

Las puertas cerradas:
**OPRESION SOCIAL Y FRUSTRACION
METAFISICA EN JUAN RULFO**

Paul W. Borgeson, Jr.

University of Illinois at Urbana-Champaign

El lector de ficción hispanoamericana tiene la bendición de poder leer lo mejor de una veintena de países, producido durante casi cinco siglos -sin contar la literatura no "hispano-" americana de los tiempos precolombinos. Puede, así, eludir los tedios diarios buscando la belleza de cisnes modernistas en cristalinos lagos de algún reino etéreo; o puede preferir la catarsis sentimental de la novela romántica. En nuestros días, escoge entre los laberintos cerebrales de Borges, la nostalgia de Puig y las fulminantes predicaciones de la literatura comprometida. Pero si lo que busca es la melancolía más completa, nadie mejor que Juan Rulfo. En sus dos obras fundamentales, la novela **Pedro Páramo** (1955) y los cuentos de **El llano en llamas** (1953), Rulfo evoca un universo ficticio sucintamente descrito por George D. Schade:

El mundo de Rulfo nos resulta profundamente primitivo y ajeno, al menos en su aspecto exterior, aun cuando se halla aquejado por dentro de la misma agonía convulsiva y los mismos temores que hacen adolecer el corazón humano donde quiera que se encuentre. El ambiente se llena de represiones, y muchas veces enmudece del todo; es un mundo paralizado, al parecer más allá de la órbita del tiempo y del espacio. Pasiones rudas y perversas, soledad y muerte se hacen destacar como fenómenos tangibles, en contraste con la opacidad de las trágicas vidas de los protagonistas... Rulfo expone lo más entrañable de muchos de sus personajes, pero algunos de ellos, así como el paisaje, perduran nublados, borrosos, imprecisos, figuras taciturnas. Nunca se ven de frente, sino siempre de silueta, como las viejas lúgubres y vestidas de negro de "Luvina". Lo que sí resalta, ubicua y clara, es la muerte, más poderosa que la vida que parece tener poco valor en tal mundo.⁽¹⁾

(1) Las notas fueron colocadas al final de este artículo motivado a lo extensas.

Hay, desde luego, unas pocas excepciones a tan tremenda norma. "El día del derrumbre", aunque cabe dentro de las caracterizaciones que pronto hemos de hacer, retrata con mayor humorismo y sátira varios de los mismos temas de sus cuentos más sombríos. Asimismo, "Anacleto Morones", aun cuando se ubica en la misma región y hace uso de personajes semejantes a los de los demás cuentos, es en esencia una presentación ligera y hasta picaresca del amor y la necesidad de solidaridad humana -cualidades buscadas, pero bien rara vez halladas, en las otras narrativas. Así, hay que admitir desde un principio que este cuento sólo entra de una manera aproximada en el esquema temático que pensamos ofrecer en estas páginas.

El valor de los esquemas, nos parece, se limita a su capacidad para hacernos ver algo con mayor claridad. Así, al clasificar temáticamente las narrativas de Rulfo, lo que propiamente se desea sacar es más bien una visión de los elementos que dan a su ficción una unidad temática y filosófica casi perfecta -y, a la vez, de lo que los hace vivir a los treinta años de su publicación. Las diversas expresiones de esta temática general podrán subsumirse bajo la rúbrica de la opresión, tema constante en la literatura hispanoamericana, por cierto. Creemos que Rulfo nos da un concepto de opresión radicalmente nueva, asimilable quizás solamente a la de César Vallejo.⁽²⁾ Aplicando este concepto de opresión como algo social y ontológico a la vez, encontramos que Rulfo nos presenta tres cuentos de tema esencialmente sociopolítico, y tres más en que domina, aun cuando se presenta dentro de un contexto social, el tema que hemos de llamar indistintamente ontológico, espiritual y existencial. (Se irá viendo por qué tal indistinción). Estas piezas de desesperación metafísica guardan estrecha relación con el concepto de *angst* de Kierkegaard, en que el mal es incurable y sin embargo fascina. El personaje rulfiano, aunque sea casi a ciegas, percibe que sus problemas más fundamentales no son tanto la carencia de tierras arables ni los disturbios del México revolucionario; más bien, siente que es víctima de

fuerzas mucho más allá de su control, y hasta inhumanas: las de un universo caótico e incoherente pero malévolamente que no sólo carece de sentido sino que lo atormenta con la visión de un algo mejor permanentemente inalcanzable.

