

**BOCA DE JARRO Y A QUEMARROPA:
(*EL LLANO EN LLAMAS* DE JUAN RULFO)**

Sara Poot Herrera*
University of California, Santa Barbara

Para Juan Bautista Avalle-Arce

PALABRAS CLAVE: NARRADORES, INFIDENCIA, INSINUACIÓN, MENTIRA, INVENCION

Si no hubiera muertos no existiría *El Llano en llamas*

Fue ésta —la declaración anterior— la frase inicial de mi trabajo “Narradores asesinos en *El Llano en llamas*” (398) y sigo pensando lo mismo. La condición que se declara en el título —“narradores que matan”— me hace cuestionar si dichos narradores son confiables o no. De no ser confiables, propuse caracterizarlos como narradores infidentes.¹ No bien iniciada mi tarea, la propuesta se convirtió en pregunta, ¿es infidente el narrador de *El Llano en llamas*? De serlo, de faltar a la confianza y a la fe del otro —del lector—, el cuestionamiento sería más preciso, ¿cuál de los narradores de *El Llano en llamas* es infidente? Reconozco que también estoy considerando a Juan Rulfo escritor, quien dijo: “Cervantes era un gran mentiroso” (*apud.* Campbell, “La insinuación” 511). ¿Será Rulfo otro gran mentiroso?

Y aquí la “infidencia” de la que hablo inicialmente podría remitirnos a lo que Federico Campbell escribe en “La insinuación rulfiana”: “Contaba [Rulfo] cosas

* spooth@spanport.ucsb.edu

¹ Según el *Diccionario de la lengua española*, “infidente” es quien comete infidencia; “infidencia”, que falta a la confianza y fe debida a otro (s. v. “infidente”). El concepto de “narrador infidente” es aportación del cervantista Juan Bautista Avalle-Arce. Véase su “Cervantes y el narrador infidente”.

Sara Poot Herrera

terribles, a veces, con una naturalidad pasmosa. Ésa era su insinuación: el tono, su manera de transitar de un plano a otro y mantenerse en varios registros narrativos, desde lo más cotidiano a lo más extraño, propiciando un embrujo en el interlocutor” (510). ¿Es este contador —real— me pregunto quien se desperdiga y se convierte en los narradores “virtuales” de los quince cuentos de *El Llano en llamas*? Dejo la pregunta en suspenso, cuya respuesta será útil para retomar lo relativo al narrador infidente, y trataré primero de delimitar cuál es el llano del libro de cuentos rulfiano y quiénes transitan por él. Son, como dijo Elena Poniatowska de Rulfo: “Hijo de todos los abandonos, el de sus padres, el de la tierra” (527);² yo diría, del desaliento, del desamor.

El Llano en llamas o duro de allanar

Juan Rulfo trajo consigo siempre el llano de su infancia y logró ponerlo en la plana de sus cuadernos; sin embargo, con el allanamiento de su escritura, la tarea múltiple de allanar (*aplanâre*), no pudo abarcar la referida a la de “pacificar, aquietar, sujetar” (*Diccionario de la Real Academia Española*) a sus habitantes. Y pienso que fue así porque si bien allanar es, entre otras acciones, “entrar a la fuerza en casa ajena y recorrerla contra la voluntad de su dueño” (*DRAE*), con los personajes del llano ocurre lo contrario:

Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El Llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el llano no lo queríamos [...] este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.” (Rulfo, *El Llano* 17)³

En ese cuento —“Nos han dado la tierra” (15-20) —, se reparte el llano entre quienes no lo quieren, en contra de su voluntad: “No, el llano no es cosa que sirva... No hay nada... A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra

² Para *La ficción de la memoria*, el artículo se seleccionó de *Juan Rulfo. Homenaje nacional*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Secretaría de Educación Pública, 1980.

³ En mis citas, utilizo esta edición.

manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada” (16). Esa nada equivale al vacío, que necesita ser verbalizado por el autor, rumiado una y otra vez, rescatado en un movimiento de rotación permanente.

