

VIOLENCIA Y ORALIDAD: DOS CLAVES PARA LEER A RULFO

CARMEN DE MORA
Universidad de Sevilla

RESUMEN:

De acuerdo con las ideas desarrolladas por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*, los textos de Rulfo presentan diversos factores relacionados con la experiencia cultural de las «trastierras» y con las circunstancias socio-políticas que el escritor vivió en su infancia. La idea que sostengo en este artículo es que la ficcionalización del habla popular de la región de Jalisco y la violencia constituyen dos mecanismos complementarios que intervienen de forma decisiva en la configuración del microcosmos rulfiano y en la modulación de su escritura. A través del análisis de varios relatos trato de especificar las diversas funciones e implicaciones de los mismos.

PALABRAS CLAVE:

Ficcionalización, violencia, oralidad, cultura de las trastierras.

ABSTRACT:

In accordance with the ideas developed by Angel Rama in *Latin America narrative Transculturation*, texts of Rulfo present some factors related with the cultural experience of the «trastierras» and the circumstances socio-political writer lived in his childhood. The idea that I argue in this article is that the fictionalization of the popular speech of the region of Jalisco and violence are two complementary mechanisms involved decisively in the configuration of the microcosm rulfiano and in the modulation of its writing. Through the analysis of several stories I try to specify the different functions and implications thereof.

KEYWORDS:

Fictionalization, violence, orality and hinterlands culture.

En un artículo que publiqué hace tiempo, «Perspectivas de la oralidad en Rulfo» (1995; 2000), a partir del análisis de dos cuentos de *El llano en llamas*, «El hombre» y «Luvina», me ocupé del abandono al que habían quedado sometidos los lugares más apartados del área rural mexicana que integran el microcosmos rulfiano y las repercusiones que tenía ese abandono sobre sus habitantes. Para comprender este fenómeno, Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina*, se remonta a los orígenes, a las peculiaridades de la conquista y colonización de América Latina, y a la multiplicidad de regiones que permanecieron aisladas con escasos vínculos con los centros virreinales (Rama, 1985:94). Estas comarcas al conservar sus antiguas tradiciones y prácticas autónomas, determinadas por circunstancias diversas de

orden geográfico, económico, histórico, étnico y social, desarrollaron formas culturales peculiares de carácter sincrético (Rama: 95). Explica el crítico uruguayo cómo los escritores que pasaron su infancia y juventud en ese ambiente quedaron marcados por él aunque más adelante pasaran a formar parte del ambiente capitalino. Son los que denomina *narradores transculturadores*, entre los que se encuentran João Guimarães Rosa, Arguedas, Roa Bastos, Juan Rulfo y García Márquez. Por su parte, el ensayista venezolano Carlos Pacheco se refirió al profundo interés por la cultura popular que conocieron:

Cada uno de ellos, en diferentes momentos, ha atribuido una importancia fundamental para su formación humana y su práctica literaria a la experiencia de contacto directo con esas culturas vivida durante la infancia. Esta experiencia —articulada y fortalecida posteriormente por su formación intelectual letrada— parece haberlos impulsado a aproximarse a ellas con marcado respeto y aprecio por sus valores intrínsecos, a estudiarlas como etnógrafos o folkloristas, a difundir por varios medios sus características distintivas; a centrar en ellas el asunto y la problemática de su producción ficcional (...). (Pacheco, 1989: 28)

Otro rasgo que singulariza a estos escritores es la tensión existente en sus obras entre unas culturas hegemónicas, urbanas, letradas y modernizadas, y otras de carácter subalterno, agrarias, orales, indígenas o mestizas y tradicionales. (Pacheco: 27-28).¹

Los textos de Rulfo presentan diversos factores relacionados con la experiencia cultural de las *trastierras*² y con las circunstancias socio-políticas que el escritor vivió en su infancia; dos de ellos, que me parecen fundamentales, son la oralidad y la violencia.³ La escritura de Rulfo está modelada por la oralidad no solo en el plano de la expresión, a través de un estilo que ficcionaliza la manera de hablar de

¹ «La mayor parte de esta narrativa —escribe Pacheco— se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas a través de la exploración, apropiación, y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literarios, propias de la modernidad occidental. En ese sentido son también, por definición, obras de carácter heterogéneo en el sentido que da Cornejo Polar a esta expresión» (Pacheco: 31).

² Roa Bastos utilizó la expresión «trasterrados» en su ensayo sobre Rulfo «Los trasterrados de Comala» [1981]. Al comienzo, en un epígrafe tomado del *Pequeño Larousse ilustrado* se explica que el término *trastierra* es la traducción propuesta de la palabra de origen alemán «hinterland» y significa «Interior de un territorio colonial cuya parte principal está en la costa» (Roa Bastos, 1991: 801). Posteriormente Carlos Pacheco publicó un artículo con el título de «Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores» (1989).

³ Para una lectura temática de los textos de Rulfo ver González Boixo, 1991.

los campesinos de Jalisco (su voluntad era «no hablar como se escribe sino escribir como se habla») y que podría simbolizar, en un plano distinto, la ausencia de escritura en las culturas prehispánicas de México, sino también en el orden cultural, pues intertextualmente junto con la oralidad intervienen otras reminiscencias del pasado prehispánico a través de determinadas resonancias míticas —lo que Martin Lienhard denomina «el substrato arcaico»—, además de diversos factores de carácter antropológico.⁴ Asimismo, y de forma general, la oralidad interviene en la manera de manejar los asuntos, las costumbres y los acuerdos que rigen el funcionamiento de estas sociedades. Uno de los fundamentos de la praxis literaria rulfiana radica, por tanto, en la recuperación de las culturas tradicionales (populares, indias, mestizas) de las regiones interiores de México.

