

# Vigencia de Rulfo: *El llano en llamas*, a las puertas de Comala

Eduardo Becerra

**e**n la primera página de *Pedro Páramo* Juan Preciado nos habla de cómo, a partir de sueños que fueron formando en él "un mundo alrededor de la esperanza"(1984; p. 7), decide viajar a Comala. Inmediatamente después, contemplamos la llegada del personaje a un lugar que "sube o baja según se va o viene. Para el que va, sube; para el que viene baja" (1984; p. 7). El descenso de Juan Preciado es a un territorio, ubicado en el corazón de las tierras calientes de México, donde el aire caliente envenenado acaba convirtiéndose en un "puro calor sin aire"; se llama Comala (derivación de comal: un recipiente de barro que se coloca sobre las brasas), y es que "aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno"; allí "muchos de los que se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija" (1984; p. 9). Además, en su bajada se acompaña de un Caronte, llamado sin embargo Abundio, que no guía barca alguna sino que conduce una reata de burros; y es que ahí no hay aguas que atravesar, aunque, como se lee en las páginas iniciales, "en la reverberación del sol, la llanura parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris" (1984; p. 8). Poco después, Juan Preciado pone sus pies en Comala y se da cuenta de que ha llegado a un mundo de muertos.

Cuando leí por primera vez *Pedro Páramo*, este episodio del viaje de Juan Preciado acompañado de Abundio hasta la llegada de ambos a Comala me pareció casi un cuento dentro de la novela. Las sucesivas lecturas no han atenuado esta impresión, más bien al contrario. La causa de tal apreciación está en que, según mi parecer, *Pedro Páramo* es,

aparte de otras muchas cosas, el proceso de construcción de un espacio, y en su configuración y en los sentidos que de él emanan se encuentran algunos de los significados fundamentales de la obra. Así, si volvemos a su episodio inicial, no resulta difícil percibir cómo en él se nos ofrecen rasgos que caracterizan con nitidez el escenario de *Pedro Páramo*. Del mismo modo, el descenso de Juan Preciado y Abundio dice mucho del proceso estético llevado a cabo por Rulfo respecto al tema de la tierra mexicana en su única novela.

Comala es un símbolo, como así lo afirmó el propio Rulfo en alguna ocasión, símbolo de algunas características de la geografía de México, pero también de territorios que forman parte del imaginario universal. Comala es un infierno, como muchos otros lugares que se recrean en los cuentos de *El llano en llamas*, pero al mismo tiempo es *el* infierno, y este nivel de arquetipicidad se consigue mediante un proceso de simbolización bastante explícito. A este respecto, las páginas a las que me he referido son ejemplo claro de este procedimiento narrativo: un lugar habitado por muertos, al que se llega bajando y según se baja hace más calor y cuyo nombre puede vincularse sin dificultad a determinadas características con que el imaginario común suele referirse al infierno. Las reminiscencias míticas de *Pedro Páramo* han sido uno de los temas más visitados por la crítica; sin negarlas en ningún momento, su autor ha matizado a menudo su alcance, sobre todo cuando se han proyectado con demasiada ligereza hacia la tradición grecolatina o bien al ver en el viaje de Juan Preciado ecos de figuras como Orfeo, Telémaco, Dante y algunas otras. La exactitud

o no de tales comparaciones me interesa menos que el proceso en sí; puesto que considero que el alcance y la explicitud de los contenidos simbólicos de *Pedro Páramo* trazan una línea que separa esta historia de las de los relatos de su libro anterior: *El llano en llamas*.

