

---

---

# La plática: una memoria colectiva de la desgracia

---

---

*Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allí como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón.*

J. RULFO

## La plática: una memoria colectiva de la desgracia

La narrativa de Rulfo es breve como un golpe y, como él, contundente, seca y definitiva; extensa va siendo, en cambio, la tarea de la crítica dedicada a buscar, en muy diferentes niveles, el encanto y la belleza austera de unas pocas páginas que le valieron la comparación nada menos que con el mismo Sófocles. Y es que hasta ahora el arte no se mide en cantidad ni ha estipulado nadie el paginado de la medianía ni el de la genialidad <sup>1</sup>.

El mundo literario de Juan Rulfo —directo, elemental y carente de adornos— está representado en ese llano mexicano que es geografía del desasosiego vital, tragedia que pesa y circunstancia que actúa sobre sus personajes de modo ineludible. Se ha escrito acerca de la tristeza que emana constantemente de esta obra reducida: se trata de un cosmos sin humor, sin alegrías y sin risa y resulta sintomático que su autor haya confesado que busca los nombres de sus personajes en los cementerios. He ahí una parte de la parábola, no se trata de hombres nacidos para la muerte —como puede entender el existencialismo— sino de hombres venidos de la muerte, de donde parece provenir también su desilusión radical y su pesimismo. ¿Se trata de la culpa y del pecado? Los hombres son impotentes, en esto consiste la tragedia. Las acciones más terribles, como el mismo asesinato, son realizadas con la íntima convicción de que, aunque inevitables, no sirven para nada, son al final de cuentas intrascendentes, se reducen al mundo individual del ajuste de cuentas que remeda en el último de los casos una justicia humana desacreditada. Esas circunstancias son, por lo general, rígidas e impuestas como la misma vida y frente a ellas los personajes no preguntan,

---

<sup>1</sup> Las comparaciones —lejos de ser odiosas en sí mismas— corren el riesgo de la espectacularidad y de las máximas, hoy en desuso. No podemos olvidar que vivimos en un mundo donde las comparaciones, implícita o explícitamente, forman parte de la cotidianidad. Por otra parte, sería difícil establecer las posibles semejanzas de la obra de Rulfo con la del griego, ni es muy claro por qué Sófocles y no Esquilo.

no se sienten inclinados a hacer metafísica de sus problemas. En un cuento atravesado por la culpa y el remordimiento podemos encontrar una suerte de pensamiento que trasciende la inmediata circunstancia. Se trata de «Talpa», en donde abundan pensamientos como el siguiente:

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tendremos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos.

El ejemplo no necesita comentarios. Es la expresión de lo que puede llamarse «conciencia o memoria colectiva de la desgracia», de alguna manera tema principal —unas veces implícito, explícito otras— del narrador mexicano. Y es que los seres de este mundo responden constantemente con la impasibilidad, así elijan la queja de autoconmiseración, ya la acción violenta, como un crimen. La postura es la de la aceptación, una resignación que se abandona a la suerte que el destino depara y que tiene la fuerza de la escatología medieval, si bien este valle —páramo, llano— de lágrimas no parece conducir a ninguna tierra prometida que no se transforme en la ironía de un roquedo, en el sarcasmo de una gota de agua para la sequía eterna, ni lleva a ningún otro paraíso sustitutivo. «Aquí todo va de mal en peor», confiesa el niño narrador de «Es que somos muy pobres», que llega a platicarnos como una conciencia colectiva —familiar cuanto menos— a través del «nosotros». Este es el estado habitual del mundo narrativo de Juan Rulfo. Es la honda convicción de unos hombres que viven y obran como si llevaran una antigua carga (¿histórica tal vez?) y se mueven, como el hijo de Matilde Arcángel, bajo la presión de un sino nefasto y trágico. ¿No hay en esta humanidad tiempo y lugar para el afecto? ¿No han llegado al tiempo histórico de la ternura o es que ha pasado por allí como una flor de otro lugar? Por otra parte, ¿son el amor y la ternura manifestaciones culturales que correspondan a determinados niveles de desarrollo o surgieron inmediatamente como contrapartida del odio y la dureza ayudando a ordenar el mundo en un armonioso juego de contrarios?

A un afecto natural y primario —asociado a la comida y a la seguridad— de niños como Macario o el hermano de la Tacha corresponde un sentimiento que genera odios y destrucción, cruel en los medios, irracional en los resultados. Esto que vengo afirmando se puede observar en personajes cuyo parecido salta a la vista, me refiero a Euremio Cedillo y a Pedro Páramo. En ellos se manifiesta, además, la increíble desproporción de su grandeza señalada, antes que nada, por la tragedia.

