco hay contradicciones; no depende de las relaciones causales de la novelística tradicional, y muchas veces ordena las partes de su discurso por asociaciones de ideas o por imágenes”. Un ejemplo sería “la imagen de la lluvia que une los recuerdos y episodios de la infancia de Pedro Páramo”.⁵⁵

⁵² Jorge Zepeda (2006), “Reflexiones preliminares sobre la posteridad de Juan Rulfo y su obra”, en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, México, Editorial RM-UNAM-UIA, p. 223.

⁵³ Erika Billeter (2001), “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Lunwerg-CONACULTA-INBA, México, p. 39.

⁵⁴ Fernando Benítez (1980), “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, presentación de Juan José Bremer, México, INBA-SEP, p. 12.

⁵⁵ Jorge Ruffinelli (1980), “El lugar de Rulfo”, en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad de Xalapa, p. 34. Jorge Ruffinelli se refiere a una de las tres series que José Carlos González Boixo llama “interpolaciones” y en la novela están marcadas con comillas y cursivas, descritas en el capítulo VII, dedicado a *Pedro Páramo*.

Manuel Álvarez Bravo también establece paralelismo entre la literatura y la fotografía; Lola Álvarez Bravo (1907-1993) –su primera esposa– señala que las fotografías del autor de “Talpa” son “reflejo de la capacidad de ver al pueblo mexicano con la magia que Rulfo siempre planteó”. Por su parte el investigador Yoon Bong Seo anota que “las fotos de Rulfo connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias, como son la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en la lejanía. Rulfo logró un lenguaje fotográfico en el que la síntesis triunfa con el mínimo de elementos plásticos”.⁵⁶

Y si se aceptamos que todo cuanto concierne a México inquietó y motivó a Rulfo, se comprende también su necesidad instintiva por el testimonio, entendido como memoria actualizada. “Nunca un escritor de México había sido tan moldeado y castigado por el recuerdo. Nunca un artista de ese país había sido tan irónicamente *autobiográfico*, tan permeado por la realidad *real*”.⁵⁷

Mucho tiempo antes de que se supiera que Rulfo practicaba la fotografía, críticos y colegas ya habían establecido vínculos entre sus textos y autores y estilos pictóricos, sobre todo, en un contexto regional y nacional –entre el imaginario popular y la plástica que dio renombre a la pintura mexicana fuera del país–. Arturo Souto Alabarce –cuentista, pintor, ilustrador el mismo, escribió una de las primeras y más elogiosas reseñas sobre *El Llano en llamas* (“Juan Rulfo, el mejor cuentista de México”)– describe la literatura del escritor jalisciense detallando una oscura viñeta: “Es indudable que entre Orozco y Rulfo hay una relación estrechísima. También aquél tiende al aguafuerte, a la sombra que define. Y a veces, ambos llegan a la caricatura, extremando las líneas de tal manera que se pierde todo realismo”.⁵⁸ Esta descripción continúa la línea interpretativa de Salvador Reyes Nevares, quien en noviembre de 1953 establece una analogía: “Rulfo consigue descripciones por entero eficaces y sobrias a base de suprimir completamente el adjetivo [...] con líneas más que con colores, como en ciertos cuadros de Orozco en que prevalece el trazado sobre los elementos cromáticos”.⁵⁹ Y de los muralistas, Rulfo admiró a Orozco: “... Ni Rivera ni Siqueiros me dicen nada. [...] sí; lo siento. Además, Orozco es también

⁵⁶ Yoon Bong Seo (1999), *apud.*, Eduardo Rivero, *Juan Rulfo, el escritor fotógrafo*, Mérida, Venezuela-Universidad de los Andes, p. 23.

⁵⁷ Eduardo Rivero, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁸ Arturo Souto Alabarce (1986), “La técnica ‘tremendista’ de Juan Rulfo”, en *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, selección de Alejandro Sandoval *et al.*, México, Delegación Cuauhtémoc-DDF, Divulgación de las Artes. Testimonios, p. 194. (Este texto se publicó originalmente en la columna “Libros” de la revista *Ideas* en el número de marzo-abril de 1954.)

⁵⁹ Salvador Reyes Nevares [1953] (1992), “Los cuentos de Juan Rulfo”, *apud.*, Gerald Martín (1992), “Vista panorámica, la obra de Juan Rulfo en el tiempo y en el espacio”, en Juan Rulfo. *Toda la obra*. Col. Archivos, No 17, CONACULTA, p. 479.

de la zona, de la región de donde soy, y le admiro mucho, sobre todo sus frescos de Guadalajara, su ‘Capilla’ del Hospicio Cabañas [...] Lo que ha hecho Orozco tiene una fuerza que no tienen los demás pintores, ni Rivera, ni Siqueiros. Tiene una fuerza dinámica intuitiva, auténtica”.⁶⁰

Es natural que las descripciones en la obra de Juan Rulfo se vinculen con un paisaje que remite al campo mexicano; que a su vez se integra a una tradición icónica que también se retroalimentó del cine. Y en conjunto hay una cimentación muralística como representación icónico-escénica de lo propio, instituido en el nacionalismo. Esta proyección –que también podría observarse como cuadros de costumbres de época que distinguen al México rural– dio consistencia, avivó y tensionó un fenómeno estético que abarcó un largo periodo y prácticamente todas las disciplinas: el nacionalismo, en particular los cuentos que integraron *El Llano en llamas* respondieron a un realismo que tornó más fácil la interrelación estético-ideológica que a su vez fortalece el rasgo de *lo propio*; de ahí una síntesis que explica como Rulfo “trabajó con los códigos cinematográfico y fotográfico, y es indudable la imbricación de ambos en el discurso literario”.⁶¹

Las múltiples connotaciones de la obra de Rulfo se deben, también, a la plasticidad de sus imágenes escuetas, y en muchos casos y detalles despojadas de cualquier ornamento o rastro anecdótico. Ya se ha dicho: hay una coincidencia temporal entre el desarrollo de la obra literaria y el ejercicio de la fotografía en Rulfo. Si exceptuamos los retratos que realizó en 1980 a diversas figuras de la cultura mexicana (Ricardo Martínez, José Luis Cuevas, Daisy Ascher, Vicente Rojo y Carlos Monsiváis), el resto de las fotografías fueron tomadas entre mediados de las décadas de los cuarenta y de los cincuenta, sobre todo la primera mitad, y, las menos, al inicio de los sesenta.⁶²

Desde una perspectiva diferente, se podrá explicar cómo letras e imágenes se retroalimentaron y complementaron; hubo una correlación de procesos creativos. La aridez que Rulfo narra remite a la región del Bajío –en particular al centro-este del estado de Jalisco– que por extensión metonímica abarca todo el campo mexicano que secularmente ha padecido la

⁶⁰ Juan Cruz (1980), “Juan Rulfo desde Las Palmas”, en *Thesis*, año II, núm. 5, Madrid, abril, p. 50.

⁶¹ Yvette Jiménez de Báez (1990), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México, FCE-El Colegio de México, p. 41.

⁶² Sobre la cronología del trabajo fotográfico de Rulfo no siempre puede precisarse cuándo fueron realizadas las imágenes que ahora conocemos; por ejemplo, en el amplio trabajo conjunto de ensayos en torno a la fotografía de nuestro autor, la selección de fotografías contenidas en *México: Juan Rulfo, fotógrafo* no se precisa la fecha de las imágenes reproducidas. Y ya antes del centenar de fotografías publicadas en el *Homenaje nacional*, sólo veinte están fechadas. La selección de sesenta y cuatro fotografías contenidas en *Juan Rulfo. Oaxaca* (2009), por su parte, sí están fechadas. Este hecho se explica porque el trabajo de investigación documental sobre la obra de Rulfo se desarrolló, sobre todo, a partir de la publicación de *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, que es el libro-catálogo realizado para la exposición “Juan Rulfo. Voces y silencios”, inaugurada el 19 de septiembre de 2001, y reunió ciento catorce fotografías pertenecientes a la colección de la editorial Lunwerg; incluyó, asimismo, textos de Mercedes Iturbe, Erika Billeter, Carlos Fuentes, Margo Glantz, Víctor Jiménez, Jorge Lozoya y Eduardo Rivero.

carencia de lluvias, si a eso añadimos que la mayoría de las tierras de cultivo en el país son de temporal, se explica la infertilidad, la precariedad de nuestra agricultura, sobre todo si se repara en la extensión del territorio de casi dos millones de kilómetros cuadrados que abarca México.⁶³ Comala o Luvina también son la representación del abandono, el deterioro –hasta las ruinas– del campo y del México rural.

Cuando trabajó en la Comisión del Papaloapan tenía que escribir informes sobre las obras que ahí se realizaban; repetía que no sabía describir lo que veía ni lo que escuchaba; añadía que así se explicaba que no pudiera usar los hechos reales para escribir ficción; no sin ironía añadía que era pésimo reportero y que no sabía escribir reseñas.⁶⁴ Su fotografía, además de formar parte de una tradición icónica, que a su vez se retroalimentó del imaginario colectivo de la época, posee rasgos propios de los territorios familiares y regionales por los que transitó, habitó y en los que fue configurando su historia personal. Y la autobiografía, no como enumeración de hechos que vive el redactor, el cronista o el escritor, sino como representación de huellas, revelaciones, pulsiones que emergen de manera connotativa en la obra artística, después de abstraerse de la realidad y sustraerse de ella.

Si se trasladan a la fotografía los tres pasos de los principios que Rulfo estableció para generar su obra literaria –creación del personaje, creación del ambiente y la creación del habla (registro) del personaje–, podemos enunciar, (sea persona o sea paisaje natural o arquitectura virreinal o moderna) los equivalentes para el espacio, el personaje o el ambiente, y –en consecuencia– la creación del personaje. Situarle frente al objeto o sujeto y organizar los elementos creados, de ahí extraer la singularidad del *cuadro* enfocado para captar esa atmósfera y motivo en el instante oportuno; como dice Cartier-Bresson: “Componer, encuadrar en el momento de la toma, esa es la única verdad...” para que en una centésima de segundo se alcance el orden con la precisión del número áureo.⁶⁵ Al referirse a las fotografías contenidas en *México: Juan Rulfo fotógrafo* (2001), Carlos Fuentes observa: “Cada uno de los hombres, mujeres y niños de las fotografías de Rulfo posee una riqueza inmediatamente reconocible. Se llama dignidad”.⁶⁶ Y esa dignidad para Rulfo significa, también, manifestar el choque permanente que resiste una

⁶³ La superficie territorial de México es de un millón 964 375 km², más la superficie marítima de tres millones 149 920 km². Véase “Extensión de México”, en INEGI: [«http://cuentame.inegi.org.mx/territorio/extension/default.aspx?tema=T»](http://cuentame.inegi.org.mx/territorio/extension/default.aspx?tema=T) [consulta, 22 de enero de 2016].

⁶⁴ Ernesto Parra (1990), “Juan Rulfo: retrato de un ex novelista”, en *Quimera*, núms. 103-104, México, septiembre-octubre, p. 114.

⁶⁵ Daniel Masclet [1951] (2014), “Un reportero...” (entrevista), en Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 11.

⁶⁶ Carlos Fuentes (2001), “Formas que se niegan a ser olvidadas”, en *Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, CONACULTA-INBA-Instituto de Cultura: La Virreina Exposicions-Lunwerg Editores, p. 15.

sociedad sincrética dentro de la enorme desigualdad social, que forma parte del costo inexorable de la transformación del México agrícola al urbano.

h) Coleccionismo como documento y asidero de la memoria

En la biblioteca que Rulfo conformó se conservan alrededor de setecientos libros relacionados con la fotografía: sobre contenidos técnicos y sobre autores como Strand, Cartier-Bresson, Álvarez Bravo, Doisneau, Weston o Bischof. Rulfo también llegó a conformar más de cien carpetas o cajas con recortes de revistas y gacetas de fotografía de publicaciones europeas y estadounidenses. Y cada álbum o caja, podían contener cientos de imágenes ordenadas con minucia; su temática era variable, pero en general correspondían a tópicos y fotógrafos de la época con los que Rulfo se identificaba, y que entre los fotógrafos había de todas las latitudes. Había un conjunto de *leitmotifs* de época, “desde las redes de pescar colgando a secar hasta los ferrocarriles en Tlatelolco y Nonoalco”. Los recortes, añade Dempsey, equivalen a las transcripciones de textos;⁶⁷ recordemos las que realizó de las *Elegías de Duino* de Rilke, y esa labor no fue casual porque esa obra es “el texto maestro de la soledad ontológica moderna”, en palabras de George Steiner.⁶⁸ Del mismo modo que la reescritura a mano puede estimular la escritura propia,⁶⁹ la selección, recorte, contemplación y revisión de imágenes, impulsa a buscar escenarios y modelos propios para retener la imagen, concebirla, crearla.

El aislamiento es una condición del trabajo creativo y en la escritura, es un requisito en la antesala de la escritura en Rulfo; también representa un refugio ante febriles e hipersensibles temperamentos de los creadores. Su intropsección es un rasgo que los inclina sus propensiones hacia la belleza y la soledad fluye en la interioridad y se proyecta hacia el exterior. Un temperamento refinado también alcanza la complejidad que puede acompañarse de turbulencias anímicas.

Rulfo está lejos de ser una excepción, al contrario, desde la infancia vivió en medio de la zozobra por la muerte intempestiva y violenta del padre; otras adversidades familiares, además, contribuyeron en el desarrollo de una personalidad taciturna, un carácter ensimismado en su timidez; debido al sino trágico de la infancia fue proclive al fatalismo, sostenido en la racionalidad del escepticismo y, también, en el pesimismo del ánimo que configura, es natural, una personalidad espesada por la melancolía que en muchos momentos recayó en la depresión. Fueron los paseos, las prolongadas y solitarias caminatas que fortalecieron el ánimo y fraguaron

⁶⁷ Andrew Dempsey, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁸ George Steiner (2001), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, p. 244.

⁶⁹ Véase Alberto Vital (2015), “Epílogo. Rilke en Rulfo. Rulfo en Rilke”, en Rainer María Rilke, *Elegías de Duino* (versión de Juan Rulfo), Sexto Piso, México, pp. 144.

su carácter: naturaleza y libertad; creación y existencia; vida gregaria y de reconocimiento personal y literarios se enlazan. Siempre enfrentó una lucha interior que sublimó a través de las múltiples curiosidades en las artes, la historia, la antropología y en las que profundizó, emprendió y ejerció, acompañado de un carácter atribulado que produjo inconstancia en distintos pasajes de su existencia, sobre todo, después de la publicación de *Pedro Páramo*. Es un escritor irrepetible, cuya obra no se puede igualar ni superar en ningún sentido; el aislamiento que acompaña a la creación. José Gorostiza lo expresa con prístina claridad: ¡*Ob inteligencia en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo! Finge el calor del lodo, / su emoción de substancia adolorida.*⁷⁰

Rulfo perteneció a esa estirpe de creadores en los que existencia y creación se encarnan mutuamente y, aun, son inseparables. Y si bien hay una distancia con la autobiografía en la creación, es cierto que la atmósfera anímica de su obra literaria y fotográfica provienen del puñado de registros que el creador jalisciense conoció y plasmó en la literatura y en la fotografía.

i) Éxodo a México, un fotógrafo exiliado y las fotografías en Oaxaca

Durante los años que se sucedieron entre los treinta y los cincuenta llegaron a México importantes fotógrafos como Paul Strand, Kati Horna, Henri Cartier Bresson, Edward Weston, Gisèle Freund, Leo Matiz y Walter Reuter (1906-2005), quien arribó a Veracruz (1942) tras una larga travesía, huyendo del nazismo. Su interés por el México indígena le llevó a recorrer todo el país; tomó más de treinta y cinco mil fotografías a lo largo de más de veinte pueblos indígenas. Se le ha llegado a considerar el introductor del periodismo gráfico en el México contemporáneo.⁷¹ Su amistad con Rulfo fue entrañable, aunque siempre mantuvieron un respeto distante. Compartieron el trabajo de la fotografía y sus diferentes procesos. Las conversaciones sobre la realización fotográfica en el cine para Rulfo tuvo que ser una revelación, si se piensa en la formación y trayectoria del fotógrafo berlinés; amplió sus horizontes que encontraron definición en *La Escondida* (1956) de Roberto Gavaldón, en la cual Rulfo participó como “asesor de verosimilitud histórica”; también realizó fotografías a protagonistas, actores y extras; destacan las de María Félix, Pedro Armendariz y Jorge Martínez de Hoyos. Antes tuvo oportunidad de conocer elementos técnicos y reconocer diversas formas de enfocar el México rural.

⁷⁰ José Gorostiza [1939] (1988), *Muerte sin fin* en José Gorostiza, *Poesía y poética*, México, FCE-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección Archivos), p. 72.

⁷¹ Los primeros fotorreportajes de Reuter datan de 1929; más tarde colaboró en Arbeiter-Ulestreiter. Realizó reportajes sobre la Guerra Civil española. En México colaboró para diversas publicaciones de la época como *Nosotros*, *Hoy*, *Siemprej Mañana*. Realizó diversos reportajes, algunos de ellos se perdieron en el incendio de la Cineteca Nacional en 1982. Trabajó con Manuel Barbachano Ponce para Teleproducciones en los noticiarios *Cine Verdad* y *TeleRevista*. Participó en cortometrajes y largometrajes como *Raíces*, *El brazo fuerte* y *Los pequeños gigantes*. Véase, Patricia Gola (2002), “Walter Reuter”, *Luna Cornea*, México, CONACULTA, Centro de la Imagen, Cenart, núm. 24, p. 3.

Reuter recuerda el interés de Rulfo por *Raíces* (1953).⁷² Ellos se conocieron entre 1939 y 1940; se reencontrarían cuando ambos trabajaban en la Comisión de la Cuenca del Papaloapan (1946-1984), donde Rulfo laboró entre 1954 y 1956 como asesor e investigador de campo sobre la población y sus tradiciones y realiza trabajo de divulgación; llegó a decir que escribió artículos para el *Dictamen* de Veracruz, sobre las obras que se desarrollaron en ese momento (1955). “Fue el trabajo que más me gustó, me encantó”. Con este proyecto, creado al final del sexenio de Miguel Alemán Valdés, su gobierno se propuso construir las obras necesarias para desarrollar de manera integral el territorio del país que constituía la cuenca del río Papaloapan; con una cobertura de alrededor de cuarenta y seis mil kilómetros cuadrados (en Oaxaca, Veracruz y Puebla). Rulfo estuvo en el proceso de construcción de una planta eléctrica para llevar agua a las tierras áridas cerca de Veracruz. Residía en Ciudad Alemán, y recién había publicado *Pedro Páramo*.

Walter Reuter evocó a su amigo: “Conocí a Juan Rulfo cuando no era Rulfo, antes de que publicará sus libros. Eran los años cuarenta y nueve o cincuenta”. En una ocasión ambos fueron a una celebración, precisamente, de danzas mixe en Zacatepec. A lo largo de varios días, viajaron en caballo. Rulfo tomaba fotografías con su *Rolleiflex* y Reuter filmaba una película y Rulfo tomaba fotografías con su Rollei-Flex (seis x seis) Cuenta el fotógrafo alemán que después de un largo viaje llegaron entre las nueve y diez de la noche y fueron recibidos por los mixes; a cada uno le dieron una botella de Coca-Cola que contenía aguardiente. Durmieron en una escuela, improvisada como pequeño hotel. A la mañana siguiente, salieron: “Juan dijo, ‘Oye, Walter, ¿qué pusiste tú en mi aguardiente?, yo veo puros árboles, estamos en un parque, ¿cómo puede ser?’. Oye —le dije— a mí me pasa lo mismo”.

Todo ocurrió en la noche: mientras ellos dormían, los mixes cortaron más de un centenar de árboles, luego invitaron a desayunar a sus huéspedes, y al volver como a las diez, los árboles ya estaban secos. “Era como un sueño [...] él hablaba poco, de mi vida sabía mucho, y yo de la suya, nada. Pero no es difícil mantener una relación duradera con una persona tan callada como Rulfo, porque uno se siente ligado con los mismos conceptos, con las mismas ideas, con los mismos ideales, no hace falta hablar tanto, se puede dejar de ver a una persona treinta años y uno sabe que es su amiga; con Rulfo era así”.⁷³

Ambos tuvieron varios proyectos, el más preciso fue un libro que contendría fotos de Reuter y texto de Rulfo. Durante ese viaje muy probablemente Rulfo tomó las fotografías de los músicos mixes de Santa María Tlahuitoltepec de la Sierra mixe, donde tradicionalmente se realiza

⁷² *Idem.* *Raíces* (1953) de Benito Alazraki está basada en relatos de Francisco Rojas González y se conforma de cuatro pasajes; Reuter realizó tres: *Las vacas*, *El tuerto* y *La Potranca*.

⁷³ “Juan Rulfo: pescador de mares profundos”, entrevista a Walter Reuter (1986), en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, pp. 57, 58.

una ceremonia como agradecimiento a los dioses; es posible, también, que de esa fiesta date la fotografía “El himno a Condoy” (Al fondo del gran peñasco, es el significado de Condoy). En esa travesía Rulfo, asimismo, pudo haber captado las imágenes “Barbechando la tierra” que aparecen en *Rulfo. Homenaje Nacional* en las que se ven a tres mujeres, cuyas cabezas y parte de sus rostros están cubiertos con su rebozo, mientras aran la tierra.⁷⁴

Sobre sus afinidades en la fotografía, Reuter señaló poco después de la muerte del escritor: “Fotos de él conozco muy pocas; algunas muy buenas que hizo en ese viaje, pero sé que era un buen fotógrafo, con mucho sentido de penetración hacia las cosas, no solamente en cuanto a composición, sino también en cuanto contenido. La última visita que le hice, antes de que yo realizara un viaje a Alemania, saqué una foto de él [...] Yo quería tener un recuerdo de él, ni siquiera era una foto, fue un instante, él estaba en su escritorio con una botella de Pepsi Cola. Poco antes conversamos mucho porque él quería hacerle un texto a mis fotos para un libro que iba a editar el Instituto Nacional Indigenista [...] Son fotos de mixes, mazatecos, muchas cosas de los indios que yo tomé en diversas ocasiones. La idea no era describir, sino hacer un poco de historia”.⁷⁵

Se calcula que Rulfo tomó unas trescientas fotografías en Oaxaca, a decir por los negativos que se encontraron en sus archivos. Las sesenta y cuatro fotografías que conforman *Juan Rulfo. Oaxaca* están fechadas en 1956. La afinidad de Rulfo con Oaxaca lo llevó a desear establecer su residencia en esa entidad. Andrew Dempsey observa que esta serie de fotografías fueron realizadas después de la publicación de *Pedro Páramo* (marzo de 1955); muy poco después de que empezara a trabajar en el proyecto de la Comisión del Papaloapan –noviembre de 1955–; Dempsey, uno de los pocos estudiosos que conocen por completo el archivo fotográfico de Rulfo, seleccionó en 2007 poco más de un centenar de imágenes; el pintor Francisco Toledo haría la selección final que abarcaría la exposición en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo. En esta serie destacan imágenes de hombres y mujeres anónimos en sus labores diarias del cultivo, la recolección en la tierra; así como danzantes antes de las celebraciones, familias descansando –en pausas– de las caminatas; eriales, mujeres cargando sus cántaros; pequeños santuarios, además de las célebres fotografías de los instrumentos y las bandas de música, flanqueados por atriles.⁷⁶ Con ese tema sobresale la imagen del niño músico que parece posar junto a un tambor en cuya base se observan unos platillos; al frente se ve el descampado y el

⁷⁴ Véase *Juan Rulfo. Homenaje nacional* (1980), presentación de Juan José Bremer, INBA-SEP, México, (imágenes 60, 61).

⁷⁵ “Juan Rulfo: pescador de mares profundos” (1986), (entrevista a Walter Reuter), en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, 1986, p. 58.

⁷⁶ Véase, *Juan Rulfo. Oaxaca* (2009), Editorial RM, México, pp. 61-63.

terregal de la sierra reseca. La mirada del niño descalzo, que mira al lado opuesto de la cámara, destaca por su candidez: la humildad en las ropas se transfigura hasta el refinamiento; la captación de la mirada oblicua y melancólica del infante es ennoblecida por el fotógrafo. Aunque se le hubiese dicho al personaje de esta imagen que sería fotografiado, la toma habría sido, igualmente, despojada del gesto que asume el *modelo*, también desprendido de cualquier asomo de impostación. La imagen emerge con espontaneidad y sin artificios.

La naturalidad es uno de los rasgos de los retratos de Rulfo; se presentan en coincidencia instantánea entre el encuentro fortuito del fotógrafo y su lente. Hay un distanciamiento del fotógrafo: sus imágenes se vuelven una suerte de instantánea mirada, en ocasiones oblicua, acompañada por la fortuna de un encuentro preciso. Este detalle proyecta aún más la sensación de atemporalidad en las fotografías de Rulfo: “tienen un sentido de composición natural sin recurrir a la edición en la fase de impresión”.⁷⁷

j) Henri Cartier-Bresson en México, Juan Rulfo en París⁷⁸

Uno de los acontecimientos más iluminadores del joven Rulfo recién llegado del centro del país a la capital, en 1935, fue su encuentro con la fotografía de Henri Cartier-Bresson (1908-2004); pionero del fotorreportaje y uno de los fundadores de la agencia Magnum, habría llegado a México el mismo año en que finalizó el Maximato encausado e impuesto por Plutarco Elías Calles. En Estados Unidos, también ese año, fueron destruidos los murales de Diego Rivera en el Rockefeller Center. Y Manuel Álvarez Bravo y Cartier-Bresson presentaron en el Palacio de Bellas Artes; asimismo expusieron obras suyas junto Walker Evans en una galería de Nueva York.

Cartier-Bresson está en México y asume un compromiso político; colaboró para la prensa comunista durante el gobierno del Frente Popular (el semanario *Regards* con “temas de sociedad”; para *Ce Soir*, el gran diario comunista que dirigía Louis Aragon, con fotografías de la agenda política). Clément Chéreau señala que muchas de las fotografías que Cartier-Bresson tomó entonces poseen la huella del compromiso político. En Francia, España y México retrata a personajes anónimos que viven en la pobreza y en la indigencia. Compartía la noción de su amigo Henri Tracol de que la fotografía era un “arma de clase”; Tracol propugnaba por un uso más sistemático de la fotografía “al servicio de los intereses de los explotados contra los explotadores.

⁷⁷ Dempsey aclara que las proporciones de algunas fotografías –como “De las mujeres y el café”, descubierta en 2007 en una carpeta marcada como “Oaxaca”–, “sugieren un ligero recorte [...] Muchas de las hojas de contacto en el archivo de Rulfo sí tienen marcas de edición, pero éstas parecen haber sido hechas por otros, especialmente por el fotógrafo Nacho López y el artista plástico y diseñador Vicente Rojo”. Andrew Dempsey (2009), “La discreción de Juan Rulfo. Reflexiones sobre una fotografía de mujeres en Oaxaca recogiendo café”, en *Juan Rulfo. Oaxaca*, México, Editorial RM, p. 36.

⁷⁸ Véase, Roberto García Bonilla (2017), “Encuentro con Cartier-Bresson”, *Laberinto de Milenio*, 13 de mayo, en <https://www.milenio.com/cultura/encuentro-con-cartier-bresson> [consulta, 4 de junio de 2018].

El compromiso político se traduce y se trasluce en imágenes: en “actos *visuales*. Consiste en dotar de la imagen a estos desherrapados que el sistema capitalista desplaza al margen de los visibles”.⁷⁹

La presencia de Cartier-Bresson en México a mediados de la década de los treinta fue más reveladora por el contexto que el fotógrafo francés estaba documentando desde Europa: los hechos violentos que provocaron las ligas de extrema derecha en Francia: él firmó libelos de “llamamiento a la lucha” y a la “unidad de acción” de las organizaciones de izquierda. “Durante sus viajes a México y Estados Unidos, en 1934-1935, la mayor parte de las personas con quienes mantiene relación están muy comprometidos con la lucha revolucionaria”.⁸⁰

Al joven Rulfo, es natural, la capital del país lo arroba: al inicio de la tercera década el Distrito Federal tuvo un crecimiento sustancial de la población residente, que se dirigió, sobre todo, al “centro”. Entre 1900 y 1930 la Ciudad de México pasó de 344 000 a 1 029 000 habitantes.⁸¹ Se inicia de manera acelerada la gran descentralización económica. Poco antes de iniciarse el tercer decenio del siglo XX, el país tenía más de quince millones y medio de habitantes. Y en 1940 –al iniciarse la presidencia de Ávila Camacho– ya había cuatro millones más.⁸²

⁷⁹ Clément Chéroux (2014), “El compromiso militante”, en *Henri Cartier-Bresson*, México, 2014, Centre Pompidou-Amigos del Palacio de Bellas Artes, pp.152-154.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 153.

⁸¹ “La Ciudad de México [*sic*], históricamente, ha sido capital del país. Conforme a la Ley Orgánica del Departamento del Distrito Federal de 31 de diciembre de 1941, se determinó que la Ciudad de México era la capital del Distrito Federal y, por tanto, de los Estados Unidos Mexicanos [...] Actualmente ‘Ciudad de México es el Distrito Federal, sede de los Poderes de la Unión y capital de los Estados Unidos Mexicanos’, conforme al artículo 2o. del Estatuto de Gobierno del Distrito Federal publicado en el DOF el 26 de julio de 1994”. Véase, “El Crecimiento Urbano del Distrito Federal (Ciudad de México) y su Legislación Urbanística”, *Boletín mexicano de derecho comparado* (Revista Jurídica), núm., 85, 2011,

<http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/boletin/cont/85/art/art13.htm> [consulta, 25 de agosto de 2016].

Debido al crecimiento demográfico de la Ciudad de México en los años setenta, los municipios mexiquenses contiguos al Distrito Federal se denominaron conurbados en la zona urbana; los primeros, que ahora ocupan unos dos mil quinientos kilómetros cuadrados del Valle de México, fueron Naucalpan y Tlalnepantla. A partir de 1990 se estableció que la Zona Metropolitana del Valle de México (ZMVM) abarca las diecises demarcaciones de la Ciudad de México, además de treinta y ocho municipios del Estado de México. Una nueva delimitación de la (ZMVM) integra a cincuenta y nueve municipios mexiquenses. Véase (2009), “Migración y desigualdad social en la Ciudad de México”, México, Gobierno de la Ciudad de México nov. 2004-agosto, 2009, en: <http://www.copo.df.gob.mx/catalogo/poblacion/migracion.html> [consulta, 28 de agosto de 2016].

⁸² Entre 1910 y 1921, por única vez en el siglo XX, el ascenso de la población decreció en seis por ciento. Habrá que recordar que la población se diezmó durante las primeras décadas debido a la Revolución y sus secuelas (1910-1921), la epidemia de influenza (1918-1919) que fue uno de los más severos en México y el resto del planeta y la Cristiada (1926-1929) -la lucha entre fanáticos religiosos y la milicia, encabezada por el presidente Plutarco Elías Calles (1924-1928). Las muertes relacionadas con la Revolución se calculan entre 1.9 y 3.5 millones de habitantes. Es imposible precisar cifras debido a la magra información o por ser poco fidedigna. Las tasas de natalidad entre 1930 y 1970 fue entre cuarenta y cuarenta y cinco nacimientos por cada mil habitantes. Véase, Roxana Ivette Arana *et al.* (2015), “Análisis de los microdatos del censo de 1930: a 80 años del México posrevolucionario”, en *Realidad, datos y espacio, Revista Internacional de Estadística y Geografía*, núm. 3

Al asentarse en la Ciudad de México, Rulfo fue a los museos y muy probablemente ya conocía el Palacio de Bellas Artes –inaugurado el 29 de septiembre de 1934 por el presidente Abelardo Rodríguez, ocasión en la que se representó *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Antonio Castro Leal–, cuando Cartier-Bresson diera a conocer su fotografía junto a la de Álvarez Bravo; a ambos artistas se les ha vinculado, sobre todo en su veta surrealista de los años treinta y tuvieron resonancia en la fotografía del joven Rulfo: hay afinidades temáticas de época, además de horizontes ideológicos que los emparentan: retratar escenas, paisajes y retratos ciudadanos fue revelador para el fotógrafo francés, interesado y ocupado en las transformaciones y contradicciones sociales, ostensibles en la naciente Ciudad de México, cuya población migrante llegaba en busca de mejores oportunidades de vida. Poco después, Cartier-Bresson recorrió zonas marginadas –como después lo haría Rulfo–, a lo largo del año que habitó en México, entre principios de 1934 y marzo de 1935. Una afinidad coincidente entre Cartier-Bresson y Rulfo es el gusto y devoción por Oaxaca; el francés tomó fotografías en Juchitán, Rulfo en la región mixe. En ambos casos se consigna la pobreza de niños y jóvenes; se advierte, también, a hombres y mujeres sostenidos en pie entre sus despojos, como monolitos cubiertos de arena, de barro. En Rulfo hay una inclinación hacia el registro de un estado anímico del mundo rural, además de conferir dignidad a los campesinos –no se observa ningún énfasis en la presencia de los indios sobre los mestizos–, lejos de mostrarlos como víctimas de la desigualdad. En la fuerza de su austeridad no se asoman destellos sentimentalistas, y está lejos del sentimentalismo. En Cartier-Bresson, además del propósito de la composición fotográfica como obra artística – antes de consagrarse a la cámara había estudiado pintura–, la importancia se asienta en la misma composición, que hace presente el compromiso político y el afán testimonial inmediato. Luego de viajar por Estados Unidos, México y Cuba (1934-1935), se radicaliza y colabora de manera regular en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). También colabora en la prensa comunista.

Es muy probable que Rulfo haya visto algunas de las fotografías que Cartier-Bresson tomó en su primera visita a México, en las que encontró semejanzas con las de su amigo y figura magisterial Manuel Álvarez Bravo, quien a su inclinación por el surrealismo, añadió una sombra de pesadumbre, entre el abandono, la reflexión y la ausencia, ejemplificada en la conocida imagen “El ensueño” (1931): esa fotografía se relaciona –naturalmente– con el Cartier-Bresson de los años treinta y también con el Rulfo de la serie de fotos a los músicos mixes; en particular habrá

septiembre-diciembre, en: <https://www.inegi.org.mx/rde/2015/09/08/analisis-de-los-microdatos-del-censo-de-1930-a-80-anos-del-mexico-posrevolucionario/> [consulta, 2 de junio de 2019].

que recordar la denominada “Niño de Oaxaca e instrumentos musicales” (ca.1956); el infante vestido con ropa de manta, la camisa de manga corta, sin botones –hecha nudo en la parte inferior, quedando descubierto el ombligo. Descalzo, él observa en posición diagonal respecto de la lente; de perfil, su mirada se concentra ante algo o alguien fuera del objetivo de la cámara, el semblante es hierático; la intensidad se concentra en los ojos y la escena adquiere fuerza y realismo, diríase poéticos, por los instrumentos que la enmarcan. Un tambor que descansa en una base de madera; sobre esté se recarga un platillo y, alineada, en el suelo terroso, una trompeta. En la orilla extrema izquierda inferior se asoma parte del cuerpo de una tuba. En segundo plano, del centro a la derecha, tres atriles descubiertos, es decir, sin partichelas. Al fondo la superficie terregosa de la sierra cuya larga continuidad serpenteante se observa. Esta imagen ilustra cabalmente las pesquisas de Rulfo, ahora expresada con las palabras de Cartier Bresson: “Cada vez que aprieto el disparador es una manera de *conservar* lo que desaparece”.⁸³

No sabemos cuándo se encontraron por primera vez Cartier-Bresson y Rulfo; acaso fue durante el segundo viaje del francés a México (1964). Con seguridad tuvieron muchas afinidades. El trabajo que el francés desarrolló en Magnum Photos tuvo que ser una fuente de referencia en el mexicano, con toda seguridad fue quien estaba actualizado en las tendencias fotográficas más significativas desde el punto de vista histórico, testimonial y estético. Con motivo de una exposición de las fotografías mexicanas de Cartier-Bresson en París (1984), Juan Rulfo escribió ocho párrafos para el catálogo; el texto ofrece un panorama de la Ciudad de México que él y su colega francés descubrieron en la misma época –con apenas unos meses de diferencia–, aunque Rulfo se asentó en definitiva en una ciudad que deploró y admiró el candor, y el imaginario que le procuraron. Rulfo menciona el segundo viaje de Cartier-Bresson a México tres décadas después⁸⁴ y observa como en ese lapso muchas regiones del país:

permanecían olvidadas del progreso, aisladas en sus propias comunidades indias. Esto se debe primordialmente a un régimen tradicional, por no decir secular, que los indios ejercen para salvaguardar sus culturas. La defensa de costumbres, lenguaje, creencias e identidad, las cuales intentan conservar pese a las presiones extrañas [...] si se toma en cuenta que existen en territorio mexicano cincuenta y tres grupos étnicos con lenguas y costumbres bien definidas, no debe considerárseles como una rémora, sino, un gran aporte pluricultural que forma parte integrante del país [...] la incorporación al sistema de estas cincuenta y tres comunidades traería al exterminio

⁸³ Henry Cartier Bresson [1952] (2014), “La fotografía es muy difícil”, entrevista con Richard L. Simon, en Henry Cartier- Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 20.

⁸⁴ En su texto sobre la fotografías de Cartier-Bresson en México, Rulfo señala que la segunda visita del francés a México fue en 1963, aunque la mayoría de las fuentes consultadas, señalan que ocurrió un año después.

de tales culturas, cuyas manifestaciones artísticas, mitos y leyendas, han sido y serán por mucho tiempo valiosas para etnólogos, sociólogos y antropólogos.⁸⁵

El texto de Rulfo es una acerba crítica a la realidad mexicana y al carácter de su población, en el momento de la transición del México rural al México obrero, con aspiraciones modernizadoras en medio de enormes carencias de infraestructura industrial. Aun observa Rulfo, gracias al “aguante” del mexicano, que en el campo y la ciudad fue posible un sorprendente desarrollo industrial. Rulfo también recuerda la reiterada y proverbial conjunción de los incontables rostros de nuestro país que dio lugar a la expresión de Lesley Byrd Simpson “muchos méxicos” que coexisten en un sólo país.

Nuestro escritor alude a la introversión de los indígenas, los indios, quienes protegían con obstinación no sólo sus tradiciones sino sus territorios, es decir, sus orígenes. Si exceptuamos *El Llano en Llamas* y *Pedro Páramo*, su autor pocas veces fue tan autocrítico, por escrito, con su propio país: en los párrafos del catálogo refiere un lastre y la enorme inequidad que rodea a la sociedad mexicana a principios de los años ochenta del siglo pasado:

pocos eran los afortunados que habitaban fastuosas mansiones ajenos por entero al mundo de quienes apenas sobrevivían milagrosamente entre los escombros de una nación en ruinas [...] Faltaban garantías en el campo, así que los agricultores abandonaban las tierras, mientras los pequeños artesanos: carpinteros, zapateros y aun los peluqueros y albañiles se convertían en ejidatarios descalificados, los cuales degradaban los suelos hasta hacerlos improductivos.⁸⁶

Rulfo menciona, al final, las imágenes que Cartier-Bresson conservó del Istmo de Tehuantepec que reconoce más vivas, generosas en comparación con los barrios decrepitos de las ciudades. Se reúnen, una vez más rostros de los distintos méxicos que abarca nuestro país. La imagen hierática de la desolación que para nosotros es parte de una realidad cotidiana ominosa para los extranjeros, fue una especie de frontera que dividió al México pródigo, pleno en recursos naturales, hablas, ecosistemas e idiosincrasias, del México yermo y sumido en privaciones.