Pero, ¿a cuál llano se refiere el narrador de “Nos han dado la tierra”? En el formato del libro y en los interiores del cuento aparece “llano” con minúscula y “Llano” con mayúscula.⁴ Si bien en el cuento “El llano en llamas” (66-84; copio la tipografía del índice) cada vez que se menciona el llano aparece como el “Llano” para referirse al “Llano Grande”, en “Nos han dado la tierra” aparece indistintamente como hemos visto y, al parecer, “llano” y “Llano” se refieren al mismo lugar (“—¿El Llano? —Sí, el llano. Todo el Llano Grande”; 17). Sin embargo, la mayúscula se usa sobre todo en el momento de la concesión y de la nominación: ese “Llano Grande”, “este duro pellejo que se llama el Llano” (17); “en esa como cantera que es la tierra del Llano”, “todo es contra el Llano” (18).

El tamaño mayúsculo del lugar convierte la grafía en minúscula, la familiariza, se la desprecia incluso: “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?” (16), “yo sé que desde que yo era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover” (16); “Vuelvo hacia todos lados y miro el llano” (17). Los cuatro personajes de “Nos han dado la tierra”, título por demás irónico —“Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos” (19)—, caminan por “este camino sin orillas” (15), esa “llanura rajada de grietas y de arroyos secos” (15). Del amanecer a las cuatro de la tarde, “pisando la dureza del llano” (20), se hace el recorrido y se marca la topografía del llano de todo *El Llano en llamas*. Y no solamente la de este libro, sino la de los dos libros de Juan Rulfo. El narrador de “Nos han dado la tierra” lo designa “este comal acalorado” (18); fonéticamente, “comal acalorado” nos traslada a Comala de *Pedro Páramo* de dos años después.⁵ En el acto de translación, el espacio se expande, deviene el mismo en el cuento y en la novela.

Si bien el llano de “Nos han dado la tierra” es tierra desolada como la de “Luvina” (94-104), la perspectiva del narrador cambia al bajar de la cuesta hacia donde “la tierra se hace buena” (20). A pesar de los pesares, y desde el llano hasta las llamas, este narrador manifiesta el gusto y el contento del “nudo” de los cuatro —dos y dos— personajes que bajan al pueblo después de haber sobrevivido

⁴ En las ediciones de los “Llanos” (de 1953 en adelante; a veces, incluso en una misma edición y me refiero a la 4ª de 1959), está “LLANO” en la portada del libro (y en el encabezado del cuento, “EL LLANO EN LLAMAS”), “LLANO” en la portadilla y “llano” en el índice [“El llano en llamas”].

⁵ Publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1955.

Sara Poot Herrera

a la caminata de once horas por el llano. El final de “Nos han dado la tierra”, que con la gallina se aproxima al final de *Nazarín* de Buñuel —y sólo por la gallina—, marca el arriba (el Llano; la tierra sin tierra) y el abajo (el pueblo; donde la tierra se hace buena) de *El Llano en llamas*. Rulfo ha vencido el Llano (el arriba) y lo ha hecho “caer a plomo” de su escritura: el llano, duro de narrar.

El allanamiento —en este caso, del llano a los habitantes— evita precisamente el aquietamiento de éstos en *El Llano en llamas*. Sobre sus personajes, dice Rulfo:

Simplemente me imagino un personaje y trato de ver adónde este personaje, al seguir el curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome mi personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos [...] trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida. (*Apud*. Sommers 519)⁶

Ya no es sólo el lector quien sigue los pasos del personaje; antes de él, está el autor, quien va podando el camino. Tratándose de la obra de Rulfo, al parecer, casi todos sus caminos —pienso en el río como metáfora— son sendas oscuras cuyos pasos se iluminan con la mano de la escritura.

Cuerpos a cuestras

Desde hace 50 años, un puñado de cuerpos con pena (a diferencia de las ánimas y los cuerpos en pena estacionados en Comala de *Pedro Páramo*) va en procesión por *El Llano en llamas* (1953). La gran mayoría narra por su cuenta sus propias penas, la pena de los otros o la pena a que somete a los otros. En estas líneas me refiero a esas voces lamentables, voces que infunden tristeza y horror, impregnadas a veces de tinta de arrayán; esas voces corresponden en varios cuentos a narradores que matan y a situaciones donde los cuerpos son matados.

⁶ Para *La ficción de la memoria*, el artículo se seleccionó de la revista *Siempre! La Cultura en México*. México, 1973, número 105.