Se nos presentan, pues, los dos extremos. Tres narrativas enfocan ante todo la opresión sociopolítica: "Nos han dado la tierra", "El llano en llamas" y "El día del derrumbre". Tres otras vivifican el tema de la angustia metafísica:

"Macario", "Talpa" y "Luvina". Los nueve cuentos restantes, tanto como **Pedro Páramo**, reúnen estos dos temas porque en verdad son uno solo: la opresión existencial y generalizada como el hecho vital más básico, expresada en todo lo que oprime (palabra que significa supeditar, presionar, aplastar). Tenemos, así, un solo proceso completo, fundamental e ineludible en el mundo de Rulfo. El personaje se descubre atrapado por ambos aspectos, cuyo poder combinatorio tanto sobrepasa sus limitadas capacidades de resistencia como para negar toda esperanza, abortar toda iniciativa y, últimamente, afirmar la validez de su fatalismo. Son los cuentos de este grupo -el de tema doble- los que presentan al Rulfo quintaesencial: **Pedro Páramo** e historias como "Es que somos muy pobres", "No oyes ladrar los perros", "En la madrugada" y "El hombre". Lo que interesa en esta clasificación por temas no es tanto la cuestión numérica; todo intento de clasificar implica juicios relativos. Lo que sí consideramos de interés, sin embargo, es el equilibrio numérico entre los dos extremos temáticos, y luego el claro predominio de las narrativas en que la conjunción de los polos lleva a la destrucción del protagonista rulfiano. Esta interrelación temática, aparte de proporcionarnos una hipótesis, insiste en la unidad temática de su obra a la vez que nos da una perspectiva más clara desde la cual observar y admirar el tejido de técnicas artísticas, sumamente complejo, que yace bajo un lenguaje aparentemente sencillo y poco elaborado.⁽³⁾ Estos factores, sugerimos, son de los más importantes en hacernos volver a leer a Rulfo,

para descubrir mayores riquezas con gran relectura.

En estos momentos, luego, hay que pasar de la hipótesis a la demostración, para lo cual examinaremos uno o dos cuentos de cada agrupación, con miras a comprobar lo propuesto, y -lo que más nos importa- acercarnos más al arte de Rulfo.

De los tres cuentos identificados como pertenecientes al tema de la opresión social, podemos elegir para nuestro análisis "Nos han dado la tierra", ya que acaso sea el más conocido. La acción es tan escueta como para casi no existir. Cuatro hombres caminan por el Llano Grande hacia la tierra que el gobierno les ha dado en la reforma agraria, sólo para hallarla estéril e inútil. Como en ella no tienen futuro, siguen caminando hasta el pueblo -verde pero ajeno-, dejando el desierto "allá arriba". Este es, pues, un cuento de denuncia social, y también de la desilusión, porque la "tierra" que les ha dado el gobierno ni es tierra; es una "cantera", un "comal acalorado", un "duro pellejo de vaca" y una "costra de tepetate" (pp. 18, 18, 17 y 17), una sustancia grotesca en donde la falta absoluta de aguas predetermina la muerte de cualquier semilla desde antes que se la siembre. Vemos también cómo el destino de los cuatro hombres está también predeterminado. Por tanto, uno de los símbolos más patentes del cuento es la solitaria gota de lluvia que cae mientras caminan, como para tantalizarlos con la visión de lo que necesitan para vivir (tierra y agua), pero que no se les ha de dar. La lluvia que no es lluvia y la tierra que no es tierra son la burla de lo que hubiera podido ser, pero que nunca será. "Nos han dado la tierra", título cuya ironía queda patente, es el segundo de *El llano en llamas*, e introduce un motivo muy de Rulfo: el viaje falso, que no lleva a ninguna parte o que lleva nuevamente al punto de partida sin que haya cambios positivos entre inicio y final. Así se observa luego en "Talpa", "No oyes ladrar los perros", "El hombre", *Pedro Páramo* y otros. El protagonista rulfiano, sin tener siquiera la satisfacción de enfrentar a su verdadero antagonista -el gobierno, en este caso- está

típicamente en movimiento constante, como el viento del llano, pero, como éste, nunca llega; sólo ha de aguantar el viaje interminable.

El tema social domina “Nos han dado la tierra”. Aunque el ambiente es evidentemente hostil, no se cuestiona su naturaleza inmodificable, sino meramente su repartición. La denuncia de la posrevolución mexicana queda evidente en el siguiente intercambio entre el delegado gubernamental y los campesinos:

Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El Llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos. Que queríamos lo que estaba junto al río. Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena. No este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. 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...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche hay agua.

¿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... Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al gobierno que les da la tierra.