La situación común a casi todos estos seres es la miseria o la pobreza endémica y que les pesa como una culpa ancestral, deuda que se paga con el sufrimiento y la muerte; circunstancia mítica que no admite más justificación que la de su propia existencia. Es probable que a ello se deba la particular identificación del destino con la terrible tiranía del medio ambiente cuya parábola perfecta la constituye el llano, protagonista absoluto de *Nos han dado la tierra*, *Luvina*, *El llano en llamas*, *Pedro Páramo*, etcétera. Si la desgracia es el tema característico el llano es su ambiente, su proyección

especular hacia el cosmos. Geografía mítica, sinécdoque metafísica, espacio para el repetido transcurrir de la desgracia. El llano, este mundo cerrado por la sangre, la muerte y la miseria es la ambientación, configura la particular geografía textual de Rulfo; el cosmos de Rulfo. Allí suceden las terribles historias, las acciones como accidentes casi de una historia infinita que empieza siempre y que siempre termina. El llano es marco y símbolo y este marco no transcurre aunque es iluminado por el transcurrir, por la sucesión de historias desarrolladas. Se trata de una constante y un presente, el lugar de la simultaneidad, el universo dibujado en la cabeza de un alfiler, lo de adelante y lo de atrás, lo conocido y lo supuesto, ayer y mañana. Como el cubismo, una suerte de texto global que puede abordarse a través de uno cualquiera de sus elementos. Así coinciden la historia personal y la colectiva; Jalisco se convierte en un mundo posible y el llano en una metafísica de la tragedia, una mitología de designios desgraciados.

Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola. Nosotros esperamos a que sigan cayendo más. No llueve. Ahora si se mira el cielo se ve la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. El viento que viene del pueblo se le arrima empujándola contra las sombras azules de los cerros. Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y desaparece en su sed.

¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?

El instante —la circunstancia histórica de la narración— se estira y eterniza como si se tratara de una pintura; cuántas resonancias y cuánta connotación. Esa es la vida y es, al mismo tiempo, metafísica generada en una particular relación mantenida con el medio: «No, el llano no es cosa que sirva... Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga.» También el río puede adquirir —como en *El hombre*— el sentido de un agente fatal al impedir que el hombre pase a la otra orilla, es decir, escapar a su castigo y a la muerte. Pero esta fatalidad puede domiciliarse en el interior de los seres a quienes domina. Es el caso de la Tacha, pues «los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición». También puede verse desde el ángulo opuesto: la fatalidad —cuyo agente ha sido la lluvia y la riada— se ha llevado la única alternativa de un futuro, si no bueno, dentro de la moral del bien, con lo que no le queda otro camino que el seguido por sus hermanas, la prostitución. Por otra parte, Macario tiene el cuerpo «repleto por dentro de demonios». Lo mismo sucede con Urbano Gómez de *Acuérdate*, con Ignacio de *No oyes ladrar los perros* y muchos otros personajes que responden y matan «nada más por nomás».

Esta geografía de desgracias está amparada, apoyada si se quiere, en una estructura tercermundista. No es éste un término valorativo, me refiero a unas circunstancias que favorecen tanto el empleo de unos medios como la consecución de un cosmos. Tomo en cuenta las características que los sociólogos habitualmente asocian a dicho término, a saber, un conglomerado de fenómenos que se desarrollan paralelos a un hecho fundamental: la dependencia económica y política, lo que algunos vinieron a llamar neocolonialismo. Dependencia que, como es sabido, favorece el estancamiento y empobrecimiento de enormes sectores de la sociedad y resulta muy fácil de percibir

en los modelos rurales. Se trata del subdesarrollo que en ciertas zonas del campesinado se convierte en miseria; un estado paupérrimo que pasa del tacto a los huesos y que genera unas formas de vida que bien podrían llamarse subcultura. Aquí está el sustento material —el primero, el mínimo, ya que no el único ni el más importante— del mundo literario del Rulfo <sup>2</sup>.

