
La mentira inventada

Para Carlota Caulfield

Es un rasgo característico de la cultura la arraigada desconfianza que siente el hombre frente a todos los que no entran en su propia esfera, o sea, que no solamente un germano considera a un judío como un ser inferior o inconcebible, sino que lo mismo piensa un futbolista de un pianista.

ROBERT MUSIL

Algunas obras literarias aparecen ante nosotros como un recuerdo encarnizado de humanidad. En ese contexto resulta extraño que la novela, en concreto, desencadene con cierta frecuencia un alud de penetrantes teorías supuestamente esclarecedoras acerca del oficio del escritor como de la condición humana. Este fenómeno se repite hasta el ensañamiento, y acaba convirtiéndose en un ejercicio de traducción elemental, y en consecuencia de traición. Pero quizá este juicio se halle envenenado también por las circunstancias y peque de sencillo, de ingenuo. El núcleo de este desacuerdo entre la literatura y la máquina intelectual que la rodea y asedia estriba en la forma en que la teoría parece proponer un alejamiento de la asimilación directa y personal de la obra literaria a la vez que una drástica congelación de las fuentes sentimentales y culturales donde el autor se ha inspirado. Ello determina el establecimiento de una distancia respecto a la creación en sí misma, un proceso que suplanta o aniquila los trabajos del escritor por una imagen simbólica privada de sensibilidad, de emoción. Un prejuicio ordenado tras una aspiración científica.

Esta conducta de la civilización, que arrebató el embrujo a la transparencia, acecha todavía a las obras de Juan Rulfo. Y conviene señalar que el sometimiento de un proyecto ético o estético a un valor funcional o a una doctrina como el utilitarismo desemboca en un callejón sin salida, la negación de un lenguaje que se plantea vivir antes que subordinar la existencia a una perspectiva preconcebida y limitada. El arte posee una razón de ser —nos dirá Ernesto Sábato—, y esta razón se funda en la imperfección del mundo, que es la imperfección del ser humano para los demás y para sí mismo.

Somos víctimas de ese desafío que define y describe nuestra condición. De una parte, el error como proyección de nuestros actos y, de otra, la necesidad instintiva, incluso interesada, de ser mejores, de complementarnos respecto al entorno. En este sentido, todo intento destinado a extrañar los sentimientos nos proporciona una reincidencia en el vacío universal, una caída en la imperfección, una prórroga cómoda e hipócrita para asegurar ese estado de ignorancia voluntaria.

Considerando la obra de Juan Rulfo llegamos a la conclusión de que esta paradoja ha sido simplificada en un debate dialéctico entre la realidad y la irrealidad de sus visiones y personajes mediante un interrogante a la vez trágico e irónico: «¿En qué país estamos?» Estudiosos como Blanco Aguinaga, Marta Portal, Bertie Acker o Rodríguez Alcalá han analizado con cierto sistema esa ambigüedad de formas y de contenidos que caracteriza la obra de Rulfo. El interrogante aludido tiene una primera apreciación en el cuento al que pertenece «Luvina», que forma parte de *El Llano en llamas*: el asombro ante una región inhóspita que podría simbolizar la imagen contraria al paraíso, el retrato preciso de una zona desolada en la que coinciden los signos esenciales de la miseria y el aislamiento humanos. El cerro Luvina, el más alto entre los del Sur, encarna esa epopeya eterna que adquiere cuerpo y un valor específico en la vida de los campesinos: el individuo o la familia que se enfrentan al medio con una pretensión casi mitológica de vencer los poderosos embates de la adversidad.

Pero este interrogante cobra otro sentido sugerente, una vez que Juan Rulfo ultima esta labor inicial de acercamiento físico a unos perfiles reales. No ha de atribuirse esta variación solamente a la circunstancia que atrapa a los personajes y resalta su rendición frente a la pobreza, sino a la falta de horizontes y esperanzas, y a la entrada en el ámbito de lo desconocido.

En Luvina nunca será visto el cielo de color azul, como avisa Camilo en la taberna, y por su parte Rulfo capta la identidad obvia que en ese territorio unifica el silencio; el mito y la convicción de naturaleza religiosa, la superstición y el deseo se entrelazan a propósito de ese detalle para designar un acontecimiento corriente a fin de cuentas, el sueño.

Desaparecen los colores, mueren los sonidos y, en cierto modo, mueren también los animales y los hombres en esa espera absurda que se ilusiona suponiendo que el infierno puede resultar habitable.

