UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

Fragmentos de la vida, el espejo de la noche: Aproximación psicocrítica a "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche" de Juan Rulfo

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

P R E S E N T A

DANIEL BARRAGÁN VÁZQUEZ

D I R E C T O R

Mtro. Martín Jiménez Serrano

Ciudad de México, febrero 2020

UACM
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

CA Coordinación Académica

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO
COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

DEDICATORIA

A mis padres, Mario y Efigenia, por su incondicionalidad y amor.

A la memoria de Eusebio Ruvalcaba, maestro y amigo.

A la memoria de mis compañeros y compañeras asesinados en los últimos años.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en primer lugar a Antonio Marquet, quien hizo un gran trabajo de investigación con la obra de Agustín Yáñez, porque fue un referente en la disertación que tuve a bien realizar.

Agradezco al 1er Encuentro Internacional de Estudiantes de Lingüística y Literatura en Zapotlán (EIELLZ) realizado en septiembre del 2018 en Ciudad Guzmán, Jalisco, donde pude presentar en lo que en su momento era el capítulo dos de la presente tesis. Igualmente agradezco al 3er Congreso Nacional de Estudiantes de Letras, Literatura y Lingüística de la Universidad de Guadalajara (CONELUG) realizado a finales de octubre del 2018 en Guadalajara, Jalisco, donde pude presentar en lo que en su momento era el capítulo tres de la presente tesis.

Agradezco al **Mtro. Alejandro Montes Vázquez** quien hizo una lectura previa a la de mis lectores, a quienes agradezco mucho: al **Dr. Joaquín Guerrero Casasola**; al **Mtro. Sergio Guillermo Rodríguez Ruíz** y a la **Mtra. María Eugenia Covarrubias Hernández**, reconozco su dedicación al leerme y puntualizar sus observaciones para obtener el resultado final del presente trabajo. Asimismo, quedo infinitamente agradecido con el **Mtro. Martín Jiménez Serrano**, por la paciencia, por brindarme guía y dirección durante este tiempo en la elaboración de mi tesis.

Agradezco a la **Biblioteca del Estado de Jalisco "Juan José Arreola"** por facilitarme consultar la obra de Charles Mauron *Des métaphores obsédantes au mythe*

personnel: introduction á la psychocritique. Por consiguiente agradezco a mi colega Erik Sánchez Gutiérrez por iniciar la traducción al español de esa obra, y con eso apoyarme a comprender de una mejor manera la teoría de Mauron.

Por último pero no menos importante, quedo agradecido de por vida con mi alma mater, la **Universidad Autónoma de la Ciudad de México**, por darme una matrícula y aceptarme en una licenciatura, eternamente agradecido con ella porque me formó académicamente durante estos años, también por facilitarme una beca para la culminación de mis estudios y brindarme el apoyo económico en la impresión del presente trabajo recepcional.

"Es que el surrealismo hurga en el subconsciente del individuo de acuerdo con el psicoanálisis freudiano, mientras que el realismo mágico pone mucho más énfasis en el carácter arquetípico, junguiano de sus personajes, sin explorar el mundo de los sueños".

Historia verdadera del realismo mágico, Seymour Menton.

"Se podrían acumular cientos de casos paralelos. Todos ellos prueban con una monótona regularidad lo mismo: que la prostituta es una `víctima de las circunstancias´. Su talante psíquico se caracteriza por la tentativa constante de escapar a las vinculaciones humanas y morales, que tienen que presentarse forzosamente en el trabajo y en el amor. La prostituta tiene angustia ante el hombre, ante el matrimonio, ante los niños, ante la ocupación regular y ante la soledad: se refugia en su oficio con una especie de *protesta*, a la que erróneamente confía la solución de sus dificultades en la vida".

Psicología y psicopatología de la vida amorosa, Josef Rattner.

FRAGMENTOS DE LA VIDA, EL ESPEJO DE LA NOCHE:

APROXIMACIÓN PSICOCRÍTICA A "LA VIDA NO ES MUY SERIA EN SUS COSAS" Y "UN PEDAZO DE NOCHE" DE JUAN RULFO

ÍNDICE GENERAL pág.

Introducción 2

Marco teórico 4

Cap. 1 Aproximación psicocrítica a la obra literaria de Juan Rulfo 10

1.1 El proceso creativo de Rulfo 14
1.2 Antecedentes de la psique en la escritura rulfiana 17

Cap. 2 La vida no es muy seria en sus cosas 25

2.1 Círculos constitutivos ocultos de la cuentística posterior 26

2.2 Orfandad, protagonista femenino: la madre 32

Cap. 3 Un pedazo de noche 38

3.1 Auspicio de una obra incinerada 40

3.2 El abandono en los personajes 42

3.3 Infancia, soledad y noche 51

3.4 Agrupamiento de redes y metáforas obsesivas en los dos textos 59

Cap. 4 La recurrencia textual: la vida desfragmentada 62

4.1 La historia de la consciencia rulfiana 69

4.2 La certeza de los murmullos 78

Cap. 5 La noche no es muy seria: la otra obra 95

5.1 La fotografía y los guiones de cine 97

Conclusiones y perspectivas 103

Apéndice I 108

Apéndice II 121

Bibliografía 123

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis hago una disertación desde el análisis psicocrítico en dos textos de Juan Rulfo: "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche". El método psicocrítico se compone de cuatro operaciones:

1. Superponer los textos de un sólo autor para hacer aparecer redes de asociación o grupos de imágenes obsesivas y probablemente involuntarias.
2. Investigar a través de la obra de un mismo escritor cómo se repiten y se modifican las redes, agrupamientos, etc., o de un modo más general, las estructuras reveladas por la primera operación; pues, en la práctica, estas estructuras dibujan rápidamente figuras y situaciones dramáticas. Pueden ser observados prácticamente todos los grados entre asociación de ideas[1] y la fantasía imaginativa. Esta segunda operación combina el análisis de los temas variados y de los sueños y sus metamorfosis. Por lo general conduce a la imagen de un mito personal.
3. El mito personal y sus avatares son interpretados como expresión de la personalidad[2] inconsciente[3] del escritor y de su evolución.

[1] En el psicoanálisis existe el término *asociación libre,* que se define como "el flujo de ideas que vienen a la mente de manera repentina y espontánea , (…) Freud pedía a sus pacientes que, a partir de un elemento dado (una palabra, un número, una imagen onírica) o sin ninguna razón aparente, le explicasen todo cuanto se les ocurría: pensamientos, fantasías, sueños, emociones… Se creaba así un flujo libre, sin filtrar, en el que ningún elemento quedaba de lado por muy ofensivo, absurdo, trivial, o embarazoso que resultase". Tomado del libro *Sigmund Freud* edit. Salvat p. 39.

[2] Se define como personalidad al conjunto de características psíquicas y modalidades de comportamiento que, en su integración, constituyen el núcleo irreductible de un individuo, que perdura como tal en la multiplicidad y en la diversidad de las situaciones ambientales en las que se manifiesta y actúa. Tomada del *Diccionario de psicología* de Umberto Galimberti.

[3] "El inconsciente es una tierra primitiva y salvaje, el suelo donde se origina la psique, el lugar de las pulsiones que exigen una satisfacción inmediata y rehúyen el malestar. Asimismo, es el reino de la irracionalidad suprema, la atemporalidad y la ausencia de cualquier contradicción. Aunque nunca recurre a la palabra, es una fuerza libre

4. Los resultados así conseguidos por el estudio de la obra son controlados por comparación con la vida del escritor.

Por lo anterior, al finalizar mi acercamiento a los dos relatos construyo una idea más clara del proceso creativo del escritor, según el enfoque psicocrítico. Aunque la psicocrítica ya ha sido aplicada por su fundador, Charles Mauron, a parte de la obra de Mallarmé, Nerval, Baudelaire y Valery, como al género del teatro cómico francés, lo que yo hago en mi análisis interpretativo es una psicocrítica a escala reducida, en dos relatos, de un sólo autor; sin embargo recurro a su demás obra, pues reviso la evolución de las redes o imágenes obsesivas para deducir una interpretación del mito personal, que parten de los dos textos tema de la tesis. Ejemplo de una investigación similar a ésta podría ser *Archipiélago dorado* (1996) de Antonio Marquet Montiel, quien aplica el método psicocrítico en la obra de juventud de Agustín Yáñez. Lo es también el artículo "Las metáforas obsesivas en el arte" de Paciencia Ontañón de Lope[4], ella analiza unos cuentos de Julio Cortázar, bajo la teoría ya citada. Los dos trabajos de alguna manera influenciaron la presente investigación.

Así, en un primer momento justifico la aplicación de la crítica y la función de la misma en una investigación de esta naturaleza. Posteriormente presento uno y luego otro texto donde aplico las primeras dos operaciones del método. Finalizo con la interpretación del mito personal y la comparo con la biografía del autor. Anexo un capítulo donde hago de manera somera los cuatro pasos operacionales a la fotografía y a los guiones de cine de Juan Rulfo, siempre con la intención de interpretar los dos primeros textos rulfianos con base a la teoría de Charles Mauron. En el apéndice I de la investigación aparecen los dos textos con los que trabajé en la presente disertación. Agrego un apéndice II para mostrar dos fotografías de Juan Rulfo con afán de dar

y dinámica que desea, en vano, el reconocimiento del consciente, de ahí su pugna por emerger". Tomado del libro *Sigmund Freud* edit. Salvat p. 69.

[4] "Las metáforas obsesivas en el arte: Análisis psicocrítico de unos cuentos de Cortázar" fue publicado en la *Revista de la Universidad Autónoma de México*, en junio de 1997.

un ejemplo al capítulo 5. Aclaro, no pretendo clamar una verdad absoluta desde mi investigación, pues la psicocrítica es empírica por sí misma y está a prueba de constantes cambios de interpretación. Mi fin último es demostrar las obsesiones ocultas del autor en su obra literaria y de cómo se manifiestan para crear el mito personal que me interesa abordar, a partir de sus inicios escriturales en el campo inventivo de uno de los clásicos de las letras en lengua española.

MARCO TEÓRICO

Los antecedentes literarios y culturales, así como históricos, tuvieron alguna que otra repercusión para motivar la obra literaria primera de Juan Rulfo, quien aportó con tan pocos libros una gran herencia literaria, pero también cultural en el siglo pasado, ya que durante los primeros años de reconstrucción social, posteriormente a la lucha revolucionaria del México de principios del siglo XX, en el ámbito literario se conforman los pilares de lo que después vendría a ser una literatura mexicana importante, a comparación de otras épocas pasadas como la colonia. A inicios del siglo anterior, el Ateneo de la Juventud abrió sus puertas a pensadores que sobresaldrían con el tiempo en las artes, la filosofía y la literatura, entre los que destaca José Vasconcelos.

Por lo anterior, Alfonso Reyes, con su obra, significaría un pilar para la literatura mexicana; el regiomontano sembraría los cimientos para un porvenir dichoso en las letras mexicanas en terrenos tanto de la poesía como del ensayo. A mediados de siglo, Reyes fundaría junto a Margaret Shedd el Centro Mexicano de Escritores, mismo que permitiera a Juan Rulfo escribir *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Así mismo en el ámbito poético, México retomaría del Futurismo, con el Estridentismo[5], una poesía enfocada en la urbanidad, y en ambientes cada vez más plagados de máquinas, así como de una acelerada producción industrial. Al igual, Juan Rulfo tendría cabida en hablar de la ciudad con sus dos primeras narraciones literarias, una novela que incinera y un cuento, escritos a finales de los 30´s. Durante esos años la literatura mexicana comienza a tomar forma, a construirse de una manera más sólida que en años anteriores; aunado a ello dan auge revistas literarias donde los escritores publicarían parte de sus trabajos. Aparecerá la revista *Taller,* luego *Tierra Nueva*. Sobre las páginas de éstas desfilan las prosas de escritores como Octavio Paz, Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, José Revueltas, Carmen Toscano, José Luis Martínez, Alí Chumacero y Leopoldo Zea.

También, como parte de la Guerra civil española y de la llegada de intelectuales al país, en 1942 comienza a publicarse la revista *Cuadernos Americanos*, coordinada por Alfonso Caso, Daniel Cosío Villegas, Mario de la Cueva, Manuel Martínez Báez y Alfonso Reyes, entre otros.

Mientras tanto, en provincia, las revistas literarias que más sobresalieron en esos años fueron: *Eos, Ariel, Et Caetera, Umbral, Letras Potosinas, Estilo, Armas y Letras* y *Trivium.* Hubo una revista esencial, *Pan*, de tirajes pequeños, editada en Guadalajara por Antonio Alatorre y Juan José Arreola, en 1945, en la misma, Juan Rulfo llegó a publicar "Nos han dado la tierra" y "Macario". Posteriormente los mismos cuentos aparecerían en la revista *América* (entre otros más), que fue publicada de 1940 a 1950.

[5] En el libro *El estridentismo*, una selección de Luis Mario Schneider, se recopilan poemas de cinco autores estridentistas: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Kin Taniya y Salvador Gallardo.

En los 40´s, tenemos una obra mexicana literaria importante: *Al filo del agua* del jalisciense Agustín Yáñez. Posteriormente José Revueltas publica *El luto humano* y *Dios en la tierra*. Por su parte, Octavio Paz destaca en la poesía con *Entre la piedra y la flor* y *Libertad bajo palabra*; también, en el género poético, Rosario Castellanos sobresale con *Trayectoria del Polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*. Eso en cuanto a la literatura. Por lo anterior, Rulfo se halló rodeado de grandes escritores para su época, lo que repercutió con un auge de publicaciones literarias de gran calidad en esos años.

Por otro lado, en el aspecto cultural también se produjeron estilos emanados de la Revolución Mexicana, primeramente con el Muralismo mexicano, que nace de un sentimiento de identidad histórica y nacional, aquí, desde finales de los años veinte desfilan nombres como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y el Dr. Atl, este último es considerado padre del Muralismo mexicano. En el Palacio Nacional de Bellas Artes y en algunos lugares de gobierno en la Ciudad de México y en Guadalajara se pintaron murales que reflejaron momentos vividos desde la Independencia hasta la Revolución, además de escenarios del paisaje regional.

En 1943, por decreto del entonces presidente Manuel Ávila Camacho, con la intención de agrupar lo mejor del arte mexicano de esa época, nace El Colegio Nacional, de entre sus fundadores aparecerán nombres como Alfonso Reyes, Diego Rivera, José Vasconcelos, Enrique González Martínez, Antonio Caso, Mariano Azuela, entre otros.

Otro importante campo cultural fue el Séptimo arte. La industria cinematográfica vive un auge en México, que sucedió porque a finales de los 30´s Estados Unidos (principal potencia fílmica) tenía una preocupación esencialmente en la Guerra, hecho por el que en vez de producir películas, el dinero se ocupaba para la carrera armamentista en Europa. Así en México se toma una batuta fílmica respecto a los Estados Unidos, que había sido el principal productor de cintas en todo un continente desde comienzos del siglo XX, a este periodo se le bautizó con el nombre

de Cine de Oro Mexicano, que surge con la película "Vámonos con Pancho Villa" (1935), dirigida por Fernando de Fuentes. Por tanto, el Cine de Oro Mexicano transcurre de 1935 a 1959. El Séptimo arte llegó a varios rincones de Latinoamérica, presentaba un México de provincia como de ciudad. Los géneros tratados fueron comedia, cine de rumberas (o el principio de éste), el terror y la fantasía; algunos directores fueron más allá de estos temas y presentaron un país donde la pobreza y el hambre se hacían notar, en medio del crecimiento acelerado de la gran urbe como lo fue la Ciudad de México, así lo muestra la película *Los olvidados* de Luis Buñuel. En 1955 se le encargó a Rulfo capturar algunas fotografías durante el rodaje de *La escondida*, película donde participaría María Félix[6]. También en ese año se estrena *Talpa*, película basada en el cuento homónimo de Rulfo, dirigida por Alfredo B. Crevenna.

En el contexto histórico las primeras décadas del siglo XX dieron pie a que se consolidara un partido único "emanado" de la lucha revolucionaria, el Partido Nacional Revolucionario. Así mismo, después de la Revolución, México vivió en los 20´s una lucha Cristera, donde el clero pugnaba sus derechos de siglos, los mismos que la Carta Magna de 1917 le había quitado. Rulfo nace en 1917 en Jalisco, de aquí que su infancia haya estado envuelta en luchas y revueltas que vivió de cerca y de algún modo resultó influenciado por eso.

En los 30´s el país se benefició con las políticas sociales legisladas en el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), en su sexenio el reparto agrario se llevó a cabo, pero no fue del todo satisfactorio, puesto que se dio de una manera desigual e injusta (Juan Rulfo lo describe en el cuento "Nos han dado la tierra"). Durante estos años se gesta la construcción del nuevo estado gubernamental, por consiguiente la burocracia comienza a crecer, al igual que los puestos públicos, donde Juan Rulfo ocuparía un lugar por un breve tiempo en la Secretaría de

[6] Juan Rulfo toma algunas fotografías durante la filmación de la película *La escondida*. Información tomada del libro *En los ferrocarriles Juan Rulfo*, publicado en 2014 por la fundación Juan Rulfo.

Gobernación. Por las noches después de su trabajo, él comenzaría a escribir una novela cuyo escenario sería la Ciudad de México.

En la década de 1940, el mundo ya se había paralizado por la Guerra, el país se involucra por primera vez en un conflicto internacional, por el hundimiento de dos buques petroleros (el *Potrero del Llano* y el *Cerro Azul*) provocado por submarinos alemanes. Rulfo en una entrevista da una opinión sobre esto[7].

En el sexenio de 1946 a 1952 iniciaría la época de los civiles en la presidencia, pues hasta el sexenio anterior la presidencia estuvo a cargo de caudillos que habían participado en el conflicto revolucionario. Esta etapa fue cubierta por el presidente Miguel Alemán Valdés. Durante estos años del sexenio se construye Ciudad Universitaria, perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Rulfo iría a tomar algunas clases de literatura a la Facultad de Filosofía y Letras, que para esos años se encontraba en la calle Mascarones del centro de la Ciudad de México.

Para los años de 1930 a 1950 Juan Rulfo se asentaba en una Ciudad de México que empezaba a crecer artísticamente, pero sobre todo demográficamente, lo que generó conflictos sociales y económicos, reflejado tanto en la precariedad de las viviendas como en la falta de empleos para las personas que venían de la provincia, tal era el caso de él. Esto contribuye en gran medida a crear problemas un tanto existenciales, aunado a problemas personales en la gente; Rulfo no estuvo exento de padecerlos, pues se combinaba con lo que ya traía arraigado en su vida personal pasada. En sus primeros textos, de la ciudad, se nota lo que proyectó para aquel entonces, una ciudad y un país donde las muertes de la Revolución y la lucha Cristera arrastraban la memoria entre la gente, principalmente de provincia, la escritura rulfiana pudo

[7] Esto lo desmiente Juan Rulfo, en una entrevista en España en el programa A FONDO (https://youtu.be/V74yJztkx-c) él aclara la ineptitud de los mexicanos al no saber utilizar los mecanismos del buque, y por lo mismo, les estallarían las galeras.

dejar registro de manera magistral de esto, no obstante los personajes citadinos de Rulfo nos muestran también una crisis. Hoy se puede interpretar esa visión de este ambiente desolado desde el análisis de su obra literaria y artística[8].

[8] Además de las fuentes ya citadas para la elaboración del presente Marco Teórico, también se consultó el libro de Jorge Galeazzi, *Estructura socieconómica y política de México* que aparece en la bibliografía, así como las páginas de internet *Época de oro del cine mexicano* y *La producción literaria de 1940 a 1970*, mismas que se encuentran en las fuentes de internet, después de la bibliografía.

1. APROXIMACIÓN PSICOCRÍTICA A LA OBRA LITERARIA DE JUAN RULFO

> Cuentan que un poeta, noche tras/ noche, corregía y corregía el mismo/ canto, y que en la obscuridad refulgían/ los devaneos de su cerebro y de su corazón.
>
> "Relación de cronistas" (fragmento), Eusebio Ruvalcaba.

¿Qué hay detrás del trabajo creador de Rulfo? ¿Qué le motivó para escribir una obra literaria de gran factura? En el presente trabajo muestro una investigación psicocrítica sobre los dos primeros textos del escritor Juan Rulfo, para discernir y examinar la génesis de algunas metáforas que lo obsesionaron durante su vida y quedaron expuestas en su escritura.

La psicocrítica como tal fue fundada por el francés Charles Mauron, quien tomó para ello una base teórica del psicoanálisis freudiano. Esta teoría fue aplicada por él a varios autores, en su mayoría franceses. Mauron discierne con su método la compaginación de personajes, situaciones, redes de asociación u obsesiones (presentes en el inconsciente del creador) dispuestas en las obras de los escritores, que serán fundamentales para la concepción de un mito personal en ellos, donde muchas veces quedará expuesta parte de la personalidad inconsciente en la obra literaria.

Ya desde el siglo pasado podemos hallar a varios teóricos de la mente que tienen el interés en la psique del escritor. De acuerdo con Carl Gustav Jung, allegado a Freud, el artista se sujeta a conductas anómalas, puesto que "somete su lado humano a las exigencias de su lado creativo. La vida del artista resulta, en general, muy conflictiva por la convivencia antagónica, en una misma persona, del hombre común y de la pasión creadora. Ésta se nutre de lo personal, asfixiándolo a veces" (Paraíso 85). De acuerdo a esto, las exigencias que están presentes tanto

en la vida del artista, como en la producción de la obra literaria que va construyendo vuelven al escritor portador de las dos realidades: la ficticia y la personal, de tal manera que el artista no entre en conflicto ¿o quizá para escribir una obra literaria ya existe un conflicto a nivel inconsciente?

Mi intención primera es una aproximación a la narrativa rulfiana desde la psicocrítica, más que una interpretación psicoanalítica de la obra (aunque para hacer psicocrítica se tenga que partir además del psicoanálisis de Freud, del psicoanálisis aplicado a obras literarias), tan sólo un somero redescubrimiento de la psique del creador, para así, abordar al autor desde su mente creadora y tratar después la teoría de Mauron. Por lo consiguiente, Hanna Segal se plantea "si es posible aislar, en la psicología del artista, los factores específicos que le permiten producir una obra de arte satisfactoria" (86). También sugiere que, "la gran precocidad vivencial y el sentimiento de omnipotencia infantil serían … la clave de la personalidad artística" (86). Claramente ella marca el inicio de un narcisismo en el autor, proponiendo que es una causa creadora para el artista; al menos así lo parece en Rulfo, quien de pequeño tuvo que padecer acontecimientos trágicos como la muerte de sus padres, además de acercarse fácilmente a la lectura a través de la biblioteca de un cura, la que tenía a su disposición, motivos que lo conducirían a la escritura ficticia.

Entonces se empieza a vislumbrar más, que el artista se halla inmerso en un ambiente emocionalmente irregular, apto para la escritura; me refiero como irregular al estadio conflictivo en el nivel inconsciente. En Juan Rulfo hallamos una vida de soledad y un tanto de abandono (lo trato más adelante con mayor detalle), esto nutrió su pasión por la literatura, de la que algunos críticos literarios han hablado, aunque no consideran los procesos de la psique, a comparación de la psicocrítica que sí lo hace, y es un motivo fundamental para hacer más crítica en torno a los procesos traumáticos y poderosos que han transcurrido en un pasado

individual, para lo cual los lugares de la psique[9] tienen un factor decisivo, pues de ellos dependerá una creación literaria inquietante, ya que son archivos que han registrado situaciones importantes de la biografía del escritor.

Por el contrario, el simple hecho de escribir será liberador para desahogar sucesos dolorosos de la vida, esto lo detalla Clarence P. Oberndorf en *Psicoanálisis y Literatura* de Hendrik M. Ruitenbeek. En su obra Juan Rulfo trató de liberarse de su pasado traumático, como lo fue la muerte de su padre. Y ¡sí!, encontramos la respuesta en varios de sus relatos, donde el padre ha muerto, ejemplo de ello es "¡Diles que no me maten!" y *Pedro Páramo*, ahí existe una representación… en los protagonistas, quienes son la figura paterna del escritor: ejemplificado un poco esto, Jean le Galliot dice en *Psicoanálisis y lenguajes literarios*:

> Existe, por lo tanto, una situación de trauma, de la cual el sujeto tratará de liberarse estableciendo un proceso de representación. No en el mundo real el que va ser representado, por supuesto, sino la situación conflictiva en que se encuentra el sujeto, que intenta, por medio de esta representación, volver a encontrar la unidad del "Yo" perdido por el juego de las pulsiones[10] (54).

[9] Los lugares de la psique son tres: inconsciente, preconsciente y consciente. El primero como ya lo vimos en la cita tres a pie de página, es una tierra primitiva y salvaje. "El preconsciente es una zona intermedia que actúa como filtro y barrera entre la lucha continua que se desarrolla entre el inconsciente y el consciente. Se encarga, entre otros cometidos, de seleccionar aquellos contenidos que pueden llegar hasta el consciente y disfrutar de una atención adecuada. Allí reside todo material psíquico latente que, aun no siendo inmediatamente presente, puede evocarse y actualizarse con facilidad. (…) El consciente es la última región de la psique. Nos encontramos en la periferia, en la zona de contacto con el mundo exterior, que, en cierto modo, regula y restringe. Alberga contenidos conscientes, dotados de tiempo y de lenguaje, que se organizan de acuerdo con unas normas muy estrictas que siguen la lógica del mundo". Tomado del libro *Sigmund Freud* edit. Salvat pp. 69-70.

[10] La pulsión, vista desde el psicoanálisis, es "la energía que se mueve con fuerza en una dirección determinada. Según Freud, proviene de un estado de excitación interna ligado a un objeto en particular que origina y, a la vez, promete su satisfacción. Podría compararse a la psique con un sistema hidráulico en el que el agua (las pulsiones) debe canalizarse de tal manera que nunca llegue a desbordarse", *Ibid.* Pág. 69.

En este contexto, ¿Rulfo pudo haber encontrado la unidad con su *Yo*[11] para liberarse de un acontecimiento traumático mediante la producción narrativa? No lo sabremos por el momento. Con Jean Galliot tenemos también una comparativa, entre lo que es la creación y la psique, junto con la creación y la representación. En este caso la representación será el texto literario. Ahora bien, con la psicocrítica Charles Mauron hace analogías de algunos términos del psicoanálisis, un ejemplo es la "asociación de redes" *vs.* "asociación libre" de Freud, que terminan por ser semejantes, con la simple diferencia que Mauron aplica un mayor interés en la manera en que se desplazan los personajes durante una obra literaria y su evolución dramática, para agruparlos en ciertos temas repetitivos con otros personajes del mismo autor en otras obras del mismo, mientras que Freud a través de un listado de palabras significativas recoge una interpretación psicoanalítica en un paciente, dando al final un diagnóstico clínico. La asociación de redes en este caso aplicado a Rulfo, será el desenvolvimiento de personajes en un cuento y un fragmento de una novela metamorfoseado a cuento, para llegar a una evolución psicoliteraria en la demás obra, donde otros personajes viven situaciones dramáticas. Al final con esto sabremos que el escritor Juan Rulfo hizo una paulatina sublimación[12] de sus conflictos psíquicos para exponerlos de una forma literaria en una obra narrativa, pues a lo largo de su niñez y juventud recogió sentimientos y hechos vividos que consecutivamente se fueron

[11] "El yo es la parte más superficial de la psique, se imbrica en lo consciente y establece una relación de confrontación con el ello, hasta el punto de ser capaz de actuar también sobre la dimensión inconsciente. Freud, siempre tan sugerente para el lector, recurre a una metáfora para entender esa relación: compara la psique con un iceberg cuya parte sumergida sería el ello y el pico que aflora por encima de las aguas, el yo. A ese <<actor>> le corresponde conocer y describir el mundo mediante el lenguaje, la percepción y la atención, desenvolverse de acuerdo con el *principio de realidad*". *Ibid.* Pág. 72-73.