Volvamos entonces a subir la cuesta de Comala, pero no para bajar de nuevo sino para, allí donde Juan Preciado y Abundio se encuentran a punto de iniciar el descenso, mirar hacia atrás y contemplar otros lugares, otras geografías de la obra rulfiana: las de aquellos cuentos de *El llano en llamas* en los que la tierra mexicana cobra, al igual que en su única novela, una importancia fundamental. La elección del tema de la tierra se debe a que constituye uno de los pilares básicos de la literatura de Rulfo. A este respecto, no hay que olvidar que la génesis de la escritura *Pedro Páramo*, según nos cuenta su autor, se encuentra en una vivencia directa del paisaje mexicano. Escuchemos a Rulfo: "*Pedro Páramo* venía de antes. Estaba ya, casi se puede decir, planeado. Pues, como unos diez años antes. No había escrito una sola página, pero me estaba dando vueltas en la cabeza. Y hubo una cosa que me dio la clave para sacarlo, es decir para desenhebrar ese hilo aún enlano. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, treinta años después, y lo encontré deshabitado. Es un pueblo que he conocido yo, de unos siete mil, ocho mil habitantes. Tenía ciento cincuenta habitantes, cuando llegué. Las casas aquellas inmensas (...) y cuando llegué las casas tenían candado. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le había ocurrido sembrar de casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de la sierra madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése. El nombre no existe, no. El pueblo de Comala es un pueblo progresista, fértil. Pero la derivación de comal —comal es un recipiente de barro, que se pone sobre las brasas, donde se calientan las tortillas—, y el calor que hay en ese pueblo, es lo que me dio la idea del nombre. Comala: lugar sobre las brasas" (1992; pp. 26-27). El calor, el viento y las casuarinas: tres elementos de la naturaleza mexicana abren el camino para la redacción de la novela. En idéntico sentido, Rulfo se ha referido a menudo al modo en que las características de la llamada tierra caliente de México marcan las formas de vida y el carácter de sus habitantes, incluso su

destino. Con todo ello, la geografía mexicana se convierte, para el propio novelista, en uno de los rasgos más significativos de su obra, al ser uno de los elementos definitorios de la realidad de su país.

Las claves míticas que sostienen las primeras páginas de *Pedro Páramo* se mantendrán y enriquecerán a lo largo de la novela; así, nos topamos entonces con un trabajo estético en el que, en este caso, la geografía novelesca, sin perder sus características concretas, adquiere una dimensión simbólica evidente. La novela de Rulfo nos invita, sin exigirnoslo, a una lectura que proyecte los elementos y acontecimientos narrativos hacia planos más abstractos, hacia espacios arquetípicos que, asomándose al texto, trasladan sus significados a un nivel diferente. Comala constituye un ejemplo rotundo de tales planteamientos: existe un escenario mítico tras el paisaje mexicano que traza la novela. Pero hablar de los sentidos profundos que atesora la ciudad de *Pedro Páramo* no supone, a la hora de establecer comparaciones, negárselos a los lugares que se recrean en algunos de los cuentos de *El llano en llamas*. La diferencia se encuentra, pienso, en la forma de acercarse a la tierra; en una experiencia distinta, más desnuda, donde ya no hay saltos hacia territorios simbólicos sino que en estos relatos el calor, la sequedad, las piedras, el polvo y el viento están siempre más acá, metiéndose en los ojos y bajo las uñas de los personajes. Si se puede calificar el recorrido por Comala como una alegoría a partir de la tierra mexicana, la visión de la naturaleza en algunos cuentos de *El llano en llamas* rescata valores que, sin dejar de ser poéticos —aunque más terribles que bellos—, surgen no de la estilización ni de la sublimación de sus elementos sino de una experiencia despojada, inmediata y por ello rotunda.

"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 y las buscamos con los ojos. Pero no hay ninguna 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 la desaparece en su sed" (1984; p. 119). Esta cita de "Nos han dado la tierra" sirve para ejemplificar el tratamiento de la naturaleza en la obra de Rulfo; es un pasaje escueto donde el medio natural surge como marco perfecto al tono desolado del relato. El paisaje como punto de proyección de

sentimientos humanos es un recurso tan antiguo como la propia literatura. En un sentido tradicional, la naturaleza es aquí un escenario que se acompasa con formas de sentir y pensar, una veta fértil a la hora de encontrar símiles aptos para la expresión de estados de ánimo. En los cuentos de *El llano en llamas* pueden encontrarse con frecuencia tales procedimientos. No obstante, me interesa más una forma de acercamiento a la tierra diferente. Si allí la relación entre personaje y naturaleza aparece como un espacio afectivo común que logra borrar las distancias entre ambos, en otras ocasiones tal relación desciende a un plano puramente físico. La tierra es ahora un cuerpo vivo hacia el que las sensaciones, y ya no los sentimientos, no se proyectan sino que es ella la que se mete debajo de la piel de los personajes. Veamos dos ejemplos: el primero pertenece al mismo cuento de la cita anterior: "No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar" (1984; p.119). El segundo fragmento es del relato "La noche que lo dejaron solo": "Se recostó en el tronco de un árbol. Allí estaba la tierra fría y el sudor convertido en agua fría. Ésta debía de ser la sierra de que le habían hablado. Allí abajo el tiempo tibio, y ahora acá arriba este frío que se le metía por debajo del gabán: 'Como si me levantarán la camisa y me manosearán el pellejo con manos heladas'" (1984; p. 193).