La insistencia del viento, el deslucimiento de los tonos que salpican el paisaje —entre el encantamiento, la intención y el rigor documentalista—, el *ruido* inquietante del silencio, el aire ceniciento, negro, de Luvina, y los llantos de los niños que no pueden dormir, alimentan el último recurso de los seres humanos, la huida.

Hasta cierto grado se agota ese último recurso en lo que se nos presenta como el límite del mundo conocido. Podría llamarse continuidad, peregrinación, espera. Y atendiendo esa relación entre las decepcionantes ofertas de lo cotidiano y el miedo a lo desconocido, podríamos denominarlo, en cambio, incertidumbre.

Afrontamos un hecho a través de la metáfora. Esa incertidumbre, que Rulfo refleja al amparo de diálogos, descripciones o recuerdos, supera la categoría de una figura existencial. En Rulfo esa incertidumbre frente al universo, luego del fracaso inevitable de la voluntad, luego de la derrota del individuo que asume los compromisos heroicos que conlleva imponerse a la naturaleza, plantea la victoria del tiempo y el triunfo de la muerte. Aplastados por un paisaje abrumador que cala en los sentimientos, en las reflexiones y observaciones del ser humano, los personajes de Rulfo se adaptan a ese adocenamiento feroz del universo. Igual que fragmentos de un decorado inmenso que contiene todos los rastros de una vida anterior, y que como piezas dotadas de alma,

en la resignación, aceptan la magia macabra de lo cotidiano. No se trata tan sólo de renunciar a la voluntad.

Quizá en este punto, como sucede en los relatos de Julio Cortázar y en algunas novelas de Juan Carlos Onetti, esa plasmación de los mundos inasequibles a nuestra razón, e integrados simultáneamente en la atmósfera de lo cotidiano, resalte con insistencia que hay algo más que una estimación de las numerosas y variadas insinuaciones con que nos tienta el universo. Sería incluso sencillo esbozar en este punto un acercamiento a lo desconocido basado en una evolución de las formas del realismo social hacia el realismo mágico que propugna retratar las formas secretas con que la vida se perpetúa inexorable mientras el hombre le da la espalda, conservando su inmovilidad a cualquier precio.

Hay algo más que ese contraste, otros indicios que nos obligan a profundizar en las apariencias de la realidad. En primer término, un cosmos espectral, consecuencia del pasado, y más allá de esta constatación —que Rulfo desarrolla en *Pedro Páramo* con absoluta naturalidad, como iniciado en un lenguaje secreto— la respuesta irresoluta del ser humano que requiere de sus puntos de referencia habituales y racionales para evitar la persecución de los fantasmas o, en otro sentido, las acusaciones roedoras de la conciencia.

Puede afirmarse por ello que *Pedro Páramo* recoge a través de sus personajes dos búsquedas complementarias: la necesidad complementaria de las raíces, y que cristaliza en la búsqueda del padre, en la sensación de retorno que prevalece en cada uno de los pasajes de la novela, y en cuanto defensa de un mundo poseído por la muerte contra todo intento esclarecedor de los vivos, una peregrinación que ansía un estadio de paz espiritual, de perdón. De esta síntesis complementaria se deduce lo inclasificable de la obra de Juan Rulfo, la imposibilidad de traducir su mundo a la frialdad de un lenguaje fundamentado en la contemplación.

Desde una perspectiva formal, la ruptura del relato lineal, el protagonismo de Pedro Páramo —trasplantado en las voces de los demás personajes—, la referencia a esa civilización —o vida— previa que determina el miedo al presente, el terror de los supervivientes a las crueldades del cacique desaparecido, el pánico de los supervivientes a maldiciones, signos esotéricos y fantasmas... alejan la novela de Rulfo de los esquemas recurrentes del relato tradicionalista de ambientación rural, e implican una escisión respecto a las poderosas influencias del naturalismo mejicano. No obstante, todo ello se halla animado en el trasfondo de *Pedro Páramo* como una alusión tangencial. Rulfo habla de sí mismo. Las fuentes que le inspiran, imponiéndose a la multitud de sugerencias de su obra, reflejan su biografía personal, la muerte de sus familiares cuando él era un niño, las costumbres del campesinado, las luchas cristeras, los conflictos sociales, políticos y religiosos del Méjico que no muda su piel ni sus esencias al margen del dictado de los años, para reflejar asimismo los matices de que ha dado cuenta la literatura mejicana moderna, en particular cuando resalta la vigencia de la muerte como sinónimo de lo cotidiano en un país indefinido donde los interrogantes persisten como apéndices de una leyenda que amenaza a la realidad, o como una invocación.

Una invocación profundamente humana, un recuerdo rebelde y herido.

