
Juan Rulfo y Mariano Azuela: ¿sucesión o superación?

Creo indudable que la aportación de la literatura mexicana a la cultura literaria hispánica —y occidental, y universal— en nuestro siglo es un constante triunfo digno de nuestra atención, nuestro análisis, nuestro aplauso. En mi *Tríptico Mexicano*, publicado en 1973, afirmaba que si dos fenómenos contemporáneos en México estaban funcionando admirablemente, uno era la literatura y el otro el *metro*, el ferrocarril subterráneo que por aquellos años se inauguraba en la capital del país. (Hoy, si mi libro merece una segunda edición, suprimiré la alusión al *metro*: la literatura sigue funcionando admirablemente en México, pero el *metro* es un desastre, desbordado por un público demasiado numeroso, irónicamente inservible debido a su gran éxito inicial.)

Y Juan Rulfo es uno de los más indiscutibles héroes de esta literatura. Autor declarado clásico, sus obras figuran en todas las listas de lecturas de cursos literarios en su patria y allí donde se estudien las letras hispánicas. Aunque la historia literaria cuenta hoy con algunos tenaces adversarios, sigue siendo punto de partida para acercarnos a obras como la de Rulfo. ¿Cómo situar sus cuentos y su novela, para apreciarlos mejor, sino frente al mapa general de la literatura mexicana, y todas las literaturas escritas en español, en la primera mitad de nuestro siglo? (Claro está que este mapa resultaría insuficiente: hay que acudir a un mapa más vasto, que incluye prácticamente toda la literatura occidental, sobre todo en el campo de la narrativa: la biblioteca personal de Rulfo, me consta, incluye novelas y cuentos procedentes de todas las latitudes.)

Y dentro del campo de la narrativa mexicana resulta tentador comparar a Rulfo con Azuela porque algunos de los temas más importantes en la obra literaria de estos dos escritores parecen casi idénticos. La vida en el campo, la vida cotidiana vista y descrita por personajes que pertenecen al campo, primitivos, sencillos y directos, y que hablan tal y como lo aprendieron en el campo: pero que, acosados por situaciones tensas, dramáticas, acaban por revelarnos a través de ese lenguaje sencillo lo que otros personajes más cultos ni siquiera adivinaban pudiera contener el corazón y la experiencia de un ser humano. Triunfo de la sencillez, de la existencia al borde de la destrucción.

Casi al mismo tiempo que observamos el parecido, el aire de familia entre la narrativa de Azuela y la de Rulfo se nos impone la rectificación y empezamos a ver las diferencias. La obra literaria de Azuela se inicia en 1917 con la publicación de la primera versión de *Los de abajo*, y prosigue, con algunas interrupciones, durante largos años. Los temas van más allá de la vida rural y revolucionaria de Demetrio Macías y sus compañeros, y abarcan, en otras novelas y cuentos, la existencia precaria de la clase media ciudadana. Su prosa se inscribe dentro del marco de la prosa realista-naturalista

creada en Hispanoamérica y en España en las últimas décadas del siglo XIX, y su sencillez aparece adornada únicamente por breves toques decorativos de origen modernista. Otra característica: es prosa que crea discípulos, que puede emparentarse con una vasta familia de novelas y cuentos, la numerosa familia de las novelas y los cuentos que inspiró la Revolución mexicana de 1910. Se dirá que quizá también los cuentos y la novela de Rulfo están marcados por esa Revolución, y que cierto aire de familia los emparenta con *Los de abajo* de Azuela. Lo cual no deja de ser cierto si nos fijamos en los temas, pero lo es menos si tenemos en cuenta el vocabulario, los procedimientos estilísticos, la organización interna de estos relatos.

Por ello mismo he escogido la comparación y el contraste entre el Azuela de *Los de abajo* y el Rulfo de *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*: si vemos en qué se diferencia Rulfo de Azuela lograremos entenderlo mucho mejor.