La narrativa de Rulfo se construye a partir de pasiones elementales y por ello en sus ficciones no aparecen ni jardines ni flores, hay tan sólo frío y calor, polvo y piedra, pero considerados ya no como los emblemas perfectos para representar una forma de ser sino como aquello que esculpe y modela los comportamientos, o más bien como aquello que los provoca. La naturaleza se erige así en un motor narrativo central que a menudo aboca a los personajes a un destino atravesado por la soledad, el remordimiento y la muerte. Detengámonos brevemente en el cuento titulado "Talpa", relato de un viaje marcado por el adulterio, la muerte y la culpa. En ese recorrido, el narrador y Natalia pisan el suelo "con pasos que parecían golpes sobre la sepultura de Tanilo" (1984; p. 151). La tierra es aquí la señal omnipresente de la culpa, una inmensa tumba que agudiza a los protagonistas con el recuerdo del

cuerpo enterrado de Tanilo, hermano del narrador y esposo de Natalia. Pero aún hay más, Tanilo es un enfermo con el cuerpo llagado, de ahí que el narrador señale: "Yo ya sabía lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia para que lo siguiera cuidando. Y así sería mientras él estuviera vivo" (1984; p. 152). Los tres emprenden viaje a Talpa por decisión de Tanilo, que espera curarse milagrosamente gracias a la virgen del lugar. Talpa se encuentra lejos y el camino hasta allí exige andar "mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches" (1984; p. 152). El viaje constituye un infierno de calor, frío y polvo que, además, la enfermedad de Tanilo y el deseo de los otros dos personajes hacen más duro. Es, el de Natalia y el narrador, un deseo reprimido hasta que, hacia la mitad del cuento, se desata por la entrada en escena de un factor que no es nuevo sino el mismo de siempre: la tierra: "Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirle la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos. Eso hacíamos Natalia y yo a un lado del camino de Talpa, cuando llevamos a Tanilo para que la virgen lo aliviara" (1984; pp. 153-154). Natalia y el narrador obligarán al enfermo a seguir viaje cuando a éste ya no le queden fuerzas y quiera regresar; Tanilo morirá, pero la tierra y las piedras que su mujer y su hermano le echan encima para que no lo devoren los animales (imagen que cierra el cuento) no podrán enterrar el remordimiento ni lograr que el olvido lo borre. La tierra, así, constituye en este relato no el escenario que acoge los acontecimientos sino aquello que hace emanar las pasiones primarias que rigen la acción narrativa.

Pero aún quiero poner un último ejemplo. Es opinión común entre la crítica considerar un cuento como "Luvina" como el antecedente más claro de la



Comala de *Pedro Páramo*. El relato es ni más ni menos que la evocación de San Juan de Luvina, un lugar de pelada piedra gris demenuzada por el aire y el sol, donde la tierra es empinada y se desgaja en barrancas tan hondas que sus habitantes afirman que de ellas suben los sueños; el frío es perpetuo y hay un aire negro que se prende "de las cosas como si las mordiera", se lleva los tejados y raspa las paredes "escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos" (1984; p. 184). En Luvina tampoco hay cielo azul, el horizonte está desteñido, allí no hay árboles y llueve tan poco que la tierra reseca se parte en terrones endurecidos "que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas" (1984; p. 185). Según el narrador, allí la tristeza y el desconsuelo se pueden ver, probar y sentir y el silencio ser escuchado, son también formas del paisaje de un lugar que está fuera de la historia y donde la muerte es una esperanza. Todo el cuento no es otra cosa que la evocación de ese espacio sacudido por una naturaleza demoledora

y aciaga. El narrador es un antiguo habitante de Luvina, y su relato va destinado a otro personaje que está punto de emprender viaje hacia allá. Con esta sutil estructura, Luvina aparece como una tierra promisoría invertida que sólo encierra el infierno y la muerte, porque, como se nos recuerda al final del cuento, San Juan de Luvina, aunque su nombre suene a "nombre de cielo", es el purgatorio, un espacio en el que "no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades" (1984; p. 191). Estamos a las puertas de Comala, allí donde la naturaleza construye un espacio infernal, pero sin que intuyamos una trastienda mítica tan explícita como la de la ciudad de *Pedro Páramo*. En Luvina, como en Talpa y como en otros lugares que aparecen en el libro de relatos de Rulfo, la naturaleza y sus elementos se respiran, se mascan y al leer se nos meten debajo de la piel; en Comala, además de todo ello, apuntan hacia un paisaje cultural de sustrato mítico imposible de soslayar. Estamos pues ante dos experiencias narrativas diferentes, el umbral que separa Luvina de Comala dibuja también el umbral de paso hacia un proceso estético distinto.