[12] *El diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Bertrand determinan que la sublimación, es un proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados. El término «sublimación», introducido en psicoanálisis por Freud, evoca a la vez la palabra *sublime*, utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación, y la palabra *sublimación* utilizada en química para designar el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso. A lo largo de toda su obra, Freud recurre al concepto de sublimación con el fin de explicar, desde un punto de vista económico y dinámico, ciertos tipos de actividades sostenidas por un deseo que no apunta, en forma manifiesta, hacia un fin sexual: por ejemplo, creación artística, investigación intelectual y, en general, actividades a las cuales una determinada sociedad concede gran valor.

gestando gradualmente desde el inconsciente, esto lo veremos en capítulos posteriores, donde comparo la obra primigenia con su obra posterior, centrándome mayormente en el análisis y disertación de sus dos primeros textos literarios.

1.1 EL PROCESO CREATIVO DE RULFO

¿El escritor se muestra paulatinamente en su obra? Si no, al menos se oculta con el distanciamiento entre la voz narrativa y la voz creativa: la primera es la categorización a la que están sometidas las obras literarias, primera persona, segunda persona y tercera persona. La segunda diseña un tipo de narrador para contar algo y emana directamente de la construcción del autor. Entonces quizá tendríamos que hablar sobre el "Yo" consciente, del cual el creador tiene pleno conocimiento, pues es controlado y manipulado por él mismo. Sin embargo, con apego a ese distanciamiento, se presta para que el escritor se vuelva biográfico inconscientemente. Y me atrevo a decir que el escritor no siempre se da cuenta de que su talento viene mucho más del inconsciente que del consciente, aquí es donde entra enteramente la psicocrítica, que superpone una red de asociaciones en el texto. Ya desde el mismo psicoanálisis literario hallamos un indicio de relación entre la vida de un escritor y su obra: "Se ve que se apunta aquí, esencialmente, a las relaciones de la vida del escritor con la creación de la obra y no al proceso de la creación literaria: se analizan los efectos de la ´expresión´ o la ´no-expresión´ del ´yo´ en la obra, no los procesos inconscientes o preconscientes que pudieron llevar al ´yo´ a expresarse o censurarse" (Galliot 53). ¿Es probable que Rulfo se haya querido censurar en su escritura? Lo que sí es seguro es que dio pistas y rastros para averiguarlo, a través de obsesiones

inquietantes. Veamos primero, a grandes rasgos, la creación literaria de Juan Rulfo para poder separar las redes asociativas que competen en los dos textos que me interesan.

A él se le debe considerar como un escritor que rompía, de alguna manera, con la tradición literaria de aquellos albores de mediados de siglo XX, a comparación de otros escritores mexicanos contemporáneos, por ejemplo, en la novela *Pedro Páramo*, Rulfo agrega un toque fantástico a los hechos cotidianos, de ahí que también sea clasificado como uno de los novelistas del *Realismo Mágico* en la literatura, de acuerdo a Seymour Menton, pero para que esto sucediera, también tuvo que reescribir o destruir sus primeros textos: "Se trató de un largo proceso colmado de errores, repliegues y rectificaciones, al punto que casi ningún texto de aquella época mereció sobrevivir" (Brizuela 212). Él aplica una sintaxis que pretende innovar en las letras hispanas y mexicanas de esos años; el escritor jaliscience parece haber encontrado la fórmula que le permitiera dialogar con el mexicano campesino y componer un lenguaje certero a la hora de la escritura: "Descartando así el método de la mayor parte de los escritores de su tiempo, Rulfo parece haber comprendido que la forma de hallar su propia voz era, precisamente, hablarse a sí mismo. Rulfo se habla, y al hacerlo, empieza de pronto a escuchar aquellas antiguas voces que creía perdidas, esas voces de su estirpe que irán dictándole todas sus ficciones" (213). Tenemos entonces a un escritor que está empapado de profundos rasgos del lenguaje, hecho que se verá expuesto a lo largo de su obra, y que desempeñará un papel fundamental para destacarlo de algún otro escritor mexicano de esos años.

Rulfo manejó brevemente los hechos y diálogos en un primer momento: "Ya <<no hay argumento>>, sino la sucinta narración de unas pocas acciones yuxtapuestas y cuyo denominador común … es una única atmósfera, intensamente lírica" (214). En un segundo momento, tenemos que su lenguaje se tornó de poder para expresar en pocas líneas lo que quiere decir, para lo cual hará empleo del mestizaje lingüístico con que cuenta el habla del bajío mexicano: "Su prosa aprovecha todos los recursos de la palabra hablada … consigue así brillos

de lengua recién nacida … opone un mexicano que combina arcaísmos españoles con resabios de las lenguas indígenas y una multitud de neologismos resultantes de la combinación de todas las tendencias" (214). Podríamos así comparar la perfecta escritura rulfiana con la música, donde existen varios tonos y ritmos que suben y bajan, opuestos a silencios, dispuestos de manera que exista una prudente armonía en todo el concierto; Rulfo tuvo certeza para colocar el silencio en su labor de la escritura, un silencio que se desentraña mediante un análisis.

Aunque escudriñemos de modo somero la narratología[13] en una primera instancia, tendremos presente la psique del autor que inconscientemente guardará el primer registro de construcción lingüística, sintáctica y cualquier otro aspecto oculto que produzca la narración escrita en su obra.

Desde una construcción del "Yo" creador en el escritor hasta llegar a la trama narrativa, hay un puente que justamente tiene que pasar por el de las ideas, para luego ordenarse hasta convertirse en un texto, para ello Juan Rulfo conocería su proceso consciente para elaborar todas sus historias. ¿Habrá acaso un principio psíquico para la elaboración de una historia literaria? Sí lo hay, como veremos a continuación, donde retomo el psicoanálisis aplicado a procesos de escritura creativa.

[13] La narratología definida por la Real Academia Española es una teoría y metodología crítica de las formas narrativas, en especial las literarias y cinematográficas.

1.2 ANTECEDENTES DE LA PSIQUE EN LA ESCRITURA RULFIANA

Como se sabrá un poco, el texto literario puede desarrollarse desde diversos enfoques para ser analizado y ser comprendido, más allá de la usual lectura de la obra. Para tal motivo existen varias teorías literarias empleadas que contribuyen a desentrañar el texto literario. Aunque desde hace tiempo ha existido el análisis psicoanalítico a las obras literarias, probablemente sea hasta nuestros días donde se ve con un mayor interés. Contrariamente a esto, se ha estudiado la obra rulfiana desde varias teorías tradicionales[14]; la psicocrítica, como ya lo dije, no es tradicional, ya que se basa en la interposición de textos en los que se repiten constantes ocultas y previamente desarrolladas a nivel inconsciente en toda la obra. Entiéndase como teoría lo que estudia aquello que hace que una obra sea literaria (va más a lo abstracto generalmente), mientras la crítica es la aplicación de la teoría.

Mauron se desapega del principio formal de la teoría literaria, va más allá de un mero psicoanálisis y adapta un método psíquico para la literatura, el resultado es una teoría híbrida como lo es la psicocrítica, que basa sus principios en un psicoanálisis freudiano, pero no como tal es un análisis clínico (y si lo fuera sería en todo caso del personaje), ya que sustenta su campo de análisis a obras literarias para profundizar en las partes obsesivas en el autor y por lo tanto interpretarlas. Esta teoría también se acerca a comparar la vida del autor desde el estudio de la psique en última instancia: "La psicocrítica no va a situarse, por su parte, en ese nivel de conciencia naciente y confusa en que el análisis temático detecta la eclosión del tema" (Galliot 162). Visto de esta manera, el psicoanálisis literario es una referencia esencial nada más. Así

[14] Con excepción de *El significante nombre del padre en cuentos de Juan Rulfo*, tesis de licenciatura de Ricardo Molotla Escamilla, UNAM, 2009. Elaborada desde el estructuralismo y el psicoanálisis.

mismo, Freud fue un gran lector de obras literarias, de ahí retomó algunos principios como el Mito de Edipo, que transformaría en "Complejo"; sería conveniente entonces apoyarnos en algunos procesos del psicoanálisis aplicado a obras literarias para hacer una disertación de los textos de Rulfo, ya que Freud se apoyó en algunos arquetipos[15] literarios para desarrollar su teoría psicoanalítica, por lo tanto ese modelo literatura-psicoanálisis sirve para indagar la psique rulfiana en un primer momento antes de entrar en materia.

Por lo anterior, autores como Kafka y Proust archivaron en su obra recuerdos de su pasado y los mostraron a través de un distanciamiento. Algunos de esos recuerdos o vivencias son un constante psíquico que no fueron superados en esos escritores y se hallaron inmersos en el estadio del preconsciente: "A lo largo de muchos volúmenes, Proust revive su pasado y con él todos sus objetos amados y destruidos: sus padres, su abuela, Albertine" (Paraíso 45). Al igual Juan Rulfo, como otros autores literarios, revivirá su pasado a través de su escritura, hallaremos vestigios remotos de su vida en su obra, acercándonos con ello a un mito primitivo. Por lo tanto Rulfo puntualiza más o menos lo que vivió y que luego plasmaría artísticamente en las historias que él contaría. En sus relatos aparecen nombres de hombres verídicos:

> "A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucha la violencia y todos morían a los treinta y tres años. Como Cristo, sí". Esa lúgubre historia encontró el reflejo en el cuento rulfiano que dio nombre a su única colección: "El llano en llamas" … Este Zamora, en realidad, no fue fruto de la imaginación de Rulfo. Fue un personaje verídico, que devastaba la región donde había nacido el escritor, quemaba haciendas y pueblos, violaba, raptaba mujeres y mataba sin piedad (Karlenovich, Contreras 36).

[15] La Real Academia Española desde el campo de la psicología, define como *arquetipo* a la representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.

En la cita anterior podemos ver claramente cómo un personaje de cuento realmente existió en el poblado donde habitaba el escritor. En líneas posteriores de la cita se señala que el caudillo Pedro Zamora le exigía al abuelo del escritor, Carlos Pérez Rulfo, una cantidad que no tenía, por lo que el caudillo aprovechó para colgarlo de los pulgares. Cabe destacar que Rulfo tenía un profundo aprecio por la historia, ese paralelismo entre historia y realidad se ve reflejado en su literatura.

Sin duda que los personajes rulfianos también denotan ciertas obsesiones por ciertos sucesos, como el incesto reprimido, por ejemplo, en el cuento: "Es que somos muy pobres", el narrador menciona unas claras descripciones de la vida de sus hermanas, y al final deja entrever que su hermana menor, que llora desconsoladamente la pérdida de su vaca, promete ciertos pechos que apuntan a crecer grandes.

Otra represión sexual entre los personajes se halla en el cuento de "Talpa", donde el adulterio se encuentra como uno de los principales trasfondos en la historia, pues de igual manera, el narrador menciona que mantenía una relación sexual con su cuñada Natalia, a expensas de ser descubierto por su hermano Tanilo, al respecto Oberndorf dice:

> El que un autor ponga algo por escrito, o se libre de algo al hacerlo, puede compararse con los elementos confesionales o catárticos del procedimiento clínico analítico, pero tal auto-revelación generalmente, no basta para remover permanentemente los conflictos esenciales del escritor, así como no libera la perturbada mente del paciente neurótico (Ruitenbeek 162).

Al contrario del tema confesional en la obra, existe un sesgo psicoanalítico en la invención de una obra literaria en general. Ya Sigmund Freud abordaba el proceso creativo a la par que estudiaba y construía su psicoanálisis: *El poeta y la fantasía* (1908); *Los dos principios del*

suceder psíquico (1911); *El interés del psicoanálisis para la estética* (1913); *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), este último mantiene una estrecha relación con *Psicocrítica del género cómico* de Charles Mauron, en el mismo se aborda la superposición de las obras de Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière.

En *Psicoanálisis de la experiencia literaria* Isabel Paraíso cita una serie de tres momentos para la creación literaria. 1ro) La obra surge en el inconsciente con un origen sexual, sobre el cual actúa el mecanismo de la represión, principal mecanismo de defensa del Yo; 2do) Sobre el material de origen sexual reprimido actúa el mecanismo de la "sublimación", la cual lo transforma en "cultura", aceptable socialmente; 3ro) La transformación de una actividad sexual sublimada necesita un tiempo intermedio, el de la retracción de la libido, a este proceso de retracción de la libido se le denomina "narcisismo secundario". ¿En su inventiva literaria Juan Rulfo tuvo que apegarse inconscientemente a los hechos traumáticos de su infancia? Sublimó mediante la escritura aquello que pudo haber reprimido. Ahora bien, ¿qué tanto pudo sublimar? Si bien, a este autor jalisciense se le han estudiado muy particularmente los rasgos estilísticos de su escritura y su apego a la provincia, pues se conoce claramente que su literatura abordó escenarios del sur de Jalisco. Por otro lado, se ha tocado poco o casi nada el tema de las represiones sexuales en los personajes de sus relatos y su novela.

Pondré otros ejemplos, además de los dos cuentos que ya he mencionado, donde abunda la transgresión sexual en los personajes desde el punto de vista social. En "Macario" se denota la figura de una persona que es el narrador protagonista quien espera en una alcantarilla la salida de las ranas para agarrarlas a tablazos, mismo que presenta una disfunción mental. Lo sobresaliente aquí es que menciona que le gusta probar la leche que sale de los senos de Felipa, con quien vive junto a su madrina, además de que por las noches Felipa y él dormían juntos, dejando ver que mantenían relaciones sexuales: "…Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se

dejaba venir en chorros por la lengua…". La pulsión se muestra cuando Felipa aprovecha la condición mental de Macario para satisfacer y dar rienda a su instinto sexual, y Macario sólo lo verá como un simple hecho nada más.

En algunos relatos rulfianos se aprecia detrás de la trama una problemática social, como en "Paso del Norte", donde el autor aborda el tema de la migración a Estados Unidos, sin embargo hay un personaje que aparece de trasfondo, mismo personaje como en el ejemplo anterior vuelve a ser femenino y también, deja entrever sus impulsos sexuales: "—Eso lo hice porque a usté nunca le pareció buena la Tránsito. Me la malorió siempre que la truje y, recuérdeselo, ni siquiera voltió a verla la primera vez que vino: ´Mire, papá, ésta es la muchachita con la que me voy a coyuntar.´ Usté se soltó hablando en verso y dizque la conocía de íntimo, como si ella fuera una mujer de la calle". Después de este coloquio entre padre e hijo, el hijo marcha a intentar cruzar la frontera, no obstante no logra pasar, y regresa a su pueblo, donde su padre le avisa que su esposa "Tránsito" se ha ido con un arriero. Así se confirma la aseveración del padre de que ella no era una buena mujer para su hijo.

Un último ejemplo de represión sexual entre los personajes es "Anacleto Morones", que podría ser el cuento con mayor tinte de erotismo de Juan Rulfo; en este cuento el autor maneja la intención de canonizar a un individuo que ya murió, y unas monjas que convivieron en vida con él, llegan a casa de su yerno (Lucas Lucatero), para intentar llevarlo a un lugar de nombre Amula, para que testifique la santidad de Anacleto Morones, aunque desde el principio hasta el final existen tintes de dar un libre albedrío a los impulsos libidinales: "—Allí en el seno se pueden empollar, mejor déjenlos afuera. –¡Ah, cómo serás!, Lucas Lucatero. No se te quita lo hablantín. Ni que estuviéramos tan calientes. –De eso no sé nada. Pero de por sí está haciendo calor acá afuera". Más adelante del relato, Lucas Lucatero conversa con una de las monjas que en el pasado fue su novia, la misma le revela que ella tuvo un aborto a causa de él:

> —Me acuerdo que te besaba las corvas. Y que tú decías que allí no, porque sentías cosquillas. ¿Todavía tienes hoyuelos en la corva de las piernas? –Mejor cállate Lucas Lucatero. Dios no te perdonará lo que hiciste conmigo. Lo pagarás caro. –¿Hice algo malo contigo? ¿Te traté acaso mal? –Lo tuve que tirar. Y no me hagas decir eso aquí delante de la gente. Pero para que te lo sepas: lo tuve que tirar. Era una cosa así como un pedazo de cecina. ¿Y para qué lo iba a querer yo, si su padre no era más que un vaquetón?

Pero las cosas se correlacionan también con el ejemplo del cuento anterior al mencionar Lucas Lucatero que la hija de Anacleto Morones era una mujer andariega, y que le gustaba la mala vida, inclusive irse a meter con otros hombres: "—No la metí en ninguna parte. La corrí. Y estoy seguro de que no está con las Arrepentidas; le gustaba mucho la bulla y el relajo. Debe de andar por esos rumbos, desfajando pantalones". Posteriormente Lucas revela que el hijo que tuvo no era de él, sino de Anacleto Morones, quien había intimado con su propia hija:

> —Sí, pero me la dio ya perpetuada. –Válgame Dios, qué cosas dices, Lucas Lucatero. –Así fue, me la dio cargada como de cuatro meses cuando menos. –Pero olía a santidad. –Olía a pura pestilencia. Le dio por enseñarles la barriga a cuantos se le paraban enfrente, sólo para que vieran que era de carne. Les enseñaba su panza crecida, amoratada por la hinchazón del hijo que llevaba dentro. Y ellos se reían. Les hacía gracia. Era una sinvergüenza. Eso era la hija de Anacleto Morones … –Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones.

Lucas hace una crucial mención al decir que entre su mujer y su suegro hubo incesto, y aunque parezca increíble, el cuento sigue su curso dando pie a más impulsos carnales entre el

protagonista, que vuelve a ser el narrador, y las monjas que lo visitan. Casi al finalizar la mayoría de las religiosas se ha retirado, a excepción de Pancha, quien decide pasar la noche a cambio de llevar al sujeto a Amula: "—Bueno, me quedaré contigo; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasé la noche ruéguete y ruéguete. Si no, ¿cómo le hago?". Y para terminar un final que se predisponía por como los acontecimientos se fueron dando. Pancha, revela que el Santo Niño Anacleto a canonizar hacía mejor el amor: "—Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una? –¿Quién? –El niño Anacleto. Él sí que sabía hacer el amor".

Estos tres cuentos guardan un tanto la transgresión y la sexualidad reprimida que los personajes mantienen, en "Macario" se da el abuso hacia una persona enferma de salud mental por parte de una mujer que está a cargo de él. En "Paso del norte", Tránsito le es infiel a su marido y se va con un arriero, abandonando a su familia. En "Anacleto Morones" se da una transgresión religiosa, moral y social, además de abordar el tema del aborto, el incesto y el adulterio en un mismo espacio, a través del narrador, quien va moviéndose anecdóticamente conforme a las circunstancias. Algo singular que resalto es que en los tres cuentos, existe una mujer quebrantadora de las normas en el ámbito sexual, algo que a Freud le resultaría bastante llamativo desde los análisis sobre la histeria o el sueño. Por consiguiente se asoma una información que, vista desde el psicoanálisis literario, retoma los primeros años de vida en el autor, donde las pulsiones sexuales irrumpen. También a través de los personajes de estos relatos se decodifica un mito personal en ellos, pero es sólo esto un vistazo a la evolución dramática que la psicocrítica puede otorgar, ya que la misma profundiza y aísla las partes del todo para integrarlas con la composición de un mito literario en el autor.

Se podría afirmar para concluir el breve análisis anterior, que en los intereses del autor se guardaba una predilección hacia la mujer que rompía con los estándares sociales para aquellos

años cuarenta, la afirmación resulta en cierto modo correcta, pues en uno de los cuentos analizados posteriormente[16] existe una prostituta como protagonista.

¿Entonces el autor se ocultaría detrás de la mujer transgresora para minimizar la sexualidad reprimida que tuvo? Oberndorf[17] dice al respecto: "En los campos de la composición narrativa, dramática, ficticia o poética, el escritor se halla en posesión del medio de las palabras, mediante el cual, inconscientemente, puede reflejar sus más profundas emociones" (157). Las palabras, como Mauron indica, serán nuestras aliadas para el entretejido de redes de asociación que se verá en los capítulos posteriores; en los cuentos anteriores, Rulfo pudo proyectarse[18] de alguna manera al ocupar a sus personajes para externarse, pues conoció bien la construcción del personaje femenino transgresor, ¿nuestro autor se involucró con mujeres transgresoras, o nada más las conoció a la distancia? Posiblemente Rulfo pudo tener un acercamiento con este tipo de mujeres, aunque cabría decir que no pudo ser desde el aspecto sexual o erótico, existe la posibilidad que haya tenido cierta amistad con alguna prostituta pues sabía cómo funcionaba el trato con ellas.

Después de esta breve revisión, queda con mayor claridad la aplicación y función de la psicocrítica a una investigación de este tipo. Si bien el escritor que me ocupa, tiene circunstancias excepcionales (obsesión violenta e información minuciosa de la crítica) para la aplicación de la teoría de Mauron, y me ayuda para hacer una construcción crítica sólida. Ahora bien, abordemos con detalle los relatos que me interesan.

[16] Véase capítulo 3.
[17] Clarence P. Oberndorf en su ensayo "El psicoanálisis en la literatura y su valor terapéutico" en *Psicoanálisis y Literatura* de Hendrik M. Ruitenbeek.

[18] *El diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Bertrand determina que la proyección es una operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso «objetos», que no reconoce o que rechaza en sí mismo. Se trata de una defensa de origen muy arcaico que se ve actuar particularmente en la paranoia, pero también en algunas formas de pensamiento «normales», como la superstición.

2. LA VIDA NO ES MUY SERIA EN SUS COSAS

The life of man is so short that ordinary people simply can not afford to be born.
Halldor Laxness.

En la obra rulfiana existen pasajes interesantes, casi toda está representada por los paisajes de Jalisco, a excepción de dos textos: "Un pedazo de noche" y "La vida no es muy seria en sus cosas", los dos primeros que hasta ahora se sabe y son poco conocidos por los lectores del escritor. En el presente capítulo abordo sólo el segundo texto, que es un breve cuento de no más de cuatro páginas. Lo relevante aquí es que hasta este momento es el primer cuento publicado de Juan Rulfo, del cual se tiene registro, apareció el 30 de junio de 1945, en la revista *América*, núm. 40, pp.35-36; ahora lo encontramos impreso en: *Antología Personal de Juan Rulfo* (editorial Era). También se publicó como: Juan Rulfo, *Obra completa*, en Biblioteca Ayacucho, vol. XIII, Venezuela, 1997.

Al comentar este cuento refiero que la historia se distancia de un espacio abierto, pues toda la trama progresa dentro de una casa, el acontecimiento se desenvuelve en un ambiente urbano. Jorge Ruffinelli habla al respecto de esto en el prólogo para *Antología Personal de Juan Rulfo*. No obstante en el cuento no hay indicios que especifiquen si se está en la ciudad o en la provincia, por lo tanto permanece oculto ese dato, y es extraño, pues en otros textos del mismo autor se nota mejor el ambiente. Sin embargo, aborda un tema diferente a los demás relatos del autor, trata de una madre que tiene ocho meses de embarazo, por momentos ella tiene un coloquio con su hijo que está en su vientre. Dentro del texto el narrador deja entrever que la mujer recurre a estados repetitivos de nostalgia, a causa de la muerte de su marido, padre de Crispín, el niño que aún no nace. Asimismo, un día por la mañana la madre de Crispín decide ir al camposanto a visitar a su esposo, ella misma se lo cuenta a su hijo, pero para esto tiene que

ir primero al ropero en busca de un abrigo, por lo que sube a una silla para alcanzarlo, después baja con rapidez, en este caso, ya en la última frase podría sugerirnos el narrador que al bajar de la silla, ella ha muerto, y que posteriormente el bebé también moriría al quedar bajo el peso de su madre: "Bajó muy hondo. Algo la empujaba. Debajo de ella, el suelo estaba lejos, sin alcance…" (Rulfo 167). Para confirmarlo veamos algunos temas constantes en los cuentos del autor.

2.1 CÍRCULOS CONSTITUTIVOS OCULTOS DE LA CUENTÍSTICA POSTERIOR

Las ficciones que escribe Rulfo ocupan un espacio y un tiempo en su vida: el de la infancia y parte de la juventud (lo detallo en otra parte de la investigación). Con sus cuentos no sólo se expone la temática social ("Nos han dado la tierra", "Paso del Norte" y "El día del derrumbe"), también se muestra un escenario natural ("El Llano en llamas", "Luvina" y "No oyes ladrar los perros"). Así es como tenemos una cosmovisión rulfiana muy bien construida por medio del relato. Ya que en los cuentos que se escribieron después hallamos a un escritor que fue perfeccionando su lenguaje con el paso del tiempo. Hemos de notar a un Juan Rulfo que también retoma el contexto familiar, "Es que somos muy pobres" muestra una relación del padre que otorga una dote a su hija menor. En "No oyes ladrar los perros" situamos a un hijo que no ha dado resultados positivos a sus progenitores, por lo que el padre le recrimina su actitud. Igualmente ocurre con "Paso del Norte" donde el conflicto padre e hijo es evidente.

En algunos pasajes de la cuentística de *El Llano en llamas* existe un final abierto, que es para la plena disposición del lector, quien podrá darle el verdadero cierre a la historia, el que desee, a diferencia de los otros cuentos donde existe un final cerrado. Por lo consiguiente, cada crítico dará una versión diversa sobre Rulfo. En un texto, Salvador Elizondo, según su horizonte de comprensión cultural, dice: "Cada quien es libre de contar su historia de Rulfo como le plazca", empero en este trabajo no es conocer a Juan Rulfo, aunque podría precisar más sus datos biográficos, no son relevantes en un primer momento. Por lo tanto, en atención al método psicocrítico muestro una panorámica general de sus cuentos que constituyen un puente y una red de asociaciones con "La vida no es muy seria en sus cosas", texto tan relevante como los que publicó en *El Llano en llamas*, sin embargo (hecho curioso) el relato no tuvo cabida en *El Llano en llamas*, ¿por qué?, ¿será tal vez porque rompe con el esquema canónico de los otros relatos?, ¿o probablemente es un cuento excepcional en tanto que maneja el inicio de la vida con el antecedente de la muerte y el retorno de ésta al final, por lo que no debería mezclarse con temas de provincia como los ya escritos bajo su pluma? Sea cual fuere la respuesta, este primer cuento tiene algo de germinativo para la narrativa posterior, además de abordar el tema de la gestación, pues bien constituiría un parir la literatura cuentística rulfiana que sobrevendría en los siguientes años a 1945. Al respecto, Emanuel Carballo menciona que los cuentos de Rulfo son horadaciones que practica en los puntos clave de la vida campesina:

> En *El llano en llamas* se abusa de ciertos esquemas sintácticos reiterativos, sobre todo en los monólogos. *El paisaje está descrito en casi todos los cuentos desde la misma perspectiva y con el mismo tono de voz. Rulfo es un cuentista monocorde que expresa un mundo angosto en el que todos los lugares -los escenarios- son más o menos iguales.* Por esta razón está obligado a repetirse:

> suple la prisión a que lo reduce el espacio con una profundidad inmensurable. (Carballo 66)

Sin embargo, la intención de Rulfo nunca fue describir ni paisaje ni mucho menos rostros de personajes, los cuales solamente el lector formará una imagen en la mente y así construirá con ello el cómo puedan ser aquellos. Concuerdo con Carballo al decir que los escenarios rulfianos son angostos, más o menos iguales, un ejemplo claro es "La vida no es muy seria en sus cosas", donde se menciona implícitamente el encierro, donde la madre vive, acompañada de cierta nostalgia por la falta de su esposo. Hecho similar al de la madre es el del hijo, quien vive en el vientre de ella encerrado.

