

JUAN RULFO: LA LITERATURA ES UNA MENTIRA QUE DICE LA VERDAD

UNA CONVERSACIÓN CON ERNESTO GONZÁLEZ BERMEJO



Juan Rulfo

- ¿Así nació Pedro Páramo?
- Así
- De su cabeza.
- De mi cabeza: diez años estuvo allí.
- ¿Nada que ver con alguien real?
- Nada.
- Diez años ¿por qué tanto?
- Porque no sabía cómo decirlo.
- ¿Y entonces?
- Empecé con *El llano en llamas*: un cuento
- "Luvina" me dio la clave.

El tono de la voz es bajo, muerde las palabras; parece tímido y es lacónico y preciso como lo que escribe; un cuerpo menudo, de apariencia frágil; un traje sencillo, camisa abotonada sin corbata; toma agua mineral; prende con precaución unos cigarrillos que se llaman "Delicados", fuma sin apuro; tiene toda la fuerza concentrada en los ojos, unos ojos indagadores aunque discretos que tanto se pueden dejar llevar por la ternura como decidirse por la determinación; uno se siente a gusto, amigo de siempre con Juan Rulfo.

- Tenía los personajes completos de *Pedro Páramo*, sabía que iba a ubicarlos en un pueblo abandonado, desértico; tenía totalmente elaborada la novela, lo que me faltaba eran ciertas formas para poder decirlo. Y para eso escribí los cuentos: ejercicios sobre diversos temas, a veces poco desarrollados buscando soltar la mano, encontrar la forma de la novela.

- La idea de Pedro Páramo ¿venía muy de atrás?

- Venía a lo mejor de mi infancia, lo más permanente en la vida del hombre. Nací en Jalisco y guardaba una visión lejana de los pueblos abandonados pero los conocía superficialmente porque me fui siendo niño y los visité, sólo algunas veces, durante las vacaciones.

- Después ¿volvió?

- Nunca he vuelto.

- Entonces usted no se apoyó en una base testimonial.

- No, no puedo yo trabajar con conocidos, partir de personajes reales; creo que ese fue el problema que tuve con "La cordillera", la novela que tiré al fuego.

- ¿Cómo arma usted un personaje?

- Tengo que imaginarlo primero, gestar sus características, su forma de expresarse y luego ubicarlo en una región determinada.

- ¿Cuál fue el esqueleto de Pedro Páramo?

- Pedro Páramo es un cacique, algo característico de México. Hay una cosa curiosa: la estabilidad política del país tiene mucho que ver con el caciquismo. Cada cacique domina una región y el Estado se la deja en sus manos para no tener problemas; el cacique da las órdenes, rige esa región, es un Estado dentro del Estado. Y eso es Pedro Páramo, piedra en un páramo.

- Dueño y señor de una región desértica.

- El sur de Jalisco. Allí hay miles de hectáreas que fueron productivas y que ahora están totalmente

erosionadas; pueblos abandonados porque su gente tuvo que partir a ganarse la vida en otra parte, en los Estados Unidos.

- La muerte es la protagonista de esa obra.

- Todos los personajes están muertos; la narración la empieza un muerto que se la cuenta a otro muerto: un diálogo entre muertos en un pueblo muerto.

- El pueblo habla con voces de ultratumba, la muerte impregna hasta las piedras; el pueblo mismo es un personaje.

- Sí, la atmósfera, la luz, todo forma parte de ese personaje.

- No le digo nada nuevo si le digo que impresiona la concisión del libro.

- Quitó ciento cincuenta páginas a *Pedro Páramo*: había divagaciones, elucubraciones mías, intronismos, explicaciones, más propias del ensayo que de la novela. Saqué todo eso. Quería que el lector participara.

- Que fuera una especie de coautor. Y lo es. Sin embargo hay críticos que pretenden que *Pedro Páramo* no está bien estructurada.

- Yo les recomiendo tres lecturas de la novela porque la primera parece complicada pero a la tercera resulta tan sencilla, tan simple...

- El lenguaje: tengo que decirle que conozco pocos textos en lengua española tan austeros, tan económicos, tan creativos de una manera de decir. Es algo que está en *El llano en llamas*, también.

- Sí, hay una forma de decir.

- Que uno la siente muy mexicana.

