Rulfo desde Alemania

«... Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenitas y después más clara, la música de una flauta...»
JUAN RULFO: *La Herencia de Matilde Arcángel.*

Dos personas con el mismo nombre, Euremio, padre e hijo, que viven en un pueblo llamado «Corazón de María». El padre, según cuenta el padrino del chico, culpa a su hijo de haber causado la muerte de su madre, de Matilde. Y lo odia apasionadamente. Sus poderes, sus energías, toda su fantasía están ocupados, buscando posibilidades de maltratar, castigar, destruir al hijo. Y éste «vivía si es que todavía vive, aplastado por el odio como por una piedra». Cuando Euremio hijo ya no es más el chico indefenso, se establece un cierto equilibrio exterior. Termina la agresión física del padre, pero no hay palabra entre ellos. Es ése el tiempo en que el joven empieza a tocar la flauta. Sucede que un día pasan revolucionarios por el pueblo; pasan como sombras, en un silencio, en el cual sólo se percibe que uno que toca la flauta se aleja, se pierde. Y siguen tropas del gobierno; con ellos va el padre. Hay rumores sobre combates. Nadie sabe nada seguro. Hasta que en una noche, con las sombras de hombres que pasan, regresa Euremio. Toca la flauta con su mano izquierda; con la derecha sostiene a su padre muerto. Un gesto, una actitud, que evoca el cuadro de una «pietá».

Un cuento abierto, como lo son todos los de Juan Rulfo. Nada fijado, nada asegurado; plena libertad para la imaginación, la reflexión, la identificación del lector. Abierto, una posibilidad de cambiar las cosas, quizá también para el personaje. Una posibilidad, nada más; porque la muerte de uno nunca puede ser «per se» liberación verdadera para el otro. La muerte es un final violento. El tiempo y las cosas —el peso del odio del padre— quedan en suspenso, parados en el momento para siempre —si Euremio lo haya matado o si no lo haya matado—. Pero está la flauta —aprendió a tocarla—, la herencia de Matilde; transformación, materialización, quizá, de una fuerza, de un amor que la hizo cuidar y proteger a su hijo en el segundo de su muerte accidental. El nombre «Arcángel» quizá pueda ser señal, que música pertenece a un mundo que no conoce o que trasciende la muerte. El instrumento, la flauta, eso sí, siempre es de ése nuestro mundo. Y creo que la flauta se la puede oír siempre, «apenitas» o «más clara», en el mundo creativo de Juan Rulfo.

* *

Un autor, una autora, escribe un libro: crea un mundo. Suele suceder que, por circunstancias especiales o por cualidades de la obra, lectores de un país, de un continente, del mundo entero, se reconocen en ella y siguen conociendo y reconociéndose siempre de nuevo. Es su voz la que oyen; su imagen y su mundo que ven como en un espejo. El autor —escribiendo, generalmente se alivia o, quizá, se libera de algo que le pesa, le obsesiona, le traumatiza, le quema— posible que después siga escribiendo libros hasta mejores. Y suele suceder que éstos queden inadvertidos por ser diferentes. Lo diferente siempre es considerado incómodo; obstaculiza la imagen que pueden haber construido profesionales: profesores de literatura, nosotros, los críticos; la «industria cultural». Entonces, por falta de la mediación adecuada, por no haber ventas espectaculares y, en consecuencia, traducciones a otras lenguas, el autor es identificado con uno de sus libros y se le fija a éste únicamente a donde vaya, con quien hable. Y de esta manera, lo que una vez fue liberación para él, se va transformando en cárcel. En cárcel mortal, si no se defiende.

A Juan Rulfo se trató y se trata de encarcelarlo no por identificación, sino por ser célebre y no seguir escribiendo; por decenas de años. Se defendió con el silencio literario. ¿Pero se le dejó otra salida? Y si en este silencio sonó una flauta, me imagino que fue por la actitud de sus lectores de lengua castellana. Es por ellos que Rulfo no se convirtió en monumento interesante, pero de materia muerta.

Estuve muy feliz cuando se me dio la posibilidad de participar en un homenaje a este genial escritor. Pero ahora, sumergida otra vez en el mundo imaginativo/real de Juan Rulfo, me encuentro ante el dilema de cómo acercarse a un poeta que aborrece el ruido, incluido el ruido de palabras.