Habrá que recordar la fotografía que Cartier-Bresson regaló al mexicano como agradecimiento a su texto:⁸⁷ se observa a un hombre que, de espaldas, observa un muro en ruinas; las perforaciones de balas de distintos diámetros, así como las siluetas de soldados dibujadas

⁸⁵ Juan Rulfo (2013), “El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson”, en *100 fotografías de Juan Rulfo*, México, Editorial, RM, p. 22-23.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 25. La fotografía, además de la firma de su autor, tiene una dedicatoria: *pour Juan Rulfo avec Toute ma reconnaissance Henri-Cartier Bresson*. La reproducción en *100 fotografías de Juan Rulfo* es de 21 cm. x 15.5 cm.

sobre el muro (que indica el lugar y la posición que ocupan antes del tiro de gracia, evidencia un paredón de fusilamiento). Existe una variante de la misma escena en un instante dramático:⁸⁸ el fotógrafo enfoca el cuerpo del hombre de costado; cabizbajo, se inclina hacia el suelo, semejando a un condenado mientras toma el último aliento antes de la ejecución. Aquí se ven de frente ambos muros (el frente del paredón y el de costado) y son más visibles las horadaciones que dejaron los disparos de bala. La escena tiene rasgos de una escenificación; no sería extraño, ya en las célebres imágenes de las prostitutas de la calle de Cuauhtemotzín,⁸⁹ ese detalle se manifiesta en la mirada y semblante de las mujeres. Ocurre lo mismo en la toma que el fotógrafo de Marsella realizó a su amigo, el pintor Ignacio Aguirre⁹⁰. Acompañados del escritor Andrés Henestrosa, en 1934, ellos emprenderían sus excursiones por la Merced, la Candelaria de los Patos, Chimalpopoca, el Cuadrante de la soledad y Cuauhtemotzín,⁹¹ La variante de la fotografía que Cartier-Bresson obsequió a su colega mexicano, alcanza más dramatismo; mientras que la primera alude a un pasado vivificado desde el testimonio y el contexto agregable, la segunda – significativamente realizada en la ciudad de Puebla– sugiere la irrupción de la muerte que como la misma sombra, en contra luz, acompaña al hombre. La vida queda atrapada por la Nada, el último reducto final de las batallas en el trasiego existencial.

k) Los Trenes, testimonio y *naturalezas muertas*

Rulfo realiza un fotorreportaje mediante una crónica con imágenes; su instinto lo conduce entre los intersticios urbanos del gran símbolo del viaje en tren a partir de la vida cotidiana en las zonas aledañas a los patios de Nonoalco, la iconografía de viajeros que buscan flashazos propios en escenas cinematográficas o fugacidad entre líneas en las narraciones literarias, cuyo ejemplo prístino es Mariano Azuela que el mismo Rulfo nos evoca en su única historia con final feliz: “El

⁸⁸ La reproducción de esta fotografía, titulada “Puebla, México” data de la primera estancia de Cartier-Bresson en México, y es sustancialmente más pequeña que la fotografía antes descrita: mide 13.3 cm x 9 cms. Véase, *Henri Cartier-Bresson* (2014), México, Centre Pompidou-Amigos del Palacio de Bellas Artes, p. 78. Esta imagen también se reproduce en *Henri Cartier-Bresson. Paul Strand. 1932-1934. Mexique* (2012), Göttingen, Steidl-Fondation H·C·B-Fundación Cultural Televisa, p. 165.

⁸⁹ Véase, *Henri Cartier-Bresson* (2014), México, Centre Pompidou-Amigos del Palacio de Bellas Artes, “Prostitutas, Calle Cuauhtemotzín”, Ciudad de México, México, 1934; pp. 112-113; “Prostituta, Calle Cuauhtemotzín, Ciudad de México, México, 1934, p. 115. Esta última imagen ocupa la portada del libro-catálogo, de la exposición *Henri Cartier Bresson: la mirada del siglo XX* que se presentó en el Palacio de Bellas Artes, entre el 24 de febrero y 19 de mayo de 2015 en la que se exhibieron, trescientos cincuenta y cinco piezas entre fotografías y documentales fragmentados.

⁹⁰ Véase, *Henri Cartier-Bresson* (2014), México, Centre Pompidou-Amigos del Palacio de Bellas Artes; en el pie de la imagen se lee; “Nacho Aguirre. Santa Clara. México, 1934”, p. 109.

⁹¹ Elena Poniatowska (2002), “Retrato del viento”, en «<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/02/perbravo.html>» [consulta, 21 de marzo de 2015].

Llano en llamas”; en opinión del crítico y bibliófilo José Luis Martínez “El Llano en llamas”, es una versión rulfiana de *Los de Abajo* (1916).⁹²

La serie sobre los ferrocarriles comprende unas doscientas fotografías; una selección de ellas apareció en la revista *Ferronales* en la sección “Entre rieles”. José Luis Martínez era el editor de la publicación y, entonces, trabajaba con Roberto Amorós en Ferrocarriles Nacionales donde realizó labores de divulgación cultural; estimuló la publicación de la Biblioteca del Ferrocarrilero, colocada en los cabuses de cada ferrocarril con pequeño librero que el mismo académico diseñó. Él encargó las fotografías a Rulfo en un tiempo que contaba con presupuesto para ayudar a escritores como Juan José Arreola, Octavio Paz, José Alvarado.⁹³ Las fotografías y sus negativos se traspapelaron muchos años. En *Juan Rulfo, Homenaje Nacional* (1980), conformado por un centenar de imágenes, se incluyen sólo dos sobre los trenes: “Estación Tacuba, D.F.” y “Ordeñando una locomotora”, y habría que añadir la fotografía que Rulfo hizo a María Félix durante la filmación de *La Escondida*: la actriz está sentada en el vagón de un ferrocarril.

Las fotografías que José Luis Martínez solicitó o propuso a Rulfo se extraviaron en el olvido, junto con un tema central en Rulfo, los trenes que significan el vínculo en permanente cambio entre la ciudad y el campo; entre la vida urbana y rural. También se desconoció la versión de que las fotografías sobre los trenes fueron encargadas por José Luis Martínez. Muchos años después, la investigadora Paulina Millán toma en cuenta la colaboración de Rulfo como fotógrafo de *La Escondida*; concluida ésta, meses después Roberto Gavaldón realizó el documental *Terminal del Valle de México*. tomaron, respectivamente, su cámara para capturar instantes de acciones o gestos de rostros y filmar y en la realización del documental. La investigadora observa la cercanía entre la fotografía fija y en movimiento, “pero sobre todo en el posicionamiento de la cámara”. Ambos recorrieron juntos las terminales y “sobre los techos de los vagones en movimiento se situaron [...] juntos sobrevolaron en helicóptero o avioneta la Ciudad de México, los patios de Nonoalco y la Terminal del Valle de México”.⁹⁴

Rulfo utilizó las técnicas de filmación del documental para realizar cerca de ciento cuarenta fotografías sobre de los trenes y las estaciones de ferrocarriles en cuyo segundo plano destaca el horizonte urbano o el rural dentro de la misma Ciudad de México.⁹⁵ Millán concluye que Gavaldón fue quien llamó a Rulfo para realizar una serie de fotografías sobre las estaciones de ferrocarriles, al mismo tiempo que se filmaba la película; ambos trabajos, asegura, fueron

⁹² Roberto García Bonilla (2007), “José Luis Martínez: monólogo sobre Rulfo”, en *Milenio Semanal*, núm. 494, 26 de marzo, p. 58.

⁹³ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁴ Véase, Paulina Millán (2014), “Rulfo, entre vías y trenes”, *En los Ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. México, RM, p. 31.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 29.

paralelos: “existe un gran vínculo entre las tomas en movimiento de la cinta y las fijas del fotógrafo en cuanto lugares y temas, pero sobre todo en el posicionamiento de la cámara”.⁹⁶

Si bien el crecimiento del ferrocarril no fue prioridad de los gobiernos posrevolucionarios, sí lo fue la construcción de la nueva Terminal de Valle de México para modernizar las instalaciones, debido a los problemas de vialidad que ocasionaban los trenes en zonas por donde circulaban; fue debido al enorme crecimiento de la Ciudad de México: el censo de 1950 reveló que la población se incrementó de manera sustancial; diez años después ya se había duplicado.

Rulfo se propuso diversificar su proyecto creativo, quiso integrar al ámbito cinematográfico oficio y sapiencia como fotógrafo y escritor. Después de publicar sus célebres libros, incursionó en el cine: entre finales de 1955 y principios de 1956 estuvo en la filmación de *La escondida* de Roberto Gavaldón (1909-1986) —a partir de un guion de la novela de Miguel N. Lira— donde fungió como “supervisor de verosimilitud histórica”; ahí realizó retratos de María Félix, Pedro Armendáriz y Jorge Martínez de Hoyos y de Miguel N. Lira, autor de la novela homónima sobre el cual escribieron el guion José Revueltas y Gunter Gerzso.

La veneración y la fama crecían alrededor de la obra y la persona de Rulfo, aunque no tenía un trabajo estable: se ganaba la vida haciendo guiones y adaptaciones comerciales; también fungió como supervisor en las filmaciones, labores que en los años cincuenta la Secretaría de Gobernación solicitaba para evitar escenas que dieran una imagen denigrante de México. El escritor Jorge Ferretis, entonces, director de Cinematografía pidió a colegas del ámbito de las letras que realizaran estas funciones; entre ellos estaban —además de Rulfo— Elena Garro, Archibaldo Burns, Carlos Fuentes, Juan José Arreola y Emilio Carballido. Sobre su trabajo como supervisor nuestro escritor recuerda: “Se supone que tenía que vigilar que todos los indios, los campesinos que salieran en la pantalla, llevaran huaraches, para que no fuera a pensar la gente que en México andan descalzos, y terminaba haciendo que les compraran huaraches a todos los del pueblo”.⁹⁷

Rulfo concebía el guion cinematográfico como un texto que marchara junto con las imágenes montadas por un fotógrafo o cineasta; una novela, en cambio debe mostrarse un espacio, un habla particular de los personajes, y un ambiente que abarca el flujo de la naturaleza en sus distintos ritmos e intensidades: perspectiva en un horizonte visible o recóndito; significa

⁹⁶ “De los ciento cuarenta negativos con la *Rollei* de doble objetivo y de 6 x 6, se ubican vías de la Terminal del Valle de México (24), de los patios de Nonoalco (46), de la ex Aduana de Santiago (9), de la glorieta (9) y aduana de pulque (4), de Peralvillo [y] de Tlatilco (3), de Cuitláhuac (5) y de Tacuba (6)”. Existen también diez fotografías de vecindades y calles de la Guerrero, colonia contigua de Nonoalco, la ex Aduana y Peralvillo, poblada, sobre todo, por ferrocarrileros. Véase, Paulina Millán (2014), “Juan Rulfo entre vías y trenes”, *En los ferrocarriles, Juan Rulfo. Fotografías*, México, UNAM-Fundación Juan Rulfo-Editorial RM, 2015, p. 31.

⁹⁷ Véase, Juan Ascencio (2002), p. 131.

que los personajes pueden quedar definidos por su propio ambiente. Fernando Benítez llegó a recordar que Rulfo fue dictaminador de guiones e inspector de filmaciones extranjeras; el propio escritor conocía el ámbito del cine, sus costumbres y prácticas; por ejemplo, en la Secretaría de Gobernación existía un censor de películas ciego, acompañado de su lazarillo.

Por qué no hablan —preguntaba—. ¿Qué está pasando? —Se besan —le contestaban.
—¿Cómo se besan, lujuriosamente?⁹⁸

Las fotografías de Rulfo son testimonio de una ciudad en plena transformación y en permanente crecimiento. En sus imágenes evitó las tarjetas postales y las estampas sentimentales; tampoco buscó el naturalismo ni la reproducción figurativa. Por el contrario, penetra en el insondable vacío, rescata las oquedades de la existencia con sabiduría, todo ello asentado en un impulso de reencuentro hacia lo primigenio, de lo elemental y proverbial que encarna la condición humana. Sus imágenes también fungen como evidencia de una memoria social que cada espectador sitúa y fecha, *ad libitum*.

Se han hecho muchos esfuerzos por analizar las similitudes entre la literatura y la fotografía de Juan Rulfo [...] con todo, su coincidencia se limita a una atmósfera de fondo que es precisamente la del recuerdo, así como a un lugar común en que se asienta tanto la literatura como la fotografía de Rulfo: México. Rulfo es mexicano en ambos medios, tanto el visual como el literario. Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable. Comparte esta peculiaridad con su amigo Manuel Álvarez Bravo.⁹⁹

Erika Billeter sintetiza una vida, una obra y a una figura icónica de la cultura mexicana. Es revelador que expresa el aserto con sencillez palmaria; dicho por una investigadora extranjera que, con seguridad, encuentra el hallazgo en una verdad que para los estudiosos mexicanos parece casi una obviedad. Sería innecesario decirlo, pero en las palabras de la investigadora alemana: recuperamos una de las tantas conclusiones que sobre Rulfo y su obra se han dicho; sus palabras fueron anunciadas por comentaristas y estudiosos mexicanos.

⁹⁸ Fernando Benítez (1986), “Notas sobre Juan Rulfo” en Homenaje a Juan Rulfo. Inéditos y manuscritos, en *Sábado en unomásuno*, 25 de enero, p. 5.

⁹⁹ Erika Billeter (2001), “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Lunwerg-CONACULTA-INBA, México, p. 39.

1) La fotografía: oficio, profesión y arte

En una entrevista Rulfo comentó: “El arte es el producto de una creación, de un esfuerzo: la fotografía es una captación de imágenes y en ello puede haber arte. Pero yo no soy crítico ni experto en arte. Yo fotografío paisajes y hallazgos arqueológicos que van a parar a archivos”.¹⁰⁰ Rulfo no fue un caso único entre los fotógrafos que no quisieron definirse como protagonistas creadores de la fotografía; hace medio medio siglo la fotografía no tenía el estatus que tiene hoy. Cartier-Bresson, durante muchos años no asumió la fotografía como una labor artística profesional: “No me considero a mí mismo un fotógrafo —agregó a principios de la década de los cincuenta—, no pienso en absoluto en eso, me gusta hacer instantáneas, muchas cosas deben ser instintivas. No sé cómo se llega a eso”.¹⁰¹ Rodrigo Moya (1934),¹⁰² por su parte ha comentado: “No puedo decir con certeza si la fotografía es un arte en el sentido profundo de la palabra; tampoco si es un arte menor, una artesanía, un oficio, una prodigiosa invención lúdica, o todo junto. Reconozco que este dilema es obsoleto porque desde hace tiempo la fotografía ocupa un lugar en las artes plásticas, y un buen fotógrafo es llamado artista, y sus imágenes obras artísticas, a veces con valor en el mercado del arte. Es un hecho que la mayoría de los fotógrafos se consideran creadores, aunque también ha habido, y hay, buenos fotógrafos que sólo llevan, sin más, el apelativo de su actividad”.¹⁰³ Aunque hay una generación de distancia entre Rulfo y Moya, encontramos convergencias temáticas, por ejemplo, las vías de los trenes y la rueda de la fortuna de las ferias.

Rulfo decía que la realidad está ante la mirada, aunque para escribirla necesitaba imaginarla. La gestación de la novela le tomó aproximados diez años de una ponderada meditación y asimilación de sus experiencias existenciales y literarias; en sus fotografías y en su literatura hay un rasgo común:

¹⁰⁰ Andrew Dempsey (2009), *Juan Rulfo. Oaxaca*, México, Editorial RM -Fundación Juan Rulfo, p. 36.

¹⁰¹ Andrew Dempsey (2005), *Juan Rulfo fotógrafo*, Dirección General de Publicaciones, Conaculta (Círculo de Arte), p. 23.

¹⁰² Rodrigo Moya nació en Medellín; su padre es el escenógrafo mexicano Luis Moya; su madre, Alicia Moreño, nació en Antioquia. Cuando el niño tenía dos años de edad, la familia se traslada a la Ciudad de México y reside en el Centro Histórico. Inició estudios de ingeniería civil en la UNAM; muy pronto los abandona. A los veintidós años inicia su carrera como fotógrafo en revistas como *Impacto*, *Siempre*, *Hoy y mañana*. En 1958 testimonia las manifestaciones de protesta del “otoño del 58” desde la perspectiva de los estudiantes, maestros y ferrocarrileros y sindicalistas. Tres años más tarde se vincula con el Partido Comunista y en 1964 se integra al equipo editorial de *Sucesos para todos* que encabeza Gustavo Alatríste. Lleva a cabo reportajes sobre las guerrillas en Guatemala y Venezuela (1966). Desarrolla, también, una carrera literaria; recibe el Premio Nacional de Cuento del INBA (1996). Deja constancia de la depauperación en la Ciudad de México; instantes de sus habitantes, en contraste con la modernidad. Hay una preocupación por la población confinada a la pobreza, implícita emerge una crítica social. Véase, “Rodrigo Moya” (2019), en *Centro de la imagen*, núm. 3, Cuadernillo de exposición, Periferias (mayo-septiembre), México, Centro de la Imagen-Secretaría de Cultura, pp. 16-17.

¹⁰³ Rodrigo Moya (2014), “Un deslumbramiento” en Patricia Gola y Alejandra Pérez Zamudio (comp. y edic.), *Rodrigo Moya. El telescopio interior*, México, CONACULTA-Centro de la Imagen, p. 23.

con ellas él quería compartir su experiencia como creador que mira a los hombres y mujeres comunes dentro de atmósferas propias, sus entornos; también así los recreó. Él lo dijo mejor: “Yo tengo que contarles [o mostrarles] esas cosas, vengo del tal lugar que ustedes conocen, pero voy a contarles lo que ha sucedido allí”.¹⁰⁴

Esa llana conciencia de los procesos de la creación artística se opone a la noción del fotógrafo y escritor profesional, pues a los cuarenta y dos años, Rulfo descreía del oficio: “el escritor no debe desvelarse por poseer un oficio. El oficio es para los carpinteros”. Rechaza la exigencia de que un escritor deba escribir en serie; llegó a decir: “A diferencia de lo que cree uno de nuestros próceres no se puede escribir una novela cada tres meses, a riesgo de emitir una incesante serie de bodrios. Sin embargo, acepto que, si la obra obtiene eficacia, cada quien puede escribir cuando quiera y como quiera”.¹⁰⁵

No deja de sorprender que a cuatro años de la publicación de *Pedro Páramo* Rulfo afirmara: “creo que hasta hoy he escrito meros intentos de aficionado. No soy un escritor profesional”.¹⁰⁶ Este sutil y secreto proceso de creación estética subyacía en la exposición de Guadalajara. Pero, obviamente, en 1960 la creciente fama del escritor empezaba a consolidarse dentro y fuera de los círculos literarios. Es muy probable que la conciencia del reconocimiento de su obra literaria haya favorecido para que Rulfo aceptara la exhibición de sus imágenes con la intención de “probarse a sí mismo que [era] capaz de practicar un arte o varios”. Rulfo era un diletante cabal, entendido como aquel que desde el ámbito social: “no ejerce su arte como profesional, ni para obtener beneficios, sino más bien para su propia satisfacción [...], incluso para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico [...] incluso —añade Étienne Souriau— para ejercer sus facultades; en eso, el diletante puede igualar al profesional desde el punto de vista técnico”.¹⁰⁷

Así procedió el fotógrafo Rulfo a lo largo de tres lustros, aunque a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta pretendió que la fotografía —además de una práctica creativa, documental y de esparcimiento— fuera un recurso que le redituara ingresos de manera inmediata. Pero las pocas fotos que llegó a publicar no se tradujeron en una remuneración material ni con el beneficio que merecía como artista y al que aspiró entre la vacilación, la exaltación y el abandono nihilista.

¹⁰⁴ Manuel Osorio, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁵ José Emilio Pacheco, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Étienne Souriau (2010), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Ediciones Akal, p. 449.

El académico y biógrafo Alberto Vital señala que Rulfo, finalmente, “optó por la literatura: porque la fotografía por sí sola no le permitía decir todo lo que necesitaba”.¹⁰⁸ El rigor profesional le exigió objetivos muy estrictos; también como fotógrafo fue severo autocrítico. La fotografía, como ya se ha visto, fue una disciplina nodal en su formación artística; lo cierto es que estaba mucho más inclinado hacia la literatura como un proyecto creativo, aun, existencial: como parte inseparable de su vida diaria, desde la lectura y el ejercicio de la fantasía y la imaginación. Su interior estaba cercado por la angustia. Era para él muy difícil enfrentar la crítica negativa, así como sobrellevar con tranquilidad las peticiones para seguir escribiendo. Nacho López opina que habría sido, igualmente, complejo seguir una carrera permanente como fotógrafo.¹⁰⁹ No sabemos si los motivos de Rulfo al tomar fotografías hayan sido precisos y, como se ha visto a lo largo de este apartado, se ampliaron los propósitos a lo largo de los años. Lo cierto es que para Rulfo la fotografía, además de la re-construcción de su imaginario, fue una labor de preservación de la memoria historiográfica. Fue un creador consciente del legado de todas las disciplinas; fue escrupuloso, hasta la erudición, en todas las disciplinas que abarcó.

Aun así, no decidió asumir la práctica de la fotografía como un trabajo de creación absoluto, disposición y entrega que sí tuvo con la literatura. Él quiso registrar, a su paso, aquello que estaba acotándose y consumiéndose, y de esa manera conservar momentos, personas, lugares, territorios y edificaciones, de ahí su llana y simple explicación en que negaba ser experto en las artes. Eludió la profesionalización convencional y pragmática del trabajo creativo. Inevitablemente, cuando su obra alcanzó una profusa traducción a diversas lenguas, reconocía y valoraba las regalías de los derechos de sus libros, como parte de sus ingresos, además del reconocimiento de su obra y de él mismo. En este sentido, él admitió que la noción de profesional adquiriría la connotación de ganancias económicas. Doña Clara Rulfo Aparicio llegó a comentar que su esposo, en los años de trabajo en la Goodrich, se ufanaba de la habilidad que tenía como comerciante.¹¹⁰

Rulfo ejerció con rigor todas las disciplinas, labores y actividades que emprendió, incluso como espectador, lector y aficionado a la música clásica y popular y, en particular la de América Latina. Esa autocrítica llevada al extremo lo llevó a decidirse por concentrarse en la literatura. Había otra razón: desde joven llegó a comentar que la práctica de la fotografía era costosa, y el revelado e impresión los encargaba a conocidos o amigos. Hacia finales de 1950 escribió:

¹⁰⁸ Alberto Vital (2004), *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, RM-UNAM, p. 71.

¹⁰⁹ Véase Martha Coda (1986), “Si hubiese tomado su vida otro rumbo, Rulfo habría sido fotógrafo, igualmente angustiado”, en *unomásuno*, México, 29 de enero, p. 23 A.

¹¹⁰ La esposa del escritor, Clara Rulfo Aparicio, llegó a comentar: “me hablaba alegremente de sus grandes ventas”. Véase Alberto Vital (2006), *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, Editorial RM-UNAM, 2004, p. IX.

...ya me encontré a un amigo que me va amplificar las fotografías sin cobrarme sino el material. De otro modo saldría muy caro y yo ahora ando un poco bruja. Me haces falta tú —le escribe a su esposa— para que me prestes dinero. Ahora no tengo a quién darle sablazos y a veces me hago mis cálculos y me digo: si estuviera aquí la chachina, ella me prestaría, aunque fuera unos veinte pesos. Yo tengo la culpa por sacar fotografías. Espero que pronto se me pase la ventolera esa y vuelva a quedarme quieto.¹¹¹

m) La fotografía ante la literatura: conclusiones provisionales

Rulfo tomó su cámara muchas veces y la fijó ante objetos o sujetos con una intención emotiva, casi íntima; como un espontáneo buscador de imágenes; reconstruyó momentos de vida en petrificación: esculturas anímicas, guiños de instantes perdidos, ecos de recuerdos entre el fulgor y la sinuosidad.

En sus fotografías Rulfo retiene atmósferas, que a su vez son primordiales en el entramado de sus narraciones con en el tiempo, esos pasajes de la vida cotidiana, primero fueron fotográficos y luego literarios, y ambos son producto de estructuración y creación formales. Con la fotografía los captó en la circunstancia, pero en la literatura los gestó, desde la imaginación, con lentitud e imaginación hasta que los personajes adquirieron individualidad y autosuficiencia.¹¹² En la fotografía el solitario deambular y la atenta percepción de la realidad colocan al creador en el instante único del encuadre, enfoque y el obturador. Con la escritura, el proceso abarcó mucho de sí mismo: desde la recuperación de su vida anímica hasta el testimonio de su visión de la condición humana y de cuanto lo rodeaba.

La fotografía fue un concentrado divertimento cuyas ramificaciones conducían a la recuperación del pasado que, asimismo, estimulaban la fantasía, la imaginación y la creación. Los especialistas han mostrado el profundo conocimiento y profesionalismo que Rulfo mostró hacia la historia de la fotografía y su práctica. La serie de fotografías, por ejemplo, realizada en torno a los ferrocarriles evidencian una aspiración estética y testimonial —ahora, esas fotografías alcanzaron la calidad de documento histórico que podrá ser punto de partida y material para los urbanistas y antropólogos; también por la significación y dignidad de ellas porque muestran un afán de concepción en la composición de alguna de las imágenes.¹¹³

¹¹¹ Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, Areté, p. 296.

¹¹² José Emilio Pacheco (1959) lo dice así: “hasta que el autor desapareciera y dejara a sus personajes hablar libremente”. Véase, “Imagen de Juan Rulfo”, *México en la Cultura*, en *Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.

¹¹³ La publicación del libro *En los ferrocarriles* (RM, 2014) constituye una revelación al mostrar al fotógrafo Rulfo con propósitos estéticos y experimentales; también deja ver cómo estaba observando a la ciudad en tanto escenario generador de esbozos de personajes, secuencias de anecdóticos de su escritura.

Es muy difícil que la valoración de la fotografía de Rulfo sea proporcional a la de su obra literaria, aunque es innegable el estímulo e impronta creativa que le provocaron imágenes: en libros de pintura, historia y fotografía; además la colección de fotografías, provenientes de periódicos y revistas, equivalían a la transcripción de textos clásicos a la página en blanco que realizó no sólo como mero divertimento, sino como un aprendizaje: la compenetración con estilos y atmósferas y asimilarlas para luego liberarse de ellas. Fueron parte de su autoformación literaria.

Literatura y fotografía, en conjunto, ampliaron y profundizaron los horizontes del creador. “Coleccionar fotografías —señala Susan Sontag— es coleccionar el mundo... [Las fotografías] son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión [...] [Y] fotografiar es apropiarse de los fotografiado”.¹¹⁴ En Rulfo esa apropiación es el reconocimiento de personajes fijados con la cámara e identificación con ellos.

Habrá que recordar que entre el momento inicial de su trabajo fotográfico y su primera y amplia difusión pasaron cerca de cuarenta años, y a partir, de ese momento difusión y proyección internacional pasaron por lo menos dos lustros. Bajo ese arco temporal, entre tanto, la obra literaria se publicó de manera puntual y, desde esa perspectiva, tuvo una recepción inmediata y alcanzó un prestigio paulatino y rotundo en ese primer lapso de tres lustros; además de los atributos de la obra como aportación a la literatura, su proyección y utilización ideológicas fueron contemporáneos a la difusión y republicación de los libros. La fotografía ahora tiene un rango estético como obra de arte que no tenía cuando Rulfo había culminado la mayor parte de sus fotografías, a finales de los cincuenta del siglo pasado. Cartier-Bresson comentaba al inicio de la década de los sesenta que “los fotógrafos no tienen un estatus social muy claro, viven al margen y la gente a menudo se pregunta quiénes son esos tipos tan raros que van dando saltitos por la calle”.¹¹⁵

La fotografía forma parte de un imaginario cultural popular, icónico que se gesta, bifurca y reproduce en las distintas disciplinas audiovisuales, a cuya esencia se integra una tradición literaria, sin menoscabo del porfiado trabajo que Rulfo realizó con perseverancia a lo largo de dos décadas y, después, con intermitencias en diversos proyectos sin fructificar, por unas tres décadas más. La fotografía de Rulfo posee distintos enfoques, desde los cuales se atisba su literatura como elemento constitutivo, como preludeo generador de atmósferas, entre otras variantes que, en el mejor de los casos, no fueron concebidos como actos programáticos (escritura que busca imágenes: espacio, personas, paisaje que delinea la narración de lugares o personajes).

¹¹⁴ Susan Sontag (2006), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara (trad. Carlos Gardini y Aurelio Major), pp. 15-16.

¹¹⁵ Yvonne Baby (2014), “Captar la vida (entrevista, 1961)”, en Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 39.

“Rulfo no será del todo comprendido si no lo abordamos en su compleja totalidad; si no develamos el *ánima* profunda de las vastas materias que él puso a dialogar”. Eduardo Rivero agrega que en Rulfo

se hace patente un doble acto fundacional: la fotografía deviene en escritura y la escritura se escinde como posibilidad *ideal* del panteón icónico. Escritura de la luz y fotografía del verbo son el lenguaje, la pincelada, de una indisociable síntesis creadora [...] Su arte, en vez de sustraerse en cosas concretas, parece estar elaborado con puros residuos: de tiempo, de historia, de lenguaje – en fin–, de huellas. De personajes fantasmales, sin rostro definido, que deambulan en un ambiente sórdido, obsesivamente caracterizado por todo dejado a medio hacer.¹¹⁶

El legado fotográfico del creador jalisciense debe integrarse a la historiografía de la fotografía en México; su constancia en la fotografía se prolongó desde mediados de la década de los treinta hasta finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, además de algunos retratos conocidos en la última década de su vida. Erika Billeter considera que

Pedro Páramo es una novela sobre el recuerdo. Y son también imágenes del recuerdo las que Rulfo crea en su cámara [...] Para Rulfo, México es el único tema fotográfico imaginable [...] Rulfo no hace fotografías literarias. Sus fotos no cuentan nada. Sólo muestran. Muestran a los hombres y su tierra [...] Rulfo ve en imágenes. En ellas, las personas parecen sometidas a un ritmo propio. Incluso cuando están trabajando permanecen en calma. Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito.¹¹⁷

La luz y el silencio son elementos centrales en la estructura y el discurso del fotógrafo y escritor. La investigadora Marisa Giménez Cacho, en uno de los primeros acercamientos panorámicos sobre la obra fotográfica de Rulfo, recordó: “Rulfo siempre se sintió atraído por el cine. Le gustaba ir a las filmaciones y fotografiar. Escribía y corregía guiones. Fue amigo de El *Indio* Fernández y de Gabriel Figueroa. Buñuel, antes que Carlos Velo, tuvo la intención de filmar *Pedro Páramo*, pero el proyecto nunca cuajó. De haber podido, Rulfo quizá hubiera reunido en el cine sus tres grandes pasiones: la música, la literatura y la fotografía”.¹¹⁸

¹¹⁶ Eduardo Rivero (2001), "Juan Rulfo: escritura de la luz y fotografía del verbo", en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunwerg-CONACULTA-INBA, 2001, pp. 27, 28.

¹¹⁷ Erika Billeter (2001), “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunwerg-CONACULTA-INBA, pp. 39-40.

¹¹⁸ Marisa Giménez Cacho (1995), “Juan Rulfo, fotógrafo”, en *Luna Córnea*, núm. 6, México, p. 55.

Un elemento más que gravita en la literatura y en la fotografía de Rulfo es su evocación que va de la zozobra a la añoranza como baja niebla, halada por el aire que va y regresa, se difumina y más tarde irrumpe como “el viento en tremolina”. Es la nostalgia como motivo anímico que, asimismo, se transforma en una categoría ideológica. Ignacio Sánchez Prado precisa que [en la literatura]

...se articula [...] un proceso que acompaña a la melancolía en el acto de configuración de la memoria: la nostalgia. Svetlana Boym ha observado que la nostalgia puede clasificarse en dos movimientos: una nostalgia restaurativa, característica de los discursos nacionales, que se interesa por un regreso a los orígenes y la restauración de un pasado idílico y una nostalgia reflexiva, característica de las memorias colectivas, que asume como parte de su práctica la distancia que tiene con el objeto añorado, ya que [...] estas dos formas de nostalgia ofrecen estrategias de lectura que permiten comprender que las distintas narrativas interpelan a los fantasmas que conjuran.¹¹⁹

¹¹⁹ Ignacio M. Sánchez Prado (2012), “La nación espectral como tierra baldía: una lectura de *Pedro Páramo*”, *Universidad, revista de pensamiento y cultura de la BUAP* (Núm especial: Páramo), Puebla, diciembre-marzo, p. 32.

CAPÍTULO VII

EL GALLO DE ORO, LA FÓRMULA SECRETA Y PÁLOMA HERIDA

Introducción

Desde sus primeros años, el cine fue un pasatiempo para el joven Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno, y se transformó en una disciplina que formó parte de su imaginario creativo y desarrollo profesional. Desde la Ciudad de México, en los años cuarenta, le escribía a su novia Clara Aparicio, sobre películas como *La escalera de caracol*, de Robert Siodmark; *Larga es la noche*, dirigida por Carol Red; *¡Qué bello es vivir!*, de Frank Capra, y *Siempre te he amado*, de Frank Borzage.¹ Él fue un obsesivo diletante, conecedor riguroso de diversas profesiones –sin la ambición pragmática y remunerativa de los estudiosos contemporáneos– había adquirido elementos técnicos de la cinematografía que subrayan la estructura de su novela; en sus páginas las visualizaciones de momentos pretéritos (*flashbacks*) son una constante que se proyectan desde un “presente” fragmentado.²

En este capítulo me propongo relacionar literatura, cine y guionismo como disciplinas que Rulfo se propuso integrar en su trabajo creativo –como autor de obras que luego serían adaptadas; como guionista y asesor en diversos temas. Por limitaciones de espacio, en esta investigación no se podrán abarcar todas las colaboraciones de Rulfo como asesor y guionista, tampoco se abundará sobre la filmografía realizada a partir de los textos de Rulfo.³ Me extenderé en *El gallo de oro*, que a lo largo de treinta años se conoció como guion, aunque meses después de la primera edición, Jorge Ruffinelli (1980) y, más tarde, Heber Raviolo (1981) respectivamente, lo definieron como “novela corta” y “relato cabal”. *El gallo de oro* es un raro ejemplo de texto para cine; su autor lo relegó o sencillamente lo guardó casi dos décadas, antes de aceptar que se publicara como “argumento” o “texto para cine”.

¹ Véase, Juan Rulfo (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés (notas a las cartas: IX, XXIX y XXXI), pp. 319, 324.

² Adriana González Eguiarte, agrega que los recuerdos idealizados son una forma clara de *flashback* objetivos y subjetivos, y que en los segundos hay mayor carga emotiva. Véase, Laura Adriana González Eguiarte (2002), “Presencia del lenguaje cinematográfico en *Pedro Páramo* como estrategia de obra abierta”, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 105-106.

³ En un texto incipiente dejo un panorama general sobre el tema. Véase, Roberto García Bonilla (2017), “Juan Rulfo en el cine”, *Laberinto en Milenio*, 18 de marzo, en: <https://www.milenio.com/cultura/juan-rulfo-en-el-cine> [consulta, 4 de junio de 2019]. Y en otro espacio, ampliación de esta investigación, se contextualiza este tema.

Se describirá el proceso de la escritura de “El Gallero”, la adaptación al cine realizada por Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez (1963) y la elaboración del guion por Rulfo, a partir del texto que concluyó, oficialmente en 1958, y como novela se publicó a partir de 2010.

Se deja aquí un panorama sobre la relevancia del cine en la vida creativa del escritor jalisciense desde sus años juveniles; en el cine habría querido conjuntar su oficio de escritor y fotógrafo; proyectar su obra en una disciplina donde “...lo más importante es lo que acontece frente a la cámara”; Rulfo coincidía con Rubén Gámez (1928-2002) en que “todos los demás artilugios no cuentan para nada”. De la colaboración de Rulfo con Emilio Indio Fernández en *Paloma herida*, se ha dicho que los resultados fueron desastrosos, incluso, el mismo escritor señaló que sólo intervino como taquígrafo. No obstante, a las limitaciones y los excesos de la película, la huella rulfiana es imborrable. El protagonista de la película es Danilo (Zeta), el cacique del pueblo; su nombre y descripción de hechos coinciden con los cuatro fragmentos del apartado “Borradores para un guion cinematográfico”, publicados en los *Cuadernos de Juan Rulfo* (1994).⁴

Ahora se puede advertir la influencia de Rulfo en cineastas de varias generaciones. Un ejemplo lo encontramos en el polémico director de *Tequila*. Con los años *La fórmula secreta* (1965) se convirtió en hito en el cine mexicano; integró dos estéticas; sus autores siempre tuvieron entre sus preocupaciones y temas de reflexión y creación a la Ciudad de México y el México *profundo*. A más de medio siglo *La fórmula secreta* mantiene intacta su originalidad debido a la libérrima extravagancia y originalidad de las imágenes. Los breves textos de Rulfo presentes en este medimetraje sintetizan su crítica, pronunciada al vacío una y otra vez por sus personajes. También se aprecian hallazgos sin concesiones de Gámez, quien trabajó con tenacidad para explicar de manera alegórica un país donde el miedo se presiente y se respira cada día en todas sus poblaciones. La influencia de Rulfo está vigente en la fotografía y en el cine. Y la adaptación de sus textos, asimismo, proyectan su obra literaria.

⁴ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, pp. 153-160. La presencia de Rulfo en *Paloma herida*, apenas ha sido mencionado por la crítica; el investigador Eduardo De la Vega la define como una “grotesca obra decadente”. Eduardo de la Vega Alfaro (1986), “Rulfo y el cine”, en *México en el Arte*, núm., 12, México, primavera, p. 67.

Al inicio de *Paloma herida*, inicialmente llamada *Río arriba*, se advierten ciertas resonancias rulfianas, por ejemplo, los nombres de algunos personajes: Danilo, recuerda a Tanilo en “Talpa”; Fidencio al cuento “Anacleto Morones”, Esteban y Justo: “En la madrugada” el hombre mayor –Esteban– trabaja para don Justo. Y Justino es hijo de Juvencio Nava en “Diles que no me maten”. En *Paloma herida* el juez (Andrés Soler) se llama Justino, y vive tan conflictuado y abrasado por la culpa como el padre Rentería, y se siente tan humillado por su debilidad como el abogado Gerardo Trujillo, en *Pedro Páramo*.

a) La presencia del cine en la literatura

J. Patrick Duffey se refiere a las técnicas “hipnóticas” empleadas tanto por José Revueltas como por el propio Rulfo, ambos vinculados a la historia de nuestro cine:

...imitaban las técnicas temporales y espaciales [...] Rulfo utiliza varias descripciones en cámara lenta, por ejemplo, en “Talpa” [...] Aunque experimenta con otras técnicas temporales –como es el caso del *flashback* y *flashforward* [breve proyección al pasado o al futuro]– en *El Llano en llamas*, es en *Pedro Páramo* donde él alcanza su máximo potencial. Rulfo crea en esta novela un montaje de escenas desde distintas perspectivas temporales.

La suma de yuxtaposiciones de enfoques temporales –agrega Duffey– se mezclan para configurar un montaje que cumplirá tres funciones: permite al escritor describir a sus personajes gradual e indirectamente; establece coherencia entre los numerosos fragmentos del texto, y la última –tal vez la más significativa– se presenta “mediante la constante yuxtaposición de *flashbacks* y *flashforwards*; el autor da origen a un lugar –Comala– donde las categorías temporales normales de pasado, presente y futuro no tienen validez”.⁵

Un ejemplo de la convivencia entre cine y literatura lo encontramos en vínculos y bifurcaciones entre la película *Citizen Kane* (*El ciudadano Kane*) y la novela *Pedro Páramo*; en un análisis comparativo, Douglas J. Weatherford fija similitudes entre ellas: ambas son un símbolo en la cultura que las originó; la primera, forma parte de las obras capitales del cine estadounidense, mientras la segunda se considera la novela más importante en el México del siglo XX. Ambas, también, “son historias trágicas que comparten un inicio ominoso. [...] Comienzan por el final, y es la búsqueda *post-mortem* para comprender la naturaleza de un personaje enigmático la que da guía a cada trama”.

El estudioso también señala el carácter experimental de la película y de la novela: en ambas se mezclan la ruptura cronológica, la perspectiva múltiple y la fragmentación de la estructura, creando así una visión parcial del protagonista. La semejanza más reveladora se observa en las esposas de Charles Foster Kane y Pedro Páramo; “los dos protagonistas se casarían en dos ocasiones y serían abandonados el mismo número de veces por mujeres que tienen un papel preponderante en el ascenso y la caída de sus esposos”. Ambas esposas cumplen una función metafórica semejante: “se asocian con los recuerdos de infancia de sus esposos y, para cada uno de los protagonistas y ambas representarán la esperanza de evitar la caída y la pérdida de gracia”. El rasgo más significativo es que las dos mujeres comparten el

⁵ J. Patrick, Duffey (1996), *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo XX*, México, UNAM, pp. 51, 63, 64, 68.

mismo nombre: el protagonista de Welles se casa con Susan Alexander y el de Rulfo se une a Susana San Juan.

Weatherford se pregunta: “¿Podría haber sido *Citizen Kane*, consciente o inconscientemente, una de las semillas que llevaron a Rulfo a escribir *Pedro Páramo*? [...] ¿Es el personaje de Rulfo en particular y su novela en general una manera de quitarse el sombrero en homenaje a Orson Welles?”⁶ Un detalle revelador es que en *Los cuadernos de Juan Rulfo* se lee en un borrador de la novela que el nombre de la protagonista de la novela inicialmente fue Susana Foster.

b) *La fórmula secreta*

Rulfo se identificó sin reservas con el medimetraje de Gámez:

la única película que hice se llamó *La fórmula secreta* [...] Es la historia de un hombre al que le están inyectando Coca-cola en lugar de suero y cuando empieza a perder el conocimiento siente unos chispazos de luz, y que la Coca-cola le produce unos efectos horribles, y entonces tiene una serie de pesadillas y en algunas ocasiones habla contra todo. Esta película es una película ANTI. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobiernista, anti-todo.⁷

La fórmula secreta (o *Kokakola en la sangre*, 1965) obtuvo el Primer Concurso de Cine Experimental, como Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Edición y Mejor Adaptación Musical; creado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana. Efraín Huerta y Jorge Ayala Blanco formaron parte del jurado. El texto fue escrito por Rulfo cuando ya se había filmado la película.⁸ La obra de Gámez, es una de las primeras que en México se acuñaron como cine “de autor”.⁹ La obtención de ese premio causó revuelo: por un

⁶ Douglas J. Weatherford (2006), “*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo”, en ... Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, México, RM-FFL-FJR, Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima, pp. 511, 513, 518, 520-521, 527.