- Aparentemente es el lenguaje que se usa en un pueblo.

- Aparentemente, pero lo que hay allí es una transposición, una elaboración literaria nada fácil.

- Hay palabras que el diccionario llamaría arcaísmos; es que aún esos pueblos hablan el lenguaje del siglo XVI. Ahora, como usted dice, no se trata de un retrato de ese lenguaje; está transpuesto, inventado, más bien habría que decir: recuperado. Es muy difícil tratar con esa gente; usted les habla y no le responden; simplemente no hablan, guardan un hermetismo absoluto.

- Después de Pedro Páramo se habló de una novela que usted estaba escribiendo y usted me confirma que se trataba de "La Cordillera" y que la quemó, ¿por qué?

- Con el impulso que traía de *Pedro Páramo*, casi inmediatamente, me puse a escribir esa novela, llevaba hechas 200 ó 250 páginas pero me resultaba bastante retórica, me disgustaba, llegó un momento en que me encallejé. Estaba escribiendo una cosa antigua, ya envejecida y decidí no continuar el trabajo.

- ¿Qué era lo que no marchaba?

- Los personajes. Eran demasiado acartonados, les faltaba vida. Fue una época que me dio mucho por leer a los cronistas del siglo XVI y XVII y al mis-

mo tiempo tenía también ciertos conocimientos geográficos de la región.

— Pero usted me decía que lo documental le sirve de poco.

— Precisamente. Quizás lo que sucedió fue que utilicé, en algunos aspectos, personajes reales. Eso pasó.

— ¿Cuál era el tema de la novela?

— El tema era la cuerda en una cordillera de montaña.

— ¿Qué es "la cuerda"?

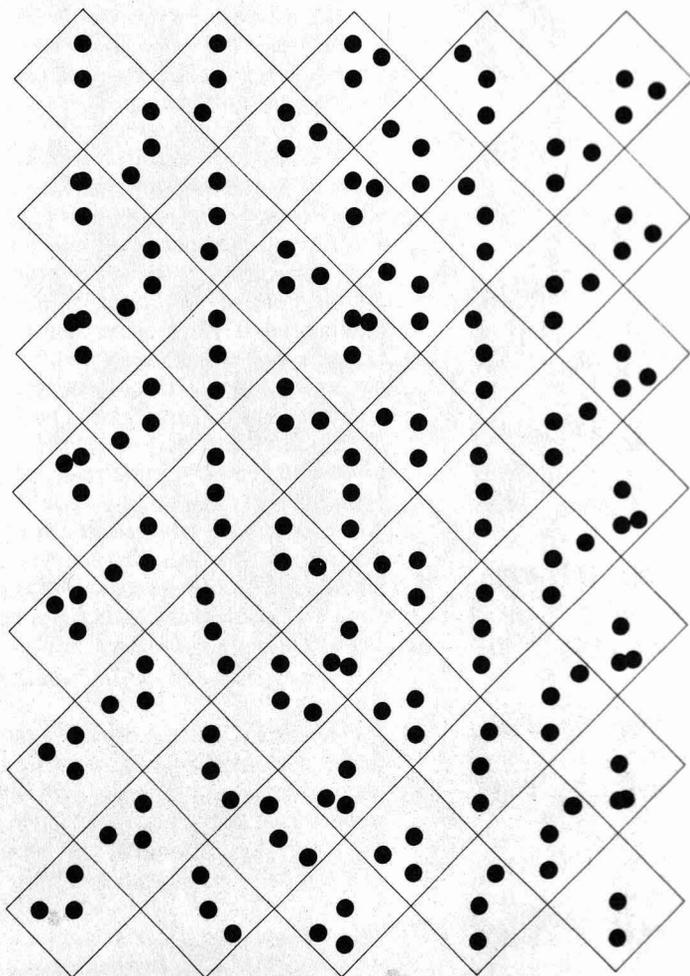
— Aquella costumbre que existía antes que hubiera carreteras, trenes y comunicación rápida: era lo que se lleva de un pueblo a otro y allí se remuda.

— Las postas, para los españoles; los chasquis, en rioplatense.

— Exacto. Entonces teníamos una cuerda que traía los productos desde la costa hasta esa cabecera de cordillera; allí los tomaba otra remuda y los llevaba hasta otra cabecera de cordillera. Unos treinta kilómetros en total.