* * *

El Llano en Llamas y *Pedro Páramo* se conocen aquí mediante las traducciones al alemán desde 1964/1958 [1]. Juan Rulfo, en persona, recientemente pasó en los últimos años por el país. Invitado junto con un grupo grande de escritores latinoamericanos (de México, también Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco), estuvo en otoño de 1984 y, por primera vez, en 1982, en ocasión del festival «Horizonte'82» en Berlín Oeste. Allí fue donde se expusieron sus fotografías impresionantes, que antes habían sido mostradas en París. Y fue allí que leyó tres de sus cuentos, interpretados después

[1] Hubo tres ediciones alemanas: CARL HANSER VERLAG: *Pedro Páramo,* München Wien, 1958. CARL HANSER VERLAG: *Der Llano in Flammen,* München Wien, 1964. SUHRKAMP VERLAG: *Pedro Páramo,* Bibliothek Suhrkamp, tomo 434, Frankfurt, 1975. SUHRKAMP VERLAG: *Der Llano in Flammen,* Bibliothek Suhrkamp, tomo 504, Frankfurt, 1976 (con breve glosario, que contiene errores). CARL HANSER VERLAG: *Pedro Páramo/Der Llano in Flammen,* München Wien, 1984. Además se publicó: CARL HANSEN VERLAG: *Der goldene Hahn. Erzählung,* Edition Akzente, München Wien, 1984. *(El gallo de oro:* de mínima repercusión crítica aquí. En artículos muy breves: nada más que el plot. De *La fórmula secreta* ni mención, a pesar de que el libro es el mejor presentado entre los tres: con filmoteca, glosario y un epílogo informativo de Jorge Ayala Blanco.) Entre las obras sobre Juan Rulfo se tradujo un ensayo de Carlos Blanco Aguinaga *(Realidad y estilo en la obra de Juan Rulfo)* en: Lateinamerikanische Literatur. Herausgegeben von Mechthild Strausfeld. Suhrkamp Verlag. Libro de bolsillo serie Materiales número 2041, Frankfurt, 1983.

por el narrador Günter Grass en alemán. Fueron eventos «cumbres» del festival y queda la impresión de que la presencia física del autor, su voz, ha ayudado más a la comprensión real del estado de alma de su obra que el trabajo crítico hecho, porque resulta que la apariencia de Juan Rulfo en lengua alemana difiere bastante de la del mundo de lengua castellana. Por varias causas y razones:

Los editores alemanes, dicho en términos generales, prestan más atención al exterior que al interior de un libro. La publicación de la novela y los cuentos de Rulfo en 1958 y 1964 fueron, ciertamente, actos de riesgo por amor a la literatura, pero de la reedición de 1984 —en un tomo, libro bello, elegante— se hubiese podido esperar un poco más. No sólo fue tirado al lector con informaciones mínimas en la tapa y nada más; es que no contiene los fragmentos («Un pedazo de noche» y «La vida no es muy seria en sus cosas»), ni tampoco los dos cuentos agregados por el autor en 1970. Y «El día del derrumbe» fue traducido ya; está en la edición intermediaria del «Suhrkamp Verlag». «Paso del Norte» el lector alemán lo desconoce hasta hoy.

Visto en el contexto general, la traducción de las obras de Juan Rulfo, hecha por Mariana Frenk, es buena. Se lee bien, tiene sentido para con el lenguaje alemán y riqueza de vocabulario. No se encuentran disparates (como tomando gatos por gallos), ni productos de fantasía (por ignorancia o desinterés) que un autor, por más fantástico que sea, no puede haber inventado. Además hay que advertir que el castellano y el alemán son lenguas extremadamente opuestas. Hay pensamientos, atmósferas reales o emocionales alrededor de palabras y el sonido de palabras, que no son transportables. Ejemplo: *El Llano en llamas:* la violencia, el viento violento, la tormenta de fuego que suena en esas dos «ll». Por otro lado, hay en alemán palabras que refuerzan el mundo de Rulfo. Ejemplo: la palabra «gris» (en alemán, «grau») no es solamente color o niebla; se la puede asociar emocionalmente con «Grauen»: el horror, el pánico, la angustia que inmoviliza al hombre. Pero hay dimensiones esenciales que se pierden con la trasposición. Una, la de los nombres propios. Hubiese sido un desastre traducirlos; pero más importante todavía que prólogos o epílogos, me parece, sería dar una posibilidad de entenderlos mediante una reflexión o una lista en el anexo. Pues para los lectores y parte de los críticos (no es lo usual aquí que sepan castellano), Matilde Arcángel da lo mismo que Matilde López o González; Corazón de María suena tan «exótico» como Retiro o Villa Devoto. Tomando los nombres Pedro Páramo, Susana San Juan y el de la hacienda, Media Luna, ¿cómo saber, imaginar, reflexionar sobre el posible significado que tenga la luna (que, además, en alemán es masculina, mientras que el sol es considerado femenino) en un país, un hemisferio, en donde el sol puede ser violador, agresor, puede dar miedo, puede quemar la tierra, la vida? ¿Y qué significará la luna media —quizá belleza en equilibrio perfecto y en movimiento— relacionado con la figura de una mujer? ¿Qué simbolismo guarda el nombre del apóstol Pedro —según la Biblia, duro e indestruible como piedra y guardador de las llaves del cielo— en conjunto con el páramo? ¿Y por qué la única mujer que ama y que nunca, de ninguna manera, puede alcanzar, lleva el nombre del apóstol San Juan? San Juan, como se llama también ese pueblo que parece infierno moderno: Luvina. Juan, nombre del autor.