Azuela tomó parte plena, como médico de campaña, en la Revolución mexicana, a partir de 1913, con las tropas de Julián Medina, uno de los lugartenientes de Villa. Pero Villa fue derrotado en Celaya, Azuela tuvo que emigrar, y en la emigración, con las notas tomadas durante la campaña, compuso *Los de abajo*, que apareció por entregas en un diario de la frontera, «El Paso del Norte», en 1915 y 1916. En esta novela —descubierta por fin por la crítica a través de una polémica que tuvo lugar a fines de 1924— hay pocas concesiones a los estilos elegantes y refinados del modernismo (pocas, pero eficaces). Heredera del realismo y el naturalismo de Balzac, Zola, «Clarín» y Galdós, se diría que nos hallamos frente a un naturalismo directo y periodístico. Darío muere en 1917; la vanguardia literaria —el estridentismo en México, el ultraísmo, el creacionismo, el dadaísmo, el futurismo y tantos otros ismos— se pone en marcha en aquellos mismos años. No influyen, claro está, en la gestación de *Los de abajo*. (Ya antes de escribir esta novela Azuela había publicado media docena de novelas, realistas y costumbristas, entre las cuales destaca *Mala yerba*, de 1909; al borde del melodrama, se lee todavía con interés; es el equivalente de una «telenovela» de la época porfirista, escrita con vigor y buena organización dramática.) Pero lo que hace la vanguardia para Azuela es importante: acostumbra a los lectores —a algunos lectores— a aceptar textos literarios sencillos, con poquísimos adornos «cultos», les enseña a leer obras escritas «a lo bruto» al corroer y desprestigiar el lenguaje literario «oficial», la retórica académica-modernista, que se hunde irremisiblemente igual que los tres imperios —el austro-húngaro, el ruso, el alemán— entre 1917 y 1919.

«En absoluto, todos mis asuntos son reales, logrados tras de una labor constante de meditación y de apuntes. Usted no sabe cómo todo lo anoto, hasta el detalle más insignificante. Es una costumbre... Le juro que no soy literato... Sí, yo escribo cuando un dolor hace reaccionar mi espíritu». (Entrevista en «El Universal Ilustrado», 25 de enero de 1925)¹. Hay en estas palabras una honrada y noble inocencia. Azuela se entregaba a sus ideales políticos y literarios con toda la pasión de un adolescente, y pasaba pronto a un período de amarga desilusión cercano al cinismo y al nihilismo. (En Rulfo todos estos ingredientes existen también, pero están mejor integrados: se

¹ Cit. por John Englekirk y Lawrence B. Kiddle en su introducción a su edición de *Los de abajo*, Nueva York, 1971, pág. 15.

diría que han pasado por una vasta licuadora mental y anímica, que los ha convertido en una pasta coherente en que todos los colores, algo chillones a veces, de las novelas de Azuela se convierten en un «gris perla» luminoso y casi transparente.)

Sí, no hay duda: las novelas de Azuela, y en especial *Los de abajo*, merecen ampliamente ser apreciadas en sí mismas. Economía en el lenguaje, rapidez en la acción, vigor en los personajes, que son a la vez individuos autónomos y seres representativos de su clase, seres emblemáticos. *Los de abajo* es una novela ya clásica, que no dejarán de leer y releer las generaciones futuras. Pero es también un trampolín que nos proyecta hacia la obra de Rulfo.

Una novela como *Los de abajo* es al mismo tiempo un documento histórico y una relación abierta y ambigua entre seres humanos. En el caos revolucionario los héroes pueden convertirse, de un momento a otro, en villanos, y los villanos en héroes. Como ha señalado Carlos Fuentes, «no sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay, por fin, un destino en movimiento. No sólo hay unas relaciones dictadas fatalmente desde el siglo XVI; hay un tumulto, un sube-y-baja de fortunas, un azar de encuentros y pérdidas en el que los seres de ficción, como todos los hombres, viven sus momentos de luz y sus instantes de sombra»².

A los lectores de hoy nos parece que los acontecimientos se impusieron demasiado urgentemente a Azuela, y ello determinó una falta de perspectiva. El autor se convierte en testigo, no alcanza a ver los límites del horizonte que encuadra lo sucedido. Dentro de la marcha histórica de la literatura mexicana hay que esperar hasta que en 1947 aparece la gran novela de Yáñez, *Al filo del agua*, con sus lentas páginas erizadas de temor y angustia, caminando por laberínticos corredores, galerías del sueño, monólogos interiores, voces enigmáticas que se pierden en la sombra. (Siempre creí, y sigo creyendo, que *Al filo del agua* es una gran novela, una de las cimas de la narrativa mexicana, incluso de la narrativa moderna en lengua española «tout court». Pero la verdad es que no resiste el análisis en una clase de literatura. En mis cursos he enseñado, comentado y hecho leer a mis estudiantes novelas como *Los de abajo* y *Pedro Páramo*, y he presenciado el entusiasmo de mis alumnos; *Al filo del agua* suele aburrirlos. No es sin duda culpa de Yáñez, sí de mis estudiantes.)

La novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, es no solamente una continuación de lo iniciado por Azuela y brillantemente continuado por Yáñez, sino que además es una novela bifronte. Por una parte cierra magistralmente el ciclo de las novelas de la Revolución mexicana. Igual que después del *Quijote* fue imposible escribir novelas de caballería, tras la aparición de *Pedro Páramo* la novela de la Revolución quedaba definitivamente liquidada. Jano bifronte mira con sus dos caras hacia dos horizontes. Por una parte, al pasado, a las novelas de Azuela y sus sucesores, a las novelas costumbristas y naturalistas, a las «novelas de la tierra» con la eterna sujeción de los personajes a su ambiente, un ambiente opresivo y destructor. («¡Se los tragó la selva!», concluye, como una inscripción en una lápida, la última frase de *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera.)

En las obras de Rulfo la angustia y la opresión no vienen de fuera, sino del interior

² CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, Méjico. Ed. Joaquín Mortiz, 1969, pág. 15.

de sus personajes. Pero fueron precisas las páginas de introspecciones y de sueños de *Al filo del agua*, para que pudieran aparecer por fin, en la década de los cincuenta, los cuentos y la novela de Rulfo. Y ello lleva a reconciliarse a las dos grandes mitades de la literatura mexicana. La época romántica, en México, en toda Hispanoamérica, en Europa, une en un destino común la prosa, la poesía, el teatro, el ensayo. Pero a partir, más o menos, de la segunda mitad del siglo XIX, la prosa se dirige hacia la elaboración de una novela y unos cuentos —y un teatro— muy diversos del destino de la poesía. Los poetas simbolistas y modernistas poco tienen que ver con la prosa de un Emile Zola, para dar tan sólo un ejemplo. La división sigue en pie, en México, en la primera mitad de nuestro siglo. Los poetas del grupo *Contemporáneos*, herederos de la tradición simbolista y modernista, y sumergidos ya en la nueva corriente de la vanguardia, se encuentran incómodos ante la abundancia —y el éxito— de novelas realistas inspiradas por la Revolución de 1910. Únicamente después de *Al filo del agua*, y mucho más claramente tras la publicación de los cuentos y la novela de Rulfo, empieza a sanar la herida que había abierto la anormal división prosa-poesía durante varias décadas. Rulfo es decisivo para esta gran reconciliación. Poeta en prosa, sus páginas siempre toman en cuenta el subconsciente de los personajes, el misterio de nuestra existencia en el cosmos, los mitos que expresan este misterio y la constante tragedia de expresarlo sólo a medias.

Y es que Rulfo pertenece ya a otra etapa, a lo que se ha dado en llamar la *nueva novela* latinoamericana. En cierto modo es Rulfo quien prepara y hace posible el futuro.. Los cuentos *El Llano en llamas* y la novela *Pedro Páramo* abren en 1953 y 1955 las puertas del futuro: de la nueva novela latinoamericana, de lo que se ha dado en llamar el *Boom*. La novela de Rulfo es, a la vez, mito, lenguaje —un lenguaje auténtico, directo, original, popular y, sin embargo, recreado por el autor— y una estructura. Estructura circular que nos remite a un pasado que es un presente que es un futuro. Es Octavio Paz quien ha visto que los poemas y los mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a *presentarse*. Poesía y mito nacen juntos. La novela, recién llegada a nuestra conciencia literaria e histórica, ha tenido que luchar para conquistar su lugar al sol. En su pugna por conquistar su atención ha escogido con frecuencia, creo, y, sobre todo, en la segunda mitad del siglo pasado, caminos muy diferentes de los caminos de la poesía. Los novelistas naturalistas de fines del siglo pasado poco tienen que ver con Darío y los modernistas. La división sigue en pie en los años veinte y treinta. En México, concretamente, la generación que toma su nombre de la revista *Contemporáneos* se queja de la calidad mediocre y la escritura apresurada de la gran mayoría de las novelas de la Revolución (siempre, o casi siempre, exceptuando *Los de abajo*). Es una generación de poetas: Villaurrutia, Ortiz de Montellano, José Gorostiza, entre otros. La fisura, la honda división, el tajo, siguen allí presentes. Poetas por un lado, novelistas por otro. Únicamente más tarde, en la década de los cincuenta, llegará Rulfo a reconciliarlos: sus cuentos y su novela ofrecen un tránsito de la antigua narrativa naturalista y documental a una nueva etapa, la etapa en que la novela no será ni documento ni descripción de la esclavitud impuesta por las circunstancias, sino resurrección de los mitos, crítica del lenguaje y a través del lenguaje, ambigua