Otra particularidad importante en los cuentos posteriores es el hombre rulfiano, pues en la cuentística sobresale el protagonista masculino, y su importancia es significativa para la progresión anecdótica, no así en este texto, donde la preponderancia recaerá en la madre de Crispín, de la cual no sabemos su nombre. Al respecto Serna Maytorena expone:

> En "Diles que no me maten," entra en juego un elemento de crucial importancia al hombre rulfiano: su permanencia en el espacio de origen, o su búsqueda de raíces cuando éstas han sido cortadas del espacio de origen. Espacio que en general resulta y en cierta forma su tratamiento también, similar al encontrado en "En la madrugada", en lo que a hombre en tránsito y multiplicación de planos, perspectiva y punto de vista concierne, dadas las divisiones gráficas de que consta y que se dan, además, colocadas en diversos planos temporales que, en la experiencia del personaje que debe morir, son simultáneos. (*sic*. Serna 33)

Refiriéndose al hombre rulfiano, Serna pone de ejemplo el cuento "Diles que no me maten", donde uno de los personajes pierde la permanencia del espacio de origen o va en busca de sus raíces, algo de esto se ve en el otro texto "Un pedazo de noche", donde al parecer los dos personajes no tienen un origen ni identidad determinados (véase cap. 3). Retomo el primer cuento publicado, donde se ejemplifica el camino a la muerte, pero se contrapone con la vida que está a punto de comenzar con el bebé, a través de dos espacios que podrían ser uno mismo: el primer espacio es la casa, el segundo es el vientre materno, pero pareciese que se mezclan para volverse un mismo lugar.

Además, en la narración del relato hallamos imprescindiblemente un elemento vital para entender el suceder anecdótico que se lee: la interiorización. Y ésta ocurre en los monólogos, cuando el personaje, o bien toma el papel de narrador al contar la historia ("Es que somos muy pobres" y "Talpa") o bien cuando el personaje hace una reflexión introspectiva ("Macario"). Sobre este aspecto Serna Maytorena refiere: "todos y cada uno de los cuentos, en una u otra forma, se basan en un reconcentrado pensar hacia adentro … tanto a aspectos de atemporalidad como al monologar" (82-83). Entonces los personajes del autor se profundizan al interior de sí, para después entrecruzarse narrativamente y con esto tener más conocido el perfil del personaje que aborda Rulfo, a través de similitudes dramáticas que comparten todos ellos. Podríamos entender que la estructura de estos personajes desentraña un modelo de personalidad progresiva que va a dar al narrador, al autor creador y por último al escritor en general, Mauron menciona: "¿Pero cómo separar conflicto dramático y conflicto psíquico? Si el primero pone en juego personajes y el segundo situaciones, es preciso que el autor o el espectador interiorice los personajes y viva o reviva en sí mismo el sistema de relaciones para poder apreciarlo" (Mauron 68). Poco a poco nos acercamos a un nivel de estudio de personalidad en los protagonistas de las historias rulfianas, pero aún falta indagar más sobre la constitución del cuento en el autor.

En el cuento rulfiano destaca también una variación en el narrador, pues por momentos aparece uno en tercera persona y luego encontramos otro en primera persona. En "La vida no es muy seria en sus cosas" tenemos un narrador que cuenta en tercera persona. Si lo analizamos, la tercera persona sirve para alejarnos de los hechos y verlos desde afuera. Con esto, el escritor se alejaría de la historia (parte de su historia) narrando en primera persona. Por eso -al aparecer un narrador en tercera persona- el autor oculta hechos personales que serían más notorios al utilizar un narrador en primera persona. Sobre la participación y actitudes de este tipo de narrador, Alberto Paredes refiere lo siguiente: "Que el autor sea, formalmente, ajeno a su obra y esté incapacitado para <<meterse>> en ese mundo y narrar desde ahí, desde un personaje que fuera su portavoz" (Paredes 46). De esta manera el crítico mexicano le da cierta objetividad al cuento, donde confluye narrador-escritor.

Con lo anterior se constituye mejor la temática narrativa de Rulfo, de contar a través de la muerte y la sombra de ésta, en el relato de 1945 está presente ese tema. Aunado a esto, el escritor jalisciense llegó a mencionar que la literatura solamente se constituye de tres temas esenciales: el amor, la vida y la muerte. Este relato cumple a la perfección los tres tópicos mencionados: la muerte, representada por el padre de Crispín. La vida, que está gestándose en el vientre de la madre, y el amor, ejemplificado en el recuerdo del esposo y la espera del hijo que nacerá pronto:

> Ella, fuera de sus ratos malos, se sentía encariñada a los días que vendrían. Y era para azorarse verla hacer los gestos de alegría que todas las madres aprenden tantito antes, para estar prevenidas. Y el modo de cuidar sus manos, alisándolas, con el fin de no lastimar mucho aquella carne casi quebradiza que pasearía hecha un nudo sobre sus brazos (166).

En cuanto a la composición estructural del cuento, algunos escritores han reflexionado al respecto, como Julio Cortázar, quien lo describe como una "esfera perfecta", también Carlos Fuentes dice: "Ahora, yo creo que un gran cuento es un cuento que logra a la vez redondez formal y apertura hacia el futuro" (Giardinelli 261). "La vida no es muy seria en sus cosas" recoge esa redondez perfecta y crea un efecto único para el lector; su estructura y los temas que aborda son, en justa medida, únicos para el progreso narrativo que construye el autor, proceso que dominaría con el paso del tiempo.

En resumen, a través de la interposición de este primer texto literario con los demás cuentos de Juan Rulfo, encontramos similitudes que seguirán escritas y se verá reflejado de un mejor modo en la historia de los personajes, los cuales compartirán vivencias paralelas y parecerá que son meros fantasmas[19] que reencarnan en algún otro cuento rulfiano. Éste será sólo un antecedente literario para la construcción de lo que el escritor jalisciense logró escribir posteriormente.

[19] De acuerdo al libro *Sigmund Freud* impreso por Salvat, el término fantasma, se define como: Conjunto de deseos que no han llegado a realizarse en la vida concreta del individuo y encuentran en el inconsciente una vía alternativa a su satisfacción. El término se refiere al mundo imaginario y a sus contenidos.

2.2 ORFANDAD, PROTAGONISTA FEMENINO: LA MADRE

Ahora que ya he superpuesto algunos cuentos posteriores al de 1945, notamos cómo los personajes confluyen en torno a temas y se sitúan en hechos similares, uno de ellos muy poderoso es la muerte. El autor crea a nivel inconsciente un indicio literario que aplica constantemente: hablar y profundizar implícitamente sobre la gente que muere, que ya ha muerto o va a morir. Algo que debo recalcar de este primer cuento, es el trío familiar que representan los personajes que ahí aparecen. La familia nuclear primera: el padre, la madre y el hijo. Aunque el padre sea un personaje de trasfondo, está presente en los pensamientos de la mujer.

En un primer momento, me atrevo a poner como protagonista a la madre, para lo cual me baso en la crítica que hace Alberto Paredes en torno al personaje protagonista: "Un texto puede contener uno o varios protagonistas; nada se opone a que existan varios individuos igual de importantes en un mismo relato" (37). Visto de esa manera, madre e hijo podrían protagonizar, ya que el hijo tiene una gran relevancia para el cuento; aunque lo más curioso es que no existe otro texto rulfiano donde la mujer tenga una importante participación para ser motivadora de los hechos sobresalientes en la historia (quizá pueda haber una excepción con *Pedro Páramo*, el papel que desempeña Susana San Juan para la decadencia de Comala es muy relevante, pero aun así, Susana San Juan no protagoniza la novela)[20], o dicho de otra manera, en "La vida no es muy seria en sus cosas" la madre de Crispín es la desencadenadora de los hechos de principio a fin, pues es la que decide ir al camposanto a ver la tumba del padre de su hijo, misma situación que no acontecerá.

[20] Otra excepción podría ser "Un pedazo de noche", donde la prostituta también nos cuenta su historia.

Aquí encuentro una poderosa constante en la narrativa de Rulfo: la muerte de los personajes, y no nada más en este cuento, si no que seguirá latente en la narrativa que sobrevendría en este escritor. Así puedo poner como ejemplo dos cuentos donde un personaje ya ha muerto en la narración de los sucesos pasados en el relato: "La cuesta de las comadres" y "El hombre". Para desapegarnos un poco de *El Llano en llamas*, aludo a la novela *Pedro Páramo*, donde ya todos han muerto.

Otros motivos recurrentes que seguirán en lo que escribió Rulfo (además de la muerte de los personajes) y que en esta primicia literaria publicada dará un esbozo, serán la orfandad, la muerte como ente constante y el miedo. La orfandad: está latente cuando Crispín ya ha quedado sin un padre, y se contrapone a la orfandad de la madre, quien, al parecer, no tiene a nadie más que a su hijo que lleva en el vientre. Del mismo modo se presenta de trasfondo el tema de la viudez, aunque no tan marcado en la evolución dramática de los personajes a *posteriori*. Algo similar habrá de ocurrir en "No oyes ladrar los perros", donde el padre es quien vive con Ignacio, el hijo, pues la madre de éste ha muerto, Ignacio entonces queda huérfano de madre, de esta manera su vida se le va entre el libertinaje, al final de la historia morirá también él. En "Macario", casi a punto de concluir el relato, el protagonista, quien cuenta los hechos, menciona que sus padres están en el purgatorio, por lo que también padece la orfandad: "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" (89). Como último ejemplo, en la novela tenemos a Miguel Páramo, quien no tiene una madre, y se contrapone con la figura de su medio hermano: Juan Preciado, quien perdió a su madre, y está en busca de su padre.

La muerte como ente constante. Desde el comienzo del relato se siente un ambiente que alude a la vida en el más allá: "Entonces entrecerraba los ojos, soltaba el pensamiento y, de ese modo, se le iban las horas correteando tras de sus buenos recuerdos" (165). El enunciado

"entrecerraba los ojos" podría hacernos pensar en los últimos momentos de una persona al final de su vida, y aunque como tal no represente eso en ese momento da un tono lúgubre a la trama. Las frases: "se le iban las horas" y "buenos recuerdos", dan un refuerzo al final trágico que desde ahí nos augura, el accidente de la mujer embarazada al caer de la silla. Empero probablemente lo que en unos párrafos adelante menciona el narrador, será lo que dé un poco de mayor certeza para afirmar que la presencia constante es la muerte:

> Pero, por otra parte, ella no se imaginaba a la muerte sino de un modo tranquilo: Tal como un río que va creciendo paso a paso, y va empujando las aguas viejas y las cubre lentamente; mas sin precipitarse como lo haría un arroyo nuevo. Así se imaginaba ella a la muerte, porque más de una vez la vio acercarse. La vio también en Crispín, su esposo, y, aunque al principio no le fue posible reconocerla, al fin y al cabo, cuando notó que todo en él se maltrataba, no dudó que era ella (166).

En la cita anterior se refleja el peso del indicio para el desarrollo dramático. Ahora ejemplifico cómo este motivo se repite en algunos pasajes de la obra de Rulfo. En *Pedro Páramo* es una constante que el narrador mencione a Comala como un lugar donde hubo vida y ahora sólo quedan recuerdos de lo que en su tiempo había sido aquel poblado. También, en los últimos momentos de vida de Susana San Juan se deja claro que la muerte ronda cerca cada vez más de ella, como con Miguel Páramo, quien tendrá la vida contada, y la muerte lo acechará varias veces. En fin, en la novela se torna ese ente en todo el transcurso de la misma, pues como se sabe, es una novela donde la muerte ha de merodear a los personajes.

La última constante que se adjunta y está en este primer relato es el miedo, mismo que se ejecuta en la madre, al pensar lo que podría ocurrirle a su hijo:

> Porque eso sí, tenía un miedo muy grande de que algo le sucediera a su hijo, mientras ella se la pasaba sueñe y sueñe con el otro … "Acaso sufra", se decía. "Acaso se esté ahogando ahí dentro, sin aire; o tal vez tenga miedo de la oscuridad. Todos los niños se asustan cuando están a oscuras. Todos. Y él también. ¿Por qué no se iba a asustar él? ¡Ah!, si estuviera acá afuera yo sabría defenderlo; o al menos, vería si su carita se ponía pálida o si sus ojos se hacían tristes. Entonces yo sabría cómo hacer. Pero ahora no; no donde él está. Ahí no" (165-6).

Y probablemente exista un temor provocado (como mecanismo psíquico) por la pérdida del padre de su hijo, y ahora este temor se vuelva recurrente en la madre por la posible pérdida del niño que lleva en su vientre. Por eso se origina ese miedo latente que la madre expresa. Asimismo, ese miedo está infundado en "¡Diles que no me maten!", donde Juvencio Nava teme morir por las manos de un sargento que lo tiene preso, ya que Juvencio había cometido un homicidio treinta años atrás, por lo cual está a punto de ser condenado a muerte, y se lo expresa suplicante a su hijo Justino, pidiéndole que interfiera por él para no morir, pero su hijo se resiste a hacerlo porque teme morir junto con él. El miedo paralelamente se presenta en el fragmento "Un pedazo de noche", con Pilar: "Además, en Valerio Trujano se me desterró el miedo. Al cabo de dos o tres semanas ya no lo sentí, como si se hubiera dado cuenta de que conmigo salía sobrando" (155); "En realidad, tenía miedo del ´quiebranueces´. Tanto por haberme dejado ver

con aquel cliente del niño" (160). Con esto se comprueba que desde "La vida no es muy seria en sus cosas" se germinan ciertas obsesiones recurrentes en el autor jaliscience.

Juan Rulfo encontró un camino narrativo para escribir, desde estos cuatro recurrentes que serán constantes en su obra posterior a la publicación de este cuento. Asimismo, este primer relato nos deja ver su mundo literario, su escritura y con esto comprenderemos aún más su obra desde la psicocrítica de Charles Mauron, quien nos permite utilizar las relaciones no pensadas conscientemente en un autor, por ello en *Psicocrítica del género cómico* su autor nos dice: "La psicocrítica es un método de análisis literario. Empírico en sus operaciones, se propone descubrir y estudiar, en los textos, las relaciones que probablemente no han sido pensadas ni siquiera queridas de forma consciente por el autor" (11). Con esto redescubro más: esa escritura y esa genialidad literaria (desde su primer cuento como tal) que es Juan Rulfo. También cabe mencionar que, con el análisis de las obsesiones escriturales se regresa a una génesis del texto, así lo menciona Michel Foucault en el ensayo "¿Qué es un autor?"[21]:

> Se trata más bien de lo que se dice a través de las palabras, en su espacio, en la distancia que las separa … el regreso al texto no es un suplemento histórico … se trata de un trabajo efectivo y necesario de transformación de la propia discursividad ... para caracterizar estos regresos, es necesario agregar un último rasgo; se realizan hacia una cierta costura enigmática de la obra del autor. (129)

[21] El ensayo "¿Qué es un autor?" se encuentra en el libro *Sujeto y Relato,* recopilación de textos teóricos realizada por María Stoopen Galán.

Después de esta primera revisión y regresión al texto a través su conformación obsesiva, superpongamos el otro texto con la obra literaria y escudriñemos las constantes que se germinan ahí.

3. UN PEDAZO DE NOCHE

> Antes ibas por la calle, como quien no quiere la cosa. Entrabas a tomar la copa, y luego lo que sigue, entre doce y una (…) Y nadie se daba cuenta, porque güilas había por todas partes, con o sin cantina. Pero ahora, cada que agarres por Guerrero (…) la gente te mira como diciéndote a dónde vas.
>
> *La feria*, Juan José Arreola.

Rulfo joven nace en la escritura literaria con el relato "Un pedazo de noche", para con el tiempo perfilarse como uno de los más grandes escritores de México. El texto ha sido poco divulgado y conocido. Aquí encontramos la historia de un hombre que empieza a dialogar con una prostituta para pasar la noche, sin embargo el coloquio entre éstos no les permite intimar, además de que el hombre lleva consigo entre brazos a un niño pequeño.

"Un pedazo de noche" se publicó por vez primera en septiembre de 1959, en el número 3 de la *Revista Mexicana de Literatura*, nueva época. Cuatro años después de publicarse la novela *Pedro Páramo*; no obstante, la fecha al pie del texto es de enero de 1940, casi veinte años antes, mucho antes de lo que Rulfo haya escrito hasta ese momento y de lo que actualmente se conozca. Por lo tanto, estaríamos frente al texto literario primero de él hasta el día de hoy, del cual se tenga registro (recordemos que "La vida no es muy seria en sus cosas" fue el primer cuento que publica, no obstante no fue lo primero que él escribe). Después el cuento se incluiría en Juan Rulfo, *Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, vol. XIII, Venezuela, 1977. Además, fue recopilado por el propio autor en *Antología Personal de Juan Rulfo*, por la editorial Era.

Este primer relato tiene dos cosas muy distintas para lo que posteriormente escribió Rulfo, dos cosas tan singulares que el mismo autor no siguió utilizando en su labor literaria: 1) Una narradora. La primera de las singularidades es que existe un narrador testigo, que es femenino,

no así en su demás obra, donde abundan narradores masculinos. ¿Por qué Juan Rulfo no seguiría con esta técnica? No lo sabemos por el momento, lo que sí sabemos, es la certeza que tuvo al elegir esta voz narrativa para el relato. 2) La historia se lleva a cabo en la Ciudad de México (así también en "La vida no es muy seria en sus cosas"). Parecería un hecho casi insólito leer a un Juan Rulfo urbano; realmente ese Rulfo existió, se alejó por completo del ambiente provinciano, mejor dicho de otro modo: ya no siguió escribiendo de la ciudad, que fue el escenario primero para sus personajes, como lo es este cuento que se desenvuelve entre la colonia Guerrero y la Alameda Central de finales de los años treinta y principios de los cuarenta, como lo explica Roberto García Bonilla en el artículo "El camino de Rulfo", publicado en la revista *Nexos*, núm. 473 de mayo 2017:

> Es el ambiente, los sitios, sus rutinas y su inmersión en la ciudad lo que hace notable "Un pedazo de noche". La delimitación geográfica es la Alameda Central y la colonia Guerrero. La calle de Valerio Trujano es próxima a la calle Dos de Abril y a la Plaza de la Santa Veracruz, donde se vendían ataúdes y coronas fúnebres: ahí también las prostitutas ofrecían sus servicios. Estamos en una zona proletaria de la ciudad cercana a las columnas marmóreas del Palacio de Bellas Artes, inaugurado en 1934 (41).

Por lo tanto, aquí tenemos al escritor urbano, quien, para ese momento, ya se había trasladado a la Ciudad de México. Si revisamos el capítulo 1, podemos hacer el símil de la constante en torno a la mujer transgresora, en este caso, en el relato de nuestro interés será la prostituta quien cumple ese lugar. Por ahora revisemos rápidamente el origen de este texto para abordar las obsesiones metafóricas y así hacer una interpretación de todas ellas.

3.1 EL AUSPICIO DE UNA OBRA INCINERADA

Poco se sabe hoy en día de la existencia de una novela anterior a *Pedro Páramo*, escrita por el mismo autor, novela que en palabras de Rulfo fue incinerada casi en su totalidad, porque representaba un lenguaje retórico y rimbombante, además de ser autobiográfica: acepta el autor verter su vida en una obra, eso ayuda en cierto modo a avanzar con el análisis psicocrítico, porque vamos debajo del agua en busca del origen obsesivo en su escritura, y esta confesión nos alumbra en interpretar lo que pudo haber escrito ahí a partir de un fragmento que sí se publica. *El hijo del desaliento* fue el nombre de aquella obra, como lo cita Sergio López Mena en el prólogo a *El Llano en llamas* (de Plaza y Janés), fragmento que es una transcripción de las palabras de Juan Rulfo:

> Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trataba de expresar cierta soledad. No convencía. Pero el hecho de que escribiera se debía precisamente a eso: parece que quería desahogarme por medio de la soledad … En realidad yo estaba solo en la ciudad, que era una ciudad pequeña, miserable. Una ciudad burócrata. Yo no conocía a nadie, así que después de las horas de trabajo me quedaba a escribir. Precisamente como una especie de diálogo conmigo mismo … De eso se trataba en esa novela que yo destruí, porque estaba llena de retórica, de ínfulas académicas, sin ningún atractivo, más que el esteticado y lo declamatorio de su lenguaje, del cual me daba exactamente cuenta (8-9).

¿Realmente con ello libró la soledad? No del todo, aunque sí tuvo una introspección a su pasado y esta novela ayudó a cimentar el proceso a nivel psíquico para la elaboración de lo que siguió escribiendo, pues se vio reflejado en ella, por lo que los personajes representaban su vida misma. De haberse publicado la obra, esclarecería más el enigmático mundo rulfiano; hoy se leería una novela urbana de él que probablemente pudo ser menor a *Pedro Páramo*, sin embargo no le restaría importancia, ya que el simple hecho de pertenecerle a un autor importante la volvería inmediatamente una novela interesante; probablemente él no lo pensó así, pues no sabía la dimensión que tendrían sus escritos. Por este motivo es necesario seguir con el análisis psicocrítico, para unir fragmentos superpuestos.

Hay otro asunto importante qué señalar, y es que la única parte de la novela que se salvó de ser incinerada fue: "Un pedazo de noche", esto se debe a que el escritor Efrén Hernández logró rescatar el texto, para después publicarlo en la *Revista Mexicana de Literatura* como ya lo mencioné. No obstante, también se cuenta en palabras de Sergio López Mena que Efrén Hernández convencía a Juan Rulfo de que intentara publicar algún capítulo de su novela (*El hijo del desaliento*) en la revista *Romance.* Rulfo siguió ese consejo, pero dada la negatividad de la revista, destruyó casi por completo su novela.

No queda más que un fragmento de lo que fue esa obra que reflejaba la urbanidad y al individuo solitario en medio de una urbe. Como lo señala Roberto García Bonilla en el artículo de la revista *Nexos*: "La Ciudad de México es un tema doblemente suspendido en la obra de Juan Rulfo: interrumpido y pendular a la vez. La novela y los cuentos que no llegaron a publicarse denotaban un concentrado proyecto que no fructificó por una autocrítica estéril, además de rutinas que lo mantuvieron absorto" (42).

Sea que la novela hubiese sido desarrollada en la provincia o en la ciudad; sea cual fuere, ya empezaban a surgir motivos que se volverían recurrentes en la narrativa posterior, motivos que Rulfo trabajaría de una mejor manera en lo que escribiría posteriormente. Lo detallo mejor en

el subcapítulo siguiente, donde comparo "Un pedazo de noche" con otros pasajes rulfianos que tienen cierta similitud y no dejan de ser objeto de estudio y de interés por los lectores.

3.2 EL ABANDONO EN LOS PERSONAJES

Comienza a perfilarse una cierta singularidad en el texto "Un pedazo de noche", cuando sus personajes se tornan seres marginales, que no tienen quién los pueda entender ni tienen una identidad propia. Un sepulturero que busca la compañía de una mujer, la misma que ejerce el oficio de la prostitución: Claudio Marcos y Olga, o Pilar, la mujer que va cambiando de nombres, porque su identidad es un espejo sin rostro, que se trasluce al amparo de la noche, de "Un pedazo de noche" como titularía su autor este relato.

Así Rulfo pone a dos seres que se vuelven a la urbe que los ha despojado de una vida. En otros pasajes de la obra se muestran de nuevo seres marginados, como en "Nos han dado la tierra", ahí a los campesinos les dan tierras estériles que ya no sirven para sembrar, o en "Macario", donde un enfermo mental es víctima de los abusos de su cuidadora.

En el pueblo de *Pedro Páramo* sus habitantes serán marginados cuando el cacique ya ha decidido dejarlos morir de inanición. El hijo de ese cacique, Juan Preciado (que ha de visitar aquél Comala deshabitado), que nunca conoció a su padre y ya ha perdido a su madre, se compagina un tanto con el niño que Claudio Marcos lleva en brazos, quien dice que es su ahijado y está bajo su resguardo, pues sus compadres están bebiendo alcohol:

> No, el niño no era suyo. Era de un compadre. Nomás que él se había acomedido a cuidarlo porque hoy la estaba celebrando. Bueno, todos los días se las colocaba, pero nunca se había puesto tan necio como ahora. Por eso había sacado al niño de la cantina, para que no siguiera aporreándose la cabeza cada vez que el compadre se caía al suelo. Y como ya estaba desentendido, fue fácil quitárselo. Lo bueno va a estar mañana cuando recuerde y no dé con el muchachito ni se las huela dónde lo dejó (157-158).

Más adelante retomo la figura del niño pequeño en la obra rulfiana. Por consiguiente, en el texto el autor expone a una prostituta, que lo único que teme es que su padrote la castigue por irse con un cliente que llevaba entre brazos a un niño. Pareciera muy improbable que el creador de este fragmento volviese a utilizar la figura de la prostituta o la prostitución en algún texto literario posterior, sin embargo, siguió esa figura. Por consiguiente, veamos que en *Pedro Páramo* encontramos cómo Dorotea era quien le traía muchachas a Miguel Páramo, y se lo confiesa al padre Rentería justo después de haber muerto Miguel: "—Ya que no puedo causarle ningún perjuicio, le diré que era yo la que le conseguía muchachas al difunto Miguelito Páramo. El padre Rentería, que pensaba darse campo para pensar, pareció salir de sus sueños y preguntó casi por costumbre: — ¿Desde cuándo? –Desde que él fue hombrecito. Desde que le agarró el chincual" (95). Por lo tanto se puede mencionar que Dorotea prostituía algunas muchachas con el hijo de Pedro Páramo.

Todavía en *El Llano en llamas* se alude la prostitución y la transgresión moral que se adjudica primeramente en el cuento "Anacleto Morones", donde la última religiosa, de nombre Pancha, pasa la noche en casa de Lucas Lucatero, con el fin de prostituirse para convencer precisamente a Lucas Lucatero de ir a Amula a dar testimonio de la santidad de Anacleto Morones: "—Bueno, me quedaré contigo; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me

prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasé la noche ruéguete y ruéguete. Si no, ¿cómo le hago? ” (201). En el cuento “En la madrugada” existe una mención sobre la prostituta, y es al personaje de Margarita en quien recaería, aunque cabría decir que es más un incesto entre tío y sobrina quienes mantienen relaciones sexuales a escondidas.