Esos indicios antes mencionados, reconocibles e impetuosos, de la conciencia, ilustrados en la obra de Rulfo bajo el signo del enfrentamiento, de la inquietud, y hasta de la conformidad fatalista con el destino —la muerte, presencia inalterable— coinciden con aquella recomendación apasionada de Walter Benjamin al estudiar las últimas corrientes narrativas de su época. Benjamin diferenciaba la imitación de la literatura fantástica con los esfuerzos creativos originales de algunos escritores. Benjamin se centraba en el aparatoso artificio subyacente en el acento con que se sumaban enigmas nuevos a los antiguos, con el fin de prestar relieve a una pauta literaria. Para Benjamin, esta tendencia —a muchos años de su juicio podemos todavía comprobar con una rápida mirada lo acertado de sus impresiones, ya en el área de la narrativa o en la del pensamiento— conducía a un juego intelectual sin atractivo, inconsistente, huero, que evidenciaba un alejamiento de los contornos reales de la humanidad. Eso hacía indispensable para el escritor austriaco que la literatura respondiera de un modo u otro ese encuentro dialéctico entre la verdad viva y la verdad imaginada, y que esa tarea fuese abordada con rigurosa pasión.

Para Rulfo, así lo declaraba a su compatriota Arturo Azuela, es preciso *inventar* los personajes, desprenderlos de las influencias que ejercen los amigos, los conocidos, los sucesos comunes, los ritos diarios. Pero sin olvidar que el escritor no puede creer en la *mentira* que sostiene la tensión literaria, en cuanto que debe distinguirse *mentira* —sustancia de la narración, de la literatura— de la falsedad, de la hipocresía, de una conducta reprobable en un orden moral.

Es sobre esa invención primitiva que se encauza la realidad conocida por el escritor, la certificación material de lo imaginado, lo deseado o lo soñado. Entonces la fábula inicia su andadura, camina por sus propios medios.

Acaso las revelaciones de Rulfo se adapten con mayor intensidad a *Pedro Páramo* que al libro de cuentos *El Llano en llamas*, aunque en las dos obras pervivan elementos semejantes, incluso a pesar de que las variaciones se apoyen en matices que nos van mostrando paulatinamente su trascendencia, su autonomía. Se aprecia esa invención que concreta la superación de la dialéctica por la forma en que convergen y se integran los temas tratados por Rulfo, a quien se ha calificado con un torpe afán erudito como «escritor del sufrimiento». Y se adivina asimismo una voluntad meticulosa por imponer una armonía entre el significado múltiple de lo escrito y la apuesta estética por la que se decanta el autor. Rulfo equilibra la complejidad del mundo que refleja en las páginas de sus obras merced a la concisión radical de sus frases y a la infatigable persecución psicológica de los actos y sentimientos de sus personajes, vaciados de carácter en la medida en que confiesan sus dramas o completan la descripción de su infierno. Casi todos los personajes de Rulfo, inventados o recreados, se caracterizan por ser verdugos de sí mismos, prisioneros de la adversidad, devotos de la represión que flota en el ambiente...

Como nota distintiva, cabe señalar que las obras de Rulfo —por su densidad, tenemos la tentación de creer que hemos caído en un engaño, pues hablamos solamente de dos títulos— denuncian un tiempo y unos seres sin intimidad, entregados a la condenación de un paisaje obsesivo y al mensaje de que ese escenario es portador: la arbitrariedad, el hambre, la miseria, la violencia. A la paradoja donde

estriba la pregunta por el país en que se concentra tanto sufrimiento, cabe aportar otro interrogante de los personajes de Rulfo, cuando el escritor recalca la injusticia de una situación refiriendo en el cuento «Paso del Norte» la tentativa de fuga de un joven campesino. El protagonista reconstruye sus desdichas en el relato para su padre, a quien explica los motivos imperiosos que le impulsan a esa decisión, a ese viaje. Subraya el hambre e inquiera ante la incomprensión de un ser que *habla en verso* como una forma de asegurar su posición paternalista y privilegiada, y que le permite zafarse de sus compromisos: «Y el coraje que da es de hambre. ¿Usted cree que eso es legal y justo?» El joven dispuesto a huir se responsabiliza de su destino, que no es susceptible de individualización. Pero una respuesta *en verso* aventará sus ilusiones. Transformará sus quejas y sufrimientos en rumores antes que el delirio se convierta en un castigo real.

No puede establecerse un paralelismo entre esta dicotomía y la que asocia la teoría y la acción con un vínculo devorador. Los personajes de Rulfo quieren escapar de un país que pasa por ser imaginario. Los personajes de Rulfo adquieren vida, sin embargo, en ese escenario donde campa la desolación merced a multitud de matices y, muy en especial, gracias a la voz.