presentación de hechos, personajes y circunstancias que obliga al lector a tomar parte en la acción, en el discurso, en la novela toda. Estos libros son escritos a medias por sus autores: los lectores tienen que terminarlos, sin ellos no existen. Pierre Ménard es, en efecto, de acuerdo con Borges, el autor del *Quijote*: digamos más bien que es uno de sus muchos intérpretes, pero que nos ayuda a recordar que sin lectores e intérpretes la novela cervantina no podría actuar, no funcionaría. ¿Qué ocurre cuando cae un gran árbol en un bosque, pero nadie es testigo de la caída, nadie escucha el ruido de la caída del gran tronco? Estas preguntas son parte de lo que nos ofrece la nueva novela latinoamericana.

Juan Rulfo convierte en literatura mítica los temas tradicionales de la novela de la tierra —o, si se quiere, de la novela de la Revolución, que es la forma que toma esta novela de la tierra, costumbrista y fatalista, en la generación anterior a la de Rulfo—. Ser parte de un mito es mejor que ser esclavo del ambiente o rodar como una piedra pendiente abajo, como el personaje central de la novela de Azuela. Pues en cierta forma el mito nos libera de la historia, del angustiante presente histórico, e incluso de nuestra propia e inquietante individualidad, al incorporarnos a un diseño ambiguo y renovable, circular y trascendente a la vez. Termina la tiranía de la historia, el fatalismo del ambiente y la herencia; se abren las compuertas de lo desconocido, del misterio, del infinito. Una novela mítica está siempre más cerca de un poema que de un tratado de sociología. Uno de los grandes motores de la nueva novela latinoamericana, Jorge Luis Borges, inició su carrera literaria como poeta, no como cuentista. Ha regresado últimamente a la poesía y es posible que siempre se haya considerado a sí mismo como esencialmente poeta, no cuentista o ensayista.

Si hay un mito tras la novela de Azuela, es el mito del eterno retorno. Todo cambia, pero todo se repite y permanece. Los caciques porfiristas serán sustituidos por caciques revolucionarios, no menos corruptos y crueles. Como para subrayar el gran movimiento circular que anima su novela, Azuela hace que el episodio final, en que muere Demetrio Macías junto con los pocos soldados que aún le acompañan, ocurra en el mismo desfiladero, el cañón de Juchipila, que fue el escenario de su primera victoria.

La complejidad de *Pedro Páramo* es mucho mayor. Uno de los que mejor la han visto es otro gran novelista mejicano, Carlos Fuentes:

Rulfo convierte la semilla de Azuela y Guzmán en un árbol seco y desnudo del cual cuelgan unos frutos de un brillo sombrío... No sé si se ha advertido el uso sutil que Rulfo hace de los grandes mitos universales en *Pedro Páramo*. Su arte es tal, que la trasposición no es tal: la imaginación mítica renace en el suelo mexicano... Pero ese joven Telémaco que inicia la contraodisea en busca de su padre perdido, ese arriero que lleva a Juan Preciado a la otra orilla, la muerta, de un río de polvo, esa voz de la madre y amante, Yocasta-Eurídice, que conduce al hijo y amante, Edipo-Orfeo, por los caminos del infierno, esa pareja de hermanos edénicos y adánicos que duermen juntos en el lodo de la creación para iniciar otra vez la generación humana en el desierto de Comala, esas viejas virgilianas —Eduviges, Damiana, la Cuarraca—, fantasmas de fantasmas, fantasmas que contemplan sus propios fantasmas, esa Susana San Juan, Electra al revés, el propio Pedro Páramo, Ulises de piedra y barro... todo este trasfondo mítico permite a Juan Rulfo proyectar la ambigüedad humana de un cacique, sus mujeres, sus pistoleros y sus

víctimas y, a través de ellos, incorporar la temática del campo y la revolución mexicana a un contexto universal.³

La voz de los personajes de la novela de Rulfo nos llega como apagada, es un quejido en voz baja que sale de muy lejos, de muy hondo, de las entrañas de la tierra, de una especie de purgatorio en que habitan los fantasmas, los muertos. No lo comprendemos desde la primera página, pero no dejaremos de verlo, pronto o tarde, al adentrarnos en la novela, al escuchar los implacables monólogos, los diálogos frustrados o apasionados: estos personajes están muertos. Buscan un futuro, un paraíso en que renacer, y la única guía que les lleva a esta búsqueda es que saben —o han oído decir— que el amor existe, ha existido, puede volver a existir.