Empero probablemente el cuento más mencionado sobre la prostitución dentro de *El Llano en llamas* será: “Es que somos muy pobres”. Aquí el narrador, que es paralelamente el hermano de Tacha, menciona cómo sus otras dos hermanas se echaron a perder a causa de la pobreza en la que se encontraban en la casa:

> Y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes … Y tan luego que crecieron les dio por andar con hombres de lo peor, que les enseñaron cosas malas. Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban a cada rato por el agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima (46).

Casi al final del cuento, el protagonista testigo ve a su hermana Tacha (la misma a la que se le empiezan a abultar los senos por su edad preadolescente), piensa él en ese momento en el porvenir de ella, que ha perdido a su vaca *Serpentina* por la crecida del río, y la preocupación de este hermano es que su hermana menor siga los pasos de sus otras hermanas: “El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos mojados de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a

trabajar por su perdición" (48). Es así como la figura de la prostitución continúa después de "Un pedazo de noche", donde ha comenzado de una manera fantástica.

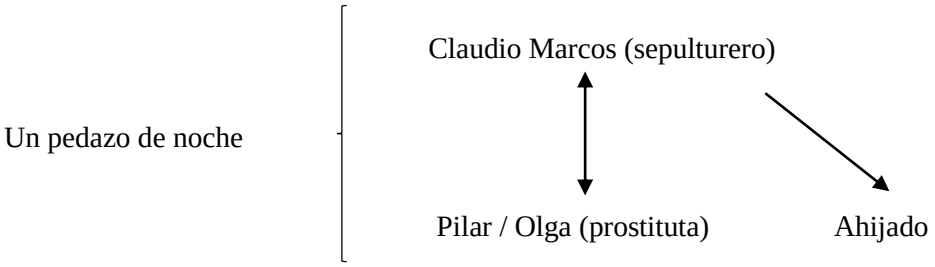
También en el texto el sepulturero se halla abandonado y en condición precaria, pues no tiene al parecer alguien cercano, solamente a sus compadres que se la pasan bebiendo en la cantina, además el único lazo que une a Claudio Marcos con la existencia y la felicidad sea quizás la búsqueda de esa misma existencia y felicidad en una mujer que ejerce la prostitución, con Pilar u Olga. Algo similar pasa con la marginalidad de estos dos personajes, aclara Roberto García Bonilla:

> "Un pedazo de noche" narra el encuentro de dos seres desarraigados que navegan en la marginalidad; la manera de ganarse la vida no puede ser más opresiva: él es sepulturero y ella prostituta. Viven en la precariedad. Representan parte de la migración de provincianos que llegaron a la Ciudad de México intentando mejorar sus vidas. Es notorio cómo el léxico en esta narración es simple, directo, apenas si aparecen coloquialismos, no hay una particular habla de los personajes quienes adquieren identidad más por su fragilidad social y su pesimismo que por la caracterización de su habla, a diferencia de la atmósfera de *El llano en llamas* (41).

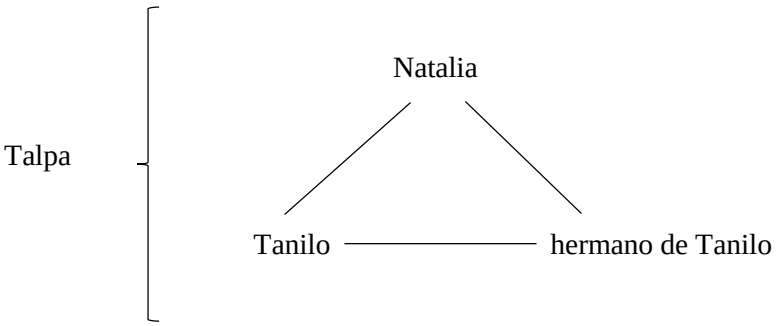
Y es lógico que García Bonilla mencione la migración, pues si se revisa la historia de finales de los treinta y principios de los cuarenta, gente de provincia comenzaba a emigrar a las ciudades, principalmente a la Ciudad de México, que para esos años era una incipiente urbe.

Algo singular también es que el autor recrea una trinidad anecdótica narrativa en este cuento, una trinidad que está compuesta por Olga-Pilar, Claudio Marcos y el niño, pues son quienes

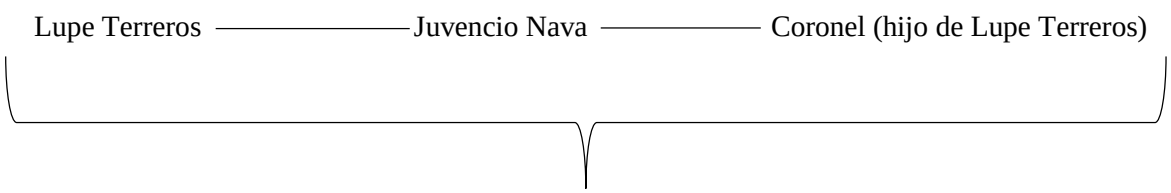
nos enseñan la ciudad de noche y por quienes acontecen los sucesos. Lo ejemplifico en el siguiente diagrama:



Pero este texto es el germinador de otras trinidades anecdóticas narrativas que serán constantes, y por lo tanto, obsesión en la obra *a posteriori* del escritor, por ejemplo en "Talpa", "¡Diles que no me maten!", "No oyes ladrar los perros", "Paso del Norte" y "La herencia de Matilde Arcángel" de *El Llano en llamas*:

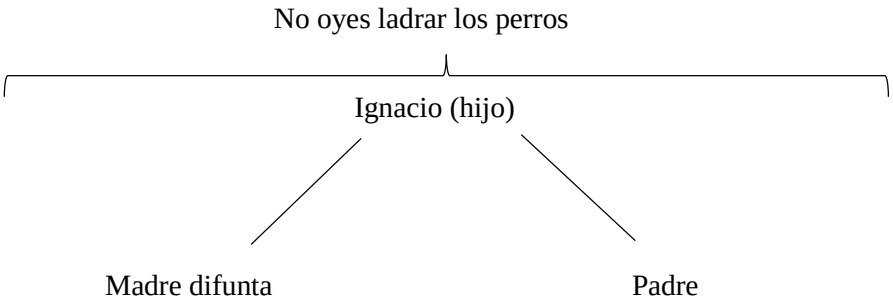


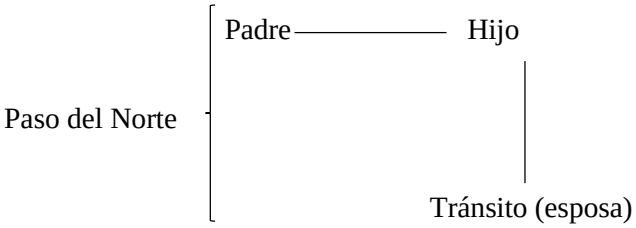
Aunque en "¡Diles que no me maten!" se cuenta con la participación de cuatro personajes activos, con Justino, hijo de Juvencio Nava, su participación se remite al inicio y al final, no obstante la mayoría del relato está representada por tres personajes, tomaré esos tres:



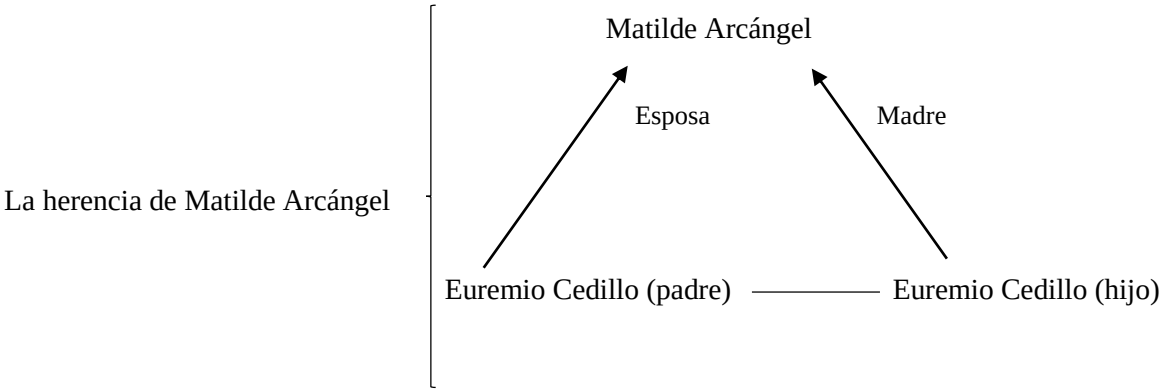
¡Diles que no me maten!

En "No oyes ladrar los perros" sucede un caso parecido al ejemplo anterior, nada más cambia el hecho de que el personaje (el de la madre) ya ha muerto, pero el peso narrativo que tiene es tan significativo como lo tiene Crispín en "La vida no es muy seria en sus cosas", donde también existe una trinidad anecdótica que se representa por el triángulo de la familia: el padre, la madre y el hijo:

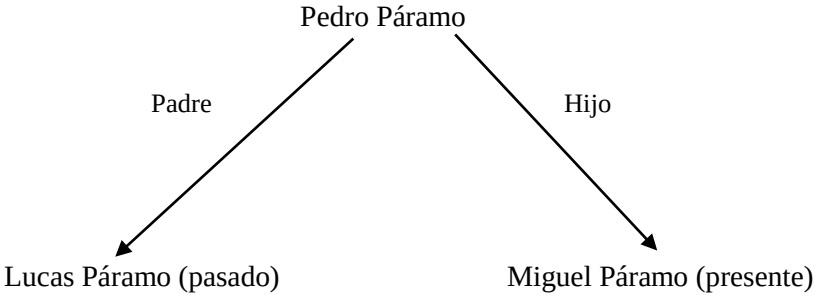


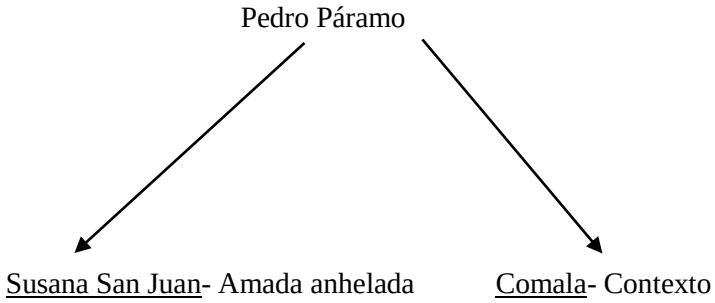


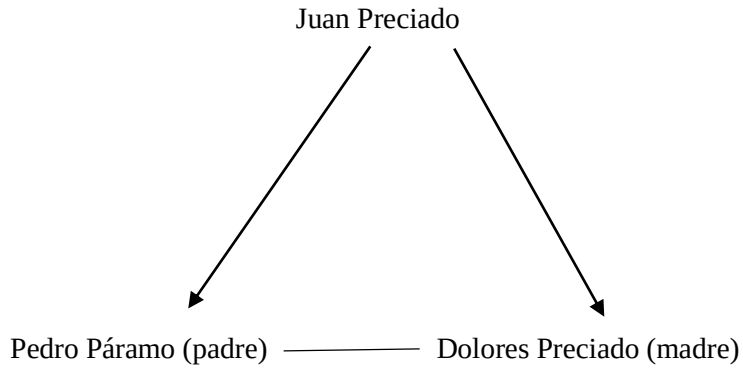
La madre que aparece en el cuento "La herencia de Matilde Arcángel" muere en el transcurrir de la narración, la misma que es contada por un narrador testigo de nombre Tranquilino Herrera, que es un observador de la historia, pero para quedar de nuevo en una trinidad anecdótica narrativa, representada nuevamente por una madre, un padre y un hijo, lo omitiré:



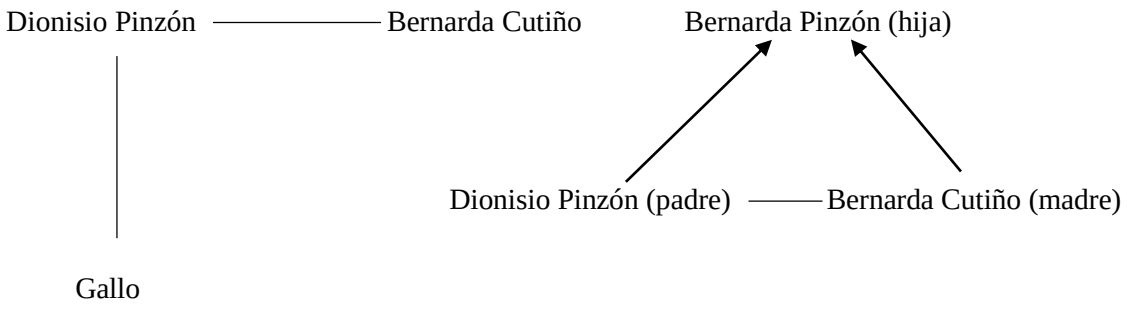
En *Pedro Páramo* encontramos al cacique de Comala en tres trinidades anecdóticas que rigen de manera atemporal y precisa la narración de la novela. En una de las tres trinidades existe la familia compuesta por el padre, la madre y el hijo, en este caso es el hijo abandonado, representado por Juan Preciado:



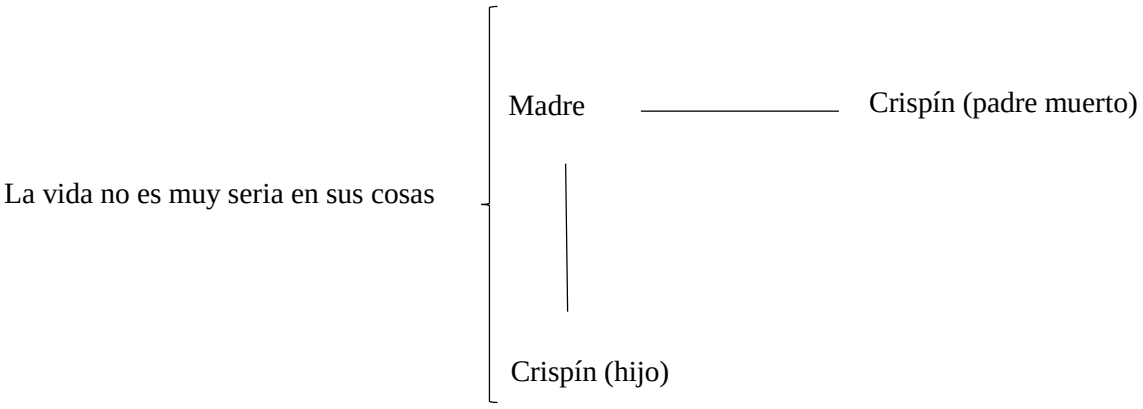




Cuando Juan Rulfo escribe el guion de cine *El gallo de oro*, repite esta constante de la trinidad anecdótica, así como del trío familiar con el Gallero, Dionisio Pinzón; la Caponera, Bernarda Cutiño y su hija, Bernarda Pinzón:



Tanto "La vida no es muy seria en sus cosas" como "Un pedazo de noche" tratan tres personajes que tienen una ilación consanguínea en la trama, y por ellos se hilvana la narración, o bien, tres personajes que marcan profundamente la narración y por estos mismos la historia tiene un cimiento literario:



Mediante la terminación "trinidad anecdótica narrativa", de mi propia autoría, represento a tres personajes o, en su caso, contextos que mantienen el cuento o la novela rulfiana sujeta a un poder literario protagónico en la historia, sin quitarle mérito al protagonista o protagonistas, simplemente es para dar a entender que Rulfo se basa en tres personajes, que son constantes y obsesivos en la mayoría de su obra, mismos que, como ya lo pude mostrar en los diagramas anteriores, tienen una base primera en los dos textos literarios aquí analizados.

3.3 INFANCIA, SOLEDAD Y NOCHE

Infancia, soledad y noche son motivos recurrentes en "Un pedazo de noche", mismos que Juan Rulfo seguiría utilizando en su narrativa. Para escudriñar el cuento, ejemplifico el tema de la infancia, primero en "Un pedazo de noche", luego en su narrativa posterior, además aludo el otro cuento: "La vida no es muy seria en sus cosas", que también fue germinador del mismo tema. En el primero, se nota claramente cómo existe un cierto apego por el tema de la infancia prematura. Claudio Marcos presenta a su ahijado como un niño, que bien podría ser, por los diálogos que se muestran, un niño de no más de dos años: "Pero aquél niño no tenía sueño; se revolvía como gusano y buscaba con su boca allí donde sabía que estaba la comida. A rasguño y rasguño fue abriéndome la blusa hasta que sus manos se agarraron a mis senos" (157); "El niño mordisqueaba con su único diente hasta ir achicando el pan, luego amasaba el migajón granuloso y de pronto se lo tragaba de un tirón" (159). Y así, este personaje, el del niño, se muestra como un personaje pasivo que depende en ese momento de su padrino, quien lo lleva consigo.

Paralelamente al anterior, en el segundo relato encontramos a un bebé que se encuentra dentro del vientre materno, y su sentir está supeditado al de la mamá, por lo tanto tenemos a un personaje pasivo, como lo es el ahijado de Claudio Marcos: "Él sin conocer todavía la luz, puesto que aún no nacía, se dedicaba sólo a vivir en medio de aquella oscuridad y a hacer, sin saberlo, más y más lentos cada vez los pasos que daba su madre al caminar por los corredores" (164). Al final sabemos que Crispín no nacerá.

¿En qué otros relatos Rulfo escribió sobre la figura del niño pequeño?, tenemos algunos pasajes de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo* donde existe un infante activo, a punto de nacer, o que ya ha muerto, por ejemplo, al finalizar el cuento de "El Llano en llamas" se presenta el

encuentro de un padre con su hijo. El padre va saliendo de la cárcel por estar en la Revolución y llega una muchacha a su encuentro, quien había sido raptada por él, de sobrenombre el *Pichón*, la misma que le muestra a su hijo:

> Yo salí de la cárcel hace tres años … Me agarraron por otras cosas, entre otras por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas. Ahora vive conmigo una de ellas, quizá la mejor y más buena de todas las mujeres que hay en el mundo. La que estaba allí, afuerita de la cárcel, esperando quién sabe desde cuándo a que me soltaran … –Tengo un hijo tuyo –me dijo después–. 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 (110-111).

En "Paso del norte" tenemos a los hijos pequeños que se quedaron con su abuelo, mientras su padre estaba en Estados Unidos en busca de una mejor vida. En "La herencia de Matilde Arcángel" se presenta, además de un conflicto con el padre, la situación de la vida en elegir la muerte de la madre por la del hijo pequeño: "Y parecía haber muerto contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída, ya que se le traslucía la alegría en los ojos" (180). Así también, tenemos un pasaje en "El hombre", donde resalta un niño al que han llevado a enterrar, "Me acuerdo. Fue el domingo aquel en que se me murió el recién nacido y fuimos a enterrarlo" (52). Aunque probablemente es una obsesión no tan prolongada, se mantiene ese sesgo de repetición en el libro de cuentos.

Casi al final de la historia de *Pedro Páramo*, semejante al ejemplo de "El hombre", el hijo de Abundio Martínez y de la Cuca muere recién nacido: "La Cuca, que todavía ayer se acostaba

con él, bien viva, retozando como una potranca, y que lo mordía y le raspaba la nariz con su nariz. La que le dio aquel hijito que se les murió apenas nacido, dizque porque ella estaba incapacitada: el mal de ojo y los fríos y la rescoldera y no sé cuántos males tenía su mujer" (156). En la misma novela hallamos la figura de Miguel Páramo cuando lo llevan con el padre, Pedro Páramo, quien en un principio lo rechaza para hacerse cargo, al transcurrir los años, ya en la adolescencia, Miguel Páramo moriría tratando de cruzar una cerca montado en su caballo:

> –Don Pedro, la mamá murió al alumbrarlo. Dijo que era de usted. Aquí lo tiene. Y él ni lo dudó, solamente le dijo: – ¿Por qué no se queda con él, padre? Hágalo cura. –Con la sangre que lleva dentro no quiero tener esa responsabilidad. – ¿De verdad cree usted que tengo mala sangre? –Realmente sí, Don Pedro. –Le probaré que no es cierto. Déjemelo aquí. Sobra quien se encargue de cuidarlo. – En eso pensé precisamente. Al menos con usted no le faltará el sustento. El muchachito se retorcía, pequeño como era, como una víbora. – ¡Damiana! Encárgate de esa cosa. Es mi hijo. Después había abierto la botella: –Por la difunta y por usted beberé este trago. – ¿Y por él? –Por él también, ¿por qué no? Llenó otra copa más y los dos bebieron por el porvenir de aquella criatura (89-90).

Es realmente interesante por qué un autor escribiría en estos pasajes sobre la infancia, notamos el peso significativo oculto que se le da, tenemos personajes infantes que están presentes en las historias literarias desde los primeros dos textos del autor, remito a interpretar que la infancia tuvo que ser traumática por los infantes que mueren y están en la narrativa de Rulfo, vemos la

muerte presente desde los primeros años, eso equivale a que el autor desde que nace tiene un destino de cohabitar con la pérdida familiar.

Revisemos ahora la obsesión por la soledad, en la que se hallan inmersos Claudio Marcos y Pilar u Olga. Uno en su rol de sepulturero, y la otra como objeto sexual de hombres, que se marchita paulatinamente por el desgaste de las noches.

Cuando, en un diálogo directo, Claudio Marcos conversa con Olga o Pilar le menciona a ésta que ella ha de odiar a la gente, de la misma manera que al parecer él lo hace: "–Soy sepulturero. ¿No te asustas si te digo que soy sepulturero? Pues bien, eso soy yo. Y nunca he dicho que con ese trabajo no gano ni para vergüenzas. Es como cualquier otro. Con la ventaja de darse muy seguido el gusto de enterrar a la gente. Te digo esto porque tú, igual que yo, debes odiar a la gente. Tal vez mucho más que yo" (160). La soledad de ellos los vuelve seres que no pueden tener un trato igual con la gente, que el simple contacto con personas refleja su condición de sujetos miserables en la vida, por eso han preferido la soledad, porque ésta es más soportable que la vida que ellos cargan a cuestas.

Del mismo modo en "La vida no es muy seria en sus cosas", la madre de Crispín se muestra inmersa en la soledad, con el anhelado recuerdo de su marido, en la esperanza de ser más dichosa por el nacimiento de su hijo, el cual espera en su vientre. Por consiguiente en la narrativa rulfiana, se volvió repetitivo el tema, por ejemplo en "Luvina", un lugar que pareciera sacado de algún rincón olvidado y solitario, donde sólo podemos escuchar el ruido del silencio, semejante al Comala que visita Juan Preciado, un Comala que a diferencia de Luvina sólo perviven sus recuerdos a través de sus murmullos y de sus fantasmas, que han de pasearse solitarios. En algún momento, Rulfo mismo aceptó que "Luvina" había sido inspiración para escribir *Pedro Páramo* y por lo tanto construir el pueblo mítico de aquella novela. Entonces existe un ambiente parecido en los dos lugares, ya que en "Luvina" un hombre nos cuenta el abandono en el que se halla el pueblo, donde habitan algunos niños, mujeres y ancianos. En

Comala ya no hay gente, pero sí varios murmullos que nos evocan el pasado como un recuerdo triste y lleno de soledad; al final tenemos dos contextos de Rulfo similares donde la atmósfera narrativa se puede percibir un tanto triste.

Entre algunos otros personajes que sufren o viven la soledad están Dionisio Pinzón, el gallero de *El gallo de oro*, el cual queda huérfano de madre y padece un ensimismamiento hasta el momento en que decide unirse a la Caponera y formar una vida junto a ella. También como personaje que padece la soledad está el hijo de *Pedro Páramo*, Juan Preciado, que ya no tiene a nadie, solamente a su padre, el cual nunca encuentra. El mismo Pedro Páramo, al igual ha perdido a su allegado Fulgor Sedano a quien han matado, y también pierde a Miguel Páramo, el cual ha muerto accidentalmente. La única en quien podría consolarse sería en Susana San Juan, pero igualmente muere, para al final de la novela quedarse solo y taciturno, por lo que es un personaje al que ha invadido la soledad.

Los anteriores son algunos de los ejemplos más claros de la soledad dentro de los personajes, pero cabría ahora mencionar una obsesión interesante que desde "Un pedazo de noche" se menciona como una constante, ya el nombre del cuento nos sugiere esa obsesión que es la noche, la misma que de manera precisa invade la escritura de este autor Jalisciense.

Y es que la historia transcurre en el tiempo después del crepúsculo, como lo narra Olga, o Pilar: "Una noche se me acercó un hombre. Esto no tenía importancia, pues para eso estaba yo allí, para que me buscaran los hombres" (156); "–No sé a cuál de todas tus comadres me refiero. Pero a mí no me va a ir muy bien esta noche. No ganaré ni para vergüenzas" (160). Un dato curioso es que en *El Llano en llamas* hay dos títulos que refieren a la noche: "En la madrugada" y "La noche que lo dejaron solo". Pero no obstante es en "Un pedazo de noche" donde se dibuja primero esta obsesión. Aparte de esos títulos. En el libro de cuentos se retomará la noche en "Talpa", "Macario", "¡Diles que no me maten!", "Luvina" y "No oyes ladrar los perros".

En "Talpa": "Ni después, al regreso, cuando nos vinimos caminando de noche sin conocer el sosiego" (69); "No está por demás decir que eso era lo que queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos por el camino de Talpa … Me acuerdo muy bien de esas noches" (72); "Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegara 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" (73); "Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar" (75).

En "Macario": "Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció" (83); "Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada … si me moría yo solo allí, en alguna noche" (85); "Toda la noche me la pasé untándole saliva y rezando con ella, y hubo un rato, cuando vi que no se aliviaba con mi remedio" (88).

En "¡Diles que no me maten!": "Así, de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir" (115); "La madrugada era oscura, sin estrellas" (118); "Dejó caer otra vez los brazos y entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche" (120).

En "Luvina": "En Luvina los días son tan fríos como las noches" (123); "Y afuera seguía avanzando la noche" (124); "Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche" (130); "No, no se me olvidará jamás esa primera noche que pasé en Luvina … Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza" (131); "Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche" (135).

En "No oyes ladrar los perros": "La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda" (159); "Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y

oscurecía más su sombra sobre la tierra" (160); "El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo … La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz" (161); "Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna" (164). En este relato se aprecia a la luna como portadora de la noche, en la cual van padre e hijo caminando.

Cuando Rulfo llega a vivir a la Ciudad de México le nació el hábito de escribir por las noches (como se comprueba en *Cartas a Clara*), por eso, de manera inconsciente, el ambiente nocturno se impregnaba en sus textos, además simbólicamente nos cuenta algo la noche, la soledad en la que se hallan los personajes que suelen ser partícipes de los relatos. Cercano a esto, mi interpretación se puede comparar con el estado onírico que se impregna en las atmósferas literarias que el autor crea. Así, él recrearía sucesos oníricos de la infancia en sus relatos. Freud menciona en *La interpretación de los sueños*: "Cuando más ahondamos en el análisis de los sueños, más frecuentemente descubrimos las huellas de sucesos infantiles que desempeñan, en el contenido latente, el papel de fuentes oníricas". Por lo tanto, Rulfo habría escrito parte de sus sueños al evocar repetidas veces la noche. También esta obsesión (por la noche) simboliza la parte obscura del ser, el reino del inconsciente, el paso al "ello" y al principio del placer.