—Espérenos usted, señor delegado. Nosotros no hemos dicho nada contra el centro. Todo es contra el Llano... No se puede contra lo que no se puede. Eso es lo que hemos dicho... Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

(pp. 17-18)

La frustración de los campesinos al final de la conversación, que

hasta llega a repetir el motivo del viaje sin rumbo en la frase "vamos a comenzar por donde íbamos", señala cómo el que sea tan inocente como para permitirse una esperanza, sólo prepara su desilusión. La animalización de los protagonistas (un atajo de mulas), su reducción en meras cosas (un "nudo"), las repeticiones y la vitalidad del pueblo que no les pertenece hacen hincapié en la totalidad de su opresión. Efectivamente, la crítica social de este cuento, como la de "El llano en llamas" y "El día del derrumbe" y las más famosas novelas de la Revolución Mexicana (**Los de abajo**, **La muerte de Artemio Cruz**), acaba por afirmar el fracaso de este período histórico, pero sin abstraer ni generalizar nunca. Para el campesino, y muchas veces hasta para el poderoso (como Artemio Cruz), la Revolución acaba siendo un espejo deformado en el que los oprimidos deben convertirse en opresores para vivir, como lo vemos en "El llano en llamas". El llano sigue siendo llano, y el oprimido, oprimido.

Pasamos ahora a nuestro análisis de dos cuentos que ejemplifican el tema mítico, "Macario" y "Talpa", de los más logrados del maestro Rulfo. "Macario", desde luego, es el primer cuento de **El llano en llamas**, posición que nos parece del todo significativa en sí. Si los campesinos de "Nos han dado la tierra" son víctimas de la Revolución librada en su nombre, "Macario" evoca otros pesares, aún más difíciles de resistir o siquiera identificar, especialmente para el protagonista. De Macario sabemos bien poco, estrictamente; no se puede deducir su edad de la forma en que habla, y podrá ser desde un adolescente (o aún más joven) hasta un hombre ya crecido. Asimismo, como es normal en la cuentística de Rulfo, tampoco hay descripción física del personaje - y no debe creerse que sólo sea atribuible esta ausencia al hecho que en Macario tenemos un monólogo, porque se da también en cuentos con otras técnicas narrativas.⁽⁴⁾ Simplemente, la fisiología del protagonista no importa, no apunta a la esencia temática, y debilitaría el valor universal de su situación vital. Lo que sí queda claro es que Macario es

la perfecta víctima. En primer lugar, lo victimiza una incapacidad innata, ya que casi seguramente es un retrasado mental. Tiene a la vez, indicios de un desorden autodestructivo, y los pueblerinos en efecto lo tienen por loco, como tantas veces pasa con los retardados en un pueblo aislado. Así, Macario es también víctima de la hostilidad ajena y por motivos totalmente fuera de su control, y hasta fuera de su alcance intelectual.⁽⁵⁾ Macario, castigado por sí mismo y por otros por causas que él es incapaz de percibir, constituye el ejemplo más extremo y evidente de la impotencia existencial del ser rulfiano. Así, aunque la narrativa enfoca a su persona, no podemos dejar de reconocer en Macario una cifra de una problemática universal y dialéctica.

Hemos recurrido a la imagen del espejo deformado para evocar la deformación del hombre y del ambiente en "Nos han dado la tierra". En el personaje de Macario, tenemos el espejo recto, sin deformaciones porque él es incapaz de deformar nada. Hasta carece del raciocinio suficiente para poder concebir claramente las interrelaciones entre una cosa y otra, y entre causa y efecto en particular. Sólo reacciona y describe lo que le pasa.⁽⁶⁾ El lector percibe que de donde viene la deformación de su mundo no es de Macario; más bien, él nos hace ver la imagen perfecta de una realidad exterior deformada desde la raíz, mediante su discurrir libre y revelador.

Macario, luego, refleja pero no interpreta; yuxtapone sin establecer relaciones. El cuento en sí, podemos decir, no se forma en su conciencia sino en la del lector. Veamos un par de ejemplos: Macario observa que "los sapos son negros". Luego, acto seguido, dice "también los ojos de mi madrina son negros" (p. 9). Macario no parece darse cuenta, al menos conscientemente, de que para él son iguales los sapos y la madrina. El lector, en esta página inicial, aún no sabe por qué será así, pero ve la identificación, la que más adelante se confirma cuando Macario dice (o piensa): "es mi madrina la que me manda hacer las

cosas... Yo quiero más a Felipa que a mi madrina" (p. 9). No podemos afirmar que Macario perciba su resentimiento, hartado justificado por cierto. ¿Cuál es la verdad de esta madrina, la que Macario odiará sin saberlo y a la que debe sentir también gratitud porque le da de comer?

La madrina de Macario constituye el principal agente para llenarlo de un profundo horror tanto de la muerte como de la vida. "Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno" (p. 12), dice Macario, revelándonos la proximidad del infierno en su vida actual.

Y luego vemos que si Macario no logra callar a los sapos, su madrina le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están. (p. 14).

Queda claro: la madrina intercede con los santos, agentes no divinos sino demoníacos en su sistema teológico; y le ha dado a Macario una prueba imposible por demás, condenándolo en el acto.