Por lo que respecta a la violencia, los orígenes, diferentes y complejos, habría que identificarlos en los procesos históricos de México, aunque —como explicó Ariel Dorfman— se trata de un fenómeno que afecta prácticamente a todos los países latinoamericanos: «La agresión ha comenzado hace mucho tiempo: América es fruto de una violencia prolongada, de un saqueo continuo, de la guerra civil y fratricida en todas sus geografías» (12). A partir de «Luvina», «El hombre» y «La herencia de Matilde Arcángel» me propongo profundizar en algunas de las funciones de la oralidad y la violencia en la escritura rulfiana.

«Luvina»

Es conocido que el ámbito espacial de la narrativa rulfiana se sitúa en la zona del centro-oeste de México, que comprende principalmente los estados de Aguascalientes, Colima, Guanajuato, Jalisco, Michoacán, Zacatecas y Nayarit, una región que vivió en un aislamiento histórico prolongado (Rama, 103). En la obra de Rulfo el caso más extremo de población aislada y macerada es sin duda Luvina, pues en Comala ya no quedan sino los muertos. En «Luvina» se produce una contraposición entre los habitantes del pueblo, anclados en sus tradiciones, creencias y en una cosmovisión mito-poética, propias de una cultura basada en la oralidad, y la cultura letrada a la que pertenecen los dos maestros. El maestro enviado por el gobierno para alfabetizar a la población⁵ descubre a través de su predecesor, el maestro saliente,

⁴ Véase Mignolo (1991), Lienhard (1991) y Stanton (1991). Margit Frenk, en su libro *Entre la voz y el silencio* se ocupa de las diversas «oralidades» de los textos literarios del Siglo de Oro español, y algunas de esas ideas, salvando las distancias, serían también aplicables a los textos de Rulfo.

⁵ En la edición crítica de la obra de Rulfo, en la colección Archivos, a propósito de «Luvina», explica Sergio López Mena, en una nota al pie: «Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se dio gran impulso a la escuela rural. Miles de maestros acudieron por primera vez a lugares remotos con la idea

que la realidad que le esperaba en el pueblo nada tenía que ver con las expectativas que él se había creado: «Allí viví –le dice el segundo—. Allí dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado» (105).⁶ Ambos se encuentran charlando y tomando cerveza en una cantina, sin embargo, lo que debería ser un diálogo resulta un monólogo, pues la voz del forastero, del maestro sucesor, no se deja oír en el relato. Solo habla el otro, el que puede hacer las veces de guía.⁷ A través de sus comentarios Luvina va cobrando el valor de un espacio mítico, «un ámbito prohibido» para cuyo acceso hay que superar, metafóricamente hablando, una serie de pruebas, aunque el mito aquí se ha invertido y en lugar de la promesa del centro, del ansiado Paraíso, se trata de un lugar casi infernal: «San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el Purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio (...)» (111). Las descripciones completan esa imagen de naturaleza ominosa: el aire es negro, el cielo, un horizonte desteñido, la tierra, «reseca y achicada como cuero viejo», «el lomerío pelón, sin un árbol, sin una casa verde para descansar los ojos» (103) y, además, llueve poco. La violencia en «Luvina» es diferente a la de otras narraciones como «El hombre» o «la herencia de Matilde Arcángel», es —como sucede en Comala— la del abandono, la miseria y el olvido a los que los tiene sometido el gobierno: «—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» (110).

A pesar de que el narrador, para contar su historia, adopta el código característico del cuento folclórico —la transmisión oral— su posición es mediadora entre las dos culturas, la tradicional de Luvina y la modernizada de su interlocutor. Por ello, las fórmulas de alteridad son frecuentes. Unas sirven para demarcar las diferencias entre la mentalidad mito-poética de los habitantes del pueblo y la racionalista del narrador: «Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonando en tubos de carrizo» (103). Otras para explicar productos o elementos que no se dan en otra parte; así, por ejemplo, la descripción de la piedra cruda (102) o de los «pasojos de agua» (104) o la bebida, el mezcal, «que ellos hacen con una yerba llamada

cardenista de llevar la educación al campo para mejorar el país» (nota 7, pág. 113). El propósito de Cárdenas (1934-1940) era combatir el analfabetismo, llevar a cabo un reparto más justo de las tierras y mejorar las condiciones laborales de los campesinos. Se proponía asimismo incorporar al indígena al mundo mestizo. Sin embargo, esa política educativa se estrellará contra la miseria y el abandono de las poblaciones rurales. En ese contexto debe situarse el relato.

⁶ Todas las citas están sacadas de *Juan Rulfo. Toda la obra*, 1991.

⁷ Resulta casi inevitable pensar en el referente literario de la *Divina Comedia* y comparar, salvando las enormes distancias, la función de este personaje, que ya estuvo en Luvina, con la de Virgilio.

hojazá y que a los primeros tragos usted estará dando de volteretas como si le chacamotearan» (105). A estas se añaden aquellas descripciones de carácter antropológico que hacen referencia a las costumbres.