Por consiguiente en la novela también se hallan evocaciones nocturnas, algunas de ellas son: "–Todo comenzó con Miguel Páramo. Sólo yo supe lo que le había pasado la noche que murió … Me extrañó porque nunca volvía a esas horas. Siempre lo hacía entrada la madrugada" (29-30); "No le hace que nomás haya sido por esta noche" (64); "Hoy en la noche lo agarraré. –¿Me vas a dejar sola a la noche? –Puede ser que sí. –No podré soportarlo. Necesito tenerte conmigo. Es la única hora que me siento tranquila. La hora de la noche. –Esta noche iré por el becerro" (68); "El calor me hizo despertar al filo de la medianoche … Y es que no había aire; solo la noche entorpecida y quieta, acalorada por la canícula de agosto" (74); "–No sé. Dice que

la noche en la cual él tardó en venir sintió que había regresado ya muy noche, quizá de madrugada" (128).

Los anteriores pasajes son ejemplos de la metáfora obsesionante que surgió primero en "Un pedazo de noche", luego en *El Llano en llamas* y en la novela, pero en fin, meras evocaciones que dan pie a que el fragmento escrito y después publicado por el autor fue una cuna para personajes o bien, para temas que se posarían en otros textos del autor jalisciense.

Cabe destacar que pareciera transferirse el final de "Un pedazo de noche" a un episodio en la novela de Rulfo. En el relato, Olga o Pilar duerme y descansa hasta el final de esa madrugada, después de caminar por las calles con un hombre. En la novela de 1955, Juan Preciado llega a una casa donde están dos hermanos que se han convertido en amantes, ellos tienen una conversación semejante a la conversación del sepulturero y la prostituta.

Por último, agrego una obsesión más que Juan Rulfo muestra en su primer texto, y posteriormente se manifestó en la novela de una forma poderosa y significativa. Si se lee al inicio del relato, la voz de Olga o Pilar nos da una pista de la constante al inicio y nos muestra una pista de este recurrente: "Hay algo dentro de mí que busca desbaratar los malos recuerdos. Yo estaba entonces en mis comienzos … Así en estas andanzas, fue cuando conocí al que después fue mi marido … Una noche se me acercó un hombre" (155-156). Claramente se distingue la analepsis, pues la narradora nos cuenta el tiempo en el cual han ocurrido los hechos, mismo que es pretérito. En *Pedro Páramo* existe esa analepsis, ese regreso a los hechos que ya acaecieron, en *El Llano en llamas* también aparece esta constante, primeramente en "Talpa", donde tenemos un cuento circular, de igual manera en "Luvina", cuento circular. Después tenemos más remembranzas en "Acuérdate", "El día del derrumbe", "La herencia de Matilde Arcángel" y por último, en "Anacleto Morones".

La Real Academia Española define el término analepsis como "pasaje de una obra literaria que trae una escena del pasado rompiendo la secuencia cronológica", y Rulfo lo hizo desde su primer texto literario, probablemente a propósito, pero sin saber que ese estilo por el que optó lo hizo en una forma que pareciera una constante y, por lo tanto, de una manera obsesiva ¿Por qué volver al tiempo pasado en los textos del autor? ¿Habría acaso algo importante en los hechos? Revisemos las redes asociativas que se han presentado en los dos textos de interés para la disertación que hacemos.

3.4 AGRUPAMIENTO DE REDES Y METÁFORAS OBSESIVAS EN LOS DOS TEXTOS

Desde el punto de vista psicocrítico sobre la base de figuras obsesivas con las que contamos (en un primer paso del método de su análisis, se da un acercamiento a las figuras y constantes por medio de la superposición de textos de un autor, mismo que aplico en el primer cuento publicado de Rulfo y en el fragmento de novela, para después conseguir un despegue de imágenes u obsesiones presentes para descubrir lo que posteriormente Mauron llamará "el mito personal") se menciona: "La psicocrítica debe investigar si estas obsesiones tienen raíces inconscientes. Cree descubrirlas en las fantasías anteriores de angustia, igualmente

inconscientes" (Mauron 70)[22]. Algunas de esas fantasías encuentran su raíz en el estado de reposo nocturno, el sueño. Las mismas fueron transferidas por su autor al campo literario como consecuencia de una imaginación o un estado de creatividad que el autor maneja a través del inconsciente, la repetición constante por la noche nos da esa pista. La noche que evoca el estado onírico en los dos textos analizados es fundamental para crear el ambiente característico de la narrativa rulfiana, aunado a una analepsis que es una total remembranza del estadio infantil, un retorno al pasado que el autor profundiza en toda la obra.

Por lo demás tenemos una figura fundamental que nos encausa a una interpretación, la mujer, misma que está presente al comienzo de la escritura literaria en Rulfo y por ende en los dos textos. La madre, la esposa o la prostituta, fungen como una redentora y protectora sobre los hechos traumáticos que destacan en las vivencias de los personajes, hechos como la muerte, la orfandad, el miedo y el abandono.

Así mismo, el hecho de morir puede representar la incertidumbre sobre el futuro de la infancia en el personaje huérfano que está desprotegido, y en algunos casos queda relegado a un segundo plano narrativo. Por lo mismo, la infancia se subordina a los recuerdos traumáticos reflejados de manera inconsciente en la repetición de temas recurrentes durante toda la obra literaria del autor. Rulfo nos muestra temas y redes que se agrupan unas con otras para hacer un pequeño mapeo a nivel psíquico de problemas y angustias, que se reflejan en lo que ya ha escrito. El análisis presente toma un cuerpo más definido, aunque aún falta aplicar el acercamiento a los dos pasos finales del método, ya hemos separado rasgos y agrupado constantes obsesivas que decodifican tanto "Un pedazo de noche" como "La vida no es muy seria en sus cosas".

[22] Cita tomada de *Psicocrítica del género cómico* de Charles Mauron.

Al final nos cuestionamos ¿qué pasó en la vida de Juan Rulfo? Para responder la pregunta tenemos que revisar su biografía y unir el análisis con los relatos que se abordan aquí, sin desapegarnos de la obra total; ¿qué factores y vivencias ocurrieron en el joven Juan Rulfo? Estas preguntas serán aclaradas en la siguiente parte del método psicocrítico, en donde se clarifica "el mito personal", ahí la personalidad inconsciente y su evolución en el autor jaliscience salen a relucir.

4. LA RECURRENCIA TEXTUAL: LA VIDA DESFRAGMENTADA

> Aquí solamente hay niebla, mucha oscuridad y niebla revuelta con lluvia. Esa llovizna que tú conociste. Por las noches deja de llover agua, pero siguen lloviendo recuerdos dentro del corazón de uno…
> *Cartas a Clara*, Juan Rulfo.

Ya he revisado un poco la superposición de la obra rulfiana, las similitudes existentes en los dos primeros textos de Rulfo, la evolución de los personajes signados por un tema, que se convierte en una constante obsesiva en el escritor y que con ello notamos un aspecto o una personalidad sombría de su creador. Ahora en el presente capítulo abordo los pasos tres y cuatro del método psicocrítico, develo un mito personal iniciático desde el análisis de las metáforas obsesivas que surgieron en el proceso de la superposición de los dos primeros textos. Así, posteriormente llego a los resultados comparativos de lo que fue la vida del autor. Por eso mismo recapitulo los indicios recurrentes en los relatos que me importa tratar.

En los dos textos de Rulfo hallamos once metáforas obsesivas que ocupa desde sus inicios en la escritura imaginativa para prolongarlos en su obra posterior. En "La vida no es muy seria en sus cosas" bien podemos apreciar la génesis de cuatro metáforas más predominantes: la muerte de los personajes, la orfandad, la muerte como ente constante y el miedo. Esto ya lo he analizado previamente en el capítulo segundo y parte del tercero. Paralelamente en "Un pedazo de noche", texto más extenso que el primero, abundan la mayoría de las constantes: personajes

abandonados (o marginales), tema de la prostituta o prostitución (mujer transgresora), trinidad anecdótica narrativa, infancia, soledad, noche y analepsis.

Hay, sin embargo, momentos de comunión entre un texto y otro donde los recurrentes se sitúan en ambos relatos, porque las obsesiones predominantes en el segundo texto analizado están todas en el primero, a excepción de la constante de la prostituta o mujer transgresora. Como ejemplo de ello es la orfandad igualmente presente en los personajes de "Un pedazo de noche", o el miedo, que invade a la prostituta de ser castigada por el "quiebranueces". Desde la óptica psicocrítica se clarifica mejor la personalidad inconsciente en Rulfo, se devela un anhelo o retorno al pasado, se descubre a profundidad una mentalidad triste en su creador a causa de la añoranza de la infancia, más presente como obsesión no disfrutada por la presencia del indicio de la muerte. Hay una cierta aprehensión oculta por la madre y la pérdida prematura del padre, se suma la ausencia de ambos en la infancia. Las obsesiones abren la puerta de algunos traumas circundantes en el autor, pues no se ven temas constantes de felicidad y dicha ni en los dos textos ni en la obra en general, por lo tanto estamos ante obsesiones sombrías que develan a un autor con una probabilidad alta de vida sombría (melancolía, desencanto, desesperanza, pesar, tristeza).

La soledad y el miedo como constante se aplican a la pérdida de la gente, que se remitiría a una pérdida completamente física, emocional e incluso espiritual. La muerte muy presente en los dos primeros relatos se mueve constantemente alrededor de personajes turbios, frente al comportamiento ante la vida, misma que desprecian, obligándose a sí mismos a caminar en un

destino sin esperanza. Al respecto Mauron dice: "En la psicocrítica de un solo autor, estas estructuras, al menos, ordenan palabras de una lengua y elementos de una personalidad … Puesto que ésta estudia en los textos las manifestaciones de la personalidad inconsciente" (Mauron 18-19). En la deconstrucción de los relatos del autor de Jalisco hay metáforas que nos muestran una mente interesante: la muerte, el miedo, la mujer transgresora, la noche y la analepsis; obsesiones que fragmentan sucesos inconscientes en la memoria, los que han sido depurados mediante la escritura. La escritura de esos traumas que se desarrollaron a lo largo de la vida ¿fueron acaso superados los traumas?

El mito personal se encargará de medir y comparar una realidad literaria de una realidad no ficticia, para comprobarlo vuelvo a citar al crítico francés, quien nos devela el significado de llegar a este punto donde se realiza el mito personal descrito en el capítulo "El mito y su dinámica" de *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*:

> L´idée de mythe personnel est-elle née d´une pensée logique recherchant partout l´unite ? Je ne le crois pas. Les chapitres précédents montrent assez comment des recherches diverses semblent conduire naturellement à une hypothèse de cette sorte. Dans chaque cas, et quel que soit le genre littéraire, l´application de la méthode révèle la hantise d´un petit groupe de personnages et du drame qui se joue entre eux. Ils se métamorphosent, mais on les reconnait et I´on constate que chacun d´eux, déjà, caractérise assez bien l´écrivain (209).

> ¿La idea del mito personal nació de un pensamiento lógico que buscaba por todos lados la unidad? No lo creo así. Los capítulos precedentes muestran bastante bien cómo es que las diferentes búsquedas parecen llevarnos naturalmente a una hipótesis de este tipo. En cada caso y sea cual fuere el género literario, la aplicación del método revela la obsesión de un pequeño grupo de personajes y del drama que se desarrolla entre ellos. Sufren una metamorfosis, pero se les reconoce y observamos que cada uno de ellos caracteriza lo suficientemente bien al escritor[23] (209).

Podemos apreciar una evolución dramática entre los personajes del autor, pues los primeros no tienen la misma complejidad como los del guion *El gallo de oro*, pues estos serían los últimos personajes literarios elaborados por él. No obstante también se muestra una obsesión entre los personajes que nos remiten a la configuración del mito del autor: ¿Existe la tragedia en los personajes de los dos textos? Sí, lo vemos en uno y otro relato, que caracterizan elucubraciones que se perciben dentro de la escritura en los dos cuentos tratados, y evolucionan junto con el autor en los posteriores textos. Se despeja una personalidad solitaria en el escritor, que se refugia en personajes un tanto sórdidos y llenos de cierta nostalgia, ¿por qué? En la personalidad

[23] Traducción realizada por Erik Sánchez Gutiérrez a *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel Introduction à la Psychocritique*.

social, el autor está situado en un espacio donde él puede hablarse a sí mismo y dialogar con esos personajes, se inmiscuye a través de las vidas que ellos tienen.

Los personajes particularmente recurrirán a la noche, es en ella donde por lo regular se tratan varias historias de Rulfo, misma noche que se acompaña por la soledad impuesta en la madre viuda que espera el nacimiento de su hijo. También la soledad en Claudio Marcos que le compra placer a una prostituta, la cual no tiene apego a nada. De alguna manera la soledad está simbolizada por la noche, nuestro escritor lo pone en evidencia. La ciudad se vuelve entonces vertiginosa a las circunstancias de la infancia prematura, y a la corrupción de la prostitución como medio de trabajo; diferente a los campesinos que pueblan la novela y el libro de cuentos, no obstante, en ambos casos, abundan personajes psicológicamente semejantes; Olga o Pilar transgrede al ser una mujer que alquila su cuerpo, algo similar ocurre con los personajes de "Anacleto Morones" donde las religiosas son persuadidas y seducidas.

Como punto clave en la construcción literaria del escritor, cabe mencionar las influencias nórdicas que tuvo para poder comprender que le interesaban ciertos temas con los cuales se llegó a identificar. Autores como Knut Hamsun, Jens Peter Jacobsen, Selma Lagërlof, Halldor Laxness, Giono y Ramuz[24] crearon en Rulfo un mito colectivo, que le ayudaría a ser parte de un grupo de escritores, o bien que conformara en Rulfo ciertas influencias literarias:

[24] **Jens Peter Jacobsen** (1847-1885) naturalista danés, se cree que Rulfo leyó de este autor *La señora María Grubbe*; **Knut Hamsun** (1859-1952) escritor de origen Noruego, su obra más representativa es *Victoria*, recibe el premio Nobel en 1920; **Selma Lagerlöf** nace en 1858 en Suecia, en 1909 recibe el premio Nobel, se supone que su obra *La saga de Gösta Berling* fue la que más dejó huella en la obra de Rulfo; **Halldor Laxness** autor de origen Islandés, nace en 1902, también recibe el Nobel en 1955. Su obra más conocida es la tetralogía *La luz del mundo*, publicada entre 1937 y 1940; **Jean Giono** (1895-1970) autor francés de novelas rurales, se hizo famoso con su primera novela, *Colline* (El cerro), editada en 1929; **Charles Fernand Ramuz** (1878-1947) autor Suizo, una de

> Durante las décadas de los años treinta y cuarenta, cuando Rulfo leía las novelas de Hamsun, muchos títulos de la obra del escritor noruego habían llegado en Alemania a 30 y 40 ediciones. No tenemos cifras exactas acerca de la difusión de su obra en México, pero sabemos que la obra del escritor noruego no se vendió en forma masiva. Sin embargo, sus novelas llegaban entonces a los pueblos. Rulfo las consiguió en San Gabriel, y el licenciado Leandro Gómez Limón me contó que durante su infancia vio novelas de este escritor en Yahualica, en los Altos de Jalisco (Vogt 88-89).

De las anteriores influencias, también ayudaría a conformar un mito colectivo en Rulfo. En este contexto Mauron opina al respecto en "La psicocrítica y su método"[25]:

> Una segunda hipótesis comprende la obra literaria como determinada, por lo menos parcialmente. Las determinantes serían exteriores (influencia del medio natural, observaciones, lecturas) o interiores (la personalidad). La crítica que denominaré clásica tiene como características: 1º El poner mayor énfasis en las

sus novelas más famosas es *Terror en la montaña* (1926), Ramuz narra en forma realista, define el carácter de sus protagonistas en su relación con la naturaleza. Información obtenida del libro *Juan Rulfo y el sur de Jalisco: Aspectos de su vida y obra* de Wolfgang Vogt.

[25] Charles Mauron en "La psicocrítica y su método", compilado por Carlos Pérez en *Tres enfoques de la literatura*.

> fuentes exteriores. 2º El limitar la personalidad a los elementos conscientes (Mauron 61).

Muchas veces Rulfo se alejó de las lecturas que sus contemporáneos tenían; huía de la ciudad para ir hacia la tranquilidad de la provincia jalisciense de manera temporal. Paralelamente, para crear el mito personal desde los dos textos, integró un tanto el yo creador (del cual ya se indagó en el capítulo 1) el yo social (o colectivo, indagado en este capítulo) y el inconsciente (el que se indaga desde el inicio hasta el final de la presente tesis). Éstos son las tres partes fundamentales para la deducción del mito personal según el análisis psicocrítico de Charles Mauron. A través de las lecturas de escritores de otras latitudes, a través de la construcción de su psiquis Rulfo desentraña a sí mismo su mito personal:

> Dice Mauron que todo artista posee su mito personal, cercano a los mitos universales, pero cifrado en los antecedentes tanto biográficos como sociales del escritor; a medida que el artista crea, ese mito personal se va diluyendo en el espacio de la propia obra; labor del crítico consiste pues en recuperar ese mito caminando al revés: del producto a su génesis. Concebida de esta manera, la sustancia de una obra artística estaría determinada tanto por el medio social como por la personalidad del creador y por el lenguaje. (Franco 14)

Así también, una circunstancia que contribuye a construir el mito personal desde la visión colectiva será el hecho de que los personajes, además de estar en soledad, la compartirán con su creador, pues el mismo Rulfo se encontraba en la ciudad cuando escribía estos dos textos. En la soledad de la ciudad Rulfo escribe "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche".

4.1 LA HISTORIA DE LA CONSCIENCIA RULFIANA

No es difícil indagar el mito personal de Rulfo por los datos que hoy día se tienen de él; de cualquier forma hay que indagar un tanto la personalidad inconsciente del escritor mediante el método psicocrítico, con base en el psicoanálisis, para develar los otros indicios inconscientes rulfianos no registrados todavía, mediante las constantes que ya he mencionado en capítulos anteriores. Por otro lado, a Rulfo le costaba trabajo escribir literatura, además de ser perfeccionista con sus relatos, pues si algo no le gustaba lo rompía inmediatamente, de aquí

que nunca publicaría los dos libros que se esperaban después de sus ya dos reconocidas obras. Me refiero a *La cordillera*, que vendría a ser una novela, y *Días sin floresta*, libro de cuentos:

> *Días sin floresta*, el libro que estoy escribiendo, es una serie de cuentos. Debido a la dificultad que tuve, al encontrarme que no iba a terminar eso que era mi proyecto: *La cordillera* –Se alargaba demasiado, se me iba de las manos esa novela— entonces pensé volver al cuento, a la pequeña historia, para narrar hechos, digamos, más pequeños. (Rama 221)[26].

A pesar del esfuerzo para escribir algo, Juan Rulfo mantuvo un compromiso fiel a lo que escribía, así se lo expuso a Daniel Sada, con quien mantuvo una entrevista, recopilada en el libro *Tríptico para Juan Rulfo*:

> La familia no le estorbó en la escritura nunca, sino el afán de perfeccionismo que él tenía, de expresar lo más esencial y lo más profundo de su espíritu en la escritura, eso era lo que lo bloqueaba. En el momento en que se sentía falso, que estaba inventando, que estaba inventándose o que estaba impostando alguna cosa

[26] Recopilado de "Juan Rulfo (1918-1986), Angel Rama (1926-1983)" (*sic*.) en *Cómo se escribe un cuento* de Leopoldo Brizuela.

> era cuando entraba en crisis. Por eso. Eso sí me lo llegó a comentar, y no era el contexto familiar ni el contexto social. Y él tampoco se sentía obligado a seguir produciendo. Yo le pregunté: ¿Usted no tiene necesidad de escribir? Y me respondió: "sí, todo el tiempo, pero siento que estoy haciendo cosas que no siento". (Sada 313)[27]

¿Pero qué escritor no pasa por hechos previos que lo mueven emocionalmente antes de la escritura?, él se vinculaba con lo que era su pasado, con lo que conocía, y en ese momento su lugar era la ciudad, pues en los relatos nos presenta estos dos escenarios en los que se distingue claramente la vertiginosa narración a comparación de los cuentos de provincia o la novela también de provincia, inconscientemente casi por azar, se devela en lo psíquico, a través de lo que escribe, se desnuda de forma parcial y el inconsciente sale a flote por vez primera, un inconsciente apresurado por el ritmo que le imponía la ciudad, en estos textos se refleja todo ello.

Al tratarse de su pasado, Juan Rulfo lo reconstruye desde los textos primeros, al tiempo presente, por eso la obsesión de retornar al recuerdo por medio del recurso literario de la analepsis, de la cual algunos de sus personajes no se salvan, pues ellos cuentan lo que ya ha transcurrido, como una añoranza de vivir de nuevo el ayer, de rememorar los años que ya se

[27] Conversación con Daniel Sada en el artículo "La escritura y la preservación del enigma" en *Tríptico para Juan Rulfo.*

fueron, ejemplo de ello es el cuento "Un pedazo de noche" o "Acuérdate". El autor lo deja claro en las entrevistas y en algunos textos críticos, él siempre empieza a hablar de su abuelo, narra (en las entrevistas) el origen de su familia en la época de Independencia, ejemplo de ello es lo que dice en una entrevista televisada en el programa español: "A fondo", donde el autor comienza con una explicación familiar previo a dialogar sobre su obra o la literatura, la última de la que se cree copartícipe de representar a Latinoamérica junto a otros autores contemporáneos.

En *Cartas a Clara* (1944 - 1950), una correspondencia que mantuvo con su novia, se expone que echaba de menos la tranquilidad de Jalisco, y que la ciudad lo llenaba más en soledad, ya que allí no tenía familiares cercanos, solamente un tío, quien le había conseguido empleo en la burocracia.

Cuando escribió en torno a la ciudad, sentía extraño desplazarse de los lugares de la provincia que siempre conoció. Rulfo apenas conocía un poco la capital del país, y su impresión de los primeros días que pudo tener ahí fue la velocidad con la que la gente vivía. En una carta fechada en febrero de 1947 Rulfo declara su sentir en la ciudad: "Y es que aquí la vida no es nada blandita. Es como si de nueva cuenta también estuviera uno comenzando a vivir. A veces me imagino que desde que llegué a esta ciudad he estado enfermo y que no me aliviaré jamás. Y me siento como si me arrastrara la corriente de un río, como si me empujaran, como si no me dejaran ver hacia atrás" (Rulfo 53). Además del sentimiento de soledad que mantenía al estar en la Ciudad de México, se aunaba uno de abandono que él traía arraigado desde la orfandad

en su niñez, que probablemente pudo llevarlo a padecer una depresión por esas dos razones, de la cual tardaría en recuperarse. Rulfo aclara que escribir en sus ratos libres lo mantuvo vivo y conectado con la provincia de su juventud en Jalisco, era como dialogar con la gente con quien siempre convivió, y de alguna manera hablar de la ciudad era un hecho que Rulfo casi no trataba en la correspondencia con Clara Aparicio. Por este motivo de sentirse ajeno a la ciudad, él abandonaría el tema citadino, Daniel Sada expone al respecto:

> Él no podía escribir sobre la ciudad porque su inmediatez lo asaltaba, él necesitaba como esa cosa nostálgica, un poco mítica de los pueblos, cierta distancia de las cosas para calibrarlas con mayor eficacia. Él decía que podía escribir en la ciudad sin regresar al pueblo, desde la nostalgia podría hablar. La ciudad no era para él un entorno nostálgico, era todo demasiado inmediato, no había esa percepción distante. La ciudad irrumpe en el espíritu y no es posible abarcarla de inmediato, siempre hay muchas cosas: cambia mucho la percepción, incluso de una semana a otra, de la misma ciudad. Por eso él me decía entonces que la ciudad no la conocía, que nunca llegó a conocer una ciudad como ésta, como el D.F., y ni siquiera Guadalajara (Sada 312).

Sobre la escritura de la urbanidad podemos comparar los textos "Un pedazo de noche" y "La vida no es muy seria en sus cosas" con *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, una transformación

evolutiva de un lenguaje que expresaba la inmediatez emocional de su autor en aquellos años, porque es un lenguaje que termina por expresar parte de las redes asociativas y figuras inconscientes; cabe recordar que "Un pedazo de noche" fue concebido como un fragmento de la novela que Rulfo incineró, y que por mucho tiempo se mantuvo guardado para salir a la luz hasta 1959, para después ser adaptado a un relato; por el contrario: "La vida no es muy seria en sus cosas" fue pensado para ser cuento, tal como lo conocemos. Jorge Ruffinelli menciona al respecto en el prólogo a *Antología Personal de Juan Rulfo*:

> Los primeros textos de Rulfo pertenecen al medio urbano, se localizan en él. De la ciudad iba a ser su novela *El hijo del desaliento*, de la cual queda sólo un fragmento –"Un pedazo de noche"–, y esa novela, como lo reconoció el autor contenía elementos autobiográficos, más que en los hechos, en la dura experiencia que le significó vivir, primero en Guadalajara, luego en la ciudad de México. El cuento "La vida no es muy seria en sus cosas", estaba asimismo destinado a explorar la angustia del individuo en la gran ciudad. (19)

El autor vivió ensimismado en su pasado traumático, mismo que le permitió explorar el recuerdo de la pérdida de sus padres, figuras poderosas, que traslada, como ya lo sabemos, a su trabajo literario. Era la forma correcta de terminar con el trauma, ¿pero, en verdad, terminó el trauma? La psicocrítica revela que los personajes, en última instancia, pasarán por situaciones

dramáticas, que no son sino las del escritor, desde los primeros relatos hasta los últimos. Los personajes del escritor no pueden eludir esas situaciones dramáticas. De ida y de vuelta se configuran caracteres literarios que nos remiten al momento emocional catártico de un autor, Rulfo. Escritor itinerante que nunca tuvo paz emocional, y si la tuvo, en el momento de formar una familia con Clara Aparicio, ésta fue momentánea, porque Juan Rulfo se sumergió a raíz de la soledad y la depresión en un alcoholismo paulatino, motivo para alejarlo de la escritura, ya que durante muchos años él permaneció en silencio en las letras mexicanas, a diferencia de algunos escritores que, incluso ayudados por el alcohol, escriben; en cambio en él no funcionaba ese mecanismo.

Ante la pérdida materna en la infancia, Rulfo pareciese no superar un duelo ante la muerte. La mujer en la literatura rulfiana toma el papel venerado de "santa" y de "mala mujer", en el segundo papel, más marcado, se conciben las transgresiones; en esa ambivalencia se encuentra la mujer del primer cuento, pues se preocupa por su hijo, lo quiere, pero al mismo tiempo lo abandona en sus pensamientos para ocuparse del otro, en este caso el padre. Esto anterior constituiría parte del complejo edípico.

Para el autor jalisciense que abordo, hablar de la familia fue constante en su labor escritural, desde el inicio de su novela se muestra un claro ejemplo de la trinidad anecdótica narrativa de la que hablé en el capítulo anterior: "Vine a Comala porque me dijeron que acá *vivía mi padre*, un tal Pedro Páramo. *Mi madre* me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella *muriera*. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por *morirse* y yo en un

plan de prometerlo todo" (las cursivas son mías). El hecho de escribir sobre un padre, una madre y un hijo, fue por el sencillo motivo que él convivió brevemente con ellos en su niñez, y careció del afecto de ellos, pues su padre muere asesinado, luego muere la madre, por lo tanto a los diez años de edad él quedaría huérfano. Rulfo hace una transferencia de ello a la literatura imaginativa para representarse como el niño huérfano carente de padres, he aquí la importancia de los dos textos y los pasajes donde aparece la figura del huérfano. Los personajes que representaban a la familia nuclear son tan relevantes en su obra literaria, y es un efecto de espejo, suyo, que refleja la ficción con la realidad que aconteció.