En las contadas ocasiones en que Rulfo se ha referido a su obra ha subrayado constantemente, al abordar cuestiones relacionadas con el estilo, su aversión a cualquier tipo de barroquismo expresivo. Convencido de que, como dijo una vez, las palabras en realidad siempre sobran, su escritura busca un antirretoricismo radical tras el que se adivina un intento de eludir tentaciones intelectualizantes. No resulta extraño entonces que Rulfo mostrara predilección por el cuento, género que exige una mayor contención expresiva, frente a la novela. ¿Expresan mejor los relatos de *El llano en llamas* que *Pedro Páramo* esta característica de la escritura rulfiana? No creo que lo hagan ni mejor ni peor, pero sí de manera más diáfana. No se me olvida el hecho de que *Pedro Páramo* constituye uno de los ejercicios más admirables de depuración expresiva dentro de la narrativa contemporánea, puesto que desde su redacción inicial hasta el resultado final Rulfo quitó más de la mitad de sus páginas; sin embargo, y sin obviar lo anterior, su libro de relatos nos coloca de forma más rotunda y directa dentro de un universo elemental y doloroso por su misma simpleza. Resistiendo cualquier tipo de tentación alegórica, este mundo desnudo de *El llano en llamas* emana de una escritura escueta perfecta para expresar las atmósferas fatales de los cuentos y que no necesita de trasfondos arquetípicos para consolidarse. Como ya dije mucho antes, en los relatos de Rulfo todo está más acá, en primer plano, pegado a la piel de los personajes; la tierra y la naturaleza así aparecen también. No son descritas sino que se viven a través de la conciencia de los protagonistas, el narrador omnisciente desaparece en estos cuentos y se nos ofrece una vivencia de la tierra sin mediación alguna. Tales estrategias desembocan en un punto común: el laconismo expresivo, una escritura que busca enraizarse en la elementalidad y desnudez de las esencias dolorosas que configuran la literatura de Rulfo.

La ubicación de la obra de Rulfo, dentro de la evolución de la narrativa hispanoamericana contemporánea, se ha considerado paradigmática como ejemplo de aquellos novelistas que, previos al estallido propagandístico del *boom* dentro del ámbito editorial —aunque posteriormente fueran arrastrados por él—, ya habían experimentado con fórmulas estéticas que luego iban a caracterizar a muchas de las obras y autores que serían felizmente afectados por su onda expansiva. Además de él, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis

Borges, Ernesto Sábato y Juan Carlos Onetti, entre otros, habían marcado pautas en los años cuarenta y cincuenta que en la década posterior continuarían nombres como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, José Donoso, Gabriel García Márquez y en alguna medida Mario Vargas Llosa. Fue una narrativa ambiciosa que buceó en las posibilidades del lenguaje literario hasta profundidades extremas para tratar de conseguir para la literatura un estatus epistemológico capaz de sacar a la luz espacios ocultos de la realidad de fundamento irracional e imaginativo y que en muchos casos tenían que ver con la propia tierra americana. El realismo mágico y la narrativa fantástica, entre otras, fueron etiquetas frecuentes a la hora de referirse a una literatura que hizo del mito uno de sus motores básicos. Afincada en objetivos similares, la obra de Rulfo se distancia, sin embargo, de la de sus más ilustres contemporáneos y continuadores en un aspecto fundamental. La narrativa de ese periodo se caracterizó, a grandes rasgos, por su perfil barroco, tanto en cuanto a un lenguaje que, desde un adanismo creador, necesitaba del barroquismo para redescubrir la textura mestiza de lo americano, como en cuanto a estructuras novelescas repletas de espejos enfrentados, puertas falsas y vasos comunicantes con los que borrar los límites de lo real y lo imaginario. Frente a ello, Rulfo aparece con un lenguaje desnudo, que parece surgir de la piedra y de la tierra seca, sin que por ello pierda alcance o profundidad.