En el caso de los narradores que matan, en mi trabajo citado⁷ me pregunté si era confiable la versión de los hechos de quien mata y narra en *El Llano en llamas*. En este trabajo intento responder a la pregunta considerando —ya lo he dicho— la propia postura de Rulfo, su autor.

Veamos la condición de cada narrador/personaje de *El Llano en llamas*. Macario, personaje del primer cuento (9-14), habla de sí mismo: “Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. Mi madrina ha oído que eso dicen. Yo no lo he oído” (“Macario” 10). El desequilibrio mental enunciado se refuerza cuando la madrina amarra de las manos a Macario, “porque —éste informa— dizque luego hago locuras. Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás” (10). La doble condición de Macario —niño y loco— refuerza la veracidad de sus palabras; de allí la sospecha o de plano que el lector crea lo que dice el personaje.

En “Nos han dado la tierra”, el narrador sabe discernir sobre los peligros de las armas: “Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle...” (17). Los gestos del narrador son de cordura y, como en el caso anterior aunque enunciado de manera distinta, asecha en el peregrinaje el acto de matar y de ser matado. Más que vacío, en los dos cuentos hay muertes postergadas.

Esta amenaza aparece convertida en realidad en “La Cuesta de las comadres” (21-30): “A Remigio Torrico yo lo maté” (26) declara un anciano, quien se confiesa haber sido amigo y ayudante de dos criminales. Aquí, la muerte no se oculta ni el asesinato está ocultado. El narrador, asesino de su malogrado asesino —éste, hermano a su vez de otro asesino—, no aclara la culpa atribuida, “me quedé oyéndolo sin hacer otra cosa” (27). Si bien no había matado al hermano de quien va a matarlo a él, sí mata a éste, quien vino a reclamarle la muerte de aquél. Después de matar a quien le reclama injustamente, el narrador sin ninguna prisa, pero sí con ironía, le dice a su muertito: “Como ves, no fui yo el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada” (30). Al narrador no le importa si ha matado en defensa propia o no; aclara a sangre fría su crimen cuando aún está caliente la sangre del personaje que él ha asesinado.

En “Es que somos muy pobres” (31-36) hay muertes pero no asesinatos. Muere la tía, el río se lleva a la vaca, y la suspicacia del niño narrador adelanta el

⁷ La versión original de “Narradores asesinos en *El Llano en llamas*” apareció en *Tierra Adentro. Revista para la Cultura y las Artes* 106 (2000): 53-69. De allí se tomó para *La ficción de la memoria*, 398-408.

destino de su hermana: “y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (36). En el registro de personajes —“caracteres del estrago” rulfiano— hay desgraciados, locos, cínicos, asesinos, justicieros y justiciados, prostitutas... *El Llano en llamas* es una especie de nota roja rural; la declaración la hacen sus propios habitantes.

En “El hombre” (37-47), quien realiza la muerte múltiple de una familia no es quien narra la historia, pero sí quien narra el asesinato: “*No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales... Después de todo, así de a muchos les costará menos caro el entierro*” (40). Para no equivocarse, el hombre mata a todos menos a quien iba a matar, quien finalmente lo mata y quien antes había matado al hermano de éste: “Igual que yo lo hice con su hermano” (41).

“En la madrugada” (48-54), tampoco el viejo Esteban es el narrador, aunque sí narra parte de la historia y es él quien dice: “Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje” (53). No sólo hay impavidez por parte de quien habla, sino que el “bien pudo ser” acentúa la indiferencia por el posible crimen. En cambio, en “Talpa” (55-65), el narrador asume el cargo y la carga: “Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos” (55). Con el doble pecado viene la única penitencia: el amasiato incestuoso de los cuñados acaba cuando el obstáculo de la relación deja de existir. Con la confesión de la culpa amenaza el remordimiento. Hay que seguir caminando, “porque aquí estamos muy cerca del remordimiento” (65).