Cabe preguntarse por qué a lo largo de la narración solo «se oye» la voz de uno de los interlocutores, el que hace de narrador. La explicación que me parece más convincente es que él ya ha vivido un tiempo indefinido inmerso en el ambiente del pueblo y acaba de abandonarlo, por lo que en cierta medida ha sido *aculturado*, dejando en su relato indicios suficientes de haberse habituado tanto a las costumbres como a los habitantes, hasta el punto de que llega a proponerles marcharse con ellos a otro lugar más habitable. Este personaje es una especie de narrador-espejo, de carácter metaficticio, que ficcionaliza la imagen del autor «mediador entre dos orbes culturales desconectados» (Rama: 46). No es el único caso, la crítica ha hecho notar que los diálogos en Rulfo resultan más bien monólogos, y veremos otros dos ejemplos en «El hombre» y «La herencia de Matilde Arcángel». Y no se trata de una estrategia arbitraria o injustificada; la pretensión del escritor mexicano es mostrar en la medida de lo posible ese mundo rural popular desde dentro, sin la intervención de agentes externos.

«El hombre»

En «El hombre», la oralidad y la violencia están íntimamente trabadas. Este relato, que cuenta la historia de un ajuste de cuentas entre dos individuos de un mismo pueblo, suscita varias posibilidades de lectura —como suele suceder con los textos de Rulfo—; una de ellas consiste en la contraposición entre dos modalidades de ley: la consuetudinaria (se pone de manifiesto en la primera parte del relato) y la escrita, (presente en la parte final de la historia).⁸ El contraste entre una y otra se traduce al final en una denuncia sobre el funcionamiento de la justicia en las zonas más apartadas del área rural mexicana.

El relato está estructurado en dos partes bien definidas en las que intervienen respectivamente dos voces narrativas, una impersonal y otra personal. La primera está constituida por dos secuencias imbricadas y articuladas sobre dos ejes temporales

⁸ El derecho consuetudinario es la expresión de la norma jurídica a través de la conducta de los hombres integrados en la comunidad; como expresión espontánea del Derecho, se contrapone al derecho legislado o derecho escrito, que es la expresión reflexiva de la norma. La norma consuetudinaria o costumbre es, pues, norma de conducta que, observándose con conciencia de que obliga como norma jurídica, es tan obligatoria como la contenida en un texto legal. El origen de la norma consuetudinaria o costumbre jurídica se encuentra en los usos o prácticas sociales (...). (*Enciclopedia jurídica*: <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/>, consultada en Internet el 3 de diciembre de 2016).

distintos: pasado (crimen) y presente (venganza); pero, a su vez, el pasado se desdobra en dos historias: a) protagonista: Urquidí; acción: crimen por venganza; víctima: hermano de José Alcancía; tiempo: pasado más lejano y → b) protagonista: José Alcancía; acción: venganza del crimen anterior; víctima: la familia Urquidí, excepto el padre; tiempo: pasado más reciente.

La segunda secuencia corresponde al punto *in medias res* en que empieza el relato, el presente de la persecución implacable de Urquidí para darle muerte a José Alcancía y de ese modo vengar a su familia. Como se ve los dos hombres habían cometido un delito por venganza y los dos reciben un castigo. La narración está articulada de manera que los pensamientos y acciones de los dos personajes, a pesar de la focalización alternante, aparecen tan trabados entre sí como si se tratara de un solo hombre –lo que justificaría el título–. Para marcar levemente las diferencias el autor recurre a las señales tipográficas: cursiva para José Alcancía y comillas sólo para Urquidí.

Existen indicios suficientes en el texto para pensar que al cumplir los respectivos actos de venganza ninguno de los dos hombres deseaba cometerlos, pues en el fondo era inútil, ya no podían devolver la vida a los familiares muertos. Así José Alcancía mientras huye de Urquidí se repite una y otra vez pensamientos como el siguiente: «*No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales...*» (34); y Urquidí, seguro ya de que tenía acorralado a José Alcancía y de que podía matarlo, piensa en su hijo muerto y le dice: «Hijo (...) no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con esto? La cosa es que yo no estuve contigo...» (36).

Todos estos componentes confluyen en la estructura del relato en su primera parte: la confusión de planos, de personajes y de tiempos. Hasta el espacio, un paisaje rural recorrido por un río, se transforma en un doblete de los actantes y las acciones.⁹

En términos diferentes se presenta la segunda parte, separada de la anterior por una marca tipográfica. Desde el principio se impone la oralidad a través de la voz de un borreguero. Él completa, en calidad de testigo, el final de la huida de José Alcancía, cómo vivió sus últimos días hasta que lo encontró muerto a balazos. Se trata en suma de la declaración que le hace a un licenciado cuya voz, sin embargo, ha omitido el autor. Son las reacciones de aquél a las supuestas acusaciones del licenciado las que nos hacen saber que el representante de la ley lo ha implicado injustamente en el crimen:

⁹ Véase un análisis más detallado de estos aspectos en mi artículo «Perspectivas de la realidad en Rulfo» (2010).

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Por ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decirle que allí en un charco del río está un difunto. Y usted me alega que de cuándo y cómo es y de qué modo es ese difunto. Y ora que yo se lo digo, salgo encubridor; Pos ora sí (39-40).