⁷ Juan Rulfo (2014), *apud.*, “antítesis” (página suelta, a modo de *dossier*), 5 de septiembre, en *La fórmula secreta*. Rubén Gámez, México, Alias-CONACULTA-UNAM.

⁸ Gabriela Yanes Gómez precisa que *La fórmula secreta* no se elaboró a partir de ningún texto de Rulfo. Véase, Gabriela Yanes Gómez, *op. cit.*, p. 41. El texto “*La fórmula secreta*” se publicó por primera vez en *La cultura en México* de la revista *Siempre!* El 30 de marzo de 1976 y fue subtítulo “poema para cine”. La versión de Ediciones ERA –señala Jorge Ayala Blanco– fue “pulida” por José Emilio Pacheco. Véase, Jorge Ayala Blanco, “Nota” a “*La fórmula secreta*”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Ediciones ERA, México p. 119.

⁹ Véase, Lucía Miranda (2018), “Espacios para la ficción en el cine de Carlos Reygadas”, 30 de septiembre, *El País*, en https://elpais.com/cultura/2018/09/29/actualidad/1538239403_390636.html [22 de diciembre de 2019].

solo voto ganó a *En este pueblo no hay ladrones*, dirigida por Alberto Isaac.¹⁰ Se ha considerado una de las seis mejores películas del cine mexicano. Rubén Gámez escribió, dirigió y también realizó la fotografía; en una época en que “experimental” e “independiente” eran sinónimos en el cine, el director de Cananea señaló que su cine implicaba ambos atributos.

La crítica especializada ha coincidido en el lugar excepcional que tiene en la historia de nuestro cine: El medimetraje proyecta una aspiración de crítica social; lejos del panfleto, impera la austeridad cuyo proyecto original –realizado entre julio y agosto de 1964– se concibió para que durara alrededor de una hora veinte minutos, aunque el presupuesto no alcanzó.¹¹

Esta cinta aparece en un momento de gran desencanto social generalizado comparable con la renovación y condición iconoclasta de los sectores ilustrados particularmente en la capital del país. Las demandas de médicos residentes e internos en los hospitales de México habían comenzado un manifestaciones pidiendo aumentos salariales, mejores condiciones laborales y la oportunidad de seguir estudiando, el movimiento se prolongó casi un año; las exigencias gremiales se tornaron en demandas y exigencias de la sociedad, en su conjunto. La concientización que han creado los profesionales de la salud preocupan al gobierno envía al servicio de inteligencia para vigilar los hospitales del, entonces, Distrito Federal; los médicos fueron reprimidos brutalmente, sus demandas eran expresión del descontento de la ciudadanía y no sólo de sectores intelectuales y estudiantes; al revisarse, en perspectiva, las huelgas de los médicos entre 1964 y 1965 se observa como este movimiento evidenció el rechazo del gobierno a su población; aun más: “la huelga de médicos [...] fue el campo de entrenamiento donde el régimen de Díaz Ordaz aprendió a oprimir el descontento de la clase media”.¹²

¹⁰ *En este pueblo no hay ladrones*, señala Azucena Losana –investigadora de cine–, “tenía todas las de ganar” el concurso; Alberto Isaac ya era un director con larga trayectoria; el texto sobre el cual realizaron el guion Emilio García Riera y el propio Isaac, es de Gabriel García Márquez; la fotografía es de Rafael Corkidi y J. Carlos Carbajal y el montaje de Carlos Savage. Aun así ganó la película de un fotógrafo casi desconocido que había estudiado en Estados Unidos: Rubén Gámez. La película premiada obtuvo 37 puntos y el segundo lugar obtuvo 36. Véase, Imcine, “La fórmula secreta, de Rubén Gámez: el ingrediente oculto del cine experimental mexicano”, 15 de agosto, de 2020, en <https://www.youtube.com/watch?v=gsbil-xWl9E> [3 de marzo, 2021].

Habría que agregar la importancia del repertorio que participó sin ser actores de profesión, pertenecientes a la generación que renovó la vida cultural en México como Luis Buñuel, Leonora Carrington, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y José Luis Cuevas. Todos ellos formaban parte de los intelectuales y artistas que colaboraron en los suplementos de Fernando Benítez (sobre todo en *La Cultura en México*). Estuvieron figuras como Ernesto García Cabral, Arturo Ripstein y el mismo guionista y director; además de actores prestigiados, años después, como Julián Pastor, Héctor Ortega y Graciela Enríquez. El propio Rulfo aparece como extra jugando cartas con el caricaturista, escritor y pintor Abel Quezada.

¹¹ Emilio García Riera (2014), “Rubén Gámez: ‘Mi pretensión es crear un cine realmente mexicano’”, en Rubén Gámez *et al.*, *La fórmula secreta. Rubén Gámez*, México, Alias-CONACULTA-UNAM, p. 182.

¹² Gabriela Laveaga Soto (2010), “Médicos, hospitales y servicios de inteligencia: el movimiento médico mexicano de 1964-1965 a través de reportes de inteligencia”, *Salud colectiva*, Buenos Aires, núm. 7, Enero-Abri, p. 87. En <https://www.scielosp.org/pdf/scol/2011.v7n1/87-97/es> [consulta, 10 de junio, 2019].

De manera sardónica, Carlos Monsiváis ha escrito sobre el ilusionismo de la época de oro del cine mexicano frente a la realidad social: “En el cine mexicano no tiene lugar ni el *happy ending*. Lo que sucede es que sin lugar a dudas somos un país sin mácula y además la realidad es retebonita”.¹³ Agrega que la permanencia de *En este pueblo no hay ladrones* por nueve semanas y de *La fórmula secreta* durante cinco semanas en el Cine Regis, el nuevo cine manifestaba estaba intentando ver a país desde adentro. La gran enseñanza de ese Concurso Experimental fue que los directores mexicanos dejaban de ser “turistas en su propia tierra”.¹⁴ Semanas después del concurso, el ensayista señaló que el subdesarrollo del cine se manifestaba en la falta de tendencias definida: “quizá [...] se deba a que [...] desde la segunda posguerra el cine mexicano no ha tenido técnica intelectual y formalmente desarrollo alguno, se ha quedado fijo en una situación estética que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado por superarla”.¹⁵

En su indagación, observación y creación Rulfo y Gámez tuvieron la misma preocupación y prioridad: México. Denuncia, desencantoy, aunque no lo acepten, también admiración. Lo *propio*, distante del chovinismo patriotero. Rulfo logró el texto idóneo que necesitaban la película; tres días después de haberla visto, le entregó el guion al director. Hubo más que afinidad y admiración mutua; Rulfo era fotógrafo y asimiló con precisión “lo que está sucediendo frente a cámara” en *La fórmula secreta*: el contenido, más que la propia fotografía. Como Buñuel y Gámez, Rulfo se concentró en el proceso conjunto. A Gámez y a Rulfo les preocupó, hasta la obsesión, la memoria; la memoria histórica y, de manera incisiva, se preocuparon por la memoria anímica de un pueblo que paulatina y cotidianamente está siendo arrasado.

En *La fórmula secreta* las circunstancias y la idiosincrasia de los desposeídos brota en el texto, ya integrado al montaje del medimetraje: se escucha en *off* la voz de barítono profundo del poeta Jaime Sabines quien pronuncia una suerte de plegaria en realismo trágico en resignación. Se observa un llano agrietado: una inmensa costra: “Ustedes dirán que es pura necedad la mía, / que es un desatino lamentarse de la suerte, / y cuantimás de esta tierra pasmada / donde nos olvidó el destino [...] lo único cierto es que aquí / todos / estamos a medio morir / y no tenemos ni siquiera / dónde caernos muertos”.¹⁶

¹³ Carlos Monsiváis (2014), “El peñón de las ánimas a 35 años”, en *La fórmula secreta*. Rubén Gámez, México, Alias-CONACULTA-UNAM, p. 302.

¹⁴ *Ibid.*, p. 304.

¹⁵ Carlos Monsiváis [1965] (2015), *apud.*, Pablo Martínez Zarate, “Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano”, *Letras Libres*, 16 de febrero, en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gamez-ideas-hacia-un-cine-mexicano> [consulta, 15 de diciembre, 2019].

¹⁶ Juan Rulfo (2010), “La fórmula secreta” (nota y fijación de Dylan Brennan), en *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 151.

Son diez escenas –episodios, los llama Jorge Ayala Blanco– con diversas anécdotas: *flashbacks* sobre imágenes en la iglesia de Tonantzintla; un hombre cargado en un camión de redilas como saco de papas; una madre que bendice a su bebé; un jinete que transita con su caballo en el Centro Histórico de la capital y persigue a un hombre, con apariencia de burócrata, que camina por la calle desierta; lo sigue hasta lazarlo y lo vapulea contra la banqueta, frente a la Óptica Panamericana en la calle de Madero; un carnicero -contratado ex profeso-¹⁷ que degüella y destaza a una res: con intermitencia se ve como brota y se desliza la sangre del animal, cuya mirada es la de un ángel mancillado yacente rodeado de inclemencia y silencio; que saluda y despid al fondo, mientras tanto, se observa a una pareja fogosa que se abraza y se besa, mientras la mujer sostiene una olla con leche bronca. La sucesión de ambas escenas manifiestan como pueden coexistir de manera brutal, el deseo y la muerte. La secuencia de la muerte de la cava, se llegó a asociar con Buñuel en *El perro andaluz* en el instante del corte del ojo.¹⁸ Sobrecogedora es la secuencia en que un campesino ve en lontananza la elevación de las llanuras; la cámara enfoca el desierto de colinas y, de pronto, el hombre interactúa con la cámara: la mira y la sigue y se crea una tensión en *crescendo*. Se advierte, también, como un puñado de campesinos *agarran* la tierra con ansiedad y denuedo mientras intentan ascender la colina con pendiente precipitada; su propósito es infructuoso y se resbalan sobre la superficie reseca, entonces, desparramados, yacen como humanas *naturalezas muertas*.

La actualidad de sus temas y la mirada acerca de esa realidad sobre la que emprenden una labor crítica, es una coincidencia más en las obras de Gámez y de Rulfo: las representaciones simbólica y estética se integran. La mirada, el oído y la lectura de Gámez vieron con perspicacia el realismo de Rulfo, cuya esencia poética es fundamental; de ahí la pregunta de Gámez “¿Cómo transponer al lenguaje cinematográfico el lenguaje poético, y conservar la misma calidad de síntesis artística?” Las imágenes, las metáforas y alegorías rulfianas –consideraba el cineasta– tienen un símil en el cine, y mantienen su fuerza expresiva; claro, son necesarias imágenes visuales similares a las literarias, señala: “...Hay que imaginarlas”; agrega que para que un *filme* basado en textos de Rulfo alcance su intensidad y “terrible belleza”,¹⁹ detrás de la cámara, el director deberá tener el talento que tuvo el director de *Tequila*.

¹⁷ Rubén Gámez llegó a comentar que pagó doscientos pesos por la vaca que sacrificó el carnicero a quien le pagó trescientos pesos. Entrevista en programa “Juan Rulfo y el cine” (s / f), Canal 22. grabado de una transmisión realizada en 2017

¹⁸ “*La fórmula secreta*, fue triunfadora” [1965] (2014), en Rubén Gámez et al., *La fórmula secreta*. Rubén Gámez, México, 10 de junio, Alias-CONACULTA-UNAM, p. 88.

¹⁹ Rubén Gámez, (1989) “Juan en el cine”, en Dante Medina (recopilación y notas), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Col. del Centro de Estudios Literarios), pp. 161-163.

En *La fórmula secreta*: personajes, ambientes, gestos adquieren fuerza e intensidad desde la polisemia que procura el silencio: como rasgo distintivo del cine, encarna “aquello que a primera vista —señala Nina Nazarova— es irrepresentable [porque] atañe al dominio de lo implícito, de la insinuación del sobreentendido”. Aquí todo es una aproximación al ras que puede discernirse y explicarse de diversas maneras los binomios acción-inmutabilidad; silencio y sonoridad (del ambiente o de la música). Pujanza y desaliento; estruendo y sigilo se integran, contrastan y rozan. En esta película se alcanza “el silencio ruidoso de lo visible”.²⁰

Desde 2010, el texto de Rulfo aparece sin errores; su editor, Dylan Brennan señala que la diferencia que existe entre las versiones de 1976 y 1980 no requiere de aclaraciones; agrega que esta versión enmienda omisiones y se ciñe a la banda sonora de la película. En la introducción del texto de *La Cultura en México* (1976) se indica que Rulfo escribió el texto después de la filmación del medimetraje.²¹

Al presentar *La fórmula secreta*, en el Festival de Morelia (2017), Alfonso Cuarón señaló: “me cambió completamente los paradigmas que tenía sobre lo que el cine mexicano puede ser. Es un golpe seco no a lo que es México, sino lo que es la mexicanidad [...] Es una radiografía, no de lo que es México, sino de lo que es el mexicano [...] La película se hizo cuando ya habían pasado veinte años de la glorificación del México rural. En los setenta, unos directores cosmopolitas empezaron a filmar historias de la clase media en la ciudad”. Y al referirse a posibles interpretaciones precisó: “esta película evade interpretaciones; hay sentidos y significados que son muy claros, pero también hay otras cosas que es como el gran arte: son elusivas”:

...no muy glamorosa, halagadora tampoco. Así somos; el mexicano por ejemplo trata de ocultar con términos como clasismo que es tremendamente racista [...] Es muy difícil encontrar referencias a la *Fórmula secreta* en el cine mexicano, sólo recuerdo dos cineastas que tienen alguna similitud: Carlos Reygadas y Amat Escalante. Yo creo que son los cineastas que más han aprendido a hablar de lo que es ser mexicano de esta manera cargada de simbolismos.²²

²⁰ Nina Nazarova y Alain Mons (2019), *apud.*, Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, Barcelona, Acentilado (trad. Jordi Bayod), pp. 96-97.

²¹ Dylan Brennan (2010), “Texto introductorio y fijación” a *La fórmula secreta* de Juan Rulfo. *El gallo de oro* (Texto intr. de José Carlos González Boixo) Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, p. 148.

²² “FICM 2017 Cuarón presenta *La fórmula secreta*”, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BFrKp-awavs> [2 de septiembre, 2019]; Rosario Reyes (2017), “Cuarón, Reygadas y Escalante presentan *La fórmula secreta*”, *El financiero*, 30 de octubre, en <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuaron-y-lubezki-presentan-la-formula-secreta>. [20 de diciembre de 2019]

c) *Paloma Herida*,²³ los escollos de una película

El proceso de la filmación de *Paloma herida* fue largo y su argumento se cambió más de una vez. Adela Fernández recuerda que el argumento de *Paloma herida* se rechazó en México durante tres años.²⁴ Emilio El Indio Fernández (1904-1986) a partir de los años cincuenta participó con menos frecuencia como director; se le reprochó que se estaba repitiendo en sus historias y en la forma de desarrollarlas; incluso Gabriel Figueroa, quien haría la fotografía de algunas de sus mejores películas –como *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1949)– evitó paulatinamente trabajar con él. La última película que realizaron juntos fue *La cita de amor* (1956)

La hija del actor y director señala que en Italia se aceptó el proyecto de *Paloma herida* y lo contrató el productor Giuseppe Amatto; los papeles protagónicos corresponderían a Armando Silvestre y los italianos Erno Crisa y Ana María Sandri. Ninguno de ellos formó parte del reparto final; el productor fue el guatemalteco Manuel Zeceña Diéguez.²⁵ Su nombre inicial fue *Río arriba*.

En una conversación pública con Antonio Alatorre, Juan José Arreola –tres años antes de su muerte– recordó que conoció al Indio Fernández porque Rulfo precisó que aceptaría trabajar –a mediados de los cincuenta– con el cineasta de Coahuila, sólo si el autor de *Confabulario* los acompañaba: “Sí, yo trabajo, pero con la condición de que llames a Arreola; si viene con nosotros, yo le entro”. “Juan [Rulfo] me llevó y me presento al Indio. Íbamos diario, todas las mañanas, y trabajábamos a la orilla de una cama gigantesca [...] el Indio diciéndonos y nosotros como evangelistas allí, taquígrafos Juan y yo, el Indio decía: ‘Aparece el título de la película y tres rayos rompen el título’, era una cosa de rayos y centellas”.²⁶ Arreola evocó la realización del guion –en la cual intervino, aunque no fue el definitivo–, rememoró que la actriz principal fue Rossana Podesta.

²³ *Paloma herida* fue producida por Miguel Zeceña Diéguez, y dirigida por Emilio Indio Fernández. La protagonizan Patricia Conde, Andrés Soler, Columba Rodríguez, y Emilio Fernández. El propio Indio Fernández y Juan Rulfo realizan la adaptación (guion). La fotografía es de Raúl Martínez Solares. Es un melodrama en blanco y negro (realizado en 35 mm), y tiene una duración de 85 minutos.

²⁴ Adela Fernández, *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama Editorial, 1986, p. 212.

²⁵ Las películas de Emilio Indio Fernández en las que la fotografía fue de Gabriel Figueroa, son: *María Candelaria* (1943), *Bugambilia* (1944), *La perla* (1945), *Río Escondido* (1947), *Maclovio* (1948), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1949), *La malquerida* (1949), *Duelos en las montañas* (1949), *Del odio nació el amor* (1949), *Un día de vida* (1950), *Víctimas del pecado* (1950), *Siempre tuya* (1950), *El mar y tú* (1951), *Cuando levanta la niebla* (1952), *La rosa blanca* (1953), *La rebelión de los colgados* (1954) [codirigida con Alfredo B. la], *La tierra del fuego se apaga* (1955), y *La cita de amor* (1956). Véase “Gabriel Figueroa –Cinematógrafo. Filmografía”, en <http://www.gabrielfigueroa.com/filmografia.html> [consulta, 2 de abril de 2018].

²⁶ Juan José Arreola y Antonio Alatorre (1989), “‘Antonio, dínos de qué se trata’. ‘Lo mentiroso que era Rulfo, Juan José’”, en Dante Medina (rev. y notas), *Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, p. 157-158.

Entre El Indio Fernández, Juan Rulfo y yo escribimos una película y entre todos hicimos las uniones de los episodios. La película se iba a llamar *Río arriba*, y era una barca de puros hombres terribles: un gallero, pura gente desalmada, un seminarista y una muchacha [...] trajeron de Italia a Susana Podesta, para que hiciera el papel de la monja que canjea sus hábitos monjiles en una taberna de puerto fluvial en la desembocadura del Pánuco. Salen del convento las demás hermanas y le dicen ‘tú sálvate, eres joven y bella y la mejor manera de que te salves es que te quites esas ropas. Entonces ella se va a la taberna y canjea con una mujer, con una moza, su vestido; su hábito por un vestido estampado terrible, en donde se ve su belleza y su semidesnudez y ella aborda la barcaza que va a remontar río arriba el Pánuco, haciendo escalas [...] Cada uno de los siete individuos tienen una pesadilla, un sueño de posesión de aquella mujer que entre todos defienden, uno del otro. La mujer va defendida por la avidez de todos [...] Juan escribió la escala en la que el capitán del barco se bajaba y se hallaba a su hijito muerto, hallaba el velorio [...]. Era una película muy desigual. Yo hice la escena del gallero basada en la riña de gallos como experiencia erótica.²⁷

Muchos años después, en una ceremonia, durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), Arreola y El Indio se encontraron en Los Pinos. La película que se filmó, muy poco tenía que ver con el guion de *Río arriba* “¿‘Oye, —exclamó el autor de *Bestiario*—, tú conservaste aquel manuscrito que yo puse en limpio?’ —porque además tuve el trabajo extra de poner la versión de todos en limpio, corregirlas y armar en general el guion. Me dijo: ‘Sí, lo tengo y te lo regalo porque tú lo pusiste en limpio y todo. Anda a mi casa y te lo doy’. Fui allí y resulta que se ha perdido. Yo he querido hablar con su hija, con su viuda, porque allí hay un inédito de Juan. Y hay trabajo de toda la película desde el principio”.²⁸ No deja de ser extraño que Juan José Arreola le dijera a Orso Arreola, su hijo, “A las dos semanas de trabajar en casa del Indio, les presenté mi renuncia [debido a] mi desacuerdo con las ideas del Indio para esa película y el hecho de que nos presionaba para beber la copa de tequila”.²⁹ Aparece una interrogante: ¿en dos semanas realizaron, por completo, el guion y, además, Arreola pasó en limpio todas las partes?

Es evidente que el guion descrito por Arreola, y redactado hacia 1956, no es el que se usó cuando, por fin, se pudo empezar a filmar en diciembre de 1962. Cuando El Indio Fernández llamó a Rulfo para trabajar con él, tenía contemplado un gran proyecto que no fructificó: se mantuvo cinco semanas en cartelera a partir de su estreno en el Teatro Metropolitan. Es probable que en el proceso de la escritura del guion inicial (*Río arriba*) fuese concebido un nuevo proyecto

²⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁸ *Ibid.*, pp. 157-158.

²⁹ Orso Arreola, “Juan Rulfo y yo: la yunta de Jalisco”, en *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México, Diana, pp. 216-217.

(*Paloma herida*). El trabajo entre Fernández y Rulfo, es posible conjeturar, ocurrió en dos periodos: a mediados de los cincuenta, y a principios de los sesenta.

Las conversaciones entre el *Indio* Fernández y Rulfo debieron ser intensas y distendidas, con la compañía del tequila, que terminaría por alterar la frágil estabilidad emocional de Rulfo, quien empezaba a enfrentar el rostro oculto de la fama. Tenían profundas coincidencias aunque sus personalidades eran opuestas por completo; ambos nacieron en el México rural –en circunstancias muy distintas (no olvidar que el origen de El Indio fue kikapú: pueblo indígena que pueblan México y, también Estados Unidos.)–; ambos fueron grandes viajeros y conocedores de su país; ambos quedaron deslumbrados por la Ciudad de México, donde germinó su cosmopolitismo; los dos estaban preocupados por *los de abajo*: la población anónima, abandonada como parte del rezago y la desigualdad social del país, entre otras razones, por la llamarada de la irrupción de modernidad; este hecho se volvió un *leit motiv* en la vida personal y en el trabajo creativo en ambos. Lo cierto es que el director era extrovertido, en extremo, parrandero y echador; al escritor lo distinguió la introversión, la reserva, y la aflicción parecía acompañarlo como su sombra.

En sus conversaciones con seguridad abundaron sobre ese tema, aunque tuvieron formas muy distintas de criticarlo, cuestionarlo y plasmarlo en su obra, además de las diferencias expresivas, que son muy distintas, entre la literatura y el cine. La revolución y su secuela también tuvo que ser otro tema de conversación; vinculado, además, con los militares. El personaje más importante para el joven Juan cuando llegó a la capital del país, fue David Pérez Rulfo, el tío influyente que lo albergó en la casa de Fundación Nacional de Artillería que luego fue cuartel de las Guardias Presidenciales; al padre de El *Indio* fue un minero y militar; una coincidencia más entre ellos. Ambos fueron, además, íconos de la cultura mexicana; claro, El *Indio* ya era una celebridad cuando la fama de Rulfo empezaba a despuntar, Ambos murieron el mismo año (1986). El cineasta tenía la edad y la experiencia, al menos de manera momentánea y con las obvias reservas, para fungir, a la vez, como preceptor y colega.

d) De Río arriba a Paloma herida

Paloma herida (1962) es una película México-guatemalteca;³⁰ es la historia de una indígena rubia (Paloma) que venga la muerte de su padre y su prometido, quienes pierden la vida por órdenes

³⁰ *Paloma herida* (1962), Realización y Dirección, Emilio Fernández; Producción: Manuel Zeceña Diéguez. Protagonizada por Patricia Conde (Paloma), Andrés Soler (Justo); Emilio Fernández (Danilo Zeta); Noe Murayama, Georgia Quental, Columba Domínguez, Raúl Ferrer, Alberto Martínez, Teresa Martínez, Agustín fernández, José Luis Ortega y Cuco Sánchez. Melodrama. Melodrama en blanco y negro (realizado en 35 mm) dur. 85 minutos (México-Guatemala).

del cacique de ese puerto (San Antonio Palopó), el hombre más temido, quien cometió crímenes para liberarse de posibles objeciones y reclamos. El cacique, Danilo Zeta (Emilio Fernández), justifica la apropiación de las tierras con la promesa de llevar el progreso y la diversión a la localidad; habrá Coca-cola y un cabaret llamado significativamente “La dulce vida”; una alusión directa a la homónima película (1960) de Fellini –estrenada dos años antes y protagonizada por Marcelo Mastroianni y Anita Ekberg–, en la que la culminación del placer sexual, entre el oropel y el costumbrismo de la Roma católica, alcanza la plenitud. Se delinea el ideal de mujer deseable: voluptuosa y impetuosa. Por extensión es la aspiración del cacique, quien establece en el pueblo una suerte de congal, apenas encubierto en una cantina. El lugar se sitúa en una choza de palmas donde se escucha *rock and roll* que bailan chicas que habían llegado de la ciudad.

La figura del tirano oscila entre la parodia y la caricatura. Danilo advierte a hombres y mujeres que trabajan para él:

Aquí van a regir mis leyes; tal vez algunos de ustedes las crean injustas, pero yo las considero necesarias. Son las mismas leyes que han inventado los hombres para sojuzgar a los hombres, en cualquier parte y en cualquier lugar del mundo [...] todos ustedes han dejado su coraje y su valor, y lo que es más, su dignidad [...] aquí han venido a agachar la cabeza porque yo se los ordeno. Y el que desobedezca será castigado; ya escogerá entre ser colgado de un árbol o que lo tiren a la laguna con una piedra amarrada al pescuezo. No vengo a hacer concesiones; no pa’servirles sino para que me sirvan.³¹

Danilo Zeta esclaviza a sus trabajadores como Fulgor Sedano, administrador de Pedro Páramo, lo hizo en la Media Luna. El discurso de Danilo Zeta es burdo; apela al progreso cuyos cimientos está en la construcción de carreteras, incluso, campos para que puedan aterrizar aviones. A principios de los sesenta empezaba su auge a unos siete lustros de haberse establecido en México (1926).

Las tierras y las cosas no son de sus dueños sino del que las necesita. Haremos de este lugar salvaje un mundo nuevo. Yo he adquirido estos terrenos porque conozco el porvenir de las cosas, y soy un hombre de ideas que va a traer el progreso pa’ustedes. Ya me conocerán, y ustedes serán los seres más felices cuando esto esté poblado con gente capaz, gente que hable otro idioma. Por lo pronto, y pa’que estemos comunicados con el resto del mundo, empezaremos por construir un campo de aviación, después seguiremos,

³¹ Véase, *Paloma berida* en Youtube, en: https://www.youtube.com/watch?v=NO_KX5Wqk1U [1 / 2]; https://www.youtube.com/watch?v=NO_KX5Wqk1U&t=147s [consulta, 15 de junio de 2018].

construyendo carreteras. Porque aquí se levantará un gran puerto...; cabarets para que gocen de la vida. Bebidas finas: Coca-cola, vodka o a lo mejor de los dos.³²

El fragmento es un remedo discursivo de los caciques que tantas ocasiones han devenido en ediles o presidentes municipales –ahora alcaldes–, incluso, gobernadores (como Gonzalo N. Santos, también militar, seguidor de Álvaro Obregón, quien gobernó San Luis Potosí, entre 1943 y 1949). Esta es una versión aséptica del discurso priista que imperó hasta el sexenio de José López Portillo (1976-1982) y que se desdibujó, ante la irrupción definitiva de la globalización y la presencia de economista y politólogos formados, sobre todo, en universidades estadounidenses. Hay un énfasis en la modernización del pueblo; aquí no se recurre a la fe sino a la autoridad magnánima del cacique paternalista.

No hay persuasión y sí advertencia y amenaza. Aun así, el tono demagógico –imperativo–, recuerda, lejanamente, el discurso del gobernador en “El día del derrumbe”, de Rulfo. Y entre las semejanzas de carácter de los *salvadores* del pueblo, sobre el cinismo del gobernador que llegó a Tuzcacuexco a consolar a la población luego de un temblor (“venía a ver qué ayuda podía prestar con su presencia”);³³ los habitantes del pueblo tuvieron que organizar el recibimiento con una gran comida que se convirtió en una fiesta que ellos mismos pagaron, en medio de las casas sin techos y los muros derrumbados. El cuento alude al terremoto que abatió Jalisco y Colima el 3 de junio de 1932. En *Paloma herida* la historia se sitúa a mediados de los años cincuenta. Es significativa la mención de la Coca-cola como engañoso símbolo de modernidad e innegable presencia del consumismo que está presente como elemento central anecdótico en *La fórmula secreta*.

El Indio Fernández es una de las figuras más polémicas de la cultura mexicana del siglo XX; tuvo tantos detractores con seguidores incondicionales; construyó la imagen magnificada de sí mismo; se puede ligar con rasgos prototípicos del macho mexicano. Adela Fernández observó que en el espacio mitológico concebido por su padre era difícil separar lo real de lo ficticio, “porque todas [sus] ocurrencias se daban como hechos verdaderos”; en consecuencia, creía que estaban equivocados quienes han visto a El Indio como cineasta de “antropología-ficción”; su trabajo es “un poema cinematográfico pero nunca tuvo el propósito de hacer un testimonio antropológico fundado en una investigación teórica y práctica con esquemas para la definición de un pueblo social o un pueblo”. Fortalece sus apreciaciones con la valoración del antropólogo Demetrio Sodi Morales: “Los indios del *Indio* existen y no son invenciones pueriles como algunos

³² *Idem*.

³³ Juan Rulfo (1985), “El día del derrumbe”, *Ibid.*, p. 152.

califican. El idealismo de la obra de Fernández no niega lo substancial del mundo indígena, sino que lo reafirma [...] lo sublimiza. El Indio mira a los indígenas desde su ojo poético y no desde el realismo analítico de los etnólogos y sociólogos. Él es narrador”.³⁴

Una de las críticas que recibió *Paloma herida*, no exenta de burla, fue deducir que el director transmitía su propia decrepitud y la sobreponía “a una supuesta decadencia cultural de un grupo indígena mayance de Guatemala”; en su momento pareció irrisoria, también, ver al cantante y compositor Cuco Sánchez –un emblemático representante de música ranchera– haciendo el papel de un indígena guatemalteco; en una escena, aun, se le ve bailando *twist*. Ese tipo de pasajes ahora bien podrían ser ejemplos de una suerte de estética *kitsch*. En otros enfoques, como el de Adela Fernández, hay un elemento crítico de la imagen, “como denuncia de la penetración modernista y dizque civilizatoria” y matiza la versión generalizada que se tuvo de la película, “se vio como una manifestación grotesca del creador cineasta como si fuera él quien hubiera perdido sus virtudes artísticas y no el pueblo sus formas culturales”.³⁵

Estas prácticas y fusiones se sitúan como variantes del ecléctico sincretismo que se vive de manera constante en sociedades como la mexicana, tan heterogénea, rica y compleja en su cultura. El antropólogo Félix Báez Jorge llegó más lejos, al concluir que en *Paloma herida*, Emilio Fernández había sido un visionario: “Su película no es otra cosa más que un duelo por el etnocidio cultural”.³⁶ Esta película, en suma, también puede avistarse como una invasión de la ciudad (la urbe) al campo (el mundo rural); un sincretismo forzado por la ambición política y las exigencias económicas; rasgo que Paz Alicia Garcíadiego observó y destacó en su guion de *El gallo de oro* que Arturo Ripstein filmó en 1985.

e) Huellas de Rulfo en *Paloma herida*

La presencia de Rulfo en *Paloma herida*, apenas ha sido mencionado por la crítica; el investigador Eduardo De la Vega la define como una “grotesca obra decadente”.³⁷ Al inicio de la historia se advierten ciertas resonancias rulfianas, por ejemplo, los nombres de algunos personajes: Danilo, recuerda a Tanilo en “Talpa”; Fidencio al cuento “Anacleto Morones”, Esteban y Justo: “En la madrugada” el hombre mayor –Esteban– trabaja para don Justo. Y Justino es hijo de Juvencio Nava en “Diles que no me maten”. En *Paloma herida* el juez (Andrés Soler) se llama Justino, y vive tan conflictuado y abrasado por la culpa, como el padre Rentería, y se siente tan humillado por su debilidad como el abogado Gerardo Trujillo, en *Pedro Páramo*.

³⁴ Adela Fernández (1986), *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama Editorial, 1986, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, pp. 26-27.

³⁶ Adela Fernández, *op. cit.*, p. 27.

³⁷ Eduardo de la Vega Alfaro (1986), “Rulfo y el cine”, en *México en el Arte*, núm., 12, México, primavera, p. 67.

El autor de *El despojo* admitió su participación en *Paloma herida* sólo como asistente, en los créditos se lee “Adaptación de Juan Rulfo”, y Jorge Ayala Blanco señaló, en 1980: “Rulfo rejure no haber colaborado más que ‘en calidad de taquígrafo’”.³⁸ Gabriela Yanes señala que Rulfo fue coargumentista y coadaptador, a pesar de negarlo. El guion es ordinario, tanto como las secuencias de las imágenes; un folclorismo predecible que, también, anuncia burdamente la irrupción de la modernidad en el México rural. Aun así, al inicio de la historia hay un lejano aliento rulfiano, sobre todo, al inicio de la película. Ante el silencio de la joven Paloma, cuando el juez le exige que explique los motivos que la llevaron a quitarle la vida a Danilo, el juez la increpa con insistencia sin lograr que ella hable; entonces dice: ¡“Llévensela y enciérrenla en la celda”!; nos recuerda “Diles que no me maten”, cuando el coronel –hijo de Guadalupe Terreros, quien volvió al pueblo donde nació para vengar la muerte de su padre–, les pide a sus soldados que alejen de su vista a Justino Nava: “—¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca, y luego fusílenlo! [...] —Amárrenlo y déne algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros”.³⁹

Y el monólogo en el que Paloma habla a su padre, ya muerto, nos remite a la atmósfera de “La cuesta de las comadres”. La joven, desde el encierro en la cárcel, invoca a su padre ya sin vida y le cuenta que ha cumplido su promesa.

Padre, ya maté a Danilo. Yo te prometí que lo buscaría hasta encontrarlo y ahí donde lo viera, lo mataría. Eso ya hice padre. Danilo está muerto. Tú duermes en paz. Tal vez si hubiéramos salido de ahí antes, nada hubiera pasado, pero tú quisiste esperar; quizás, esperando que ese hombre acabara contigo, y a mí me dejara sin mi esperanza.

En “La cuesta de las comadres” el narrador y protagonista, mientras observa su cadáver, le explica a Remigio Torrico, por que que le hundiéndole la aguja de arria en el estómago: “—Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien que yo no lo maté [...] Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada». Eso le dije al difunto Remigio”.⁴⁰

Es natural que El Indio Fernández haya cambiado o alterado partes del guion escrito por Rulfo para *Paloma herida* (que no es el mismo, como ya se ha visto, que el realizado, también, con Juan José Arreola). Una prueba de la participación de Rulfo como coargumentista y no sólo como taquígrafo, son los “Borradores para un guion cinematográfico” que aparecen en *Los*

³⁸ Jorge Ayala Blanca (1980), “Presentación” a *El gallo de oro y otros textos para cine*, Ediciones ERA, México p. 11.

³⁹ Juan Rulfo (1985), “¡Diles que no me maten!, *Ibid.*, pp. 117-118.

⁴⁰ Juan Rulfo (1985), “La cuesta de las comadres”, *Ibid.*, pp. 53-54.

cuadernos de Juan Rulfo (1994); sobre todo el denominado 'Tenacatita'. 'Danilo'. Se ejemplifica; en el fragmento incluido en *Los cuadernos* se lee: “—Ustedes también entrarán en este mismo trato por su propia conveniencia. Mi nombre es Danilo Zeta, no para servirlos, sino ¡para que me sirvan!”.⁴¹ Y en la película, como ya se reprodujo antes se escucha al cacique decir: “No vengo a hacer concesiones; no pa’servirles sino para que me sirvan”. En los créditos de la película se lee: “Argumento de EMILIO FERNÁNDEZ [.] Adaptación de JUAN RULFO”.

Es posible, además, que algunos pasajes o escenas de las versiones –mencionadas en su momento por Adela Fernández y por Juan José Arreola– se hayan conservado en el guion final. También es lógico que el texto escrito por Rulfo haya sido alterado por el cineasta para matizar sus propósitos anecdóticos; aun, su estética, ajena a la de Rulfo, quien pudo abandonar el proyecto cuando advirtió que la filmación no cumplía con sus expectativas. Las razones personales tuvieron gran significación; las dejó entrever Arreola al señalar que él se alejó del proyecto, también, porque El Indio los presionaba a beber tequila. La anécdota es delicada porque se centra en uno de los temas más complejos alrededor del autor de “La vida es muy seria en sus cosas”: el alcoholismo, que dio lugar a múltiples suposiciones, interpretaciones y conclusiones falsas. Las explicaciones pasaron del enjuiciamiento moral maledicente a la “explicación” del silencio editorial de Rulfo, después de la novela más relevante de la literatura mexicana; si se exceptúa, hay que repetirlo, *El gallo de oro*. Es revelador del primer momento en que Rulfo trabajó con Fernández y cuando se realizó la filmación de la película, 1956 y 1962 respectivamente, que corresponde al lapso más difícil y sombrío en la vida adulta del escritor.

Las colaboraciones de Rulfo con el cine, es necesario enfatizarlo, tuvieron aspiraciones artísticas y propósitos de enriquecimiento profesional, además de las exigencias remunerativas. Rulfo tenía el oficio para incursionar profesionalmente como cineasta; le faltó una verdadera convicción, constancia y sobre todo tiempo. No podemos olvidar que entonces laboraba en el Instituto Nacional Indigenista, que lo absorbía muchas más horas de su vida de cuánto se ha llegado a decir; por ejemplo, Juan Ascencio llegó a observar que Rulfo que empezaba a laborar en el INI, hacia el mediodía, después de haberse dormido al amanecer. La vida en la burocracia con horarios fijos o preestablecidos, siempre es absorbente; además, menesteres y compromisos inevitables. Le interesó mucho la relación cine-literatura con la pretensión de proyectar sus textos a través del cine; además, sin duda, tuvo la esperanza que una obra suya rescatara la esencia de sus ambiciones alrededor del habla de sus personajes y de la atmósfera que los rodearía, ya con los medios y las técnicas cinematográficas y así adquiriría una renovada proyección distante de la

⁴¹ Juan Rulfo (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, Transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez, México, Ediciones ERA, p. 155.

apariencia figurativa. Mariana Frenk-Westheim llegó a comentar que alguna vez caminaba con el escritor y fotógrafo por la avenida Reforma, entonces un hombre que ella no sabía quién era se aproximó a ellos y de manera decidida inquirió a Rulfo: “Juan, yo voy a hacer tu *Pedro Páramo*”; Rulfo respondió que era imposible porque ya había cedido los derechos a los hermanos Barbachano. Ese hombre era Luis Buñuel; el director aragonés llegó a comentar: “lo que más me atrae de la obra de Rulfo es el paso misterioso y la realidad, casi sin transición; es la mezcla de realidad y fantasía”.⁴²

f) *El gallo de oro*: novela y guion

El gallo de oro es la obra más insólita de Juan Rulfo, desde su origen hasta su tardía publicación como novela. Manuel Barbachano Ponce, productor de la película homónima, recibió el guion inicial de *El gallo de oro*, luego de que su autor “desglosó” que concibió originalmente como novela: *El gallero* y no *El gallo de oro*. Empezó a escribirle, se deduce, un año después de la aparición de *Pedro Páramo*. En octubre de 1956 Sergio Kogan, productor de la película *La Escondida*, mencionó en una entrevista que tenía una “verdadera buena historia [...] un relato especialmente escrito para el cine por Juan Rulfo, titulado El Gallo Dorado”.⁴³ Dos semanas después en otro artículo periodístico, el productor agregó datos sobre ese proyecto. Anunció, también, que el papel protagónico masculino lo tendría Pedro Armendáriz; el papel femenino estelar aún se estaba definiendo; además de actriz debe tener cualidades vocales: “tiene que ser una cancionera tipo Lola Beltrán, pero con más calidad artística”; entre las candidatas estaba Katy Jurado.⁴⁴

Ahora se establece como fecha oficial, en definitiva, que la novela fue concluida en 1958 –como se establece, en la edición de la obra de los tres libros de Rulfo en un solo volumen de RM–, aunque Douglas J. Weatherford sugiere que pudo haber sido terminada desde 1957,⁴⁵ la deducción parte de las declaraciones de Kogan. Esta precisión, en apariencia ociosa, manifiesta el interés de Rulfo por integrar su trabajo literario al cine, sin dejar fuera, naturalmente, el interés por la escritura de guiones en un momento en que varios amigos y colegas escritores de Rulfo realizaban esta actividad como una bifurcación de sus proyectos escriturales, aunque el guionismo estaba lejos de alcanzar la jerarquía que hoy se le reconoce; representaba, una fuente de ingresos.

⁴² “Otras opiniones” (1969), en Reinaldo Arenas *et al.*, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (nota de Antonio Benítez R.), La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Serie Valoración Múltiple) p. 160.