En *Pedro Páramo* los testimonios concatenados de las víctimas del cacique, con el que median además lazos sanguíneos de parentesco, lazos familiares que únicamente denuncian una apariencia, proporcionan una sucesión de escenas que constituyen un discurso unitario sobre el horror, la sumisión, el poder y lo desconocido como condena de una realidad trágica y habitual. Ya hemos apreciado esa atención peculiar a las voces en «Paso del Norte», con una categoría superior a la de una anécdota. Como expone el muchacho que decide trasladarse a otras tierras, arrojando todos los riesgos que ello entraña, orillando los reproches, su padre habla de un modo incomprendible. El joven no conseguirá descifrar las intenciones verdaderas de su padre cuando analiza esta réplica insolidaria.

Tan cuidadosa valoración de la palabra, que se enriquece al caracterizar el procedimiento por el que Rulfo define su interés para que las situaciones nos transmitan su valor crítico y su ética inconformista, discurre entre la realidad general, la irrealdad literaria y un marcado acento subjetivo. Rulfo retrata una condiciones sociales, pero no se olvida de homenajear constantemente el origen popular de sus recreaciones, lo que nos descubre el aspecto moralista de las obras del escritor mejicano y su admiración literaria por un héroe sin identidad.

El personaje de Rulfo —paisaje o rebelde que procura huir a otro país, que lucha contra destacamentos federales o que se convierte en forajido— deja de ser pieza de un escenario aterrador para iniciar su insurrección contra el entorno. ¿Hemos de pensar que esa voluntad rebelde se dirige también contra la única realidad posible en un universo miserable? Como vemos por «Macario» o por «El Llano en llamas», el rebelde logra en ocasiones una victoria alcanzando una conciencia de la situación, y de su papel personal en un drama colectivo o existencial. Es de este modo que Rulfo nos introduce en otro ámbito, indicando los límites endebles de lo fantasmagórico en relación al mundo que conocemos: plasmando la fuerza, el dolor que envuelve las pasiones inútiles, los fugaces respiros de la libertad, y las turbias, engañosas comodidades que obsequia la sumisión.

De un modo indirecto, la aventura engloba y altera la inmovilidad originaria de los personajes de Rulfo, de las *voces* que atesora y emancipa Rulfo en sus ficciones. Voces sin más individualidad que la que se sitúa en la desdicha, en las variadas formas de la tristeza o de la limitación y el retraso. También en este punto hemos de comprender que a Rulfo le preocupa algo tan concreto como la pobreza. Así se advierte en los cuentos «Nos han dado la tierra», «La noche que lo dejaron solo» o «Es que somos muy pobres». Rulfo refleja la imposición moral correlativa a la miseria, el clima de la convivencia con la escasez y con el miedo cerval a un castigo superior. Hallaremos siempre lo espectral cobijado en lo cotidiano. Y sería equivocado resumir en esta reacción un fenómeno estricta y exclusivamente religioso. ¿Es éste otro de los mecanismos que emplea el escritor para reforzar el realismo de su testimonio? ¿Podemos considerar entonces que el propósito de Juan Rulfo se sintetiza en un planteamiento documental acerca de Méjico y de sus gentes? De nuevo se precisan las incapacidades de la teoría cuando el misterio se convierte en el objeto dinámico de la imaginación o el pensamiento.

Porque en la palabra ubica Rulfo una de sus búsquedas personales más atrayentes, y que en *El Llano en llamas* se configura como una cadena discursiva. El narrador se escabulle entre las pausas que delimitan cada cuento, a pesar de la cautela de Rulfo, que desea contribuir al desarrollo libre de las historias orales que en su pluma recrea en una acción única, dominada por el aura poética y de agria expresividad del llano. Ello nos plantea un exceso de protagonistas que provoca, por contra, una despersonalización; el equilibrio del relato que se inspira en el desierto con la imagen dominante del destino, de la muerte, de la naturaleza hostil, del llano muy en concreto, acaba consolidando en un territorio inhumano una maléfica sabiduría, una terrible y envolvente fascinación. El entorno se convierte en una trampa que espera al hombre. Y niega todas las voces mediante la fuerza.