En esta parte el texto dice más por lo que calla que por lo que revela. Es sintomático que Rulfo no permita la intervención de la voz del licenciado y sólo la deje entrever en los comentarios del borreguero, de forma que lo que debería ser un diálogo queda de nuevo reducido a un monólogo. Con ello se sugiere la falta de entendimiento y la incompatibilidad entre dos sectores sociales en colisión, el campesinado y los que mandan, y, sobre todo, consigue hacer explícita su posición ideológica, la voluntad de que se escuchen las voces silenciadas de los marginados.

De una historia que narra un ajuste de cuentas se desprende una reflexión y una denuncia sobre el funcionamiento de la justicia en aquellas tierras. Intervienen en la historia dos modalidades. En la primera parte, donde se narran dos actos de venganza, se trata de una ley tácita, no escrita, consuetudinaria,¹⁰ propia de una región culturalmente alejada de los centros urbanos que mantiene sus tradiciones y sus formas de convivencia de generación en generación. Esa ley puede llegar a ser cruel porque no descarta la violencia, exige que el culpable responda por el delito no ante un tribunal ajeno a los hechos sino ante la víctima directa o indirecta (familiares). La venganza en este caso no obedece a un deseo gratuito de matar, sino a un designio superior, a esa ley tácita que obliga moralmente a los miembros de una comunidad a cumplirla, aunque ni siquiera satisfaga al vengador. Esta práctica –que recuerda la bíblica Ley del Talión– no se concibe en una sociedad con una organización civil e institucional en que las leyes escritas son el medio público para ponerle fin al círculo vicioso de la violencia, sino más bien en comunidades marginales y subdesarrolladas donde los conflictos se resuelven mediante el ajuste de cuentas (Girard, 1972: 30).¹¹

En contrapunto, interviene una autoridad, un licenciado que ejerce la ley en representación de un código escrito, el Derecho positivo, pero su actuación resulta tan improcedente que no sirve para acabar con la violencia, más bien de modo indirecto contribuye a fomentarla: la arbitrariedad en la aplicación de la justicia para con los

¹⁰ «Este “derecho consuetudinario” –escribe Zumthor– implicaba así, dentro de un grupo social claramente identificable por cada uno de sus miembros, adhesión común a una norma oralmente transmitida, que emana de la memoria colectiva interiorizada y que suscita, con el pasado social, una relación ontológica: la “costumbre”» (1989: 105).

¹¹ Como nos recuerda Benjamin: «[...] la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira [sic] alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho» (2001: 26-27).

sectores socialmente marginados y el desamparo al que los tiene sometidos el sistema les lleva a resolver sus conflictos mediante códigos tácitos que tienen que ver en muchos casos con un sentido distorsionado de la honra y de la dignidad; cuando aquellos son violentos, ante la ausencia de verdadera justicia, se responde también con violencia.

El registro de oralidad, como forma predominante en la enunciación, y la violencia, ya sea aquella que –por acción o por olvido– se ejerce desde arriba sobre los sectores sociales más vulnerables (violencia social y vertical), ya sea una actitud determinante en las pautas de comportamiento de los personajes (horizontal e individual),¹² resultan dos mecanismos complementarios entre sí para representar a través de la ficción una sociedad tradicional sujeta desde tiempos remotos «a la opresión económica, social y cultural de los sectores hegemónicos» (Pacheco: 34).

«La herencia de Matilde Arcángel»

Con respecto a la actuación de los personajes, la violencia a que me refiero no es esa estereotipada a la que –a propósito de un comentario de Arguedas– se refirió Ruffinelli en «La leyenda de Rulfo» (1991) y que forma parte de la reflexión de algunos escritores extranjeros y nacionales sobre «el ser mexicano»¹³; sino a una violencia esencial, en términos de Girard, que recuerda la que se practica en las sociedades primitivas y que podemos reconocer en la tragedia griega; lo que no contradice que aquella sea el resultado de otras modalidades de violencia de orden histórico-social, político y económico a las que se han visto sometidas estas poblaciones. Para examinarla en detalle me centraré en «La herencia de Matilde Arcángel», principalmente, y en otros relatos con los que aquel guarda algún parentesco, como «Paso del Norte» y «No oyes ladrar los perros».

Empezaré con el comentario de una variante que, como es frecuente en Rulfo, introduce un cambio significativo en el texto. El cuento fue publicado por vez primera con el título de «La presencia de Matilde Arcángel» en *Cuadernos Médicos*, vol. I, núm. 5 y en *Metáfora*, nº 4, ambas publicaciones de 1955. Al pasar de esta revista al Fondo de Cultura Económica (reimpresión que se hizo en 1969 del publicado en la Colección Popular) el autor introdujo numerosas variantes; una de las más significativas ocurre en la segunda parte (el relato se estructura en tres). Dice el texto: «Pero para entender esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás de que el muchacho na-

¹² Véase Ariel Dorfman, 1972: 19-36.

¹³ Escribe Ruffinelli: «En este aspecto Arguedas cae en el estereotipo de la “violencia” y la “muerte” mexicanas –que tanto la Revolución de 1910, la reflexión filosófica sobre el “ser mexicano”, escritores europeo como Lawrence y Lowry, o contemporáneos como Paz y Fuentes ayudaron a crear» (464).

ciera, y quizá de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre» (151). A primera vista, por la colocación del posesivo tan cerca del sujeto Euremio («y quizá de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre»), el lector tiende a pensar que se trata de la madre de Euremio (padre), pero lo ilógico de su contenido nos hace rectificar, se trata de la madre del muchacho, del hijo, no del padre. En el texto de *Metáfora* no se daba la confusión. Allí se decía «que el Euremio se enterara de la que iba a ser su mujer». En esta versión el sentido es más claro puesto que el narrador continúa su relato remontándose a una época anterior al encuentro de Euremio (padre) con Matilde Arcángel.