⁴³ Véase, José Carlos González Boixo (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, p. 17.

⁴⁴ *Ibidem.*, pp. 17-18.

⁴⁵ Véase, Douglas J. Weatherford (2010), “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo, en Juan Rulfo, *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, p. 49.

Equilibrar el trabajo creador con la sobrevivencia cotidiana, además, fue no de los mayores retos en la vida de Rulfo.⁴⁶

Ahora sabemos que en el archivo del escritor se encontró el formato de un “Certificado de Registro” redactado sobre una hoja oficial del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana”. Ese trámite avala que Rulfo es el autor del “argumento cinematográfico” intitulado “DE LA NADA A LA NADA”. En la nota editorial de *El gallo de oro*, ya publicada como novela (RM, 2010) se lee: “No sabemos por qué aparece este nombre alternativo, ya que tanto en la Sinopsis como en el original sólo figura ‘El gallo de oro’”.⁴⁷

Alberto Vital, biógrafo y estudioso de la obra de Rulfo, de igual modo, anota que la familia del escritor conserva una copia al carbón del manuscrito de esta breve novela –que debió escribir en 1958–; en la carátula se lee: “Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del S. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5985, en México D.F., a 9 de enero de 1959”. El texto se registró como “argumento para cine”.⁴⁸

El académico Luis Leal preguntó a Rulfo en una conversación –que tuvo lugar el 15 de junio de 1962 en el café Nápoles de Guadalajara– ¿por qué no publicó esa novela cuando la escribió: en los primeros años de los sesenta o tal vez antes? El escritor respondió: “Esa novela (‘El gallero’, no ‘El gallo de oro’) la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script* [el libreto] Sin embargo cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse... El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla”.⁴⁹

⁴⁶ De 1955 a 1963 Rulfo realiza las más diversas actividades: es becario de El Colegio de México (1956-1958), imparte clases de estilo en la UNAM; es guionista e inspector de filmaciones extranjeras; toma fotografías para la revista *Ferronales* [como ya se ha visto en capítulos anteriores]; reúne anuarios de ilustraciones históricas para la televisión de Guadalajara e inicia su asesoría en el Centro Mexicano de Escritores. Las carencias económicas se alternan con el prestigio en ascenso. La obra de Juan Rulfo se traduce, cada vez, a más idiomas. Son los años en que el alcoholismo abisma su existencia. La consagración de un prosista se transfiguró en el infortunio de un hombre en conflicto que sobrelleva la fama con autocrítica inclemente”: Véase, Roberto García Bonilla (2013), “Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia”, *Letras Libres*, México, núm. 173, mayo, p. 24.

⁴⁷ En la nota editorial de RM, “Esta edición”, se indica que la Sinopsis se mantuvo inédita hasta la edición de RM: véase, “Esta edición” (2010), en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM, p. 7. Se agrega que el original mecanografiado de esa Sinopsis “casi con seguridad [fue] escrita directamente por Rulfo, si bien en una máquina distinta a la suya [y] “Apesar de tratarse de una síntesis aparecen en ella datos que no figuran en el ‘original’ completo”. *Ibid*, p. 9.

⁴⁸ Véase, Alberto Vital (2004), *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, México, Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México, p. 160.

⁴⁹ Luis Leal (1980), “*El gallo de oro* de Juan Rulfo: ¿guion o novela?”, *Revista Foro Literario*, Montevideo, año IV, vol. IV, núm. 7-8, p. 35.

De esa conversación se puede deducir que Rulfo tomó el guion (“*script* cinematográfico”) de la novela y que no conservó un original de la novela. Antes, además, extrajo de ahí el texto que entregó a Barbachano Ponce. De ese modo se entiende que le fuera “imposible rehacer [...]”, la novela. José Carlos González Boixo delimita, puntualiza y matiza el testimonio recogido por Leal; entre ellos habrá que destacar: “Todo parece indicar –señala– que Rulfo entregó la versión original a la productora cinematográfica, que realizó la copia de 1959, sin que ni original ni copia volvieran a sus manos”.⁵⁰ El crítico español no se explica, a bien, por qué ese original no apareció. Lo cierto es que Rulfo “sí dice que se le devuelve el guion que él mismo también realizó (texto del que nada sabemos)”; añade que “...cuando [Rulfo] habla de la destrucción del material artístico se refiere al supuesto guion, pero no al texto que conocemos, que sería la versión original que contendría ese material artístico”.⁵¹

Se puede concluir ahora que para Rulfo tuvieron igual importancia la novela y el “*script* cinematográfico”; no es una coincidencia que haya nombrado del mismo modo al texto que sirvió para la adaptación de la película de Gavaldón, “*script*”, en la conversación con Leal, de 1962, y en la carta que escribió a la Fundación Guggenheim, en 1968, y postularse para una beca: “Otra novela, *El gallo de oro* [...], no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine”. Rulfo enfatizó en la importancia de la novela, porque el guionismo en ese momento estaba lejos de tener el estatus que posee el género de la novela: “Dicha obra [...] no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla”.⁵²

El texto escrito original por Rulfo no existe, hay que acentuarlo. La Fundación Juan Rulfo deduce que el escritor entregó el original a Manuel Barbachano Ponce, productor del proyecto cinematográfico que, a pesar de que Rulfo fue presionado para entregarlo, fue utilizado hasta

⁵⁰ González Boixo es autor de varios textos sobre *El gallo de oro* (entre 1986 y 2018) se ha propuesto esclarecer enigmas, confusiones que devinieron en la leyenda y marginación del texto. Véase, José Carlos González Boixo (1986), “*El gallo de oro* de Juan Rulfo y otros textos marginados de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, núms. 135-136, pp. 489-505. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*” (2010), México, Editorial RM, p. 21; *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine* (2018) Madrid, Cátedra, son esclarecedores en su minucia, aunque algunas de sus apreciaciones no son poseen la contundencia que el estudioso establece: por ejemplo, cuando señala: “toda la crítica, sin excepciones, ha considerado que se trata de un texto literario –novela, novela corta o relato– que debe analizarse al margen de su funcionalidad con los proyectos cinematográficos a los que dio origen”. Véase, “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*” (2010), México, Editorial RM, p. 16.

⁵¹ Carlos González Boixo, “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*” (2010), México, Editorial RM, p. 21. El relato de la historia textual de *El gallo de oro* es uno más de los enigmas y equívocos en torno a la vida y la obra de Rulfo; el tiempo ha clarificado muchos de ellos, aunque no todos de manera convincente.

⁵² Véase, Alberto Vital (2004), “Documento de Juan Rulfo sobre su obra” en *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, UNAM, p. 207.

1964 para la filmación de la película homónima. Se conjetura, asimismo, que Barbachano “habría dispuesto que se mecanografiara hasta conseguir un texto de cuarenta y dos cuartillas”.⁵³

Entre 1962 y 1968 transcurrieron seis años; en medio se filmó la película. Significa que en su proyecto escritural, Rulfo nunca abandonó la novela; más allá del misterio que rodea la desaparición del “original”, Rulfo pudo concebir, de manera deliberada, dos textos de distintos géneros aprovechando las circunstancias: había empezado una novela y un guion con el mismo tema y personajes pues, como lo indican las declaraciones de Sergio Kogan –arriba citadas– Rulfo ya había informado de su proyecto escritural, alrededor de un gallero; las suposiciones podrían multiplicarse: acaso Rulfo tenía planeada la novela y en ese tiempo le propusieron la escritura de un guion (sobre el mismo tema). Un hecho inequívoco es que Rulfo aspiraba a integrar al cine su trabajo ya sea escritural como guionista o como asesor de adaptaciones de su obra.

Una posibilidad, entre diversas conjeturas, es que después de la entrega del material que serviría para el guion de Gavaldón, surgiera un nuevo proyecto: La Cordillera, novela legendaria de la cual se supo, precisamente, a finales de los cincuenta y de cuya existencia se tienen varias referencias. Rulfo trabajó en el texto a lo largo de la década de los sesenta. Es probable que el escritor dejará en suspenso el destino de “El gallo de oro”. Quedaría como un borrador. Con esta inferencia hay que recordar –como ya se mencionó– que en los fragmentos de ‘La Cordillera’, publicados en *Los Cuadernos de Juan Rulfo* (1994), el protagonista se llama Dionisio Árias Pinzón. Y dentro del proyecto de trabajo que propuso a la Guggenheim Foundation nombró La Cordillera que en ese momento (1968) requería era “la ubicación del marco donde se desarrolla, pues el argumento es puramente imaginativo. / Consiguiendo el ambiente, creo poder terminar esta obra dentro del periodo señalado”,⁵⁴ es decir el otoño siguiente.

Es innegable que *El gallo de oro* fue una obra que su autor apreció como un texto de ficción, El poeta Eduardo Lizalde recordó semanas después de la muerte de Rulfo, en una reunión con Juan José Arreola y Vicente Leñero –en casa de Augusto Monterroso–: “Yo le oí a

⁵³ Se agrega: “No se observan en el mecanuscrito criterios homogéneos de disposición del texto en situaciones similares y se advierten errores u omisiones típicos de una mecanografía”. Véase, Fundación Juan Rulfo (2010), “Esta edición” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM, pp. 8-9.

Weatherford (2010) señala la probabilidad de que Rulfo escribiera dos versiones de *El gallo de oro*: la literaria (que se registró en 1959) y la versión de era, añadimos ahora, es la que se utilizó para la edición que aparece por vez primera como novela (con unificaciones tipográficas y múltiples cambios de puntuación –sobre todo comas y punto y comas. Esta posibilidad no concuerda con cuanto dijo Rulfo a Luis Leal. Es factible la conclusión de Dolores Carrillo Juárez: “si el texto que tenemos ya no es la primera versión, sí es considerada por el autor como novela reconstruida”. Véase, Fundación Juan Rulfo, “Esta edición” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM, pp. 8-9; Dolores Carrillo Juárez, “*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas”, en Paul Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas*, México, Siglo XXI Editores, p. 242.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 208.

Juan Rulfo recitar ‘El gallo de oro’, borracho’; ahí estaban, también, Enrique González Pedrero y Víctor Flores Olea. Ahí llegó Rulfo y alguien lo instó a que les platicara lo que estaba haciendo; entonces “se puso a recitar entero, *El gallo de oro*”.⁵⁵

g) Estructura del texto

José Carlos González Boixo ha señalado que al referirse a la historia del gallero es más conveniente hablar de “secuencias” o “escenas”, correspondientes a una estructura “clásica”, que se adaptó a un texto que no necesitó del experimentalismo presente en la novela *Pedro Páramo* y en muchos de los cuentos: *El gallo de oro* se conforma de diecisiete secuencias o escenas que corresponden a una estructura convencional clásica; agrega que se asientan en tres aspectos sobresalientes: el desarrollo lineal de la historia, la narración retrospectiva que ocurre en dos momentos y la existencia variable de un corte temporal entre las secuencias correlativas; es decir pueden aparecer o quedar fuera: ausentarse. La primera secuencia es independiente de las otras, y de ese modo permite establecer, a modo de introducción, los antecedentes de la historia, que se inicia –en verdad– en el segundo segmento⁵⁶ en el que se lee: “Uno de esos años, quizá por la abundancia de las cosechas o a milagro no sé de quién, se presentaron las fiestas más bulliciosas y concurridas que había habido en muchas épocas en San Miguel del Milagro”.⁵⁷ En opinión de González Boixo, la continuidad de la historia, rasgo bien conocido en los cuentos de Rulfo, es más notable en la estructura de *El gallo de oro*:

Como si de un símbolo se tratase, el anillo del palenque en que se celebran las peleas de gallos se convierte en la imagen de un espacio y de un tiempo repetido [...] Todo gira en *El gallo de oro*, en ese círculo que la suerte, la fortuna, parece decidir de forma arbitraria: si al comienzo de la novela Dionisio es el gallero del rico Secundino Colmenero, al final la situación se invierte, y lo mismo ocurre en el intercambio de papeles entre Lorenzo Benavides y Dionisio. La novela comienza con la palabra ‘Amanecía’, y, en cierta medida, finaliza con la frase “Había amanecido”.⁵⁸

⁵⁵ En la transcripción de Vicente Leñero, el poeta reparo y pidió que se omitiera el estado en que llegó Rulfo: “Perdón. Esto no vayan a poner. Yo no estoy en la entrevista [a Juan José Arreola]. Yo no soy entrevistado aunque se grabe, ¿eh?”. Véase, Vicente Leñero (1987) *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto*, México, Universidad de Guadalajara-Proceso, pp. 41, 44.

⁵⁶ Véase José Carlos González Boixo (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 35.

En las diversas ediciones de *El gallo de oro*, las secuencias están marcadas con entrelíneas; en ediciones de ERA, incluso, se indican con un asterisco; en la de RM aparece un doble interlineado.

⁵⁷ Juan Rulfo, *El gallo de oro* (2010), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 28.

⁵⁸ José Carlos González Boixo, *Ibid.*, pp. 35-36.

Rulfo muestra una vez más la necesidad de recuperar la historia y de manera particular las tradiciones representadas, aquí, en las fiestas, los palenques, las apuestas; la riqueza del habla coloquial que alimentan y procuran intensidad al jolgorio que se vive en el ámbito de las fiestas que son más que celebración en días de guardar; no sólo en las celebraciones eclesias-ticas que, naturalmente, dan lugar a festejos y conmemoraciones. Su afición y conocimiento de la música popular se manifiesta en las canciones que interpreta la Caponera. *Antenoche soñé que te amaba, / como se ama una vez en la vida; / desperté y todo era mentira, / ni siquiera me acuerdo de ti...*⁵⁹ La desolación rodea la fiesta en personajes dominados por la pasión: la Pinzona seguirá la vida errante de su madre; el encierro y la bebida la marchitaron; atrás había quedado la mujer impetuosa quien encarnó con fervor la vida nómada y ante nada ni nadie se arredraba: “La Caponera propone un nuevo arquetipo. Es la hembra libre y renuente a cualquier forma de vida sedentaria”.⁶⁰

h) Los protagonistas: Bernarda Cutiño y Dionisio Pinzón

La historia y sus azares se concentran en los protagonistas: Bernarda Cutiño –La Caponera–, una cancionera de palenques y ferias; Dionisio Pinzón, por su parte, es un gallero que se enriquece de la noche a la mañana: provenía de la precariedad que padece cualquier pregonero. Fragmentos de borradores de la ‘La Cordillera’ –novela mítica de la cual existe, incluso, una reseña– muestran que este nombre es semejante al del protagonista de Dionisio Árias Pinzón.⁶¹

Bernarda Cutiño, junto a Susana San Juan, es el personaje más indómito de la obra rulfiana: su irreverencia, su instinto de emancipación y su libertad sexual alcanzan la subversión. Al amor imposible de Pedro Páramo le costó transitar de la cordura a la locura, desde donde se manifestó sin la discreción que las mujeres debían mantener; a la Caponera, su libertad, su insumisión y desapego hacia los hombres, la llevó a la errancia. Aunque ese anhelo de libertad sin límites la volvió víctima del aislamiento y la pasividad que le exigían estar al lado, primero, de Lorenzo Benavides y, luego, de Dionisio Pinzón, su marido; era un imán de la suerte para ambos. Se alejó de la existencia mientras se extraviaba hasta perderse en el sueño, olvidando el hastío de la vida en el sillón donde siempre se refugiaba. Dejó de respirar sin quejas, arrepentimientos, ni despedidas; el alcohol y el hastío la llevaron al mutismo. Los poderes del amuleto habían desaparecido; Dionisio Pinzón se desmoronó luego de perder su última apuesta: las escrituras de su casa, que se había convertido en el centro de reunión de jugadores consuetudinarios; ya había

⁵⁹ Juan Rulfo, *El gallo de oro* (2010), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 96.

⁶⁰ Jorge Ayala Blanco (1980), “Presentación” en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones ERA pp. 15-16.

⁶¹ Los fragmentos de ‘La Cordillera’ se publicaron en *Los Cuadernos de Juan de Juan Rulfo* en 1994.

amanecido cuando volvió la mirada hacia su mujer, quien ya era un cuerpo inerte. Imperioso quiso arrancarla del sueño y anunciarle su propio derrumbe: “... ¡Despierta, Bernarda! ¡Lo hemos perdido todo! ¡Hasta esto! ¿Me oyes? [...] —¿Por qué no me avisaste que estabas muerta, Bernarda?”⁶² El extravío de la Caponera también puede explicarse como una secreta venganza hacia el hombre que fue dócil a ella mientras la conquistó con porfía y cuando venció la resistencia de ella la enclaustró por la codicia de jugador irrefrenable que pretendía ganar siempre las partidas de con las cartas; se olvidó de la Caponera y sólo le importaba la suerte que ella le confería.

En la sinopsis sobre la historia, el propio Rulfo escribió: “Pinzón fue hasta el fondo de la casa y se pegó un tiro. Al siguiente día, los cadáveres de ambos fueron enterrados en una misma fosa. Ahora vemos a la hija continuando el mismo camino de su madre, subida en un templete de una plaza de gallos, desgajando las mismas canciones con que La Caponera alegraba el palenque”.⁶³

Dionisio Pinzón —quien antes de gallero y tahúr había sido un pregonero, camina por San Miguel del Milagro, tullido de un brazo, dando las noticias a la comunidad—, intentó, infructuosamente, reponerse de la bancarrota. Había pasado de la miseria a la opulencia, primero, luego de haber resucitado al moribundo gallo que rescató en un palenque. La sanación del animal coincide con la decadencia física y, después, la muerte de la madre del apostador, cuya vida está marcada por la desgracia y la intermitente prosperidad. La muerte del gallo dorado, en Tlaquepaque, coincide con la irrupción de Bernarda Cutiño en su vida. Ella lo acompañará para alcanzar la fortuna en los juegos de azar.

Un tercer personaje, Lorenzo Benavides será catalizador de la historia y sus decisiones determinan muchas de las acciones en la narración; luego de terminar con la suerte milagrosa del gallo de oro; se asocia a Pinzón quien será su saltador. Y llegan a ser amigos; ambos serán compañeros en las correrías de los juegos de azar. La Caponera, amante de Benavides, se convertirá en el talismán de Dionisio Pinzón. Ahora él y Bernarda Cutiño, pasan de la vida nómada al sedentarismo, quedan atrás el jolgorio y las fiestas. Los músicos de los palenques ya no la querían: la bebida le había cascado la voz, se le quebraba más y más cuando cantaba. Entonces llegaron al encierro de la domesticidad que será el principio de su ruina. Lorenzo Benavides perdió su caserón de Santa Gertrudis ante el mismísimo Dionisio Pinzón con un seis de oros. Y antes de

⁶² Juan Rulfo (2010), *El gallo de oro*. (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp.142-143.

⁶³ Juan Rulfo (2010), “Sinopsis”, en *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 78.

abandonarlos, se acercó ya en silla de ruedas, a Bernarda Cutiño, la abofeteo y grito: “—... ¡Es a esta inmunda bruja a quien le debes todo!”⁶⁴

Procrean una hija: Bernarda, La Pinzona, quien heredó el talante rebelde de su progenitora; al paso del tiempo se volvería un peligro entre las familias de Santa Gertrudis por su “descarada coquetería...Y sus indecentes provocaciones”: ultrajaba a jóvenes y seducía a padres de familia. Su madre sentía culpa por los excesos de su hija: “Bernarda Cutiño oía azorada todo lo que se decía acerca de su hija y sus ojos se paseaban inquietos sobre todos aquellos señores que pedían, como un clamor, un severo correctivo para la niña que ella había traído al mundo y que, sin saber a qué horas, había crecido y corría por el mismo camino que a ella le había tocado vivir”. Ese quebranto y el encierro, hicieron “que se le amargara más la existencia. Y siguió bebiendo. Embriagándose hasta la locura”. El padre, en inusitada reacción reivindicativa de la emancipación de los impulsos, además de dignificar la osadía de la joven como un abrazo de liberación, vehemencial, la defendió: “—¡Mi hija hará lo que le venga en gana! ¿Me oyes, Bernarda? Y mientras yo viva le cumpliré todos sus caprichos, sean contra los intereses de quienes sean”.⁶⁵

Sin proponérselo, el antiguo *gritón* reclama, hasta la subversión, el libre albedrío y la libertad sexual de su hija. Un rasgo rulfiano de esta caracterización es la suma de dualidades, por ejemplo, la oposición entre el júbilo de la fiesta ante destinos condenados de personajes manchados por el sino del drama; en apariencia, tenían todo para alcanzar la dicha. En ese sentido, Dionisio Pinzón tiene semejanzas con el cacique Pedro Páramo. Los juegos de azar encuentran una analogía con la imprevisibilidad del destino, la fama, la pérdida, los honores y el fracaso.

Sobre *El gallo de oro* y algunas de sus connotaciones, Rulfo comentó al final de su vida: “...los premios son como el azar. Están girando siempre en la rueda de la vida; a algunos les toca, a otros, no. Y en esa rueda uno siempre está en el centro, y alrededor suyo siempre está girando la vida, la muerte, la salud, la enfermedad, el azar, el infortunio y la felicidad [...] lo único inexorable de esta especie de serpiente que se muerde la cola es la vida y la muerte”.⁶⁶ *El gallo de oro* comparte constantes y motivos con el resto de su obra: la soledad, el duelo incurable, la ambición desbordada; todos se truecan con el fatalismo. La narración está envuelta en atmósferas festivas de la cultura popular, en particular el mundo de las ferias, palenques, las logomaquias, los

⁶⁴ Juan Rulfo, *El gallo de oro* (2010), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 126.

⁶⁵ Juan Rulfo (2010), *El gallo de oro*. (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 135-136, 142-143.

⁶⁶ César Orué Paredes [1985], *apud.*, José Carlos González Boixo (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 37.

albures. Se establece un triángulo entre los personajes principales; ahonda en el poder implícito en toda relación pasional; un poder que sostiene una de las partes, en apariencia, más fuerte. El ejemplo prototípico es Pedro Páramo que todo lo obtiene, con excepción del amor de la única mujer que lo cautivó desde la infancia hasta su edad adulta: Susana San Juan.

i) La publicación y recepción de *El gallo de oro y otros textos para cine*

La publicación de “El gallo de oro” es una incógnita más alrededor de su vida y la obra de Rulfo. Vicente Rojo, pintor y pionero de las artes gráficas y del diseño editorial en México, alguna vez evocó el día en que Rulfo aceptó la publicación del texto “El gallo de oro”; ellos se habían conocido a principios de los sesenta en la casa de Alberto Gironella y Ana Cecilia Treviño (“Bambi”), su primera esposa. Su relación se estrechó después de que Rulfo dejara de beber; además Rojo comenzó a diseñar libros en el Instituto Indigenista y se encontraban con frecuencia; además Alba, su esposa, también trabajaba en el INI, e iba a recoger a Rulfo y, después, a la hora de la comida, iban por él y lo regresaban a la oficina. La amistad se estrechó más cuando Pablo, hijo del escritor, inició su camino por la pintura y fue asistente del autor de la serie *México bajo la lluvia*. Durante esa frecuentación, algunas ocasiones fueron a comer a la casa de Rulfo, con Clara y con sus hijos. “Gracias a una de esas comidas, Juan aceptó que se publicara *El gallo de oro*. El guion me lo dio Carlos Monsiváis, que por cierto lo había obtenido por un camino no muy correcto: se lo había robado de la mesa de Carlos Velo. Rulfo, tal vez por la amistad que teníamos, aceptó que se publicara, aunque no estaba convencido de ese texto”.⁶⁷

Si Rulfo consintió la publicación de *El gallo de oro y otros guiones para cine* (Ediciones ERA, 1980), por qué no intervino, entonces, en el proceso editorial, sobre todo, si su autocrítica y la minucia eran extremas en la revisión de sus originales. José Carlos González Boixo opina que “El hecho de que al publicarla en 1980 no introdujese cambios indica que no se sintió motivado para corregir un texto escrito hacía más de veinte años”. Esta conjetura es factible, lo cierto es que entre la escritura de “Un pedazo de noche” (1940) —que no se incluyó en *El Llano en llamas*— y su publicación (1959), pasaron casi dos décadas. Rulfo revisó el texto varias veces antes de entregarlo a la *Revista Mexicana de Literatura*. Hay que aceptar que la crítica no ha valorado suficientemente este texto, publicado como “Fragmento”. El crítico leonés supone que nuestro escritor “...probablemente, permitió su edición al aparecer en una colección dedicada al cine, forma en la que Rulfo marginó esta novela del resto de su obra literaria. Es seguro que Rulfo, si hubiese publicado esta novela en 1959, habría realizado correcciones [...] Sin embargo, esta

⁶⁷ Véase, Roberto García Bonilla (2021); “Vicente Rojo: un retrato hablado de Juan Rulfo”, en *Letras Libres*, julio, núm. 271, pp. 58-59, en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/vicente-rojo-un-retrato-hablado-juan-rulfo> [consulta, 19 de julio de 2021].

constatación no debe llevarnos al error de considerar a *El gallo de oro* como un texto menos cuidado que el resto de su obra literaria”.⁶⁸

Los estudiosos se extrañaron y desestimaron el texto sin haber leído más que la portada que denominaba el texto como “guion”. Frente al ámbito cultural y los lectores no especializados, la presencia del libro pudo haberse diluido porque en abril de ese año, el Instituto Nacional de Bellas Artes anunció que el Homenaje Nacional, instituido en 1977, se tributaría a Juan Rulfo. Antes lo habían recibido Diego Rivera, Carlos Chávez y José Clemente Orozco. El comunicado del INBA señalaba que la obra del escritor jalisciense “se destaca por la fusión espléndida de despliegue idiomático y fertilidad imaginativa, de gusto por el habla popular y uso magistral de posibilidades expresivas de creación de personajes memorables y registros de modos y mitos populares”.⁶⁹ Ese año, 1980, representó la coronación del reconocimiento a Rulfo. Hasta ese momento el Fondo de Cultura Económica había editado a lo largo de veintisiete años –desde la aparición de *El Llano en llamas* y, dos años después, de *Pedro Páramo*– medio millón de ejemplares para cada libro; ya se habían alcanzado, respectivamente, dieciocho y catorce ediciones.

La publicación de ERA también contiene “El despojo” y “La fórmula secreta”, una filmografía básica de Rulfo, así como nueve fotogramas de la película *La fórmula secreta*; cuatro sobre *El despojo*; en una más aparecen Antonio Reynoso, Rafael Corkidi, el propio Rulfo y tres asistentes. El libro está antecedido de siete páginas introductorias del crítico de cine Jorge Ayala Blanco. Lo más revelador, y en apariencia extraño, es la inclusión de cuatro fotografías del propio Rulfo: una serie de cuatro imágenes, *Los músicos*, tomadas en la zona Mixe y fechadas en 1955. A distancia no deja de sorprender que los estudiosos pasaran inadvertida esta serie de imágenes, sobre todo, colocada a la mitad de la novena secuencia del texto, la más extensa de las quince que conforman la historia. Esas imágenes de ningún modo ilustraban *El gallo de oro* ¿por qué aparecían a la mitad del texto corrido? Se puede deducir, ahora, que esta edición representó el primer tributo a Rulfo y su obra, en conjunto; se quiso significar, a la vez, al fotógrafo, al literato y al creador que aspiró a integrar su obra de ficción y su trabajo como guionista en el cine, además, con dos de las producciones más reveladoras que sobre textos de Rulfo se han realizado.

Durante la filmación de *El despojo* (1960), sobre la marcha, el propio escritor fue concibiendo los diálogos. Y *La fórmula secreta* (1965), de Rubén Gámez, es un monólogo, también visto como dos breves poemas en prosa. Esta película sigue siendo, hoy en día, inclasificables en el cine mexicano.

⁶⁸ José Carlos González Boixo, “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*” (2010), México, Editorial RM, pp. 21-22.

⁶⁹ Véase, Armando Ponce (1980), “El INBA honra la obra de Rulfo: ‘Concentrada y admirable’”, en *Proceso*, núm. 181, México de abril, pp. 42-43.

La cuarta de forros llama la atención sobre el “Rulfo Cinematográfico”, luego de mencionar *El gallo de oro*,⁷⁰ “argumento nunca filmado cabalmente”; *El despojo*, de Antonio Reynoso, se anuncia como un cortometraje con “un guion jamás escrito”. Con esta edición, pues, se pretendió dar a conocer el interés y la incursión de Rulfo en el cine, además de mostrar cómo la obra de Rulfo había motivado, hasta ese momento, once adaptaciones al cine. Las dubitaciones del escritor, entre diversos motivos, impidieron a Ayala Blanco y a ERA presentar una descripción pormenorizada de las traslaciones de la literatura al celuloide. Las fallidas versiones cinematográficas a partir de sus textos terminaron por decepcionar al escritor jalisciense. La crítica no fue benévola con el libro que terminó de imprimirse en marzo de 1980; lo cierto es que en un lapso de dos meses y medio el libro tuvo dos ediciones; al año siguiente se realizó la edición uruguaya y en 1982 apareció la edición española.⁷¹ Dentro de la colección Ayacucho, de Venezuela, Jorge Ruffinelli preparó en un tomo la *Obra completa* (1977)⁷² de Rulfo e incluye “la fórmula secreta” y “El despojo” aunque se dejó fuera *El gallo de oro*, obra que tuvo una nueva edición en España en 1992.⁷³ Ese mismo año se publicó dentro de la Colección Archivos en *Toda la obra* de Juan Rulfo (UNESCO-CONACULTA) y en 1996 se apareció la segunda edición (UNESCO-FCE).

Si el texto que Rulfo entregó a ERA fue la novela *El Gallero* y no el guion, es extraño que el escritor aceptara que se publicara como texto cinematográfico, sobre todo, cuando –en rigor– ya no existía el guion original. No se sabe cuándo destruyó Rulfo el “material artístico” que según la deducción de González Boixo estaba contenido en la versión original del guion que Rulfo, que a su vez, el mismo escritor trabajó en las oficinas de la empresa productora, según el testimonio de Miguel Barbachano. No es fortuita, pues, la publicación en 1980 de *El gallo de oro* y *Juan Rulfo. Homenaje Nacional* que incluyó un centenar de fotografías del autor jalisciense. No se conocía un nuevo libro de Rulfo desde *Pedro Páramo*.

Treinta años después de la publicación inicial del texto como guion, la editorial RM lo publica como novela, en 2010;⁷⁴ parte del “original” mecanográfico: “la transcripción del original

⁷⁰ Habrá que recordar, como se verá enseguida, que de *El gallo de oro* existen dos versiones cinematográficas, la de Roberto Gavaldón (1964) y la de Arturo Ripstein: *El imperio de la fortuna* (1986).

⁷¹ Esta edición es de editorial Alianza; en la portada se lee: Juan Rulfo. *El Gallo de Oro*. Alianza Era.

⁷² Esta edición se describe en la portadilla: JUAN RULFO / OBRA COMPLETA. *El Llano en llamas/Pedro Páramo / Otros textos*; estos últimos comprenden “Un pedazo de noche”, “Textos para cine” (“La fórmula secreta” y “El despojo”) y “La vida no es muy seria en sus cosas”.

⁷³ Esta edición, ilustrada por Juan Pablo Rulfo, fue una coedición entre el FCE, la UNESCO y el diario ABC; *Periolibros*, núm. 2.

⁷⁴ La segunda edición de RM y la Fundación Juan Rulfo es de 2016; se mantiene los textos incluidos en 2010, cambia el orden de aparición: en la primera edición *El gallo de oro* –ya designado como novela– está antecedida por la nota “Esta edición”, los textos ensayísticos de José Carlos González Boixo (“Valoración literaria de la

perdido de Rulfo realizada por la oficina de Barbachano” Se unificaron los criterios ortotipográficos (“criterios discrepantes utilizados en el ‘original’”) así como en el agrupamiento de los versos en la reproducción de las canciones.⁷⁵ González Boixo, por su parte, enfatiza que esta edición de RM ya se utilizó en la edición de 1980, eso sí, corregido y revisado: “No es el

novela *El gallo de oro*”) y Douglas J. Weatherford (“‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”) y la “Sinopsis”. Después se incluye un texto de Dylan Brennan “Sobre *La fórmula secreta*” que antecede al texto que Rulfo escribió para la película de Rubén Gámez. En la segunda edición se invierten el orden de los ensayos respecto de *El gallo de oro*.

En 2017 apareció una tercera edición de *El gallo de oro* (según el colofón, impresa en 2016) que forma parte del tríptico conmemorativo del centenario de nacimiento del escritor (que se complementa con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*). Esta edición, coordinada por Douglas Weatherford, incluye, asimismo, textos casi desconocidos de Rulfo. En la portada se lee *El gallo de oro y otros relatos* (Editorial RM-Fundación Juan Rulfo). Y en la portadilla después del título de la novela, indicado en la parte superior, se indica: “Textos Carlos González Boixo y Douglas Weatherford”. “La valoración” de González Boixo en esta edición es más breve quince páginas respecto de las dos ediciones anteriores (2010 y 2016): la sección introductoria y ‘El mundo de *El gallo de oro*’ resumidas y matizadas y se suprimieron las secciones “HISTORIA TEXTUAL” y “TÉCNICAS NARRATIVAS”; también se dejó fuera la “BIBLIOGRAFÍA”. El texto de Douglas J. Weatherford, “‘Texto para cine’ de 29 páginas y tres de bibliografía, es sustituido por “Las raíces cinematográficas de *El gallo de oro* –de ocho páginas– que es una versión resumida de una de las secciones del texto de las dos primeras ediciones.

En la parte central de la página aparece: “LA FÓRMULA SECRETA / Juan Rulfo / Nota y fijación Dylan Brennan. “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*” y “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo. Y en la parte inferior aparece el título OTROS RELATOS / Juan Rulfo. Antecedidos por una breve introducción de la Fundación Juan Rulfo. Los trece textos de este apartado, incluyen dos muy significativos en la producción literaria de Rulfo: “La vida no es muy seria en sus cosas” (1954) –el primer texto que publicó nuestro escritor– y “Un pedazo de noche”; el único texto de Rulfo por completo ciudadano y realista, de 1940 (publicado en 1959), que su autor extrajo de la novela, “El Hijo del Desaliento” y que nunca se publicó. También se integró el texto “Castillo de Teayo” esta zona arqueológica de la región Huasteca Baja, en el Veracruz; una carta escrita, de febrero de 1947, a Clara Aparicio quien al siguiente año se convirtió en su esposa. Los nueve textos restantes se publicaron, divididos en nueve apartados y noventa y siete títulos, en *Los Cuadernos de Juan Rulfo* (1994, ERA). “Ángel Pinzón se detuvo en el centro” apareció originalmente con el título de Ángel Pinzón se detuvo en el centro donde entroncaba el camino”.

Las reducciones de los textos analíticos de Weatherford y González Boixo además de aspirar a la síntesis, en definitiva, deja establecida la versión oficial de la Fundación Juan Rulfo ya sin la pormenorización de la historia textual de *El gallo de oro* como novela y como guion de cine. La Fundación explica que las reducciones se deben a la inminente publicación de “la ambiciosa publicación de Douglas J. Weatherford sobre Rulfo y el cine [que] aparecerá de manera casi simultánea, incluyendo el guion de la primera versión de la película homónima de la novela”. Al final se advierte a los lectores: “No podemos ahora preguntar nada a Rulfo y podrían despertarse algunas inquietudes en el lector atento”. Véase, Juan Rulfo (2017), *El gallo de oro y otros relatos*, México RM, pp. 8-9. Hasta ahora no se conoce el libro anunciado; deducimos que aparecerá pronto porque, como se verá adelante, ya se anunció, inicialmente en España, la publicación del guion.

El gallo de oro apareció en 2016 en color rojo y en la edición de 2017 (dentro de la edición Rulfo 100) *El Llano en llamas*, en color verde y *Pedro Páramo* en color crema. Existe una edición española en pasta dura de *El gallo de oro* de 2011: su correspondiente de la edición mexicana. En esta edición, el orden de los textos es el mismo que la edición de 2010 y en el índice se indica que los ensayos de González Boixo y Weatherford son “Textos introductorios a *El gallo de oro*” y “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo

⁷⁵ Véase, Fundación Juan Rulfo (2010), “Esta edición” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM, p. 10.

original escrito por Rulfo (cuya existencia se desconoce) sino una copia que, posiblemente, realizó la productora cinematográfica que, más tarde, en 1964, filmaría la película”.⁷⁶ Y en 2011, la Secretaría de Cultura del gobierno de Jalisco publicó en un solo volumen *El Llano en llamas, Pedro Páramo y El gallo de oro*.⁷⁷

j) Valoración de *El gallo de oro* como novela

Antes de 2010 se habría creído que el guion que devolvió Barbachano a Rulfo, sirvió para su utilización en la versión de 1980, publicada en ERA; González Boixo aclara que “El texto que conocemos a partir de la edición de 1980, el mismo de la copia de 1959, no es, evidentemente, el guion que Rulfo dice haber escrito, sino la versión terminada de la novela sobre la que realizaría ese guion del que no existe más noticia que su testimonio”.⁷⁸

Entre los primeros críticos que vieron con agudeza *El gallo de oro* se encuentran Jorge Rufinelli⁷⁹ –quien, de inmediato, lo situó como un texto literario (novela o “novela corta”) y no sólo como texto documental (argumento para cine o guion)–; al año siguiente se realizó la edición uruguaya (1981) en cuyo prólogo Heber Raviolo fue tajante al señalar: *El gallo de oro* “no es un libreto cinematográfico, ni un comentario marginal a una serie de imágenes fílmicas, sino un relato cabal, escrito para ser leído y no para ser filmado”.⁸⁰ Más tarde Milagros Ezquerro y González Boixo, valoraron *El gallo de oro* como un texto literario. ¿Cuántos sabían en 1980 que Rulfo había escrito una novela de la cual tomaría los materiales para un guion que luego de

⁷⁶ José Carlos González Boixo (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, p. 18.

⁷⁷ Esta edición forma parte de la colección Letras Inmortales de Jalisco; contiene presentaciones de la Fundación Juan Rulfo y Alejandro Cravioto Lebríja; además se incluye el conocido texto de Gabriel García Márquez, Breves nostalgias sobre Juan Rulfo.

⁷⁸ Véase, José Carlos González Boixo (2010), *op. cit.*, 20-21.

⁷⁹ El crítico literario Jorge Rufinelli, muy poco tiempo después de la publicación de *El gallo de oro y otros guiones para cine*, preciso: “La lectura de *El gallo de oro* (el argumento) como texto de valores literarios, ese campo de ambigüedad en que las acciones se presentan tan equívocas y complejas ‘como’ en la vida misma. Por otro lado, en compensación de esa ausencia, exhibe con mayor claridad que un texto literario es al mismo tiempo signo y significado, medio y significación”. Véase: “Rulfo: *El gallo de oro* o los reverses de la fortuna” en Jorge Rufinelli (1980), *El lugar de Rulfo*, México, Universidad Veracruzana, p. 56.

⁸⁰ El crítico y escritor uruguayo Heber Raviolo (1932-2013) publicó en su país *El gallo de oro* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1981) dentro de la colección de Banda Oriental con un tiraje cercano a los cinco mil ejemplares. Es significativa la portada ilustrada con un gallo de mirada penetrante y en la parte superior con letras amarillas se ve el nombre del autor y la obra, debajo de la cual se lee /NOVELA, con letras blancas y contornos negros. Véase, Heber Raviolo, *apud.*, Laura Lisi y Armando Francesconi (2018) en *Revista destiempos*, México, núm. 60 (junio-julio), p. 53; “El gallo de oro”, Enciclopedia de la literatura en México, Fundación de las Letras Mexicanas, en: <http://www.elem.mx/obra/datos/203381> [consulta, 6 de octubre de 2019].

trabajarlo Rulfo lo destruyo, perdiéndose lo que él mismo consideraba el material artístico?⁸¹ La aparición como guion marco el texto; en parte, lo disminuyó la comparación ante sus cuentos y *Pedro Páramo*: ese guion es una copia del original de una novela, aunque no sabemos con cuántas supresiones y agregados. Su autor mantuvo la autocrítica y el compromiso interior que implicaba igualar o superar la estatura de *Pedro Páramo*. Y en el proceso de escritura de diversas obras (*La Cordillera*, *El Gallero*, *Días sin Floresta*, incluso un título casi desconocido: *En esta Tierra no se ha Muerto Nadie*), declinó ante la dureza que tuvo hacia sus textos –incipientes– o ya como obras concluidas– que terminó siendo perjudicial para su creatividad.

Mariana Frenk-Westheim recuerda que

Rulfo hablaba muy mal de *El gallo de oro*. Al principio se negó a su publicación y después accedió a que se publicara. Luego tampoco quería que se tradujera, hasta que un día él mismo me pidió que lo hiciera (pero durante mucho tiempo no quiso que se tradujera a otro idioma). Yo creo que este cuento de Rulfo no puede compararse estilísticamente con las otras obras, pero no es cierto que carezca de valores literarios. Refiriéndose a *El gallo de oro*, Rulfo me dijo una vez: “esto lo escribí sobre las rodillas”.⁸²

Rubén Salazar Mallén, sin la perspectiva histórica y nuevas revelaciones –aunque algunas de ellas sean contradictorias entre sí–, escribió poco después de la muerte del escritor que Jorge Ayala Blanco intentó rescatar a Rulfo de su esterilidad al exaltar su obra cinematográfica; pero ésta, pese a los ditirambos, no pudo ir más allá de una marchita medianía y *El gallo de oro y otros textos para cine* no consiguió relieve ni acrecentó la gloria de Rulfo y –lo que es peor– evidenció la poca eficacia de Rulfo en materia cinematográfica, comparada con su excelencia en el ámbito literario.⁸³ Esa noción extendida carece de fundamentos elementales: la estructura misma del texto no es de un guion sino de una narración.