Podría afirmarse que en este matiz reposa la diferencia sustancial entre presagio y anuncio. Existe una certidumbre clara en esa espera condenatoria y aniquiladora del paisaje. Lo vemos con claridad abrumadora en «La Cuesta de las Comadres», al igual que en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Prevalece esa garantía del asesinato sobre la posibilidad de escapar de un paisaje enclaustrado, cerrado, oscuro. ¿Hay un ánimo justiciero en la actitud de Rulfo al conferir tonos, sentimientos, palabras y verbo propio a sus personajes descarnados, vencidos y quietos? Al menos se puede señalar que predomina por parte del escritor, del ser humano que recrea su memoria en la de un pueblo, la voluntad de restablecer soberanía en sus criaturas, en su universo. De acuerdo con Georges Bataille, éste es el modo de restaurar honradamente a la literatura su sentido auténtico. Y también en este caso, como proclamaba Bataille, debemos hablar de soberanía literaria. Rulfo se conduce como un restaurador en lo que él mismo denomina *mentiras*: absorbe una realidad y la parcela combinando distintos lenguajes para llegar al sentir mágico del héroe que asume su tragedia, su desilusionada espera del instante de la muerte que propagan las circunstancias. Rulfo alcanza a conformar por esta vía un mosaico, una metáfora donde realidad e irrealidad se encuentran al recordar una cita inexorable.

Quizá una de las pruebas definitivas de ese arte esté representada en el relato

«Anacleto Morones». Rulfo intensifica con agudeza e ingenio esperpéntico los componentes hipócritas de la vida de sus personajes al afrontar el aspecto religioso de ese cohabitar con la muerte de la voz. Y lo hace plasmando una imagen lúgubre que se repetirá tiempo después en la novela *Pedro Páramo*. Una comitiva de mujeres visita a Lucas Lucatero en su rancho para solicitar su testimonio en favor de Morones, conocido en la región como hombre santo y milagrero, y sea adorado en las iglesias.

En este cuento, Rulfo se sirve de Lucas, el mejor amigo de Morones, para configurar la contraimagen burlesca del universo hermético y enigmático de los pueblos mejicanos. La marcha de las componentes del grupo ante las ofensivas versiones que ofrece Lucas sobre su amigo reglan el ritmo de un relato en el que se advierte sobre todo la alegoría en lugar de la panorámica grotesca que desnuda Lucas, a medio camino del cinismo y del rencor. El proyecto conducente a la glorificación de Anacleto Morones acaba mostrándonos una verdad más próxima al ser humano, la soledad, el desamparo, enseñanza que permite revelar al escritor un retrato melancólico de la mujer; ese esfuerzo subraya ese escenario infernal dependiente del entorno. Las mujeres aceptan el drama en silencio, aunque atesorando los secretos de sus amos y verdugos, resaltando ese ámbito incomprensible y repugnante donde pervive una variación estremecedora de la esclavitud. El silencio determina el valor de la mujer, por encima de cualquier choque de orden sexual, y por parte de la mujer no se articula queja alguna.

Al varón le resulta suficiente contribuir a esa pasividad clásica a través del ejercicio ordinario de su papel desconsiderado, brutal, que a veces plantea un interrogante profundo sobre la sensibilidad y deja asomar breves destellos de ignorancia o de ingenuidad. Esos factores se materializan en una actitud criminal, siempre ligada a la muerte. Rulfo llega así a completar su idea de la perversión de la humanidad en la naturaleza como en lo cotidiano. Son sus personajes quienes lo confiesan.

Sobre esta tendencia *oral* de los relatos de Rulfo, que apreciamos también como una vocación en «Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas» (textos escritos en la década de los cuarenta, y relacionados en lo profundo con el resto de los cuentos de *El Llano en llamas*, que serían publicados casi diez años después), se produce un regreso a la señal fronteriza que centra sus fabulaciones. Ahora sería muy evidente estimar que los testimonios aportados por los hombres y mujeres de las obras de Rulfo exaltan el protagonismo indiscutible de la tierra maldita, llano o páramo. Aunque no por esa razón hemos de olvidar la estrecha dependencia que vincula ambos extremos: el ser humano entendido como encarnación viva —una vida falsa— de la derrota y el fracaso, y un territorio hostil como residencia engañosa de la esperanza.

Tan enérgica influencia del entorno sobre la conducta del individuo se distingue con otro acento en la poesía de William Blake, en la simbología ensoñadora y solapada de Dylan Thomas, en las descripciones psicológicas de Poe, en los relatos de Arthur Machen, para concretar un misterio global en la condición del ser humano. No se trata de un recurso artificial, sin embargo, en cuanto resalta una creencia, un debate de la conciencia, y llega a introducirnos en una situación extrema donde las sensaciones se proponen frente a lo desconocido como en un combate entre poderosos enemigos. En

esa lucha —duelo entre fuerzas oscuras, la esperanza y la esterilidad, la escasez y la necesidad, el azar y el miedo— se verifica una conclusión inevitable: el ser humano experimenta un cambio en el trance de su propia defensa contra potencias extrañas que la teoría confunde con las estrechas etiquetas de uno o varios géneros literarios. Esos cambios acaban por recordar la debilidad del hombre en una cruda y constante demostración.

