
La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo

En la mayoría de los cuentos de Rulfo ocurren ciertos estados de trance o de oscurecimiento de la conciencia. Tal es el caso, por ejemplo, de «Macario», cuyo protagonista no se acuerda si ha ahorcado a alguien, como le han acusado; en «No oyes ladrar los perros» el padre no se da cuenta que el hijo ha muerto; o en «La Cuesta de las Comadres» el asesinato se lleva a cabo en un estado casi de embelesamiento. Podríamos multiplicar los ejemplos, pero lo que aquí nos concierne son los problemas que se producen al intentar describirlos. La interpretación más importante sigue siendo la de Carlos Blanco Aguinaga, cuya actitud se resume en las siguientes afirmaciones: «En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esa realidad fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia adentro»¹. Habría que poner en claro que este concepto del fatalismo depende de una división entre la realidad externa y el mundo interno de los personajes, o sea, de una versión idealista de la conciencia. Esta premisa también puede verse en la siguiente descripción del mundo de *Pedro Páramo*: «El mismo fatalismo frente al mecánico y brutal acontecer exterior»². Sin embargo, al tratar de ver qué es lo que sucede en el mundo exterior en cuentos como «Luvina», las palabras de Blanco Aguinaga sugieren que tal división resulta contradictoria: «Todo el acontecer del mundo de los hechos, exterior, parece haberse *achatado* en el meditar obstinado desde adentro» (el énfasis es nuestro)³. El carácter brutal y deshumanizado del mundo externo puede reconocerse en casi todos los cuentos: sus rasgos son la monotonía, la falta de color, la unidimensionalidad emocional del paisaje: éste se parece a un desierto, tanto en el plano literal como en el metafórico. Sin embargo, no puede sostenerse la división entre lo interno y lo externo. Por un lado, los paisajes desérticos revelan, al nivel de la percepción, el encierro emocional de los personajes; un paisaje determinado suele convertirse en la figuración de un estado emocional interno (el caso más notorio sería «Luvina»). Por otro lado, el impulso interno que lleva al asesinato sólo se percibe en los aspectos externos (el arma, el cadáver, la luz de la luna, etc.). A veces los dos procesos ocurren simultáneamente, como cuando el río en «Es que somos muy pobres» se percibe tanto dentro de la hermana del narrador como fuera de ella: él lo convierte en fatalidad. Por eso, no sería apropiada una lectura que separara lo interno (= subjetivo) de lo externo (= objetivo).

El proceso de achatamiento no es un factor pasivo, sino dinámico. El encierro

¹ CARLOS BLANCO AGUINAGA: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», en Lafforgue, *Nueva Novela Latinoamericana I*. Buenos Aires, 1972, pág. 97.

² *Id.*, pág. 98.

³ *Id.*, pág. 96.

emocional desemboca en aquella posición de indiferencia desde la cual los personajes enfrentan el mundo social. «Nos han dado la tierra» demuestra que la indiferencia sirve para enfrentar la opresión sin tener que abrir las puertas a todo el odio acumulado (contienda que los campesinos inevitablemente perderían), pero evitando la identificación con el agresor o la desviación del odio hacia ellos mismos ⁴. El concepto de la indiferencia corrige la falta de elementos dinámicos en el modelo pasivo del mundo interior que produce Blanco Aguinaga. También debería notarse que indiferencia y negación no son lo mismo, porque ésta afirma lo que niega. Tampoco invoca la indiferencia valores alternativos: en realidad no es una actitud valorativa. Niega el reconocimiento a lo que confronta; de allí que se asemeje a lo que Octavio Paz, en el segundo capítulo de *El laberinto de la soledad*, llama «ningunear».

Al atribuir a los personajes un mundo interior separado, Blanco Aguinaga y los críticos que lo han seguido tienden a restaurar el individualismo liberal que los cuentos mismos subvierten. Los personajes de Rulfo no viven según una separación entre lo interno y lo externo. Por no tener ninguna fe en alguna realidad externa, «objetiva», tampoco alcanzan a construirse un mundo interior claramente delimitado. Como consecuencia, no existe la noción de que la verdad surge de la conciencia individual. Los personajes no se acuerdan si han matado o no, aunque aceptan que podría haber sido. Lo cual no quiere decir que no exista ninguna verdad, sino que faltan los criterios acostumbrados para un concepto de la verdad objetiva: esta verdad pertenece al sistema social y legal, hacia el cual se mantiene una actitud de indiferencia. De esta manera se deja percibir la relación entre la ley y la narración objetiva y se explica la relativa ausencia de ese tipo de narrativa en la obra de Rulfo.