Es evidente que esa narrativa no define ya las líneas maestras del panorama novelesco latinoamericano de los últimos años. ¿Qué queda entonces? ¿Se puede hablar de vigencia de una forma de narrar que parece en la actualidad agotada? ¿Constituye Rulfo un caso aparte? Será mejor que conteste sino un escritor cuya narrativa se adecua mejor a etapas más recientes de la novelística de Latinoamérica: Antonio Skármeta, narrador chileno con una amplia y magnífica obra narrativa a sus espaldas y autor también de uno de los manifiestos más lúcidos y sugerentes de una generación de escritores cuya labor literaria se apartó deliberadamente de la de los grandes nombres de la narrativa latinoamericana del medio siglo. En este ensayo, de título tan extenso como revelador: "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", el novelista chileno explica cómo, frente a las imágenes suprarreales ofrecidas por autores como Carpentier, García Márquez, Donoso, Cortázar y Droguett, su

generación prefería acercarse a una realidad en la que para ellos ya no existían niveles secretos, un mundo que se acababa ante sus narices y al que se preferían aproximarse con la obsesión de un miope. Ahora ya no se pretendía redefinir la realidad a partir del hallazgo de sus claves escondidas sino que se busca conscientemente convivir con una cotidianidad convertida en fuente inspiradora esencial. Frente a la espectacularidad de la narrativa anterior, resurge el drama de lo banal, las inquietudes íntimas de lo humano, y ya no de lo sobrehumano. Y bien, ¿dónde ubica a Rulfo dentro de este proceso de transformación de las inquietudes estéticas de las nuevas generaciones? Señala Skármeta: "En Rulfo —quizás el autor más influyente en el trabajo coloquial de los jóvenes, el primer gran latinoamericano conocido por nosotros ya en los años cincuenta— se da también esta actitud pero con una dramática variante. La suprarrealidad encontrada tras la peregrinación de sus personajes más parece una infrarrealidad tan degradada como la cotidiana. El atroz vacío que se da entre una y otra, recorrido con humorística imaginería popular, tiene la rara cualidad de impresionar como drama, y no sólo como espectáculo" (1981; pp. 273-274). No sé si Skármeta estaría de acuerdo conmigo, pero pienso que esa tensión entre la suprarrealidad y una infrarrealidad tan degradada como la cotidiana pertenece más a *Pedro Páramo* que a *El llano en llamas*, puesto que en los relatos rulfianos es esa dramática infrarrealidad de lo cotidiano lo que se manifiesta de principio a fin, de forma desnuda y directa y sin tensiones con otros planos de lo existente. Por lo tanto, e interpretando espero que no demasiado torcidamente las palabras del narrador chileno, los pilares estéticos que sostienen el libro de relatos de Rulfo tal vez

puedan ser considerados como los valores más vigentes de su obra en etapas posteriores. Si a ello unimos que, según Skármeta, la prosa de Rulfo constituye un antecedente emblemático de otro de los rasgos fundamentales de la narrativa posterior: la explosión lírica del lenguaje coloquial, podemos ir tomando conciencia de la verdadera dimensión que la obra de Rulfo conserva todavía en épocas recientes. Y ello no sólo nos habla de la vigencia de su obra a través del tiempo, la distancia que un narrador más joven como Skármeta establece entre Rulfo y sus coetáneos tal vez pudiera servirnos de llave para revisar y redefinir una narrativa que, como la de los grandes nombres de la novela y el cuento hispanoamericanos de este siglo: Carpentier, Asturias, García Márquez, Roa Bastos, Carlos Fuentes y, por supuesto, el propio Rulfo, a menudo se ha juzgado con criterios demasiado uniformadores; incluso, se me ocurre que la relación de Rulfo con etiquetas estéticas como la del realismo mágico necesitaría, desde esta nueva perspectiva, una reformulación no sólo de las características de su obra sino también de la validez o no de un concepto tan utilizado como el del realismo mágico a la hora de aplicarlo a cierto sector de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Me pregunto, por último, si todo ello no sería más nítidamente perceptible si, al recorrer la literatura de Rulfo, en vez de descender al infierno de Comala nos situásemos a sus puertas, justo allí donde Juan Preciado se encuentra a Abundio y están a punto de iniciar la bajada, allí donde se divisa no sólo Comala sino también otros lugares, como Talpa y Luvina, que nos dicen tanto o más que la ciudad maldita de *Pedro Páramo* del universo de soledad y muerte que la obra de Rulfo estampa.

### Obras citadas

(1981) Skármeta, Antonio, "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano", en Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha, pp. 263-285.

(1984) Rulfo, Juan, *Pedro Páramo. El llano en Llamas*, Barcelona, Planeta.

(1992) Roffé, Reina, *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Barcelona, Montesinos.