No sólo nos enfrentamos de este modo a la oscilación alternante entre lo que con lucidez señalara Julia Kristeva como el riesgo del compromiso literario al expresar el lenguaje de la muerte, y que duda entre el acercamiento directo a la muerte y la despersonalización, sino al umbral de otro ámbito. Los relatos de *El Llano en llamas* constituyen una advertencia radical que desborda —como ocurre en *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, desde una concepción novelística muy distinta a la de Juan Rulfo— los límites del documentalismo y nos facilitan la posibilidad de conocer ese cambio del ser humano en lo desconocido, cuya culminación se detalla en *Pedro Páramo*. Ha sido el cuento «¡Diles que no me maten!» el que nos relaciona con la descripción minuciosa —poética en su fidelidad hacia las formas de la vida mejicana— que Juan Rulfo cultiva en *Pedro Páramo*, tanto por una coincidencia de temas como por el agobio que nos transmiten las palabras de un hombre que espera ser fusilado, a causa de una antigua pendencia que produjo un asesinato.

Junto a la historia de Macario, la aportación desesperada de Juvencio en «¡Diles que no me maten!» implica una de las contadas incursiones de Rulfo en un clima psicológico. Si en el demente Macario destacaba el encierro físico de un muchacho en un monólogo vertebrado por la imagen de los pechos de Felipa, la personalidad de Juvencio comunica el martirio del remordimiento, la búsqueda de las raíces —incluso de las raíces muertas—, el enfrentamiento del hombre acosado por la culpa contra sus fantasmas íntimos y el diálogo como empeño inútil de un ser degradado que no quiere morir, aunque palpe su derrota. Ese acontecimiento está rodeado en la prosa de Rulfo por numerosas sugerencias. Desde la reconstrucción de los motivos y de la atmósfera del asesinato hasta la descripción descarnada del método empleado por Juvencio para conseguir que su oponente sucumba, que se caracteriza por la crueldad. En este sentido, Rulfo emparenta al criminal y a la víctima en una larga agonía. Lo inesperado, los lazos humanos que vinculan a la vida a la víctima, reproducirán esa estampa sistemática de la venganza. A Juvencio se le concederá una distinción poco antes de su muerte. Podrá beber hasta emborracharse gracias al oficial que desencadenó su arresto y su pena.

Sin embargo, esta decisión es también engañosa. El oficial no renuncia a su posición de privilegio en el juego tortuoso de la fuerza, movido por un oscuro rencor. Es el hijo de la víctima que Juvencio no ha podido olvidar, a pesar de los años, las desventuras y las dentelladas de la conciencia, un niño cuando se produjeron los hechos que renacen con otra agonía. El niño se ha convertido en un ser poderoso, pero sin raíces.

Una coincidencia profunda con ese ambiente envenenado por las desviaciones de la pasión se distingue con trazos similares en el condado de Yoknapatawpha, creado por William Faulkner como territorio donde se mantienen los hábitos aplastados por la victoria nordista en la guerra de Secesión norteamericana. Concretamente en *La*

Mansión, Faulkner nos obliga a respirar el aire de una venganza anunciada por un sujeto humilde y obstinado que aguarda durante treinta y ocho años en una prisión para cumplir su juramento; un sujeto perturbado por la miseria, la injusticia y el olvido que sustituye la vida por ese empeño amenazador, la muerte, y que a pesar de todos los obstáculos que encuentra en su camino, logra su objetivo. En un contexto distinto, en el que asistimos a la marginación racista de los negros y a una evocación de la leyenda del Sur, Faulkner plasmaría el envilecimiento del ser humano en razón de unas tradiciones tiránicas que se corrompen con el tiempo hasta desfigurar un ideal aristocrático que no desea otro fin que la perpetuidad. Faulkner, como Rulfo, retrata ruinas, y exalta la figura de los negros sobre la de los blancos que han manchado su credo, sin por ello aceptar los modos de vida que imponen los enemigos del Sur. Casi sin saberlo, denunciaba la espiral del poder despótico, seducido por el lenguaje de la memoria. Faulkner no agrupa recuerdos: los revive en un ámbito donde se mezcla lo conocido y lo deseado hasta transmitirnos su fascinación y las imágenes implacables de la violencia, del miedo, del fanatismo y de la debilidad de los hombres que se olvidan de vivir. Representa un drama corriente donde las enseñanzas de Shakespeare añaden el contrapunto sarcástico del escepticismo.