— ¿Y usted contaba?

— La historia de varias familias cuyos jefes tenían a su cargo la cuerda. Pero, le repito, los personajes no vivían, por conocidos.



— A diferencia de Pedro Páramo, una creación imaginaria y, por lo tanto, muy real.

— Pedro Páramo fue un personaje que adquirió vida propia y lo que yo hice fue seguirlo. Se separó del autor y tomó sus caminos. Nunca lo forcé, nunca intervine.

— Ninguna racionalización.

— Ninguna. La irracionalidad total.

— De ahí la magia, probablemente.

— Sí.

— Hay algo que me campea en Pedro Páramo y es la presencia omnimoda de la muerte. Onetti me comentaba que la relación con la muerte es algo muy mexicano, que tiene un peso enorme en su país. Y estoy de acuerdo.

— El mexicano es una mezcla de español y el indígena. Un español quizás de Extremadura, por ahí de Castilla que al alearse tomó costumbres españolas pero bajo un sincretismo que incluía el paganismo, su superstición, su forma de pensar e imaginar las cosas. El mexicano propiamente de clase baja y hasta cierta clase media baja es, por regla general, fanático religioso y entonces el culto a los muertos es algo común en él. Tenemos un cuarenta por ciento de población con esas características.

— Hablando con Juan Rulfo una pregunta se vuelve casi inevitable; el silencio, ¿cómo se explica su silencio literario después de 1955, fecha de publicación de Pedro Páramo?

— No es silencio, es, simplemente, que no he tenido tiempo de dedicarme a escribir, a lo mío, a lo propio. He tenido que ganarme la vida.

— ¿Cómo?

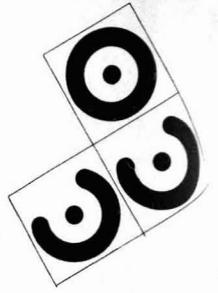
— Trabajo en el Instituto Nacional Indigenista. Me dedico a editar libros de antropología social, en eso se me va el tiempo. Nosotros tenemos cincuenta y dos comunidades indígenas en México. Se están haciendo estudios de cada una: no ya tesis sino verdaderos estudios antropológicos de egresados de las universidades de Chicago y Stanford y hemos publicado unas 65 obras pero de algunas comunidades hay tres o cuatro y de otras no hay ninguna. Nuestra preocupación es poder lograr que todas las comunidades indígenas, las cincuenta y dos, tengan su estudio y su libro.

— ¿Cuántas tienen, cuántas les faltan?

— Nos faltan unas cuarenta. Los antropólogos se interesan mucho en Chiapas y Oaxaca pero mucho menos en otros estados del país.

— ¿Por qué?

— Porque muchos buscan la mitología, las creencias sobre lo sobrenatural y esos hombres han conservado su cultura casi intacta. En cambio en otras comunidades hay un poco de *ladinización*. No es que sean bilingües pero están bastante en contacto ya sea comercial o de otra índole con otros habitantes del país. Otros lo que ocurre es que viven aislados y a los antropólogos les cuesta trabajo o les da flojera ir hasta allá y los han olvidado totalmente. Y esa es mi principal preocupación. Nos falta tiempo para edi-



tar lo que hay: necesitamos buscar el traductor: hay que poner en español lo que esos hombres escribieron.

—¿Cuáles son las comunidades que se han estudiado hasta ahora?

—Se han hecho estudios grandes sobre los indios zapotecos, mixtecos, huaves, zoques, triques, cuicatecos, mazatecos, chinantecos, choles, popolocas, que son los que viven en el estado de Oaxaca.

—¿Cuál es la situación del indígena hoy en México?

—El indígena lleva una vida comunal, organizada en distritos, un tipo de comunismo primitivo que no ha cambiado en miles de años. Un tipo de ayuda constante de unos a otros, trabajan para la comunidad. Cualquiera que se desintegra de la comunidad, que deja de pertenecer al distrito, pierde sus derechos.

—¿De qué manera puede mantenerse la cohesión de la comunidad; qué es lo que conspira contra ella?