El estado de Jalisco fue un estado revolucionario, Rulfo nace en una época revolucionaria y vive en la niñez la época cristera, aunado a las pérdidas familiares que lo marcaron de por vida, el pequeño escritor vería la muerte con sus propios ojos. En sus textos iniciáticos de la ciudad no se evaden esos temas, el escritor ya de adulto tuvo que escribir un poco de ésto, por lo tanto fortaleció la obsesión por la muerte.

En el análisis de las metáforas obsesivas de este autor hay ciertas concatenaciones que hilvanan de algún modo, como una telaraña psíquica, un Yo inconsciente que se muestra fielmente en la obra. El autor muestra que a través de la escritura los fantasmas de su pasado serán en su vida privada una liberación de sentimientos y emociones deprimentes, sin embargo el alcoholismo que padeció en los últimos años frenó de algún modo una cierta liberación psicológica de los traumas. Tenemos hoy en día a un escritor enigmático que se estudia interminablemente. Empero, sigue siendo una veta inagotable de hallazgos, pues aún hay

elementos no narrativos presentes en su vida que no se terminan de indagar, de eso hablo en el siguiente capítulo, donde las constantes van más allá de lo literario y evolucionan a la otra cara artística que poco se toca.

Puedo concluir el presente subcapítulo con la conformación de que su mito personal iniciático de añoranza por el pasado y traumas latentes como la orfandad y la pérdida física de seres queridos, no se aleja del mito general en su obra total, lo que he hecho es una acercamiento a dos textos sin menospreciar la obra total. Ahora podemos ver cómo las figuras y los fantasmas nos remiten a la biografía sin mucha demora analítica. Los traumas del autor a través de la muerte transfieren su realidad en la niñez. El miedo a la pérdida o incluso al retorno de la muerte es ineludible en la escritura. Posteriormente llega la soledad en los personajes, y tienen una identidad de aparecer como abandonados; la noche y el recuerdo con la analepsis fungen como promotores de una imagen sombría entre los protagonistas de las historias que nos cuenta su creador, pero también nos han reflejado la personalidad inconsciente de ese creador que, como lo vemos, es netamente sombría.

Ahora comparemos mediante la biografía real el balance del mito personal para poder concluir el método psicocrítico en los dos textos rulfianos, y posteriormente concluir el análisis de esta investigación y estudio mediante la crítica elaborada por Charles Mauron.

4.2 LA CERTEZA DE LOS MURMULLOS

Después de un acercamiento al estudio y análisis del mito personal del autor, recurro al dato biográfico del mismo, en un primer momento lo nombro como psicobiografía, término que utiliza Charles Mauron, visto en *Tres enfoques de la literatura*: "Todos estos mitos suscintos hacen referencia, aparentemente, a acontecimientos vividos, experimentados muy poco tiempo antes o después de la adolescencia, y que han dejado una marca en la psicobiografía del escritor … Pero poseen otro sentido, y debe leérselos como dramas que se representan en el interior de la personalidad, entre sus distintas partes más o menos disociadas" (Mauron 68-69). Para Juan Rulfo la vida significó momentos trágicos, donde hubo pérdidas importantes que lo encauzaron a encontrar un refugio en la literatura. Su nombre completo fue Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, nacido en el sur de Jalisco, en San Gabriel (hoy Ciudad Venustiano Carranza), el día 16 de mayo de 1917, fue registrado en Sayula. El registro civil confirma los datos de su nacimiento así como el nombre de sus padres:

> En Sayula a 11 ½ once y media de la mañana del día 24 de mayo de 1917 mil novecientos diecisiete, ante mi Tieniente Coronel Francisco Valdes, Presidente Municipal y Encargado del Registro Civil, compareció el Ciudadano J. Nepomuceno Pérez Rulfo, casado, agricultor de 28 veintiocho años de edad,

> originario y vecino de esta ciudad expuso: que en la casa número 32 treinta y dos de la calle Francisco y Madero nació en 3er lugar y a las 5 cinco de la mañana del día 16 dieciséis del actual el niño que presenta vivo a quien puso por nombre Juan Nepomuceno Pérez Vizcaíno, é hijo legítimo del exponente y de su esposa María Vizcaíno Arias de 20 años veinte años de edad. Son abuelos paternos: Severiano Pérez Jiménez y María Rulfo y maternos Carlos Vizcaíno y Tiburcio Arias. Fueron testigos de este acto los ciudadanos Jerónimo Celis, casado de 41 cuarenta y un años y Luis Ochoa Rodríguez, Soltero ambos empleados y vecinos de aquí y sin parentesco con el nacido. Leída que les fué la presente manifestación su conformidad y firmaron: G. Celis. – F. Valdes. – Juan N. Pérez Rulfo. – L. Ochoa. (*sic.* Karlenovich, Contreras 25)

Los padres del escritor, tal como lo documenta Karlenovich y Contreras, contraen nupcias en 1914. Su padre fue un agricultor, dueño de algunos potreros cerca de San Gabriel. Su familia era discreta, y al parecer todos los lugareños de la zona sur de Jalisco compartían ese rasgo de timidez o desconfianza:

> Los pueblerinos son gente muy reservada, incluso desconfiada. Casi no hablan de sus asuntos, y mucho menos con un extraño, pues lo tachan de intruso. Rulfo recordaba que la gente en las calles dejaba de platicar cuando uno se les acercaba: "Para ellos eres un extraño y hablan de las lluvias, de que ha durado mucho la

> sequía y no puedes participar en la conversación. Es imposible", narraba el escritor mexicano; "Tal vez por desconfianza no sólo con el que va, con el que llega sino entre ellos. No quieren hablar de las cosas, de lo que hacen. Uno no sabe a qué se dedican. Hay pueblos que se dedican exclusivamente al agio. La gente allí no habla nada. Arregla sus asuntos en forma personal, muy particular, secreta casi". (18)

Esta información ayuda a construir la personalidad imperante entre los personajes de los primeros relatos: personajes tímidos. Rulfo crea parte de su mito social, del cual la gente con la que se rodeó a temprana edad le transmitía ese sesgo de personalidad introvertida. Como es natural, el carácter familiar le fue heredado a Rulfo, no solamente los rasgos físicos, si no de personalidad sombría que ya venía de las generaciones anteriores al autor. Blas Galindo, amigo del hermano de Rulfo, distinguía una manera sombría en el niño Juan: "A él no le gustó andar corriendo, brincando, haciendo estragos como lo hacían otros muchachos, sus juegos eran más tranquilos. No recuerdo nada que lo hubiera hecho sobresalir en aquel entonces, nada, ni siquiera una travesura que todo mundo recuerda" (27). Si notamos la apreciación del niño de "Un pedazo de noche", el que Claudio Marcos trae entre brazos, es un niño que en la noche no se inquieta, es un niño muy tranquilo, tal parece ser como si Rulfo niño se hubiese transmutado al relato, en el ahijado del sepulturero; así personaje-autor son uno mismo, en diferentes espacios, pero al final, el mismo.

Su padre muere asesinado cuando Juan Rulfo apenas era niño, para aquel entonces él tendría unos seis años. Cuatro años después moriría la madre, y Rulfo quedará bajo la custodia de su abuela, María Vizcaíno. En "La vida no es muy seria en sus cosas", Crispín hijo, ya no tiene un padre, pues ha muerto, al final muere la madre de Crispín. Pero él no llega a nacer, pareciera que éste tiene una realidad semejante a la de su propio creador, de pérdida paterna y materna. Mauron nos alumbra respecto en la concepción de una obra literaria:

> La génesis de la obra, entonces, aparece como un viaje en busca de la comunión perdida. En sus diversas peripecias el término de comunión se opondrá siempre al de posesión. Esta bipolaridad se pondrá de manifiesto cuando el artista deba compartir sus energías entre el yo social y el yo creador. Pero también aparece en el interior de los mitos personales. Las modificaciones que los afectan (en particular la aparición, en el mito, del yo social, doble, subalterno o conquistador del yo creador) nos informan, de obra en obra, de la evolución que sufre el artista. (Mauron 76)

Vuelvo a retomar la vida del escritor, cuando el pequeño Rulfo oscilaba entre los ocho años, el cura de San Gabriel encomienda su biblioteca a la abuela de Rulfo, hecho trascendental que le permitirá al pequeño escritor leer varios volúmenes de libros, así pasaba largos periodos ejerciendo la lectura. Después, durante los años cristeros, cuando la lucha entre gobierno e

iglesia se hizo presente en algunos lugares del país, Rulfo iría a un internado a Guadalajara, a la par de que en la familia del escritor continuaban las muertes de más familiares: "al regresar a San Gabriel, éste se entera de la muerte de su abuelo y de sus tíos" (Karlenovich, Contreras 36). Por estas circunstancias se ve obligado a abandonar su lugar de origen. Primero en un momento quiso estudiar en la Universidad de Guadalajara, pero una huelga que estalló en la misma se lo impidió, hecho que lo obligó a irse a la Ciudad de México a estudiar. Esto también lo harán los personajes de la ciudad, que se han desarraigado de su lugar de origen, y son (aunque Rulfo no lo diga) emigrantes en la ciudad, pues no tienen familia allí: "Un pedazo de noche" nos lo enseña con Pilar-Olga y Claudio Marcos, el abandono del lugar de origen, se refleja igual en Dolores Preciado, quien huye de Comala antes de parir a Juan Preciado, también el personaje de "Paso del Norte" escapa a Estados Unidos a causa de la falta de trabajo en México. Los personajes, como se muestran ellos mismos, son errantes del lugar que los vio nacer, como Rulfo lo fue.

Al principio Rulfo pensó en estudiar Derecho en la Universidad, pero no le revalidaron los estudios que hizo en Guadalajara, por lo que se mete de oyente a la Facultad de Filosofía y Letras en la UNAM. Después comienza a trabajar como agente de inmigración en la Secretaría de Gobernación:

> Asiste en calidad de oyente a las clases que imparten Carlos González Peña, Vicente Lombardo Toledano, Julio Jiménez Rueda y el mismo Antonio Caso.

> Pero, quizá, lo más importante es que entra en un círculo literario, formado por José Luis Martínez, Alí Chumacero y Manuel González Durán, quienes comparten sus preferencias en literatura: se habla de los escritores rusos Vladimir Korolenko, Leonid Andreyev, Chéjov, Bunin y Pilniak, de los noruegos Knut Hamsun y Henrik Ibsen, así como de la sueca Selma Lagerlöf. (41)

Por aquellos mismos años al joven Rulfo comienza a nacerle el gusto por escribir, es cuando comenzará a redactar *El hijo del desaliento*, al igual que entablará amistades en su trabajo con Jorge Ferretis y Efrén Hernández, que lo llevarían a publicar por primera vez:

> Trabajaba de archivero en la Secretaría de Gobernación ganando 84 pesos mensuales. Vivía en el Molino del Rey con mi tío el Coronel David Pérez Rulfo, miembro del Estado Mayor del General Ávila Camacho. […] [*sic*.] Entré a Gobernación con un jalisciense, el licenciado Barba González y tú te has de acordar que Cárdenas cambiaba mucho de gabinete … Había en Gobernación tres archivos: el demográfico, donde estaba Jorge Ferretis; el del registro de extranjeros, donde estaba Gamio, y el de migración, donde yo estaba con Efrén Hernández. (el subrayado es mío) (39)

El que le dio sendero a la vocación literaria del joven Rulfo fue Efrén Hernández, éste le sugirió a Rulfo que buscara publicar en la revista *Romance* algún capítulo de *El hijo del desaliento* (como ya lo mencioné), sin embargo, la revista no se interesó por ningún capítulo de la novela, hecho que dio pauta a que su autor incinerará casi toda la obra. Al rememorar aquella obra incinerada, de la que sólo queda un fragmento, uno se preguntaría qué pudo escribir ahí su creador, ¿acaso su realidad a nivel inconsciente? La repetición constante de sus fantasías, el retorno a lo anhelado o a lo ya perdido, para comprenderlo, Mauron nos ayuda a entender mejor el pasaje vivencial del escritor en su obra:

> Placé devant une fantaisie inconsciente de ce genre un analyste moderne pourra voir en elle : A. – L´expression figurée d´un état de fait, c´est-á-dire l´état actuel de la personnalité inconsciente; B. – Une réaction de cette personnalité aux circonstances présentes, en fonction d´un passé individuel; C. – Une réaction de cette personnalité aux circonstances présentes en fonction d´une histoire de l´espèce humaine. (216)
>
> Localizado frente a una fantasía inconsciente de este género, un analista moderno podrá ver en ella: A.- La expresión en sentido figurado de un estado de hecho, es decir, el estado actual de la personalidad inconsciente: B.- Una reacción de esta personalidad en las circunstancias presentes, en función de un

> pasado individual: C.- Una reacción de esta personalidad en las circunstancias presentes en función de una historia de la especie humana[28]. (216)

A inicios de 1940 Juan Rulfo regresa a Guadalajara como empleado de Gobierno, fue donde conoció a Antonio Alatorre y a Juan José Arreola, que para esos años impulsaban la revista *Pan*, revista donde daría a conocer los cuentos "Nos han dado la tierra" y "Macario" (entre 1945 y 1946).

El sábado 6 de enero de 1945 Rulfo vuelve a la Ciudad de México. En junio de ese año publica el cuento "La vida no es muy seria en sus cosas" en la revista *América*; seguirían los cuentos: "Nos han dado la tierra" (agosto, 1945), "Macario" (junio, 1946), "Es que somos muy pobres" (agosto, 1947), "La cuesta de las comadres" (febrero, 1948), "Talpa" (enero, 1950), "El Llano en llamas" (diciembre, 1950) y "Diles que no me maten" (junio, 1951)[29]. Para este motivo, la revista *América* tuvo más impacto en el escritor que la revista *Pan*, donde había colaborado en Guadalajara.

Para aquellos años Rulfo ejercía la literatura por las noches o en su tiempo libre, si bien, ya publicaba sus cuentos en la revista *América*, el escritor jalisciense trabajaba vendiendo neumáticos bajo el amparo de la compañía Goodrich-Euzkadi, desde 1945 hasta inicios de la

[28] Traducción realizada por Erik Sánchez Gutiérrez a *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel Introduction à la Psychocritique*.

[29] Datos recopilados del prólogo a *El Llano en llamas* por Plaza y Janés escrito por Sergio López Mena.

década de los cincuenta. A la par Rulfo comenzaba a tener una cierta afición por la fotografía, de la que ya tenía algo de oficio y practicaba en sus salidas por todo el país, puesto que su trabajo se lo permitía. En esta época Rulfo se hallaba abatido por la carga que se ejercía sobre él al ver la opresión de los trabajadores, lo representa de manera disfrazada en "Un pedazo de noche", donde el vivir simboliza un peso enorme de no hallarse con el medio, con la sociedad, porque la vida ya ha perdido como ese cause maravilloso, el autor por ende se siente deprimido. Sus primeros cuentos reflejan su estado de ánimo, cargados de un bello lenguaje, pero sombríos en su contenido por el estrés de vivir en una ciudad gris.

El 24 de abril de 1948 Juan Rulfo contrae matrimonio con Clara Aparicio, en Guadalajara. Tendrá a su primera hija de nombre Claudia a finales de esa década, posteriormente nacería Juan Francisco Rulfo el 13 de diciembre de 1950, en Guadalajara[30]. A pesar de que Rulfo ya estaba casado y comenzaba a tener hijos, por motivos laborales no pudo estar por completo los primeros años junto a su familia.

El día 18 de septiembre de 1953 el Fondo de Cultura Económica publica *El Llano en llamas y otros cuentos*, quince relatos donde se incluían los cuentos que Rulfo había estado publicando en *Pan* y *América.* Desde el comienzo excluyó en este volumen: "La vida no es muy seria en sus cosas", "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel", que se incluirían en ediciones posteriores, a excepción de "La vida no es muy seria en sus cosas".

[30] Datos recopilados del libro *Juan Rulfo*, colección Grandes Mexicanos por Grigori Karlenovich y Sorel Scarlet Contreras.

Rulfo ya había obtenido una beca del Centro Mexicano de Escritores, fundado en 1951 por Margaret Shedd y Alfonso Reyes.

En la correspondencia que mantenía con la que aún era su novia, Clara Aparicio, antes de 1948, Juan Rulfo deja ver que en su mente existía el interés por escribir algunas cosas que le venían obsesionando. En 1953 el escritor de Jalisco recibía una segunda beca del Centro Mexicano de Escritores; en un lapso de ocho meses, Rulfo le da forma a una historia que será publicada como una novela. En el prólogo a *Antología personal de Juan Rulfo* Jorge Rufinelli menciona los tres nombres previos de esta gran obra de la literatura mexicana:

> Rulfo empezó a escribir su novela hacia agosto de 1953. Proyectaba titularla *Los desiertos de la tierra*. Al terminarla en 1954, llevaba el título *Los murmullos*, pero hacia enero-marzo de 1954, se publicó un fragmento en *Las letras patrias*, anunciándolo como parte "de una novela en preparación, *Una estrella junto a la luna*". El cambio de título se debió a la publicación de *Los falsos rumores*, de Gastón García Cantú, en 1955, y en la misma editorial que daría a conocer la novela. Para impedir el equívoco, Rulfo se decidió al fin por el nombre de su personaje: *Pedro Páramo*. (26)

Hacia 1951 la familia Rulfo habita el departamento 1 del edificio de Tigris 84, en la colonia Cuauhtémoc. Permanecen hasta finales de 1954, posteriormente se mudan a Nazas 45. Durante este lapso, enviará Rulfo adelantos de su novela a las revistas *Las letras patrias, Universidad de México* y *Dintel*, así lo expresa Jorge Zepeda en el libro *Pedro Páramo en 1954*:

> Durante el año previo a la aparición de *Pedro Páramo* en librerías Juan Rulfo dio a conocer tres secciones distintas de su novela, entonces todavía en proceso de escritura. La primera de ellas tuvo cabida en el número uno de la revista *Las letras patrias* (Instituto Nacional de Bellas Artes / Departamento de Literatura), correspondiente al trimestre enero-marzo de 1954. Bajo el título "Un cuento", comprendía las que después serían las dos secuencias narrativas iniciales de Pedro Páramo, designada en aquel momento como *Una estrella junto a la luna*. En junio del mismo año, el número diez de la revista *Universidad de México* (Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección de Difusión Cultural) recogió el "Fragmento de la novela Los Murmullos", donde figuraban el monólogo con que Susana San Juan irrumpe en la trama y el diálogo entre Juan Preciado y Dorotea que le sigue. Finalmente, en septiembre de 1954 el número seis de la revista independiente *Dintel* presentaba "Comala", título que incluía los tres pasajes finales de la novela (el último de los cuales constaba casi completo). (*sic.* 5)

Durante mucho tiempo el escritor José Emilio Pacheco gestó una leyenda falsa donde *Pedro Páramo* había sido hecha en coautoría con Alí Chumacero, hecho que el propio Alí desmiente al decir que sólo hizo dos correcciones mínimas, pues en ese entonces trabajaba corrigiendo textos en el Fondo de Cultura Económica: "con toda honestidad lo negó enfáticamente y me dijo que apenas había hecho dos mínimas correcciones sin ninguna relevancia" (81). *Pedro Páramo* fue publicado en marzo de 1955. Para el orden final de los capítulos, Juan José Arreola animaría al autor a publicar la obra de manera fragmentaria, puesto que Rulfo dudaba en la secuencia que elegiría, Arreola solamente se atribuye eso, no más:

> Pero lo más importante en mi vida con respecto a Juan fue hacerle deci[di]r que publicara *Pedro Páramo* en su aspecto fragmentario, que ya no intentara hacer una unidad y una sucesión cronológica aristotélica. Es lo que yo no me atribuyo: es lo que me corresponde, porque un sábado en la tarde lo hice decidir a Juan, y el domingo se terminó el asunto de acomodar las secciones de *Pedro Páramo* y el lunes se fue a la imprenta del Fondo de Cultura Económica. Los dos solos, en la calle de Nazas, a cuadra y media del Fondo. De sábado a lunes salió *Pedro Páramo* por fin porque de otra manera no iba a salir nunca. Lo que yo me atribuyo, y es la historia verdadera, es que logré hacerle decidir a Juan que *Pedro Páramo* se publicara como era, fragmentariamente. Y sobre una mesa enorme

> entre los dos nos pusimos a acomodar los montones de cuartillas. Dios existe. Yo creo en Dios. Esa tarde existió. Y no tiene más mérito que el haberle dicho a un amigo: Mira, ya no aplaces. Es *Pedro Páramo* así. (83)

Como hemos podido observar con las citas anteriores, de trasfondo existe la gestación de un mito rulfiano sobre la creación de *Pedro Páramo*, al grado de involucrar a otros creadores, al final la creación colectiva de *Pedro Páramo* terminaría desmentida. Volvamos al tema del inconsciente desde la psicocrítica para poco a poco concluir el capítulo. Tenemos una repetición consecutiva de los rasgos en los personajes, que irán desde la soledad, al desarraigo del lugar de origen, personajes que fueron concebidos desde la pluma de nuestro autor. ¿Por qué esas características dramáticas? Los personajes pasan por diferentes acontecimientos que delinean una sombra tras de ellos, por eso los interpreto, los analizo y llego a la conclusión de que esos personajes son la representación de la vida real y a nivel inconsciente de Juan Rulfo, pero con otro nombre, no tienen cara, porque quizá si se describiera su fisonomía perderían su rasgo de identidad sombría. El autor no sólo fue biográfico en su novela inédita, lo siguió siendo inconscientemente en toda su obra literaria. Charles Mauron de haber tenido la narrativa rulfiana en sus manos hubiese opinado que Rulfo pudo sublimarse a través de sus personajes donde el arte neurótico o superior es un problema, por la relación de fuerzas que suele ser cuestionada entre la fantasía constante en la preconciencia:

> Deux énigmes nous sont posées : 1. A l´intérieur même de l´inconscient, pourquoi la même fantaisie se presente-t-elle constamment au seuil de la préconscience ? C´est le problème de la répétition involontaire de l´élément obsédant. 2. Entre l´inconscient et la conscience de l´écrivaim, quel est le rapport des forces ? C´est le problème de l´art névrotique ou supérieur. (212)
>
> Dos enigmas se nos presentan: 1. ¿Por qué la misma fantasía se presenta constantemente en el umbral de la pre-conciencia, incluso al interior mismo del inconsciente? Es el problema de la repetición involuntaria del elemento que obsesiona. 2. ¿Cuál es la relación de las fuerzas entre el inconsciente y la consciencia del escritor? Es el problema del arte neurótico o superior[31]. (212)

Una fantasía constante manifestada a través de la repetición de carácteres entre los personajes, situaciones similares que padecen y los llevan a un estado dramático bien construido. Así tenemos el choque de fuerzas entre el consciente y el inconsciente que representa los traumas infantiles.

Para concluir con la estructura de la personalidad inconsciente en el autor, menciono un poco sobre el yo creador rulfiano, el cual se mantuvo en equilibrio para terminar sus dos libros que conocemos, pero no así con los otros dos que dejó pendientes, para explicarlo, cito a Ernst

[31] Traducción realizada por Erik Sánchez Gutiérrez a *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel Introduction à la Psychocritique*.

Kris: la sintonicidad del yo debe estar ajustada a una integración del Yo con el Ello[32] y con el Super-yo[33]; explicando por qué ciertos libros y teorías son completados por sus autores, y otros no debido a la falta de integración requerida[34] (43). Con esto agrego que Rulfo se mantuvo inestable emocionalmente en sus últimos años, lo que impidió terminara *La cordillera* y *Días sin floresta*. Por todo lo anterior, en el presente capítulo se ha revisado desde la génesis lo que Mauron denomina el mito personal, entre las similitudes que los personajes rulfianos tienen, estos matizan de trasfondo, siempre, a su creador. El mito personal gira en espiral en la vida del autor aquí tratado, en las imágenes de muerte en la niñez y la sordidez de la ciudad, que inquietan el corazón y la mente de nuestro escritor, lo envuelven en una red de agrupamientos evolutivos que escapan de su pluma para quedarse por siempre entre sus escritos. Juan Rulfo se mantiene al borde de una neurosis crónica, pero gracias a su oficio de escritura, la neurosis se neutraliza, ya que lo mantuvo un tanto despejado de su realidad al canalizar su energía a los personajes de sus historias y a las historias mismas; pero también su inconsciente se despliega como un registro de su pasado de la niñez y de la juventud, la cual sus dos primeros textos nos dejan entrever.

[32] *El diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Bertrand determina que el ello, es una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El ello constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Desde el punto de vista económico, el ello es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica; desde el punto de vista dinámico, entra en conflicto con el yo y el superyó que, desde el punto de vista genético, constituyen diferenciaciones de aquél.

[33] *Ibid.* Una de las instancias de la personalidad, descrita por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: su función es comparable a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la autoobservación, la formación de ideales, como funciones del superyó. Clásicamente el superyó se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales.

[34] Ernst Kris, citado por Isabel Paraíso en *Psicoanálisis de la experiencia literaria.*

En contraste, durante los últimos veinte años de vida el autor padeció alcoholismo, desde 1985 la salud de Juan Rulfo se vio mermada, aunado al tabaquismo, se le detectó cáncer pulmonar. El 7 de enero de 1986 Rulfo moría víctima de un paro cardiaco a la edad de 68 años. Se terminaba un ciclo para la literatura, en especial para las letras mexicanas.

En conclusión del análisis psicocrítico, el inconsciente rulfiano nos muestra la personalidad oculta del autor desde sus dos primeros textos a través de metáforas inquietantes que presuponen un espejo entre personajes y autor. Los textos nos hablan de fantasmas recurrentes en el autor. Fantasmas que comienzan primero en "Un pedazo de noche" luego en "La vida no es muy seria en sus cosas", se refleja en toda su narrativa posterior. Todos los personajes nos hablan de él, no solamente los que se desenvuelven en el ámbito urbano o provinciano. Ahí está un Juan, un Rulfo, y su mito personal.

La obsesión evoluciona a un fantasma y se tranfiere esa personalidad inconsciente, a través de recuerdos de la infancia que no son procesados más que en la escritura creativa que se ejerció. Se manifiesta una expresión de fragmentos de su pasado en pasajes de la obra literaria primigenia, sin menospreciar la totalidad de la misma, la que nos dará una aproximación honda en la vida de este autor. La muerte se presenta como el fantasma más poderoso que nos devele el análisis psicocrítico en su obra. La familia jugará un papel fundamental en la conformación de una historia narrativa. La mujer transgresora será una transferencia de personalidad reprimida en el autor para manifestar su carácter transgresivo de la pareja estable o monógama.

La soledad se mantiene siempre a través de sus personajes, que nos llevan siempre el sentimiento triste, taciturno y sombrío de Rulfo.