Macario, la humanidad indefensa, pretende en su desesperación esconderse de sus supuestos pecados, manteniendo su cuarto a oscuras aunque se cubra de chinches y le piquen los alacranes, alimañas de larga asociación con el Infierno. Y mediante el maleficio de la madrina el infierno va penetrando cada vez más en la vida de Macario, quien teme que el día en que se callen los grillos, el mundo se llenará de los gritos de los condenados, "y todos echaremos a correr espantados por el susto" (p. 13). La línea fronteriza entre mundo e infierno se borra cada vez más, como luego pasa en Luvina. Macario, luego, no puede esconderse; las cosas le persiguen en su cuarto. Es por esto que se golpea la cabeza contra paredes y suelo; el sonido como de tambor, como el de los grillos, aplaca los otros, los gritos del Purgatorio y "las condenaciones del señor cura",

el otro agente infernal de este mundo. Simplemente, el dolor físico que se da Macario es mucho menor que el otro de por dentro.

Macario, la humanidad hecha víctima, no puede esconderse, ni puede resistir mediante la razón. Hasta se convence de que "mi madrina me trata bien" y de que está contento en su casa (p. 10). Si así le dicen, así tiene que ser; como inocente, no se le ocurre juzgar a los demás, dejándose más bien juzgar por ellos. No se le ocurre combatir, y cuando le inventan un cuento sobre sus maldades, responde con el "no me acuerdo" que luego vemos en otros cuentos ("El hombre", "Es que somos muy pobres" y "En la madrugada") emblema de la indefensión. Así, queda literalmente atrapado, el caso más extremo y más patético, y menos merecido, del habitante de un mundo del que no hay salida, como lo confirman Luvina y Comala, tan simplemente porque no hay otro.

Así como "Nos han dado la tierra" anuncia y prefigura el tema social en Rulfo, también lo hace "Macario" con el tema de la frustración existencial. Las dos historias coinciden también en introducir el motivo de la inmovilidad circunstancial: en "Nos han dado la tierra", mediante el viaje falso por el Llano y la irresolución del final; en "Macario" por la estructura circular y el estatismo más completo. Si estructuras narrativas que tipifican la continuidad dominan en Rulfo, es que forman un paralelo perfecto con las circunstancias de los protagonistas. Hablan, como para librarse de sus penas, pero como ellas son lo único que conocen, acaban reforzándolas. Por tanto el acto de leer a Rulfo equivale a reconstituir y reafirmar las irrompibles cadenas que la sociedad y la estructura del mundo imponen a los protagonistas y también a acercarse el lector a esta circularidad en la medida en que sea visible en su propia vida⁽⁷⁾.

Varios investigadores han enfocado el aspecto mítico-religioso de la obra de Rulfo, entre ellos Esther Mocega-González, César Valencia

Solanilla y Manuel Antonio Arango L., quienes han enfocado "La noche que lo dejaron solo" y **Pedro Páramo**.⁽⁸⁾ Que sepamos, no se ha estudiado esta cuestión debidamente en "Macario" como hemos tratado de iniciarlo en estas páginas, ni en "El hombre", ni siquiera en "Talpa", cuento en que el simbolismo mítico nos parece aún más esencial que en "Macario". Por ello, y porque nos ayudará a completar el cuadro de la opresión espiritual en Rulfo, procuraremos acabar de demostrar en "Talpa" la tesis de esta parte: que la herencia religiosa, proveniente tanto de Europa como de las culturas indoamericanas, sólo sirve en Rulfo para aumentar el sufrimiento físico y espiritual.⁽⁹⁾

Ya hemos mencionado cómo en Rulfo, todo movimiento es ilusorio, y cómo por tanto sus cuentos tienen estructuras esencialmente estáticas. "Talpa" es otro ejemplo, y presenta un viaje tan falso como el que ya vimos en "Nos han dado la tierra"; ya que acaba recalcando la circularidad de la frustración observada en "Macario". La diferencia es de detalle: mientras en "Nos han dado la tierra" el viaje fue lineal, en "Talpa" el mismo viaje es circular, llevando a los protagonistas (o, bien dicho, "agonistas" en la palabra de Unamuno) nuevamente al punto de partida, tanto en el tiempo como en el espacio. La narración se inicia ya terminada la acción y con los viajeros de vuelta en su pueblo, por lo que se repite la escena inicial al final. La primera vez se lee:

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito. Era un llanto aguantado por muchos días, guardado hasta ahora que regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo.

(p. 55)

Unas diez páginas después, la escena se repite:

Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él -Tanilo-. Y la madre de Natalia no me ha preguntado nada, ni qué hice con mi hermano Tanilo, ni

nada. Natalia se ha puesto a llorar sobre sus hombros y le ha contado de esa manera todo lo que pasó.

(p. 64-65)

El cuento, como anécdota, no ha avanzado ni un milímetro.