De la edición española (1982) existe una crítica que está lejos de comparar *El gallo de oro* con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*: Paul W. Borgeson señala que se trata de un cuento “interesante”, claro en el sentido “menospreciante” del término ya que “no es el texto que se

⁸¹ Jorge Ayala Blanco (1987), “Presentación”, “Notas” y “Filmografía”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones ERA, pp. 9-17, 117-120, 131-134; Eric Nepomuceno (1982), “Rulfo. Conversaciones con un gigante silencioso”, en *Sábado de unomásuno*, 19 de junio, pp. 1-2.

⁸² Roberto García Bonilla [2003] (2014), “La primera traducción de *Pedro Páramo*”, en *Recuerdo y retratos de Mariana Frenk Westheim. Entrevistas, ensayos cartas y homenajes*, México, Siglo XXI-Conaculta pp. 247-248.

⁸³ Véase, Rubén Salazar Mallén, (1986), “La castración de Juan Rulfo” / 2ª parte, en *unomásuno*, México, 12 de enero, p. 22-A.

espera desde 1955”; no hay paralelo alguno que las obras precedentes: “no recurren las sinestesias, metáforas, repeticiones, los olores ni las imágenes de las otras obras”. También le reprocha que sus frases tengan “un ritmo más literario y menos conversacional”; agrega que es “una narración de mucho argumento, más que de situaciones escuetas que van directamente a una finalidad única, como en los cuentos”.⁸⁴

Aun con las implicaciones que tuvo al aparición de *El gallo de oro* como “texto para cine” en 1980, no deja de sorprender, hay que reiterarlo, pasaron treinta años para que se publicara como novela, en 2010. Un cotejo de la edición de ERA y la de RM dejan ver poco más de ciento cincuenta cambios, entre puntuación, tipografía, alguna errata y el añadido de una palabra.⁸⁵ Eso es todo. El menosprecio del texto de estudiosos de literatura y del cine, además de la falta de perspectiva –sobre todo en los primeros años–, impidió advertir detalles, ahora muy evidentes las similitudes entre los protagonistas de la primera novela (Pedro Páramo y Susana San Juan) y la novela que originalmente Rulfo iba a llamar *El gallero*. Y si bien hay una gran diferencia estilística y formal –ya se sabe en *El gallo de oro* predomina el realismo, que se diluye ciertamente en la segunda parte del texto– el ambiente rural; sus carencias, la pérdida (en Pedro Páramo es, sobre todo, de asideros afectivos y existenciales; mientras que en *El gallo de oro*, es más evidente la transición de las figuras de poder regional (el terrateniente deviene en diversas figuras, una de ellas es el tahúr). Y la pasión en la primera novela no está mediada por los intereses o influencias: Susana San Juan fue la única mujer por quien Pedro Páramo se ilusionó genuinamente; mientras que la devoción de Dionisio Pinzón por Bernarda Cutiño, sólo fue prístina en el primer momento. La atracción sexual mutua elevó y pronto desintegró el fervor idealizado que el cacique de Comala mantuvo hasta el final; en parte, por la imposibilidad de gratificación sexual.

La figura de La Caponera es arrolladora al principio y alcanza la decadencia en la misma proporción en que ella acepta primero la dependencia y, luego, la sujeción que termina en la reclusión y el extravió debido al alcoholismo que la despoja de voluntad; Su decadencia coincide con la bonanza en los juegos de mesa de su marido. No es menos significativa que la caída ética,

⁸⁴ Paul W. Borgeson, *apud.*, Laura Lisi y Armando Francesconi (2018) en *Revista destiempos*, México, núm. 60 (junio-julio), p. 54.

⁸⁵ Los cambios, en general, comprenden: sustitución de comas por punto y coma; en menos casos cambios de punto y seguido a punto y aparte o viceversa; así como unificación tipográfica en el uso de comillas y versalitas: eliminación; sustitución de viñetas por doble espaciado entre sección y sección; el cambio de la escritura de números por palabras. Alguna errata que se fue en la edición que introdujo Jorge Ayala Blanco (sección IX, página 51; edición RM: página 40) y el agregado del pronombre relativo en la misma sección –que originalmente dice: “Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, que más tarde utilizó para sus fines...”. Y quedó: Dionisio Pinzón era hábil y asimilaba fácilmente cualquier juego, lo que más tarde utilizó para sus fines...” (Ediciones ERA: p. 62; edición RM, p. 48). La edición de ERA comprende ochenta páginas; la de RM, sesentaíún.

tan desoladora en la cancionera coincide con el momento de la misma escritura de la novela -y luego, al convertir el texto en guion-; Rulfo vivió, como ya se ha visto, el lapso más complejo de su existencia entre 1955 y 1962, precisamente en los años de la escritura y los cambios de *El gallo de oro*. A pesar del registro realista de la segunda novela de Rulfo, está presente la esencia de sus interrogantes existenciales: la preservación de los orígenes; el destino, azar. Aunque ciertamente Rulfo deja ver que la suerte puede estar condicionada o dirigida por la extorsión o el cohecho y se ejemplifica en Lorenzo Benavides que, toda proporción guardada, es un *alter ego* de Pedro Páramo.

La emancipación y conciencia de Bernarda Cutiño, mientras fue nómada, es excepcional entre los personajes femeninos; que si bien son fuertes, aun dominantes, son conservadores. Ella y Susana San Juan son las excepciones. Escuchar o leer que una mujer dijera que ella es nómada y que no está acostumbrada a que nadie la mande, es un hallazgo; claro ella también aceptó ante Dionisio Pinzón: “Lo que yo necesito es un hombre. No de su protección, que yo me protego sola; pero eso sí, que sepa responder de mí y de él ante quien sea”; le advierte, además, “que no se espante si yo le doy mala vida”.⁸⁶ Sólo unos años antes, en el contexto social, las mujeres en México pudieron votar por vez primera, a partir del otoño de 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Bernarda Cutiño está utilizando el machismo de los hombres y lo adopta para sí misma; además asume su libertad sexual sin reparos. Cuando ella dice “Lo que necesito es un hombre”, con la explicación que le sigue, se está refiriendo a una pareja sexual; pero no quiere sólo un amante, quiere una pareja sin sujeciones (“soy yo quien escoge a los hombres que quiero y los dejo cuando me da la gana”),⁸⁷ aunque el encierro y la domesticidad la flagelaron.

El final de *El gallo de oro* alcanza un silencioso dramatismo con la muerte de Bernarda, simultánea a los embates de la suerte de su esposo que pierde todo en pocas partidas; resurge la magia del talismán que representó Bernarda Cutiño para los hombres; esa ventura se tornó en fatalidad cuando ella pierde su condición indómita al resistir, más y más, la oscuridad sedentaria de Santa Gertrudis. Seguirá el suicidio del antiguo pregonero de San Miguel del Milagro. Pero ahí en el camposanto estaba la progenitora: Bernarda Pinzón. Ella aceptó y prosiguió el destino de su madre; e igual que su padre, pasó de la opulencia a las carencias. Sobreviviría con el único legado

⁸⁶ Estas palabras son el germen de una declaración feminista sin pugnasen, durante esos días. Bernarda Cutiño asume una suerte de hembrismo o machismo a la inversa. Excúseme aquí la expresión, pero no encontré más precisa. Véase, Juan Rulfo (2010), *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorio de José Carlos González Boixo), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 127-128.

⁸⁷ *Ibid.* p. 127.

de su padre y su madre: la voz, su único baluarte ante el infortunio. El destino es uno de los motivos reiterativos en la ficción de Rulfo: la noción del eterno retorno reaparece cíclicamente.

k) Adaptación del guion para el cine

La primera adaptación de *El gallo de oro* es de Roberto Gavaldón y tuvo a Lucha Villa e Ignacio López Tarso como protagonistas; la fotografía fue de Gabriel Figueroa –y no es coincidencia que también haya participado en *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y en la primera adaptación de *Pedro Páramo*, dirigida por Carlos Velo (1967). Antes de filmarse la película, el guion pasó por una lenta y procelosa elaboración.

A pesar de las diferencias estéticas entre cineasta y el autor del guion, a distancia, se observa que tras dos colaboraciones previas, pudieron lograr una película satisfactoria, independientemente de cuánto se haya ceñido al argumento original o cuánto haya transformado para convertirse en una versión libre, aun, distinta –en este caso– al argumento de Rulfo. *El gallo de oro* denota rasgos, presentes en los cuentos y en la novela (el abandono del México rural, la pobreza, la tenacidad de los campesinos ante las carencias y las adversidades); la muerte como sombra acompañante en la existencia, la ausencia; temor o temeridad ante la muerte. Es evidente el contraste de dualidades que se alternan: la suerte y el infortunio, la sumisión y el autoritarismo, la riqueza y la ruina y el azar y el destino. En Rulfo, la sobriedad, incluso la austeridad, se imponen.

Gavaldón, riguroso y detallista, recuperó la historia y confirió a la atmósfera, más optimismo que fatalidad, decisión que no debería reprochársele, pues es su personal adaptación: destacó más los elementos vitales: los paisajes del campo mexicano están iluminados y las debilidades de los protagonistas disminuyen. Se explica, así: “uno de los valores del filme, y no el único, radica en que el director presentó su lectura de la obra de Rulfo, sin la pretensión, tantas veces malograda, de trasladar el mundo rulfiano a imágenes. Gavaldón, Fuentes y García Márquez, comprendieron que traducir *per se* el lenguaje poético del novelista al lenguaje cinematográfico, implicaba el riesgo de realizar un filme acartonado”.⁸⁸

Gabriel García Márquez pretendió ingresar al ámbito del cine desde 1961; trabajó para Gustavo Alatriste, productor de *Viridiana* (1961) de Buñuel en labores menores como periodista. En 1963, por fin, el escritor colombiano empezó su trabajo como guionista adaptador. Es autor del cuento “En este pueblo no hay ladrones” (1965) a partir de la cual se filmó la homónima

⁸⁸ Moisés Elías Fuentes (2016), “Juan Rulfo y Roberto Gavaldón: el desencuentro fructífero”, México, *Casa del tiempo*, septiembre, p. 58, en http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/32_sep_2016/casa_del_tiempo_eV_num_32_55_59.pdf [consulta, 30 de marzo de 2018].

película de Alberto Isaac, legendaria porque en el reparto aparecen, entre otros, Luis Buñuel, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Emilio García Riera, Arturo Ripstein, Juan Rulfo, Abel Quezada y el propio García Márquez. El futuro Premio Nobel, también respondió a la propuesta de Gavaldón porque su situación económica era precaria a finales de 1963. Más tarde realizaría el guion para el primer largometraje de Ripstein: *Tiempo de morir* (1965), quien, como se verá más adelante, filmó *El imperio de la fortuna*, la segunda adaptación de “El gallo de Oro”.

Sobre el proceso de adaptación del texto Miguel Barbachano Ponce escribió: “Vi a Juan por vez primera en mi vida acurrucado en la búsqueda de la inspiración en un rincón de la casa [...] Recuerdo que escribía en un magro cuaderno de hojas imprecisas algún párrafo que vendría a redondear una página más de *El gallo de oro*, guion que trabajaban en un cuarto vecino Carlos Fuentes, Gabo García Márquez, Carlos Velo y mi hermano Manuel”. Y el propio Rulfo declaró alguna vez: “García Márquez, quien estaba trabajando en la adaptación de *El gallo de oro*, renunció cuando pensó que estaba traicionando el libreto. Fue un acto muy honesto el suyo”.⁸⁹ El autor de *Cien años de soledad*, por su parte, evocó el texto que le dieron: se conformaba de “dieciséis páginas, muy apretadas en un papel de seda que estaba a punto de convertirse en polvo, y escritas con tres máquinas distintas [...]. El lenguaje no era tan minucioso como el resto de la obra de Rulfo, y había muy pocos recursos técnicos de los suyos, pero su ángel volaba por todo el ámbito de la escritura”.⁹⁰

De las palabras de Miguel Barbachano se deduce que Rulfo estaba escribiendo bajo presión e iba entregando partes del guion y, de inmediato, García Márquez y Fuentes adaptaban el texto, en cuya escritura tomaron la opinión de los protagonistas; Ignacio López Tarso ha recordado: “a mí me gustó mucho la historia [...] García Márquez y Carlos Fuentes tuvieron la gentileza de invitarme a comer y hablar del proyecto de la película. [Y les comenté] ‘Apenas he leído la historia, muy poco les puedo decir. Pero lo que yo he pensado e imagino del personaje pues es esto...’. Y, en algunos aspectos, les pareció buena mi iniciativa”.⁹¹ Rita Macedo – protagonista con López Tarso en *Rosa Blanca*, bajo la dirección de Gavaldón y esposa de Carlos Fuentes en esos años (1957-1969)–, recordó que *El gallo de oro* para los escritores del guion fue una “mala experiencia”, aunque, entre amigos, ellos recordaron con risas estruendosas las

⁸⁹ Miguel Barbachano Ponce (1986), “Juan Rulfo” *Excelsior*, 15 de enero, p. 2; Heriberto Fiorillo (1996), “Los muertos en libertad”, *La Jornada Semanal*, en *La Jornada*, México, 28 de enero, p. 20.

⁹⁰ Gabriel García Márquez (1980), “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, INBA, 1980, p. 32.

⁹¹ Véase, Es la Hora de Opinar, “Ignacio López Tarso platica de *El gallo de oro*”, en <https://www.youtube.com/watch?v=yY9CLNeWNwI> [consulta 28 de enero de 2020].

viscisisitudes que enfrentaron.⁹² Delimitar el guion, propiamente, para Rulfo debió resultar una tarea difícil. Nuevas interrogantes aparecen. ¿Rulfo entregó el original de la novela a los productores con el propósito que ellos tuvieran una noción del ambiente y de los personajes que se trasladarían al cine?; ¿ellos tomaron cuanto creyeron significativo como sustancia el guion y le entregaron a Rulfo las cuarenta y dos páginas (es decir, editaron, glosaron y resumieron la novela. La adaptaron) o transcribieron íntegra la novela de Rulfo, ¿en cuya versión original, como es normal, había correcciones, añadidos, supresiones y algunas marcas, que imposibilitaron su lectura para la elaboración del guion? Ya con el apremio y ante la inminencia de la filmación —se deduce—, Rulfo concluyó el guion para la adaptación que, al mismo tiempo, realizaban García Márquez y Fuentes en “El castillo de Drácula”, como llamó García Márquez, la casona donde se ubicaba empresa de Manuel Barbachano.

En los archivos de Roberto Gavaldón, su hijo encontró el texto y está fechado en diciembre de 1963: comprende sesenta y ocho páginas mecanografiadas, encadenadas en pastas verdes; su autoría corresponde, en primer lugar, señala Douglas J. Weatherford, al autor de *Cien años de soledad* y después al autor de *Aura*; el orden de aparición, considera Weatherford: “nos sugiere que la autoría principal es de García Márquez, mientras que el segundo sería quizás más de Fuentes. Se trata de dos textos muy diferentes entre sí. El primero es mucho más literario y el segundo no es simplemente una corrección sino una reescritura a fondo”.⁹³ Se sabe también que Rulfo participó en los inicios del proyecto, aunque de su intervención en la adaptación sólo hay una referencia: una descripción verbal del escritor sobre el traje de la protagonista. El texto lo resguarda, ahora, la Fundación Juan Rulfo.⁹⁴

1) La primera versión cinematográfica

El rodaje de *El gallo de oro* se realizó entre junio y julio de 1964; destacan los escenarios de las ferias de la Peña de Bernal, San Juan de Río, Zacatecas y Tlaquepaque. Los guionistas se involucraron en todos los procesos de la realización; los gallos están presentes en la obra de García Márquez (recuérdese *El coronel no tiene quien le escriba*), y asistió a la filmación —evoca Ignacio López Tarso— porque le agradaba mucho la compañía de Lucha Villa: “era gallero y

⁹² Rita Macedo (2019), *Mujer de papel. Memorias inconclusas*, México, Trilce Ediciones (Recopilación y edición de Cecilia Fuentes), pp. 230, 232.

⁹³ David Marcial Pérez (2020), “Ve la luz el primer guion escrito por Gabo”, *El País*, 2 de febrero de 2020, en https://elpais.com/cultura/2020/02/02/actualidad/1580658258_261904.html?rel=str_articulo#1580761634317 [consulta, 3 de febrero de 2020].

⁹⁴ “Barbachano consideraba [que los diálogos] estaban escritos ‘en colombiano’ y pidió una segunda mano (*siè*) para corregirlos. De hecho, Fuentes, ya llevaba tiempo implicado en las aventuras de Barbachano [quien asimismo] desde hacía al menos un año, trabajaba junto al director Carlos Velo en la adaptación de *Pedro Páramo* [1966]”.

gozaba las peleas de gallos; Lucha [Villa] estaba en su mejor momento, estaba hermosa, guapísima, cantaba muy bien y era estupenda actriz”.⁹⁵

La película se estrenó el 18 de diciembre de 1964 en el cine Alameda. Está inmersa en el folclorismo que enmarca un México rural idealizado. Los firmamentos azules, en fulgor, del campo mexicano que conocemos de Gabriel Figueroa. Continúa la exaltación del pasado rural mexicano: recuérdense la feria y los palenques aseados; las impecables vestimentas de los transeúntes. Y un Dionisio Pinzón (Ignacio López Tarso), benigno y entrañable; La Caponera (Lucha Villa) de candorosa belleza y un extraordinario timbre de voz, concentra particular atención en la película; interpreta, entre otras, canciones con resignación y zozobra de una leyenda de nuestra canción vernácula: José Alfredo Jiménez (1926-1973). Los hechos en la ficción se sitúan al inicio de la década de los treinta, a decir por un cartel que observa Pinzón al principio de la historia; el contexto sociohistórico, en cambio, se asienta en el prisma de Ruiz Cortines y López Mateos (de los años cincuenta también datan los grandes éxitos de Jiménez como *Camino de Guanajuato*, de 1955). Carlos Fuentes, García Márquez y Gavaldón obtuvieron una Diosa de Plata, en 1965, por el guion y la mejor película; Lucha Villa la ganó como mejor actriz. En 1994 la crítica especializada estableció el listado de las cien mejores películas mexicanas y *El gallo de oro* ocupó el lugar cuarenta y uno.⁹⁶

Entre el 21 y el 28 de enero de 1965 Rulfo visita Génova y asiste al Congreso Columbianum, institución cultural patrocinada por los jesuitas y por la democracia cristiana en Callao. Carlos Pellicer presidió el Congreso; los delegados son Luis Villoro, Arnaldo Orfila, Hugo Gutiérrez Vega, el propio Pellicer y Juan Rulfo, quien antes había estado en Milán y después del Congreso viajó a Roma.⁹⁷

⁹⁵ “A Gabriel García Márquez gustaban los gallos y Lucha Villa: Ignacio López Tarso” (2017), México, 27 de marzo, *Vanguardia* / MX, en <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/gabriel-garcia-marquez-gustaban-los-gallos-y-lucha-villa-ignacio-lopez-tarso> [consulta, 17 de abril de 2018].

⁹⁶ Véase, “El gallo de oro (película de 1964)”, en http://www.wikiwand.com/es/El_gallo_de_oro_%28pel%C3%ADcula_de_1964%29 [consulta, 17 de abril de 2018]. La revista *Somos*, publicó una edición especial consagrada a las cien mejores películas del cine mexicano. *El gallo de oro* ocupó el lugar número cuarenta y uno; seis y veintiséis lugares, adelante de *Ensayo de un crimen* (1955) y *Santa* (1931). Entre los especialistas que conformaron la selección se cuentan: Jorge Ayala Blanco, Nelson Carro y Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega, Gustavo García, Carlos Monsiváis y Gabriel Figueroa. Véase, “Películas del cine mexicano. Las 100 mejores películas del cine mexicano”, en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html> [consulta, 17 de abril de 2018].

⁹⁷ “Cronología” (1992), en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coordinación), México, CONACULTA-ALLCA-XX (col. Archivos, 17) p. 413; Roberto García Bonilla (2000), entrevista con Hugo Gutiérrez Vega (inédita).

Durante este viaje, Rulfo asistió a una exhibición de *El gallo de oro*, cuyo guion escribió. Eugenia Revueltas rememora aquel momento: la delegación mexicana escuchaba en silencio las carcajadas del público genovés

que se burlaban de las tonterías que los personajes iban hilvanando en un rosario, y que alternaban con un sinfín de aguardentosas canciones, que la heroína del film borboteaba en un desesperante *continuum*. Rulfo, hundido en su butaca contemplaba aquella sucesión de tópicas imágenes de películas de charros, que nada tenían que ver con lo creado e imaginado por él. Nada hay en Rulfo que sea tópico o colorista, por el contrario, pareciera que hay una voluntad no sólo estilística sino de aprehensión misma del mundo, en el que se advierte un rechazo a toda selección léxica que caiga en el costumbrismo.⁹⁸

El cine, la música popular y la estética se cruzaron, incluso entendiendo las exigencias económicas de la industria del cine; aun aceptando que las películas de Gavaldón “son barrocas pues ocultan, disfrazan; permiten ver a los ojos cuidadosos, bajo la opulencia, las máscaras que esconden a los hombres, sus ambiciones y luchas por sobrevivir”.⁹⁹ A la película, le faltó hondura: el drama en torno al azar, el poder, la plenitud y la muerte se truecan, se reblandecen y se edulcoran.

Habría que preguntarse ¿por qué Gavaldón terminó haciendo una película concesiva; por qué si Rulfo tenía la experiencia como fotógrafo de cámara fija y, además, sabía de los detalles que había que cuidar –las imágenes–, admitió una película complaciente, sobre todo, ¿para la taquilla? ¿Por qué no se tradujo la experiencia y la amistad entre Rulfo y Gavaldón en un versión más sobria y equilibrada? Es natural: *El gallo de oro* tuvo muchos cambios como guion de cine; la adaptación de Gavaldón como historia campirana, por supuesto, entretenida, aunque distante del drama rulfiano; claro, sí tomó en cuenta las dualidades presentes en el texto de Rulfo, sobre todo la lucha por la sobrevivencia, entre la secular pobreza y la riqueza prodigada por el destino.

Estamos ante dos géneros y, en consecuencia, medios diferentes. El cine no puede ser traslación visual de la narración literaria, de ahí que con frecuencia se valoren y juzguen con severidad y de manera errónea, las adaptaciones de obras literarias al cine. Una adaptación encomiable no es aquella que ilustra el texto literario; su significación residirá en la capacidad de llegar alcanzar la

⁹⁸ Eugenia Revueltas (1986), “Memoria y reconocimiento en Rulfo”, en *México Indígena*, Juan Rulfo, México, INI, número extraordinario, pp. 19-20.

⁹⁹ Fernando Mino García (2011), “El gallo de oro. La nostalgia de la libertad”, en *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional-Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 226, 231-232; Fernando Mino Gracia (2007), *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.

profundidad del texto y rescatar los elementos que para el director sean los más esenciales del original; incluso, destacar alguno de ellos y desarrollar una versión libre. Entre Rulfo y Gavaldón, asimismo, había diferencias de estilos: a la austeridad del escritor se opone, incluso, “atmósferas románticas” y el “retrato hiperbólico de los personajes”.¹⁰⁰ Si se agrega el desafío que implica abstraer con los medios del cine la fuerza poética de Rulfo, llegamos a las reiterativas menciones sobre los resultados fallidos en la producción cinematográfica basada en textos del escritor jalisciense. Maticemos: *El gallo de oro* de Gavaldón rescata las constantes temáticas en Rulfo como la orfandad, el nihilismo, la fiesta, la soledad y el duelo fundidos. En Gavaldón coexisten la ebullición exterior de la fiesta, –también como forma de vida–, y el desamparo e infortunio de los personajes. En ambos está presente el fatalismo y la pasión malograda, aunque Gavaldón lo proyecta más en gestos y lamentaciones de los personajes que en la sordidez de los espacios y degradación, hasta el esperpento que conmocionan en *El imperio de la fortuna*, la segunda adaptación sobre *El gallo dorado*.

Gavaldón, aun así, proyecta un país en crisis, en medio de la simulación política del alemanismo, entrelíneas, que se diluye con la alusión de un tiempo pretérito, 1930, en que la narración cinematográfica corre. Alcanza el pesimismo –inherente a toda la obra de Rulfo–; la limpidez de los escenarios rurales se opone a la aflicción o crispación en el semblante de los personajes. Gavaldón alcanza un producto “calidad exportación”; La ropas de Dionisio Pinzón están atildadas, muy distintos a los andrajos que vestiría un hombre al borde de la miseria que milagrosamente se despojo Dionisio Pinzón; “La postergada valoración de la novela de Rulfo – señala Moisés Elías Fuentes– y el ninguneo a la adaptación fílmica de Gavaldón son acciones injustas y groseras que mucho aportan a la comprensión de la perspicacia y el genio con que dos autores tomaron el riesgo de la evolución de sus respectivas obras creativas”.¹⁰¹

La historia original tuvo severas críticas; por ejemplo, Miguel Barbachano Ponce, la calificó de fallida, aunque el propio Rulfo consideró que Gavaldón respetó el guion; en perspectiva se puede concluir que Rulfo se refería a que Gavaldón respetó la esencia de la historia. Sobre la adaptación de Roberto Gavaldón, Arturo Ripstein ha comentado:

Es una película singular, es la última de la época de oro del cine mexicano: música folklórica, estruendosa, gigantesca. A mí siempre me quedaron las ganas de hacer la contraparte. Yo conocía bien a Rulfo y le dije, ‘oye, Juan, ¿me das la opción deshacer [una nueva versión de] esta película?’; [El permiso] me lo dio inmediatamente. Fui a hablar con Alberto Isaac que había sido cineasta

¹⁰⁰ Véase, Moisés Elías Fuentes (2016), “Juan Rulfo y Roberto Gavaldón: el desencuentro fructífero”, México, *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, septiembre, p. 56.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 59.

hasta que se volvió funcionario del Instituto de Cinematografía [...] y autorizó que se hiciera la película... El realismo mágico es difícilísimo de llevar al cine —agrega Ripstein— porque es hiperbólico, y las hipérbolas sólo son concebibles en la imaginación; no son concretas. El cine es absolutamente concreto.

El colofón de la época del cine mexicano, también representó en *El gallo de oro* la decadencia del melodrama ranchero:

...transformó el típico retrato de las ferias pueblerinas —creación fílmica por excelencia— en un entorno simbólico y decadente, a la vez que sobrio y reflexivo [...] Para finales de los cincuenta, la fórmula de la comedia ranchera estaba prácticamente agotada. Sus principales *estrellas*, Jorge Negrete y Pedro Infante, habían muerto y la reiteración de sus escenarios había erosionado sus ya de por sí endebles fundamentos.¹⁰²

Fernando Mino García añade que los años setenta seguirá el ocaso de este cine; se había desvanecido casi por completo

el empuje del nacionalismo cultural y sus productos subsidiarios [...] El triángulo de Dionisio Pinzón (Ignacio López Tarso), Bernarda Cutiño (Lucha Villa) y Lorenzo Benavides (Narciso Busquets) es introspectivo y sutil, y cruda resolución dista del espíritu festivo. Cada vértice se encuentra atado al otro hasta que la muerte del *Gallo de oro* rompe el encanto del redondel.¹⁰³

m) *El imperio de la fortuna*

La historia en torno a las peleas de gallos y los juegos de azar es un drama que se libera en la figura de La Pinzona, quien seguirá los pasos errantes de su madre, La Caponera. Esta adaptación del guion representó la primera colaboración, entre Paz Alicia Garcíadiego y Ripstein: es sobria y confiere elementos descriptivos que enriquecen, para empezar, el entorno de San Miguel del Milagro. Ripstein muestra uno sus preceptos al adaptar un texto o un hecho: “la manera en que se cuenta la historia, *es* la historia [...] Hay que estar atento qué te inspira”.¹⁰⁴ La “manera”, pues, es la interpretación del cineasta que por lo demás no tiene por qué ceñirse al texto, lo cual es

¹⁰² Fernando Mino García (2011), “El gallo de oro. La nostalgia de la libertad”, en *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional-Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 226, 231.

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 226; 231-232.

¹⁰⁴ Ricardo Rocha y Sergio Sarmiento, “Una conversación con Arturo Ripstein” (*Rocha y Sarmiento*), ADN Opinión, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2MjMvll1k6o> [consulta, 23 de abril de 2018].

innecesario: los medios del cine no son los de la literatura. Él mismo reconoce que lo primero que debe hacer un cineasta cuando adapta una obra literaria es traicionar al autor.¹⁰⁵

Rubén Gámez llegó más lejos: en su afán de interpretación personal, por ejemplo, en un libreto que escribió a partir de “Talpa”, los protagonistas, al final de la película aparecen cantando en un *freeway* en Los Ángeles California. Él mismo se preguntó: “¿sería esto llevar las cosas a un extremo?, ¿sería una grave falta? No lo creo, puesto que el cine es un medio de expresión que día a día se renueva, se aleja más de cualquier ortodoxia y le es imperativo el cambio constante y no hay que temer conformar, transformar, trastornar toda la historia que se considere vital, importante”.¹⁰⁶ Además, aunque no sea una revelación, aceptémoslo: a cada generación, les corresponde actualizar a sus clásicos.

Juan Carlos Rulfo, ha señalado que a finales de los años setenta, Rubén Gámez y su padre trabajaban en la adaptación cinematográfica de *El Llano en llamas*, aunque situado en el Zócalo de la Ciudad de México, “donde por cierto empieza *La fórmula secreta* [...] Les tocó vivir tiempos históricos diferentes. La película no se concretó porque [José] López Portillo mató al cine nacional y lo volvió más oscuro. Nos hacen falta trabajos que jueguen con la realidad y la metáfora”.¹⁰⁷

En *El imperio de la fortuna* (1985), protagonizada por Ernesto Gómez Cruz (Dionisio Pinzón), Blanca Guerra (Bernarda Cutiño) y Alejandro Parodi (Lorenzo Benavides), la turbulencia intensifica la narración con un realismo punzante: estamos ante un Dionisio rencoroso, taimado e iracundo; vemos a una Caponera bravía, incólume y torturada. Y Lorenzo Benavides, encumbrado, pendenciero, pragmático. Esta versión está más cercana a la atmósfera que rodea al texto rulfiano. En distintos pasajes alcanza un hiperrealismo perturbador; su atmósfera nos recuerda *Los olvidados* (1950) de Buñuel, a quien Ripstein descubrió en la adolescencia cuando vio *Nazarín* (1958); el aragonés fue maestro y amigo del joven, hijo del productor Alfredo Ripstein Jr. Fiel a sus principios, como en casi toda su filmografía, el realizador nos deja ver, sobre todo, la maldad congénita de la condición humana, que vive entre instantes aciagos e inefables culpas.

La película se realizó a finales de 1985 en el estado de Tlaxcala. Al iniciarse 1986, la filmación había concluido, y la muerte le impidió a Rulfo asistir el estreno. Si la hubiese visto no se habría decepcionado, a pesar de los momentos sofocantes que dejan ver el infortunio y las

¹⁰⁵ *Cien años con Juan Rulfo* (Miniserie de TV. *Trailer*), en YouTube:

https://www.filmaffinity.com/mx/evidéos.php?movie_id=529633 [consulta, 14 de abril de 2018].

¹⁰⁶ Rubén Gámez, “Juan Rulfo en el cine”, en Gabriela Yanes Gómez (1996), *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Universidad de Colima, Guadalajara, Jalisco, p. 69.

¹⁰⁷ Héctor González (2017), “Juan Carlos Rulfo: ‘Pedro Páramo podría ser un perfecto *Chapo Guzmán*’”, *Laberinto* en *Milenio*, núm. 726, 13 de mayo, p. 11.

desgracias de los protagonistas; su crudeza alcanza el esperpento. Blanca Guerra destaca por su naturalidad, al imprimir el carácter ingobernable de la Caponera, que anuncia su decadencia con ansiedad silenciosa, amansada por el alcohol; antes para romper el típico ambiente de los palenques, en lugar de cantar un canción ranchera o un corrido –irrumpe el sarcasmo bufo– al escucharse la canción *Volare* que nos asoma al optimismo de finales de los años cincuenta.¹⁰⁸ La escena es notable: Blanca Guerra realiza una suerte de canto recitado; la desafinación contrasta con el enfoque de la la actriz, desde la cintura (plano americano) y luego se aleja con lentitud -coincidiendo con la duración de la canción- hasta verse a lo lejos, en plano general, situada en un nicho, entre dos columnas, deseable divinidad profana.

La decisión de Paz Alicia Garcíadiego de sustituir a los mariachis por músicos de banda, se debe a un requisito de Ripstein porque no le gusta el género ranchero.¹⁰⁹ La historia, comprende el argumento original completo –a diferencia de la versión de Gavaldón, que sólo abarca la primera parte– y se apega más al texto y al drama interior, sobre todo, de la existencia humana, respirable como ocurre en los textos de Rulfo, incluso en los menos conocidos como “Un pedazo de noche”.

El pesimismo y la conciencia de un país en crisis permanente, son rasgos en los que coinciden, por completo, Rulfo y Ripstein: “[México] es un país escalofriantemente; un país de sobrevivientes y de cosas tenebrosas. Hablar de eso [en mis películas] es apenas una revancha minúscula; México es un país difícilísimo [...] Hablo mal de él, tengo todo el derecho del mundo, lo padezco”.¹¹⁰ *El imperio de la fortuna* ganó, en 1987, la mayoría de las categorías del Premio Ariel; entre las siete estatuillas, el Ariel de Oro fue para Ripstein, y a Rulfo se le concedió el Ariel de Plata por mejor guion original de Paz Alicia GarcíaDiego.¹¹¹ Esta adaptación es una de las más originales y, como en muy pocas, hay un equilibrio entre la libertad del director para concebir su propia versión del texto literario con los recursos propios del cine, logrando una homogeneidad de imagen y atmósfera audiovisuales. En mi opinión, es uno de los largometrajes que proyectan

¹⁰⁸ *Volare* es el nombre más conocido de *Nel blu dipinto di blu*; en español *En el cielo pintado de azul*, de 1958, que volvió célebre Domenico Modugno (la coautoría es Migliacci Francesco) una de las canciones italianas con más versiones en el mundo, desde Dean Martin hasta ABBA, pasando por Frank Sinatra, Luciano Pavarotti y Gipsy Kings.

¹⁰⁹ Con todo y el rechazo al género de esta música, Ripstein filmó su visión acerca de la vida de Lucha Reyes: *La reina de la noche* (1994).

¹¹⁰ Hugo Lara Chávez (2014), “Arturo Ripstein. Entrevista parte 2 de 2”, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iOVcvsnDjrU> [consulta, 8 de abril de 2018].

¹¹¹ También fueron premiados Ernesto Gómez Cruz (Mejor actor), Ernesto Yáñez (Mejor actor de cuadro), Arturo Ripstein (Mejor dirección), Carlos Savage (Mejor edición), Ana Sánchez y Patrick Pasquier (Mejor ambientación) y Alejandro Parodi (Mejor Coactuación Masculina). Ernesto Gómez Cruz, además, fue galardonada como el Mejor actor en el Festival de Cine de la Habana (1986) y recibió la Concha de Plata por el Mejor actor en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

los motivos conductores presentes en la obra rulfiana. Una adaptación igualmente, libre y profunda es *Los confines* (1988) de Mital Valdés, realizada a partir de diversos personajes rulfianos.¹¹²

n) El reconocimiento de *El gallo de oro* como novela

Al paso de los años, el reconocimiento de *El gallo de oro* como novela se ha extendido; la mayoría de los académicos lo reconocen; lo cierto es que esta aceptación no ha sido tan rotunda como lo establece José Carlos González Boixo.¹¹³ El mismo escritor la relegó al aceptar que se publicará en un libro con guiones. El olvido de *El gallo de oro* se debe a que se le etiquetó como texto fílmico cuando ERA lo publicó en el mismo libro con “La fórmula secreta” y “El despojo”; esa identificación, señala Douglas Weatherford, “habría sido ubicua y dañina”.¹¹⁴ *El gallo de oro* se subestimó como texto literario porque, es natural, se le ha comparado con *Pedro Páramo*, cuya estructura es compleja y dispuesta como “fragmentos” de un mural.

Milagros Ezquerro y José Carlos González Boixo, después de Jorge Rufinelli y Heber Raviolo, continuaron –entre los especialistas– la revaloración del texto de Rulfo. Ezquerro observa: “*El gallo de oro* no es un texto para cine, sino una novela corta que forma parte cabal del núcleo central de la obra del escritor jalisciense, una novela que no sólo tiene un poderoso

¹¹² Semanas después de haber concluido la última versión de esta investigación supe de la publicación de *Juan Rulfo en el cine: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, cuya versión impresa es incoseguible. Pude obtener e revisar la versión digital e hice una lectura general del volumen que contiene el guion definitivo (1965) de *Pedro Páramo* (en cuya portada aparecen Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano como los realizadores de la adaptación); asimismo se incluyen las versiones de 1963 (preliminar) y 1964 (definitiva) de *El gallo de oro*. Se concluye que Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, respectivamente, escribieron las sucesivas versiones. En la versión definitiva, en los créditos, aparece primero el nombre del escritor mexicano y seguirán el autor de *La hojarasca* y, al final, el propio director, Roberto Gavaldón. Los textos de Douglas J. Weatherford, José Carlos González Boixo y Fernando Mino García, sitúan a Rulfo en el ámbito del cine, que -como ya se ha visto- conoció muy bien. Se saben del largo periplo de Carlos Velo, de casi una década, antes de la filmación de *Pedro Páramo*; también se describen las “problemáticas textuales” que rodea a la versión de 1963 del guion de *El gallo de oro*, así como la significación que para García Márquez representó colaborar con los hermanos Barbachano; se deja entrever ciertas tensiones entre el colombiano y Gavaldón; sería esta una de las razones indirectas por las que llamó a Fuentes. De cualquier modo la adaptación sobre el gallo dorado, representó el primer guion que García Márquez con Carlos Fuentes.

Si hubiese tenido este volumen en el momento de su aparición (junio de 2020) -anunciado, desde 2017- me habría permitido desarrollar distintas líneas temáticas que en este capítulo sólo enuncio; también habría servido para corroborar ciertas conclusiones a las que me aproxime. Véase: *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*. Editorial RM, 2020.

¹¹³ El crítico español escribió en 2010: “toda la crítica, sin excepciones, ha considerado que se trata de un texto literario –novela, novela corta o relato– que debe analizarse al margen de su funcionalidad con los proyectos cinematográficos a los que dio origen”. Véase, José Carlos González Boixo (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, p. 86.

¹¹⁴ Douglas Weatherford (2010), “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 43.

atractivo, sino que está hondamente vinculada con la obra anterior”.¹¹⁵ Hermenegildo Bastos, por su parte, señala: “Es conveniente recordar que San Miguel del Milagro, así como La Media Luna y San Gabriel forman parte de un mundo mayor, están incluidos (aunque de modo marginal) en el sistema capitalista [...] Los acontecimientos narrados en *El gallo de oro* forman la historia de un doble fracaso, creo yo: por un lado, el fracaso por no haberse superado el desorden en el sentido de la construcción de un nuevo orden; por otro, el fracaso del autor en tratar de entender su historia viva [y] el autor está ahí incluido en la historia como uno de sus personajes, no en la figura de éste o de aquel en particular, sino en la figura de su narrador”.¹¹⁶

La preocupación de Rulfo por la desigualdad social, incluso, el racismo dominante en la sociedad mexicana sobresale a lo largo de *El gallo de oro*; su escepticismo sobre el genuino avance de la condición humana también está presente en esta novela. A pesar del agitado devenir de las acciones, su inmovilidad es sofocante, sobre todo a partir de la secuencia IX:

Y se quedaron. Frente a una cubierta de mármol estaban los dos distribuyéndose las cartas para continuar el juego. No muy lejos de ellos, sentada en el mismo sillón de alto respaldo que ocupó al llegar, Bernarda Cutiño los observaba, teniendo a su hija dormida sobre el regazo.¹¹⁷

El aprecio de los académicos a *El gallo de oro* se ha extendido de manera paulatina durante los últimos tres lustros, aunque ciertamente está lejos de la lectura, análisis e interpretaciones de lectores comunes y especialistas que ha tenido *Pedro Páramo*. La investigadora Weselina Gacinska señala: “...*El gallo de oro* nunca ha recibido la atención debida por parte de los críticos de la literatura. La escasa bibliografía y pocas ediciones del libro, en comparación con amplios estudios sobre *Pedro Páramo*”.¹¹⁸

El gallo de oro, se concluye, ha concitado más atención de los lectores en los últimos años: entre 2016 y 2019 se han realizado tres reimpressiones del texto. Los altibajos en la recepción y valoración de *El gallo de oro* se deben, sobre todo, a la proyección editorial que ha recibido. Al principio, la poca aceptación del texto –claro, también en comparación con *Pedro Páramo*– se debió, hay que reiterarlo, a su publicación como “texto para cine” y a su asociación con la

¹¹⁵ Milagros Ezquerro (1992), “*El gallo de oro* o el texto enterrado”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, coordinación de Claude Fell, México, CONACULTA-ALLCA-XX 1992, p. 685.