En la comparación de ambas versiones el hecho de que mujer y madre resulten intercambiables no obedece tan solo a un cambio de perspectiva –focalización sobre el hijo a expensas del padre– sino a la confusión de roles que sostendrán padre e hijo respecto de la misma mujer. A ello contribuye, ya en la edición corregida, la equívoca colocación del posesivo *su*. Este detalle trae a colación el tema central, la conflictiva relación entre padre e hijo, que –como reconoció Ángel Rama– constituye la clave significativa de toda la obra rulfiana, «en que la homogeneidad de la sangre no puede esconder la real heterogeneidad de los seres» (1985: 101).

El texto —como ya he dicho— se estructura en tres segmentos, de los cuales el primero es más breve y sirve para introducir elementos fundamentales en la interpretación de la historia: la presentación del padre y del hijo, el aislamiento social de ambos (conocidos como los Eremitas¹⁴), la coincidencia de los nombres y la diferencia física: el Euremio grande «alto y garrudo» y el Euremio chico enrevesado, flaco y «aplastado por el odio como por una piedra» (por el odio del padre, se entiende). La repetición del nombre del padre en el hijo no es aquí banal, forma parte de una identificación entre los dos y de una enconada rivalidad que concluirá en un desenlace trágico. Según analizó Girard: «No son las diferencias sino su pérdida las que acarrearán la rivalidad demente, la lucha a ultranza de los hombres de una misma familia».¹⁵ (Girard, 1072: 78) ¿De dónde surge esa rivalidad y odio que conducirán al infanticidio frustrado y al parricidio consumado? Esto es lo que se narra en la tercera parte de la historia.

Comienza con el bautizo del hijo de Matilde Arcángel y Euremio Cedillo, apadrinado por Tranquilino Herrera, narrador de la historia. Este cuenta cómo sucedió la muerte de la mujer: el caballo en que iba, espantado por el llanto del niño, se desbocó y cayeron. Ella murió, al parecer «contenta de no haber apachurrado a su

¹⁴ Resulta curioso que Rulfo utilice para el apodo una versión castellanizada de la etimología griega – ερημιτης, de ερημος –desierto, yermo– y no del español eremita. Tal vez no sea descabellado pensar que la etimología griega está asociada a la naturaleza de la tragedia narrada.

¹⁵ La traducción es mía.

hijo en la caída». La descripción que hace el narrador de esa muerte, una descripción serena y llena de comprensión y ternura hacia la mujer («a mí me tocó cerrar aquella mirada acariciadora, como cuando estaba viva») contrasta con la que hace el esposo, desabrida, sin verdadero afecto, reprochándole haber protegido al hijo al caer y no haberse ocupado de su propia vida:

Se hizo arco, dejándole un hueco al hijo como para no aplastarlo. Así que, contando unas con otras toda la culpa es del muchacho. Da unos berridos que hasta uno se espanta. Y yo para qué voy a quererlo. El de nada me sirve. La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera; pero éste no me dejó ni siquiera saborearla (155).

El hecho de haber perdido a la mujer y la injusta culpabilidad que le atribuye al hijo son tan definitivas en el odio de Euremio Cedillo (padre) como los celos que siente del hijo al darse cuenta de que la mujer ha preferido morir antes que aplastarlo: el hijo se convierte sin saberlo y sin haberlo deseado en rival de su padre. No se puede dejar de leer en este *conflicto trágico* una nueva versión del mito de Edipo. En esta ocasión no llega a producirse el incesto, pero dicha posibilidad se desprende de la rivalidad encarnizada entre los dos hombres:

(...) la lectura de Rulfo —escribió Rama— desencadena juegos analógicos que son especialmente esquivos porque están hechos de alusiones y elusiones, de furtivos razonamientos con grandes y estereotipados mitos dentro de los cuales es posible sospechar la soterrada pervivencia de esos símbolos primarios de poderosa impregnación y de vastos y confusos territorios (1991: 796).

Algunas coincidencias son evidentes: el intento frustrado de infanticidio —fue Layo quien primero intentó matar a Edipo— y el parricidio; además, el hijo provoca indirectamente la muerte de la madre.¹⁶ Por lo demás, el parecido no va más allá. Rulfo cuenta una historia situada en un contexto rural, muy marcada por las peculiares condiciones de vida de las comunidades tradicionales que lo pueblan: la mujer de condición social inferior que se casa con un hombre más rico y pasa a convertirse en una propiedad suya, como la misma tierra, pues el marido suele ejercer en esas sociedades un poder autoritario y patriarcal. Véase en las palabras del narrador:

¹⁶ Anthony Stanton considera que el incesto y el parricidio son temas que atraviesan la obra de Rulfo. Aparecen en varios cuentos de *El llano en llamas* (1953), pero es sobre todo en la novela donde cumplen un papel esencial como ejes de significación que, además de tener una función simbólica inciden de manera decisiva en la red de interrelaciones de los personajes y en la estructuración de la obra (1991: 855).