El hecho de que a los personajes les falten determinados elementos culturales que son normales para un lector «moderno», urbano, no quiere decir que su mundo sea simplificado, o que no hable de nuestra condición. Al contrario, subvierte nuestros propios conceptos de la conciencia individual. Faltándoles a los personajes el sentido moderno de pertenecer a la sociedad en cuanto individuos o ciudadanos, tampoco disponen del sentido tradicional de comunidad rural. Se encuentran vestigios de una cosmovisión antigua, como la actitud hacia los muertos, los ecos de los mitos, etc.; éstos son, sin embargo, sólo vestigios y no conforman un sistema de creencias. Los personajes no pertenecen ni a la sociedad tradicional ni al mundo moderno: están descentrados.

El cuento que mejor ejemplifica la falta paradójica de una conciencia moral es «En la madrugada». Lo más sorprendente del texto es la incertidumbre del viejo Esteban con relación a si mató a no a su patrón. El que no recordara los detalles sería fácil de aceptar, porque en cierto momento habrá perdido la conciencia. Pero decir que no se acuerda si ha matado o no es otra cosa, ya que esperaríamos que hubiese decidido de una u otra manera. La idea de que matara a don Justo lo es externo, pertenece al nivel de los rumores («díceses») emitidos por otros. No piensa en términos de ser culpable o no del asesinato porque no está consciente de un impulso interno de matar a don Justo. Para razonar cómo puede ser esto, debemos considerar en primer lugar la

⁴ Ver FRANTZ FANON: *Los condenados de la tierra*, cap. 1.

estructura del tiempo. Los acontecimientos son recordados por Esteban, mientras éste se encuentra en la cárcel, después de un tiempo no específico. Pertenecen a lo ya ocurrido, sin posibilidad de cambio. Otro elemento importante es la interrupción por la violencia de una atmósfera inicial de noche y ternura. Los detalles de la violencia, aunque achatados, pueden interpretarse. El becerro y el patrón representan el acto de tomar lo prohibido, lo que está circunscrito por el tabú, y en ambos casos se trata de la ternura maternal, tema clave en los cuentos de Rulfo. En cuanto a don Justo, el tema emocional de posesionarse de lo que no le pertenece coincide con su papel como opresor social.

El sistema legal es desde luego una función del Estado, contra el cual en la guerra de los cristeros se articuló, como ha demostrado Jean Meyer ⁵, un sistema más antiguo de valores. Lo que se nos dice de la ley es que de ella no se puede esperar la justicia. Hacia esta ley, los personajes son indiferentes; dan otro significado a la palabra. Refiriéndose al hecho de que los hombres abandonan el pueblo a las mujeres y los viejos, dice el narrador de «Luvina»: «Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo» (pág. 102) ⁶. Lo que se ve aquí es probablemente el vestigio de un sistema tradicional de control social basado en el ritmo de la naturaleza, en que la ley y el mito se relacionan estrechamente. Esta «ley» sirve para rechazar el sistema legal y borrar la responsabilidad moral. Esto nos ayuda a entender por qué, como ha dicho Rulfo con tanta precisión, todos sus personajes son culpables pero ninguno responsable. No hay mejor expresión de esta culpabilidad primaria que la afirmación de Susana San Juan en *Pedro Páramo*: «¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado?» ⁷ El hecho de asumir esta culpabilidad no demuestra que es preferible a la culpabilidad legal; lo importante es el desmantelamiento de la legalidad burguesa para descubrir el juego del deseo, el tabú y la violencia, que se desarrolla por debajo del nivel de la indiferencia.

«Talpa» traza la violación de un tabú fundamental, el de codiciar a la mujer del hermano. Este tabú responde a un nivel más profundo que el que alcanza el sistema legal —el deseo sentido por Natalia y el narrador no es un crimen—. Como en la mayoría de los cuentos del libro, la narración consiste en el retorno a un pasado cuyo significado en el momento mismo del acontecer no estuvo claro. Durante el peregrinaje, los protagonistas no sabían que deseaban matar a Tanilo; solamente lo descubren después. El deseo y la conciencia se excluyen mutuamente, separados por un abismo en el tiempo. Lo ya ocurrido sólo puede interpretarse, revivirse, sin posibilidad de cambio: estamos frente a una estructura mítica del tiempo. Conviene por eso recordar que «fatalismo» viene de *fatum*, «lo que ya se ha dicho», «una sentencia de los dioses». Y si el fatalismo desecha la concatenación de causas y efectos, la atemporalidad puede entenderse como la negativa a aceptar el tiempo (y la versión de la realidad que encierra) de una sociedad y una historia opresivas, o simplemente irrelevantes.

