

## TECNICA DEL «TESTIGO-OYENTE» EN LOS MONOLOGOS DE RULFO

En un diálogo, el testigo (oyente) es el interlocutor —o interlocutores— del narrador y estos papeles se van alternando según el desarrollo narrativo.

En el monólogo, la técnica narrativa puede ir desde una gran sencillez expositiva del pensamiento del escritor-personaje, a la más variada complejidad capaz de captar diferentes ángulos subjetivos, realidad o no, lugares, tiempos e ideas en simultaneidad.

Este extremo se ha alcanzado con eficacia en las novelas modernas que tratan del «monólogo interior» de un personaje; y el ejemplo más representativo de ellas es el *Ulysses* de James Joyce.

Sebemos la influencia que en este aspecto literario ejerció el psicólogo y filósofo norteamericano William James, que llamaba *stream of consciousness* al fluir de sensaciones, pensamientos, afectos, etc., como reacciones internas, espontáneas y desordenadas, a las impresiones exteriores, lo que logra dar mayor alcance y profundidad al narrador. «Sin embargo, encontramos que Joyce obtiene efectos metafísicos con procedimientos retóricos y que su “monólogo interior” es más dúctil al análisis crítico que la más ilusoria “corriente de conciencia”»<sup>1</sup>.

Aunque apareciera este método entonces como la gran innovación de la narrativa, sabido es el antecedente del simbolista francés Dujardin (n. 1861), como también en Dostoyevsky, Dickens, etc., sin contar con el monólogo o el soliloquio del género dramático o poético, de la mística, etc., en épocas muy anteriores.

La técnica del monólogo tiene sus reglas: puede ser soliloquio, monólogo interior, diálogo consigo mismo —desde la perspectiva de un desdoblamiento de personalidad—, llamándose de «tú», de «él», de «usted», según la afectividad que se quiera exponer al lector.

---

<sup>1</sup> HARRY LEVIN: *James Joyce. Introducción crítica*, pág. 87.

El monologador también puede hablar a alguien ausente (el estilo epistolar podría incluirse en este caso), o fallecido (estilo elegíaco), etcétera, en gran variedad de tonos.

El monólogo que parte de un personaje independiente puede estar dirigido al escritor, quien en este caso es el testigo oyente y el colector de lo que se habla; porque tiene que hablar para ser registrado por el autor. También puede darse el caso de que el monologador se dirija a otro personaje oyente —testigo presencial— que por algún motivo no interviene contestando, es decir: no hay diálogo.

Así puede el escritor mantener monólogos recurriendo a técnicas diversas.

Wolfgang Kayser dice: «La situación del narrador es un campo extraordinariamente fecundo para la investigación»<sup>2</sup>. Se podría añadir como complemento que el estudio del «testigo» del narrador aporta un gran significado al análisis de una obra literaria, por poder descubrirse una técnica o una intención del escritor que va más lejos que las palabras de confianza al lector.

El caso de Juan Rulfo, que vamos a estudiar, está lleno de sugerencias que seguramente significan un proceso literario del autor, de gran riqueza expresiva, en el que usa estos efectos especiales de monólogos varios.

Pero la influencia de Joyce en Rulfo ha sido indirecta, se realizó con seguridad a través de un escritor mucho más afín, por los ambientes y problemas comunes en que vivieron; se trata de William Faulkner. Ambos escriben de un mundo arcaico, agrario, decadente, asolado por rencores y aberraciones, de violencia, crueldad y locura. «Dentro de este paralelismo general cabe notar, sin embargo, que el mundo rulfiano es mucho más primitivo aún que el de Faulkner; se compone de una sola clase, la de campesinos y pequeños agricultores»<sup>3</sup>.

Los dos escritores toman un punto de vista narrativo, alejado de los costumbristas, para situarse dentro de la conciencia de sus personajes ignorantes, desvalidos y fatalistas. Esta circunstancia tiene interés por la correspondencia que hay entre la experiencia vital en su tierra y la forma narrativa.

En un diálogo con Vargas Llosa, García Márquez se expresa así: «... y de pronto encontramos el método faulkneriano adecuadísimo para contar esta realidad. En el fondo no es muy raro esto porque no se me olvida que el condado de Yoknapathawpa tiene riberas con el mar

<sup>2</sup> WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, pág. 552.

<sup>3</sup> JAMES EAST IRBY: *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos*, pág. 134.

Caribe; así que de alguna manera Faulkner es un escritor del Caribe, de alguna manera es un escritor latino-americano»<sup>4</sup>.

Estas palabras, seguramente, explican la afinidad y, por tanto, la influencia de una técnica narrativa, por ser la más adecuada para los temas a tratar.

Así se va evolucionando del realismo costumbrista hispanoamericano anterior a otros métodos más indirectos y complejos que captan la realidad total. *Escogemos como de especial importancia la técnica del monólogo, en la que Rulfo se expresa con virtuosismo, a la vez que es un intento experimental narrativo.*

## LOS CUENTOS

La obra publicada por Juan Rulfo consiste en dos libros, uno de cuentos, *El llano en llamas* (1953), y una novela, *Pedro Páramo* (1955), además de algún relato suelto por periódicos («El día del derrumbe» y «La herencia de Matilde Arcángel»).

*El llano en llamas* consta de quince cuentos. Según el autor, «cada cuento era un experimento»<sup>5</sup>.

Vamos a tomar como punto de estudio de estos relatos al *testigo oyente* de los monólogos. Hay que aclarar el significado de «testigo» en esta interpretación. No se trata del narrador, a quien podría llamarse testigo, o protagonista, o el que habla o piensa, no. Se trata de analizar en los cuentos que tienen monólogo a quién va dirigido éste, los motivos y, *sobre todo*, cuando el testigo tiene una particularidad esencial en la técnica de Rulfo: *cuando es un «testigo muerto»*.

El objeto del estudio será ver la evolución de la narrativa del escritor a través de tal rasgo estilístico.

Desde este punto de vista se pueden clasificar los cuentos en tres grupos:

- I. *Los que tienen relato objetivo y predomina el diálogo.*
- II. *Aquellos que tienen total o parcialmente monólogo con diferentes técnicas, excluyendo los del grupo III.*
- III. *Son los cuentos en los que el monólogo intercalado va dirigido a un muerto.*

<sup>4</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, MARIO VARGAS LLOSA: *La novela en América Latina*, Diálogo, pág. 53.

<sup>5</sup> Entrevista con P. Martínez (Ciudad de México, julio 1971).

I. Al primer grupo pertenece sólo un cuento: *La noche que lo dejaron solo* (p. 105).

Narración en tercera persona con diálogo coloquial. Relato que podría pertenecer a la serie conocida por «la narrativa de la Revolución Mexicana» y a la que precisamente Rulfo pone fin al dar otro giro con sus nuevas técnicas «cerrando para siempre —y con llave de oro— la temática documental de la revolución»<sup>6</sup>.

II. *Paso del Norte* (p. 119) es un cuento que podría considerarse de transición entre el grupo primero y el segundo, porque domina en la narración lo objetivo y el diálogo.

Se introduce el monólogo para dar lugar a la explicación dialogada de las aventuras de un ignorante «norteño» o «chicano»<sup>7</sup> a su vuelta al pueblo. El fragmento monologado y dialogado se explica así: «...y aquí estoy, padre, para contárselo a usted» (p. 126).

En este caso *el testigo-oyente es el padre*, quien casi inapreciablemente se convierte en interlocutor después de escuchar el largo monólogo del hijo.

*Macario* (p. 9) trata del monólogo interior de un muchacho idiota, tema basado en la conocida frase de *Macbeth* («life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing»). Pero Rulfo no toma este tema directamente, sino a través de Faulkner en *The sound and the fury*<sup>8</sup>, donde también su personaje es otro anormal: Benjy.

La técnica de *Macario* es de monólogo interior; fluir incoherente de un observador entre grotesco y patético. «Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas» (p. 9). Las frases son cortas, simples, escuetas, que de forma caótica nos van informando indirectamente del ambiente: la madrina, el cura, Felipa. Esto es lo que pretende Rulfo cuidadosamente. «Mejor seguiré platicando...», dice Macario, quien por su condición de idiota puede narrar con primitivismo su desamparo entre aberraciones propias y ajenas.

No hay testigos oyentes en este caso, salvo las ranas, los grillos o el lector.

Otro cuento parecido en el estilo de «monólogo interior sin oyentes» será *Es que somos muy pobres* (p. 31).

Rulfo asume, al hablar en primera persona, el personaje narrador que es el hermano de Tacha. El tono puede notarse ya en la primera frase: «Aquí todo va de mal en peor» (p. 31). El narrador es otro

<sup>6</sup> CARLOS FUENTES: *La nueva novela hispanoamericana*, pág. 16.

<sup>7</sup> El mexicano que emigra a Estados Unidos y allí es explotado.

<sup>8</sup> Título traducido por *El sonido y la furia*.

muchacho, su ingenuidad es el estilo de libertad de la narración —sin convencionalismos— que adopta Rulfo para expresarse.

Las desgracias son: la muerte de la tía Jacinta, la riada que pierde la cosecha y que mata la vaca de Tacha (la dote de la niña), para que «no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas las más grandes» (p. 34). «Esa es la mortificación de mi papá» (p. 35), dice el hermanito simplemente.

El monólogo, con las limitaciones impuestas, expresa la realidad exterior desde dentro del sujeto, al contrario que la escuela realista analítica que trataba la realidad desde fuera del sujeto —el narrador— hacia dentro del objeto. Así vemos el mundo exterior a través de una sensibilidad, sin que implique un compromiso para el escritor, quien no trata de imponer sus ideas.

*Tampoco en este cuento hay testigo oyente.*

En *Talpa* (p. 55) todo es monólogo en narración subjetiva. «Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos» (p. 55). Es la historia de un arrepentimiento, en que se describen las circunstancias del crimen —fenómenos encadenados—, como la fatalidad primitiva paralela a la superstición que les lleva a la nada. Narración que sólo en México o en país muy semejante podría ocurrir dadas las circunstancias y los fanatismos religiosos de dos raíces diferentes que se amalgamaron a veces extrañamente.

Monólogo formado por la reconstrucción de los hechos, mejor dicho, de «sus hechos», a los que no puede escapar el protagonista. No tiene oyente; quizá sólo el narrador mismo, para así captar mejor el proceso de la tragedia o para comprenderla. «Ahora todo ha pasado. Tanilo se alivió hasta de vivir» (p. 58). Y para añadir más adelante: «Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo» (p. 58); es el proceso de la evocación fatalista y subjetiva, en relato de aparente objetividad característica de Rulfo. Así Carlos Blanco Aguinaga expone: «Rulfo incorpora ahora al cuento mexicano la forma objetiva de narrar característica de los escritores modernos»<sup>9</sup>.

*El llano en llamas* (p. 66) es el cuento que da el título al libro. Se le podría incluir en la serie de «narraciones de la Revolución mexicana», pero no sería exacta la denominación por las características en que intencionadamente Rulfo se aparta de sus antecesores. Aquí la Revolución mexicana está representada como un absurdo; confusión y desastres de gentes que roban, queman, matan sin saber por qué. Sólo

---

<sup>9</sup> «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, número 1, septiembre-octubre, 1955, pág. 71.

el botín importa. La explicación por boca del cabecilla Zamora es la siguiente: «Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos ocuparnos a amontonar dinero para que cuando vengan las tropas del Gobierno vean que somos poderosos» (p. 74).

Así el narrador —un pobre revolucionario— con tono indiferente y cínico no pierde nunca una «objetividad» que describe ambiente y personajes, a los que hace hablar a la manera lacónica y coloquial de Rulfo.

¿Y el testigo oyente?... *Será sólo el lector*, seguramente, quien aprecie la narración de trágica ironía (y hasta de final moral) como una reflexión personal de Rulfo sobre la Revolución.

*Nos han dado la tierra* (p. 15) es un cuento en forma de monólogo de un campesino; son sus amargos pensamientos sobre la injusticia social en un reparto de tierras gubernamental. Además hay otra razón para monologar: «No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor» (p. 16). Se intercala un escaso y lacónico diálogo, en presente y pasado, al caminar por el desierto un puñado de hombres, irónicamente sus recientes propietarios, y descubrir que nunca dará fruto por falta de agua. El monologador resume la técnica, ahora en singular, al formularse: «Yo no digo nada. Yo pienso» (p. 19).

El testigo oyente —parece que en la intención de Rulfo— ha de ser el pueblo mexicano. Siendo éste uno de los raros casos en que el escritor se manifiesta en forma de protesta social directa.

*En la madrugada* (p. 48) está intercalada la secuencia narrativa a través del monólogo del cuento.

Lo descriptivo, en tercera persona, tiene el encanto poético del paisaje rural mexicano, y nos da las dimensiones del drama.

El monólogo es en apariencia confuso, se debe al viejo Esteban quien narra coherentemente los hechos hasta que surge el párrafo «¿Qué pasó luego? Yo no lo supe. No volví a trabajar con él. Ni yo ni nadie, porque ese mismo día se murió. ¿No lo sabía usted?...» Y que dizque yo lo había matado, dijeron los diceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo» (p. 50).

Aquí tenemos otro monólogo lacónico del protagonista o narrador con una tara mental (en este caso debido a que el viejo Esteban de víctima malherida se convierte en asesino, en una lucha, hasta perder

la conciencia de los hechos). «Yo no me acuerdo, pero bien pudo ser» (p. 53).

Esta restricción patológica —como en *Macario* produce ambigüedad ambiental, por ser indirecta la narración de un tarado, y al mismo tiempo da al lector una realidad primitiva y fuerte.

Cuento básico en la evolución de Rulfo con técnica de aparente desorden en tiempos y estilos.

En cuanto al «testigo-oyente» al monólogo del viejo Esteban, tenemos sólo cuatro frases indicadoras de su existencia, pero sin darnos el escritor la interpretación: «Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y me van a juzgar la semana que viene porque criminé a don Justo» (p. 53).

Además, el narrador —Esteban— repite dos veces «¿no cree usted?» y deja así al lector intervenir en la búsqueda del interlocutor. *El testigo-oyente existe*, pero ¿quién puede ser? Parece evidente que es una visita que tiene el viejo Esteban en la cárcel. El visitante —no sabemos por qué— no habla, dando así lugar a la técnica del monólogo en Rulfo que estamos analizando.

En este caso podría, quizá, identificarse al escritor como el testigo-oyente mudo, escuchando con técnicas de grabación magnetofónica, que recuerda los trabajos recientes de los antropólogos<sup>10</sup>.

Desde nuestro punto de vista, tiene importancia este cuento por ser de transición al tercer grupo en el que el testigo está muerto. Con lo que Rulfo justificará así la situación de mutismo y de ambigüedad, eliminando todo vestigio de intervención del cuentista.

*Luvina* (p. 94) es un caso semejante al cuento anterior, pero de mayor complejidad en la estructura y confección del monólogo.

En una taberna, le llaman tienda, de un pueblo ignorado —aunque se supone de Jalisco—, dos hombres beben cerveza juntos. Hasta aquí nada de insólito; pero uno habla en monólogo continuo, intercalando su narración con diálogos personales del pasado: es el narrador. El otro escucha sin proferir palabra: es el testigo-oyente mudo y motivo de la digresión. El primero es el que vivió en Luvina, pueblo muerto; el segundo va hacia allí.

Se intercalan tan sólo escasas observaciones del pensamiento del testigo-oyente, como por ejemplo: «El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera» (p. 95); o la frase siguiente: «El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta

<sup>10</sup> Hay que tener en cuenta que Rulfo es asesor de investigadores (antropólogos) en México.

y había vuelto. Ahora venía diciendo...» (p. 97). En estos casos hay una identificación del oyente y Rulfo, es decir, vestigios de intervención del cuentista como personaje mudo (testigo).

La identidad del oyente viene definida por el narrador de esta forma: «Ya mirará *usted* ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo» (p. 94). «Usted que va para allá se dará cuenta» (p. 96). *Usted, usted, usted*, etc., constantemente a la manera de dirigirse a un interlocutor.

También se personifica al testigo-oyente de otra manera indirecta por el hablante: «Pero tómese su cerveza» (p. 97), o con la mayor confianza que le va dando el alcohol al narrador: «¿Pero me permite antes que me tome su cerveza?» (p. 97).

Interesante es advertir que este monólogo casi se convierte en diálogo de técnica indirecta: «Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad?» (p. 101).

La técnica del monólogo es la del narrador y el *testigo-oyente mudo*, que en este caso alguna vez intercala sus pensamientos identificándose con el *escritor-testigo*, como lo indica el final del cuento: «El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido» (p. 104), piensa el testigo-oyente del personaje que hablaba monologando a través de la narración.

Y para finalizar el segundo grupo nos queda el cuento *Acuérdate* (p. 110), que consta de cuatro páginas sin diálogo.

La técnica del monólogo en este caso viene expresada por el título, palabra que se repite continuamente al relatar detalles. Insiste el narrador continuamente: «Pero te debes de acordar de él» (p. 110), y añade una aclaración que define algo del testigo-oyente: «Ese Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad» (p. 111).

De esta forma se estructura la narración indirecta.

El final nos explica quién es el testigo-oyente. Rulfo, en su peculiar estilo, nos lo participa así: «Tú te debes de acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela, y lo conociste como yo» (p. 113). Todo indica la identificación de Rulfo con el narrador y que el testigo-oyente, que permanece mudo en el cuento, es «compañero de escuela del escritor».

III. *Pertenecen a este grupo aquellos cuentos en los que el monólogo —intercalado— va dirigido a un «testigo» que está muerto.*

Se enfocará este análisis solamente en los fragmentos en que el «testigo» es un muerto.

Conociendo la cultura mexicana y su culto a los muertos, que sobre-

vive en diferentes formas, no tiene mucho de extraordinario esta familiaridad con los «difuntitos», como son con frecuencia llamados. Documentos antropológicos y sociológicos lo prueban. La literatura actual mejicana lo muestra. Citemos sólo un caso expresivo, el de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes. En esta novela el personaje Teó-dula es quien habla con los huesos de sus familiares, los desentierra del suelo de su casa y hasta les pinta el nombre con letras azules en sus calaveras, como es costumbre. La anciana habla a los huesos de su marido: «Aquí estás, Celedonio, y encima de ti el nahuaque —el dios— cercano, para que tus huesos no dejen de cantar nunca»<sup>11</sup>. Y mirando la calavera monologa: «—¡Ay mi viejo Celedonio, que tan joven te me fuiste, y que apenas me dejastes disfrutarte!»<sup>12</sup>.

Serían muchas las pruebas para aportar, y como resumen es expresivo un comentario a este respecto de Alejo Carpentier: «Supervivencias de animismos, creencias, prácticas muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal sin tiempo. (Su captación por el novelista debe ser ajena a todo intento de valerse de sus elementos con fines pintorescos)»<sup>13</sup>.

En el caso de Rulfo no hay fines pintorescos, como en sus antecesores los costumbristas. Rulfo es un antropólogo de profesión, un conocedor del hombre mexicano en sus diferentes etapas, que van desde las culturas prehispánicas a la diversidad actual. Y emplea este trasfondo —tan natural en el pueblo— como recurso estilístico, pero con la espontaneidad que le da su ambiente.

Como relato de transición del grupo II al III tendríamos: *El hombre* (p. 37), cuento muy elaborado que incluye: narración en tercera persona, monólogo del perseguidor, monólogo del perseguido, que a veces es en voz alta y le hace volver la cabeza sorprendido al escuchar su propia voz. Hay que añadir, en una segunda parte, el monólogo de un ignorante pastor de ovejas —testigo visual del perseguido asesinado— al hacer el relato al juez. Este no habla (técnica de Rulfo ya conocida que pertenecía al grupo II).

Como caso de «muerto-oyente» se encuentran los pasajes siguientes: cuando el perseguidor contempla la escena de su familia acabada de asesinar por el perseguido y continúa la persecución por el

<sup>11</sup> CARLOS FUENTES: *La región más transparente*, pág. 204.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 204.

<sup>13</sup> ALEJO CARPENTIER: *Problemática de la actual novela hispanoamericana*, página 149.

campo, se dirige al hijo muerto monologando: «Hijo —dijo el que estaba sentado esperando—: no tiene caso que te diga que el que te mató está muerto desde ahora. ¿Acaso yo ganaré algo con eso? La cosa es que yo no estuve contigo» (p. 42).

Este monólogo dirigido a un muerto ausente se puede considerar técnica de transición a la de «testigo muerto y presente», de la que en este cuento encontraremos sólo una frase. La dirige el asesino a sus víctimas, que acaba de matar mientras dormían: «Discúlpenme la apuración» (p. 43). Típicamente mexicano es este formulismo de origen indígena y colonial, que puede llegar hasta el humor —no en este caso—, pero que es evidente en los grabados macabro-jocosos de José Guadalupe Posada (1852-1913).

Octavio Paz analiza la forma de estas costumbres tradicionales con las siguientes palabras: «En cierto sentido, la historia de México, como la de cada mexicano, consiste en una lucha entre las formas y las fórmulas en que se pretende encerrar a nuestro ser y las explosiones con que nuestra espontaneidad se venga»<sup>14</sup>.

*Las víctimas son los testigos muertos* de la disculpa del asesino.

En el cuento *Anacleto Morones* (p. 127), el único que es humorístico, expresa Rulfo ese humor hasta en el monólogo dirigido por Lucas Lucareto al hombre que acaba de matar. Mientras le entierra en el corral de su casa, Lucas dice: «¡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 saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas”» (p. 142). En el monólogo interior incluye el monólogo dirigido al muerto.

Caso de «testigo-muerto» al que van dirigidas las palabras de un corto monólogo irónico.

*Diles que no me maten* (p. 85) quizá sea uno de los cuentos de construcción más perfecta.

Hay un diálogo entre el coronel —a quien nunca se ve y que recuerda a los testigos que nunca se oyen— y el condenado a muerte, como si fueran dos monólogos. El sargento sirve de enlace, y así indirectamente se unen las frases formando un extraño diálogo; porque ambos personajes se escuchan mutuamente, pero contestan al intermediario.

Este recurso es de lo más efectivo en la situación tensa entre los dos personajes y muestra una de las transiciones experimentales en la técnica de Rulfo.

<sup>14</sup> OCTAVIO PAZ: *El laberinto de la soledad*, pág. 28.

Así, este cuento desembocará en un monólogo dirigido al muerto (quien fue ejecutado debido a las órdenes del coronel) por su hijo, mientras transporta el cadáver del padre al pueblo en un burro: «Tu nuera y los nietos te extrañarán —iba diciéndole—. Te mirarán a la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron» (p. 93).

A través de sus monólogos vemos el fatalismo de sus personajes, porque cada cuento de Rulfo es la historia de una frustración, pero —he aquí la novedad— con un cambio de fórmula, ya que las antiguas no le sirven. Esto lo realiza en el plano estético del arte de narrar, como estamos analizando en sus monólogos, además de tener la naturalidad de quien está familiarizado con la muerte como puede estarlo un mexicano.

En *No oyes ladrar los perros* (p. 114) la perfección de un diálogo lleno de matices se va convirtiendo paulatinamente en un monólogo con un muerto.

Los personajes son: un padre anciano con su hijo moribundo echado a la espalda caminando por el campo, a la luz de la luna, en busca de un médico en el próximo pueblo. Aparentemente se trata del estilo tradicional en la exposición, pero pronto se aprecia por el diálogo lacónico la técnica reticente y extraordinariamente sutil. El padre habla de «tú» al recordar al niño que era su hijo cuando vivía la madre; le habla de «usted» cuando recuerda el asesino que es su hijo, malherido ahora en una de tantas reyertas. El hijo responde primero con laconismos, luego pasa a los monosílabos y después, el silencio.

«—¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que en lugar de cariño le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con los amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: No tenemos a quién darle nuestra lástima. Pero ¿usted, Ignacio?» (p. 118).

Este monólogo está intercalado en la narración descriptiva por la que nos damos cuenta de que el hijo ha muerto en el camino.

*Es decir, es un monólogo dirigido a un muerto en que el narrador no lo sabe.*

Pero al llegar al pueblo y descargar el cadáver de sus hombros, el padre le pregunta: «¿Y tú no los oías, Ignacio? —dijo—. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza» (p. 118). Se refiere al ladrido de los perros, indicio del pueblo próximo.

Rulfo nos deja en la ambigüedad. ¿Sabe el viejo ahora que el hijo ha muerto? Seguramente sigue la costumbre del reproche. ¿No quiere saberlo?

*La cuesta de las comadres* (p. 21) es un cuento en que el monólogo, dirigido al muerto, es la explicación subjetiva de un hecho, y hasta se podría añadir —dadas las circunstancias de disensión y de violencia— la única forma lógica de dejarse oír: «Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté» (p. 29). Así se expresa el narrador acusado y amenazado, después de haber clavado astutamente dos veces a Remigio una aguja larga de coser sacos; lo que le produjo la muerte quietamente, quedando sentado en el suelo y «oyendo» el monólogo narrativo de lo sucedido anteriormente. Acaba la narración completa de su inocencia de esta manera: «Como ves, no fui yo el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entrometí para nada» (p. 30). Añadiendo: «Eso le dije al difunto Remigio.»

Ahora comparemos esta técnica del monólogo que Rulfo usa dirigiéndose a un muerto con el lenguaje de los indios nativos que todavía en la actualidad conservan ritos y costumbres prehispánicas. La influencia es manifiesta y la supervivencia de esta cultura se puede encontrar en diferentes matices sociales actualmente.

Acudiendo a una fuente reciente y directa podemos consignar un documento antropológico que recoge la manera en que los indios huicholes —grupo indígena que en la actualidad vive aislado en la Sierra Madre occidental mexicana— hablan a sus muertos. En esta monografía leemos (e incluso tiene su autor una cinta magnetofónica en huichol, con repetición de cada frase en español) las palabras que su sacerdote tradicional dice al que acaba de morir: «Descansa, pues, en paz. Yo quise salvarte de la muerte. Nada pude hacer porque tu creador y tus deidades te llamaron a la vida que tal vez ahora conoces. Toma mucho en cuenta que yo no hice nada para tu muerte»<sup>15</sup>.

Si comparamos los dos monólogos dirigidos a los muertos —el del cuento y el de la realidad indígena—, vemos lo mucho que tienen en común. Comprendemos la enorme influencia prehispánica —no estudiada bien todavía— en la vida contemporánea mexicana, en su narrativa actual y en los monólogos de Rulfo cuando el testigo-oyente es un muerto.

El escritor usará toda esta experimentación de sus cuentos en la

---

<sup>15</sup> O. RAMOS VASCONCELOS: *Canto de Huichol* (wirrarika tunuiyari), pág. 36.

novela publicada más tarde (1955): *Pedro Páramo*. Se sirve de un narrador en la primera parte, Juan Preciado en busca de su padre Pedro Páramo, quien dialoga con los muertos de un pueblo llamado Comala, que es una ruina sólo habitada por murmullos del pasado.

En esta primera parte existe una diferencia entre la novela y los cuentos; en aquélla los testigos-oyentes muertos contestan, aparecen o desaparecen súbitamente, evocan los monólogos de otros muertos o los enlazan dialogando.

En la segunda parte, Preciado, ya muerto también, es *el testigo ideal de Rulfo para escuchar* las narraciones de los personajes muertos de Comala, que reconstruyen el pasado del pueblo. Al mismo tiempo se incorpora este personaje como interlocutor y de esta manera el escritor hace dialogar finalmente a los muertos entre sí.

Ahora analicemos cuál ha sido la transición de Rulfo en la técnica del testigo-oyente muerto. *De la influencia de Faulkner ha pasado a la influencia indígena.*

En los cuentos del grupo III no traspasa el plano real, ya que hay todavía una gran tradición prehispánica que ha transmitido este monólogo con naturalidad, sin esperar contestación.

En la novela *Pedro Páramo* se pasa al plano irreal, cuando los oyentes muertos dialogan. Pero hay que tener en cuenta también el significado indígena de la muerte; la cohabitación con los familiares difuntos que reseña Carl Lumholtz en *El México desconocido* (1903), o la maravillosa recopilación que encontramos sobre el tema en los cronistas de Indias.

Es decir, el testigo-oyente muerto es parte de la tradición de los antiguos mexicanos, recogida en este caso de realismo mágico por Rulfo, lo que le da gran libertad de acción, tiempo y espacio; mayor todavía que la conseguida por Joyce y Faulkner, quienes influenciaron algunas de sus narraciones.

PILAR MARTÍNEZ  
Mc Master University  
Hamilton, Ontario (Canadá)

## BIBLIOGRAFIA

- BLANCO AGUINAGA, Carlos: «Realidad y estilo de Juan Rulfo», *Revista Mexicana de Literatura*, México, núm. 1, septiembre-octubre 1955.
- CARPENTIER, Alejo: «Problemática de la actual novela hispanoamericana» (ensayo), en *La novela hispanoamericana*. J. Loveluk. Editorial Universitaria, S. A., Santiago, Chile, 1969.
- FAULKNER, William: *The sound and the fury*. Vintage Books. Random House Inc. Canadá. Limited, Toronto, 1956.
- FUENTES, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. Cuadernos de Joaquín Mortíz. México, 1969.
- FUENTES, Carlos: *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas). 4.ª ed. México, 1963.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, y VARGAS LLOSA, Mario: *La novela en América Latina (Diálogo)*. Ediciones Carlos Milla Batres (Universidad Nacional de Ingeniería). Lima, 1968.
- IRBY, James East: *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* (Tesis doctoral de la Universidad Nacional Autónoma de México). México, 1956.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos (Biblioteca Románica Hispánica). 2.ª ed. Madrid, 1958.
- LEVIN, Harry: *James Joyce. Introducción crítica*. Fondo de Cultura Económica (Breviarios) (1.ª ed. en inglés, 1941) (1.ª ed. en español, 1959). México, 1959.
- PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 1964.
- RAMOS VASCONCELOS, Oswaldo: *Canto del Huichol (wirrarika tuniyari)*. Asociación Fiestas de Octubre. Guadalajara, Jalisco, 1968.
- RULFO, Juan: *El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica (Colección Popular). 3.ª ed. México, 1959.
- RULFO, Juan: *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica (Colección Popular). 5.ª ed. México, 1964.