Como Faulkner al reproducir ese lenguaje vivaz de la memoria que inventa un mundo perdido —o despreciado—, la obra de Juan Rulfo refleja ese escepticismo que anhela la sensibilidad y la paz. Aunque con una diferencia relevante: Rulfo bordea, sin marginarlos, los límites de la épica, que William Faulkner elaborase en sus novelas para consagrar la aventura del hombre que lucha por decidir su destino, y elige las rutas de la magia. *Pedro Páramo* supone, en síntesis, una novela sobre la magia de la vida cotidiana al otro lado de un terror de naturaleza teológica.

No obstante, en los dos escritores apreciaremos, sobre las distancias y las actitudes que les diferencian, contradictorios sentimientos al abordar sus obsesiones más representativas. En especial teniendo en cuenta que ambos han mostrado un gran interés por el lenguaje de quienes no pueden expresarse, y ni siquiera exponer al exterior un planteamiento coherente. Hemos aludido ya a «Macario» al indagar en la producción de Rulfo. Y hemos de referirnos a Benjy, el idiota que entrelaza en la oscuridad los cuatro monólogos que componen *El sonido y la furia*, en la obra de Faulkner. Estas dos figuras poseen un significado universal. Pero atendiendo el significado literario de estos dos narradores, ha de señalarse que completan esa condena de la injusticia que prestaba emoción y libertad a los esclavos, a los derrotados, a los que padecen un olvido inmisericorde.

En los dos ejemplos considerados se soslaya la tentación de recrear la realidad en función de un relato paralelo para reforzar una búsqueda física que anula las condiciones fundamentales del realismo literario. Aquí se verifica una convergencia en su clara definición oral, que ni Faulkner ni Rulfo abandonarán.

La publicación de *Pedro Páramo* en 1955, dos años después que apareciera *El Llano en llamas*, confirma el compromiso de Rulfo, integrando las inquietudes reprimidas de Macario, la conciencia del peligro que representa el hambre para la moral —como se advierte en «Es que somos muy pobres»— o la inutilidad de una política demagógica que resalta la esterilidad de la tierra, y el poder omnímodo de caciques y gobernadores.

Con nitidez aparece la reivindicación que repiten las páginas de Rulfo al enunciar y describir los aspectos relevantes de una tragedia común, colectiva. En cuanto a la proclamación de los escombros o de la miseria, los relatos de Rulfo se asimilarían a una corriente literaria testimonial. Pero ese testimonio subyacente en las terribles escenas de sus escritos sustenta algo más hondo que contradice la interpretación genérica de Jorge Edwards acerca del cuento en los escritores iberoamericanos.

Los textos de Rulfo no aspiran a la captación de un instante crucial para el futuro de sus compatriotas. Ni siquiera para el futuro de sus criaturas o de sus fantasmas. Rulfo no se implica en un esfuerzo destinado a situar o desvelar la raíz material de la acción o de la indiferencia. Por el contrario, agrupa y comprime en su testimonio, que contiene las resonancias de una confesión, de una evocación íntima o de una charla, la vibración emotiva de una larga historia salpicada de anécdotas que vuelven constantemente a plantear la escasez, el dolor, la tristeza, la esterilidad de la tierra maldita, el encierro espiritual en ese área física, la muerte.

El relato que da título al volumen *El Llano en llamas*, admitiendo y desarrollando esa tendencia que enfoca una historia global desde la descripción, desde la recuperación de un suceso intrascendente en apariencia que se repite hasta el agotamiento en el presente, parece abrir una grieta a la esperanza respecto al tono amargo del resto de las narraciones de Rulfo. Narra las peripecias de un grupo de rebeldes que se enfrentan en sangrientas emboscadas a las tropas federales. El tiempo, la violencia, la aniquilación y la espera convierten esta partida en un grupo de forajidos que asesinan y matan sin piedad.

De tantos asaltos e incursiones, el protagonista consigue una larga condena carcelaria y un niño al que le dicen como a él, «Pichón». Pero la madre, una muchacha secuestrada y forzada, que se siente amarrada a su verdugo, asegura que ese niño no es un bandido.

En realidad, está afirmando de un modo inconsciente que no lo será.