Llegamos a la mitad del libro, donde se prende fuego al Llano Grande. Se trata de “El llano en llamas” (66-84), que —he dicho antes— “abre fuego entre los cuentos de Rulfo” (“Narradores asesinos” 400). Es éste, tal vez, el cuento más violento de todo el libro. Basta recordar el descarrilamiento del tren provocado por Pedro Zamora y el brutal juego del toro; este juego —matar con el verdugillo— se adelanta a los juegos más violentos de la televisión estadounidense.⁸

La voz brutal de la narración brutal y rural de “El llano en llamas” corresponde a un asesino, miembro de una banda dedicada a robar el ganado: “aquello era como tirarles a boca de jarro y hacerles pegar tamaño respingo de la vida a la muerte sin que apenas se dieran cuenta” (68). Si bien la violencia se derrama y

⁸Pienso en el “juego” donde se cazan mujeres, situación similar a la que viven las mujeres de Ciudad Juárez.

desparrama por el “llano”, el narrador —entre los hombres de Pedro Zamora, propuestos a “acabar con lo que quedara” (73)—, manifiesta también miedo: “A veces hasta nos asustaba la sombra de las nubes” (82). Pero, sobre todo, el narrador es memoria viviente de la descarnada matazón: la de los propios —“En el aguaje estaba otro de los nuestros con las costillas de fuera como si lo hubieran macheteado” (71)— y la del enemigo. Dice el narrador: esos “muertos que nosotros habíamos matado” (68); “venían al trote, con la soga morreada en la cabeza de la silla y tirando, unos, de hombres pialosos que, en ratos, todavía caminaban sobre sus manos, y otros, de hombres a los que ya se les habían caído las manos y traían descolgada la cabeza” (73-74); “Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano grande otra vez, como en los tiempos buenos” (74). Esos buenos tiempos —dice— eran los de la guerra, “cuando nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento, para llenar de terror todos los alrededores del Llano” (74). Este personaje del llano es radicalmente distinto al personaje del llano de “Nos han dado la tierra”; la cronotopía llanera es trazada de manera contraria: desde el bien en “Nos ha dado la tierra” y desde el mal en “El llano en llamas”.

En “Diles que no me maten” (85-93) tampoco narra la historia el personaje que mató a su compadre, pero es él quien asume la referencia temporal y el acto criminal: “Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte... Así que la cosa ya va para viejo, y según eso debería estar olvidado. Pero, según eso, no lo está” (87). Quien narra el asesinato de casi 40 años atrás es el hijo del compadre asesinado: “Luego supe que lo habían matado a machetazos, clavándole una pica de buey en el estómago [...] No puedo perdonarle que siga viviendo. No debía haber nacido nunca” (92). La imagen del viejo que asesinó a su compadre hace muchos años es la que más lástima produce: “con el sombrero en la mano, por respeto, esperando” (91); “Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando” (92). Ningún pago ni penitencia logran el perdón. El hijo del compadre asesinado ordena que maten al compadre asesino. La venganza, oficializada además, se ha cumplido.

“Luvina”, sostenido de alguna manera a dos voces —y de por medio un narrador en tercera persona—, no es un cuento de matones y matados, pero sí es uno de los cuentos más tristes del siglo XX.⁹ El personaje que narra sus experiencias en aquel lugar dice que San Juan Luvina acabó con él como acabará —insinúa, advierte— con quien ahora allí se dirige. “La noche que lo dejaron solo” (105-109)

⁹ Recopilado por Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs en *Antología del cuento triste*. 377-386.

Sara Poot Herrera

trata de la supervivencia de un personaje y del asesinato de sus tíos: “ellos se mecían, colgados de un mezquite, en medio del corral” (108). La pesadilla real se impone al sueño que salva al sobrino de ser también asesinado.

“Acuérdate” (110-113) es título, al mismo tiempo que sentencia, de una voz que narra la muerte de dos personajes: la muerte del cuñado —con golpes de carabina— y la muerte de quien mata a éste: “Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran” (113). Pareciera que sólo se trata de hablar, de recordar y hacer que los demás recuerden las muertes por asesinato; de medir y pesar una y otra vez el cuerpo del delito.

En “No oyes ladrar los perros” (114-118) un padre —que no el narrador en tercera persona— habla con su hijo y lo descubre y expone como mal hijo —“La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: ‘¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!’ Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente” (117) —. Malherido, el hijo muere cuando su padre lo carga en hombros y están a punto de llegar al pueblo.

“Paso del Norte” (119-126) se sostiene sobre todo a base de diálogos, y en el cuento predomina la voz de un hijo que narra sus desgracias en la frontera. El cuento se adelanta a la violencia real de la zona fronteriza.