El lenguaje de Juan Rulfo parece ser sencillo, pero es complicadísimo. Sus figuras,

su universo imaginativo, parece que son sencillos, pero son complejísimos. Y Mariana Frenk, con su traducción, tiende a simplificar, a armonizar, a hacer más soportable lo insoportable. En consecuencia, los textos pierden en intensidad, en agriedad, en brusquedad; también, en parte, su ironía. Tres ejemplos para concretizar algunos aspectos de lo dicho: primero, una tendencia sutil de aflojar responsabilidad ya se concibe en cierto títulos: «Nos han dado tierra»-«Man hat uns Land gegeben» (retraducido: «Se nos ha dado tierra»).

> «Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada... Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos...»

Odisea por un infierno. Y los responsables, los revolucionarios corrompidos, los héroes de la Reforma Agraria, en alemán se evaporan con la palabra «man». Es traducible sólo más o menos por «"uno" hace esto; "la gente", aquello»; pero «man» es más anónimo; en última instancia «man» siempre es nadie.

Segundo: traducir es el arte de captar el espíritu de una obra. Traducciones literales suelen crear monstruos. Pero a pesar de esto, hay que buscar el acercamiento, el equivalente más próximo posible. Mariana Frenk lo trató con palabras menos usadas, un poco antiguas, hasta anticuadas, reforzando así la impresión de mundo arcaico o medieval que muchas de las críticas alemanas reflejan. Ejemplo: «tristeza», clave en la obra de Juan Rulfo, clave para la literatura mexicana, latinoamericana. El equivalente alemán exacto es «Traurigkeit», y hasta hay que reforzar «Traurigkeit» de alguna manera para alcanzar la dimensión rulfiana. Pero Mariana Frenk suele traducir tristeza con «trübsal»; en su fuente, una palabra muy bella. Contiene la imagen que algo —como un agua clara— se pone sucio, opaco; pero con esto implica la esperanza, que el agua se va a poner clara otra vez. Es decir, «trübsal» pertenece a un mundo interior más leve y más pasivo. Falta el peso del desconsuelo y la desesperanza. Falta la extrema soledad. Le falta la oscuridad a la melancolía. Falta la destrucción violenta absoluta, ese «nunca más». Falta todo lo que es Pedro Páramo hacia el final de su vida.

Tercero: el cuento «No oyes ladrar los perros». Dejando aparte suavizaciones y armonizaciones, es uno entre los ejemplos más graves de destrucción de esencia mediante una traducción. El cuento puede leerse como una variación o como contrapunto a la leyenda de San Cristófero: un padre lleva a su hijo adulto, malherido —moribundo, muerto—, sobre sus hombros, no pasando aguas, sino montañas, para salvarlo, para hacerlo curar en el pueblo, que debe quedar cerca. Y el hijo le pesa, lo agota cada vez más, y es su maldad que enajena al padre de sus sensaciones físicas y de toda esperanza. El hijo lo asfixia, lo está matando, hace que el padre ni pueda oír ladrar a los perros.

> «La luna iba subiendo, casi azul, sobre el cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.
>
> —Todo esto que hago no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre, porque usted fue su hijo; por eso lo hago..., porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí... Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo".

—Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde arriba, porque yo me siento sordo... ¿Lloras, Ignacio? ¿Le hace llorar a usted el recuerdo de su madre...?»

El estado de alma, toda la tragedia de ese diálogo y monólogo del padre para con su hijo, está, en su dimensión esencial, escondida, expresada en el «tú» y el «usted». De cómo y cuándo el padre lo dice. De cómo, en el recurso del cuento, cambia su actitud diciendo usted o tú al hijo. En la versión alemana todo esto ha sido apiastado. El padre dice tú, como lo hace toda la gente decente. Y basta. [2]