Nuevamente, Rulfo nos presenta una narrativa de acción bastante simple. Tanilo, el marido de Natalia y el hermano del narrador se enferma de un mal inidentificado, tal vez una lepra, que le corrompe el cuerpo. Al irse agravando la enfermedad, Natalia y el narrador se han hecho amantes. Tanilo les ruega que lo lleven a ver a la Virgen de Talpa, una fusión de mitos cristianos y americanos, a que le cure con su vista milagrosa. Parten juntos para Talpa, pero Tanilo decae cada vez más hasta llegar a pedirles que lo lleven nuevamente a su pueblo, Zenzontla, para acabar de morir allí. Pero se encuentran ya más cerca de Talpa y no pueden regresar; Tanilo no aguantaría. Así, aunque bien lo quisieran muerto para poder amarse libremente, Natalia y el narrador se encuentran obligándolo a seguir caminando a Talpa. Es importante reconocer que no hay alternativas, y que nunca hacen nada para matarlo en efecto. Por fin, mezclados con una horda de otros peregrinos, llegan a Talpa, donde Tanilo intensifica las penitencias que ha emprendido en el camino. Tras una escena ritual, con cantos y bailes con tambores, campanas y chirimías fuera de la iglesia como en los tiempos de la Colonia, Tanilo entra al santuario, donde muere entre las predicaciones del cura y el fervor histérico de los peregrinos. El sacerdote da la descripción exacta de Tanilo cuando asegura que la Virgen puede curar "el cansancio y las enfermedades del alma y de nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante" (p. 64). A Tanilo lo "cura" con la muerte. Natalia y el narrador entierran a Tanilo en el cementerio de la iglesia y regresan a Zenzontla. Pero al andar, sienten la presencia de Tanilo con ellos, intensificando su culpa y llegando a separarlos.

Lo que vuelve tan potente esta historia es la fusión de culpabilidad moral y simbolismo mítico. Veamos más de cerca cómo funcionan. En primer lugar, el apellido de Tanilo es "Santos", lo que sugiere su posible salvación. El viaje a Talpa se identifica explícitamente como un peregrinaje, y es así una búsqueda de salvación espiritual tanto como de un mal del cuerpo, todo lo cual cabe en las promesas de la Virgen.⁽¹⁰⁾ Y el viaje a la muerte de Tanilo llega a identificarse con la agonía y muerte de Jesucristo en un paralelismo simbólico bastante completo.

El pueblo anónimo de peregrinos con que camina Tanilo equivale al pueblo hebreo en su condición de tribu errante del Antiguo Testamento, en busca de la Tierra de Promisión: tanto uno como otro cruza el desierto buscando la promesa; los dos son guiados de día por una columna de humo.⁽¹¹⁾ Tanilo en estos momentos tendrá algo de Moisés, por motivos que pronto se verán. Más adelante, el pueblo hebreo representa el de Jerusalén y Tanilo encarna al Cristo: tropieza y le ayudan. Aparece la imagen de la cruz, como el pueblo tiene "los brazos en cruz" (p. 62), y el narrador dice "Era como si algo nos detuviera y cargara un pesado bulto sobre nosotros" (p. 62). Tanilo se azota y se pone hasta una corona de espinas, en la imitación más patente de la viacrucis.

Si estos indicios no fueran suficientes, la cronología de "Talpa" confirma nuestra interpretación: cuando los peregrinos salen para Talpa, es a mediados de febrero (p. 60), y llegan a finales de marzo (p. 62). Es decir, han estado cuarenta días, precisamente el tiempo de la Cuaresma. Y entran cantando el "Alabado", las Hosanas que dieron la bienvenida a Jesús cuando entró en Jerusalén por última vez. Así, en detalles y en plan general, vemos que Tanilo reactualiza la viacrucis. "Pero no le valió", dice el narrador, "Se murió de todos modos" (p. 64).⁽¹²⁾

Y sin embargo, no es tan claro que Tanilo muera del todo. Moisés, por sus pecados, no pudo entrar en la Tierra Prometida, según

la Biblia. Jesús, desde luego, sí. El simbolismo dual de Tanilo y su viaje produce una ambigüedad importante en el cuento. Durante el regreso a Zenzontla, Natalia ve la cara de Tanilo así como cuando iban hacia Talpa, y el narrador dice que "tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo" (p. 65). Y, efectivamente, empiezan a hablar como si existieran dos Tanilos: el que perciben vivo y cercano y el que dejaron enterrado. Así, hablan del Tanilo enfermo como "aquel Tanilo a quien ya nada le dolía" (p. 65), o "aquel Tanilo que enterramos en el camposanto de Talpa" (p. 65). Si el paralelo que hemos sugerido entre Cristo y Tanilo, y el otro entre Tanilo y Moisés, tienen validez, ha de ser para hacernos dudar: ¿llegó Tanilo o no a la "Tierra Prometida"? ¿Se salvó o se condenó? En primer lugar, es claro que no se salvaron de nada Natalia y el narrador. Físicamente, Tanilo sin duda murió, aunque a la vez sigue vivo en la percepción de los amantes. Luego, su aparente "resurrección" de espíritu llega a constituirse en una grotesca parodia, que sólo sirve para intensificar la soledad y culpa de los que siguen en vida. Y al fundir los tiempos del Antiguo y del Nuevo Testamento al trazar el simbolismo del cuento, Rulfo nuevamente ha pintado un tiempo continuo e indefinido para revelar a sus personajes en una trampa de tiempo, espacio y culpabilidad arbitraria en términos éticos, y sin embargo inescapable.