«Pero ya para entonces no era de nosotros. Era propiedad de Euremio Cedillo, el único que la había trabajado como suya». Para este el cariño hacia la familia parece darse en función de lo que reciba de ella; de ahí que diga sobre su hijo: «Y yo para qué voy a quererlo. El de nada me sirve» (156). Y en cambio valore a su mujer de manera un tanto dudosa: «La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera» (ídem). Al utilizar el indefinido «la otra» muestra hacia ella la misma actitud despectiva que mantiene con el hijo, colocándolos a ambos en un mismo plano. Probablemente la familia Cedillo ya estaba rota antes de ocurrir el accidente y el grito espantoso del niño, la carrera desenfadada del caballo, la caída y la muerte de la madre no son más que eslabones de una cadena de violencia cuyo origen silencia el relato, como sugiere el narrador cuando dice: «Para entender todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás (...)» (151).

Con el tiempo, el padre, que había destacado por la altura, se vuelve más pequeño, mientras que el hijo crecía a pesar de que el aquel intentaba aplastarlo. Se produce así una inversión más entre las muchas que se dan en este relato, construido con arreglo a una estructura quiasmática; esta, en efecto, articula las tensiones de un espacio narrativo donde las relaciones de parentesco, que contribuyen generalmente a sostener la estabilidad social, quedan subvertidas por la violencia y el rencor. Podemos citar otros ejemplos: Matilde Arcángel¹⁷ murió por amor, para no aplastar al hijo, Euremio Cedillo vive para aplastar al hijo con el odio. El padre trata de matar al hijo sin conseguirlo; primero intentando que muriera de hambre; después, cuando el hijo se marchó con unos revoltosos, uniéndose a las fuerzas del gobierno para darle alcance y matarlo. Sin embargo, los términos se invierten y es el hijo, que había huido del padre, el que le da muerte. El narrador, que iba a ser el novio de Matilde Arcángel en su boda, será solo el padrino; y el que iba a ser padrino, Euremio Cedillo, será el novio. El berrido «como de tecolote» del hijo que provoca el accidente –la muerte de la madre– es una antítesis de la música de la flauta que ayuda al muchacho a soportar su vida desgraciada –a resistir al odio del padre–. La imagen final del hijo, ya un hombre, en el caballo del padre, sujetando con su mano el cuerpo tendido de éste se opone a esa otra en que de niño se ve protegido por la madre, también muerta, al caer del caballo.

Además del quiasmo, existe otra figura retórica de carácter simbólico que contribuye a crear la atmósfera del relato y a darle un ritmo *in crescendo*; los vehículos son el agua y el aire. En la presentación que hace el narrador de Matilde, dice que era «una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros»; más tarde,

¹⁷ El apellido Arcángel sugiere la imagen angelical de Matilde, según la descripción de Tranquilino; y si pensamos en los arcángeles presenta, además, otras connotaciones: el arcángel Miguel, por ejemplo, es protector de los inocentes y juez de la maldad.

después del accidente, la presenta «con la cara metida en un charco de agua», y continúa «Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara» (161): la contraposición entre agua corriente (vida)/agua estancada (muerte) intensifica la visión de los dos momentos a los que queda reducida la corta existencia de Matilde Arcángel: cuando estaba en la plenitud de su vida y en el momento final.

Más importante aún es el aire. El único rasgo positivo de Euremio (hijo) es que toca la flauta, y ese sonido se impone en la tercera parte de la historia. Pero antes de convertirse en música lo aéreo es un elemento recurrente en todo el texto:

Fue el aire del caballo el que nos tocó ver (162);

Todavía siento pasar junto a mí ese aire, que apagó la llamarada de su vida, como si ahora estuviera soplando; como si siguiera soplando contra uno (ídem).

Euremio chico creció a pesar de todo, apoyado en la piedad de unas cuantas almas; casi por el puro aliento que trajo desde al nacer (164).

Más adelante, ese aire que sopla y es aliento se convierte en música de flauta:

Supe, porque me lo contaron, que mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban; pero aun después de anochecer se oía en todo Corazón de María la música de la flauta; y a veces se seguía oyendo mucho más allá de la medianoche (164).

Sabemos que Rulfo escribe a partir de un sentido económico del lenguaje y de un profundo conocimiento de su poder connotativo. Una de las estrategias que mejor prueban este aserto es una variación de eso que Vargas Llosa llama «de la muda o el salto cualitativo» y que consiste en «una acumulación in crescendo de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza» (Vargas Llosa, 1968: 26). Este fenómeno ocurre con el deslizamiento semántico que acabamos de examinar en torno al aire. A través de los ejemplos comentados ha podido apreciarse una concatenación entre el aire del caballo que apaga la vida de la mujer, el que alienta al hijo para sobrevivir y ese continuo soplar la flauta que constituye una afirmación de vida y la salida de una fuerza interior que parece infundida por el espíritu de su madre. En este sentido cabría interpretar el título original «La presencia de Matilde Arcángel». ¹⁸ La música representa el triunfo del hijo sobre el odio del padre y también su venganza; es como si la madre, después de muerta lo siguiera prote-

¹⁸ De otro modo, el narrador tiene muy presente a la mujer, pues por la forma de contar la historia se nota que conserva vivo su recuerdo.

giendo, como si vengarse del padre fuera también vengarla a ella. Termina la historia con una imagen del regreso del hijo montado en el caballo del padre, 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» (157).