Pos nos clarearon anoche. Íbamos regustosos, chifle y chifle del gusto de que ya íbamos pal otro lado cuando merito en medio del agua se soltó la balacera. Y ni quien se las quitara, Éste y yo fuimos los únicos que logramos salir y a medias, porque mire, él ya hasta aflojó el cuerpo. (125)

El colmo de la matazón y de la narración se da en lo que dice el personaje narrador: “—Padre, nos mataron” (123).

“Anacleto Morones” (123-143) es narrado por Lucas Lucatero, quien ha matado a su suegro —Anacleto Morones— y lo ha sepultado en el patio de su casa: “‘¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!’ dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: ‘¡No te salvarás de aquí aunque uses todas tus tretas!’” (142). Lucas Lucatero, como quien mata a Remigio Torrico, le habla a quien ha asesinado. La respuesta está en ellos mismos, en los asesinos. En el caso de Lucas, quien anda “criminando gente” (128), la “realidad” de los hechos, el cuerpo del delito, es más que visible;

sin embargo, una de las mujeres sentencia: “No se te puede creer nada a ti, Lucas Lucatero” (135).

Aunque con tonos distintos —de la sordidez a la tristeza, al cinismo, al humor incluso— ninguno de los quince cuentos de *El Llano en llamas* se salva de la violencia con que se viven o cuentan las vidas y las muertes que aquí aparecen. El repertorio de muertes se repasa una y otra vez. Los cuentos, en su estructura superficial —cada cuento es una muerte— y en su estructura profunda —una muerte son todas las muertes— son crónicas de muerte, bitácora de asesinatos. En un llano sin ley se tiene y se ejercita la licencia para matar.

Un yo “loco”, dos cuerdos y cuatro asesinos

Aunque complejo el entramado de voces, en *El Llano en llamas* puede deslindarse la voz de quienes narran en primera persona (hacia fuera del texto) y no matan, y de quienes también narran en primera persona (y hacia fuera del texto) y sí matan en el llano. Podría decirse que, de los personajes que usan la primera persona y con ella se hacen cargo de toda la narración (menos predominio del diálogo), el de “Nos han dado la tierra” y el de “Es que somos muy pobres” son narradores cuerdos (no así el de “Macario”) y no son asesinos (tampoco lo es Macario). Asesinos (voz en primera persona) son, aunque en distintos grados y cargos, el viejo narrador impávido de “La Cuesta de las Comadres”, el narrador lleno de remordimientos de “Tlalpa”, el cínico narrador de “El llano en llamas” (Pichón) y el también cínico narrador de “Anacleto Morones” (Lucas Lucatero).

Además de los cuatro narradores que matan, hay personajes que también matan y que narran parte de la historia o hablan de su crimen (uso de guiones, comillas, letras cursivas) o del crimen del que se les acusa, pero la narración en su conjunto pende de otra voz, no de la voz de quien mata. Se mata en “El hombre”, “En la madrugada”, “¡Diles que no me maten!”, “La noche que lo dejaron solo”, “Acuérdate” y “No oyes ladrar los perros”. Caso aparte, el de “Luvina”, donde no hay muertos ni asesinatos y “Paso del Norte”, donde el personaje que dialoga, que reproduce otros diálogos, que narra y que cuenta su experiencia no muere, pero “es matado”.

A excepción de “Macario” (“yo no me acuerdo”) y de “En la madrugada” (“pero yo no me acuerdo”), en los otros cuentos se revive y se vive del recuerdo de los delitos que allí precisamente se ejecutan. Es recurrente el “me acuerdo”,

Sara Poot Herrera

“me acuerdo muy bien”, “acuérdate”... La memoria de la ficción responde a la necesidad de narrar la desgracia, sobre todo el crimen; de esa manera lo conjuran.