Tan compleja e intensa es la novela de Rulfo que ha sido preciso encontrarle precursores. No dudo que esos precursores existan; no creo que su importancia sea más que marginal. El propio Azuela, en *La Malhora*, de 1923, introdujo técnicas que con su estructura dislocada y fragmentaria, sus escenas retrospectivas, sus ritmos temporales distorsionados, anuncian *Al filo del agua*, de Yáñez, de 1947, e incluso *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, aparecida en 1958. En 1943 José Revueltas publicó *El luto humano*, en que algunos críticos han visto influencias de Azuela y Martín Luis Guzmán, junto con la de William Faulkner, y creen que puede haber influido en *Pedro Páramo*. (Rulfo niega que Faulkner haya influido en Revueltas o en su propia obra.) La técnica de «corriente de conciencia», tan ampliamente empleada por Rulfo (y antes por Yáñez) aparece ya en la novela corta *Soledad*, de Rubén Salazar Mallén, de 1944. Todo ello es poca cosa, y no hay que olvidar que las lecturas de Rulfo no se limitan a autores mejicanos. (Ni es tampoco Faulkner el inventor, o el detentador de la patente, de la «corriente de conciencia» como técnica novelística.)

Incluso podríamos pensar que el antecedente más claro de la novela de Rulfo es Dante, en cuyo *Purgatorio* las almas de los muertos se hacen visibles y se comunican con su visitante. La diferencia es, sin embargo, notable. En primer lugar, en la novela de Rulfo todos —incluso el narrador inicial, Juan Preciado— están muertos. Y además, el poema de Dante nos presenta un inmenso fresco, animado por escenas dramáticas y apasionadas, sostenido por una firme teología, señalando en mil momentos hacia todas las direcciones de la rosa de los vientos de la política, la historia, la filosofía y la literatura. Dentro de su época, Dante lo sabe todo, lo ha visto todo, y puede describir todo lo que sabe y ha visto. Rulfo es mucho más reticente, ingenuo, reservado, humilde, discreto. Sus personajes no son grandes héroes, sino mediocres habitantes de una humilde ciudad provinciana de México.

O, mejor dicho, un humilde pueblo, un poblado. Pero es este poblado, esta aldea, el protagonista. No Pedro Páramo, el cacique, sino la aldea, con todos sus habitantes. Lo descrito es una empresa colectiva. En este sentido sí nos acercamos al *Purgatorio* de Dante.

Claro está que dentro del conjunto —la aldea y sus escasos habitantes— la figura del cacique, Pedro Páramo, se destaca claramente. La aldea depende de él, de sus

³ *Ibid.*, pág. 16.

caprichos. Su vida se enriquece ante nuestros ojos al ser reconstruida desde tres puntos de vista diferentes: el de su hijo Juan Preciado, el de otros habitantes de Comala y el del narrador omnisciente. Lo conocemos más a fondo que a los otros personajes, aunque casi se le iguala Susana San Juan, que afecta directamente los momentos más importantes de su vida y cuya muerte determina la muerte de la aldea.

Pedro Páramo, el cacique, es casi una prefiguración de Artemio Cruz, el personaje central de la novela de Carlos Fuentes. (Pero en tono menor, si bien trágico y profundo tono menor; en colores grises; todo, o casi todo, en la narrativa de Fuentes, en cambio, nos llega en «glorioso Technicolor».)