Los primeros —escasos— comentarios a la publicación de *Pedro Páramo* en 1958 (debo gracias a las editoras Carl Hanser y Suhrkamp, que me facilitaron el trabajo con sus archivos) llevan títulos como «Balada de México», «Una Voz de México», o asocian las danzas de esqueletos oriundas de la peste en tiempos medievales. La crítica es más bien superficial, haciendo sentir inseguridad y distanciamiento. Alabando al «joven» autor como artífice, fascinante estilista, gran narrador, se habla de la novela como de un drama, un hechizo que se va desarrollando en un mundo lejano, antiguo, ibérico, indio —en todo caso: exótico. Hay quienes hacen alusiones a Miguel de Unamuno; sobre todo a sus meditaciones sobre Don Quijote, encontrando paralelos entre lo irracional incorporado en las figuras del Quijote y Pedro Páramo—. Una excepción: la interpretación y visión del crítico Werner Helwig, que publicó varios artículos bajo el título «Orfeo mexicano» —y que, apesar de que se repite, no se cansó de seguir llamando la atención sobre la importancia y la calidad de la obra de Juan Rulfo también para nosotros.

Werner Helwig se dejó conmover por el mundo imaginativo rulfiano. Se acerca por una escultura indígena mexicana; por un cráneo, hecho de cristal de roca, que expone el British Museum. Después, encaminándose hacia «Comala», pasa por las altas culturas indígenas, las épocas de conquista y colonia, no silenciando nuestro (el europeo) desenvolvimiento violento correlacionado con arrogante desconocimiento sobre lo que sucedió y sucede en el hemisferio latinoamericano. No olvidando

---

[2] Tres pruebas de la traducción de *Pedro Páramo:* a) Respuesta a: quién es él: «Un rencor vivo»=Gift und Galle=literalmente: veneno y bilis; dicho para caracterizar una persona malhumorada. b) Comala: parece «Que no le habitara nadie: —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie»— ...Hier wohnt niemand=... aquí no habita nadie. c) Original-traducción y retraducción de un fragmento (págs. 38/52), en que se tiene también ejemplo del cambio del tú, dirigido al lector, por el «man»:

«Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso lo oyes, pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.»

«Dieses Dorf ist voller Echos. Es ist so, als ob sie in dem Hohlraum zwischen den Wänden oder unter den Steinen eingeschlossen wären. Wenn oder man geht, hat man das Gefühl, daß jemand hinter einem hergeht. Es knirscht. Und man hört Gelächter, sehr altes Gelächter, das schon müde vom Lachen ist. Und Stimmen, die schon abgenutzt sind. All das hört man. Es wird einmal ein Tag kommen, denke ich immer, da werden all diese Geräusche verstummen.»

«Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece, como si estuvieran encerrados en el hueco entre las paredes o debajo de las piedras. Cuando uno camina, uno tiene el sentimiento que se le sigue alguien detrás. Crujica. Y uno oye risas, carcajada muy vieja, que ya está cansada de reír. Y voces que ya se han degastado. Todo eso uno lo oye. Llegará una vez un día, lo pienso siempre, en que todos estos ruidos se apaguen.»

recordar Sor Juana Inés de la Cruz, Helwig es el primero que explica claramente que *Pedro Páramo* es la historia de muertos, de un pueblo muerto, contada por los muertos. Y hace sentir, hace intuir, qué realidad esconden esas voces muertas; cuánto habrá costado a Juan Rulfo hacerlas oír. Y como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez el *Pedro Páramo* le evoca la mitología, la tragedia griega: Juan Preciado —Juan Rulfo— un músico Orfeo. Su camino a Comala, el camino hacia el Hades.

La primera recepción crítica a *El Llano en Llamas* (1964) fue casi nula. Excepción: Werner Helwig, que pone el acento en los cuentos «¡Diles que no me maten!» y «No oyes ladrar los perros». Ve al padre llevar su hijo moribundo a un pueblo natal que, como Comala, es el Hades —el dominio del dios de los muertos del Rey de los Infiernos.

> «Vine a Comala porque me dijeron que acá vive mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera...
>
> —No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro...
>
> Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.»

El eco alemán a los sueños, las pesadillas, la angustiosa voz de Juan Rulfo —voz de su pueblo— es mejor, más sensible, cuando *Pedro Páramo* y *El Llano en Llamas* son reeditadas en la renovada «Bibliothek Suhrkamp» (1975 y 1976). El autor ahora es presentado de parte de la mayoría de los críticos como uno entre los grandes «realistas mágicos», respectivamente, como perteneciente a la llamada literatura mundial. Hay alusión, aunque no expresada, a Dante: Juan Preciado, que busca el paraíso, encontrando un cementerio endemoniado. Hay críticas, en las que se sitúa la obra en la realidad mexicana y en el tiempo histórico más o menos indicado por Juan Rulfo; (época de Porfirio Díaz, 1877-1911; Revolución Mexicana, 1910-1919; Contrarrevolución de los Cristeros, 1926-1929, con alusión a los «Guerrilleros de Cristo Rey» en el entonces conocidos por su mala fama en España), pero, junto con la fijación del tiempo, tratan de captar, comprender y hacer comprender a otra visión o categoría de tiempo, esencial del universo poético rulfiano. De cuando en cuando, se encuentran traducción y explicación de posibles simbolismos de algunos nombres propios [3].