Al igual el miedo se halla oculto y a la vez visible en el autor, se expresa en la pérdida de personajes como en Crispín padre, que es un reflejo de la pérdida de seres queridos para él. El conjunto de deseos que no han llegado a realizarse en la vida real se encuentran agrupados en el inconsciente del escritor y por hoy detectados mediante la psicocrítica. Sus fantasmas se presentan por medio de fantasías literarias, que exploran siempre la personalidad oculta para una crítica tradicional.

5. LA NOCHE NO ES MUY SERIA: LA OTRA OBRA

> El pensamiento consciente de un escritor se expresa a través de relaciones lógicas (…) Ellos dan cuenta de un pensamiento todavía más primitivo, pre lógico, que une las imágenes en función de su carga emocional[35]. *Des Métaphores obsédants au mythe* personnel, Charles Mauron.

En este capítulo abordo una crítica desde la teoría que utilizo en la presente investigación. Si bien, considero relevante realizarla, ya que está casi intacta la disertación de cualquier tipo a la "otra" obra de Juan Rulfo, la que se compone de guiones de cine y fotografías. Pero la intención al abordar la otra cara del autor es para simplificar y apoyar mi análisis psicocrítico, el cual está casi disertado y explicado en su totalidad.

Por lo anterior ya he comprobado cómo sí hay rasgos de personalidad inconsciente en los tópicos del autor que utiliza en sus primeros escritos. Ahora toca revisar lo que posiblemente apoyaría a verificar el uso de las primeras metáforas obsesionantes en no sólo la obra literaria, con ello tendríamos recurrentes que se transportan fuera del plano cuentístico y novelístico[36]. Pero mejor revisemos inmediatamente la otra obra poco tratada por la crítica tradicional.

En la década de los sesenta Juan Rulfo elaboraba algunos guiones cinematográficos, además del ya mencionado *El gallo de oro* publicado en 1980 pero producido en cine en 1964 a cargo de Roberto Gavaldón: "*El despojo*, un cortometraje de 12 minutos, dirigido en 1960 por Antonio Reynoso y fotografiado en blanco y negro por Rafael Corkidi (…) inauguraba una ficción rural de tema indígena asombrosamente despojada de cualquier forma de paternalismo, y sin mácula de folclorismo espurio. *La fórmula secreta*, un mediometraje de 42 minutos,

[35] Traducción de Erik Sánchez Gutiérrez.

[36] Cabe mencionar que Mauron aseveró que la psicocrítica puede aplicarse a otros campos artísticos como la pintura.

dirigido y fotografiado por Rubén Gámez, que ganó el Primer Concurso de Cine Experimental del STPC, postulaba un cine político antimperialista desde una vertiente de imaginación desbordada, postsurrealista, rabiosamente poética"[37]. Paralelamente a los guiones de cine, Rulfo, venía trabajando desde antes de sus primeros textos una pasión a la que acudía en su tiempo libre y años después en la jornada laboral, la fotografía:

> Su primera publicación fotográfica aparece en la revista *América*, en febrero de 1949, y es una muestra inicial de su interés por la fotografía artística. Una de sus etapas más activas se corresponde con los años 1947-1952, años en los que fue vendedor de llantas para la firma Goodrich Euzkadi. Durante esos años viaja continuamente, realizando un trabajo muy duro, y aprovecha para obtener imágenes de los lugares que visita. (González 254)

Actualmente la Fundación Juan Rulfo conserva cerca de siete mil negativos, de los cuales falta aún una catalogación precisa de varias fotografías. Pero ahora veamos con ojos analíticos a grandes rasgos las imágenes y redes asociativas que imperan en estas obras artísticas para ayudar a conformar aún más la figura del mito personal.

[37] Presentación escrita para *El gallo de oro y otros textos para cine*, de Juan Rulfo, por Jorge Ayala Blanco. La producción de *La fórmula secreta* fue realizada en 1964.

5.1 LA FOTOGRAFÍA Y LOS GUIONES DE CINE

Nuestro autor capturó fotografías desde muy joven, lo que lo llevó a perfeccionar un estilo y tener cierto prestigio (en estos años parecen tomar un auge el estudio de las fotografías de Juan Rulfo) como fotógrafo. Hoy en día una de las clasificaciones que se le hace a su fotografía se compone de tres temas: paisajística, arquitectónica y antropológica.[38] En el primer tema la naturaleza es protagonista indiscutible, por el contrario, el tema arquitectónico guarda un vínculo especial con el gusto de Rulfo por la historia, por lo que es común encontrar en esta serie monumentos y edificaciones de la época colonial por poner un ejemplo.

En el último tema fotográfico, el ser humano destaca como figura primordial en este tipo de tomas, aquí cabe detallar que Rulfo presenta a personas en solitario y por lo regular no se aprecian a veces rostros humanos sino gente alejada de aparecer en primer plano:

> Bardas, calles solitarias de pueblos, caminos, casas, iglesias, mercados y tianguis, imágenes unificadas por la presencia de un niño, de un hombre, de unas mujeres … Al igual que en su literatura, el compromiso de su fotografía se fundamenta en una realidad social espacial y temporalmente muy definida: indígenas y mestizos que han sido excluidos de una sociedad moderna y que son símbolo de un abandono y marginación secular (267).

[38] Clasificación propuesta por José Carlos González Boixo, catedrático de la Universidad de León e investigador de la obra de Juan Rulfo. Tomado del libro *Tríptico para Juan Rulfo.*

La apreciación de la cita anterior de González Boixo es clara para precisar elementos presentes en sus primeros relatos, el sentimiento solitario del autor se transporta a su obra fotográfica y refleja en los negativos gente que se asemeja a sus primeros escritos, y por tanto unifica a personajes y gente real, ¿qué significa entonces?, indaguemos aún en la serie del tema arquitectónico, para después elaborar una interpretación psicocríticamente.

Además de las construcciones coloniales, las ruinas prehispánicas también movieron un interés en el autor, pero como el sustantivo lo presenta, son construcciones, en ruinas, que en palabras de González Boixo menciona que puede llevarnos a una interpretación simbólica, y sí, me sumo a ese tipo de interpretación, porque el artista de alguna manera se puede basar en elementos de cualquier tipo para construir el arte, pues acaso qué pintor utiliza solamente un color porque sí, qué escritor escribe su texto nada más por escribir, sin motivo alguno de interpretar o abordar un tema en específico. Tuvo Juan Rulfo un motivo poderoso inconsciente de externarse y decirnos en ese lenguaje las inquietudes mentales que lo volcaron hacia las edificaciones en ruinas. La Ciudad de México lo agobió siempre, inclusive después de vivir bastantes años ahí, el autor anheló la tranquilidad que al parecer jamás obtuvo. La ciudad entonces se mostraba como una edificación en ruinas emocionales para él.

Por otro lado la obra fotográfica a grandes rasgos es un desplazamiento de transferencia emocional para Rulfo, como sus textos literarios lo son a su sentimiento de abandono y la figura constante de la noche y la muerte. De alguna manera, las ruinas, la gente solitaria que está en esos negativos rulfianos demuestran un interés sórdido para este escritor de la provincia y la ciudad. Nuestro autor deja rastro del pasado, de su pasado, y la manera de registrarlo fue mediante la fotografía, además de la escritura literaria que había cultivado brevemente, pero probablemente su verdadera pasión fue siempre la fotografía.

Le llamaré "efecto espejo" a esta serie de negativos realizados, desde cualquier ángulo capturados, pero al final, ejemplifican el mito personal de él, pues la abstracción de las imágenes

se superponen a la lista de metáforas obsesivas desde sus primeros textos. Las fotografías rulfianas son una muestra clara del análisis que he venido realizando, y se puede crear una comparación literaria y fotográfica. Algunos críticos de esta obra (la obra de Rulfo), han recalcado el hecho imprescindible de la semejanza de temas literarios en la fotografía[39], por lo tanto no es tan alejado este acercamiento que hago al comparar dos tipos de obras artísticas, una en imágenes y otra en palabras, las dos, de un mismo autor.

Pero por el otro lado artístico, retorno al análisis del campo lingüístico, ya no tan literario, ahora, cinematográfico, los guiones de cine. *El despojo* muestra un explícito paralelismo con el cuento "No oyes ladrar los perros", en el guion, los padres huyen con su hijo, un niño de nueve años:

> Petra y Pedro, con el niño siempre en brazos, deambulan por la desolación de un llano que parece no tener término. El padre trata de darse ánimos consolando al niño desfallecido.
>
> PEDRO: Ya estamos cerca. Te aliviarás pronto. Allá donde vamos es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde. Allí te no te lastimará nadie. Podrás juguetear sin que te muerdan las espinas y las víboras (Rulfo 112).

[39] "Es verdad que Rulfo –sea en sus ficciones o sus fotos- `no capta el ojo´. No obstante, es arte magnífico el suyo, aunque no se capten los ojos con un flash, un reflector, u otro mecanismo. No es necesario que llame la atención a su `modelo´ o sujeto para que mire al objetivo; tampoco es necesario en sus ficciones que, como un narrador autoconsciente, empiece a hablar con sus personajes, como harían los *Postmodernits*". p. 241 Lon Pearson en "Juan Rulfo: una exposición fotográfica olvidada" de *Tríptico para Juan Rulfo.*
"La imborrable imagen de esos campesinos jaliscienses es, también, la de la desesperanza, la de un paraíso inalcanzable del que sólo queda la nostalgia de haber estado alguna vez cerca de él. Rulfo ha mirado a su alrededor y sólo ha podido describir el camino hacia el infierno, un camino por el que los hombres transitan en soledad. Un simbolismo universalista de este tipo es perfectamente compatible con el radical mexicanismo del que surge, que no pretende, por otra parte, ninguna caracterización sociológica. Estas apreciaciones sobre la obra literaria de Rulfo deben extenderse a sus imágenes fotográficas". p. 260 José Carlos González Boixo en "Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo" de *Tríptico para Juan Rulfo*.

En el guion se retrata la travesía de un campesino de nombre Pedro, quien confronta a Celerino, para lo cual va por su mujer y su hijo, sin embargo se encuentra con Celerino y estos se matan. En el lecho de muerte, Pedro, tiene alucinaciones donde logra huir con su esposa Petra y su hijo Lencho, quien muere en el recorrido. Por lo tanto, en *El despojo* se asoman obsesiones presentes en los primeros textos: la muerte de los personajes (la de Pedro, Celerino y Lencho) y la muerte como indicio constante, además de la figura del personaje abandonado, en este caso será Petra, quien quedará sola con Lencho, quien sólo ha muerto en las alucinaciones de Pedro[40]. Se suma el simbolismo que impregnan las palabras "verde" como una referencia al cuerpo en estado de descomposición: "Allá donde vamos es tan verde la tierra que hasta el cielo es verde. Allí no te lastimará nadie". Nuevamente queda expuesta la figura de un infante: Lencho. Por último, tenemos presente la trinidad anecdótica narrativa. Por lo anterior se comprueba que quince años después del primer cuento, se continúan en el autor jalisciense varios de sus fantasmas de juventud.

Por otro lado, *La fórmula secreta* se muestra como un experimento visual y narrativo, en ella Rulfo hace gala de una escritura improvisada para el estreno del mediometraje de Rubén Gámez:

> El revoloteo de un águila enloquecida que sobrevuela el Zócalo de la ciudad de México, el crecimiento sin fin del *hot-dog* que desborda la cocina de un restaurante *taste-freeze* para enlazar y arrastrar bípedos domésticos como río incontenible que llega hasta los llanos … El filme se acompaña con texto de Juan Rulfo sólo en dos de esos diez episodios. Pero son dos episodios clave. En ambas ocasiones la acusación airada se plantea cara a cara al espectador, transpuesta

[40] Véase capítulo 2 donde Crispín y su madre viven solos.

por el lenguaje rulfiano y en plena heterodoxia cinematográfica (Ayala 117-118)[41].

Dividido en dos partes, el escrito se muestra como un fluir de la consciencia del autor para interpretar imágenes que se proyectan en pantalla. Así mismo al revisar el texto, encuentro algunas palabras que nos remiten vestigios de una personalidad inconsciente, las que nos conducen a las redes asociativas que construyen metáforas obsesivas, por ejemplo: "Ustedes dirán que es pura necedad la mía,/ que es un desatino lamentarse de la suerte,/ y cuantimás de esta tierra pasmada/ donde nos olvidó el destino … lo único cierto es que todos/ aquí/ estamos a medio morir/ y no tenemos ni siquiera/ dónde caernos muertos" (el subrayado es mío, Rulfo 121). En la primera palabra subrayada y al terminar la frase, tomo la obsesión por el abandono que podría hacer el destino para cierto número de personas abstractas. Por consiguiente las otras dos palabras subrayadas mantienen la ilación indiscutible con la muerte o el ente que la misma representa. Más adelante del texto se ubica la figura del personaje (o la gente en este caso) abandonado: "El mundo está inundado de gente como nosotros,/ de mucha gente como nosotros./ Y alguien tiene que oírnos,/ alguien y algunos más,/ aunque les revienten o reboten nuestros gritos" (122). Aquí el destierro está latente en la gente que lo vive, una analogía con el abandono de la gente que no es escuchada se percibe en la cita.

En la segunda parte del escrito la estructura y el contenido se asemejan a las letanías del rosario cristiano, pero con un toque experimental rulfiano que le brinda una reestructuración del pensamiento religioso, convirtiéndose en un reclamo humano: "Cola de relámpago,/ remolino de muertos./ Con el vuelo que llevan,/ poco les durará el esfuerzo./ Tal vez acaben deshechos en espuma/ o se los trague este aire lleno de cenizas./ Y hasta pueden perderse/ yendo

[41] La cita se encuentra dentro del libro *El gallo de oro y otros textos para cine* de Juan Rulfo.

a tientas/ entre la revuelta oscuridad" (el subrayado es mío, 123). Se vuelve a repetir una analogía con la muerte al inicio del apartado, también existe una frase que nos remite a la obsesión por la noche con "revuelta oscuridad", más adelante seguirá, además de agregarse la asociación con el miedo: "Al fin y al cabo ya son puro escombro./ El alma se ha de haber partido/ de tanto darle potreones a la vida./ Puede que se acalambren/ entre las hebras heladas de la noche./ O el miedo los liquide/ borrándoles hasta el resuello/ … Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos./ *Ruega por nosotros*" (el subrayado es mío, 124). Podríamos sacar a relucir un sentimiento implícito de soledad en la cita anterior. Si imaginamos una suma abstracta de la noche más el miedo presentes entre la sección del escrito se puede notar algún estado de ánimo oculto, si dejamos a un lado las imágenes del film que veía Rulfo en ese momento de escritura.

Por todo lo anterior, en este capítulo concluyo que las metáforas obsesivas desde el inicio de su escritura literaria en el autor jalisciense se vuelven un intertexto, que llega al campo fotográfico y cinematográfico de él mismo. Inconscientemente guardó ciertos fantasmas iniciáticos que representó después en otra cara artística y creativa. Entonces queda más visualizado un análisis psicocrítico que reagrupa y consolida un mito personal excepcional en no sólo escritor, sino también fotógrafo y guionista que fue Juan Rulfo.

En conclusión, no se contradicen así las caras artísticas rulfianas, más bien se aclaran unas a otras y sostienen una interpretación desde un inicio inesperada para el nuevo análisis clásico, o en su caso inconsciente. Recordemos que la psicocrítica siempre está apoyada por los estudios y disertaciones de la crítica clásica y aporta en mayor o menor medida una nueva línea interpretativa para examinar obras literarias, en este caso, una parte del lado inventivo-creativo-artístico de un sólo autor.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

La intención de la presente tesis fue caminar de la mano con la teoría de Charles Mauron, quien buscó aislar elementos presentes en los textos literarios que los escritores analizados por él pasaron inadvertidos, no obstante registraron obsesivamente en gran medida pistas y problemáticas psíquicas a través de redes sucesivas como las palabras o las ideas, que recaen ocasionalmente en gran medida en los protagonistas de las historias: los personajes, que evolucionan de una obra a otra. Por lo mismo, se pudo indagar desde un nivel inconsciente lo fundamental de los personajes dramáticos desde un aspecto no tradicional ni histórico, sino desde una disertación psicocrítica que no persigue para nada fines terapéuticos, como el psicoanálisis literario lo hace. "Es en 1938 que me di cuenta de la presencia, en varios textos de Mallarmé, de una red de <<metáforas obsesionantes>>. Nadie hablaba entonces, en crítica literaria, de redes o de temas obsesionantes, expresiones ahora banales. En 1954, y a propósito de Racine, formulé la hipótesis de un <<mito personal>> propio de cada escritor y objetivamente definible"[42].

La psicocrítica acuñada por Mauron se apoya bastante en una crítica tradicional, aunque no versa su estudio en la misma. Desde los comienzos de los análisis literarios se pretendió analizar desde el campo lingüístico e histórico, y se delegó el aspecto de la personalidad inconsciente de los autores, algo que se rescata con esta nueva teoría, híbrida, en mi opinión personal, pues fundamenta su concepción desde algunos aspectos freudianos del psicoanálisis pero en un

[42] Traducción realizada por Erik Sánchez Gutiérrez a *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel Introduction à la Psychocritique* pág. 9.

campo de estudio analítico literario. Me parece más simple mencionar que esta teoría está en la búsqueda de un "yo profundo" mediante los temas y mitos latentes en el texto.

A través de los textos rulfianos que diserté en mis interpretaciones, pude recabar rastros con la información que se yuxtaponía con la teoría no clásica que traté. Mi conocimiento acerca de la existencia de los dos relatos primigenios que elegí me permitió conocer y revisar las relaciones presentes en la obra completa del autor de Pedro Páramo, pude limitar de cierto modo el campo que abarcaría mi investigación[43]. Mediante la estructura verbal latente, pude hallar vestigios de una personalidad inconsciente sombría muy notoria que sobresale en la narrativa general del escritor, y que de cierto modo conforma el mito personal rulfiano, el cual parte de los fantasmas que perviven junto a los vivos, pero también de la aparición del arquetipo del hombre y la mujer desolados por la vida.

Por otro lado, someter la interpretación que ya hice a otra interpretación enriquecería en cierta medida el panorama actual de la crítica no clásica, y aportaría una misteriosa disertación futura que serviría para comprender mejor la personalidad inconsciente en el escritor que abordé. En un primer momento desde el análisis del capítulo uno, se parte de una crítica fundamentada en el psicoanálisis literario que en el siglo pasado aborda principalmente a escritores europeos[44]. Disertar mediante un análisis a cualquier escritor latinoamericano por medio de la psicocrítica nos impone un aporte a la crítica y a la investigación literaria. Campo

[43] Antonio Marquet en su "Introducción" en la investigación *Archipiélago dorado*, ya antes citada en la tesis, hace mención de la delimitación que realiza en su análisis a la obra de Agustín Yáñez, así como la importancia que las obras de Mauron tienen en los escritores mexicanos, algo que comparto con él y cito expresamente sus palabras: "Mi propósito inicial era estudiar la obra de Agustín Yáñez armado ortodoxamente con las herramientas teóricas de la psicocrítica. El lector encontrará la clara impronta de esta estrategia en mi ensayo. A ello obedece la delimitación del corpus que se remite a la obra completa del novelista jalisciense. Y en efecto, no podría negar que al estudiar las obras de Charles Mauron pensé en el estudio de la literatura mexicana, y en las nuevas perspectivas que estas propuestas metodológicas abrirían". Además de la tesis de doctorado de Marquet, hay una disertación reciente sobre psicocrítica en la UNAM, se trata de *Análisis psicocrítico de los Cuentos Morales de Leopoldo Alas Clarín*, tesis de maestría en Letras realizada por Eduardo Delgado Fabián.

[44] Hendrik M. Ruitenbeek en su libro *Psicoanálisis y Literatura* muestra a detalle varios análisis de grandes obras de la literatura, principalmente europea.

fértil para rescatar autores del olvido y principalmente textos poco estudiados como fue el caso de "La vida no es muy seria en sus cosas" y "Un pedazo de noche", textos que tendrán un campo mayor de análisis y estudio a partir del presente trabajo, al igual que la teoría de Charles Mauron, poco aplicada a escritores hispanoamericanos, que espero recoja un mayor número de adeptos, y se utilice para visualizar a los creadores desde el campo complejo que pasamos desapercibido como lo es el inconsciente.

Al indagar un poco el acontecer psíquico a través del primer cuento publicado por el escritor jalisciense abordado, nos encontramos una constante que se asemeja con una constante presente también en Mallarmé, poeta revisado mediante la psicocrítica por Charles Mauron. En el análisis aplicado a tres sonetos en el poeta, a través de la superposición de palabras, Mauron desembocará con la esencia sombría en el poeta. Entre las obsesiones se encontrará "la muerte", figura que se aprecia claramente en "La vida no es muy seria en sus cosas". Esto significa que encontraremos figuras compartidas entre escritores que sobrepasan los géneros literarios o las épocas. Si bien, el relato tratado en el capítulo dos es apenas un comienzo en la escritura de Rulfo, él ya empieza a predisponernos desde ahí sobre sus temas reiterativos que parten del inconsciente.

Quizá tengamos que acordarnos que en el segundo texto que ya se disertó, aparece la figura de la noche, no sólo en "Un pedazo de noche", vemos que en el libro de cuentos continúa la obsesión que tiene como dos principios de origen la escritura diurna de Juan Rulfo (la cual ya se citó), y la constante soledad presente a lo largo de su vida. Lo menciono como una interpretación simbólica, ya que la soledad va a evocar a la noche y ésta hará algo similar con la oscuridad a la que representa en todos los aspectos ausencia de luz y por ende, falta de compañía, aunque cabría la posibilidad que se asomase también la figura del miedo, no tan resplandeciente en la literatura de su creador, pero sí como obsesión evocada a través del comportamiento de los dos personajes femeninos en los dos textos como ya lo revisamos.

Sobre la figura femenina evocada en el despegue creador rulfiano, agrego que será algo de igual manera resaltado en la obra *Archipiélago de mujeres* del también escritor jalisciense Agustín Yáñez, de acuerdo al estudio que realizó Antonio Marquet, donde expone esa figura como un arquetipo e ideal. Algo de este arquetipo femenino será transgredido en la obra rulfiana, aunque al principio del despegue creador se muestre a la mujer como portadora de redención y de calma, y que además intente ser una protectora que resguarda al hombre o al niño.

Hemos notado la forma en la que Rulfo crea un pacto con sus personajes para narrarse a nivel inconsciente. Desechar contar desde lo urbano y huir al ambiente provinciano significaría retornar al pasado, para intentar reconstruirlo a través de los arquetipos que recuerda y reconstruyen sus recuerdos. A partir de la muerte de sus padres, ya no supo escapar de los arquetipos del abandono y la desgracia, figuras que conformarán (como ya lo mencioné) su mito personal del hombre y la mujer desolados por la vida.

Mucho antes de llegar a la interpretación de un mito personal rulfiano indagado desde sus dos primeros escritos literarios, en la exposición de figuras obsesionantes se iluminaba el camino neurótico quizás, y depresivo de cierto modo al anunciar cada contexto y en algunas ocasiones al hacer una revisión a los pasajes de su obra posterior, por ello es indiscutible que se pueda reinterpretar a nivel inconsciente a un autor que pudo ser pleno en su vida, siempre había fantasmas que atormentaron su estabilidad emocional, más hacia los últimos años de su vida, porque no llegó a concluir alguna otra obra literaria. Pero bastó su pluma para cautivar al lector con un sesgo de misterio en su literatura portentosa y parca a la vez.

La conformación del mito personal rulfiano estará compartido en cierta medida por la historia de la especie humana, ya que el padre de la psicocrítica comulga con la teoría jungiana referente al mito colectivo (inconsciente colectivo) predispuesto entre los escritores sin importar las épocas o latitudes. Por ello el mito personal de Rulfo converge con el de otros

creadores pues está por ende, sujeto a sentimientos humanos, sin importar la violencia de las constantes o lo dramáticas que puedan ser las figuras que se puedan formar de una red asociativa.

En lo personal, Rulfo me ha cautivado desde las primeras lecturas que tuve de él durante la adolescencia. Había una misteriosa niebla que me invitaba a caminar como hipnotizado por su literatura, y aquí algunos años después, me motivó a hacer un análisis sobre dos textos suyos. Esta tesis de licenciatura en Creación Literaria habré la senda para revisar nuevas ópticas de investigación dentro del terreno plenamente literario.

Varios escritores mexicanos pueden ser examinados desde la psicocrítica, y así obtener nuevos enfoques de comprensión y apreciación a las obras escritas. Algunos colegas míos ya han dejado claro su interés por la psicocrítica, eso de cierta manera habría de reflejarse en sus futuros análisis donde el pensamiento de Charles Mauron pueda permear y abarcar no sólo a escritores, también a corrientes literarias.

El tiempo que dediqué a la investigación que presento me sirvió para reflexionar la obra creativa propia y comparar de manera hipotética a otros escritores de mi interés personal. La bibliografía que utilicé también es una base sólida de aporte al campo literario, le serviría a quien quisiese continuar realizando tesis o análisis desde la psicocrítica, o bien, disertaciones en la obra de Rulfo.

Concluyo mi tesis con la espera de que pueda servir en específico a investigadores hispanoamericanos, como una invitación para continuar develando los misterios de los escritores, pero principalmente de las obras literarias, algunas que tienen pocos análisis, o quizá no los tengan. Este análisis es una carta abierta para escribir las nuevas disertaciones desde la óptica del inconsciente que nos legó Freud en el campo del psicoanálisis, pero en especial Charles Mauron, en los misteriosos campos ocultos de la literatura.

APÉNDICE

I

La vida no es muy seria en sus cosas

Aquella cuna donde Crispín dormía por entonces, era más que grande para su pequeño cuerpecito. Él sin conocer todavía la luz, puesto que aún no nacía, se dedicaba sólo a vivir en medio de aquella oscuridad y a hacer, sin saberlo, más y más lentos cada vez los pasos que daba su madre al caminar por los corredores, por el pasillo, y, a veces, en alguna mañana limpia, yendo a visitar el corral, donde ella se confortaba haciendo renegar a las gallinas robándoles los pollitos, y escondiéndose dos o tres abajito del seno, quizá con la esperanza de que a su hijo se le hiciera la vida menos pesada oyendo algo de los ruidos del mundo.

Por otra parte, Crispín, a pesar de tener ya ocho meses ahí dentro, no había abierto ni por una sola vez los ojos. Hasta se adivinaba que, acurrucado siempre, no había intentado estirar un brazo o alguna de sus piernitas. No, por ese lado no daba señales de vida. Y de no haber sido porque su corazón tocaba con unos golpecitos suaves la pared que lo separaba de los ojos de su madre, ella se hubiera creído engañada por Dios, y no faltaría, ni así tantito, para reclamarle aunque sólo fuera en secreto.

—El Señor me perdone —se decía—; pero yo tendría que hacerlo, si él no estuviera vivo.

Con todo, él estaba bien vivo. Cierto es que se sentía un poco molesto de estar enrollado como un caracol, pero, sin embargo, se vivía a gusto ahí, durmiendo sin parar y sobre todo,

lleno de confianza; con la confianza que da el mecerse dentro de esa grande y segura cuna que era su madre.