Decir que este mundo es directo, elemental y falto de adornos tampoco es una valoración —al menos negativa, se entiende—. No existen argumentos precisos y rigurosos para sustentar la hipótesis de que el mundo descrito por Marcel Proust sea más hondo y complejo que el que tiene lugar en *Pedro Páramo* o en *El llano en llamas*. Elemental no quiere decir simple, de la misma manera que detallado no significa complejo. Tampoco se puede sostener con éxito la idea de que el hombre moderno sea más rico y complejo que el medieval o aquel que con cierta vanidad llamamos «hombre prehistórico». Quizá se trate de una diferencia de complicación, de sofisticación. Por tanto, el subdesarrollo toca antes que nada a la ambientación que es tocar también a los medios expresivos y, a no ser que se crea que la muerte o la desesperanza son más profundas en la medida en que las razonamos y suponemos conocerlas, la diferencia radicarán en la manera, en el gesto, en la palabra.

Pues bien, casi toda la obra del narrador mexicano está contada por sus personajes —hombres, ancianos o niños: una sola vez cuenta una mujer <sup>3</sup>—, lo que aproxima a esos seres al lector en un gesto, a veces tierno, casi siempre cruel o violento. Así a la mitad de la narración dice el personaje narrador de *La cuesta de las comadres*: «A Remigio Torrijo yo lo maté», para explicar luego, impasible, su indefinible sangre fría, el cómo y el por qué de su crimen. Y el asesino de *El hombre* razona en primera persona:

No debí matarlos a todos —iba pensando el hombre—. No valía la pena echarme ese tercio tan pesado en mi espalda. Los muertos pesan más que los vivos; lo aplastan a uno. Debía haberlos tantaleado de uno por uno hasta dar con él; lo hubiera conocido por el bigote; aunque estaba oscuro hubiera sabido dónde pegarle antes que se levantara... Después de todo, así estuvo mejor. Nadie los llorará y yo viviré en paz. La cosa es encontrar el paso para irme de aquí antes que me agarre la noche.

O la terrible confesión del protagonista de *Talpa* apenas iniciado el cuento:

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos.

Está fuera de dudas que un medio geográfico e histórico se muestra en sus peculiaridades más auténticas en la medida en que un lenguaje —su lenguaje— decide levantarlo. Desde que la retórica deja atrás una terminología y aplica técnicas y

---

<sup>2</sup> ¿Qué incidencia directa existe entre el sur histórico de los Estados Unidos, escindido, cruel y enfrentado con Yoknapataupha de Faulkner, del Caribe con Macondo, el Río de la Plata con Santa María?

<sup>3</sup> No sé si este hecho podría ayudar a sostener alguna hipótesis sobre el lugar de la mujer en esta sociedad —me refiero al Jalisco histórico—. La posición de Rulfo hombre no deja de ser curiosa y sintomática. Véase el artículo que Elena Poniatowska publica en el libro *Homenaje Nacional a Juan Rulfo*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1980.

recursos en un afán de descubrir otras verdades. La literatura se enriquece con un lenguaje más amplio y popular pareciéndose más a la vida en cualquier otro lugar <sup>4</sup>. Mediante un fenómeno de este tipo los novelistas latinoamericanos descubren para su continente —y para el mundo— lo que hasta aquel momento no había existido más que en el desarrollo de lo que se llama historia. Y bastante antes del medio siglo, en Uruguay, Juan Carlos Onetti, describe entre los primeros el ambiente ciudadano de aquellos sitios. Luego seguirán otros, como Sábato, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, sin olvidar a Borges, Guimarães Rosa o García Márquez, a quienes la realidad de sus lugares no se les pasa por alto, aunque su literatura se resista de lo que llaman «realismo» <sup>5</sup>. Al menos una cosa hay cierta, y es que recién en ese momento nace la literatura latinoamericana para el resto del mundo.

El discurso de Juan Rulfo tiene comúnmente la estructura de la plática —lo que no afirma su sencillez, pues, como se verá, es más bien compleja—. Como en las viejas sociedades, la plática —la conversación— es, al mismo tiempo, memoria y esparcimiento; es decir, identidad y reafirmación incluso a la luz de la lumbre hogareña. La plática fija los datos, los acontecimientos y ayuda a hacer del tiempo una carga menos dura. En la obra de Rulfo, la plática se manifiesta como la estructura misma de la materia contada. Los narradores rompen a hablar y el cuento se estructura a través del capricho aparente de una memoria. La antigua fórmula de Homero: «Canta, oh diosa, la cólera de Pelida Aquiles» se ha humanizado y, hasta cierto punto, se ha hecho cotidianidad: «Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el “rezonga ángel maldito” cuando la época de la influencia.» El entrecomillado externo es mío, porque lo habitual es que narren los personajes —el narrador omnisciente no interviene casi nunca—, lo que hace que las comillas sean innecesarias y cuando aparecen anuncian cambios sensibles en la narración, cambio de narrador —como sucede en *El hombre* o en *La madrugada* y casi siempre acompañado del cambio de tiempo y de lugar.