Hasta aquí, hemos enfocado tres narrativas de Rulfo: el tema social de "Nos han dado la tierra" y el mítico de "Macario" y "Talpa". Pero también hemos propuesto que el mayor número de cuentos suyos fusiona las opresiones mítica y social en un complejo de dimensiones universales. Ahora, luego, emprenderemos un comentario a su gran novela, **Pedro Páramo**, nuestro ejemplo de la narrativa que fusiona ambos temas.

Desde luego el proto-cacique Pedro Páramo es la fuente principal de opresión social en el mundo novelesco. Su codicia de tierras, su violencia y su lujuria son tan potentes que se hace él la fuerza motora del

pueblo entero, al que cambia según su propia imagen y semejanza. Páramo constituye su sistema económico, así como lo han hecho los más famosos tiranos de la historia, y cuando se sienta a morir de brazos cruzados tras la muerte de Susana San Juan, Comala se marchita y muere con él. Páramo es, en un sentido, la esencia de los males del caciquismo pre- y pos- revolucionario, en su capacidad para perdurar mediante la adaptación al caos circundante y su oportunismo. Estas últimas cualidades se evidencian en su matrimonio con Dolores Preciado, el que no es más que buen negocio destinado a sacarlo de la deuda y a entregarle el rancho de la Media Luna. Páramo también se compra al sacerdote, el padre Rentería: es conocido explotador de las mujeres de Comala y emplea el sistema legal para luego deshacerse de ellas. Comala, luego, no puede vivir ni con él, ni sin él, por lo que Páramo ejemplifica la dependencia sociopolítica en una autoridad central monolítica, y muestra el vacío que queda cuando tal poder tan concentrado desaparece. Bien que el amor de Páramo por Susana representa el lado humano del cacique (como el de Artemio Cruz por Laura en la novela de Fuentes), su papel social de opresor se funde con su fracaso como hombre, y la novela es en parte un estudio en miniatura de un problema sociopolítico y psicológico aún tristemente vigente. Pareciera que Rulfo nos señala que ambos aspectos van íntimamente ligados.

Y sin embargo, y sin negar ni debilitar el aspecto sociopolítico y hasta psicológico de **Pedro Páramo**, no es de él que la novela deriva su profundidad y potencia, sino más bien de su evocación de conflictos más universales aun, entre el bien y el mal, amor y odio, vida y muerte - y hasta entre salvación y condena, conflictos que abren la novela a su dimensión mítica.

Como lo hemos visto ya en varios cuentos, en **Pedro Páramo** también se revitalizan varias escenas de la tradición cristiana, especialmente las referentes al pecado y la doctrina de la salvación. Carlos

Fuentes así lo ha reconocido, al describir a Donis y su hermana, como una "pareja edénica" que recrea la caída del hombre en el pecado.⁽¹³⁾ Y es precisamente la hermana de Donis la que dice que "ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios" (p. 55).

Asimismo, el nacimiento de Miguel Páramo confirma la entrada del pecado en el mundo: "el muchachito se retorció, pequeño como era, como una víbora" (p. 73). El padre Rentería vuelve a confirmar la herencia del mal en la figura de Miguel, negándose a cuidarlo porque "con la sangre que lleva dentro, no quiero tener esa responsabilidad" (p. 73). Rentería se sabe derrotado e impotente, y asegura la victoria de lo maligno puro. El cuadro se completa continuando su inversión de los valores religiosos hasta hacer una clara travestía del momento en que Cristo crucificado aceptó los pecados de los demás: Pedro Páramo, al referirse a los crímenes de su hijo, dice "Hazte a la idea de que fui yo, Fulgor. El es incapaz de hacer eso... La culpa de todo lo que él haga, échamela a mí" (p. 68). Páramo, aquí, es el mal heredado que se autoperpetúa; la fuente de vida y la del mal se identifican. Por ello Comala, hecha ya a su imagen, desaparecerá con él.