La asociación entre el aire y la flauta está presente en la cosmología náhuatl, en el mito de Quetzalcoatl, dios del viento, entre otros atributos. La flauta es el instrumento propio de los discípulos de Quetzalcoatl, y aquel que alcanza cierta elevación interior es comparado a una flauta (Séjourné, 1972: 279-280). De este modo, Rulfo estaría combinando en tan breve relato elementos procedentes de dos tradiciones culturales distintas: una clásica, de origen europeo, y otra indígena. La clásica, el mito de Edipo, posee una connotación destructiva, mientras que la indígena sugiere el triunfo del espíritu sobre la materia, la proyección de una fuerza interior capaz de resistir frente a las más grandes calamidades. Sin embargo, Rulfo es aún más sutil y rehúye el fácil recurso de la polarización de los significados mediante otro componente mítico: el tecolote. Fue el berrido «como de tecolote» el que espantó al caballo y causó la muerte de la madre. El tecolote (especie de mochuelo) es un ave rapaz nocturna, adaptada para ver en la oscuridad y anticipar lo que sucederá en el futuro. Desde la época prehispánica era considerado por los pueblos indígenas como una señal de muerte y de malos presagios. En la mayoría de las culturas del México y Guatemala antiguo representaba a varios dioses que pertenecían principalmente al inframundo. Inclusive, existe un refrán en México que dice: «Cuando el tecolote canta, el indio muere». No es exagerado decir que Rulfo sugiere en el extraño llanto del niño un caso de nagualismo, fenómeno que se define como «la capacidad que tenían ciertos individuos para transformarse en animales y así provocar daños a los integrantes de la comunidad» (González Licón, 2003: 14). No por casualidad el berrido se produce cuando tiene lugar el bautismo del niño, y precisamente la relación hombre-animal en el nagualismo podía establecerse desde el momento del nacimiento o durante el bautizo. Así, el hijo habría causado tanto la muerte de la madre como del padre. El tecolote es un ave nocturna y la flauta de Euremio hijo se oía después del anochecer en todo el Corazón de María y aun después de la medianoche.

He dejado intencionalmente para el final el comentario de la segunda parte del relato. Más que en los personajes aludidos hasta ahora, este extenso segmento se centra en el narrador como personaje implicado en la historia: Tranquilino Herrera. Descendiente lejano de los juglares y recitadores medievales,¹⁹ por su oficio de arriero lleva una vida itinerante que le permite desplazarse de un lugar a otro y tener contacto con

¹⁹ Refiriéndose a los juglares escribe Zumthor: «Recientemente se ha considerado un cierto nomadismo como rasgo común a estos portavoces de la sociedad medieval, tan numerosos en los siglos XIV y XV, según W. Salman, como la gente de la Iglesia» (1989:77).

gente diversa, y, en este caso, por algunas frases que tienen una función *performancial* (Zumthor), destinadas a mantener el contacto directo con el público se deduce que está hablando delante de varios oyentes, probablemente en una cantina o bar.

Él había sido novio de Matilde Arcángel antes de que Euremio Cedillo la conociera; precisamente fue Tranquilino Herrera quien se la presentó para que apadrinara su boda. Sin embargo, ella lo abandona por Cedillo, propietario del rancho Las Ánimas, lo que le hace pensar al narrador que lo había hecho por codicia. El núcleo de este segmento es el retrato de Matilde hecho por el arriero, que no dejó de amarla a pesar de haberla perdido y que habla con un sentimiento de despecho por el olvido de ella:

Lo que me dolió aquí en el estómago, que es donde más duelen los pesares, fue que se hubiera olvidado de ese atajo de pobres diablos que íbamos a verla u nos guarecíamos en el calor de sus miradas. Sobre todo de mí, Tranquilino Herrera, servidor de ustedes, y con quien ella se comprometió de abrazo y beso y toda la cosa (152-153).

Por su participación en la historia, el narrador no es inocente; guarda una estrecha relación con los tres personajes de la tragedia: estuvo a punto de casarse con la mujer, es padrino del hijo y compadre del padre, parentescos que lo convierten en esposo y padre frustrados —él debió ser el verdadero padre de Euremio (hijo)— y en rival de Euremio Cedillo (padre). La figura del padrino cumple una función muy importante en ciertas zonas rurales de México; su misión consiste en proteger al ahijado, cuidarlo cuando lo precise e incluso adoptarlo en caso de orfandad. Pero Tranquilino Herrera no intentó impedir la violencia del padre con el hijo ni trató de socorrer a este como hicieron otras personas: indirectamente fue cómplice del padre. Al repetir lo sucedido delante del grupo de oyentes está retrocediendo hacia momentos temporalmente distintos en la historia (tres en total)²⁰ hasta llegar a los orígenes en los que se sitúa él como personaje. Con ello recrea una vez más la tragedia exorcizando su propia frustración; su voz tiene algo de venganza, es como la flauta del hijo, una prueba de su amor vivo por Matilde Arcángel y del rencor contra su compadre, ese que le había arrebatado a la mujer que amaba sólo por ser rico —tenía rancho- y él pobre.