Las fórmulas características de la charla son el recurso mismo del cuentista; los ejemplos se encuentran a lo largo de toda la obra y sólo reseñaré alguno de los más claros: «Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo» o «Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María» o «Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el

---

<sup>4</sup> En tiempos demasiado recientes hubo muchos que leyeron la literatura pensando en aquello que decían los «doctos» y corregían la obra de otros con el diccionario de la Real Academia al alcance de la mano. Y no se trataba siempre de castellanos, ni muchas veces de españoles siquiera. Se confundía el escribir mal con el apartamiento de las normas y del léxico allí legislado. Así, donde Felisberto Hernández había escrito «pastitos», alguna revista argentina buscaba un término derivado de hierba para sustituirlo. El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, no contento con los «horrores» que había descubierto en la obra *Nadie encendía las lámparas*, del mismo Hernández, cerraba una reseña, no hace aún cuarenta años, con una lista de «incorrecciones» —acompañadas de su rectificación, claro.

<sup>5</sup> Cito los escritores más conocidos. No estaría de más recordar entre los «raros» de las primeras décadas del siglo a Fuenmayor, Julio Garmendia, Macedonio Fernández, Roberto Arlt o Felisberto Hernández; y entre los menos raros, a Miguel Ángel Asturias, Ciro Alegría o Mariano Azuela. Pero la lista sería demasiado larga y subsistirían los olvidos.

umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad. Eso hacen allí los viejos.» Son fórmulas tan firmes como las que obligaban a un juglar cuando la emprendía con la historia de un personaje popular y recordable.

Así, entonces, la plática se manifiesta como definición de un carácter rural y que el desarrollo económico y el medio urbano tiende a hacerlo desaparecer limándolo con lentitud. De esta manera, la plática coincide con el discurso del Tercer Mundo o mundo del subdesarrollo y destaca en su trama una forma peculiar de enfrentar la vida y responder ante ella, pero carente de pintoresquismo. No será el México *for export* —dominado por la comodidad y las ventajas que, para un sector privilegiado de la economía de ese país y de otros, presente el estereotipo casi siempre caricaturesco— ni el inventado más o menos *ad hoc* por una industria instalada hace siete décadas en las colinas doradas de Los Angeles.

El discurso elegido por Rulfo —siempre la plática o su remedo tanto en materia de ritmos como en figuras— aproxima de una manera inusual el mundo y los personajes al lector mostrando todo aquello como las cámaras de mano de la nouvelle vague, y evitando con el mismo temor todo juego verbal secundario como la siempre fácil espectacularidad, muy a mano por otra parte, cuando las narraciones giran alrededor de temas tales como el hambre, la desesperación profunda, el crimen, la prostitución, la venganza, el incesto, el miedo visceral, el odio, etcétera. Es probable que en esta forma directa y descarnada resida el primer encanto y la constatación última de la capacidad poco frecuente que este escritor tiene respecto a la materia narrada.

Quizá debido a que lo fantástico ha huido de nuestras vidas y nos han acostumbrado a entretenerlo a través de una retórica más o menos fija o estable, nos resulta difícil asociarlo a una apariencia de realidad con problemas tan ortodoxos y ordinarios; sin embargo, Kafka, para citar un ejemplo demasiado célebre, nos demostró cómo lo fantástico habitaba nuestras propias vidas con la misma naturalidad con que lo hacen los sueños. Juan Rulfo hace en su literatura otro tanto: llena de elementos realistas, desarrolla un clima de irrealidad y fantasía, cuya muestra más evidente y completa es la novela *Pedro Páramo*. Sucede aquí que la coloquialidad, lejos de ser enemiga del mundo fantástico, ayuda a caracterizarlo para darle dentro del mundo de la fantasía una modalidad particular. No está demás recordar que, salvo situaciones de excepción y el cuento *Luvina* —claro antecedente de *Pedro Páramo*—, no existe en *El llano en llamas* literatura fantástica.