—Enseñándoles a leer y a escribir en su propia lengua se fortalece la cohesión. Se desintegran los niños indígenas que, por el bajo nivel de maestros rurales que dicen "el que no habla español es un bruto", lle-

gan después a sus casas y se encuentran con que sus padres no hablan español. Ahora se ha llevado una campaña de castellanización general para niños y adultos para integrar a todos a la Nación por el idioma. Ellos tienen sentido de nacionalidad.

—¿Y eso no constituye una forma de violencia cultural?

—No, porque no se tocan sus costumbres ni sus creencias que es lo fundamental para ellos.

—¿Qué interés real tiene para usted este trabajo en el campo antropológico?

—Mi interés es naturalmente económico porque de eso vivo. Es muy difícil, como se sabe, vivir de la literatura en nuestros países. Este trabajo lo tengo hace 18 años y aparte de que me da de vivir me gusta aunque no me interesa llegar a ser antropólogo y tenga que dejar a un lado la cuestión literaria que no tiene absolutamente nada que ver con este trabajo.

—¿Le toma muchas horas ese empleo?

—Bastantes: trabajo de las 9 de la mañana a las 3 de la tarde y de las 5 a las 8 de la noche y eso, naturalmente, me impide ocuparme de lo mío. Leo mucho, eso sí, estoy al tanto de lo que se hace en literatura y tengo algunos esquemas completos de cosas mías algunas ya terminadas, otras que falta trabajarlas. No he descuidado la literatura que para mí es fundamental, mi afición o mi vicio principal.

—¿Le angustia o le da placer escribir?

—Me produce una angustia enorme; el papel en blanco es algo tremendo.

—¿Cuál es su método?

—Me pongo a escribir. Puedo escribir cinco o seis páginas donde no estoy diciendo nada y de pronto me aparece el personaje y esas páginas iniciales van al cesto y sigo al personaje que nació.

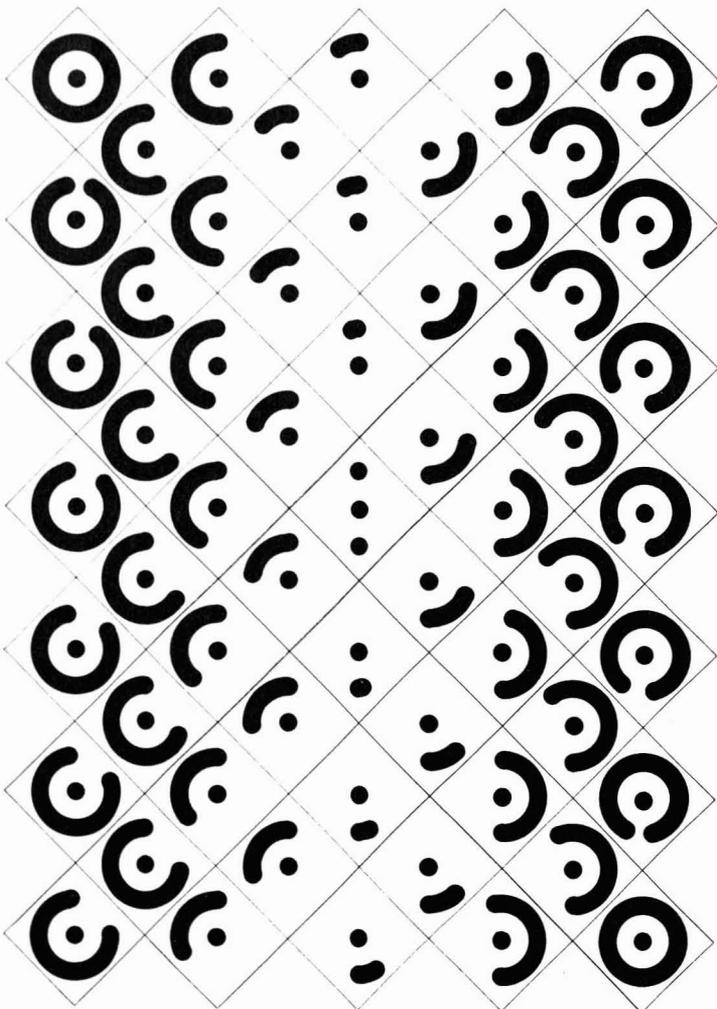
—¿Qué es para usted la literatura?