Páramo, luego, representa opresión social, pero vemos cómo ésta se funda en la estructura de la opresión metafísica. La figura que mejor encarna ésta última, mucho más horrorosa desde luego, será el padre Rentería. Si hay en efecto pecado original en el mundo de Comala, los que mueren sin el socorro de la iglesia serán condenados, según la doctrina. De ahí la responsabilidad espiritual de Rentería. Pero él, en vez de llevar a los de Comala a la salvación, más bien afirma su muerte eterna. Se niega a absolver a Susana San Juan (como Tanilo Santos, otra "santa" que muere), pensando más bien en su deseo de poseerla. Tampoco Rentería ayuda a Donis y su hermana, condenándolos a vivir "como los hombres", es decir, en pecado y destinados a la condena. En el caso de Dorotea, Rentería le asegura que no irá al cielo a causa de sus pecados, y ni la confiesa ni absuelve (p. 70). Sólo intercede a favor de

Miguel Páramo cuando el papá lo soborna. Pide un pago exorbitante por decir "misas gregorianas" para salvar el alma de Eduviges Dyada. Así, lejos de auxiliar a los moribundos -que son todos los de Comala-, Rentería atormenta a los vivos. En vez de contrarrestar a Páramo, incrementa los sufrimientos de sus víctimas. Su función, como representante de la salvación que supuestamente ofrece la Iglesia, es la de ofrecer la esperanza sólo para luego matarla. Crea ilusiones para luego aplastarla. Y Comala, cuyos habitantes mueren sin su auxilio, se va llenando de almas muertas. Desde luego, si no hay posibilidad de salvarse ni en vida ni en muerte, los mismos conceptos de cielo e infierno pierden validez: esta vida y la otra se funden y confunden para crear un solo Purgatorio o Infierno (el nombre en verdad no importa) donde nadie jamás purgará nada. La historia de Comala, luego, lleva más allá lo visto en "Macario", y nos revela la trampa metafísica que es la visión rulfiana del existir.

Acaso sea la conversación entre Dorotea y Juan Preciado, en su mutua tumba, la que con mayor vividez y patetismo expresa la injusticia de semejante universo, la protesta más conmovedora ante una ontología netalmente mortal, y la visión más clara de la función eminentemente negativa del mito cristiano en Rulfo:

No lo sé, Juan Preciado. Hacia tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que le hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir le lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido...

(pp. 69-70)

En **Pedro Páramo**, y en última instancia, la opresión social es más bien un producto y expresión de la que nos pinta Dorotea, mucho más profunda y permanente. Si la superficie de la vida de los personajes de Rulfo es el horror, más aún lo es su profundidad, porque es la misma estructura ontológica del mundo la que finalmente niega la posibilidad de algo mejor. La existencia en Comala, o Luvina o en el pueblo de Macario, prolongada eternamente, es una visión del infierno, vuelta doblemente insoportable por las ficciones del mito cristiano tal como las encarnan los Renterías del mundo de Rulfo.

Viendo la obra de Rulfo como una totalidad, luego, vemos dos formas de opresión -que hemos llamado social y mítica- que en los más casos llegan a reunirse para dar lugar a una devastadora devaluación de la vida en sociedad y la vida espiritual por igual. Tanto una como otra llevan a la nada, al vacío infinito. No sólo no hay oportunidad para mejoramientos económicos -el fracaso de la modernización, si se quiere- sino, como tan poéticamente lo expresa Dorotea, la única puerta abierta es la de la angustia eterna. Los temas de la opresión mítica y opresión social funcionan en armonía existencial y artística, y nos dan una evocación profunda y conmovedora de un mundo de puertas cerradas.

NOTAS

1. George d. Schade, introducción a *The Burning Plain and Other Stories*, de Juan Rulfo (Austin Texas: University of Texas Press, (1967). Traducción nuestra. Los textos de Rulfo se citarán por las siguientes ediciones: **Pedro Páramo** (México: Fondo de Cultura Económica, Col Popular, 1964); **El llano en llamas**, 2ª ed., (México: Fondo de Cultura Económica, 1970).
2. La inversión de los mitos cristianos que vamos observando en Rulfo podría compararse con la que hace el dramaturgo Carlos Solórzano en "Los fantoches" y "Las manos de Dios". La referencia a Vallejo, desde luego, no sugiere un paralelo temático perfecto, Vallejo, como Neruda, sintió encontrar una

resolución a los problemas que vamos tratando en Rulfo, mediante el compromiso social.

3. Rulfo ha dicho que no tiene técnica para escribir. "Técnica no tengo ninguna. Simplemente hablo de mi gente, mis sueños y mi tierra... No hay ninguna técnica. Sólo se trata de decir lo que se siente y lo que se vive" ("Una entrevista con Juan Rulfo". *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, año VII, núm. 82 (octubre de 1977), (p. 19). Rulfo expresará aquí que "técnica" será una intervención del autor entre su material y la manera de darle expresión escrita. Desde luego que hay "técnica" en el sentido de una diestrisima disposición estructural y estilística. Un grupo de tales disposiciones se examinan en nuestro "The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo", *Revista de estudios hispánicos* (Alabama), vol. 13, núm. 2 (mayo de 1979), 227-252.