¹¹⁶ Hermenegildo Bastos (2005), “Todo es oro que sale de la boca. “Nación y Estado en *El gallo de oro*”, en *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM, pp. 33, 59.

¹¹⁷ Juan Rulfo, *El gallo de oro* (2010), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, p. 86. *El gallo de oro*, p. 124.

¹¹⁸ Weselina Gacinska (2018), “*El gallo de oro*, recuperación de una novela marginada *Philobiblion*, p. 245, en https://www.academia.edu/37364428/El_gallo_de_oro_recuperaci%C3%B3n_de_una_novela_marginada [consulta, 2 de enero de 2020].

película de Gavaldón. *El gallo de oro* sintetiza las diversas vertientes de los intereses temáticos y las vetas creativas de Rulfo: su devoción y nostalgia por el México rural, sus costumbres, su vida diaria, además de su ambición por integrar en la literatura, en una atmósfera más realista, el habla del México rural. J. Patrick Duffey anota:

Si comparamos *El gallo de oro* con las otras obras literarias de Rulfo, algo parece estar faltando en el primero [...] lo que no está presente en *El gallo de oro*, irónicamente, es el contenido visual y las técnicas cinematográficas que constantemente enriquecen las páginas narrativas como *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* [...] Esto arroja luz no sólo en cuanto al concepto que Rulfo tenía de lo que era un libreto cinematográfico, sino también en cuanto a lo que para él era una novela publicable. Para Rulfo, un guion cinematográfico es un guion que debe acompañar las imágenes logradas por alguien más; una novela, en contraste, debe ofrecer tanto lo visual como lo sonoro.¹¹⁹

o) El cine: afición y proyecto profesional

Rulfo consideraba que la posición óptima de las adaptaciones para el cine, es la supervisión de los escritores durante la filmación. De ese modo, el texto literario se queda en el libro y se traslada a un público mucho más amplio a través de imágenes que el escritor ha examinado y aceptado: “el gran escritor cubano Alejo Carpentier. Vendió sus tres novelas, *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El acoso*, y se encargó de la supervisión. Así la obra queda en libro y pasa a un público vastísimo mediante imágenes que el propio novelista ha vigilado”.¹²⁰

Rulfo sabía que la integración del texto literario al discurso visual está mediada por la imagen figurada y la imagen directa de la fotografía en movimiento del cine, y quiso aprovechar su oficio como fotógrafo para colaborar en producciones cinematográficas relacionados con su obra y la de otros autores. Su obra literaria, de ese modo, habría tenido nuevas vertientes en la industria del cine, incluso, habrían podido coexistir de manera provechosa historia y ficción; literatura y cine, no desde la perspectiva de las letras sino desde la oralidad, los imaginarios y la memoria audiovisual, ambiental: el ritmo, el timbre y la masa sonora de la vida cotidiana rural, el estertor de las edificaciones en ruinas y los murmullos de la naturaleza agitada por el viento, y los

¹¹⁹ J. Patrick Duffey (1996), “Política, mito y técnica cinematográfica: el tiempo y el espacio en la obra de José Revueltas y Juan Rulfo”, en *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México Coordinación de Humanidades-UNAM, p. 62.

¹²⁰ A mediados de 1959, en uno de los momentos más complejos de su vida, Rulfo comentó a José Emilio Pacheco que trabajaba en “‘El gallo de oro’, novela inédita, que convertí en el guion de una película”. “El género no me interesa; [...] el cine asesinó mi cuento ‘Talpa’, lo hizo pedazos en una película execrable” José Emilio Pacheco (1959), “Imagen de Juan Rulfo”, *México en la Cultura en Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.

pobladores sacudidos por el temor ante la incertidumbre, entre la pobreza, y el temor de ser desalojados de sus hogares y despojados de sus tierras.¹²¹

Rulfo conoció bien los distintos ámbitos de la vida cultural e intelectual del país en el medio artístico mexicano (un tema del que casi nada se ha estudiado es sobre los vínculos de Rulfo con el teatro); su alejamiento del ámbito del cine, sin duda fue una decisión difícil. Y coincidieron una serie de factores personales y laborales, además de la decepción que le produjo ver algunas de las adaptaciones realizadas a su obra.

Ante el exterior, él se convirtió, sin saberlo, en un personajes literarios, asimismo, su obra, terminó siendo una representación icónica de la cultura mexicana. No es menos cierto que Rulfo rehuyó el bullicio de las tertulias, sobre todo, cuando dejó de ser asiduo a las fiestas y reuniones animadas por el alcohol. Su estado anímico era inestable y fue proclive a la depresión que se ha relacionado con su silencio editorial. La constancia, el tiempo y la convicción, en la existencia de Rulfo, fueron manchados por el fatalismo. Fue sensible al mundo rural, a sus carencias y su miseria; les dio voz a sus hombres y mujeres, y con porfía preservó la memoria de sus antecesores.

p) El cine: documento, memoria y biografía

Juan Carlos Rulfo (1964), el hijo menor del escritor indagó y documentó el pasado de sus ancestros y actualizó la memoria en su padre: la memoria, no sólo como un archivo histórico sino también como un ente que desde la evocación y el recuerdo revitaliza, más aún, reinterpreta hechos y, con ello, existencias individuales e historias colectivas. En *El abuelo Cheno y otras historias* (1993) el cineasta va en busca de los rastros de su abuelo que fue asesinado cuando su padre tenía seis años de edad. Y ese hecho marcaría la vida del futuro escritor. Llega hasta la hacienda de San Pedro Toxín y sus alrededores y entrevista a sobrevivientes de la época de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo, quienes cuentan cómo vivía, cómo era el hacendado. Es revelador el anecdotario y la recreación del habla; los diálogos y monólogos se vuelven historias de vida que podrían ser relatos fantásticos. El cineasta enfatiza el modo de hablar, además de cuánto dicen los ancianos; asimismo, dejan ver al espectador las geografías: la topografía, el ambiente y la domesticidad de

¹²¹ El incremento de la violencia en nuestros días se actualiza en coyunturas distintas; se ha pasado del poder y brutalidad de los caciques –uno de cuyos modelos supremos es Pedro Páramo– a la actual barbarie de los sicarios y el pánico que produce de manera cotidiana la brutalidad de los narcotraficantes. Según datos del diario *El País*, la violencia durante 2019 en la República mexicana arrojó un promedio de cien asesinatos al día; el único dato favorable es que, a lo largo de este lapso, los asesinatos no aumentaron: se estabilizaron entre dos mil novecientos y tres mil al mes. Pablo Ferri (2019), “México y la encrucijada de los 100 asesinatos diarios”, 1 de diciembre de 2019, en https://elpais.com/internacional/2019/12/01/actualidad/1575213590_178809.html [consulta, 22 de enero de 2020].

quienes hablan. Una atmósfera de nostalgia, lejos del sentimentalismo que sí se atisba en *Del olvido al no me acuerdo* (1999): la indagación de huellas visibles de su padre, se alterna con las declaraciones de amigos y conocidos, así como el recorrido de la madre del cineasta, quien trae al presente instantes significativos de sus encuentros con el joven Juan Pérez Vizcaíno, y cómo se convirtió en Juan Rulfo.

La intimidad como escenario de entornos geográficos es uno de los logros significativos de estas dos cintas. Las sonoridades son muy relevantes para Rulfo; recordar –como ya se vio en el capítulo V– el nombre de su primera novela, en la versión que entrego al Centro Mexicano de Escritores sea ‘Los Murmullos’; también es revelador que Juan Preciado, deja de respirar físicamente en su búsqueda del del personaje central; al concluir la primera parte de la novela –precisamente– muere por efecto de los murmullos. Sobre esta filmación el cineasta recuerda que cuando su padre murió, “mi madre nos reunió y nos dijo que debíamos ir a buscar sus recuerdos. Fue tal la insistencia que agarré una cámara de vídeo y me fui al sur de Jalisco [...] Yo no sabía qué iba a buscar ni qué iba a encontrar, pero tenía la idea de preguntar a las gentes sobre él. Fue un viaje hacia el pasado”.¹²²

El abuelo Cheno y otras historias –anota Jorge Ayala Blanco– es la improbable crónica documental de un homicidio inextinguible [...] Juanito Pérez Rulfo, el futuro poeta narrativo. Casi tres cuartos de siglo después, una empinada vereda pedregosa lleva al guía octogenario don Jesús el Motilón *naïvemente* bilingüe (“Ai do no / I don’ t know”), hasta el lento promontorio donde, *in situ* asesino y con base de cemento, una cruz de alambazón se alza en memoria funeral del hoy legendario Abuelo Cheno.¹²³

Rulfo había sellado con su proverbial silencio esa historia doméstica regional; siempre que pudo, evitó reabrir las heridas que nunca cicatrizaron por completo. Significaba caer a la oscuridad fangosa que había dejado en el escritor, el asesinato de su padre.

Con motivo del primer centenario de Rulfo, en 2017, Juan Carlos Rulfo dio a conocer la serie *Cien años de Juan Rulfo*; desde el otoño de 2020, es accesible para las grandes audiencias. Juan Carlos Rulfo es un viajero que fija los recuerdos de sus informantes y conserva la libertad discursiva. Por momentos su trabajo está más ligado a la antropología social, incluso a la historia de las mentalidades, que al documental biográfico. El cineasta cumple varios propósitos, incluso catárticos, a lo largo de sus expediciones: acude al reencuentro con su padre y descubre detalles

¹²² Reina Roffé (2003), *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Madrid, Espasa (Biografías), p. 239.

¹²³ Jorge Ayala Blanco (1996), “La posteridad pretérita en el cine de Rulfo”, *La Jornada Semanal* en *La Jornada*, México, 28 de enero, p. 4.

que el hermetismo, la idiosincrasia y el pudor le impidieron al escritor explicar; por ejemplo, la muerte violenta de su padre; desinhibido y proverbial, el cineasta transita de la posición del observador que escucha e indaga, hasta alcanzar un lugar protagónico en la serie; llevará al espectador a un territorio donde se desvanecen las fronteras entre biografía y autobiografía; recuperación de la memoria, testimonio e historia. Se propone descubrir huellas desconocidas de su padre para explicarse a sí mismo.

Cien años con Juan Rulfo es un rastreo de las huellas del fotógrafo y escritor; durante su periplo las voces traen al presente hechos y experiencias anímicas que adquieren nuevos acentos, desde el afecto de familiares amigos y colegas, la sapiencia de intelectuales y artistas o el análisis de los académicos que dieron sentido y enfatizaron temas. Fotografía y cine se actualizan en una mirada biográfica crepuscular, en un país manchado por la violencia, el despojo, la impunidad en todos los ámbitos; de la austeridad personal a los hallazgos pletóricos del ícono de la cultura mexicana, cuyo prestigio pervive, como en todos los clásicos. Y su mayor fragua es el paso del tiempo.¹²⁴

El cine como arte y ejercicio profesional que se alimenta de múltiples disciplinas y oficios ha sido central para los narradores mexicanos; a la influencia que la obra literaria de Rulfo se empieza a integrar el trabajo fotográfico. Lo cierto es que –como se ha visto en el capítulo anterior– en el imaginario social, la fotografía siempre quedará sombreado por la literatura. Aun así, se está conociendo más al fotógrafo que captó y recuperó parte de la memoria del México rural y, en menor medida, la incipiente modernidad de la capital del país. Y de manera complementaria, “el cine se convirtió para la narrativa mexicana en una de esas fuerzas que ayudaron a moldear algunas de las obras más ampliamente aclamadas dentro de la literatura”.¹²⁵

¹²⁴ La serie *Cien años de Juan Rulfo*, con guion de Marina Stavenhage, testimonia detalles de la vida y la obra de Rulfo, sobre todo de su labor en la fotografía y en el cine. Desde el otoño de 2020 está disponible en *streaming* a través de la plataforma de Amazon. La serie comprende siete capítulos que ahondan, desde diferentes miradas e interpretaciones de la obra literaria. Diversos personajes dan su testimonio personal o profesional sobre el literato jalisciense; entre ellos: Jorge Ayala Blanco, Blanca Guerra, Manuel Ojeda, Patricia Reyes Espíndola, Elena Poniatowska, Eduardo Galeano, Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Tomás Mojarro, Arturo Ripstein y Werner Herzog. La serie se estrenó en la Cineteca Nacional en noviembre de 2017 y se transmitió a partir de este mes en el Canal 22 de la televisión abierta. La serie abarcan la historia de sus ancestros; su propia vida así como la vida; la vocación y la formación del escritor; y naturalmente se concentra episodios particulares a la obra literaria, a la fotografía, el cine y las adaptaciones que se hicieron de su obra; el trabajo antropológico de Rulfo también está presente; un capítulo más se consagra al silencio y las interrogantes que rodearon y provocó en el creador jalisciense. Y el último capítulo es una síntesis de los anteriores; se aborda, también, el tema de la traducción de la obra del escritor jalisciense. Véase, Roberto García Bonilla (2022), “Exploradores de la memoria: *Cien años con Juan Rulfo*”, México, *Senderos filológicos. Revista de divulgación* [digital], Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, vol. 4, núm. 1 [consulta, 6 de mayo, 2022].

¹²⁵ J. Patrick Duffey (1996), *op. cit.*, p. 68.

q) El legado y la influencia de Rulfo en el cine

La brevedad de la obra de Rulfo es inversamente proporcional a las adaptaciones que de ella se han hecho a partir de disciplinas tan disimiles como el teatro, la música, la danza y el cine. *Talpa*¹²⁶ de Alfredo B. Crevenna es la primera adaptación al cine de una obra de Rulfo y se estrenó en 1955, el mismo año en que apareció *Pedro Páramo*.

Habría que mencionar, también, al menos, algunas producciones cinematográficas como el *Pedro Páramo* (1966) de Carlos Velo, *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac; la segunda versión de la novela de Rulfo: *El hombre de la Media Luna* (1976) de José Bolaños, y de él mismo, *Que esperen los viejos* (1976); *Tras el horizonte* (1984) y *Los confines* (1988) de Mítl Valdéz; *Nepomuceno Juanito* (1991) de Jorge Bolado, y *Tequila* de Rubén Gámez (1991). La versión cinematográfica de *Pedro Páramo* realizada por Carlos Velo, en perspectiva, es más estimable de cuanto la crítica mostró en su momento. Los propios cineastas han reconocido que no es una versión fallida, por completo. Mítl Valdéz ha señalado que tiene cualidades en la fotografía y en la ambientación, aunque los protagonistas no tienen la apariencia de los hacendados mexicanos.

Rulfo ha observado que el sentido trágico de la novela reside en que Pedro Páramo y Susana San Juan son personas mayores que se encontraron luego de aspirar una relación afectiva. “El *Pedro Páramo* de Carlos Velo me gusta mucho –ha comentado Juan Carlos Rulfo– porque es *kitsch*, y pese a que todo lo simplifica de manera lineal tiene su encanto, con todo y John Gavin. Los brasileños han sabido crear espacios de cierto realismo rulfiano más acertados que en México. En este sentido, el cine de ficción mexicano está más rezagado”.¹²⁷ Y sobre la adaptación de *Pedro Páramo* al cine, su propio autor señaló: “*Pedro Páramo* no es para el cine. El cine literario es un fracaso”.¹²⁸ Felipe Garrido ha propuesto: “Habría que dejar a un lado las palabras de Rulfo; filmar *Pedro Páramo* casi sin palabras; conservar solamente algunos diálogos; traducir a imágenes,

¹²⁶ Blas Galindo realizó el ballet denominado *La manda* (1951), a partir de “*Talpa*”. En una investigación anterior, consignó cerca de medio centenar de obras, realizadas entre 1955 y el año 2000; incluyen largometrajes, medimetrajes, cortometrajes, videos, además de producciones para televisión y documentales alrededor del escritor. No se incluyen los espectáculos escénicos ni las obras de teatro. Véase, Roberto García Bonilla (2009), Apéndice, IX: “Producciones en torno a Rulfo y su obra” en, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 457-472.

¹²⁷ Héctor González (2017), “Juan Carlos Rulfo. *Pedro Páramo* podría ser un perfecto *Chapo Guzmán*”, *Laberinto en Milenio*, núm. 726, 13 de mayo, p. 11.

¹²⁸ Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 207.

sin que se perdiera la fuerza, todos los bellísimos fragmentos narrativos y la mayor parte de los monólogos interiores”.¹²⁹

Desde una mirada panorámica sobre el corpus de la vida y la obra de Rulfo que se ha llevado al cine, habrá que observar trabajos de Roberto Rochín, Jaime Ruiz Ibáñez, Juan Carlos Rulfo y Carlos Velo. Los cortometrajes de Rochín, *Un pedazo de noche* (1991) y *Paso del Norte* (1995) son excepcionales por la pulcritud con que los respectivos guiones se ciñen a las obras originales; además, la recuperación de los ambientes y la atmósfera anímica son cabales en su realismo; son relevantes porque estos dos textos son los únicos en los que la Ciudad de México está presente, lo cual no significa que haya relegado su importancia, sino que la integra al resto de sus textos de una manera cautelosa. En 2004 Rochín filmó el cortometraje *Cleotilde* –en color– a partir de un borrador del escritor; lo protagonizaron Pedro Armendáriz Jr. y Ana Claudia Talancón, quienes denotan cierta impostación; el resultado no alcanza la hondura que pretendió Rochín a partir de un texto prácticamente desconocido para la mayoría de los lectores;¹³⁰ aun así el cortometraje de Rochín es notable al rescatar la atmósfera trágica de narración realista (centrado en la infidelidad y el crimen), cuya narración del asesino –y narrador-protagonista–, recuerda al hombre que describe con frialdad sicópata, como mató a Remigio Torricos en “La Cuesta de las Comadres”.

Un pedazo de Noche, *Paso del Norte* y *Cleotilde*, reunidos, aparecieron como largometraje con el nombre de *Purgatorio* (2010); sin proponérselo, Rochín integra el imaginario ciudadano ficcional de Rulfo¹³¹ que quiso incorporarlo con la existencia rural. Dos líneas de “Cleotilde” posee la esencia del estilo rulfiano: donde vida y muerte conviven sombreados por la memoria y la culpa: “Yo sé que todo lo que uno mata, mientras siga vivo, sigue viviendo. Eso es lo que pasa”.¹³² la culpa es una constante en toda la obra de Rulfo.

Rochín es un preciosista de la imagen, logra que las escenas aparezcan con la naturalidad que las narraciones –aun las adaptaciones– lo exigen. Algo semejante ocurre con el cortometraje *Agonía* (1991) de Jaime Ruiz Ibáñez, quien en su *ópera prima* –con los recursos de un estudiante– realiza una adaptación libre del texto “Los girasoles”, protagonizado por Arcelia Ramírez e Ignacio Guadalupe: Lucio Muñoz asesina a Pedro Jiménez, que mientras agoniza es recordado

¹²⁹ Felipe Garrido (2004), “Para filmar *Pedro Páramo*”, en *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, México, UNAM, p. 120.

¹³⁰ El texto “Cleotilde” se publicó por vez primera en los textos incluidos en *Los Cuadernos de Juan Rulfo* (Ediciones Era, 1994), y se integró, también, a la sección “Otros relatos” –que incluye 13 textos– en *El gallo de oro y otros relatos* de (RM, 2017), republicada en 2019.

¹³¹ “Un pedazo de Noche” y “Paso del Norte”, como ya se ha visto en capítulos anteriores, son los únicos textos de Rulfo donde aparece la Ciudad de México como escenario de sus historias.

¹³² Juan Rulfo (1994), “Cleotilde”, *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, p. 38.

por Lucio: imagina que huye y en su evocación justifica los motivos que lo llevaron a disparar contra el cuerpo de su víctima, que a su vez violó a su hermana. Lucio debe limpiar la afrenta porque su madre antes de morir le pidió que cuidará y defendiera a la joven; representa la memoria de la madre hecha deber; la venganza, la culpa, la violencia y la pérdida son temas que recuerdan a Dolores y Juan Preciado, el cuento “¡Diles que no me maten!” y, de manera indirecta, “Talpa”. El drama en la historia es rotundo, si se exceptúa la armónica que se escucha tras el disparo homicida, quien pierde la mirada en el horizonte, es el rostro de perplejidad manchado de culpa. La música *folcloriza* y banaliza la atmósfera, sobre todo si se recuerda el sugerente poder de los paisajes sonoros y la eficacia del silencio en la literatura de Rulfo.

Pocos meses antes de su muerte Rulfo señaló que se sentía “dolido porque no se me toma en cuenta para adaptar mis historias”.¹³³ Esa afirmación llevó a Miguel Barbachano Ponce a preguntarse, años después, si los cineastas traicionaron o decepcionaron a Rulfo; el guionista, crítico y profesor concluyó que, a principios de los noventa, la industria del cine en México admitió la imposibilidad “de traspasar la narrativa larga y corta de Rulfo a las agitaciones de la pantalla”; como observó crítico en 1993: “Yo sigo creyendo, como Juan también lo creyó en su días terrenales, que el trastrueque es imposible, que la traición / decepción seguirá en pie hasta la consumación de los siglos. Sin embargo, los jóvenes cineastas deben tener la última palabra”.¹³⁴

El interés de Rulfo por el cine como proyecto profesional y creativo fue permanente desde su juventud hasta la edad adulta, cuando la fama creciente iluminó y manchó, al mismo tiempo, su existencia. Juan Ascencio señala que el escritor jalisciense renunció a su empleo en el Instituto Nacional Indigenista, en 1969, para dedicarse por completo al cine; se asoció con el cineasta Rubén Gámez y ambos compraron un terreno en Chimalhuacán (Ozumba), en el Estado de México. Rulfo tuvo el propósito de crear una colonia de gente del ámbito cinematográfico; podrían trabajar al pie de los volcanes, lejos de la ciudad y sus vicisitudes.¹³⁵ Aunque nada se sabe sobre ese proyecto, la mención es reveladora porque, además, evidencia la amistad y las afinidades entre Gámez y Rulfo, cuya influencia, si bien no tiene el mismo impacto en los lectores

¹³³ Roberto García Bonilla (2009), *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA), 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 207.

¹³⁴ Miguel Barbachano Ponce (1993), “Filmografía rulfiana, ¿traición o decepción?”, *La Jornada*, 30 de mayo, s/p.

¹³⁵ En el expediente de Rulfo en el INI no hay un documento que testifique la renuncia, aunque si hay hojas de servicio entre 1963 y 1968 que enumeran sus labores; al final se indica “Baja 1º ene. /69 por renuncia”. Véase, al respecto, descripción detallada en Roberto García Bonilla, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo* (2009), México, CONACULTA, 2ª edic., (col. El Centauro), pp. 219-220.

que tenía veinte y treinta años hacia atrás, mantiene una vigencia que se ha renovado en cineastas como Alfonso Cuarón, Carlos Reygadas y Guillermo del Toro.

Se encuentran huellas de esa influencia en cintas como *Japón* (2003) de Reygadas: el abandono, la pulsión del deseo sexual relacionado con la pulsión de muerte; definida por Freud como “concepto-límite entre lo somático y lo psíquico”. Si se atisba un poco se encuentra su influencia en el imaginario creado por su fotografía y su literatura. Reygadas describe cómo estableció vínculos con la narrativa y estética de Rulfo: en una entrevista recordó que *Japón* se filmó en el estado de Hidalgo, a unos ciento cincuenta kilómetros de la Ciudad de México y que, de manera coincidental, en un libro de fotografías de Rulfo –que el cineasta acababa de recibir de regalo– encontró que había imágenes de ese cañón, tomadas en los años cuarenta. Fue una sorpresa de que se vieran exactamente igual que en nuestros días: “nada ha cambiado”. La anécdota dio lugar a que el académico Javier Guerrero indagara en la película *Japón* (2002) y, también, *Batalla en el cielo* (2005) la correspondencia en las estrategias narrativas y estéticas que Reygadas empleó y desarrolló para exhibir las reciprocidades y, también, para ocultarlas. El crítico quiere evidenciar el secreto como arma:

...el cineasta oculta y borronea la procedencia, sólo la ‘revela’ casi por error, por accidente; y por el otro, imita la mismísima operación rulfiana: escribir y hablar en más de una dimensión, conservando el sagrado o místico secreto del texto, planteando una ambigüedad eterna, como el proceder de *Pedro Páramo* [...] Quiero [...] superponer el texto a las propias declaraciones de Reygadas o de Rulfo; no pretendo comprobar el origen del film, ni quiero borrar el tono especulativo de mi artículo así como las ambigüedades de la película.¹³⁶

También es revelador el vínculo entre literatura y cine que sobre Rulfo distingue Werner Herzog un director lejano de nuestra geografía. Y entre los mexicanos, Carlos Reygadas, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, han encontrado identificación con Rulfo y un *leit motiv* al leer sus textos. El escritor jalisciense como escritor cimentó sus estructuras discursivas manifiestas en cuadros o imágenes que concebía desde distintos registros y, a partir de la audición, la vista, el habla, el recuerdo, la imaginación y la escritura misma. En el fotógrafo, en cambio, hay una necesidad imperiosa por preservar la memoria histórica, cotidiana, familiar, anímica. En sus fotografías se

¹³⁶ Javier Guerrero (2013), “Correspondencias secretas. Carlos Reygadas lee a Juan Rulfo”, *Revista Internacional d'Humanitats* 29 set-dez, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, pp. 35-36, en http://www.hottopos.com/rih29/35-52Guerrero_REV-RT.pdf [consulta, 9 de abril de 2018].

propuso, sobre todo, conservar y revitalizar las huellas de sus antepasados, las de sus congéneres y, naturalmente, las suyas.

Habla e imagen sostienen las estructuras de sus procesos creativos; recordemos una vez más aquí que para Rulfo existen tres principios básicos en la creación literaria: concebir el personaje, crear el ambiente donde ese personaje se moverá, y finalmente, su habla, la manera como se expresará. Para un guionista y un director de cine estos elementos son igualmente relevantes; el espacio, la atmósfera, el ambiente, las sonoridades, la topografía son esenciales; claro, depende de las inclinaciones, los medios, los recursos y horizontes del realizador. Rulfo logró crear una vastísima polisemia, con una escritura abierta en la significación, liberada en el mar abierto del espacio sin tiempo: del tiempo sin cronología e inexistentes las fronteras entre lo físico y lo metafísico. El artificio literario y el oficio de escritor, le permitieron desplegar una escritura en un ambiente fantástico, aunque dentro de referencias realistas y cotidianas, incluso desde idiosincrasias reconocibles por completo, enfatizando las circunstancias socioculturales como constantes cíclicas. El límite del realismo y el ámbito fantástico puede llegar a desvanecerse, dependiendo de la perspectiva y mirada de los lectores; el escritor marroquí Tahar Ben Jelloun, por ejemplo, ha escrito: “Rulfo me ha enseñado una cosa esencial: *el realismo no existe*. Aquellos que pretenden captarlo se hacen ilusiones y engañan a sus lectores; la realidad no es jamás lo que nosotros vemos. La realidad sólo existe porque exagera. Ella se burla de nosotros y nos llena de ilusiones”.¹³⁷

Werner Herzog ha dicho que siente gran afinidad con Joseph Conrad, Hemingway y Juan Rulfo [...] “Para mí, *Pedro Páramo* es la pieza más fina, no sólo de la literatura mexicana, sino de toda Latinoamérica. La experiencia de la poesía detrás de esa obra es una visión muy profunda; *Pedro Páramo* es el libro al que regreso siempre; puedo repetir sus pasajes”. El realizador de *El enigma de Kaspar Hauser* recordó a un director que reflejó de manera descarnada, incluso, brutal, la vida en la ciudad de México: “Luis Buñuel es uno de los grandes cineastas; siempre trató de descubrir la condición humana y de leer el corazón de las personas. Buñuel vio el contexto social, como *Los olvidados*, mi favorita”.¹³⁸

Guillermo del Toro, cuya película *La forma del agua* (2017) recibió cuatro premios *Oscar*, en su segunda conferencia magistral en el Festival Internacional de cine de Guadalajara, realizada una semana después de haber sido premiado, señaló que no es un iluminado. “Ningún cineasta lo

¹³⁷ Tahar Ben Jelloun (1993), “El realismo no existe: *Pedro Páramo*”, *La Jornada Semanal*, *La Jornada*, México, 28 de febrero, p. 17.

¹³⁸ Jorge Caballero (2011), “Siempre vuelvo a *Pedro Páramo*, puedo repetirlo de memoria”, *La Jornada*, México, 26 de marzo, p. 6, en <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/26/espectaculos/a06n1esp> [consulta, 9 de abril de 2018].

es [...] heredamos una fórmula de hacer cine, que es argumental y de personajes; lo heredamos de la literatura y la dramaturgia tradicional. Lo que se crea en el cine es una fusión plástica, de movimiento, luz y sonido que es única; ahí sí, *la mirada tiene que ser la suma de tu experiencia*". Para él significan más Juan Rulfo, Mary Shelly y Jorge Luis Borges que Lovecraft, "lo que no quiere decir que vayan a estar presentes en la obra que voy a hacer, pero son pilares de creación [...] Cuando quiero escribir en inglés tengo que cambiar el *switch*. En *La forma del agua* por primera vez escribí diálogos en ese idioma, de lo que estoy orgulloso; me costó un trabajazo de más de dos décadas. Cuando cambio el *switch* al inglés leo a Robert Louis Stevenson, pero cuando quiero escribir en español leo a Rulfo".¹³⁹

La frecuentación que los cineastas han tenido con la obra del jalisciense se debe a los recursos y medios cinematográficos, presentes en sus textos. La familiaridad del narrador con la fotografía y el cine es tan natural que extraña, en perspectiva, que no existan más estudios comparativos sobre la presencia del cine en las narraciones de Rulfo, quien tuvo entre sus virtudes previsualizar, también, con superposición de registros; asimismo, es el resultado de su oficio como fotógrafo, que calculaba con precisión al captar el "instante decisivo", necesario para capturar el momento al contener una acción, un movimiento, en una imagen, caracterizada por la continuidad y la originalidad.

¹³⁹ Jorge Caballero (2018), "23/05/19 'Para mí, significa más Rulfo que Lovecraft': Del Toro", *La Jornada*, 12 de marzo, p. A 12, en <https://www.jornada.com.mx/2018/03/12/espectaculos/a12n1esp> [12 de marzo de 2018].

CONCLUSIONES

A más de sesenta y cinco años de la publicación de *Pedro Páramo* y *El Llano en llamas*, y treinta y cinco años de la muerte de Rulfo, me propuse dejar un recuento de mis lecturas y relecturas, no sólo de sus libros, sino también de algunos de los textos críticos que me marcaron como lector universitario. Intenté en mis pesquisas abarcar diversos ámbitos: la crítica académica, la crítica literaria, el periodismo; recuperé opiniones que se pueden insertar entre las literaturas del yo y la interdisciplina. Los últimos dos capítulos son acercamiento a los temas, lugares, obras y autores. Considero que logré introducirme a temas y nombres de los que se había comentado más de cuanto se había escrito. Y externé algunas conclusiones propias, sobre detalles de la obra y del escritor y fotógrafo. Evité abundar en las leyendas relacionadas con el hombre ensimismado, acompañado de una existencia, rodeada de prodigios y desastres.¹ Sobre las fabulaciones y mitos se han pergeñado muchas páginas, casi siempre viscerales; de manera paradójica, escritas –en ocasiones– por críticos y defensores del patrimonio intelectual de nuestro personaje que se han propuesto despojarlo de maledicencias, entredichos, verdades o mentiras a medias.

Aspiré a vincular las disciplinas que él ejerció, estableciendo vías que permitan introducir y profundizar sobre el legado del escritor y fotógrafo de Apulco, desde diversos enfoques de estudio, de manera independiente o conjunta. Quise dejar un horizonte, tan amplio como me fue posible, que abarcara las motivaciones del personaje y los procesos de formación y consolidación del creador. He intentado sintetizar el recorrido de la obra que no se limita a los libros más célebres del nuestro creador. Hay que reconocer, asimismo, que cada generación deja una lectura propia de los clásicos; en las más diversas latitudes se han escrito cientos de miles de páginas de una obra literaria que se ha traducido a más de cincuenta lenguas, a partir de la traducción que realizó al alemán, en 1958, Mariana Frenk-Westheim.²

¹ Un relato biográfico sintético de Rulfo en el que se presentan las etapas más importantes de la vida del escritor y los momentos cruciales de su existencia, así como las inquietudes que lo estimularon y lo embargaron, el lector lo podrá encontrar en: Roberto García Bonilla (2017), “El camino de Rulfo”, México, *Nexos*, mayo (*Rulfo 1917-2017*), pp. 35-41; en <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=El+camino+de+Rulfo+garcía+bonilla> [26 de septiembre, 2020].

² Sobre las traducciones a la obra Rulfo, he descrito en diversos textos; por ejemplo, de manera general, véase, Roberto García Bonilla (2005), “Medio siglo fuera de México”, en *El Ángel de Reforma*, 27 de febrero, p. 5. Y sobre la primera traducción al alemán, véase, Roberto García Bonilla (2015), “La mujer que deseaba abolir las nacionalidades” y “La primera traducción de *Pedro Páramo*”, en Roberto García Bonilla (compilador), *Recuerdos y retratos de Mariana Frenk-Westheim. Entrevistas, ensayos cartas y homenajes*, México, Siglo XXI Editores (prólogo de Fabienne Bradu), pp. 201-220; 237-248. Son reveladoras las cinco cartas y la postal que Rulfo le escribió a

Uno de mis propósitos fue tener como centro de la investigación la literatura y, siempre que me fue posible, la relacioné con otras disciplinas. Para Rulfo la noción de cultura es mucho más amplia de cuanto supusieron no pocos de sus contemporáneos; una de las evidencias está en la polisemia que contiene su obra literaria y fotográfica, siempre vigentes; su profundidad y poder de comunicación dan lugar a permanentes procuran de manera permanente múltiples hermenéuticas. Y “nuevos lectores crean nuevos textos y sus significados son una función de sus nuevas formas”, señala D. F. McKenzie.³ A lo largo de esta investigación tuve presente una noción de cultura coincidente con el horizonte escritural y creativo de nuestro escritor es considerarla “como el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”.⁴ En esta investigación me propuse desde mis circunstancias y alcances relacionar la literatura con el resto de las disciplinas humanísticas y, muy importantem con la realidad cotidiana del país; aspire a dejar huellas de la literatura, la fotografía, el cine, la historia como parte del entramado que se observa desde la historia cultural.

Me aproximé, asimismo, a un ensayo histórico-biográfico que abarca una revisión conjunta de la obra. Dentro de nuestro ámbito, los estudios monográficos sobre las disciplinas que Rulfo emprendió, hasta donde sé, son inexistentes con excepción de *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine* (2018) de José Carlos González Boixo. Reitero: integré literatura, fotografía y cine como disciplinas autosuficientes, y mostré cómo se complementaron en el trabajo creativo de Rulfo. Se evidencia, en suma, que el escritor y fotógrafo jalisciense –con todo y su escepticismo, y pesar de su inestabilidad anímica– tuvo un proyecto creativo de amplios alcances, gestado a partir del confinamiento que fue el seminario (1932-1934) y que mantuvo vivo hasta principios de los años setenta, en medio de largas dubitaciones. Siempre buscó el silencio, de ahí que parte de su ser estuviera fuera de la terrenalidad, sus protocolos y normas; él tenía los suyos: esperaba que desde el silencio –también como ejercicio espiritual– rebrotara la

Mariana Frenk-Westheim entre junio de 1961 y enero de 1965, y que muestran cómo su amiga y traductora fue mediadora para otras traducciones; dejan ver además el estado anímico del Rulfo en esos días. Ese breve epistolario (con presentación de Samuel Gordon y notas de él mismo y de quien ahora escribe) se incluye en el mismo título, descrito antes: pp. 249-262. Entre los temas que abarca el apéndice bibliohemerográfico de *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, citado en esta investigación, el apartado VII, está dedicado a las traducciones sobre la obra de Rulfo hasta 2005, incluidas algunas trasladadas a lenguas mexicanas; es cierto, no son todas.

³ Véase D. F. McKenzie (2005), *apud*, Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona, Editorial Gedisa, p. 52.

⁴ Véase, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2001), “Preámbulo” de la “Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural”, 2 de noviembre, en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [23 de septiembre de 2019]

perseverancia para culminar los proyectos ya iniciados, y emprender los nuevos, porque “Toda gran obra nace del silencio y vuelve a él”.⁵ Y en Rulfo, silencio y escritura no se oponen. Se crea desde el aislamiento insonoro y el distanciamiento del mundo. Los aportes posibles de esta tesis, los he mostrado a lo largo de esta tesis; con todo, es imposible ser juez y parte.

Estimo que logré integrar cuanto sabía que deseaba decir con aquello que conscientemente no sabía que debía y podía expresar, y logré escribir. Esta tesis está lejos de haberse concebido como un “requisito”, como una “obligación”, la asumí como un desafío con todas sus implicaciones y riesgos; experimenté buscando aportar algo al corpus bibliográfico, desmesurado, en torno a Rulfo. Me propuse una suma documental, sabiendo lo ambicioso del proyecto; quise dejar abiertas líneas temáticas y genéricas de investigación, aceptando que las propias tesis académicas conforman genuinamente un género.

Durante esta investigación me he preguntado con frecuencia, sobre todo, en los últimos meses: ¿cómo asumir, la lectura, la literatura, la investigación literaria y la escritura en tiempos de complejos, aun, en un país donde las crisis son permanentes?; ¿para qué sirve una tesis académica cuando las circunstancias en el planeta nos han rebasado a todos?; ¿cuando los paradigmas de la educación –en todos los ámbitos– se nos están escurriendo, como el agua que se nos escapa de las manos, mientras las lavamos con fruición, evitando algún contagio. Parafraseo la repetida idea de Paul Valéry: no acabo esta investigación, sólo la abandono.

⁵ Véase, Georges Simon (2019), *apud*, Alain Corbin, *op. cit.*, p. 94.

EPÍLOGO

Juan Nepomuceno Pérez Rulfo Vizcaíno murió el martes 7 de enero de 1986, en su departamento, al sur de la Ciudad de México, entre las siete y ocho de la noche, al sobrevenir un infarto al miocardio. En el instante del deceso, nadie lo acompañaba en su habitación. “Yo lo vi cuidadosamente vestido una hora después de muerto. Tenía las manos dobladas sobre su pecho. Sólo comprendí que había muerto cuando los agentes funerarios lo sacaron para depositarlo en la camilla”, escribió Fernando Benítez: uno de los amigos íntimos de Rulfo durante los últimos años: “Era él mismo extrañamente rígido [...] Luego en una combi desapareció hasta la ciudad iluminada. No habría de regresar. La sensación quedó. Él era, ya no es. Después ocurrió lo que tanto temía: la fama lo agredió de nuevo y esta vez ya no podía defenderse [...]: las cámaras de televisión, los reflectores hirientes”.¹ Por petición de la familia, no hubo coronas ni ofrendas florales. Desde el 9 de enero la ceniza de Juan Rulfo —contenida en una pequeña urna de bronce— ocupó un sitio en la granja de la familia del escritor, en Chimalhuacán. “Rulfo tuvo la suerte de morir en el momento en que su obra aún obtenía y seguirá obteniendo por algunos años más el beneplácito de los lectores y de la crítica. Así como supo enmudecer a tiempo —agrega Emmanuel Carballo— también supo morir en el momento oportuno. Así se comportan los clásicos”.²

Roberto García Bonilla

rgabo@yahoo.com
robertogarciabonilla@gmail.com

¹ Fernando Benítez (1987), “Notas sobre Juan Rulfo”, en *Rulfo, mis imágenes y mi muerte*, México, DDF-Socicultur, p. 13.

² Emmanuel Carballo (1994), “Juan Rulfo, 1917-1986” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa (“Sepan Cuanto...”, 640), p. 420.