La muerte constituye una de las circunstancias de la desgracia y forma parte ya habitual de esa geografía textual e histórica del subdesarrollo; pero su presencia repetida no la hace más comprensible. Casi nunca es un accidente sino manifestación del crimen, de la guerra, de la venganza; es observada desde la superstición unas veces, desde el miedo otras; la muerte es un hecho enmarcado en la misma condición del vivir. En ocasiones provoca un respeto atemorizado, pero lo normal es que se muestre como un gesto de crueldad que no despierta el más mínimo sentimiento de humanidad ni deje señales de arrepentimiento. Así pasa con Lucas Lucatero, con el asesino de Remigio Torrico, con el coronel hijo de Guadalupe Terreros y con muchos otros. La

crueldad se manifiesta con detalle en el juego predilecto de Pedro Zamora: el juego del toro. Zamora es el toro que con un verdugillo persigue en un pequeño encierro a sus enemigos hasta liquidarlos:

«Se veía a las claras lo cansado que ya estaba (Pedro Zamora) de andar correteando al caporal, sin poder darle sino unos cuantos respuntes. Y perdió la paciencia. Dejó las cosas como estaban, y, de repente, en lugar de tirar derecho como lo hacen los toros, le buscó al de Cuastecomate las costillas con el verdugillo, haciéndole a un lado la cobija con la otra mano. El caporal pareció no darse cuenta de lo que había pasado, porque todavía anduvo un buen rato sacudiendo la frazada de arriba abajo como si se anduviera espantando las avispas. Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. Luego se quedó tirado en el corral mirándonos a todos. Y allí se estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse.

Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.»

Desgracia, injusticia y desconfianza hacia el poder, en general, y hacia los políticos en particular, tienen varias características comunes. Una larga experiencia de desgracias no hace de estos hombres creyentes, sino supersticiosos, desconfiados y radicalmente pesimistas. Y este pesimismo es llevado al extremo cuando se trata de la ley escrita o ejecutada por la fuerza y al hombre político que la promulga y ejerce —es responsable de ella— convirtiéndose en agente de la desesperanza.

«Ellos me oyeron, sin parpadear, mirándome desde el fondo de sus ojos de los que sólo se asomaba una lucanita allá muy adentro.

—¿Dices que el Gobierno nos ayudará, profesor? ¿Tú 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.

Yo les dije que era la Patria. Ellos movieron la cabeza diciendo que no. Y se rieron. Fue la única vez que he visto reír a la gente de Luvina. Pelaron sus dientes molenques y me dijeron que no, que el Gobierno no tenía madre.

Y tienen razón, ¿sabe usted? El señor ese sólo se acuerda de ellos cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De ahí en más no saben si existen.»

Pocas circunstancias acusan un contraste mayor respecto a las vidas de estos hombres como la política cuando ésta acaba por recordarlos, imponérselos o visitarlos. La política —llamada el Gobierno, señor gobernador, señor delegado, mi general— es el tema de *Nos han dado la tierra*, de *Luvina* y aparece implícita en muchas narraciones más, pero es en *El día del derrumbe* donde da toda su medida. Aquí aparece marcada la infinita lejanía entre los dos mundos, entre el medio urbano y el rural, entre el rico y el pobre y, en última instancia, entre el poder y la impotencia. Y para mostrarnos ese abismo encuentra Rulfo la solución técnica ideal enfrentándonos a esos dos mundos a través de sus discursos radicalmente diferentes. Uno espontáneo, pesimista, simple, olvidadizo —el del narrador—, el otro lleno de retórica, demagogia y arrogancia del político hábil que se hace presente a través de la minuciosa memoria de Melitón.

Pero la plática —el coloquio, la charla— de cuya modalidad se nutre el estilo de

Rulfo, tiene su referencia como cualquier otra historia; hay, sin embargo, en su estilo otra referencialidad que está en el propio texto: la deíctica, una referencialidad que va de parte a parte sin salir del texto, generada en sí misma, autosuficiente y casi ritual. Me refiero a los deícticos verbales o, dicho de otra forma, los que van acompañados de formas verbales. Habitualmente formados por verbos en pretérito indefinido («eso dijo», «eso hicimos», «eso pensaba él», «eso le dije», etcétera), confieren una carga valorativa que se apoya en el mismo lenguaje, dándole al texto y a las circunstancias narradas la calidad y la autoridad del rito; una especie de poderosa justificación para las acciones desarrolladas. De esta manera, acciones y personajes se convierten en parte de un ritual, como si la existencia dependiera de una extraña religión que no exigiera comprensión y conocimiento, sino unos actos, unos gestos, unas palabras.

JOSÉ MANUEL GARCÍA REY  
*Ricardo Ortiz, 110, 4.º C*  
28017 MADRID