⁵ JEAN A. MEYER: *La Cristiada*, México, Madrid, Siglo XXI, 1973.

⁶ Citamos la edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1965, séptima edición.

⁷ *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pág. 113, octava edición.

Durante el peregrinaje, la conciencia está dominada por la idea de que el cuerpo horriblemente descompuesto de Tanilo es un estorbo. Pero tan pronto como muere, la piedad toma posesión de los protagonistas, piedad que hace más vivo a Tanilo una vez que lo han matado: ⁸ como un fantasma, el cadáver comienza a perseguirlos y en el viaje de retorno no pueden tocarse. Resulta entonces que el problema no era la presencia física de Tanilo sino la culpabilidad de ellos, que aquélla representaba, que literalmente encarnaba. Pero este reconocimiento ya es inútil, porque está separado por un abismo en el tiempo, del momento en que podía haber servido. (Por supuesto sólo podría haber servido al existir una posibilidad de transformación de la realidad.)

La oposición entre el deseo, por un lado, y, por el otro, la piedad y la culpa, se repite en el contraste entre dos tipos de realidad, lo animal y lo humano; aquél, que pone en suspenso a la moral, amenaza destruir éste. Los peregrinos se parecen a «un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol» (pág. 60) y el rumor de sus oraciones, al mugido del ganado, siendo esta imagen la primera de varias parodias al cristianismo. Dentro de la iglesia de Talpa, las oraciones hacen «un ruido igual al de muchas avispa espantadas por el humo» (pág. 64). Lo específicamente humano, el lenguaje, se vuelve un ruido puramente animal. Pero el área principal de la «animalización» es el cuerpo de Tanilo. La pus de sus llagas es como «goma de copal» (pág. 56) y el olor que emite, como el de un animal muerto, se penetra en todo sitio. La piel, ese límite «moderno» y racional del ser, ya no lo contiene. El derrame horroroso persiste hasta que lo sepultan: «Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro» (pág. 65). La esfera real de los animales, ausente hasta este momento, vuelve a separarse lo humano y lo animal. Con Tanilo debajo de la tierra se produce una sensación de alivio. Pero una lectura detenida de este párrafo, el último del libro, revela que también hay una significación opuesta: el Tanilo que recuerdan es el que les impide tocarse por haberse vuelto aún más vivo. El final nos lleva otra vez al principio y el viaje —y la lectura— recomienzan.

Como dice Georges Bataille, el cadáver «testimonia una violencia que no sólo destruye a un hombre sino que destruirá a todos los hombres» ⁹. No sólo amenaza a los que quedan sino al mismo orden social. La palabra que utiliza Bataille, «contagio», resulta bastante apropiada a la descripción final de Tanilo:

Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo, tendido en el petate enrollado; lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él... De aquel Tanilo a quien ya nada le dolía, pero que estaba como adolorido, con las manos y los pies engarruñados y los ojos muy abiertos, como mirando su propia muerte. (pág. 65).

El hervir de las moscas sugiere que lo animal ha tomado posesión de él; está

⁸ Sobre la ausencia de la piedad cristiana en los cuentos de Rulfo, ver ANGEL RAMA: «Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros"», *Revista de UNAM*, 29, núm. 12, agosto 1975, págs. 1-8.

⁹ GEORGES BATAILLE: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979; pág. 65.

muerto pero el horror de su propia muerte parece hacerlo vivir, en una parodia grotesca de la resurrección del cuerpo.

En cierto momento, el protagonista dice: «comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso» (pág. 65). Estas palabras articulan y simultáneamente degradan el símbolo central del cuento, el del viaje. No se cumple el significado tradicional del cambio. El movimiento diario del día a la noche absorbe el otro significado y por eso el tiempo se traslada a un plano mítico. El viaje que empezó en un plano termina en otro: nunca terminado y siempre empezando de nuevo, es semejante al movimiento repetido de la conciencia, del deseo a la culpabilidad, y otra vez al deseo.

WILLIAM ROWE
Department of Spanish
King's College London
Strand
LONDON WC2R 2LS