De la misma forma que al hablar de «Luvina» me refería al personaje del maestro que cuenta la experiencia de lo vivido en el pueblo como un narrador-espejo, así también, el personaje del arriero cumple en alguna medida la misma función de carácter metaficticio. Ambos son proyecciones del autor dentro del texto, aunque en

²⁰ Dichos momentos son: presente del narrador → cuando los Eremitas vivían solos → muerte de Matilde Arcángel → noviazgo y boda de Matilde Arcángel.

el relato que estamos analizando reviste un sentido distinto que tiene que ver con la memoria: por una parte, Tranquilino Herrera cuenta la historia de Matilde Arcángel —que es también la suya— porque no la olvida y necesita compartirla: contarla le produce el efecto de una catarsis; por otra, una de las razones que impulsan la escritura de Rulfo es preservar la memoria colectiva de aquel mundo de desolación y violencia que alcanzó a conocer en su infancia.

Como se ha podido comprobar el relato está tejido de violencia y venganza, y no sólo la más evidente entre padre e hijo, también la mujer después de muerta parece vengarse del marido a través del hijo. No sería éste el único caso en que el hijo sirve de instrumento de venganza de la madre contra el padre: en un principio, Juan Preciado se dirige a Comala para cumplir los deseos de su madre muerta («el olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro»). Por último, el narrador, quien no oculta cierta envidia («Era un hombrón así de grande, que hasta daba coraje estar junto a él y sopesar su fuerza, aunque fuera con la mirada»), se venga a través del recuerdo y de la palabra: contar la historia es matar una vez más al hombre que le robó la novia.²¹

La desproporción de la venganza dirigida contra el hijo inocente muestra una predisposición a la violencia que sobrepasa los límites de la anécdota; parece resultar más bien de una violencia insatisfecha que —como afirma Girard— «busca y siempre termina por encontrar una víctima de recambio» (1972: 11).²² A su vez el parricidio en esta ocasión no es más que el contagio, el efecto mimético de la violencia.

La «herencia de Matilde Arcángel» guarda parentesco con otros relatos de *El llano en llamas* donde el ambiente familiar y sobre todo las relaciones entre padre e hijo están marcadas por la violencia y la venganza, como «Paso del Norte» y «No oyes ladrar los perros». En el primero también se genera una relación conflictiva como consecuencia, de nuevo, del abandono y la dejadez que el padre había mostrado con él y su negativa a prestarle ayuda. Relación vagamente asociada con el incesto, pues cuando el hijo le presenta al padre a la que iba a ser su mujer, éste dejó caer que la conocía íntimamente: «como si ella fuera una mujer de la calle». En «No oyes ladrar los perros» se reproduce la situación de la madre muerta y el odio entre padre e hijo.

Constituyen estos textos un género de violencia horizontal que reproduce en el ámbito familiar las secuelas de otras modalidades de violencia vertical (guerras, caciquismo, opresión, etc.) soportadas por estas regiones. Así pues debemos leerlos no aisladamente sino en diálogo con los restantes cuentos del libro y con *Pedro Páramo*. De ese modo entenderemos que la violencia en ellos va más allá de las causas directas que la provocan, que las rivalidades, celos y disputas entre familiares y

²¹ Asimismo existe en el relato un rencor de tipo social, la impotencia del pobre contra el rico que se permite abusar de su poder.

²² La traducción es mía.

parientes –la desintegración familiar, en suma– no son sino síntomas de una quiebra más profunda, de un desgarramiento social en el que intervienen factores históricos, políticos, socio-económicos y culturales. .

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. [1972]. Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 2001.

Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, 2ª ed..

Enciclopedia jurídica: <http://www.encyclopedia-juridica.biz14.com/>

Frenk, Margit, *Entre la voz y el silencio*. La lectura en tiempos de Cervantes, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Girard, René, *La violence et le sacré*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1972.

González Boixo, José Carlos, «Lectura temática de la obra de Juan Rulfo», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 549-560.

González Licón, Ernesto, «Los animales en la región zapoteca durante el período prehispánico», en *Animales en el México Prehispánico, Imagen veterinaria*, vol. 3, nº 4, oct.-dic 2003, págs. 11-14. México, UNAM.

Lienhard, Martin, «El substrato arcaico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 842-850. México, FCE, ALLCA XX.

Mignolo, Walter, «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 429-445.

Mora, Carmen de, «Perspectivas de la oralidad en Rulfo», en *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2010, 2ª ed., págs. 161-172.

Pacheco, Carlos, «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, (Número monográfico). Actas del simposio «Latinoamérica: nuevas direcciones en teoría y crítica literarias», año XV, nº 29, 1er.semestre de 1989, págs. 25-38.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1985, 2ª ed.

-----, «Una primera lectura de “No oyes ladrar los perros”», en *Juan Rulfo. Toda la obra* págs. 790-801.

Roa Bastos, Augusto, «Los trasterrados de Comala» [1981], en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 804-807. México, FCE, ALLCA XX.

Ruffinelli, Jorge, «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 447-470. México, FCE, ALLCA XX.

Rulfo, Juan, *Juan Rulfo. Toda la obra*, Edición crítica de Claude Fell, Madrid, Archivos, 1991.

Séjourné, Laurette, *América Latina. I. Antiguas culturas precolombinas*, México, Siglo XXI, 1972.

Stanton, Anthony, «Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*», en *Juan Rulfo. Toda la obra*, págs. 851-873. México, FCE, ALLCA XX.

Vargas Llosa, Mario, «La novela», *Montevideo, Cuadernos de Literatura*, n° 2, 1968.

Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval* [1987], Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1989.