Lo que ocurre en la novela de Rulfo es relativamente fácil de contar, aunque muchos lectores tengan que leer la novela un par de veces para enterarse de lo acontecido. Quizá pudiéramos resumirlo en un par de frases: el poder es atractivo e importante, pero no consigue sus objetivos, resulta inútil e impotente si se trata de lograr el amor de otro ser. La sumisión, el dominio, sí, pero no el verdadero amor. Así le acontece al cacique Pedro Páramo. Se encumbra desde su pobreza ancestral hasta convertirse en la figura dominante de Comala: a través de bien meditadas acciones adquiere creciente riqueza y poder, controla las tierras que rodean Comala; se casa con Dolores Preciado no por amor, sino para tomar posesión de las tierras de su esposa, y más tarde la abandona y abandona a su hijo Juan; asesina a Aldrete, que no quiso venderle sus tierras, y consigue también estas propiedades; con la ayuda de su capataz Fulgor y otros aliados, se convierte en el hombre más poderoso y temido de Comala. Su hijo favorito, Miguel, mata y viola a placer, a sabiendas de que las autoridades lo respetan. Pero el cacique no consigue el amor de la muchacha que desde la adolescencia era su ídolo, Susana San Juan; Susana se casa con Florencio, que no tarda en morir ahogado, y regresa a su casa ancestral para vivir con su padre. Pedro Páramo hace que el padre de Susana sea asesinado para poder así acercarse a Susana. Demasiado tarde: Susana ha enloquecido y no tardará en morir. Al morir Susana, las campanas de la iglesia de Comala redoblan durante tres días. Los habitantes de la comarca alrededor de la aldea interpretan equivocadamente el son de las campanas; creen que anuncia una fiesta y acuden en tropel a la aldea. El cacique, ofendido en lo más hondo, decide dejar de actuar, paralizar toda actividad, y en cierto sentido decide dejar morir la aldea. Se sienta en su sillón favorito a esperar el paso del tiempo y la irremediable decadencia del pueblo. Su hijo ilegítimo, Abundio, acude pidiendo ayuda, rogando que todo vuelva a la normalidad. Pedro Páramo se niega a acceder a sus súplicas. Abundio, borracho, lo mata. La novela termina con la descripción de la muerte de Pedro Páramo: «Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intentos de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro, pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.»⁴

Creo que para entender bien *Pedro Páramo* es importante haber leído *Los de abajo*, de Azuela; pero también resulta útil haber leído los cuentos de Kafka y de Borges, y también *La tierra baldía*, de T. S. Eliot. (Pedro Páramo es el «rey viejo» y enfermo,

⁴ Página 152 de la 4.ª ed. del Fondo de Cultura Económica. México, 1963.

cuya vida, al declinar, arrastra hacia abajo a todos los habitantes de su reino.) Abundan en la novela de Rulfo los detalles no realistas, visionarios o absurdos, con frecuencia las conversaciones son incoherentes, y el conjunto puede parecer fragmentario e inconexo. Pero el mensaje es claro y poderoso: por nuestras culpas, nuestra avidez de poder y dinero, nuestra crueldad y nuestra incomprensión, hemos convertido en purgatorio lo que antes era un paraíso; hemos convertido en amargos los antes dulces frutos y nada tiene remedio.

Este sentimiento de desolación total acerca a Rulfo a algunos cuentos de Kafka, y lo separa de Dante —para quien el purgatorio es únicamente la antesala del paraíso— y de Borges, mucho más variado en sus enigmas y sus soluciones, más intelectual y, por tanto, más dado a suponer que lo que el intelecto propone puede ser resuelto por el intelecto. La desolación de Rulfo es tal, que parece no hablar con voz humana, sino con la apagada voz de las ánimas en pena. Pero ni siguiera la muerte y el tiempo han logrado borrar los detalles prosaicos de la vida cotidiana, la ambición, la crueldad, la sensualidad, todo ello materia de la novela de Rulfo.

Como toda obra difícil, la novela de Rulfo parece pedirnos que no nos acerquemos a ella directamente, sino oblicuamente, dando un rodeo. El que yo he sugerido siempre a mis alumnos consiste en leer primero *Los de abajo*, pasar después al poema de José Gorostiza *Muerte sin fin*, que trata el tema de la presencia de la muerte en lo cotidiano, y seguir con los cuentos de Rulfo, *El Llano en llamas*, admirables todos, y escritos antes que la novela: uno de ellos, «Luvina», es la mejor introducción al ambiente sombrío de *Pedro Páramo*. Y, de otras culturas, convendría leer no solamente a Dante, sino también a Kafka y a Beckett. Únicamente rodeada de obras maestras como las que he mencionado, destaca y se proyecta con fulgor sombrío la novela de Rulfo, una de las obras más enigmáticas y poderosas que ha producido en nuestro siglo la narrativa en lengua española.

MANUEL DURÁN
889 Indian Hill Road
ORANGE, CT 06477
Estados Unidos