BIBLIOGRAFÍA

- “A Gabriel García Márquez gustaban los gallos y Lucha Villa: Ignacio López Tarso” (2017), México, 27 de marzo, *Vanguardia / MX*, en <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/gabriel-garcia-marquez-gustaban-los-gallos-y-lucha-villa-ignacio-lopez-tarso> [consulta, 17 de abril de 2018].
- “Biografía” de la página en Internet de Manuel Álvarez Bravo, <http://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.php>, [consulta, 6 de enero de 2016].
- “Crisis cinematográfica” (1950), en *América Revista antológica*, núm. 64, México, diciembre, p. IV.
- “Cronología” (1992), en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), México, CONACULTA-ALLCA-XX (col. Archivos, 17), pp. 407-415.
- “El Crecimiento Urbano del Distrito Federal (Ciudad de México) y su Legislación Urbanística”, *Boletín mexicano de derecho comparado* (Revista Jurídica), núm., 85, 2011, »<http://www.juridicas.unam.mx/publica/rev/boletin/cont/85/art/art13.htm>« [consulta, 25 de agosto de 2016].
- “El gallo de oro (película de 1964)”, en http://www.wikiwand.com/es/El_gallo_de_oro_%28pel%C3%ADcula_de_1964%29 [consulta, 17 de abril de 2018].
- “El gallo de oro”, Enciclopedia de la literatura en México, Fundación de las Letras Mexicanas, en: <http://www.elem.mx/obra/datos/203381> [consulta, 6 de octubre de 2019].
- “El hacendado N. Pérez Nepomuceno Rulfo fue asesinado por dos pesos” (1923), *El Universal*, 8 de junio, p. 3.
- “Entrevista a Blas Galindo” (1986), *México Indígena*, Número extraordinario, México, INI , pp. 55-57.
- “Entrevista” (2004), (Anónima, circa, 1970) en *Alberto Vital Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*, México, RM-UNAM, 2004, p. 205.
- “Entrevista” en Alberto Vital (2004), *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, CDC-UNAM, Editorial RM, pp. 204-206.
- “Esta edición” (2010), en Juan Rulfo, *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, pp. 7-12.
- “Extensión de México”, en INEGI: «<http://cuentame.inegi.org.mx/territorio/extension/default.aspx?tema=T>» [consulta, 22 de enero de 2016].
- “FICM 2017 Cuarón presenta *La fórmula secreta*”, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=BFRKp-awavs> [2 de septiembre, 2019].
- “Gabriel Figueroa –Cinematógrafo. Filmografía”, en <http://www.gabrielfigueroa.com/filmografia.html> [consulta, 2 de abril de 2018].
- “Gabriel Figueroa y la mística mexicana” (2017), programa, Canal 22, YouTube, 25 de abril. <https://www.youtube.com/watch?v=6BTds3RjPrg&t=15s> [consulta, 11 de septiembre de 2019].
- “Gabriel Figueroa”, (programa de Canal 22), YouTube, 6 de diciembre, 2018, 55.05 min, en: <https://www.youtube.com/watch?v=HVUw8S2mULw&t=4s> [consulta, 11 de septiembre de 2019].

- “Juan Rulfo pasa a la historia de la literatura con 250 páginas” (1986), *El País*, Madrid, 9 de enero, p. 18.
- “Juan Rulfo y su obra”, en Juan Rulfo. *Voces y silencios. Itinerarios del viaje* (2001), catálogo de la exposición del mismo nombre, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-Conaculta-INBA, pp. 51-54.
- “Juan Rulfo: pescador de mares profundos” (1986), en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, pp. 57, 58.
- “Juan Rulfo. Los ecos de las sombras” (2016) (*dossier* fotográfico: quince imágenes), a la memoria de Juan Rulfo (1986-2016), en *La palabra y el hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 35, enero-marzo.
- “Kati Horna” (2016), https://es.wikipedia.org/wiki/Kati_Horna, 4 de agosto de 2016».
- “La exposición Gisèle Freund y su cámara llega al Museo de Arte Moderno” (2015), *Francia en México*, Embajada de Francia en México, 29 de abril.» <http://www.ambafrance-mx.org/La-exposicion-Gisele-Freund-y-su>», 4 de agosto de 2016.
- “La fórmula secreta, de Rubén Gámez: el ingrediente oculto del cine experimental mexicano”, 15 de agosto, de 2020 Plática entre Carlos Morales, Azucena Losana y Elena Pardo), en <https://www.youtube.com/watch?v=gsbil-xW19E> [consulta, 3 de mayo de 2021].
- “*La fórmula secreta*, fue triunfadora” [1965] (2014), en Rubén Gámez *et al.*, *La fórmula secreta. Rubén Gámez*, México, 10 de junio, Alias-CONACULTA-UNAM, p. 88.
- “Migración y desigualdad social en la Ciudad de México”, México, Gobierno de la Ciudad de México nov. 2004-agosto, 2009, en: <http://www.copo.df.gob.mx/catalogo/poblacion/migracion.html> [consulta, 28 de agosto de 2016].
- “Otras opiniones” (1969), en Reinaldo Arenas *et al.*, *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (nota de Antonio Benítez R.), La Habana, Centro de Investigaciones Literarias (Serie Valoración Múltiple), pp. 155-160.
- “Películas del cine mexicano. Las 100 mejores películas del cine mexicano”, en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html> [consulta, 17 de abril de 2018].
- s / n; s / t, *Periódico Humanidades* núm. 258 (2003), Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 8 de octubre, pp. 1, 25.
- “Principales novedades de la última edición de la *Ortografía de la lengua española*” (2010), en https://www.rae.es/sites/default/files/Principales_novedades_de_la_Ortografia_de_la_lengua_espanola.pdf [23 de abril de 2020].
- “Ramón Mercader” (Documental), <https://www.youtube.com/watch?v=SIM9o-2jiLs> [consulta, 26 de agosto de 2016].
- “Rodrigo Moya” (2019), en *Centro de la imagen*, núm. 3, Cuadernillo de exposición, Periferias (mayo-septiembre), México, Centro de la Imagen-Secretaría de Cultura, pp. 16-17.
- “Rulfo y Benítez hablan sobre los indios” (1986), *México Indígena*, número extraordinario, México, INI, pp. 44-46.
- (Anónimo), *América. Revista antológica* (1950), núm., 64, diciembre, 1950, p. iv.
- [Agencia] EFE (2005), “México celebra el 50 aniversario de la publicación de *Pedro Páramo*”, *El País*, 8 de enero: http://elpais.com/diario/2005/01/08/cultura/1105138806_850215.html (4 de abril, 2014).
- 100 fotografías de Juan Rulfo* (2010), Editorial RM, México.

- “120 fotografías de Gisèle Freund en el Museo de Arte Moderno. Gisèle Freund y su cámara” (2015), en <https://www.orgullosocitadino.com/2015/04/120-fotografias-de-gisele-freund-en-el.html?m=0> [consulta, 5 de agosto de 2016].
- Abbagnano, Nicola (1992), *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 9ª impresión.
- Acevedo Escobedo, Antonio [compilador] (1966), *Los narradores ante el público*, México, Joaquín Mortiz (Primera Serie).
- Aguilar Mora, Jorge (2010), “Yo también soy hijo de Pedro Páramo”, en *La sombra del tiempo. Ensayos sobre Octavio Paz y Juan Rulfo*, México, Siglo XXI Editores, pp. 83-131.
- Aguilera Lozano, Guillermo (2006), “Así era Juan Rulfo”, <www.eureka.com.mx/ecsa/ga/rulfoindex.htm> [consulta, 22 junio de 2011].
- Agustín, Santo, Obispo de Hipona, [1869] (2012), *Confesiones*, (Libro Décimo, Capítulo v), Editorial Gredos, Madrid, (trad. Ángel Custodio Vega).
- _____ (1999), “Introducción”, en *El Llano en llamas*, Cátedra, Madrid, undécima ed., p. 9-31.
- Alatorre, Antonio (1985), “Presentación” en *Eos, 1943. Pan, Revista de Literatura, 1945-1946*, FCE, (Revistas Literarias Mexicanas Modernas), p. 219-238.
- _____ (1992), “Cuitas del joven Rulfo, burócrata”, en *Umbral*, núm. 2, Primavera, Guadalajara, pp. 58-71.
- _____ (1999), “Confidencias de un filólogo sin título y sin corbata. Dictadas por Antonio Alatorre a Julio Aguilar”, en *Sábado de unomásuno*, núm. 112, 3 de abril, p. 3 y contraportada.
- _____ (1999), “La persona de Juan Rulfo”, en *Literatura Mexicana*, vol. X, núms. 1-2, IIF-UNAM, México, p. 225-247.
- Alatorre, Antonio y Arreola, Juan José (1989), “‘Lo mentiroso que era Rulfo, José’”, en Dante Medina (rev. y notas), *Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, pp. 143-158.
- Alegria, Fernando (1990), “Pedro Páramo era tan canalla que él mismo hizo su revolución. Conversaciones con Juan Rulfo”, *Sábado, unomásuno*, 29 de septiembre, pp. 1-5.
- Anzieu, Didier (1993), *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, México, Siglo XXI Editores.
- Arana, Roxana Ivette *et al.* (2015), “Análisis de los microdatos del censo de 1930: a 80 años del México posrevolucionario”, en *Realidad, datos y espacio, Revista Internacional de Estadística y Geografía*, núm. 3 septiembre-diciembre, en: <https://www.inegi.org.mx/rde/2015/09/08/analisis-de-los-microdatos-del-censo-de-1930-a-80-anos-del-mexico-posrevolucionario/> [consulta, 2 de junio de 2019].
- Aréchiga, Gustavo (2003), “Descubren a la novia de Rulfo”, en *Reforma*, Sección Cultura, México, 12 de septiembre, pp. 2-4.
- Arreola, Juan José (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, CONACULTA, México (Memorias Mexicanas).
- Arreola, Juan José y Alatorre, Antonio (1989), “‘Antonio, dinos de qué se trata’. ‘Lo mentiroso que era Rulfo, Juan José’”, en Dante Medina (rev. y notas), *Homenaje a Juan Rulfo. Recopilación*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, pp. 143-163.
- Arreola, Orso (1998), *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, México. Editorial Diana.
- Ascanio, María Helena (transcripción) (1978), “Juan Rulfo examina su narrativa”, *La Semana de Bellas Artes*, 28 de junio, pp. 2-7.
- Ascencio, Juan (Antonio) (2005), *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada*, México, Debate.
- Aub, Max (1974), *Ensayos mexicanos*, México, UNAM.

- _____ (1981), “Algunos aspectos de la novela de la Revolución mexicana”, en Aurora Ocampo, (coord.), en *La crítica de la novela mexicana contemporánea* (antología), México, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Estudios Literarios), pp. 61-85.
- Ávila, José Juan de (2016), “Rilke para rulfianos”, *Confabulario, El Universal*, 14 de mayo de 2016 »<http://confabulario.eluniversal.com.mx/rilke-para-rulfianos/> [consulta, 10 de septiembre de 2016].
- Ayala Blanco, Jorge (1980), “Nota” a “La fórmula secreta”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, Ediciones ERA, México pp. 105-107.
- _____ (1980), “Presentación” en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones ERA.
- _____ (1987), “Presentación”, “Notas” y “Filmografía”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros textos para cine*, México, Ediciones ERA.
- _____ (1996), “La posteridad pretérita en el cine de Rulfo”, *La Jornada Semanal en La Jornada*, México, 28 de enero, p. 4.
- Baby, Yvonne (2014), “Captar la vida (entrevista, 1961)”, en Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Balsamo, Luigi (1998), *La bibliografía. Historia de una tradición*, Gijón, Ediciones Trea S.L.
- Balza, José (1996), “Juan Rulfo examina su narrativa”, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), Madrid, 2ª edic, Fondo de Cultura Económica-ALLCA-XX (col. Archivos, 17), pp. 451-457.
- Bambi (Ana Cecilia Treviño) (1963), “La Cordillera, nuevo libro de Juan Rulfo” (1963), *Excélsior*, México, 16 de abril, pp. 4-A, 5-A.
- Barbachano Ponce, Miguel (1986), “Juan Rulfo” *Excélsior*, 15 de enero, p. 2.
- _____ (1993), “Filmografía rulfiana, ¿traición o decepción?”, *La Jornada*, 30 de mayo, s/p.
- Barragán, María Antonieta (1986), “Juan Rulfo no volvió a escribir en espera de que *pasaran los búfalos*”, asegura Juan Manuel Galaviz”, *unomásuno*, 20 de enero, p. 23-A.
- Barrientos del Monte, Fernando (2007), *Juan Rulfo. El regreso al paraíso*. Guadalajara, México, Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara.
- Barthes, Roland [1977] (2013), *Fragments de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI Editores.
- Bartra, Roger (1987), *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Bruguera.
- Bassets, Marc (2020), “Un millón de muertos”, en *El País*, 26 de septiembre, en <https://elpais.com/sociedad/2020-09-26/un-millon-de-muertos.html> [consulta, 28 de septiembre de 2020].
- Bastos, Hermenegildo (2005), “Todo es oro que sale de la boca. “Nación y Estado en *El gallo de oro*”, en *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos-UNAM.
- Bautista, Virginia (2012), “Juan Rulfo, una ‘biografía cálida’ de 29 años de amistad”, *Excélsior*, 4 de marzo, en <https://www.excelsior.com.mx/2012/03/04/comunidad/815462> [consulta, 5 de enero de 2020].
- Belmont, Fernando (1986), “Rulfo fue el sublimador de la literatura mexicana, dice el editor, escritor y periodista Octavio Novaro”, *unomásuno*, 17 de enero, s.p.
- Ben Jelloum, Tahar (1993), “El realismo no existe: *Pedro Páramo*” [sic], *La Jornada Semanal*, en *La Jornada*, México, 28 de febrero, p. 17.
- Benítez, Fernando (1980), “Conversaciones con Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, presentación de Juan José Bremer, México, INBA-SEP, pp. 11-18.

- _____ (1986), “Conversaciones con Juan Rulfo”, *México Indígena*, Instituto Nacional Indigenista, México, Número extraordinario, enero, pp. 46-51.
- _____ (1986), “Notas sobre Juan Rulfo” en Homenaje a Juan Rulfo. Inéditos y manuscritos, en *Sábado en unomásuno*, 25 de enero, pp. 4-6.
- _____ (1987), “Notas sobre Juan Rulfo”, en *Rulfo, mis imágenes y mi muerte*, México, DDF-Socicultur, pp. 13-17.
- Bianco, José (1988), “Sobre María Luisa Bombal”, en *Ficción y reflexión*, México, FCE, pp. 237-241.
- Billeter, Erika (2001), “Juan Rulfo: imágenes del recuerdo”, en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunwerg-CONACULTA-INBA, pp. 39-44.
- Blanco Aguinaga, Carlos (1955), “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en *Revista Mexicana de Literatura*, vol. 1, septiembre-octubre, pp. 59-86.
- _____ [1955] (1974), “Realidad y estilo de Juan Rulfo”, en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, pp. 88-116.
- _____ (1999), “Introducción”, en Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, undécima edición, p. 9-31.
- _____ (2009), “Prólogo”, en Roberto García Bonilla, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, Conaculta 2ª edic. (col. El Centauro), pp. 13-17.
- _____ (1985), “Introducción”, en Juan Rulfo, *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, undécima edición, pp. 11-31.
- Burroughs, William S. (2001), *The Letters of William S. Burroughs*, citado por “William S. Burroughs” en *Hacia el paisaje del mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglo XIX y XX*, Adela Pineda Franco y Leticia M. Brauchli (edits), Editorial Aldus, México, pp. 58-59.
- Bradú, Fabienne (2008), *Artaud, todavía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1996), *Breton en México*, México, Editorial Vuelta.
- _____ (1998), *Benjamin Péret en México*, México, Editorial Aldus.
- Brennan, Dylan (2010), “Texto introductorio y fijación” a *La fórmula secreta* de Juan Rulfo. *El gallo de oro* (intr. de José Carlos González Boixo) Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, México, pp. 147-149.
- Burciaga, José Antonio (1990), “Pedro Páramo era tan canalla que él mismo hizo su revolución”, *Conversaciones con Juan Rulfo, Sábado, unomásuno*, núm. 678, México, 29 de septiembre, p. 3.
- Caballero, Jorge (2011), “Siempre vuelvo a *Pedro Páramo*, puedo repetirlo de memoria”, *La Jornada*, México, 26 de marzo, p. 6, en <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/26/espectaculos/a06n1esp> [consulta, 9 de abril de 2018].
- _____ (2018), “Para mí, significa más Rulfo que Lovecraft: Del Toro”, *La Jornada*, 12 de marzo, p. A 12, en <https://www.jornada.com.mx/2018/03/12/espectaculos/a12n1esp> [12 de marzo de 2018].
- Calasso, Roberto (2015), *La marca del editor*, Barcelona, Anagrama.
- Caminos de México. Guía* [turística] Goodrich-Enzkeadi (1958), México, 4ª edición.
- Carballo, Emmanuel (1985), “Revisión de Juan Rulfo. En los 30 años de *Pedro Páramo* / v y última, en *unomásuno*, México, 7 de abril, p. 23.
- _____ (1990), “Barba Jacob, Rulfo y Sayula”, *unomásuno*, México, 6 de junio, p. 23.
- _____ (1994), “Juan Rulfo, 1917-1986” en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa (“Sepan Cuanto...”, núm. 640), pp. 409-428.

- _____ [1954] (1974), “Arreola y Rulfo cuentistas”, en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, SepSetentas, pp. 17-30
- Carrillo Juárez, Dolores (2007), “*El gallo de oro*: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas”, en Paul Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), *Juan Rulfo. Perspectivas críticas*, México, Siglo XXI Editores, p. 241-258.
- Castañeda, Alfonso Manuel (1958), *El Colegio Luis Silva en el tiempo y en la acción. Estudio histórico-social (1887-1957)*, Guadalajara, Jalisco.
- Castañón Adolfo (s/f) Expediente “de Obra” de Juan Rulfo en el FCE [consultado en 2005].
- _____ (2015), “Una red de acervos”, *Confabulario* en *El Universal*, 20 de junio, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/un-archipielago-de-acervos/> [consulta, 6 de septiembre de 2020].
- Centro Mexicano de Escritores (1994), “Expediente” de Juan Rulfo, pp. 54-55; 60-61.
- Certau, Michel de (1993), *La escritura de la historia*, México Universidad Iberoamericana.
- Charbonnier, Georges (1967), *El escritor y su obra* (entrevista con Jorge Luis Borges), México, Siglo XXI Editores.
- Chartier, Roger (2005), *El mundo como representación*. Estudios sobre historia cultural, Barcelona, Gedisa Editorial.
- _____ (2007), *Escuchar a los muertos con los ojos*, Madrid, Katz Editores.
- Cherem, Silvia (2014), “Emirico Weiz, Fotógrafo, marido de Leonora Carrington, compañero de Robert Capa”, *Judíos Destacados en México*, 18 de julio, en <https://diariojudio.com/comunidad-judia-mexico/emirico-weisz-fotografo-marido-de-leonora-carrington-companero-de-robert-capo/20333/> [consulta, 6 de agosto de 2020].
- Chéroux, Clément (2014), *Henri Cartier-Bresson*, México, Centre Pompidou-Amigos del Palacio de Bellas Artes, 2014.
- Chumacero, Alí (1954), “Las letras mexicanas en 1953” en *Las Letras Patrias*, núm. 1 México, enero-marzo, pp.113-126.
- _____ [1955] (1998), “El Pedro Páramo de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, Selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, 59-63.
- Cien años con Juan Rulfo* (Miniserie de TV. Trailer), en YouTube: https://www.filmaffinity.com/mx/evidenos.php?movie_id=529633 [consulta, 14 de abril de 2018].
- Cirlot, Juan Eduardo (1994), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Cobián Rosales, Felipe (1986), “Dato fidedigno: Juan Rulfo nació el 16 de mayo de 1917 de 1986, Carlos Juan Nepomuceno era su nombre completo. IV y último”, *La Jornada*, 11 de enero, p. 22.
- _____ (1986), “Fue entonces cuando Rulfo vio a su padre asesinado”, I, en *La Jornada*, 8 de enero, p. 25.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1986), “Juan Rulfo y su murmullo inagotable”, en *La Gaceta*, FCE, núm. 190, México, octubre, p. 8-13.
- Coda, Martha (1986), “Si hubiese tomado su vida otro rumbo, Rulfo habría sido fotógrafo, igualmente angustiado”, en *unomásuno*, México, 29 de enero, p. 23.
- Coddou, Marcelo (1974), “Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo”, en Helmy F. Giacomán, (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. 61-89.

- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* (2012), México, Instituto de Investigaciones Jurídicas. >><http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/131.htm?s><< [consulta, 12 de julio de 2012].
- Corbin, Alain (2019), *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona, Acantilado, (trad. Jordi Bayod).
- Cortés, Koloffon Adriana (2004), “Noticias sobre Juan Rulfo”, *Siempre*, 29 de agosto, p. 69.
- Cruz Rivera, Dulce Liliana (2014), “El exilio de Plutarco Elías Calles”, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, en https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/Conflicto_entre_Calles_y_Cardenas [20 de septiembre, 2020].
- Cruz, Juan (1980), “Juan Rulfo desde Las Palmas”, en *Thesis*, año II, núm. 5, Madrid, abril, pp. 46-50.
- Cuesta Jorge (1994), “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?” en Jorge Cuesta, *Obras*, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 171-173.
- _____ (1994), “La literatura y el nacionalismo”, en Jorge Cuesta, *Obras*, México, Ediciones del Equilibrista, p. 174-177.
- Culler, Jonathan (1998), “Escritura y logocentrismo”, en *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- De la Vega, Alfaro Eduardo (1986), “Rulfo y el cine”, en *México en el Arte*, núm., 12, México, primavera, p. 67.
- Debroise, Olivier (1994), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, Dirección General de Publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Cultura Contemporánea de México).
- Del Paso, Fernando (1994), *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso*, México, CONACULTA, Memorias Mexicanas.
- Dempsey, Andrew (2005), *Juan Rulfo fotógrafo*, Dirección General de Publicaciones, Conaculta (Círculo de Arte).
- _____ (2009), “La discreción de Juan Rulfo. Reflexiones sobre una fotografía de mujeres en Oaxaca recogiendo café”, en *Juan Rulfo. Oaxaca*, México, Editorial RM, p. 33-48 (+ siete fotografías de Juan Rulfo).
- _____ (2005), “... Y dos formidables adultos”, en *Juan Rulfo, fotógrafo*, México, CONACULTA, col. Círculo de arte, p. 21.
- _____ (2013), “Un extranjero busca a Juan Rulfo”, en en Juan Rulfo, *100 fotografías de Juan Rulfo*, México, Editorial RM.
- Díaz Arciniega, Víctor (1994), *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1994)*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario de la Lengua Española* (1970), Madrid, Tomo 2.
- Domínguez Michael, Christopher (2012), “Jorge Cuesta”, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, corregida y aumentada, pp. 122-125.
- Duffey, Patrick J. (1996), *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México Coordinación der Humanidades-UNAM, pp. 51-68.
- Dugrand, Alain et al. (1992), *Trotsky. México 1937-1940*, México, Siglo XXI Editores.

- Durán, Manuel (1974), “Rulfo cuentista, La verdad casi sospechosa”, en Helmy F. Giacoman (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. 109-120.
- Duverger, Christian (1993), *La conversión de los indios de la Nueva España*, México, FCE.
- Eagleton, Terry (2017), *Cultura*, México, Taurus (Pensamiento).
- Ealling, Till (1948), [“Causa, a un tiempo”], en *América*, núm. 55, México, 29 de febrero, p. 32.
- East Irby, James (1956), “Rulfo”, en *La influencia de William Faulkner, en cuatro narradores hispanoamericanos* (tesis de maestría en Letras Españolas), México, Escuela de Verano-UNAM, pp. 132-163.
- Edel, Leon (1990), *Vidas ajenas. Principia Biographica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Elías Calles, Plutarco (1992) “Mensaje de Año Nuevo al pueblo de México”, en Carlos Macías, *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. Antología (1913-1936)*, México, SEP-FCE, pp. 149-152.
- Elías Fuentes, Moisés (2016), “Juan Rulfo y Roberto Gavaldón: el desencuentro fructífero”, México, *Casa del tiempo*, septiembre, pp. 56-59, en http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/32_sep_2016/casa_del_tiempo_eV_num_32_55_59.pdf [consulta, 30 de marzo de 2018].
- Elizondo, Salvador (1973), “Retorno a Sila”, *La Revista*, México, octubre, pp. 9-12.
- _____ (1993), “Juan Rulfo y su lenguaje: una imaginación sensible”, *El Nacional*, México, 7 de junio, pp. 9-10.
- _____ (1993), “Juan Rulfo”, *Vuelta*, octubre, pp. 8-9, en *Plural*, núm. 220, México, enero, pp. 4-7.
- Escalante, Evodio, “La disyunción padre-hijo: matriz generadora de los textos de Rulfo en *La espuma del cazador. Ensayos sobre literatura y política*, México, UNAM, 1998 p. 50.
- Espinasa, José María, “Rilke en México” (2009), en Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, trad., Félix Dauajare, Ediciones sin nombre, México, pp. 5-21.
- Ezquerro, Milagros (1992), “El gallo de oro o el texto enterrado”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), México, CONACULTA-ALLCA-XX, 2ª edic. (Colección Archivos, 17), pp. 683-697.
- _____ (2006), “El gallo de oro”, en *Lecturas rulfianas*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, pp. 119-138.
- Fernández, Adela (1986), *El Indio Fernández. Vida y mito*, México, Panorama Editorial.
- Fernández, Sergio [1954] (2000) “El mundo paralítico de Juan Rulfo”, en *Cinco escritores hispanoamericanos*, México, UNAM, 2ª edic., pp. 81-97.
- Ferri, Pablo (2019), “México y la encrucijada de los 100 asesinatos diarios”, 1 de diciembre de 2019, en https://elpais.com/internacional/2019/12/01/actualidad/1575213590_178809.html [consulta, 22 de enero de 2020].
- Figuroa, Flores Gabriel (1998), “Juan Rulfo: su país en una cajita”, versión mecanoscrita, (6 p.). La versión en alemán de este texto, véase en *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen de Dichters Juan Rulfo* (Ein Katalogbuch herausgegeben von C. Hermann Middelanis), Kassel, Edition Reichenberger, 1998, pp. 51-62.
- Fiorillo, Heriberto (1996), “Los muertos en libertad” (entrevista), *La Jornada Semanal*, en *La Jornada*, México, 28 de enero, p. 20.

- Franco Bagnouls, María de Lourdes (1995), “Advertencia editorial” y “Prólogo”, en Efrén Hernández, *Bosquejos*, México-III (Nueva Biblioteca de México) pp. 5-29.
- Fraqui, Gonzalo (2012), *Ebriedades*, Caracas, editorial El Perro y la Rana.
- Freud, Sigmund [1917] (2000), “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, tomo XIV (nota introductoria de James Strachey), Amorrortu editores, Buenos Aires, pp. 235-255.
- Freund, Gisèle (2008), *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, (Colección Clásicos).
- Fuentes, Carlos (2001), “Formas que se niegan a ser olvidadas”, en *Juan Rulfo fotógrafo*, Barcelona, CONACULTA-INBA-Instituto de Cultura: La Virreina Exposicions-Lunwerg Editores, pp. 13-15.
- Fuentes, Sylvia [Sylvia Lemus] (1985), “Juan Rulfo: Infra-mundo”, *Espejo de escritores*, notas y prólogo de Reina Roffé, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, pp. 64-77.
- Fundación Juan Rulfo (2010), “Esta edición” en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM, pp 7-11.
- Gacinska, Weselina (2018), “*El gallo de oro*, recuperación de una novela marginada *Philobiblion*, p. 245-264, en https://www.academia.edu/37364428/El_gallo_de_oro_recuperaci%C3%B3n_de_una_novela_marginada [consulta, 2 de enero de 2020].
- Galaviz, Juan Manuel (1980), “De ‘Los murmullos’ a *Pedro Páramo*. Aportaciones para un estudio sobre el trabajo de correcciones y estilo en Juan Rulfo”, *Texto crítico*, año VI, núms. 16-17, Jalapa, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, enero-junio, pp. 40-73.
- Galeana de Valdés, Patricia (coord.) (1991), *Los siglos de México*, Nueva Imagen, México.
- Gámez, Rubén (1989) “Juan en el cine”, en Dante Medina (recopilación y notas), *Homenaje a Juan Rulfo*, Guadalajara, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Col. del Centro de Estudios Literarios), pp. 161-163.
- Gámez, Rubén (1996), “Juan Rulfo en el cine”, en Gabriela Yanes Gómez, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Universidad de Colima, Guadalajara, Jalisco, pp. 69-71.
- García Bonilla, Roberto (1993), “Si existiera el oficio de lector lo hubiera tomado” (entrevista con Juan Pablo Rulfo), *El Financiero*, 21 de mayo de 1993, p. 22.
- _____ (1996), “Miradas de la memoria. Entrevista con Antonio Alatorre”, en *Los Universitarios*, nueva época, núm. 87, México, septiembre, pp. 12-15.
- _____ (1998), entrevista con Jean Meyer (inédita).
- _____ (2000), entrevista con Eraclio Zepeda (inédita).
- _____ (2000), entrevista con Hugo Gutierrez Vega (inédita).
- _____ (2003), “El Llano en llamas, una historia de su publicación”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/llano.html> [consulta, 26 de octubre, 2016].
- _____ (2003), “Juan Rulfo y la ciudad de México”, en Federico Campbell (selec. y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, México, Ediciones ERA-UNAM, pp. 379-392.
- _____ (2003), “Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia”, México, *Letras Libres*, mayo, núm. 173, pp. 22-24; en <https://www.letraslibres.com/mexico/juan-rulfo-escritura-y-sobrevivencia> [consulta, 21 de septiembre, 2020].
- _____ (2004), “El tiempo revelado. Entrevista con Felipe Garrido”, en *Voces de la tierra de Juan Rulfo*, México, UNAM, pp. 31-60.

- _____ (2005), “Medio siglo fuera de México”, en *El Ángel de Reforma*, 27 de febrero, p. 5
- _____ (2007), “José Luis Martínez: monólogo sobre Rulfo”, *Milenio Semanal*, núm. 494, 26 de marzo, pp. 56-58.
- _____ (2008), “Los rostros biográficos de Rulfo”, *Literatura mexicana*, Revista semestral del Centro de Estudios Literarios, vol. 19, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 77-89, en <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/596/594> [consulta, 10 de agosto de 2020].
- _____ (2009), Apéndice, IX: “Producciones en torno a Rulfo y su obra” en, *Un tiempo suspendido. Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, México, CONACULTA, 2ª. edic. (col. El Centauro), pp. 457-472.
- _____ (2013), “El amor en tiempos del provinciano”, *Siempre!*, México, 6 de julio, pp. 76-77.
- _____ (2013), “Juan Rulfo, escritura y sobrevivencia”, *Letras Libres*, núm. 173, mayo, pp. 22-24.
- _____ (2015), “La mujer que deseaba abolir las nacionalidades” y “La primera traducción de *Pedro Páramo*”, en Roberto García Bonilla (compilador), *Recuerdos y retratos de Mariana Frenk-Westheim. Entrevistas, ensayos cartas y homenajes*, México, Siglo XXI Editores (prólogo de Fabienne Bradu), pp. 201-220; 237-248.
- _____ (2016) “La voz autobiográfica de Juan Rulfo”, en Blanca Estela Treviño (coord.), en *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*, México, Bonilla Artigas Editores-UNAM, pp. 361-371.
- _____ (2017), “Juan Rulfo en el cine”, *Laberinto en Milenio*, 18 de marzo, en: <https://www.milenio.com/cultura/juan-rulfo-en-el-cine> [consulta, 4 de junio de 2019].
- _____ (2017), “El camino de Rulfo”, México, *Nexos*, mayo (*Rulfo 1917-2017*), pp. 35-41; en <https://www.google.com/search?client=firefox-b-e&q=El+camino+de+Rulfo+garcía+bonilla> [26 de septiembre, 2020].
- _____ (2017), “Encuentro con Cartier-Bresson”, *Laberinto de Milenio*, 13 de mayo, en <https://www.milenio.com/cultura/encuentro-con-cartier-bresson> [consulta, 4 de junio de 2018; 20 de septiembre, 2020].
- _____ (2017), “Neblina y humo sobre Rulfo”, en *Confabulario de El Universal*, 17 de junio, en <https://confabulario.eluniversal.com.mx/neblina-y-humo-sobre-rulfo/> [consulta, 11 de agosto de 2020].
- _____ (2017), “Rulfo y sus críticos”, *Letras Libres*, mayo, núm. 221, (*Un tal Juan Rulfo*) pp. 19-23. El texto, ampliado, aparece en la versión digital de *Letras Libres*, en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/rulfo-y-sus-criticos> [consulta, 20 de septiembre de 2020].
- _____ (2021), “Vicente Rojo: un retrato hablado de Juan Rulfo”, en *Letras Libres*, julio, núm. 271, pp. 57-59, en <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/vicente-rojo-un-retrato-hablado-juan-rulfo> [consulta, 19 de julio de 2021].
- _____ (2022), García Bonilla, Roberto, “Exploradores de la memoria: *Cien años con Juan Rulfo*”, México, *Senderos filológicos. Revista de divulgación* [digital], Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, vol. 4, núm. 1 [consulta, 10 de mayo, 2022].
- García Hernández, Arturo (1994), ““El Rulfo que conocí era un ser dulce; hablaba con los ojos?: Clara Aparicio”, en *La Jornada*, 4 de diciembre, p. 25.
- _____ (1994), “Juan Rufo me hablaba con la mirada, rememora Claudia”, *La Jornada*, 5 de diciembre, p. 28.

- García Krinsky, Emma Cecilia (1995), “La fotografía: un acto sensible”, en *Kati Horna. Recuerdo de una obra*, Emma Cecilia García Krinsky, México, CENIDIAP-INBA, pp. 12-18.
- García Márquez, Gabriel (1980), “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo. Homenaje Nacional*, México, INBA, 1980, p. 32.
- _____ [1967] (1991), *Cien años de soledad*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), edición de Jaques Joset, p. 79.
- García Riera, Emilio (2014), “Rubén Gámez: ‘Mi pretensión es crear un cine realmente mexicano’”, en Rubén Gámez *et al.*, *La fórmula secreta. Rubén Gámez*, México, Alias-CONACULTA-UNAM, pp. 182-184.
- Garibay, Ricardo (1992), “El Centro de Escritores”, en *Cómo se gana la vida, México*, Joaquín Mortiz (Contrapuntos) pp. 175-181.
- Garrido, Felipe (2004), “La sonrisa de Juan Rulfo”, en Felipe Garrido, *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, UNAM, México, pp. 99-110.
- _____ (2004), “Para filmar *Pedro Páramo*”, en *Voces de la tierra. La lección de Juan Rulfo*, México, UNAM, pp. 117-120.
- Giménez Cacho, Marisa (1995), “Juan Rulfo, fotógrafo”, en *Luna Córnea*, México, núm. 6, p. 55.
- Gittings, Robert (1997), *La naturaleza de la biografía* (trad. Antonio Saborit) México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gola, Patricia (2002), “Walter Reuter”, *Luna Cornea*, México, Conaculta, Centro de la Imagen, Cenart, núm. 24, pp. 30-31.
- Goldman, Lucien [1964] (1975), *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ayuso, p. 26.
- Gómez Pimienta, Luis (1989), “Era un gran conversador” en *Homenaje a Juan Rulfo*, Recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, Universidad de Guadalajara, pp. 35-38.
- González Bermejo, Ernesto (1979), “La literatura es una mentira que dice la verdad (entrevista)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXIV, núm. 1, septiembre, 1979, pp. 4-8.
- González Boixo, José Carlos (1986), “*El gallo de oro* de Juan Rulfo y otros textos marginados de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, núms. 135-136, pp. 489-505.
- _____ (2002), “Apéndice III. Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela *Pedro Páramo*”, en Juan Rulfo (2002), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, decimosexta edición, pp. 247, 248.
- _____ (2002), “Introducción”, en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (decimo sexta edición), pp. 9-52.
- _____ (2006), “Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo” en Alberto Vital, *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo* (Poesía, fotografía y crítica), Editorial RM-UNAM-UIA, México, pp. 249-285.
- _____ (2010), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, pp. 15-39.
- _____ (2016), “Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*”, México, Editorial RM, pp. 85-109.
- _____ (2018), *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*, Madrid, Cátedra.
- González de León, Teodoro (2004), “La vida del barrio universitario”, en *Un destino compartido. 450 años de la presencia de la Universidad en la Ciudad de México*, 2ª edición, UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, pp. 133-154.

- González Eguiarte, Laura Adriana (2002), "Presencia del lenguaje cinematográfico en *Pedro Páramo* como estrategia de obra abierta", Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.
- González, Héctor (2017), "Juan Carlos Rulfo: 'Pedro Páramo podría ser un perfecto *Chapo Guzmán*'", *Laberinto en Milenio*, núm. 726, 13 de mayo, p. 11.
- González, Juan E. (1979), "Con Rulfo desde Madrid", en *Sábado, unomásuno*, núm. 98, México, 29 de septiembre, pp. 4-5.
- _____ (1981), "Con Rulfo, desde Madrid" (entrevista con Juan Rulfo), en *Revista de Occidente*, núm. 9, Madrid, octubre-diciembre, pp. 105 -114.
- _____ (1987), "Entrevista con Juan Rulfo", *Revista de Occidente*, núm. 9, Madrid, octubre-diciembre pp. 105-114.
- Gorostiza, José [1939] (1988), *Muerte sin fin* en José Gorostiza, *Poesía y poética*, México, FCE-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Colección Archivos).
- Grafton, Anthony (2015), *Los orígenes trágicos de la erudición*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Guerrero, Javier (2013), "Correspondencias secretas. Carlos Reygadas lee a Juan Rulfo", *Revista Internacional d'Humanitats* 29 set-dez, CEMOrOc-Feusp / Univ. Autònoma de Barcelona, pp. 35-52, en http://www.hottopos.com/rih29/35-52Guerrero_REV-RT.pdf [consulta, 9 de abril de 2018].
- Harss, Luis (1969), "Juan Rulfo o la pena sin nombre" en *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, nota de Antonio Benítez R., La Habana, Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas (Serie Valoración Múltiple), p. 14-15.
- Henri Cartier-Bresson. Paul Strand. 1932-1934. Mexique*, (2012) Göttingen, Steidl-Fondation H·C·B-Fundación Cultural Televisa.
- Hill, Diane E. (1974), "Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo", en Helmy F. Giacomani, (editor), *Homenaje a Juan Rulfo. Variaciones interpretativas*, Madrid, Anaya-Las Américas, pp. 99-108.
- Huerta, César (2011), "Werner Herzog es fan de Buñuel y de Rulfo", *El Universal*, 26 de marzo, en <https://archivo.eluniversal.com.mx/espectaculos/103266.html> [8 de abril, 2018].
- Huerta, Efraín [1944] (2014), "Declaración de odio", en *Los hombres del alba*, en *Poesía completa*, tercera edición corregida y ampliada, FCE, México.
- Hurtado, Guillermo (2013), "Prólogo", en Emilio Uranga, *Análisis del ser mexicano y otros escritos sobre la filosofía de lo mexicano (1949-1952)*, México, Bonilla Artigas Editores, pp. 11-26.
- Jiménez de Báez, Yvette (1990), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, México, FCE-El Colegio de México.
- _____ (1992), "Historia y sentido en la obra de Juan Rulfo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord), CONACULTA-ALLCA XX, Colección Archivos, 17, México, pp. 583-615.
- _____ (1994) "Nota", en Juan Rulfo, *Los cuadernos de Juan Rulfo*, presentación de Clara Aparicio de Rulfo, México, Ediciones ERA, pp. 79-180.
- Jiménez, Víctor (2002), "Juan Rulfo: literatura, fotografía e historia", en *Juan Rulfo, letras e imágenes*, Editorial RM, México, pp. 17-27.
- _____ (2001), "Algunas leyendas de principio a fin", en *Juan Rulfo. Página Oficial*, página electrónica de la Fundación Juan Rulfo: www.juan-rulfo.com [copia impresa de consulta realizada en marzo de 2001].