4. Es evidente que "Macario" se presenta como un monólogo. Menos claro, si embargo, es la naturaleza del discurso en cuanto a interno o externo. Rulfo prefiere no aclarar si hay un interlocutor (oyente) invisible, como lo hace en "Luvina", lo cual sugiere la probabilidad de que Macario está hablando a solo consigo mismo: potente reflejo de su soledad y enajenación. Igualmente ambiguo queda el nivel consciente de su discurso: el razonamiento limitado de Macario y el uso de las libres asociaciones sugerirían un nivel subconsciente pero el lenguaje, sintácticamente correcto y de frases completas, no es característico del azaroso discurso del subconsciente. En parte debido a la probable retardación de Macario, se borran estas distinciones.

Otro aspecto en que Rulfo entremezcla las jerarquías narrativas se revela aplicando a "Macario" (y otros cuentos) las observaciones de Valentín Voloshinov, un colega de M. Bajún, sobre el discurso mixto. En éste, el "discurso que refiere" (el directo, del narrador principal) se desplaza hacia el "discurso referido" (del personaje), asemejándose su uso del lenguaje. Ver Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. (Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1976; ed. orig. en ruso de 1930). trad. de R.N. Rússovich, pp. 150-151.

5. Cabe observar brevemente un paralelo implícito entre Macario y los pueblos nos. Así como las "hambres" de Macario -de comida, reafirmación, sensualidad- serán igualmente profundas en Felipa, también la incomprensión

Macario se hace oco en la del pueblo hacia él. Felipa lo amamanta para satisfacer también sus propias necesidades, y el pueblo lo golpea reconociendo en él algo propio también. Macario cifra una situación existencial mucho más allá de su propia circunstancia, como Rulfo nos lo revela con estas sutiles ampliaciones de horizontes.

6. James E. Irby ha señalado cómo el narrador rulfiano presenta sus impresiones "sin elaboración, de acuerdo a una simple asociación de ideas, espontáneamente, tal como se le vienen a la memoria", exactamente el caso de Macario; ver su *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (Tesis, UNAM, Escuela de Verano, 1956), p. 135.
7. En "Macario" hay una nota de alivio en la relación entre el narrador y Felipa, pero no se constituye en escape; es un "entretener el hambre" y no su satisfacción.
8. Esther Mocega-González, "Presencia religiosa en 'La noche que lo dejaron solo'", ponencia presentada en la XIX^o Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Pittsburgh, 1979); César Valencia Solanilla, "Reflexiones sobre el aspecto religioso en Pedro Páramo, *El café literario* (Bogotá), vol. 4, núm. 21 (mayo-junio de 1981), 48-52; y Manuel Antonio Arango L., "Correlación social entre el caciquismo y el aspecto religioso en la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 341 (noviembre de 1978), 401-412.
9. De los estudios citados sobre lo religioso en Rulfo (que hemos preferido llamar "mítico"), el de Valencia Solanilla mejor reconoce la coexistencia de lo que llama "lo pagano" y lo cristiano. Tanto él como Arango L. reconocen la dualidad temática de la novela, pero (bien que Valencia reconoce la prioridad del tema "espiritual") siempre tienden a tratar los temas por separado. Otro artículo, sobre "El hombre", cuento que reúne patentemente el tema social y el mítico, tanto enfoca lo social como para desatender totalmente la otra dimensión, de importancia igual; ver Marcelo Coddou, "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo", en Helmy F. Giacomán, ed. *Homenaje a Juan Rulfo* (Nueva York: Las Américas, 1974), 61-89.
10. Hay un paralelo entre la Virgen de Talpa y la madre de Natalia, pertinente al

tema mítico pero que hemos preferido omitir en nuestro estudio propiamente. Ninguna de las dos quiere saber nada de los pecados que les quieren confesar; y así como el destino de Tanilo queda en cierta ambigüedad, Rulfo prefiere no dar indicios sobre la capacidad de la madre de Natalia para perdonar. Es de suponerse, pues, que Natalia y el narrador no hallan redención.

11. Ver las pp. 59-60, en que la columna o nube de polvo será una modulación de la columna de humo bíblico, sugerida a la vez por las imágenes de "un humo azul" y "vapor" que despiden los peregrinos.
12. Graciela Coulson ha observado que el viaje/purgatio de Tanilo representa un viacrucis, aunque entra en pocos detalles y no extiende este patrón a su paralelo en el Antiguo Testamento; ver su "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Rulfo", en Giacomán, *op. cit.*, 323-334 (esp. p. '328).
13. "La nueva novela latinoamericana", en "La cultura en México" (suplemento de Siempre), 29 de julio de 1964, p.3. Donald Freeman estudia Pedro Páramo como una exposición del mito del eterno retorno, a partir del mundo "edénico o adánico" (p. 260), pero sin el paso final a la redención; ver su "La escatología de Pedro Páramo, en Giacomán, *op. cit.* 255-281. Un trabajo muy recomendable.