Al mismo tiempo salen críticas negativas o, mejor dicho, críticas que dan vergüenza, pues poco tienen que ver con la obra de Rulfo, mientras que, por

---

[3] Quizá sea útil entreponer las siguientes informaciones:

a) Lo dicho se refiere a la República Federal de Alemania (RFA), Austria y Suiza. No incluye la República Democrática de Alemania (RDA) que, dicho en general, ha publicado más autores latinoamericanos y mejor. b) Lo que obstruye la recepción fundamentalmente es la actitud mal llamada «eurocentrismo» (la ignorancia y el desprecio incluye la literatura italiana, española, portuguesa). Es decir: hay medios que dejan de lado esas literaturas casi por completo (ejemplo «Der Spiegel»); críticos, que se ven como «papas de la literatura» se consideran superiores a productos «de subdesarrollados», «del Tercer Mundo»; diarios/radioemisoras dan, en la regla, escaso lugar/tiempo para críticos especializados en esas literaturas, que, si trabajan como libres, se los paga mal, igual que editoras a las traductores.

Por mi consideración se han logrado ya pequeños progresos y, aparentemente, según mi experiencia personal, crece el interés y la sensibilidad entre los lectores.

espejismo, reflejan nuestro estado de alma. Se percibe en ellas, aunque sutil, una tendencia a la superficialidad turística. El arte y, sobre todo, la crueldad de los aztecas (y sus cruentos sucesos, los mexicanos de hoy): folklore, deleites de terror, olvidando, por ejemplo, que en la época azteca en Europa reinaba la tortura, la Inquisición al lado de varias barbaries institucionalizadas. En consecuencia, Juan Rulfo aparece retratado como talento o artífice primitivo, o nativo, o violento o exótico. Un talento, que, entre culto/nostalgia orgiástica a la muerte, entre aztecas, conquistadores, guerras civiles que son la misma cosa que revoluciones (no hay explotación, no hay agresiones/guerras de los Estados Unidos contra los Estados Unidos de México), un talento, que, entre miseria, crimen y otras asquerosidades, ha creado una gran novela: salvaje —bárbara— monumental. Se compara *Pedro Páramo* con los frescos de Diego Rivera (no hay mención ni de José Clemente Orozco, ni de José Guadalupe Posada y sus célebres calaveras). Y se entiende que lo bueno u original que haya es de influencia europea. Parece absurdo. Esos frutos de inteligente lectura serían realmente incomprensibles, si no se considera la historia alemana recientemente pasada; respectivamente: los esfuerzos de olvidar, de borrar de la memoria y de la consciencia, lo que fue el nacionalsocialismo, el imperio de Hitler, la Segunda Guerra Mundial. Aunque no disculpa, explica la ignorancia ligada a hipocresía y soberbia, explica esa impiedad ante la desolación, el sufrimiento extremo, la agonía de los seres humanos que se siente en la obra de Juan Rulfo.

Por otra parte, hay dos críticos que sobresalen. Sobresalen también como contrapuntos indirectos, muy claros, a tendencias deformantes, destructoras.

La una es de Jürg Weibel, suizo, y, por tanto, libre de barreras de pensamiento provenientes de pasados oscurecidos. Es el primero en descubrir «el Kafka latinoamericano» en Rulfo, abriendo con ello una fuente, una posibilidad de acercamiento, de comprensión real para los lectores alemanes. Aunque de geografías y de lenguas opuestas, la reacción elemental del lector, la perplejidad, la conmoción ante la obra creadora rulfiana, constata Weibel, es de la misma esencia, de la misma calidad que ante el mundo kafkiano. Lo que ambos universos reflejan con extrema transparencia: angustia. La angustia del hombre moderno (sea latinoamericano, sea europeo, sera rico o pobre —no se da posibilidad de evasión al exotismo—). La opresión, hambre material y espiritual, cárceles, laberintos —caminos que conducen al estanque, a la asfixia, a la nada; persecución— o el sentirse perseguido; la deshabitación, la perdición en el mundo, en el cual ya no hay dónde enraizarse —aislamiento— soledad: los temas de Kafka como de Rulfo. Y Jürg Weibel lo ilustra por los cuentos «Macario», «El Hombre», «La noche en que lo dejaron solo».