La madre consideró la existencia de Crispín como un consuelo para ella. Todavía no descansaba de sus lágrimas; todavía había largos ratos en los cuales apretábase al recuerdo del Crispín que se le había muerto. Todavía, y esto era lo peor para ella, no se atrevía a cantar una canción que sabía para dormir a los niños. Con todo, en ocasiones, ella le cantaba en voz baja como para sí misma; pero enseguida, se veía rodeada por unas ganas locas de llorar, y lloraba, como sólo la ausencia de "aquél" podía merecerlo.

Luego se acariciaba el vientre y le pedía perdón a su hijo.

En otras, se olvidaba por completo de que su hijo existía. Cualquier cosa venía a poner frente a ella la figura de Crispín el mayor. Entonces entrecerraba los ojos, soltaba el pensamiento y, de ese modo, se le iban las horas correteando tras de sus buenos recuerdos. Y era en aquellos momentos sin conciencia, cuando Crispín golpeaba con más fuerza en el vientre de ella y la despertaba. Luego a ella se le ocurría que los latidos del corazón de su hijo no eran latidos, sino más bien era una llamada que él le hacía como regañándola por dejarlo solo e irse tan lejos. Y se ponía enseguida a conseguir un montón de reproches que se daba a sí misma, no parando de hacerlo hasta sentirse tranquila y sin miedo.

Porque eso sí, tenía un miedo muy grande de que algo le sucediera a su hijo, mientras ella se la pasaba sueñe y sueñe con el otro. Y no le cabía en la cabeza sino desesperarse al no poder saber ya nada. "A caso sufra", se decía. "A caso se esté ahogando ahí dentro, sin aire; o tal vez tenga miedo de la oscuridad. Todos los niños se asustan cuando están a oscuras. Todos. Y él también. ¿Por qué no se iba a asustar él? ¡Ah!, si estuviera acá afuera, yo sabría defenderlo; o al menos, vería si su carita se ponía pálida o si sus ojos se hacían tristes. Entonces yo sabría cómo hacer. Pero ahora no; no donde él está. Ahí no." Eso se decía.

Crispín no vivía enterado de eso. Sólo se movía un poquito, al sentir el vacío que los suspiros de su madre producían a un lado de él. Por otra parte, hasta parecían acomodarlo mejor, de modo de poder seguir durmiendo, arrullado a la vez por el sonido parejo y repetido que la sangre ahí cerca, hacía subir y bajar una hora tras hora.

Así iba el asunto. Ella, fuera de sus ratos malos, se sentía encariñada a los días que vendrían. Y era para azorarse verla hacer los gestos de alegría que todas las madres aprenden tantito antes, para estar prevenidas. Y el modo de cuidar sus manos, alisándolas, con el fin de no lastimar mucho aquella carne casi quebradiza que pasearía hecha un nudo sobre sus brazos.

Así iba el asunto.

Sin embargo, la vida no es muy seria en sus cosas. Es de suponerse que ella ya sabía esto, pues la había visto jugar con Crispín el mayor, escondiéndose de él, hasta dar por resultado que ninguno de los dos volvieron a encontrarse. Eso había sucedido. Pero, por otra parte, ella no se imaginaba a la muerte sino de un modo tranquilo: Tal como un río que va creciendo paso a paso, y va empujando las aguas viejas y las cubre lentamente; mas sin precipitarse como lo haría un arroyo nuevo. Así se imaginaba ella a la muerte, porque más de una vez la vio acercarse. La vio también en Crispín, su esposo, y, aunque al principio no le fue posible reconocerla, al fin y al cabo, cuando notó que todo en él se maltrataba, no dudó que era ella.

Así pues, ella bien se daba cuenta de lo que la vida acostumbraba a hacer con uno, cuando uno está más descuidado.

Aquella mañana, ella quiso ir al camposanto. Como siempre solía preguntar a Crispín, el no nacido, si estaba de acuerdo, lo hizo: "Crispín, le dijo, ¿te parece bien que vayamos? Te prometo que no lloraré. Sólo nos sentaremos un ratito a platicar con tu padre y después volveremos; nos servirá a los dos ¿quieres?" Luego, tratando de adivinar en qué lugar podía tener sus manitas aquel hijo suyo: "Te llevaré de la mano todo el tiempo". Esto le dijo.

Abrió la puerta para salir; pero enseguida sintió un viento frío, agachado al suelo, como si anduviera barriendo las calles. Entonces regresó por un abrigo, ¿pues qué pasaría si él sintiera frío[*sic*.]. Lo buscó entre las ropas de la cama; lo buscó en el ropero; lo halló allá arriba, en un rinconcito. Pero el ropero estaba mucho más alto que ella y tuvo que subir al primer peldaño, después puso la rodilla en el segundo y alcanzó el abrigo con la puntita de los dedos. En ese momento, pensó que tal vez Crispín se habría despertado por aquel esfuerzo y bajó a toda prisa…

Bajó muy hondo. Algo la empujaba. Debajo de ella, el suelo estaba lejos, sin alcance…

Un pedazo de noche

Alguien me avisó que en el callejón de Valerio Trujano había un campo libre, pero que antes de conseguirlo tenía que dejarme "tronar la nuez". No quiero decir en qué consistía aquello, porque todavía, calculando que no me quede ni un pedazo de vergüenza, hay algo dentro de mí que busca desbaratar los malos recuerdos.

Yo estaba entonces en mis comienzos. Apenas unos días antes había agarrado la cuerda, cuando las muchachas de Trujano me dieron la oportunidad, haciéndome un campito a su alrededor. Y a pesar del contrapeso que era tener siempre delante de una al sujeto que tronaba las nueces; a riesgo de estar viendo a todas horas su cara seca y sus ojos sin zumo y sin pestañas y sus carcaje huesudo, era mucho mejor estar aquí, trabajando en chorcha, que andar derramada por las calles.

Además, en Valerio Trujano se me desterró el miedo. Al cabo de dos o tres semanas ya no lo sentí, como si se hubiera dado cuenta de que conmigo salía sobrando. Y aunque en muchas ocasiones noté sus temblores, procuraba esconderse cuando veía mis necesidades, tal vez y seguramente por miedo a que lo mandara a vivir solo, porque el miedo es la cosa que más miedo le tiene a la soledad, según yo sé.

Así en esas andanzas, fue cuando conocí al que después fue mi marido…

Una noche se me acercó un hombre. Esto no tenía importancia, pues para eso estaba yo allí, para que me buscaran los hombres. Pero el que se arrimó esa noche se distinguía de los demás en que traía un niño en brazos. Un niño pequeño, de los que todavía se valen de la gente para ir de un lado a otro.

Al verlo junto a mí, pensé que venía a limosnear, porque alargó la mano como pidiendo dinero. Estaba yo por darle unos centavos, cuando inquirió por el precio.

—¡No! —le dije yo—. Así no.

—Así no ¿qué?

—Con eso que llevas encima.

—A él no le interesan todavía estas cosas —respondió—. Ahora que no estaría por demás que ya se fuera instruyendo.

Desentendiéndome de él, miré a todas partes buscando con los ojos alguna muchacha que me viniera a sacar del apuro. Pero las pocas que andaban por allí, estaban aparejadas.

—Tal vez vienes buscando a alguien en especial —le dije—. Alguna con quien ya has estado otras veces.

—Vengo por ti —me contestó—. Nomás dime cuánto cobras.

Parecía no entender que yo no iría con él a ninguna parte mientras cargara a su criatura.

—Nomás dime —volvió a decir.

Entonces le señalé un precio muy alto, quizá diez veces mayor del que acostumbrábamos a pedir.

—Está bien —dijo—. ¡Vamos!

Yo pensé que aquello no estaba nada bien. Pero también pensé que el que "tronaba las nueces" no nos daría cuarto en el hotel. Y así sucedió. En cuanto cruzamos el pasillo, sentimos el aire de su mano huesuda que nos echaba fuera.

—Ya ves —le dije—, ya ves que no se puede.

—Se podrá —contestó él—. No faltaba más.

Estábamos otra vez en la calle. Me rodeó la cintura y me fue llevando.

—Conozco un sitio medio oscuro… el encargado es un "tú-la-trais". Allí sí nos dejarán entrar.

Yo miraba al niño que se retorcía en sus brazos. Tenía los ojos como de gente grande, llenos de malicia o de malas intenciones. Pensé que tal vez fuera el puro reflejo de nuestros vicios.

Me hubiera gustado que se soltara berreando para que su padre le echara tierra a este negocio y se fuera con todo y niño a descansar en paz. Pensaba en eso, cuando los ojos del muchachito empezaron a reír. Me tendió los brazos y brincaba y se reía conmigo, enseñándome el único diente de su boca.

—¿Ya ves? —dijo el fulano—. También él quiere ir contigo.

El chamaco estaba envuelto como tamal, enrollado en un jorongo. Lo apreté contra mi cuello, dándole de nalgaditas para que se durmiera. Pero aquel niño no tenía sueño; se revolvía como gusano y buscaba con su boca allí donde sabía que estaba la comida. A rasguño y rasguño fue abriéndome la blusa hasta que sus manos se agarraron a mis senos.

—Esta criatura tiene hambre —le dije al tipo aquel.

—Tenemos tiempo —contestó—. Después le daremos de comer.

Llegamos a la puerta de un hotel donde él me detuvo:

—¿Aquí es? —le pregunté.

—Sí, aquí mero.

Pasamos. Atravesamos un patio donde había un tendedero de sábanas, y al comenzar a subir la escalera, oímos una voz chillona que nos gritaba que allí no era casa de cuna.

Entonces fuimos más lejos, como por allá, por las calles de Ogazón. Él se llamaba Claudio Marcos. No, el niño no era suyo. Era de un compadre. Nomás que él se había acomedido a cuidarlo porque hoy la estaba celebrando. Bueno, todos los días se las colocaba, pero nunca se había puesto tan necio como ahora.

Por eso había sacado al niño de la cantina, para que no siguiera aporreándose la cabeza cada vez que el compadre se caía al suelo. Y como ya estaba desentendido, fue fácil quitárselo. Lo bueno va a estar mañana cuando recuerde y no dé con el muchachito ni se las huela dónde lo dejó.

—¿No lo vas a llevar a su casa?

—Para allá iba. Pero al verte varié de opinión. Se me ocurrió que el niño pasaría bien la noche con nosotros.

—¿Te divierte hacer eso?

—¿Qué dices?

—Nada.

—Yo a ti ya te había echado el ojo —siguió diciendo—. Pero no me animaba a hablarte. Con esa cara no pareces de la misma raza que las otras. Si hasta creí que andarías por estos barrios nomás de visita.

—Bueno, ¿adónde vamos? —pregunté yo.

Él no hizo caso. Siguió caminando sin dejar de hablar.

—Lo mejor es que lleves al niño con su madre —le dije.

—No ganaríamos nada con eso —respondió—. No es ella la que le da de mamar.

Torcimos por una calle plana, desalumbrada. Al entrar a la placita de los Ángeles, un policía alcanzó a conocerme:

—No te desparrames, Olga —dijo.

—¿A quién le dicen así? —me preguntó Claudio Marcos.

—A mí.

—¿No que te llamabas Pilar?

—Da lo mismo un nombre que otro. Para lo que sirve —le contesté, ya medio fastidiada—. Lo que tenemos que hacer es regresarnos, ando lejos de mi zona.

Llegamos al jardín de Santiago y nos sentamos en una banca.

El chiquillo se había dormido sobre mis hombros. Y aunque casi no pesaba de tan flaco, de cualquier manera no hallaba cómo deshacerme de él. No me explicaba tampoco por qué razón seguía yo allí, y mucho menos me pasaba por la cabeza que fuéramos a acostarnos juntos, con aquél recién nacido en medio de nosotros. Con todo, el hombre no daba trazas de terminar la plática.

—Oiga —le dije, poniéndome seria—, este niño debía estar ya dormido en su cama. Haría bien en llevárselo. Y si la madre no le da de mamar, pues hágalo usted, aunque sea nada más por consideración.

—¿Crees que ya es hora de que le toque?

—Yo no sé —le contesté—. Pero por lo flaco que está, pienso que no ha probado bocado en toda su vida.

—Ah, no. Eso sí que no. En eso sí que no estoy de acuerdo. El niño come. Y come un resto. Nada menos hoy al mediodía se zampó media docena de tortillas. También le gusta el chile y

el caldito de frijoles. Todo eso se come. Ahora que si tú no me crees, vamos a algún lado. Aquí traigo cincuenta pesos. Entramos a un merendero y pedimos cincuenta pesos de cosas y nos las comemos entre los tres. ¿Quieres?

La verdad es que yo tenía hambre. Nos metimos a la primera tortería que encontramos. Ya allí, entre tanta gente, entre el olor agarroso del chorizo frito, se me olvidó lo que andaba haciendo con aquel fulano que tenía enfrente. Y se me ocurrió pensar que a él se le había olvidado hacía rato el motivo por el que me levantó de la calle.

Comimos. Él, aparte de lo suyo, pidió un vaso de leche y unas semitas.

Sentó al niño en sus piernas y le fue dando un bocado tras otro remojado en leche. Cuando dio fin a la primera semita, tomó otra y así siguió con la tercera. El niño mordisqueaba con su único diente hasta ir achicando el pan, luego amasaba el migajón granuloso y de pronto se lo tragaba de un tirón.

—¿Ya ves cómo ni se atraganta? —me decía aquel sujeto riéndose—. Sus padres le hicieron el cogote así de grande a fuerza de embutirle, desde recién hecho, cuanta botana les daban en las cantinas. Y no cabe duda que sirve de mucho tener el cogote de este tamaño.

—Ya que estamos en esto —le dije—, ¿qué demontres andas haciendo con ese muchacho, si tiene madre que se encargue de cuidarlo?

—¿Te refieres a mi comadre Flaviana?

—No sé a cuál de todas tus comadres me refiero. Pero a mí no me va a ir muy bien esta noche. No ganaré ni para vergüenzas.

—Pienso pagarte. ¿O qué quieres que lo haga por adelantado?

—No —le dije—, lo que quiero es ir a cuidar mi pedazo de pared. Tal vez esté algún amigo esperándome.

En realidad, tenía miedo del "quiebranueces". Tanto por haberme dejado ver con aquel cliente del niño, que de seguro era ir contra las reglas, como por la idea que ha de haber tenido de mí, pensando que le quise meter un cachirul. Y luego estaba lo del impuesto del día, que jamás perdonaba, así una estuviera vomitando sangre.

El que decía llamarse Claudio Marcos también se había quedado pensativo. Luego dijo:

—Soy sepulturero. ¿No te asustas si te digo que soy sepulturero? Pues bien, eso soy yo. Y nunca he dicho que con ese trabajo no gano ni para vergüenzas. Es como cualquier otro. Con la ventaja de darse muy seguido el gusto de enterrar a la gente. Te digo esto porque tú, igual que yo, debes odiar a la gente. Tal vez mucho más que yo. Y sobre este asunto quisiera darte un consejo: nunca quieras a nadie. Deja en paz esa cosa con que se quiere a los demás. Me acuerdo que yo tuve una tía a quien quise mucho. Se murió de repente, cuando yo estaba más encariñado con ella, y lo único que conseguí con todo esto fue que el corazón se me llenara de agujeros.

Lo oía. Pero eso no me quitaba del pensamiento al "quiebranueces" con sus ojos hundidos y como mudos. Mientras aquí, este tipo me estaba platicando que odiaba a media humanidad y que era muy bonito saber cómo enterraría uno a uno a los que él veía a diario. Y que cuando alguien de aquí o de por allá le decía o le hacía alguna maldad, él no se enojaba; pero callada la boca se prometía dejarlos quietos una temporada muy larga cuando cayeran en sus manos.

—… No, no me dan pena los muertos, y mucho menos los vivos. Desde hace quince años acabé con eso. Al principio, me entristecía mucho cuando a raíz de sepultar a la madre de un montón de hijos, ellos se soltaban dando unos alaridos espantosos, y se abrazaban al cajón como ladillas sin que fuera suficiente la fuerza de tres ni cuatro hombres para despegarlos. Me ha tocado asistir a infinidad de casos por el estilo. Pero ahora eso ya se murió. Cuando uno es sepulturero hay que enterrar la lástima con cada muerto que uno entierra.

"… [*sic*.] Los vivos son los que son una vergüenza. ¿No lo crees tú así? Los muertos no le dan guerra a nadie; pero lo que es los vivos, no encuentran cómo mortificarle la vida a los demás. Si hasta se medio matan por acabar con el corazón del prójimo. Con eso te digo todo. En cambio, a los muertos no hay por qué aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra."

—Salgamos fuera —le dije—. Me siento sofocada [*sic*.] Vamos a donde nos dé el aire.

Cuando estuvimos en la calle, todavía nos siguió por un rato el humo rancio de las fritangas. Él había escondido al niño debajo del saco, seguramente para protegerlo del viento de la noche.

—Ahorita que te levantaste, me acordé de una cosa —dijo—. De que mi comadre Flaviana no tiene nada aquí —siguió diciendo, mientras se tallaba el pecho—. Ahora que si los tuviera como tú, a lo mejor estarían llenos de pulque, así que no le servirían de ningún modo para engordar a una criatura.

Entonces yo le pregunté si no tenía él por costumbre aprovecharse de la tal Flaviana cuando su compadre pasaba las noches enteras en la cantina.

Luego luego me respondió que no. Porque no había modo, pues ella no se separaba nunca del marido.

—Los dos se emborrachan juntos y por todas partes andas juntos, hasta que se les cae o se les pierde la memoria a los dos por igual.

Casi no lo oía. Pensé ir a dormir. Pero a él se le ocurrió que nos arrinconáramos un rato a la entrada de cualquier zaguán, donde estuviéramos solos y como fuera de este mundo:

—Me haré a la idea de que te soñé —dijo—. Porque la verdad es que te conozco de vista desde hace mucho tiempo, pero me gustas más cuando te sueño… Entonces hago de ti lo que quiero. No como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.

Ya casi era de día. Olía a día, aunque la tierra, las puertas y las casas seguían a oscuras.

El sueño me hizo cruzar la calle y buscar algún hotel. El hombre se vino tras de mí. Me detuvo:

—¿Te debo algo?

—No, nada —le contesté.

—Te hice perder tu tiempo. Debes cobrarme lo que sepas cobrar por una noche.

Me zafé de él. Abrí la puerta y busqué el primer cuarto desocupado. Me eché vestida sobre la cama, apreté los ojos y, aflojando el cuerpo, me fui quedando dormida. Alguien rasguñaba la calle con una escoba. Alguien aquí dentro preguntó:

—¿Nos volveremos a ver algún día? Me quedaron ganas de platicar contigo.

Sentí que se sentaba al pie de la cama…

Es el mismo que está sentado ahora al borde de mi cama, en silencio, con la cabeza entre sus manos. Acaba de despegarse de las rejas de la ventana donde acostumbra pasar las noches esperando mi regreso. Me ha dicho muchas veces que no soy yo la que llega a estas horas, que nunca acabaremos por encontrarnos:

—…o tal vez sí —dice—: quizás cuando te asegure bajo tierra el día que me toque enterrarte.

Lo que él no sabe es que quiero dormir. Que estoy cansada. Parece como si se le hubiera olvidado el trato que hicimos cuando me casé con él; que me dejaría descansar; de otra manera acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres…

APÉNDICE

II

Fotografía realizada desde el puente de Nonoalco en la Ciudad de México, se puede apreciar las construcciones urbanas a las orillas de las vías ferroviarias. La fecha de captura es de 1956, para tal motivo se utilizó una cámara Rolleiflex.





Fotografía del patio de una de las vecindades de la Colonia Guerrero de la Ciudad de México en 1956, la captura se hizo desde el zaguán, la imagen muestra el estado de las viviendas para aquéllos años[45].

[45] Las dos fotografías y los datos que se presentan se tomaron del libro *En los ferrocarriles Juan Rulfo*, publicado en 2014.

BIBLIOGRAFÍA

—Brizuela, Leopoldo. *Cómo se escribe un cuento*. Comp. Buenos Aires: Ateneo, 1993. Impreso.

—Carballo, Emmanuel. *El cuento mexicano del siglo XX*. México: Empresas editoriales, 1965. Impreso.

—Franco Bagnouls, Lourdes. *Los dones del espejo*: la narrativa de Antonio Muñoz Molina. México: UNAM; Plaza y Valdés, 2001. Impreso.

—Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Trad. José Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1923. Impreso.

—Galeazzi Alvarado, Jorge. *Estructura socioeconómica y política de México*. México: Siena, 2010. Impreso.

—García Bonilla, Roberto. "El camino de Rulfo". *Nexos*. May. 2017: 40-42. Impreso.

—Jiménez, Víctor, et. al (Juan Rulfo). *En los ferrocarriles Juan Rulfo.* España: Editorial RM, 2014, Impreso.

—Jiménez, Víctor, Vital, Alberto y Zepeda, Jorge. *Tríptico para Juan Rulfo*. Comp. México: Editorial RM, 2006. Impreso.

—Karlenovich, Grigori y Sorel Scarlet Contreras Meyemberg. *Juan Rulfo*. México: Editorial Tomo, 2004. Impreso.

—Le Galliot, Jean (comp.). *Psicoanálisis y lenguajes literarios.* Trad. Sara Vasallo y Eduardo Villamil. Argentina: Hachette, 1977. Impreso.

—Marquet Montiel, Antonio. *Archipiélago dorado*. Diss. México: UNAM, 1996. Web.

—Mauron, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction á la psychocritique*. París: Librairie José Corti, 1972. Impreso.

---. *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio, Moliére.* Trad. de la 3ª edición francesa, María del Carmen Bobes Naves. Madrid: Arco/libros, 1998. Impreso.

—M. Ruitenbeek, Hendrik. *Psicoanálisis y literatura*. Comp. México: Fondo de Cultura Económica, 1973. Impreso.

—Ontañón de Lope, Paciencia. "Las metáforas obsesivas en el arte: análisis psicocrítico de unos cuentos de Cortázar". *Revista de la Universidad Autónoma de México.* Jun. 1997: 18-21. Impreso.

—Paraíso, Isabel. *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. España: Cátedra, 1994. Impreso.

—Paredes, Alberto. *Las voces del relato.* España: Cátedra, 2015. Impreso.

—Pérez, Carlos. *Tres enfoques de la literatura*: *Sorensen Hans, Guiraud Pierre, Mauron Charles*. Ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. Impreso.

—Rulfo, Juan. *Antología personal*. México: Editorial Era, 2006. Impreso.

---. *Cartas a Clara*. México: Editorial RM, 2017. Impreso.

---. *El gallo de oro y otros textos para cine*. México: Editorial Era, 1987. Impreso.

---. *El Llano en llamas*. México: Plaza y Janés, 2001. Impreso.

---. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.

—Serna Maytorena, Manuel A. *Apróximaciones y reintegros a la cuentística de Rulfo.* Guadalajara, Jalisco: Unidad editorial del gobierno de Jalisco, 1981. Impreso.

—Stoopen Galán, María. *Sujeto y relato.* Coord. México: UNAM, 2009. Impreso.

—Vogt, Wolfgang. *Juan Rulfo y el sur de Jalisco: aspectos de su vida y obra.* Guadalajara, Jalisco: El colegio de Jalisco, 1992. Impreso.

—Zepeda, Jorge, Vital, Alberto y Jiménez, Víctor. *Pedro Páramo en 1954*. México: UNAM, 2014. Impreso.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES INDIRECTAS

—*Diccionario de la Real Academia Española.* Web.

—Galimberti, Umberto. *Diccionario de psicología*. Trad. María Emilia G. de Quevedo. México: Siglo XXI, 2002. Impreso.

—Giardini, Anna, et al. *Sigmund Freud.* Barcelona: Salvat, 2017. Impreso.

—La planche, Jean y Jean Bertrand Pontails. *Diccionario de psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós, 2004. Impreso.

—Rulfo, Juan. *Juan Rulfo, Obra completa.* Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1977. Impreso.

—Schneider, Luis Mario. *El estridentismo*. Comp. México: UNAM, 1983. Impreso.

FUENTES DE INTERNET

—*A fondo.* 29 abril 2012. Youtube. 15 Diciembre de 2017

https://youtu.be/V74yJztkx-c

—Domínguez Chávez, Humberto. "La producción literaria de 1940 a 1970". *Portal Académico CCH – UNAM.* UNAM. Mayo 2011. Web. 7 Febrero 2018. http://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/histórico-social/historia-de-mexico-2/HM2-3CultPortal/Literatura1940.pdf

—*Época de oro del cine mexicano.* Wikipedia. Web. 20 Enero 2018 https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89poca_de_Oro_del_cine_mexicano

FUENTES CINEMATOGRÁFICAS DE APOYO

—*¿No oyes ladrar los perros?* Dir. François Reichenbach. Act. Salvador Sánchez, Ahui Camacho, Ana de Sade, Salvador Gómez, Gastón Melo y Aurora Clavel. CONACINE/ Cinematográfica Marco Polo/ Les Films du Prisme ORTF (mexicano-francesa), 1974. Fílmico.

—*El despojo.* Dir. Antonio Reynoso. Act. No profesionales. Cine Foto, 1960. Fílmico.

—*El gallo de oro.* Dir. Roberto Gavaldón. Act. Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Isunza y Enrique Lucero. CLASA Films Mundiales, 1964. Fílmico.

—*El hombre.* Dir. José Luis Serrato. Act. Uriel Chávez Posada, Ramón Ochoa y Genaro Méndez. Centro de Capacitación Cinematográfica y Centro de Producción de Cortometraje, 1978. Fílmico.

—*El hombre de la media luna.* Dir. José Bolaños. Act. Manuel Ojeda, Venetia Vianelo, Bruno Rey, Jorge Martínez de Hoyos, Patricia Reyes Spíndola y Blanca Guerra. CONACINE, 1976. Fílmico.

—*El rincón de las vírgenes.* Dir. Alberto Isaac. Act. Emilio Fernández, Alfonso Arau, Rosalba Brambila, Carmen Salinas, Lilia Prado y Héctor Ortega. Estudios Churubusco Azteca, 1972. Fílmico.

—*En este pueblo no hay ladrones.* Dir. Alberto Isaac. Act. Julián Pastor, Rocío Sagaón, Graciela Enríquez, Luis Vicens, Antonio Alcalá, Alfonso Arau; Luis Buñuel, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Abel Quezada y Juan Rulfo. Grupo Claudio, Alberto Isaac, 1964. Fílmico.

—*La fórmula secreta.* Dir. Rubén Gámez. Act. Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando Rosales, Leonor Islas. Salvador López O., 1964. Fílmico.

—*Paloma herida*. Dir. Emilio Fernández. Act. Patricia Conde, Emilio Fernández, Andrés Soler, Noé Murayama, Georgina Quental y Columba Domínguez. Manuel Zeceña Diéguez (mexicano-guatemalteca), 1962. Fílmico.

—*Pedro Páramo.* Dir. Carlos Velo. Act. John Gavin, Pilar Pellicer, Ignacio López Tarso, Julissa, Graciela Doring y Carlos Fernández. CLASA Films Mundiales y Manuel Barbachano Ponce, 1966. Fílmico.

—*Talpa.* Dir. Alfredo B. Crevenna. Act. Lilia Prado, Jaime Fernández, Víctor Manuel Mendoza, Leonor Llausás y Hortencia Santoveña. Cinematográfica Latina, 1955. Fílmico.

—*Un pedazo de noche.* Dir. Roberto Rochín. 1995. Fílmico. [*datos incompletos*]