Memoria o invención

Dos puntos fundamentales me interesa destacar en cuanto a los narradores y el escritor: Los narradores de *El Llano en llamas* no ocultan nada. Porque el deseo y el acto —de matar— está allí. La mentira no está en ellos. Lo que hacen y como lo hacen, es genuino, aunque para el mundo de afuera sea un horror. En el caso del escritor, citemos de nuevo a Federico Campbell:

Tuvo que morir Rulfo para que, en retrospectiva, me empezara yo a dar cuenta de que su hablar era su escribir y de que, por tanto, nunca dejó de mentir. Era muy dado a las invenciones verbales y a las fabulaciones, pero parecía que él no estaba consciente de estar mintiendo. Visto hacia atrás he empezado a reivindicar el valor de la mentira en la literatura. (“La insinuación” 512)

A la luz de estas palabras, leamos lo que Rulfo había dicho antes a Sommers:

[...] en realidad nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la autobiografía directa. No es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que me dan los personajes imaginados. (519)

¿Miente Rulfo y lo que narra son vivencias propias? De ser así, se estaría jugando en la subjetividad y lo que dice Rulfo es verdad. “Pero la verdad —dice Campbell— es que no reconoce uno del todo en esos pueblos [los de verdad] las ficciones verdaderas de Rulfo, su Luvina, su Comala, su Contla, su invención, la invención de su memoria” (514). ¿Son sus “personajes imaginados” fantasmas —fantasmas adentro— que se viven como una realidad de la que hay que deshacerse y por eso se verbaliza? No hay nada concreto, nada acabado en la mente de un escritor.

Ya Manuel Durán había visto y sugerido que Juan Rulfo aludía a una “realidad” para finalmente eludirla, sugerencia que le permitió a Durán hablar de verdad y mentira en el autor de *El Llano en llamas*:

Más juicioso parece suponer que Rulfo ha montado ante nosotros un complicado laberinto de espejos en que lo cotidiano y lo ilusorio se combinan sabiamente, tanto para irritarnos como para deleitarnos. Verdad y mentira (mentira como arte trascendente) en sabia mezcla, llena de sorpresas, de bruscos descubrimientos ilusorios. (89)¹⁰

La mentira en Rulfo será siempre un gran tema de indagación, de interés, de desafío, de curiosidad y también de travesura, porque muchas veces Rulfo se divertía tomándole el pelo a los otros.

Eraclio Zepeda comenta: “Uno de los pasatiempos más amados por don Juan era contarles mentiras diferentes a los distintos críticos que creen que todo lo que se les dice es verdad y entonces se ponían en larguísimas polémicas académicas a ver quién tenía razón, y don Juan reía” (“Me río” 136). Ciertamente, Rulfo desdénaba lo que la crítica decía de su obra, o al menos una gran parte de la crítica.¹¹ Pero no sólo mentía divirtiéndose con sus mentiras —especialmente de lo que decía a sus críticos— sino que contaba mentiras muy serias y después las desmentía.

Cuenta también Eraclio Zepeda que Rulfo “decía que él [Rulfo] —por desgracia— no había tenido quién le contara cuentos y que por eso había tenido qué contárselos él mismo [...] —aunque cierto es que poco tiempo después él me dijo que no me había dicho eso—” (138). Rulfo niega haber dicho lo primero; al parecer, primero dice una mentira como si fuera verdad y después, cuando niega lo que ha dicho, aquella su verdad resulta una mentira.

En el diálogo “Antonio, dinos de qué se trata” “Lo mentiroso que era Rulfo, Juan José” de Juan José Arreola y Antonio Alatorre, Arreola dice:

[...] lo notable de él que explica al mundo es el hecho de que fue un niño memorioso. Rulfo fue memorioso toda su vida, pero en unos cuantos años pueriles e infantiles, Rulfo captó una atmósfera [...] El hecho de que es un hombre de familia, de una familia... Si ustedes hubieran conocido de cerca a los Pérez Rulfo y a los Vizcaíno, a la señora y al tío Librado Vizcaíno, se darían cuenta de que estuvo en medio de una familia poderosamente animada por el genio de la lengua castellana. (145)

¹⁰ Para *La ficción de la memoria*, el artículo se seleccionó de *Tríptico mexicano*. México: SepSetentas, 1973.

¹¹ Y tenía razón, Rulfo en esto no se engañaba ni engañaba; se reía de lo que él mismo decía a los críticos y se enojaba de lo que de ellos leía, al menos de títulos de portadas de libros que se ocupaban de su obra.