Sin poder conceptualarlo como un desenlace, en la acepción usual del término, brota igual que en otras oportunidades la voluntad ingenua y sacrificada de la «gente buena» de los relatos de Rulfo: imponerse a los precedentes, a las viejas historias pronunciadas en inaudibles susurros, a las necesidades más perentorias y elementales. Veremos este proceder, asimismo, en *Pedro Páramo* en una reconstrucción que Rulfo utiliza para revivir una antigua impresión: la inutilidad que entraña la búsqueda de las raíces en un mundo mágico, poseído por fuerzas extrañas que nacen de las limitaciones del ser humano, y donde el amor retrata un fenómeno de obediencia o de esclavitud.

Respecto a escritores como Faulkner o Lowry, la novela de Rulfo significa una revelación de orden estético, en cuanto lenguaje mágico. Respecto a literatos como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o José Donoso, una adivinación de un territorio donde sigue *remoliendo* el silencio, para presentarnos al ser humano asediado entre sus fantasmas familiares y la amenaza de la muerte. Pedro Páramo murió hace muchos años, pero continúa vivo en la existencia de Comala, capital de su feudo. La narración de Rulfo, en su brevedad, transmite un cuadro espeluznante. Entierros, asesinatos, abandonos que condenan a las mujeres a la amargura, revelaciones conmovedoras que se adelantan a la referencia del horror, la guerra... Pero con una

nota distintiva: nada parece afectar al dominio que Pedro Páramo ejerció sobre una tierra que ha sembrado, con sus ultrajes, de familiares resignados y súbditos nostálgicos. Pedro Páramo se transforma poco a poco, en esa lucha contra el olvido que realiza uno de sus hijos al regresar a Comala, en la encarnación ultraterrena del sometimiento a una mezcla de superchería, religión, autoritarismo, pobreza e ignorancia. Una mezcla que no es accesible desde frías conjeturas culturales o sociológicas, sino desde la solidaridad con ese horror que se incrementa en la pasividad.

Se aclara una transformación. De ese universo delimitado por los relatos de *El Llano en llamas* pasamos a la profundización directa en la psicología de ese mundo en *Pedro Páramo*. Los héroes han muerto o se doblegan para sustentar esa síntesis que simboliza todas las negaciones que se imponen al hombre en un territorio que bien podría ser considerado como antesala del infierno, el cacique que se erige en la única voz. De un modo u otro, todas sus víctimas se refieren a él como un ser vivo, manteniendo en sus palabras el miedo a la venganza. De la misma forma que a un individuo insignificante y desgraciado le es dada la posibilidad del regreso, parece entenderse que ni el asesinato ha conseguido desprender la dictadura aceptada de Pedro Páramo sobre la tierra, sobre las almas...

Curiosamente, Rulfo realiza este esfuerzo mediante la brevedad, que siempre parece designar un anhelo de eficacia literaria. Pero Rulfo repite en *Pedro Páramo* esa labor de salvación expresiva de los suyos y de sí mismo recuperando el sentido plural de las voces, aunque con mayor complejidad. También hablan los muertos, y de hecho son los espectros quienes conducen su novela hacia el ámbito mágico donde la conciencia exterioriza gritos en lugar de palabras. ¿Podemos pensar únicamente en una figura existencial, en un objeto de crítica distanciada y serena frente a esto? Rulfo ha depurado su obra para no creer en la *mentira* de la literatura —para no creer en su continuidad, en su eterna prolongación al lanzar una mirada compasiva sobre la realidad— y para no caer en la falsedad, en la mitificación del dolor. Sus personajes llegan a expresarse contra la turbulencia instrumentando su *derecho al pataleo de los ahorcados*. Respiran la muerte, desconocen otra realidad. Pero su desesperanzado mensaje prueba que permanecen sin interlocutor. Todos ellos buscan a través de Rulfo una conversación que dé libertad al miedo, a la vergüenza, a lo humano que resta en ellos bajo el tapiz de la desconfianza mientras se contentan platicando con la nada. Desfilan ante nosotros con la mansedumbre de niños, como los sueños de la ilusión. Ansían una tregua y pretenden robar tiempo a la fatalidad corriente, opresiva, implacable, observando un límite extremo y final. En la crueldad que les han inculcado la arbitrariedad y el sufrimiento se confunden con los ángeles despectivos y malditos que nos describieran Faulkner y Lowry al relatar sus pesadillas en el envés embrujado donde coinciden la ficción, el deseo y la vida. Pero acaban sucumbiendo a una súplica similar a la del intelectual amargado que, como denunciara Graham Greene, reclama a los dioses su vejez y su cansancio, y que le dejen en paz, que respeten sus mentiras.

FRANCISCO J. SATUÉ
Pañería, 38, 2.º D
28037 MADRID