La otra crítica es del escritor alemán Hans-Jürgen Heise. Es el primero que ubica con gran intensidad cuentos y novela en su lugar geográfico concreto y en la vida del autor. Describe Jalisco, ese Estado en el occidente del país, tierra caliente,

---

c) Hay que mencionar como gran excepción a Walter Haubrich, corresponsal político de la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» en Madrid. El sabe y entiende mucho de asuntos latinoamericanos también, y de sus escritores. Si puede, informa sobre libros y escribe impresionantes retratos y ensayos sobre autores.

árida, quemada por un sol inclemente, y una zona montañosa muy fría. Describe ese paisaje hostil, sin misericordia para con los seres humanos desde el ambiente, la atmósfera que reluce en la obra de Rulfo. Nombra a San Gabriel, pueblo natal del narrador; «San Gabriel», las dos palabras con las que comienza el cuento «En la madrugada»: Una visión suave, de gran belleza poética, la neblina que se está levantando hacia el cielo, disolviéndose al salir el sol. Pero no se da vista a paisaje de transparencia exterior o interior. Lo que se expone a la vista es un homicidio. Un día, en que el viejo vaquero Esteban mata a don Justo, su patrón. Sin saber por qué, cuándo, cómo.

> «Qué dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal...»

Y recae la niebla, envolviendo todo en aparente calma. Calma llena de rencores, de pisos dobles que quizá escondan voces, risas irónicas, que ya relucían en el nombre —«Justo»— de ese precursor de Pedro Páramo.

> «Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo. Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, pues don Justo era el dueño de la luz...»

Paisajes y tiempos sin misericordia, tiempos —historia hecha por hombres contra hombres—. Juan Rulfo en una conversación con Juan Cruz («El País», 19-8-79) explica el porqué de población criolla, no mestiza en Jalisco: «... la conquista fue el exterminio, exterminaron a todos los indígenas, no quedaron indígenas...»

Tomando el camino desde San Gabriel, acercándose por «Luvina» a «Comala», Hans-Jürgen Heise se detiene ante el exterminio de su familia por cristeros —matanza a la que Juan Rulfo, siendo niño, sobrevivió—. Y constata Heise, que él, ese gran creador, haya escrito una parábola social, y un juego de máscaras sobre su estado de alma. Describe el México rulfiano como un país de voces interiores. Ve la razón y la raíz del hecho, que sus protagonistas parecen fantasmas o sombras, dando la impresión de lo irreal (no irracional), en que ellos son recuerdos. Son voces, recuerdos protegidos y guardados en la memoria del autor. Ve en Juan Rulfo un poeta que escribe desde el silencio, que escribe silencio haciendo sentir indescriptible pena. La pena de seres humanos, a quienes ningún dios haya dado expresar lo que sufren.

> «... Cuando ya parecía que había terminado el desfile de figuras oscuras que apenas si se distinguía de la noche, comenzó a oírse, primero apenitas y después más clara, la música de una flauta...»

«Macario»: Es el mismo que cuenta un niño, quizá un joven, que está fuera de sí, o que perdió su equilibrio mental para siempre. ¿Cuándo, por qué razón, qué es lo que sucedió? Vive en casa de su madrina. Un sirviente, a quien no se necesita pagar, pero a quien se lleva diariamente a misa. Macario: encarcelado en varias cárceles, entre muros de angustia. Dice que dicen, que está loco, un loco violento, que mató a una mujer. Sufre frío, sufre de un hambre insaciable eterna. La única persona que entra en sus cárceles: Felipa, la cocinera. Visión de amante, recuerdo de la madre, quizá, en

una regresión a la primera infancia. No hay Matilde Arcángel en el mundo de Macario, ni herencia de ella. Hay, quizá, un eco de música, que al mismo tiempo es deseo u obsesión de autodestrucción:

> «Uno da de topes contra los pilares del corredor horas enteras y la cabeza no se hace nada, aguanta sin quebrarse. Y uno da de topes contra el suelo, primero despacito, después más recio y aquello suena como un tambor. Igual que el tambor que anda con la chirimía, cuando viene la chirimía a la función del Señor. Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor... 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 si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura...»

A Macario le espanta la idea de que pueda enrabiar a su madrina. Y posiblemente no sea el miedo al infierno «per se» que le aprisiona, sino la absoluta soledad. La soledad sin fin. Dice al final del cuento, revelando la impiadosa crueldad que pueden tener fervientes feligreses cristianos, que enojándola, la madrina 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...»