- _____ (2008), “Presentación. Rulfo lector escritor” en Juan Rulfo (compilador), *Retales*, México, Editorial Terracota, pp. 12-13.
- Juan Rulfo. *Homenaje nacional* (1980), presentación de Juan José Bremer, México, INBA-SEP.
- Juan Rulfo. *Oaxaca* (2009), México, Editorial RM, México.
- Juan Rulfo. *Poesía, fotografía y crítica*, México, RM-FFL-UNAM-FJR- Universidad de Aguascalientes- Universidad de Colima-UIA-UNAM, pp. 249-285.
- Kaminsky, Gregorio (1985), “El tiempo en la filosofía”, en Fanny Blanck-Cereijido (comp.) *Del tiempo. Cronos, Freud, Einstein y los genes*, Folios Ediciones, 2ª edición, México, pp. 131-159.
- Krauze, Enrique (1997), *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores.
- Krauze, Enrique, et al., *Historia de la Revolución Mexicana 1924-1928. La reconstrucción económica*, El Colegio de México, México, vol. 10, pp. 27, 29.
- Landeros, Carlos (1983), “Charla con Juan Rulfo” en *Los narcisos. Entrevistas y crónicas*, México, Oasis (Las formas de la voz, 1), pp. 53-59.
- Lara Chávez, Hugo (2014), “Arturo Ripstein. Entrevista parte 2 de 2”, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=iOVcvsnDjrU> [consulta, 8 de abril de 2018].
- Laveaga Soto, Gabriela (2010), “Médicos, hospitales y servicios de inteligencia: el movimiento médico mexicano de 1964-1965 a través de reportes de inteligencia”, *Salud colectiva*, Buenos Aires, núm. 7, Enero-Abriel, p. 87-97. En <https://www.scielosp.org/pdf/scol/2011.v7n1/87-97/es> [consulta, 10 de junio, 2019].
- Le Bretón, David (2011), *Caminar: un elogio. Un ensayo sobre el placer de caminar*, México, Descifra Editorial.
- Leal, Luis (1980), “El gallo de oro de Juan Rulfo: ¿guion o novela?”, *Revista Foro Literario*, Montevideo, año IV, Vol. IV, núm. 7- 8, pp. 32-36.
- Lee Masters, Edgar (1999), *Antología de Spoon River*, México, Letras Vivas (Los poetas de la Banda Eriza).
- Leñero, Vicente (1987) *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola? Entrevista en un acto*, México, Universidad de Guadalajara-Proceso.
- López Mena, Sergio (1992), “Nota filológica preliminar” en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), México, Conaculta-ALLCAXX (Colección Archivos, 17), pp. XXXI-XXXIX.
- _____ (1993), *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, México, UNAM, (Biblioteca de Letras).
- _____ (1995), *Dos estudios sobre Juan Rulfo*, México, Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Colima-UIF-UNAM. (Cuadernos para la Docencia, 16).
- _____ (2007), *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*, México, UNAM, Coordinación de Humanidades.
- López Julio (2017), “Arturo Ripstein y su acercamiento con Juan Rulfo”, *Noticias 22*, (publicado el 24 de mayo de 2017), en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=JIYTIE5dd8E> [consulta, 15 de abril de 2018].
- López, Nacho (1986), “El fotógrafo Juan Rulfo”, en *México Indígena*, número extraordinario, INI, México, enero, pp. 37-38.
- López López, Alejandro (1993), “Conversaciones con Don Arnaldo Orfila Reynal”, en María Eugenia López Brun (coord.) *Arnaldo Orfila Reynal. La pasión por los libros*, México, Universidad de Guadalajara, pp. 37-65.
- Macedo, Rita (2019), *Mujer de papel. Memorias inconclusas*, México, Trilce Ediciones (Recopilación y edición de Cecilia Fuentes).

- Malaurie, Jean (1979), “Préface”, en Charles Ferdinand Ramuz, *La pensée remonte les fleuves*, Éditions Plon, pp. 9-13, y contraportada.
- Manjarrez, Héctor “Vida y muerte de Juan Rulfo”, en *El camino de los sentimientos*, México, ERA, 1990, pp. 246-252.
- Marcial Pérez, David (2020), “Ve la luz el primer guion escrito por Gabo”, *El País*, 2 de febrero de 2020, en https://elpais.com/cultura/2020/02/02/actualidad/1580658258_261904.html?rel=str_articulo#1580761634317 [consulta, 3 de febrero de 2020].
- Marsiske, Renate (2010), “El movimiento estudiantil de 1929 y la autonomía de la Universidad Nacional de México”: http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res044/txt1.htm [consulta, 17 de septiembre de 2012].
- Martin, Gerald (1992), “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo, en el tiempo y en el espacio”, en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, Claude Fell (coord.), México, CONACULTA-ALLCA XX, (Colección Archivos, 17), p. 471-545. Conaculta-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp
- Martínez Carrizales, Leonardo (1998), “Nota sobre la índole de esta antología”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 7-14.
- _____ (1998), “La gracia pública de Juan Rulfo. Algunos apuntes para la explicación de su prestigio” (estudio introductorio) en *Los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*. Selección de Leonardo Martínez Carrizales. México, FCE (Vida y Pensamiento de México), pp. 15-30.
- Martínez, José Luis [1949] (1990), “Las últimas promociones literarias” en *Literatura mexicana del siglo XX 1910-1949*, México, Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 29), pp. 93-100.
- Masclat, Daniel [1951] (2014), “Un reportero...” (entrevista), en Henri Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 9-12.
- Mateos-Vega, Mónica (2017), “La herencia de Rulfo llega a Luvina, Oaxaca”, en *La Jornada*, 16 de mayo, p. 6; “San Juan Luvina, (s/f), Pueblos de America.com, en <https://mexico.pueblosamerica.com/i/san-juan-luvina/> [2 de septiembre de 2019].
- Maurois, Andre (1937), *Aspectos de la biografía*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla.
- Max Jacob [1943], “Consejos a un joven poeta”, en <https://inventarunpajaro.files.wordpress.com/2016/06/consejos-a-un-joven-poeta.pdf> [consulta, 10 de agosto de 2020].
- Menton, Seymour (1964), *El cuento Hispanoamericano*, FCE, vol. 2, p.191.
- _____ (1981), “La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, en *La crítica de la novela contemporánea*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Centro de Estudios Literarios), pp. 105-123.
- Meyer, Jean (2000), *La cristiada. El conflicto entre la Iglesia y el Estado, 1926-1929*, vol. 2, México, Siglo XXI Editores.
- _____ (2004), “Juan Rulfo habla de la Cristiada”, *Letras Libres*, México, núm. 65, mayo, pp. 54-56.
- Meyer, Lorenzo et al. (2004), *Historia de la Revolución Mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*, El Colegio de México (vol. 12), México, pp. 80-82.

- Millán Vargas, Paulina (2010), “La difusión inicial de las fotografías de Juan Rulfo (1949-1964)”, en *Nuevos Indicios sobre Juan Rulfo: Genealogía, Estudios, Testimonios*, Jorge Zepeda (coord.), Fundación Juan Rulfo-Juan Pablos Editor, México, p. 91-133.
- Millán, Paulina (2014), “Rulfo, entre vías y trenes”, *En los Ferrocarriles. Juan Rulfo. Fotografías*. México, RM, pp. 29-41.
- Millán, Marco Antonio (1987), “Dos figuras en el paisaje”, entrevista de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *Sábado*, en *unomásuno*, núm. 509, 4 de julio, p. 3.
- _____ (2009), *La invención de sí mismo*, Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo (edits.), México, CONACULTA, Memorias Mexicanas.
- Mino García, Fernando (2011), “El gallo de oro. La nostalgia de la libertad”, en *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón*, México, CONACULTA-Cineteca Nacional-Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 219-245.
- _____ (2007), *La fatalidad urbana. El cine de Roberto Gavaldón*, México, UNAM.
- Miranda, Lucía (2018), “Espacios para la ficción en el cine de Carlos Reygadas”, 30 de septiembre, *El País*, en https://elpais.com/cultura/2018/09/29/actualidad/1538239403_390636.html [22 de diciembre de 2019]
- Monsiváis, Carlos (2014), “El peñón de las ánimas a 35 años”, en *La fórmula secreta. Rubén Gámez*, México, Alias-CONACULTA-UNAM, p. 300-306..
- _____ (1977), “Notas de la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia General de México*, México, vol. IV, 2ª edic., p. 305-476.
- _____ [1965] (2015), *apud.*, Pablo Martínez Zarate, “Rubén Gámez: ideas hacia un cine mexicano”, *Letras Libres*, 16 de febrero, en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/ruben-gamez-ideas-hacia-un-cine-mexicano> [consulta, 15 de diciembre, 2019].
- Monterroso, Augusto (1998), “Los fantasmas de Rulfo”, en *La vaca*, México, Alfaguara.
- Morales Campos, Estela (2010), “La cultura impresa y el barrio universitario: bibliotecas, librerías y editoriales”, en *1910: La Universidad Nacional y el barrio universitario*, Carlos Martínez Assad, Alicia Ziccardi (coords.), UNAM, Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad, pp. 99-115.
- Moreno Durán, Rafael Humberto (1995), “La sublimación y la expresión del mito” en *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Bogotá, Ariel, pp. 417-427.
- Morillas, Enriqueta “Lectores de Rulfo” (1985), en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 421-423, julio-septiembre, pp. 117-133.
- Moya, Rodrigo (2014), “Un deslumbramiento” en Patricia Gola y Alejandra Pérez Zamudio (comp. y edic.), *Rodrigo Moya. El telescopio interior*, México, Conaculta-Centro de la Imagen, p. 23.
- Munguía Cárdenas, Federico (1987), *Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo*, Gobierno de Jalisco-Unidad Editorial, Guadalajara.
- _____ Munguía Cárdenas, Federico (1989), “Antecedentes y datos biográficos de Juan Rulfo”, en *Homenaje a Juan Rulfo*, recopilación, revisión de textos y notas de Dante Medina, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, Guadalajara, Jalisco, pp. 323-341.
- Nazarova, Nina y Mons, Alain Mons (2019), *apud.*, Alain Corbin, *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, (trad. Jordi Bayod), Barcelona, Acanalado, pp. 96-97.

- Nepomuceno, Eric (1982), “Rulfo. Conversaciones con un gigante silencioso”, en *Sábado de unomásuno*, 19 de junio, pp. 1-2.
- NOTIMEX (2017), “‘La verdadera pasión de Rulfo fue la literatura’: Graciela Iturbide”, 24 de marzo, en <https://www.20minutos.com.mx/noticia/213235/0/la-verdadera-pasion-de-rulfo-fue-la-literatura-graciela-iturbide/> [5 de agosto, 2020].
- Olea, Rafael (2008), “Juan Rulfo, un maestro del cuento moderno”, en *Juan Rulfo: perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez (coords.), México, Siglo XXI Editores-ITESM, pp.13-32.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2001), “Preámbulo” de la “Declaración Universal de la UNESCO sobre Diversidad Cultural”, 2 de noviembre, en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [23 de septiembre de 2019]
- Osorio, Manuel (1990), “Juan Rulfo: reflexiones en París”, en *Plural*, núm. 220, México, enero, pp. 4-7.
- Pacheco, Cristina (2001), “Juan Rulfo (1983-1986)”, en *Al pie de la letra*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 378-386.
- Pacheco, José Emilio (1959) “Imagen de Juan Rulfo”, en *México en la Cultura, Novedades*, México, 20 de julio, p. 3.
- Palaise Robert, Marie-Agnés (2003), *Juan Rulfo L'incertain*, Paris, L' Harmattan.
- Paloma herida* (1962), Realización y Dirección, Emilio Fernández; Producción: Manuel Zecena Diéguez. Protagonizada por Patricia Conde (Paloma), Andrés Soler (Justo); Emilio Fernández (Danilo Zeta); Noe Murayama, Georgia Quental, Columba Domínguez, Raúl Ferrer, Alberto Martínez, Teresa Martínez, Agustín fernández, José Luis Ortega y Cuco Sánchez. Melodrama; dur. 85 minutos (México-Guatemala).
- Paloma herida* en Youtube, en: https://www.youtube.com/watch?v=NO_KX5Wqk1U [1 / 2]; https://www.youtube.com/watch?v=NO_KX5Wqk1U&t=147s [consulta, 15 de junio de 2018].
- Parra, Ernesto (1990), “Juan Rulfo: retrato de un ex novelista”, en *Quimera*, núms. 103-104, México, septiembre-octubre, pp. 112-117.
- Paz, Octavio [1950] (2000), *El Laberinto de la soledad*, México, FCE.
- _____ (1970), “Crítica de la pirámide”, en *Posdata*, México, Siglo XXI Editores, 1970 pp. 103-155.
- _____ [1967] (1990), *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, decimoctava edición.
- Pearson, Lon (2006), “Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada”, en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, Editorial RM-UNAM-UIA, México, pp. 233-248 (+ 23 fotografías de Juan Rulfo).
- Pérez Gay, Rafael (2016) *Las grandes mentiras de nuestra historia*, “Calle 16 de Septiembre, entre Motolinía e Isabel la Católica”, *Néxos*, 1 de septiembre, en <https://www.nexos.com.mx/?p=29338> [consulta, 6 de agosto de 2020].
- Perus, Françoise (2012), *Juan Rulfo, el arte de narrar*, México, Dirección de Literatura (UNAM), Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (UNAM), Fundación Juan Rulfo, Universidad de Guerrero, Editorial RM, Universidad de Colombia.
- Ponce, Armando (1980), “El INBA honra la obra de Rulfo: ‘Concentrada y admirable’”, en *Proceso*, núm. 181, México de abril, pp. 42-43.

- _____ (1988), “Juan Rulfo: ‘Mi generación no me comprendió’”, en *Rulfo en llamas*, 2a. ed. corregida y aumentada, *Proceso*-Universidad de Guadalajara, México, pp. 59-63.
- _____ Ponce, Armando, Antonio Alatorre, y Juan José J. Arreola, (1989) “¿Te acuerdas de Rufo, Juan José Arreola?” en *Homenaje a Juan Rulfo*, (recop., rev. De textos y notas de Dante Medina), Universidad de Guadalajara.
- Poniatowska, Elena (1961) “El terrón de tepetate” en *Palabras cruzadas*, México, Ediciones ERA, pp. 138-142.
- _____ (1980) “No me dejo fotografiar, por eso no me conocen”, VII y última parte, *Novedades*, México, 14 de mayo, 1980, p. 6.
- _____ (1980), “Diversas opiniones surgen sobre la persona del gran escritor Juan Rulfo”, en *Novedades*, 12 de mayo, p. 6.
- _____ (1980), “En la Revolución, la familia de Juan Rulfo lo perdió todo”, II, en *Novedades*, México, 29 de abril, p. 6.
- _____ (1980), “Juan Rulfo prefiere escribir... / I parte” en *Novedades*, México, 27 de abril, pp. 1, 4.
- _____ (1985), “Juan Rulfo. ¡Ay vida, qué mal me pagas!, *¡Ay vida, no me mereces!* México, Joaquín Mortiz, pp. 133-165.
- _____ (2002), “Retrato del viento”, en «<http://www.jornada.unam.mx/2002/02/02/perbravo.html>» [consulta, 21 de marzo de 2015].
- Prats Fons, Núria (2004), “La censura ante la novela hispanoamericana en España”, en Joaquín Marco y Jordi Gracia *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, El Puente, pp. 189-218.
- Puig-Pey Stiefel, Deborah (2008), “Cronología” (carta de Ch. F. Ramuz a Henry Poulaille), en Charles-Ferdinand Ramuz (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortésur, pp. 189-193
- _____ (2008), “Postfacio” y “Cronología” en Charles-Ferdinand Ramuz, *Derborence*, Barcelona, Nortésur, pp. 181-193.
- Quirarte, Vicente (2008), “Un amor casi imposible: Juan Rulfo y la Ciudad de México”, en *Pedro Páramo, Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, Yvette Jiménez de Báez, Luzelena Gutiérrez de Velasco (edits.), Colegio de México, pp. 401-410.
- Raviolo, Heber (2018), *apud.*, Laura Lisi y Armando Francesconi, “El gallo de oro de Juan Rulfo: análisis de la traducción italiana de Dario Puccini”, en *Revista destiempos*, México, núm. 60 (junio-julio), pp. 51-70.
- Rama, Ángel (1982) *Transculturización narrativa de América Latina*, México, Siglo XXI Editores.
- Ramos, Francisco Javier (1995), “Por los páramos de Juan Rulfo”, en *La Jornada Semanal*, *La Jornada*, núm. 297, México, 19 de febrero, p. 28-33.
- Ramuz, Charles-Ferdinand [1934] (2008), *Derborence*, Barcelona, Nortésur.
- Revueltas, Eugenia (1986), “Memoria y reconocimiento en Rulfo”, en *México Indígena*, *Juan Rulfo*, México, INI, número extraordinario, pp. 19-20.
- Reyes, Rosario (2017), “Cuarón, Reygadas y Escalante presentan *La fórmula secreta*”, *El financiero*, 30 de octubre, en <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/cuaron-y-lubezki-presentan-la-formula-secreta> [consulta, 20 de diciembre de 2019].
- Rilke, Rainer Maria (2015), *Elegías de Duino*, versión Juan Rulfo (ed. bilingüe), México, Sexto Piso.
- Rivera Mir, Sebastián (2017), “El expendio de libros de viejo en la ciudad de México (1886-1030). En busca de un lugar entre pájaros, fierros y armas”, Información, cultura y sociedad. *Revista de Investigaciones bibliotecológicas*, núm., 36, Universidad de Buenos Aires, en

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/2630/263051103004/html/index.html> [consulta, 6 de agosto de 2020].

- Rivero Eduardo (1999), *Juan Rulfo, el escritor fotógrafo*, Mérida, Venezuela, Universidad de los Andes.
- _____ (2001), "Juan Rulfo: escritura de la luz y fotografía del verbo", en *México: Juan Rulfo fotógrafo*, México, Lunweg-CONACULTA-INBA.
- Roa Bastos, Augusto (1986), en "La lección de Rulfo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms., 421-423, julio-septiembre, pp. 12-18.
- Rocha, Ricardo y Sergio Sarmiento, "Una conversación con Arturo Ripstein" (*Rocha y Sarmiento*), ADN Opinión, en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=2MjMvll1k6o> [consulta, 23 de abril de 2018].
- Rochín, Roberto (1995), *Un pedazo de noche*: dirección, guion: Roberto Rochín *et al.* (con Oscar Blancarte y Dolores Heredia); fotografía: Arturo de la Rosa, México, IMCINE-Universidad de Guadalajara. Mediometrage, dur., 30 minutos.
- Rodríguez, Alcalá Hugo (1981), "Rulfo y la crítica" [Los mundos de Juan Rulfo], en *INTI*. Revista de Literatura Hispánica, núms. 13-14, Primavera-Otoño, Rhode Island, Providence College, pp. 9-24.
- Rodríguez, Guadalupe y Rodríguez, Susy (2006), "Elegías de Duino en la versión de Juan Rulfo", en *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía y crítica*, Alberto Vital *et al.* (coords.) México, RM-FFL-UNAM-FJR-Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima-UIA-UNAM, pp. 49-80.
- Rodríguez, Luis Miguel (1989), *et al.*, "Juan Rulfo: un modelo difícil", en Dante Medina, *Homenaje a Juan Rulfo* (recopilación, revisión de textos y notas), 2a edición, Universidad de Guadalajara, Colección del Centro de Estudios Literarios, Guadalajara, Jalisco, pp. 289-299.
- Roffé, Reina (1973), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor.
- _____ (1992), *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos Editor.
- _____ (2003), *Juan Rulfo. Las mañas del zorro*. Madrid, Espasa (Biografías).
- Rosales, Felipe Cobián (1986), "No, no era tanta la propiedad del hermano de Juan Rulfo", *La Jornada*, 9 de enero, p. 27.
- Ruffinelli, Jorge (1980), "El lugar de Rulfo", en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad de Xalapa, pp. 9-40
- _____ "Rulfo: *El gallo de oro* o los reverses de la fortuna" (1980) en Jorge Ruffinelli, *El lugar de Rulfo*, México, Universidad Veracruzana, pp. 55-65.
- _____ (1980), "Rulfo y Ramuz: Realidad fantástica y discurso social", en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Xalapa, Universidad de Xalapa, pp. 41-54.
- _____ (1988), "La muerte del padre. Una lectura de la obra en Juan Rulfo", *Studi di Letteratura ispano-americana*, núm. 20, Milán, pp. 17-28.
- _____ (1988), "Prólogo" en Juan Rulfo, *Antología personal*, Madrid, Alianza, pp. 7-30.
- _____ (1992), "La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento que deja de serlo", en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica, de Claude Fell (coord.), México, Conaculta-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. 447-470.
- Ruiz, Fabiola (1996), *Por el camino de Juan* [iconografía], Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- Rulfo, [Pablo] [1958] (1976), Cartas 6, 7 y 8. Archivo histórico de El Colegio de México.
- Rulfo, Juan (1945), "La vida no es muy seria en sus cosas", en *América*, núm. 40, 30 de junio, pp. 53-65.

- _____ (1951), “¡Diles que no me maten!” se publicó, en el número 66 de *América*, en junio de 1951.
- _____ (1953), “Paso del Norte”, en *El llano en llamas y otros cuentos*, México, FCE (Letras Mexicanas, 11), pp. 141-150.
- _____ (1980), “El desafío de la creación”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXV, octubre-noviembre, pp. 15-16.
- _____ (1985), “Cumple 30 años *Pedro Páramo*”, *Excélsior*, México, 16 de marzo, pp. 1-A, 14-A
- _____ (1985), *El Llano en llamas*, estudio introductorio y notas de Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra (colección Letras Hispánicas, 218).
- _____ (1986), “Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional”, 2ª edic. ampliada, Colima, Universidad de Colima, Escuela de Arquitectura (Rajuela), pp. 15 - 23.
- _____ (1986), “El desafío de la creación”, *México Indígena*, enero (núm. extraordinario), pp. 72, 73.
- _____ (1987) “Un pedazo de noche”, en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas), pp. 259-270.
- _____ (1987), *Pedro Páramo* en *Obras*, proemio de Jaime García Terrés México, FCE (Letras Mexicanas),
- _____ (1992), *Toda la obra*, edición crítica Claude Fell, (coord.), nota filológica preliminar –y confrontación de siete ediciones– de Sergio López Mena, México, Conaculta–ALLCA, XX, (Colección Archivos, 17).
- _____ (1994), *Los Cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA.
- _____ (1994), “Retrato y autobiografía”, en *Los cuadernos de Juan Rulfo*, México, Ediciones ERA, pp. 15-16.
- _____ (1996), “Notas sobre la literatura indígena en México”, en *Toda la obra*, 2a. ed., edición crítica, Claude Fell (coord.), Madrid, FCE-ALLCA XX (Colección Archivos, 17), pp. 412- 416.
- _____ (1999), “Luvina”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, Undécima edición, pp. 119-128.
- _____ (1999), “Metztitlán. Lugar junto a la luna”, en *Los Murmullos, Boletín de la Fundación Juan Rulfo*, núm. 2, segundo semestre, 1999, pp. 72-77.
- _____ (1999), “Talpa”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, Duodécima edición, pp. 76-86.
- _____ (2000), “Pedro Páramo, cacique”, en *Letras Libres*, núm. 24, México, diciembre, 2000, p. 68.
- _____ (2000), *Aire de las colinas. Cartas a Clara*, prólogo y notas de Alberto Vital, México, Plaza y Janés, Areté (Prólogo de Alberto Vital).
- _____ (2002), *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, decimosexta edición (Estudio introductorio de José Carlos González Boixo).
- _____ (2010), *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 83-144.
- _____ (2010), “La fórmula secreta” (nota y fijación de Dylan Brennan), en *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 151-155.
- _____ (2010), “Sinopsis”, en *El gallo de oro. La fórmula secreta* (textos introductorios de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 74-78.
- _____ (2012), *Cartas a Clara*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo (Prólogo, edic. y notas de Alberto Vital).

- _____ (2016), *El gallo de oro*. (textos de José Carlos González Boixo y Douglas Weatherford; notas de Dylan Brennan), México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo.
- _____ [1953] (2016), “Talpa”, en *El Llano en llamas*, Madrid, Cátedra, (primera) edición e introducción de Françoise Perus, pp. 151-161.
- _____ (2017), *El gallo de oro y otros relatos*, México RM (Textos de José González Boixo y Douglas Weatherford; Notas y fijación a *La fórmula secreta* de Dylan Brennan).
- _____ [1984] (2013), “El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson”, en *100 fotografías de Juan Rulfo*, México, Editorial, RM, pp. 22-23.
- _____ (2002), “Metztitlán. Lugar junto a la luna”. *Juan Rulfo, letras e imágenes*, México, Editorial RM, México, 2002, pp. 40-45.
- _____ (1959) “Un pedazo de noche”, en *La Revista Mexicana de Literatura*, Nueva Época, No 3, México, septiembre, pp. 7-14.
- _____ (s/f) Expediente de Juan Rulfo en el Centro Mexicano de Escritores.
- Rulfo, Juan Carlos (1995), *El abuelo Cheno y otras historias*, México, Ediciones el Milagro-IMCINE.
- _____ (2017), *Cien años de Juan Rulfo* (serie en siete episodios); guion: Marina Stavenhagen; fotografía: Eduardo Herrera, Héctor Ortega y Juan Carlos Rulfo; música: Gerardo Tamez; prod. Ejec.: Eugenia Montiel Pagés; prod. Asoc.: Mora Films. Disponible en Amazon Prime: <https://www.primevideo.com> .
- Salazar Mallén, Rubén, (1986), “La castración de Juan Rulfo” / 2ª parte, en *unomásuno*, México, 12 de enero, p. 22-A.
- Samperio, Guillermo (1999), “Los cuentos cambiantes de José Agustín”, entrevista con José Agustín, en José Agustín, *Cómo se llama la obra*, México, UNAM. pp. 273-310.
- Samsel, Roman (1986), “La última entrevista con Juan Rulfo: la sensibilidad es algo que no se puede aprender”, trad. Alexander Bugajski, *Plural*, núm. 177, junio, pp. 7-9.
- _____ (1993), “La insoportable modestia de Juan Rulfo”, *El Dominical, El Nacional*, 21 de febrero, pp. 16-18.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2012), “La nación espectral como tierra baldía: una lectura de *Pedro Páramo*”, *Unidiversidad, revista de pensamiento y cultura de la BUAP* (núm. espacial: Páramo) Puebla, diciembre-marzo, p. 32-43; en https://issuu.com/unidiversidad/docs/unidiversidad_6_mayo_2013
- _____ (s / f), “Indigenismo antes de *Orientalism*: los grandes momentos del indigenismo en México de Luis Villoro desde/frente/hacia/contra los estudios poscoloniales”. (Versión mecanoscrita).
- Sánchez Salazar, Leandro A. (1955), *Así asesinaron a Trotski*, México, Populibros La Prensa.
- Sánchez, Jenny “Fotografías en la zona mixe de Juan Rulfo”, *Periódico Rotativo: Tribuna Oaxaca*, en <https://www.rotativooaxaca.com.mx/uncategorized/fotografias-en-la-zona-mixe-de-juan-rulfo/> (s/f), [2 de septiembre, 2019]
- Sartre, Jean Paul [1945] (1972), *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Editorial Huascar.
- Sebal, W [infried] G[eorg] [1988] (2004), *Del natural*, Anagrama, Barcelona.
- Schuessler, Michael K. (2017), “El misterio de Frances Toor”, *Nexos*, febrero, en <https://cultura.nexos.com.mx/?p=12083> [consulta, 11 de abril de 2020].
- Serrano, Ricardo (1986), “El seminarista Juan Rulfo. Verdadera raíz de su personalidad”, *Diorama de la Cultura*, México, *Excélsior*, 29 de enero, pp. 2-4.
- Sesín, Saide(1986), “La verdadera historia del general Pedro Zamora, drama sobre el protagonista de *El Llano en llamas*”, *Unomásuno*, 9 de enero, p. 23-A.

- Seydel, Ute (2008), “La simbolización de la microhistoria en *Pedro Páramo*”, en *Pedro Páramo* diálogos en contrapunto (1955-2005), en Jimenez de Báez, Yvette y Luzelena Gutierrez de Velasco, (edits.), El Colegio de México-Fundación para las Letras Mexicanas, pp. 165-174.
- Simon L. Richard [1952] (2014), “La fotografía es muy difícil”, en Henry Cartier-Bresson, *Ver es un todo. Entrevistas y conversaciones 1951-1998*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 13-25.
- Simpson, Máximo (2004), “Entrevista a Juan Rulfo”, en Alberto Vital, *Noticias sobre Juan Rulfo, 1784-2003*, México, Editorial RM-UNAM, pp. 199-203.
- Sire, Agnès (2012), “Le voyage mexicain ou la quête de la maturité”, en *Henri Cartier-Bresson. Paul Strand. 1932-1934. Mexique*, Göttingen, Steidl, pp. 7-21.
- Soler Serrano, Joaquín (1977), “Los vivos rodeados por los muertos” (entrevista a Juan Rulfo, transcripción de video), en *Tele-Radio*, núm., 24, Madrid, pp. 185-192.
- Sommers, Joseph (1974), “Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)”, en Joseph Sommers, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, antología, introducción y notas de Joseph Sommers, México, SEP (Sep Setentas, 164), pp. 17-22.
- _____ (1974), *La narrativa de Juan Rulfo, interpretaciones críticas*, SepSETENTAS, México.
- Sontag, Susan (1997), “La estética del silencio”, en *Estilos radicales* (trad. Eduardo Goligorsky), México, Taurus, pp. 13-56.
- _____ (2006), *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini y Aurelio Major), México, Alfaguara.
- Souriau, Étienne (2010), *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Ediciones Akal.
- Souto Alabarce, Arturo [1954] (1986), “La técnica ‘tremendista’ de Juan Rulfo”, en *Los murmullos. Antología periodística en torno a la muerte de Juan Rulfo*, selección de Alejandro Sandoval et al., México, Delegación Cuauhtémoc-DDF, Divulgación de las Artes. Testimonios, p. 194.
- Souto, Arturo [1954] (1998), “Juan Rulfo, el mejor cuentista de México”, en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, Selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 41-44.
- Steiner, George (2001), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.
- Stephen, Leslie (2018), *Los Alpes en invierno, ensayos sobre el arte de caminar* (prólogo de Virginia Woolf), Madrid, Siruela.
- Tatard, Béatrice (1994), *Juan Rulfo photographe. Esthétique du royaume des Âmes*, París, L’Harmattan.
- Traba, Marta (1965), *Los cuatro monstruos cardinales*, México, ERA.
- Valadés, Edmundo [1953] (1998), “El libro de Juan Rulfo quema las manos”, en *Juan Rulfo: los caminos de la fama pública. Juan Rulfo ante la crítica literario-periodística de México. Una antología*, Selección, notas y estudio introductorio de Leonardo Martínez Carrizales, México, FCE, pp. 38-40.
- Valéry, Paul [1937] (1990), “Primera lección del curso de poética”, en *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid (Col. La balsa de la medusa), pp. 105-128.
- Vázquez, Felipe (2010), “Rulfo y los avatares de la edición crítica”, en *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*, México, Universidad de la Ciudad de México, pp. 141-214.
- Víctimas del pecado* (1951), dir.: Emilio Indio Fernández; fotografía: Gabriel Figueroa. Protagonistas: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta y Rita Montaner; guion: Emilio Indio Fernández y Mauricio Magdaleno.
- Villoro, Luis (1987), *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, SEP, Lecturas Mexicanas, 103 (Segunda Serie).
- Vital, Alberto (2003), “Documento de Juan Rulfo sobre su obra”, en *Noticias sobre Juan Rulfo*, México, UNAM, p. 207.

- _____ (2003), *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003*, México, Editorial RM-Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ (2015), “Epílogo. Rilke en Rulfo. Rulfo en Rilke”, en Rainer María Rilke, *Elegías de Duino* (versión de Juan Rulfo), Sexto Piso, México, pp. 137-144.
- _____ (2017), “Prefacio a la segunda edición”, *Noticias de Juan Rulfo. La biografía, (1762-2019)*, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 17-19.
- Vogt, Wolfgang (1992), *Juan Rulfo y el sur de Jalisco. Aspectos de su vida y obra, Zapopan, Jalisco*, INAH-El Colegio de Jalisco (Ensayos Jaliscienses).
- Volkow, Verónica (2007), en *El retrato de Jorge Cuesta*, México, Siglo XXI Editores.
- Weatheford, Douglas J. (2006), “*Citizen Kane* y *Pedro Páramo*: un análisis comparativo”, en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, México, RM-FFL-FJR, Universidad de Aguascalientes-Universidad de Colima, pp. 501-530.
- _____ (2010), “‘Texto para cine’: *El gallo de oro* en la producción artística de Juan Rulfo”, en Juan Rulfo, *El gallo de oro*, México, Editorial RM-Fundación Juan Rulfo, pp. 41-73.
- Weston, Edward [1923-1926] (2001), *The Daybooks of Edward Weston* (fragmento), en *Hacia el paisaje del mezcal. Viajeros norteamericanos en México, siglos XIX Y XX*, Adela Pineda Franco y Leticia M. Brauchli (edits.), México, Editorial Aldus, 2001, p. 131.
- Woolf, Virginia (2012), “El arte de la biografía”, en *La muerte de la polilla y otros ensayos*, (trad. Teresa Arijón), Buenos Aires, La Bestia Equilátera, pp. 201-213.
- Xirau, Ramón (1993) *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI Editores.
- Zendejas, Francisco [1953] (1992), “Los libros de última hora. *El llano en llamas*, por Juan Rulfo”, *México en la Cultura de Novedades*, núm. 24, 1 de noviembre de 1953), en Gerald Martin, “Vista panorámica: la obra de Juan Rulfo, en el tiempo”, Conaculta-ALLCA XX, (Colección Archivos, 17), pp. 478- 479.
- Zepeda, Jorge (2006), “Reflexiones preliminares sobre la posteridad de Juan Rulfo y su obra”, en Alberto Vital *et al.* (coords.), *Tríptico para Juan Rulfo (Poesía, fotografía y crítica)*, México, Editorial RM-UNAM-UIA, p. 217-230.
- Ziegler, Jean (1976), *Los vivos y la muerte*, México, Siglo XXI Editores.

AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS

Esta investigación habría sido imposible sin el estímulo, críticas y sugerencias de académicos, profesores y amigos; a ellos mi agradecimiento, en particular a Víctor Manuel Díaz Arciniega, quien – a pesar de los avatares, propios en este tipo de trabajos, y las adversidades, naturales en la existencia–, tuvo la paciencia y diligencia para mantener continuidad de esta tesis. También agradezco la lectura del texto a Fabienne Bradu, Carmen Leñero, Rafael Olea, Eugenia Revueltas, Ignacio Sánchez Prado. Las críticas más severas, aun con las que discrepancias más intensas me han servido porque, además, signan el respeto hacia la crítica y vigorizan la polémica al interior de la Universidad –a partir de las ideas y no de prejuicios personales–: una institución con la que tenemos deuda Estados, sociedades, instituciones públicas y privadas, profesionistas y oficiantes. Sin las universidades públicas, el mundo no tendría la plena conciencia de valores, ahora de uso corriente, como el humanismo, la emancipación de personas y colectividades, la libre expresión, la democracia, la igualdad –y por ende, la equidad en sus diversas formas–, la supresión de jerarquías supinas y despóticas, tan atávicas como inútiles. La Universidad es una institución que merece y espera en nuestros días una redignificación; se fortalecerá, así, el ejercicio de la libertad –en sus distintas vertientes– que día a día se coarta, se corrompe o, sin más, se suprime.

Agradezco a todo el equipo del Posgrado en Letras de la UNAM, en particular a la maestra Brenda Franco, y el entusiasmo que me dejaron conversaciones y sugerencias de amigos y maestros y colegas: Jorge Aguilar Mora, Federico Álvarez Arregui (†), Mauricio Molina (†), Armando González Torres, Guadalupe Gómez Aguado, María Esther Sánchez Martínez Erubiel Tirado; mi reconocimiento a Félix Sánchez Murrieta, Lorena Hernández Muñoz, a Natalia Herrero y a Mónica Cortés Genis. De manera especial, mi gratitud al Dr. Fernando Figueroa Díaz. por su apoyo irrestricto.

Agradezco a mi familia, a todas y a todos –aun desde el silencio– me han animado y les he tenido presentes, el particular a Gloria, Betina y Mariana. Mi agradecimiento, asimismo, a la familia Flores Rodríguez que me ha compartido sus plácemes e imponderables, de manera particular a María Cristina de la Soledad, a Regina y, por supuesto, a Marisol, cuyo optimismo y entusiasmo han sido esenciales en los últimos años.

Expreso, asimismo, mi gratitud a las amigas y los amigos que han estado cerca, y de quienes he aprendido a leer, a escribir y vivir con mayor libertad; sus largas conversaciones revitalizaron esta investigación y me animaron en momentos difíciles, en particular: Ignacio Baca, Brenda Castro, Alberto Cue, Roberto Flores Rodríguez, Alejandrina Ponce, Aviles, María Elena Rivera, Ernesto Rosas y Rafael Vargas; en especial agradezco la fraternidad y benignidad de Álvaro Díaz Rodríguez y Diego Sheinbaum.

ÍNDICE

EXORDIO 4

PRÓLOGO 6

Seguimos buscando por todas partes. Aproximaciones a un creador y el deslinde de su obra

I DELIMITACIÓN DE FUENTES DE INFORMACIÓN Y GÉNEROS

Biografía y verdad; biografía y ensayo literario

Fuentes de información y archivos

II FAENAS DE UN CREADOR. HUELLAS DE LOS BIÓGRAFOS

Silencio, fama leyenda y géneros

Sapiencia y diletancia; oficio y profesión

La búsqueda de lo imposible y esquivéz al prestigio

Un sesgo hacia los biógrafos

III JUAN RULFO, LA INDAGACIÓN PERPETUA: UNA VIDA Y UNA OBRA EN SIETE ESTACIONES: CONTENIDOS, ENTORNOS Y ESCENARIOS

CAPÍTULO I 32

GENEALOGÍA FAMILIAR Y OCASO DEL PADRE (1920-1923)

Introducción

- a) Antecedentes. La devastación de una familia
- b) La leyenda de Pedro Zamora
- c) El ocaso de Juan Nepomuceno
- d) La paternidad ausente
- e) El padre o la imagen de redención
- f) De la remembranza a la ficción

CAPÍTULO II 53

LA INFANCIA: AÑOS DE FORMACIÓN A INFANCIA: (1924-1935)

Introducción

- a) El Instituto Luis Silva
- b) Calma después de la tempestad
- c) La religiosidad institucionalizada y la pasión en el artista adolescente
- d) El seminario inconcluso y el descubrimiento de la existencia terrenal del artista

CAPÍTULO III..... 78

EL ARTISTA ADOLESCENTE Y LA CIUDAD DE MÉXICO (1936-1942)

Introducción

- a) El encuentro con artistas e intelectuales en la Ciudad de México
- b) Ingreso a la burocracia
- c) El escritor, la ciudad y la creación literaria
- d) La primera novela: El Hijo del Desaliento
- e) La Cordillera, novela sin luz
- f) Fragmento de una novela: “Un pedazo de noche”
- g) Las primeras dolencias del joven escritor
- h) El artista entre la creación, su mentor y el cuerpo de la pasión (1940-1942)
- i) Rilke, preceptor espiritual e intelectual del joven Rulfo

CAPÍTULO IV 120

EL LLANO EN LLAMAS (1943-1953)

Introducción

- a) Camino rumbo al primer libro
- b) La publicación de los primeros cuentos
- c) El alpinismo y la pasión juvenil
- d) Escritura e identidad
- e) El Centro Mexicano de Escritores
- f) Hacia El Llano en llamas
- g) El escritor habla de sus cuentos
- h) La significación de El Llano en llamas
- i) La disminución de los cuentos ante la novela
- j) Vínculo compartido entre los cuentos y la novela
- k) Luvina y Derborence: dos territorios, un drama
- l) La crítica y sus diferencias
- m) Localismo versus cosmopolitismo

CAPÍTULO V 182

PEDRO PÁRAMO (1953-1955)

Introducción

- a) En busca de una escritura propia
- b) Colindancias entre la realidad y la invención
- c) La vida familiar
- d) Los caminos hacia la novela
- e) Treinta años: recuerdo, olvido y creación
- f) Gestación de la novela
- g) La conformación final y el doble original de *Pedro Páramo*
- h) Algunas versiones de la novela
- i) La historia de una novela
- j) El cacique: realidad y leyenda
- k) Memoria, historia y escritura
- l) La poesía en *Pedro Páramo*
- m) *Pedro Páramo*: silencio y estilo
- n) Un lector y sus influencias como escritor
- o) La crítica de Carlos Blanco Aguinaga en perspectiva
- p) La imagen *pública* de Rulfo

CAPÍTULO VI 229
LA FOTOGRAFÍA: AFICIÓN, ARTE Y TESTIMONIO

Introducción

- a) Espacios, figuras e influencias de la fotografía
- b) Estética testimonio y nacionalismo
- c) Labradores como protagonistas, entre la luz y la tierra
- d) Los inicios del fotógrafo
- e) Publicaciones del fotógrafo (1949-1960)
- f) Las primeras exposiciones fotográficas
- g) Literatura y fotografía; entre el imaginario colectivo y el documento histórico
- h) Coleccionismo como documento y asidero de la memoria
- i) Éxodo a México, un Fotógrafo Exiliado y las Fotografías en Oaxaca
- j) Henri Cartier-Bresson en México, Juan Rulfo en París
- k) Los Trenes, testimonio y *naturalezas muertas*
- l) La fotografía: oficio, profesión y arte
- m) La fotografía ante la literatura: conclusiones provisionales

CAPÍTULO VII..... 272
EL GALLO DE ORO, LA FÓRMULA SECRETA Y PÁLOMA HERIDA

Introducción

- a) La presencia del cine en la literatura
- b) La fórmula secreta
- c) Paloma herida, los escollos de una película
- d) De Río arriba a Paloma herida
- e) Huellas de Rulfo en Paloma herida
- f) El gallo de oro: novela y guion
- g) Estructura del texto
- h) Los protagonistas: Bernarda Cutiño y Dionisio Pinzón
- i) La publicación y recepción de El gallo de oro y otros textos para cine
- j) Valoración de El gallo de oro como novela
- k) Adaptación del guion para el cine
- l) La primera versión cinematográfica
- m) El imperio de la fortuna
- n) El reconocimiento de El gallo de oro como novela
- o) El cine: afición y proyecto profesional
- p) El cine: documento, memoria y biografía
- q) El legado y la influencia de Rulfo en el cine

CONCLUSIONES 325

EPÍLOGO 328

BIBLIOGRAFÍA 329

AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS351