Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? "El llano en llamas" de Juan Rulfo

Yvette Jiménez de Báez
El Colegio de México

Desde el título, *El llano en llamas*,[1] este primer libro de Juan Rulfo se vincula a la narrativa de la Revolución mexicana.[2] Con "grandes llamaradas" y la destrucción de la casa del protagonista cierra el primer capítulo de *Los de abajo*, primera novela del ciclo. Se escinde el núcleo familiar,[3] y Demetrio Macías – esposo y padre – va a la lucha con el acicate de una imagen grabada en su retina: "En cada risco y en cada chaparro, Demetrio seguía mirando la *silueta dolorida de una mujer, con su niño en los brazos*" (Azuela 1916: 10).

Este modelo de la tríada familiar transformada por el desastre, se repetirá con variantes en las novelas y cuentos posteriores del ciclo y es central en el libro de Rulfo, como se verá después.

El llano en llamas nos lleva a otro texto más cercano en el tiempo y en el modo como especifica su visión del mundo: *El resplandor* de Mauricio Magdaleno,[4] escrito en mayo de 1936 y publicado en 1950. El nexo es inmediato y complejo. A la hora del desastre colectivo en *El resplandor*, el viejo Bonifacio testimonia antes de morir, mediante un fluir de la conciencia que recuerda motivos y otros monólogos rulfianos:

> "*Llamas llamas* de pira *llamas* consumiendo el cuerpo el tremendo cuerpo del ahorcado ... Diosito Diosito Diosito ... aquí dejas a un hijo que sabrá lo que nos hiciste Saturnino *llamas llamas* ... cuántos muertos ... cuántas *llamas trece llamas* ... los indios no dejaremos de sufrir nunca ... *llamas llamas noche y llamas*" (Magdaleno 1936: 252-253).[5]

Ha quedado aludido otro núcleo importante de significación: el sustrato cristiano, religioso, que subyace en la conciencia de estos pueblos y que la narrativa de la Revolución y la de Rulfo asumen cuestionándolo, transformándolo, remitiendo una y otra vez a él para entender la Historia.

Está sugerido, además, que tanto los miembros del grupo familiar (*Los de abajo*), como los de la colectividad (*El resplandor*) son personajes de contornos míticos, pues lo que se enfoca en ellos son los vínculos de solidaridad o su negación. Predomina lo segundo, lo cual provoca el caos, la muerte y la pérdida de identidad.[6]

Desde otro punto de vista, el título se homologa con la frase sustantiva del pasaje de *El resplandor* – "llamas llamas" – gracias a la economía poética del estilo en Rulfo. Estamos ante un verso pentasílabo trocaico que logra plenamente la identidad metafórica entre los sustantivos que lo componen. Decir "llano", aquí, equivale a decir "llamas". No hay más que la precisión del artículo y la preposición que se absorbe

prácticamente, por la sinalefa, al primer sustantivo, acortando la distancia entre ambos términos y unificándolos: *El llano en llamas*.

La imagen, de carácter simbólico, se desglosa en sus componentes principales. Cada cuento del volumen es autónomo y, al mismo tiempo, aporta un matiz característico de ese incendiado y contradictorio espacio histórico vuelto discurso.

El título nos lleva también a fijar la atención en el cuento que lleva igual nombre: "El llano en llamas". En la disposición textual interna ocupa el lugar central (Rulfo 1953: 76-98). Es el cuento más próximo al estilo de los relatos testimoniales de la Revolución, filiación que muestra desde el epígrafe, seleccionado de un corrido popular, y el grito que lo inicia: "¡Viva Petronilo Flores!". El foco sobre la Historia se desplaza lo suficiente para dar la perspectiva adecuada a la visión del período pos-revolucionario que le interesa comunicar al autor: a partir del último tramo de la lucha armada, cuando empiezan a revelarse las consecuencias y el sentido del movimiento a la conciencia crítica, y hasta poco después de la guerra cristera.

El principio generalizador del título se especifica en cada rancho. La casa de Demetrio Macías es ahora todos los ranchos del Llano Grande. El caos ideológico – "Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera" (Rulfo 1953: 87) – y la injusticia social contra la cual se lucha, operan como una fuerza anónima y destructiva que, paradójicamente, produce placer ("Daba gusto mirar"), porque llena el vacío vital del hombre arrancado de su raíz nutricia (v. "Macario"):

> "Seguimos caminando de frente, encandilados por la luminaria de San Buenaventura, como si *algo nos dijera* que nuestro trabajo era estar allí, para acabar con lo que quedara" (Rulfo 1953: 85).

La fuerza destructiva se vuelve sobre el propio hombre que, en su caída, gesta su hambre y su muerte. El contrapunto irónico entre el estado de las cosechas y su destrucción marca la dimensión de la tragedia:

> "Era la época en que el maíz estaba por pizcarse [...] Así que se veía muy bonito [...] ver hecho una pura brasa casi todo el Llano en la quemazón aquella" (Rulfo 1953: 86).

Las consecuencias se explicitan en el texto. El *miedo* homologa los contrarios ("Ahora se veía a leguas que nos tenían miedo. Pero nosotros también les teníamos miedo." Rulfo 1953: 87). Y engendra más violencia contra el hermano (reproducción del modelo cainítico que los cuentos reiteran una y otra vez). La imagen dominante de este hecho que la narración reproduce ejemplarmente es la de los colgados (cf. el pasaje citado *supra* de *El resplandor*). Si las llamas son el Llano, los colgados a la intemperie trastornan los caminos y la imaginación:

> "Era raro que no viéramos colgado de los pies a alguno de los nuestros en cualquier palo de algún camino. Allí duraban hasta que

se hacían viejos y se arriscaban como pellejos sin curtir" (Rulfo 1953: 95-96).

La "marca de Caín" produce la escisión de la colectividad.[7] El espacio se angosta hasta no dar cabida al hombre: "De este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo [...] para que nos enterraran. Por eso decidimos separarnos los últimos, cada quien arrendando por distinto rumbo" (Rulfo 1953: 96).

La tierra se refuerza hacia el futuro como el objeto del deseo no realizado (cf. "Nos han dado la tierra"). En cambio, la imagen "dolorida de la mujer, con su niño en los brazos" – La *Pietá* de *Los de abajo* – reaparece aquí transformada en una posibilidad real de recuperar el vínculo primario de relación afectiva que constituye la tríada familiar desde una óptica masculina, de signo paternalista.[8]

La mujer, madre y mediadora, presenta el hijo ante el padre – asesino, violador y, hasta ahora, ausente –. El sostén de ella ha sido la esperanza: "Pichón, te estoy esperando a ti [...] Te he estado esperando desde hace mucho tiempo" (Rulfo 1953: 97). El encuentro constituye un momento de iluminación en la visión del mundo escindida y desolada.[9] La mujer devuelve al hombre una razón de ser para su vida, y el acto la enaltece ante sus ojos (Era "quizá la mejor y más buena de todas las mujeres", Rulfo 1953: 97). El encuentro provoca en él un examen retrospectivo de la culpa que lo lleva al arrepentimiento, sintetizado en el gesto del enunciado final: "Yo agaché la cabeza" (Rulfo 1953: 98). Sin embargo (¿huellas del sistema opresor de que se parte?) hacia el futuro queda el hijo con una semilla de contradicción (Rulfo 1953: 98).

Rulfo ha declarado en algunas entrevistas que sólo conoció la Revolución en las novelas y cuentos del período. Es indudable que los conocía, pero también sufrió las consecuencias del movimiento para su familia.[10] No obstante, sus textos no son autobiográficos, en la medida en que no particularizan la pérdida y la tragedia como una experiencia individual. Más bien, ahondan en la realidad decantándola de toda anécdota o ampliación superflua para entrar en sintonía con las raíces de la tragedia colectiva, de la cual él también forma parte. De ahí el carácter poético de su estilo, determinado por el tono que moldea los materiales. Rulfo trabaja *al filo de la angustia*, sin eludir ni la ironía, ni el rencor, ni el pesimismo, ni el dolor, ni aun, a ratos, la ternura. Todo pasa por el tamiz preciso de su tono denso, grave y nostálgico. No hay estridencias, sino un dolor sordo que sofoca la esperanza.

Como todo libro, *El llano en llamas* organiza internamente sus partes en función de una intencionalidad. Así se vio en las relaciones entre el título y el cuento del mismo nombre que centra los relatos en su vértice geográfico inmediato: los Altos de Jalisco.

Quiero ahora fijarme en la distribución primaria del libro,[11] y tomar en cuenta los cambios más significativos que se le han hecho. El primero es la incorporación de dos cuentos – antes excluidos – que no alteran los lineamientos principales de El *llano en llamas* ("El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel"). El segundo, la sustitución de "Macario" por "Nos han dado la tierra" para iniciar el volumen. "Macario" desaparece después en dos ediciones intermedias, y se recupera en la edición especial del Fondo de Cultura Económica de 1980, cuidadosamente revisada por el autor. Ahí se incluye después de "Talpa" y antes de "El llano en llamas".

¿Por qué este peregrinar de "Macario" por el libro, y cuál es su relación con los demás cuentos? "Macario" se publicó por primera vez en la revista *Pan* de Guadalajara, en noviembre de 1945. Es el tercer cuento publicado de Rulfo.[12] La crítica reitera su filiación faulkneriana sin que se detenga – salvo en el caso de Irby[13] – a precisar lo que acerca y aleja a Macario y a Benjy, el idiota de *El sonido y la furia.* Tal vez es un Faulkner que en este momento le llega a Rulfo de otro hijo anormal, de edad ambigua (niño en el plano "real"; adulto en el simbólico), más próximo que el modelo norteamericano. Pienso en Jaime, "El hijo tonto" de *Dios en la tierra* de José Revueltas. La tríada familiar, de contornos míticos, subyace a los relatos. Presente está también el sustrato religioso, no como paraíso liberador (que es lo omitido), sino como amenaza permanente de condenación eterna; de muerte sin resurrección.[14]

Coherente con los personajes literarios de su misma índole, Macario deja ver la verdad de las relaciones que vive. Este personaje menor y marginal, acosado y reprimido, revela en su monólogo *el miedo* como eje de la vida. Entre el *vivir* y el *morir*, la *salvación* y la *condena*; la *ternura* y la *agresión* se erige la criatura deseante que no sacia nunca su hambre.[15]

La tríada familiar está totalmente alterada. Muertos los padres, el hijo deviene "ahijado". La nueva tríada delata la transformación negativa de una estructura patriarcal. La *madrina* sustituye las funciones del padre; Felipa, la criada, amamanta y seduce al hijo (grotesco Edipo). Los nexos de parentesco se degradan y condenan al personaje. Así, la madrina establece una relación de dominio y chantaje con Macario, a quien amenaza con la "condenación eterna" lo cual implica la imposibilidad de recuperar el vínculo familiar primigenio: "para que me lleven a rastras a la condenación eterna [...] 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" (Rulfo 1953: 14).

La vida se define, en última instancia, como la espera del reencuentro con el origen. El *miedo* convierte las condiciones infrahumanas en que se vive en algo mejor que la agresión de afuera, y el personaje se encierra, cada vez más, en un espacio oscuro y precario, condenado a un estatismo que borra todo proyecto de vida (¿censura implícita a la amenaza de una involución ahistórica?). Lo sostiene en el *ahora* y el *aquí* una versión degradada y al mismo tiempo consoladora del nexo materno-filial. Macario *espera* la leche nutriz de Felipa, la madre amante sustituta que establece con él, sin embargo, una relación cómplice en términos del problema de la culpa y la expiación.[16]

El cuento reúne pues los principales núcleos de significación que condicionan la vida afectiva y social de los personajes a lo largo del libro.[17] Centrado en la vida cotidiana de una "familia", revela – por el camino del símbolo – la inversión del modelo positivo (siempre añorado), mediante el sistema de relaciones negativas que denuncia y que responde a una visión maniquea de la vida. Mundo invertido que sólo deja abierto el camino infrahumano de la marginalidad. Se desmitifican las concreciones históricas imperantes de la familia, la religión, la casa, el espacio exterior y la solidaridad.

Rulfo comentó alguna vez que el cuento pudo aparecer al principio o al final del libro.[18] Esto se explica por su carácter simbólico y generalizador. Sin embargo, su

reaparición entre "Talpa" y "El llano en llamas" no sorprende. El símbolo sintetizador recala en el escenario histórico de "El llano en llamas" y, en cierto modo, lo justifica.

Si, como dice Cassirer (1946: 32), la concepción que el hombre tiene del mundo y de lo divino se manifiesta en sus actos y en sus ritos, "Talpa" relata la mecanización grotesca de lo sagrado, en términos de otra relación incestuosa. Esta es tanto más dramática cuanto se vincula explícitamente con el asesinato de Tanilo, nuevo Abel martirizado y disminuido ya por su propia enfermedad (como Macario por su tara genética).

Los personajes, precarios social y afectivamente, de modo análogo a "El llano en llamas", parecen movidos por una fuerza superior a ellos mismos (¿las condiciones estructurales de subsistencia, o en el nivel simbólico "la marca de Caín"?). El camino a Talpa, como este modo de vivir la vida, es un viacrucis que no redime. Es lo que el cuento quiere mostrar. Por eso se organiza en una gran retrospectiva que arranca del llanto de Natalia. Llanto que promueve en los personajes la conciencia de la culpa. La mujer, llorando "entre los brazos de su madre" – ambas conforman una nueva *Pietá* – no logra reconciliar el mundo escindido. El hombre alcanza a sentir su condición de caminante sin rumbo, a partir de la culpa:

> "Y yo comienzo a sentir [...] que estamos aquí de paso [...], y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo" (Rulfo 1953: 74).

El miedo amenaza a la pareja, ya de suyo vulnerada: "Quizá hasta empecemos a tenernos miedo uno al otro" (Rulfo 1953: *id.*). Con estos antecedentes, se abre el espacio textual de "El llano en llamas", la gran épica frustrada e invertida.

Como "Macario" antes, "Nos han dado la tierra" inicia el libro en las últimas ediciones. Es, de hecho, el segundo cuento publicado (v. nota 12). El título afirma que un *ellos* da la tierra a un *nosotros*. El narrador se involucra como parte del nosotros, y funciona como la conciencia del grupo, casi sin rebasarla. Es, como mucho, la voz de un testigo que se adelanta un poco y guía al lector de manera casi imperceptible. Su punto de vista colectivo prevalece, matizado por el punto de vista del *yo* o del *ellos*, alternadamente, aunque este último se da siempre desde la voz narrativa. En varias ocasiones el narrador se oculta y nos deja oir el diálogo de los otros personajes. Queda así marcado el punto de vista dominante en todos los cuentos del libro que, con variaciones, no rebasa por lo general la perspectiva de los personajes.

El cuento se inicia con una afirmación en tono reflexivo que colorea con un matiz irónico el enunciado del título: "*Después* de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada ..." (Rulfo 1953: 15). Este camino "sin orillas" – como se nos dirá en seguida – y el árbol – que no cobija, que no dará fruto, que no tiene raíz – invierten su sentido vital y sugieren la muerte.

Pero no obstante la intensidad expresiva de estos indicios, todos se ubican en un tiempo anterior que deslinda el adverbio de tiempo inicial. En el *ahora* del relato se

da, por primera vez, un signo de vida: "Se oye el ladrar de los perros" (Rulfo 1953: 15; v. también "No oyes ladrar los perros").[19]

Si esa tierra se asocia con los espacios de muerte, el hombre, en tanto pueblo, ha creado espacios vitales: "Pero sí, hay algo. Hay un *pueblo*" (Rulfo 1953: 15). Sin embargo, la certeza proviene de una fe que no concretiza todavía su objeto: "Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento que lo acerca" (Rulfo 1953: *id.*).[20]

Abajo[21] está la tierra deseada: "Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena " (Rulfo 1953: 18). Llegar a esta tierra, a su polvo, provoca un gozo infantil, primigenio, que la escritura no reprime: "Pero *nos gusta* llenarnos de polvo. *Nos gusta*. Después de venir durante once horas pisando la dureza del llano *nos sentimos muy a gusto* envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y *sabe* a tierra" (Rulfo 1953: 21).

El gusto enmascara la verdad sólo por un momento. La situación irónica es que esa "tierra buena" es *de otros*. Lo que importa entonces en el cuento es el camino. Entre el inicio del viaje – que desconocemos, pero asociamos con la pérdida de la tierra, cf. Rulfo 1953: 96 – y la llegada al pueblo, se ilumina gracias al recuerdo la historia del *nosotros* sometido a un largo proceso de reducción y despojo. Al comienzo lo indica el texto con una gran fuerza expresiva: "Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos; pero *puñito a puñito* se han ido desperdigando hasta quedar nada más este *nudo* que *somos nosotros*" (Rulfo 1953: 15-16). Desperdigarse "a puñitos" pulveriza. Hacerse "nudo" no es un nexo liberador.[22]

El despojo ha sido múltiple y degradante. La realidad se opone al deseo y deriva en pérdida del deseo y frustración. Esto se manifiesta en la *ausencia de comunicación* dentro del propio grupo y con los otros. Al comienzo se afirma: "No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar" (Rulfo 1953: 16). La primera razón que se aduce es el calor sofocante. Gradualmente el texto precisará las razones sociohistóricas de ese silencio, en la medida en que se define el *ellos* como el que despoja y mata; el que quita el caballo y la carabina (signos del poder sobre el llano);[23] el que da órdenes, y finalmente, el delegado, el Gobierno que éste representa; el latifundio y los caciques. Ese poder del *ellos*, ni los deja hablar (Rulfo 1953: 18), ni los oye (Rulfo 1953: 19).

La incomunicación hace que cobre importancia el lenguaje gestual, aun en las situaciones más sencillas,[24] y que se pierda la conciencia de la presencia del otro: "Yo no me había fijado ... en Esteban. *Ahora que habla, me fijo en él.*" (Rulfo 1953: 20). Son los indicios del aislamiento del hombre en este medio que se condensan en los personajes monologantes de "Luvina" y "Macario".

La sed de los hombres, criaturas deseantes, es homologable a la de la tierra.[25] Páramo sin límites donde no llueve nunva (Rulfo 1953: 17) "... *donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando*". Esta última imagen nos retrotrae a la amenaza de una involución histórica que se sugiere en "Macario".

El primero en revelar la verdad es el narrador: "Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos. Así nos han dado esta tierra" (Rulfo 1953: 19). El último enunciado textual, subrayado por el contraste con la tierra buena, reitera irónicamente: "La tierra que nos han dado está *allá arriba*" (Rulfo 1953: 21).

Solo hay cobijo para uno en el pueblo (Esteban). El *nosotros* (antes cuatro, ahora tres) debe seguir caminando: "Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo" (Rulfo 1953: 21).

La tierra es el gran símbolo de todo el ciclo de la narrativa de la Revolución y del período posrevolucionario,[26] como lo fue en la Historia. En la escritura rulfiana el símbolo colectivo se amplía con la imagen de la mujer-madre. Ambos se transforman en el proceso de enajenación a que se ven sometidos los espacios de la cotidianidad ("Macario") y los de la colectividad ("Nos han dado la tierra").

Esa tierra y ese hombre se presentan en su forma límite extrema en "Luvina" ("Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros" y la muerte es "una esperanza", Rulfo 1953: 119). Después de "Luvina" sólo puede venir *Pedro Páramo* el gran diálogo de los muertos.[27] El narrador está lejos con su recuerdo, pero despojado y reducido ("Allá viví. Allá dejé la vida", Rulfo 1953: 114). Sin embargo, hay un resquicio para la esperanza en ese espacio por ahora vital, *abajo* de Luvina (cf. p. 8 y n. 20 de este trabajo), al cual no tiene ya acceso el narrador, pero que reconoce: "Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano, en la noche" (Rulfo 1953: 114). La escritura sintetiza hasta el símbolo los elementos de ese mundo. Es significativo que sea un maestro de escuela el que ha perdido su razón de ser,[28] como también la madre que no puede dar de comer ni cobijar a sus hijos. Se reproduce la misma imagen de la *Pietá* (ahora patética), en el ámbito sagrado (ahora desacralizado) que le corresponde: "La encontramos ... sentada mero en medio de aquella iglesia solitaria, con el niño dormido entre sus piernas"; allí donde "no había a quién rezarle" (Rulfo 1953: 115-116).

"Luvina" aparece en el libro entre dos cuentos que elaboran la *temática del padre* y la relación compleja y ambigua entre *padre e hijo*: "¡Diles que no me maten!" y "No oyes ladrar los perros". Me limitaré a destacar dos imágenes. El primer cuento finaliza con el hijo que lleva sobre el burro – casi con indiferencia y no sin reproche – el cadáver del padre ajusticiado que sólo muerto e irreconocible puede regresar a casa ("Tu nuera y los nietos ... creerán que no eres tú.", Rulfo 1953: 109). Subyace una historia de opresión y de venganza que deja intacta en el presente la estructura de poder (*antes* el hacendado; *ahora* el militar) y abiertas las puertas para la venganza última. Matar al padre (símbolo del poder o disminuido por la culpa y las carencias) entorpece el desarrollo de los hijos ("Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta", Rulfo 1953: 91), y no restituye la comunicación ni los nexos de solidaridad perdidos entre los dos sectores que los padres – y ahora los hijos – representan: el pueblo y la esfera de poder. El cuento muestra las profundas contradicciones y deja la respuesta a cada lector.[29]

"No oyes ladrar los perros" presenta a un padre que lleva a su hijo agonizante a cuestas. Con la muerte del hijo se cancela el futuro (la posibilidad de proyección de una generación a otra, según Angel Rama 1975: 6). Detrás, como en el cuento anterior, hay un pasado de muertes; incluso un parricidio simbólico (el hijo mata a su padrino). Ni el Eneas, ni el Buen Pastor – a los que alude Angel Rama en su excelente interpretación – pueden actualizarse como salidas transformadoras de la Historia, si media la muerte.

La madre, aunque muerta (en "¡Diles que no me maten!" abandona el hogar obligada por las circunstancias), mantiene su función mediadora. Por ella lleva el padre a cuestas a su hijo. Pero no es suficiente para detener la muerte. Lo cual sugiere que la solución involucra a todos.

"Anacleto Morones" concluye, en todas las ediciones, *El llano en llamas*. Es el mundo al revés dueño del espacio. La destrucción de los símbolos que pudieran ser semillas de vida y de la Historia a la altura del hombre. El lenguaje denuncia el caos mediante el diálogo mordaz y liviano de múltiples voces, todas prostituidas. El hombre ha llegado a lo grotesco en su proceso de degradación, como lo indican los nombres de los personajes, propios de una farsa: Anacleto Morones y Lucas Lucatero.[30] Pasa a primer plano una transformación grotesca de la imagen de las mujeres enlutadas, enigmáticas y complejas en su interior que recorre casi toda la narrativa de la Revolución como símbolo de ese mundo cerrado de los pueblos de provincia.[31] Ya en "Luvina" habían asomado, en contraste con la mujer-madre, reducidas a "las bolas brillantes de sus ojos" (Rulfo 1953: 116).

El discurso sin embargo se resiste – como los personajes peregrinos – a cerrar definitivamente las salidas. La genealogía del mal (¿inversión de las genealogías bíblicas?) pretende instaurar una tríada familiar demoníaca: Lucas Lucatero accede a ser padre putativo del hijo de Anacleto Morones, engendrado en su propia hija, y mantiene con Anacleto una relación filial (es su ayudante y discípulo). El intento es fallido. La hija-madre (caricaturesca versión de la madre evocada y reiterada en los demás cuentos) se va por los caminos con el hijo no nacido, y no reaparece. Es el enigma cuya solución queda suspendida en el relato como una amenaza.[32] Lucas Lucatero asesina a Anacleto Morones y ha engendrado un aborto en una de las mujeres de la corte dantesca de Anacleto: "Era una cosa así como un pedazo de cecina" (Rulfo 1953: 157). [¿Qué tan próximos estamos de la condena del linaje en *Cien años de soledad*?].

El cuento parece llevar al extremo paródico muchos de los motivos de "Talpa": los rituales mercantilizados de la religiosidad popular y la pareja producto del miedo y del crimen entre hermanos.

Todo indica que este mundo así caracterizado está condenado a desaparecer. Por ahora, sólo quedan aquí y allá gérmenes de un mundo futuro que, no obstante, llevará en su síntesis elementos de éste. Esos gérmenes se asocian sobre todo con hijos de la segunda generación, de manera análoga a lo que ocurre en otros textos de la narrativa de ese período. También se asocian con ese "pueblo" de "Nos han dado la tierra" que, sin embargo, parece escindido de los sectores rurales y marginados.

Sin lugar a dudas, en Hispanoamérica *El llano en llamas* pertenece a la estirpe de los libros de Arguedas, de Asturias, de Uslar Pietri, de Alejo Carpentier, de Roa Bastos y de Gabriel García Márquez. Implícitamente todos ellos reivindican una concepción de la Historia que integra la presencia fertilizante del mito como sistema creador de imágenes y de símbolos que por analogía interpretan la realidad y la iluminan. Es en este sentido que la literatura define su carácter epistemológico. No se trata ya de una visión necesariamente enmascaradora de la realidad ligada a una falsa conciencia. El hombre se reconoce y expresa en el lenguaje de sus símbolos y de sus ritos, mucho

más profundamente que cuando lo hace sólo con el lenguaje de la causalidad y la razón.[33]

Si con el mito se objetiva la vida social del hombre, éste aprende en él "el arte de expresar, lo cual significa organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores" (Cassirer 1946: 61) sobre todo para enfrentar el problema de la muerte, como lo hace Rulfo.

El llano en llamas incorpora en su imaginario un saber antropológico e histórico; un ¿saber? religioso y unas experiencias personales decisivas sobre ambas esferas. Detrás de las transformaciones sociohistóricas descubre un sistema de relaciones de poder y de opresión que en definitiva acosan al hombre de todas las facciones, aunque el discurso oye, deja hablar y quiere ser la voz de los marginados.[34] Rulfo parece valorar implícitamente todo quehacer humano que promueva las relaciones de solidaridad entre los hombres y denuncie los caminos de muerte por oposición a los de vida. Son positivos todos los procesos de hominización que contribuyan a restaurar una vida social y una vida afectiva liberadas.

NOTAS

1 Utilizo para el análisis la segunda edición del Fondo de Cultura Económica de 1955.

2 En general la crítica sobre la obra de Rulfo destaca su relación con las obras de Faulkner y de autores europeos como Ramuz y Hamsun. Sin negar su importancia – sobre todo en *Pedro Páramo* – en este trabajo me interesa aludir principalmente a algunas relaciones con la propia literatura mexicana y con la hispanoamericana. Posteriormente elaboraré la intertextualidad de su obra, y tomaré en cuenta el modo como se organizan y transforman en sus textos las tendencias discursivas principales que lo informan.

3 El texto es explícito: "Salieron juntos; ella con el niño en los brazos. Ya a la puerta se apartaron en opuesta dirección [...] Se levantaban grandes llamaradas. Su casa ardía ..." (Azuela 1916: 10).

4 La cercanía de los dos libros es indiscutible y requiere un análisis más amplio que incluiré en el libro que preparoo sobre Rulfo. Lo importante es mostrar las transformaciones que se operan en el texto de Rulfo, ya que su autonomía precisamente se funda en su sistema de diferencias respecto al texto anterior, condicionado por el nuevo sentido. Un ejemplo decisivo es el trabajo que se ejerce sobre el lenguaje; su estilo. En ambos hay una gran riqueza expresiva que se manifiesta de manera especial en el lirismo de los momentos de mayor carga afectiva y dramatismo. Ya en Magdaleno, como vemos en la cita del texto que sigue a esta nota, hay el uso de técnicas narrativas modernas como el monólogo interior – concebido como fluir de la conciencia –; las retrospectivas y los juegos de planos. No obstante, el estilo de Rulfo parece que lleva al máximo las posibilidades de la función poética en prosa. La economía verbal y la precisión del discurso provienen de una objetivación óptima del lenguaje y de la intención narrativa. Estas reducen lo más posible la información que suelen darnos las reflexiones y descripciones de un narrador tendiente a la omnisciencia como Magdaleno. Rulfo trabaja más sostenidamente con imágenes y símbolos. Su lenguaje tiende a la metaforización.
Me parece que esta diferencia es fundamental, y no depende tanto de la distinción entre cuento y novela. Rulfo mantendrá y afinará estas características en *Pedro Páramo*, precisamente tensando las posibilidades del género.
Este modo de manifestarse el estilo contribuye a crear la modalidad de lengua literaria característica de los textos de Rulfo. En ellos se aproxima la lengua coloquial de los personajes (campesinos de los Altos de Jalisco) al código culto del escritor y a los contenidos que éste desea comunicar. El resultado es una escritura ante la cual el lector no se tropieza con los excesos de una lengua coloquial. Al

mismo tiempo se tiene la sensación de una oralidad popular que subraya la verosimilitud de los textos y alcanza la universalidad de los significados y las formas.
El predominio de la oralidad – presente también en su coterráneo Juan José Arreola – como certeramente lo ha estudiado Sara Poot en su estudio sobre el escritor jalisciense: *El proyecto literario de Juan José Arreola. Un giro en espiral* – y la cercanía entre la lengua campesina y la general se explican en parte desde una perspectiva sociológica. El campesino de los Altos de Jalisco es por lo general criollo, a diferencia de los campesinos de *El resplandor*. Pero, además, la oralidad ha sido en esas tierras el canal educativo más fuerte pues el sistema de educación formal era muy precario. Así lo afirma Jean Meyer (1974: 272-273): "Esta cultura es fundamentalmente oral, desde el catecismo del Padre Ripalda, redactado en forma dialogada y recitado a coro por numerosas generaciones infantiles, hasta las representaciones teatrales profanas y sagradas que se dan en el atrio de las iglesias. Todo pasa por los ojos, por los oídos y la boca, y se dice que son silenciosos y que se divierten a fuerza de 'sentencias, agudezas, refranes, astucias, chistes y estratagemas sutiles e ingeniosos' que causan asombro y admiración." Y más adelante: "En los caseríos lejanos de la parroquia se leía de pie, o más bien se formaba círculo en torno de aquel que sabía leer. De ahí una cultura oral y una memoria prodigiosa" (Meyer 1974: 307).

5 Obsesiva, la escritura añade que le da el tiro de gracia "Lucas Llamas" quien ayuda a Gabino Rendón – este último con "una llama de locura en los ojos" – a quemar el caserío indígena (Magdaleno [1936]: 253). La reiteración metafórica – "llamas llamas" – no es exclusiva de este pasaje. Al comienzo del libro aparece una frase premonitoria mucho más sintética, puntualmente fiel al pasaje citado: "Llamas llamas del amanecer y un clarín o un gallo gallos que cantaban su fin gallos precursores" (Magdaleno [1936]: 78).

6 Para Ernst Cassirer (1946: 49) "la función social del mito" es satisfacer el "profundo y ardiente deseo que sienten los individuos de identificarse con la vida de la comunidad y con la vida de la naturaleza". El vínculo es emotivo. Lo que importa es "la intensidad y la hondura con que se experimentan las relaciones humanas" (Cassirer 1946: 50).

7 Si bien la "marca de Caín" y sus consecuencias se presentan con diversas modalidades en las tradiciones de muchos pueblos y culturas, tal como lo indica Frazer (1907-1918: 50-65), el texto de Rulfo parece apoyarse en el libro del Génesis del Antiguo Testamento. Muerto el hermano, Caín deberá vivir errante. "La tierra, contaminada por la sangre y ofendida a causa del crimen, no permitirá que las semillas plantadas por el homicida germinen y den fruto; aun más, que lo rechazará del suelo cultivado para vagar por él hambriento y sin cobijo. La idea de que la tierra los arroja de su seno no es extraña al Antiguo Testamento" (*Ibid.*: 53).

8 La selección del modelo tiene su correlato en la organización social de los Altos de Jalisco, donde la familia y la vida religiosa son determinantes a niveles estructurales. En el ámbito rural la base social es la *familia nuclear* del ranchero, pero es importante también la *familia extensa*, lo cual facilita las movilizaciones campesinas. Las estructuras organizativas se modelan utilizando las reglas del parentesco, con el padre o el más anciano como jefe y autoridad de la parentela (cf. Díaz 1979: 206).

9 Angel Rama (1982: 225) reconoce la presencia de estos pasajes iluminadores del sentido – de manera intensiva y múltiple – que alcanzan muchas veces calidad simbólica o mítica en la narrativa de Arguedas. Aunados con la técnica narrativa tradicional que se rige, en buena medida, por una lógica causal, logran un "equilibrio formal". En Rulfo – tanto en los cuentos como en la novela, cf. n. 4 – son dos niveles que por lo general no pueden separarse. Si bien un cuento como "El llano en llamas" accede, más que otros, a las reglas de la causalidad propias de los modelos realistas tradicionales, lo caracterizador de su escritura es que su lenguaje integra esos dos niveles con naturalidad, porque la integración corresponde a su visión de la Historia, como se verá *infra* en este trabajo.

10 Elena Poniatowska (1980: 51) constata y cita las declaraciones del propio autor: "Mis padres eran hacendados, uno tenía una hacienda: San Pedro Toxin y otro, Apulco, que era donde pasábamos las vacaciones. Apulco está sobre una barranca y San Pedro a las orillas del río Armería [...] allí se escondían los gavilleros. Porque a mi padre lo mataron unas gavillas de bandoleros que andaban allí, por asaltarlo nada más. Estaba lleno de bandidos por allí, resabios de gente que se metió a la

Revolución y a quienes les quedaron ganas de seguir peleando y saqueando. A nuestra hacienda de San Pedro la quemaron como cuatro veces, cuando todavía vivía mi papá. A mi tío lo asesinaron, a mi abuelo lo colgaron de los dedos gordos y los perdió; era mucho la violencia y todos morían a los treinta y tres años. Como Cristo, sí. Así es que soy hijo de gente adinerada que todo lo perdió en la Revolución.

A los diez años vive la experiencia de la guerra cristera. Si bien tuvo la oportunidad de leer mucho en la estupenda biblioteca del cura de su pueblo, no podía "salir a la calle porque [le] podía tocar un balazo [...] Yo oía muchos balazos, después de algún combate entre los Federales y los Cristeros había colgados en todos los postes" (Poniatowska 1980: 54).

11 Esta segunda edición es la más estable y la que ha llegado a mayor número de lectores. Las variaciones posteriores no la modifican sustancialmente. Incluye quince cuentos distribuidos en dos partes de siete cuentos cada una y "El llano en llamas" entre ellas, como indiqué *supra*. El primer grupo lo conforman "Macario", "Nos han dado la tierra", "La cuesta de las comadres", "Es que somos muy pobres", "El hombre", "En la madrugada" y "Talpa". Le sigue "El llano en llamas" y el segundo grupo de cuentos: "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "La noche que lo dejaron solo", "No oyes ladrar los perros", "Paso del Norte" y "Anacleto Morones".

No considero por ahora la *Antología personal* preparada por Jorge Ruffinelli en 1978 para la Editorial Nueva Imagen.

12 Rulfo casi desconoce el primer cuento publicado, "La vida no es muy seria en sus cosas". Apareció en *América*, 40 (1945): 35-36. Cf. n. 34.

13 James East Irby (1956: 137-140), en su esclarecedor estudio sobre *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos* [Lino Novás Calvo; Juan Carlos Onetti; José Revueltas y Juan Rulfo], precisa algunos de los puntos de contacto más importantes entre ambos personajes: 1. Su capacidad para ser "observadores fieles" de su mundo trastornado; 2. el primitivismo de su visión que se adecua a la "narración indirecta y sugestiva" de los autores; 3. la alusión "por medio de la yuxtaposición de los hechos inconexos, a una realidad oculta", y 4. la presentación de un punto de vista que describe y no analiza.

14 En el caso de Revueltas la atmósfera mítica es mucho más evidente. A una "lluvia apocalíptica" (Revueltas 1944: 96) sigue la descripción del núcleo familiar: "Se colaba un viento helado: hacía ondular la llamita de la vela [...] y estrechaba más aún los tres cuerpos del camastro: hombre, mujer e hijo, uniéndolos en un solo abrazo de angustia y frío" (Revueltas 1944: 96-97). Los nombres parecen aludir a la familia de Nazaret: Jacinto, Mariana, Jaime. Próximo a morir, el hijo transparenta la "noche y la muerte" colectivas: "El niño [...] se puso a sollozar, gimiendo entrecortadamente. Aquel sollozar era en extremo lóbrego. No parecía partir de un niño, sino de una persona adulta [...]. Una persona con calidad extraña, sobrenatural, como si a través del niño gimiese mucha gente más, como si por el niño se dejasen sentir la noche y la muerte" (Revueltas 1944: 101).

15 En *Al filo del agua* de Agustín Yáñez la locura enajena a los personajes con un mundo afectivo reprimido por la culpa. Uno de los casos más reveladores es el de Luis Gonzaga para quien la medida de sus carencias es la magnitud de su hambre: "No pensaba más que en comer; su apetito rayó en gula desenfrenada" (Yañez 1947: 330).

16 También consuela el golpeteo rítmico en crescendo de su cabeza contra el suelo que lo saca de su realidad amenazante. Ritmo interior que el personaje identifica con el tambor de las chirimías (¿reminiscencias del origen?) que se oyen desde la iglesia cuando está "amarrado a la madrina". El deseo es "oírlo [...] esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura" (Rulfo 1953: 11). La función de este tambor, producto de los golpes, pero asociado a rituales de liberación, es exactamente la misma que en "El baile de tambor", relato de Arturo Uslar Pietri (1949: 7-15) que forma parte de su libro *Treinta hombres y sus sombras*. Hay semejanzas también en el título y en otros aspectos de los cuentos del escritor venezolano. "Macario" se publica en 1945 y *Treinta hombres y sus sombras* en 1949. ¿Se trata de un paralelismo o el libro de Rulfo deja su trazo en el de Uslar Pietri?

17 Los personajes de Rulfo suelen ser criaturas deseantes. Es el impulso que también caracterizará a Pedro Páramo en espera constante de Susana San Juan.

18 Comentario recogido por Reina Roffé (1972: 81).

19 Los perros, como las gallinas suelen indicar posibilidades de vida en el medio rural o provinciano. Se convierten en un motivo recurrente de los relatos de Rulfo y de otros escritores de su generación. P. ej. en Yáñez (1947: 271): "– ¿Y cómo haríamos para que se callara ese ladradero de perros que llena la noche por todos lados?".

20 La frase se liga, en circunstancias análogas, con la que concluye *Oficio de tinieblas* de Rosario Castellanos (1962: 368) que se reitera, con variantes, en otras partes del texto: "Faltaba mucho tiempo para que amaneciera".

21 El momento de la llegada *abajo* se describe con una imagen auditiva más intensa que las anteriores. La vida, por un instante, está *aquí*: "Ahora los ladridos de los perros *se oyen aquí*, junto a nosotros." (Rulfo 1953: 20).
Este modo de marcar la oposición del *arriba* (la tierra estéril) con el *abajo* (la tierra buena) parece aludir al hecho histórico de que "La revolución de 1910 fue inexistente en los Altos de Jalisco. Los mismos rancheros se refieren a ella como 'la revolución de allá abajo'". La diferencia se convierte en uno de los detonadores de la Cristiada de acuerdo a Andrés Fábregas (1979: 51).

22 "El fusilado" de José Vasconcelos ([s.a.]: 701) comienza con una frase homóloga: "... Al principio éramos un ejército, ahora sumábamos unos cuantos". Ha variado el tono, mucho más neutro en Vasconcelos.

23 El narrador, coherente con su rechazo de la muerte y de la violencia que determinan una realidad agresiva y aniquiladora, aprueba el desarme de los hombres, aunque pueda implicar una pérdida del poder. La pérdida irreparable es la del caballo. Este es, para el hombre de esa tierra, símbolo de su dominio del espacio, y medio de vida: "De venir a caballo ya hubiéramos probado *el agua verde del río, y paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo* para que se les bajara la comida". La imagen de pérdida contrasta una vez más el *antes* próspero con el *ahora* precario (Rulfo 1953: 16).

24 "Faustino dice: – Puede que llueva. Todos *levantamos la cara y miramos* una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas. Y *pensamos*: 'Puede que sí'" (Rulfo 1953: 16).

25 La escritura se detiene morosa, acorde con la avidez de los ojos que miran caer una gota de agua. La descripción se hace como en un gran primer plano en el cine que desborda los límites reales, en este caso deformados por la perspectiva del deseo: "Cae una gota de agua, *grande*, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo". Inmediatamente entra el enunciado "real", contrastante, que borra la esperanza: "Cae *sola*. Nosotros *esperamos* a que sigan cayendo más. No llueve. [...] Y a la gota caída *por equivocación, se la come la tierra y la desaparece en su sed*" (Rulfo 1953: 16).

26 P. ej., es central en *El resplandor* de Mauricio Magdaleno con características semejantes a las de *El llano en llamas*. En el libro de Magdaleno se trata de la opresión del hacendado (después gobernador) dueño de la Brisa. Nuevo cacique, tanto más irónico cuanto el pueblo otomí lo había educado para ser su redentor. El comienzo recuerda el páramo de "Nos han dado la tierra" y de "Luvina" que, como éste, es un desierto de cal: "A las diez de la mañana el páramo se ha calcinado como un tronco reseco, y arde la tierra en una erosión de pedernales, salitre y cal. ¡La tierra estéril, tirón de cielos sin una mancha, confinas sin calina, ámbito en que la luz se quiebra y finge fogatas en la linde enjuta de la distancia! Los hombres, resecos, color de tierra árida, se apelotonan." (Magdaleno [1936]: 11-13). También en *La feria* de Juan José Arreola el pleito por la tenencia de la tierra es determinante.

27 El propio Rulfo ha admitido que "Luvina", por la creación de la atmósfera, es el nexo con *Pedro Páramo*. En *El resplandor* ocurre un proceso similar. Cuando el despojo y la reducción han llegado al límite, la religión deviene "superchería" (v. "Talpa" y "Anacleto Morones") y los muertos determinan la vida: "*coloquios de muertos*, aconsejando no deponer el odio [...]. Se desataban los rezos, en la *sombra*

opaca del páramo y corría por la tierra bárbara y desolada una conmoción de la conciencia colectiva" (Magdaleno [1936]: 287). Sin lugar a dudas, estamos en el ámbito de *Pedro Páramo*.

28 Curiosamente, en *El resplandor* la escuela enajena de los suyos al posible líder. Este reproduce la ideología dominante y opresora en contra del sector marginado de donde salió para educarse. El reparto de tierras prometido deviene nuevo latifundio bajo las órdenes del nuevo cacique, ahora gobernador. La novela se termina con el terror de Lutgarda (la "madre") cuando el Gobierno – representado por el maestro rural – escoge al otro hijo para educarlo en la ciudad. Los pueblos "andaban amotinados y juraban que no les arrancarían a Benito" (Magdaleno [1936]: 288-289).

29 En "La herencia de Matilde Arcángel" se reproduce el problema en el ámbito familiar y se proyecta al contexto social. La madre muere tratando de proteger a su hijo en una caída del caballo. El padre culpa al hijo de la muerte de la madre y el nexo filial se ve sustituido por el rencor y el odio. El hijo mata al padre en una gavilla y regresa al pueblo tocando la flauta (¿señal de liberación?) con el cadáver del padre atravesado en su caballo. (El padre se había ido con las tropas del Gobierno; el hijo con el pueblo rebelde. Rulfo 1980: 195).

30 Es probable que al escoger el nombre del protagonista Rulfo tuviera presente a "Anacleto González Flores, llamado "El maestro" que fue uno de los ideólogos más importantes del movimiento cristero en Jalisco. Como líder defendió, consciente y reiteradamente, a la familia "núcleo y base de toda la sociedad mayor" (Díaz 1979: 188). Esto explicaría que el texto de Rulfo satirice la promiscua vida sexual del personaje y sus prácticas mercantilistas en el ámbito religioso.
Por otra parte, Lucas Lucatero recuerda a Lucas Llamas, el asistente de Gabino para acabar con el caserío indígena en *El resplandor* (Magdaleno [1936]: 253).

31 Así comienza *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947: 3): "Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde – fuertes, claras, desvaídas, agónicas –; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas – cuán pocas – furtivamente abiertas."

32 Un destino más esperanzador parece acompañar al hijo mestizo de Saturnino Herrera, el cacique-gobernador de *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, cuyo nacimiento es la escena que finaliza el libro como un símbolo premonitorio. Si bien le antecede el modelo negativo de su padre, le acompaña al mismo tiempo la profecía del viejo Bonifacio, antes de morir: "aquí dejas a un hijo que sabrá lo que nos hiciste Saturnino" (Magdaleno 1936: 252).

33 Cassirer (1947: 14) ya había señalado que las formas del pensamiento son las mismas en la ciencia, en el arte y en el mito y la religión. Varía el material que elaboran y el ángulo de la realidad que iluminan.

34 Las relaciones de poder y de opresión se explican sobre todo en términos del *acceso* o *no acceso* a la tierra productiva, como resultado del despojo y de una "repartición arbitraria de la tierra". Así explica Rulfo (1980: 7) la génesis histórica de "Nos han dado la tierra": "La repartición arbitraria de la tierra en la época posrevolucionaria dio origen a "Nos han dado la tierra" *que fue mi primer cuento*. Se refiere a la injusta distribución de la tierra que fue a dar a manos extrañas: carpinteros, dentistas, doctores. Nunca la recibieron los verdaderos peones, que consideraban un robo pedir la tierra de sus patrones, ya que había una relación de cariño y respeto hacia ellos, y algunos campesinos eran medieros" (Rulfo 1980: 7).

BIBLIOGRAFIA

Azuela, Mariano
1916 *Los de abajo*. México (1958).

Cassirer, Ernst
1946 *El mito del Estado*. México.

Castellanos, Rosario
1962 *Oficio de tinieblas*. México.

Díaz, José, y Román Rodríguez
1979 *El movimiento cristero. Sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco*. México.

Fábregas, Andrés
1979 "Los Altos de Jalisco: características generales". En Díaz y Rodríguez: *El movimiento cristero. Sociedad y conflicto en los Altos de Jalisco*, pp. 13-92, México.

Frazer, Sir James George
1907-18 *El folklore en el antiguo testamento*. México 1981.

Irby, James East
1956 *La influencia de Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Magdaleno, Mauricio
[1936] *El resplandor*. México (1950).

Meyer, Jean (ed.)
1974 *La cristiada*. Vol. 3, México.

Poniatowska, Elena
1980 "¡Ay, vida, no me mereces! Juan Rulfo, tú pon la cara de disimulo". En Instituto Nacional de Bellas Artes (ed.): *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, pp. 49-60, México.

Rama, Angel
1975 "Una primera lectura de 'No oyes ladrar los perros' de Juan Rulfo". En *Revista de la Universidad de México*, 12: 1-8, México.
1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México.

Revueltas, José
1944 *Dios en la tierra*. México (1981).

Roffé, Reina
1972 "Juan Rulfo: Autobiografía armada". En *Latinoamericana*, 1: 73-88, Argentina.

Rulfo, Juan
1953 *El llano en llamas*. México (1955).
1980 *El llano en llamas*. México.

Uslar Pietri, Arturo
1949 *Treinta hombres y sus sombras*. Buenos Aires.

Vasconcelos, José
[s.a.] "El fusilado". En José Mancisidor (ed.): *Cuentos mexicanos de autores contemporáneos*, vol. 1, México.

Yáñez, Agustín
1947 *Al filo del agua*. México.