A Macario nadie lo ha tomado en sus brazos, contándole que su papá y su mamá están en el cielo, esperándolo. O, que sus padres le estén muy cerca, que aunque él no los vea, ellos lo ven. Y lo aman. Para él no hay nada que para un niño pueda transformarse en consuelo con el paso del tiempo. El tiempo está parado. No hay liberación. Nunca. Jamás. «Macario» es el primer cuento que escribió Juan Rulfo, y es único entre ellos. Reaparece, transformado, en Pedro Páramo. En la persona de Susana San Juan, en la cual es posible ver un recuerdo a la emperatriz Carlota, esposa de Maximiliano de Habsburgo, la que, con veintiséis años, en México, perdió la razón, y siguió viviendo después sesenta años en el aislamiento, la oscuridad espiritual. Susana San Juan —en ella como en Matilde Arcángel— también puede verse como un recuerdo del autor a su madre.

En un retrato de Juan Rulfo, Walter Haubrich lo cita, como todavía hoy, con voz dolorida, cansada le dice «... y entonces, cuando yo tenía seis años, ellos mataron a mi padre.

Con un tiro en la nuca estando detrás de él. Un asesinato cobarde. Mi madre murió poco después. Y al paso de pocos años exterminaron a casi toda mi familia... A mis dos abuelos, a los hermanos de mi padre. Gracias a Dios, a mí y a mis hermanos nos quedó nuestra abuela, madre de mi madre. Era el tiempo de la gran violencia de los cristeros en México, especialmente en el Estado de Jalisco...»

> «Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte, por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primero que los tuyos...» *(El Hombre.)*

Creo, que por primera vez comprendí, qué es lo que dijo Juan Rulfo, cuando (en la ya citada conversación con Juan Cruz) explicó que había buscado un libro, un libro

que en ninguna biblioteca encontró. Que sentía, que necesitaba leer este libro. Y que es por esto que escribió el *Pedro Páramo*. Y antes, como ensayos, como caminos a «Comala», los cuentos. Escribió lo que necesitaba leer. Que necesitamos leer. Escribió obsesionado, desesperado, bajo peligro de enloquecer, bajo peligro de vida para salvarse.

> «... Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas; ¿por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado?...
>
> —¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo Juan Preciado?
>
> ...Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren de miedo...».
>
> *(Pedro Páramo)*.

Sobrevivientes de los campos de exterminio alemanes en los años del nacionalsocialismo, en testimonios, dicen que hubo momentos —reconstruidos después como horas, días, semanas— de que no tienen memoria. Que son un vacío absoluto. Por ejemplo: de la llegada y entrada en Auschwitz: no saben cómo fue. No recuerdan persona, brutalidad, hambre. No recuerdan dolores físicos duros. Están ante la nada. De esa misma vivencia me hablaron amigos latinoamericanos sobrevivientes de reciente tortura y prisión. Y dicen que había épocas, también reconstruidas después —tiempos de aislamiento— cuando esperaban tortura, tenían que presenciar tormento ción de otros, bajo tortura —en que se le paró, se le paralizó el tiempo. Que perdieron la noción, el sentido para con el tiempo. Que ante estos espantos y dolores insoportables no había ya sucesión de minutos, horas, días. Tiempo sin fin. Eternidad de los infiernos—. Y la vivencia ésta —en su esencia— es inexpresable, incomunicable. Sólo, quizá, por intuición se capte algo. Escuchando a los amigos mios, pasé momentos, extremos sentimientos de asfixia física, pero era sólo una sombra del miedo de ellos, era como verlo en un espejo.

Este miedo lo percibo en la voz de Juan Rulfo. Comunica lo incomunicable por el sonido del conjunto, la música de su narración; pienso, por esto, que sea posible que el universo imaginativo rulfiano, quizá, sea más sencillo, más brutalmente real en su origen de lo que suponemos y a la vez mucho más complicado, complejo, pienso, que la maestría —única en la literatura, advertida por crítica y lectores— que esa maestría, con que crea un clima de angustia ese lenguaje casi hipnótico, con que logra hacer parar el tiempo, que todo eso no sea la raíz, sino la consecuencia de un esfuerzo, una necesidad elemental desesperada, de decir, llevar a la luz, lo que hasta entonces nadie logró decir.

A seres humanos que sobrevivieron tortura físicamente, que sobrevivieron matanzas, violencias extremas, se les ha destruido algo de su esencia. Para siempre. Son, en parte, muertos-vivos. Han sido confrontados con el mal absoluto, incorporado en hombres como ellos mismos, con el contra-hombre. Y nunca jamás van a recuperar la confianza elemental en sus semejantes; nunca una seguridad existencial. Había y hay tantos. Y entre ellos, niños. Más frágiles todavía, más indefensos. Y se les deja más solos, pues muchos adultos suponen, habiendo olvidado su niñez, que todavía no saben sufrir como ellos; que olvidan pronto... Y es que en el desastre para un niño se esconde un desastre más: no comprende el porqué de la muerte. Y con la

soledad extrema, la angustia que lo paraliza, siente, si no le llega el consuelo, la ayuda que necesita, que su padre lo ha dejado solo. Empieza a ver en su padre el culpable. Y en vez de amor, empieza a crecer rencor, odio hacia el padre desaparecido.