Sara Poot Herrera

Alatorre retoma las palabras de Zepeda y las de Arreola para decir:

[...] y le cuenta [Rulfo] a Eraclio, y un poco después dice “no es cierto, yo no te conté eso” [...] Lo mentiroso que era Rulfo, dice [Zepeda], es en efecto la otra frase, se conecta, como no tuvo quién le contara cuentos [...] Entonces esos cuentos —y aquí viene lo que dice Juan José, el niño memorioso, pero hay que añadir esto, esas memorias estuvieron en metamorfosis— fueron alambiques y alambiques, de tal manera que al producto final no hay que buscarle una correspondencia con la realidad: ha sido metamorfoseado, por eso lo llamo yo mentiroso; los cuentos de Rulfo son mentirosos, no busquemos allí un espejo de la realidad en ese sentido pleno, chato, directo, es una realidad supertransformada y entonces las mentiras son curiosas, por eso una serie de anécdotas sobre mentiras es útil. (145-146)

En “Los inventos de Rulfo” Alatorre reafirma, al mismo tiempo que atenúa su opinión: “Yo he propuesto la siguiente idea: no llamar mentiras a las mentiras de Rulfo, o a las mentiras de muchos de nosotros, incluyéndome a mí: se llaman estados de metamorfosis de la verdad. Hay una verdad que muchas veces es inasequible” (255). Juan Rulfo es maestro en ese arte de metamorfosear la memoria, la verdad, la realidad —como sugiere Alatorre— y maestro —como sugiere Durán— en hacer de la mentira un arte trascendente.

Hemos hablado de *mentira*, de *insinuación*, de *infidencia*. ¿Quién sería entonces, en caso de serlo, el narrador infidente en *El Llano en llamas*? Los narradores de Rulfo no (nos) mienten; se puede creer en ellos —pienso sobre todo en los narradores asesinos— pero no confiar. En cuanto a Juan Rulfo, qué mejor reivindicación del valor de la mentira en la literatura. Su frase —“La literatura es mentira” (Campbell “La insinuación” 511)— es digna de fe; sus mentiras —las de Rulfo—, dignas de fe y de confianza.

¿Ha desplazado la “insinuación rulfiana” a la *infidencia* y la *mentira* a la *insinuación*? A esta pregunta, otra pregunta: ¿Será que la *insinuación*, la *infidencia* y la *mentira* firman juntas la garantía de estos cuentos? La verdad es que de ellas resulta *El Llano en llamas*, un llano donde se mata a quemarropa y un libro narrado a boca de jarro. De esta manera, los cuentos de *El Llano en llamas* se conservan en vinagre, al vacío. Es conserva trojezada —trajinada a pedacitos— aderezada con sal en las heridas. Acuérdense.

D. I

Obras citadas

- Alatorre, Antonio. "Los inventos de Rulfo: 'Ahora que me acuerdo...'" Medina 253-258.
- Arreola, Juan José y Antonio Alatorre. "Antonio, dinos de qué se trata". "Lo mentiroso que era Rulfo, Juan José." Medina 143-158.
- Avalle-Arce, Juan Bautista. "Cervantes y el narrador infidente." *Arcadia. Estudios dedicados a Francisco López Estrada*. Eds. Ángel Gómez Moreno et al. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 7 (1988): 163-172.
- Campbell, Federico, ed. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Era, 2003.
- Campbell, Federico. "La insinuación rulfiana." Campbell 510-514. *Diccionario de la lengua española*. 19ª ed. Madrid: Real Academia Española, 1970.
- Durán, Manuel. "Juan Rulfo, cuentista: la verdad sospechosa." Campbell 89-120.
- Medina, Dante, ed. *Homenaje a Juan Rulfo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.
- Monterroso, Augusto y Bárbara Jacobs, eds. *Antología del cuento triste*. Madrid: Alfaguara, 1997.
- Poniatowska, Elena. "¡Ay vida, no me mereces!" Campbell 522-540.
- Poot Herrera, Sara. "Narradores asesinos en *El Llano en llamas*." Campbell 398-408.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953 [4ª ed., 1959].
- _____. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Sommers, Joseph. "Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)." Campbell 517-521.
- Zepeda, Eraclio. "Me río de los que hablan del silencio de Rulfo." Medina 135-138.

D. R. © Sara Poot Herrera, México, D. F., julio–diciembre, 2005.

RECEPCIÓN: Marzo de 2005

ACEPTACIÓN: Septiembre de 2005