> «"Nadie te hará daño nunca, hijo. Estoy aquí para protegerte. Por eso nací antes que tú y mis huesos se endurecieron primeros que los tuyos"...
>
> ¿Por qué había dicho aquello? Ahora su hijo se estaría burlando de el. O tal vez no. "Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberle dejado sólo en nuestra última hora, porque era también la mía; era únicamente la mía. El vino por mí. No los buscaba a ustedes, simplemente era yo el final de su viaje, la cara que él soñaba ver muerta, restregada contra el lodo, pateada y pisoteada hasta la desfiguración. Igual que lo que yo hice con su hermano; pero lo hice cara a cara..., frente a él y frente a ti y tu no más llorabas y temblabas de miedo"...»
>
> (*El Hombre,* cuento, en que como «leitmotiv» suenan las palabras: «No debí matarlos a todos...»)

¿Un hombre? ¿Uno solo? —Siempre uno está solo en la situación existencial extrema, ante la gran violencia. Millones y millones de seres humanos, únicos: solos. Y Juan Rulfo— su voz. Coro de todos, cuya voz no se quiere oír. Grito de todos, que se trata de apagar con terror. Grito del silencio.

En sus cuentos —desastres de la violencia—, las geografías de los infiernos interiores coinciden con geografías de infiernos exteriores —en un camino lleno de ruinas, sombras, trampas— hasta llegar a «Comala». Variaciones de homicidios, fratricidios, masacres; variaciones de relaciones padre-hijo, hijo-padre; voces de niños, recuerdos de niños. Los desastres de la violencia: y nunca resuelven nada. Y que dicen que seres humanos no necesariamente se transforman en justos, si sufren insoportablemente: hambre, pobreza, injusticia institucionalizada. Y que dicen que hombres, confrontados con infamia, frialdad, maldad; que hombres, que sufren más que aguanta un hombre, no se transformen necesariamente en buenos. Lo destruido queda destruido.

¿No hay arco iris? ¿No hay, en ninguna parte un Cristo, que tome un hacha y destruya su cruz —como lo pintó José Clemente Orozco—? Los personajes de Juan Rulfo evocan o maldicen a Dios, a los ángeles, a los santos. Nunca a Cristo. Con una excepción: en el cuento «La noche que lo dejaron solo». En él Juan Rulfo hace el esfuerzo —cristiano— de amar al enemigo mortal. Y más: considerar ese enemigo como igual a sí mismo ante el dolor y la angustia: Feliciano Rueda, un muchacho de catorce años —dejado solo en el camino, solo ante la noche, solo ante el espanto de encontrar sus dos tíos ahorcados por soldados—. Este niño evoca a Cristo. El «Cristo Rey».

¿Y la flauta? Creo que se la percibe, quizá, en sus sonidos más claros, en los personajes femeninos de Juan Rulfo. Se resisten. No pueden reconstruir lo destruido, pero sí: dar vida, crear algo que es nuevo. Susana San Juan, que no es madre de ningún hijo de Pedro Páramo. Matilde Arcángel. «La Caponera» y su hija en «El gallo de oro» —«...la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo» en *El Llano en Llamas.* Sin nombre, incluyendo a todas mujeres—. Ese cuento de violencia extrema es casi siempre tomado como ejemplo para demostrar la visión rulfiana fatalística e histórica, profundamente pesimista del mundo, del destino humano. Porque allí aparece la Revolución Mexicana como sombra, y a la vez, como guerra de embrutecidos, torturadores, asesinos, pero este cuento tiene un fin asombroso: «El

pichón», quien es el que lo cuenta ya fuera de la cárcel, encuentra a ésa su mujer, esperándole al salir de prisión. Y esperaba que lo matase. El había arrasado con sus amigos a su pueblo. El había asesinado a su padre. El había violado cruelmente a ella, entonces niña de catorce años.

«Tengo un hijo tuyo... Allí está.

Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados:

—¡Quítate el sombrero, para que te vea tu padre!

Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre.

—También a él le dicen *el pichón* —volvió a decir la mujer, aquella que ahora es mi mujer—, pero él no es ningún bandido, ni ningún asesino. El es gente buena.

Yo agaché la cabeza».

ROSEMARIE BOLLINGER
76 Lübecker Strasse
2000 HAMBURG 76
(Alemania Federal)