—Una mentira. La literatura es una mentira que dice la verdad. Hay que ser mentiroso para hacer literatura, esa ha sido siempre mi teoría. Ahora que hay una diferencia importante entre mentira y falsedad. Cuando se falsean los hechos se nota inmediatamente lo artificioso de la situación. Pero cuando se está recreando una realidad en base a mentiras, cuando se reinventa un pueblo es muy distinto. Aquellos que no saben de literatura creen que un libro refleja una historia real, que tiene que narrar hechos que ocurrieron con personajes que existieron. Y se equivocan: un libro es una realidad en sí, aunque mienta respecto a la otra realidad.

—Me dicen que hay profesores que andan buscando Comala.

—Y no encuentran nada. Y buscan los pueblos que menciono en mis cuentos y no existen. Van a ver a mis hermanos que viven por allá y les preguntan ¿dónde queda este pueblo?, ¿quién era este personaje?, y ellos les responden: "mi hermano es un mentiroso, no hay nada de eso".

—Onetti me decía algo parecido, que desde niño era un mentiroso nato, que se pasaba contándoles historias inauditas a sus amigos.



— En Caracas estuve en la Universidad Central de Venezuela ante mil quinientos estudiantes con la condición de que hicieran preguntas previas. Y lo que respondí fue una serie de mentiras. Inventé que había un personaje que me contaba a mí los cuentos y que yo los escribía y que cuando ese personaje se murió yo dejé de escribir cuentos porque ya no tenía quién me los contara.

— *O sea que se puso a hacer literatura.*

— Seguramente estaba yo en vena porque ahí mismo aparecían personajes, se armaban los cuentos. Apareció un cierto tío mío al que le decían "el Bananas" que se dedicaba al contrabando de marihuana y cosas por el estilo.

— *¿Cómo se llevan sus dos vidas, la cotidiana y la de la creación?*

— No sé hacer dos cosas al mismo tiempo y ya le decía que el trabajo en el Instituto Indigenista me absorbe mucho tiempo. Hay que cambiar de mentalidad y no es fácil.

— *No sé cómo plantearlo pero me parece casi imperdonable, aunque no sé quién tiene la culpa, que un escritor como usted no tenga de una u otra manera re-*

sueltos mínimamente sus problemas económicos y se pueda dedicar enteramente a la literatura.

— La culpa no la tiene nadie, es simplemente la necesidad económica de mantener a una familia.

— *Me parece muy respetable, tanto como me parece lamentable que no haya aparecido una solución de otro tipo.*

— Yo no lo considero tan grave ni tan importante.

— *Tengo que ponerme incómodo e insistir: para mí —no sólo para mí— usted con los dos libros que escribió cumplió holgadamente con el siglo y aunque me gustaría seguirlo leyendo me pregunto y le pregunto: más que las imposibilidades del trabajo ¿no ocurrirá que usted ya dijo —y muy bien— lo que tenía que decir?*

— Ni yo mismo lo sé. Creo que tengo todavía para contar algunas cosas, lo que me falta es tiempo. Pero a partir de Noviembre me van a dar unos meses en el trabajo y podré acomodar los papeles que tengo revueltos. Necesito tranquilidad, calma. Tengo varias cosas escritas. Algunas se parecen bastante a *Ellano en llamas* —quizás quedaron unos cuantos cuentos pendientes— otras resultan diferentes. No sé. No opero bajo planes. Simplemente me pongo a escribir.

— *¿Qué es para usted la palabra?*

— Un instrumento para construir un lenguaje y contar una historia. Yo no creo en la literatura sin historia. La novela, su nombre lo dice: "señores, yo les traigo a contar esto". Ahora muchos escriben la palabra por la palabra misma; la moda es escribir por escribir, importa poco la historia, sólo la forma.

— *La novela objetivista francesa.*

— La moda vino de ahí. Y ahora hay muchos estudios sobre semántica, estructuralismo, lacanismo, que nos han hundido al querer ver la palabra como símbolo absoluto. Los antinovelistas anulan lo humano y tienen miles de imitadores en todo el mundo. Se extendieron como pólvora. Hay un librito pequeño y existen veintel libros sobre ese libro, ya estudiándolo desde el punto de vista de la semántica, de las conjunciones, de la puntuación.

— *¿Usted cree que la influencia del "nouveau roman" ha sido tan seria?*

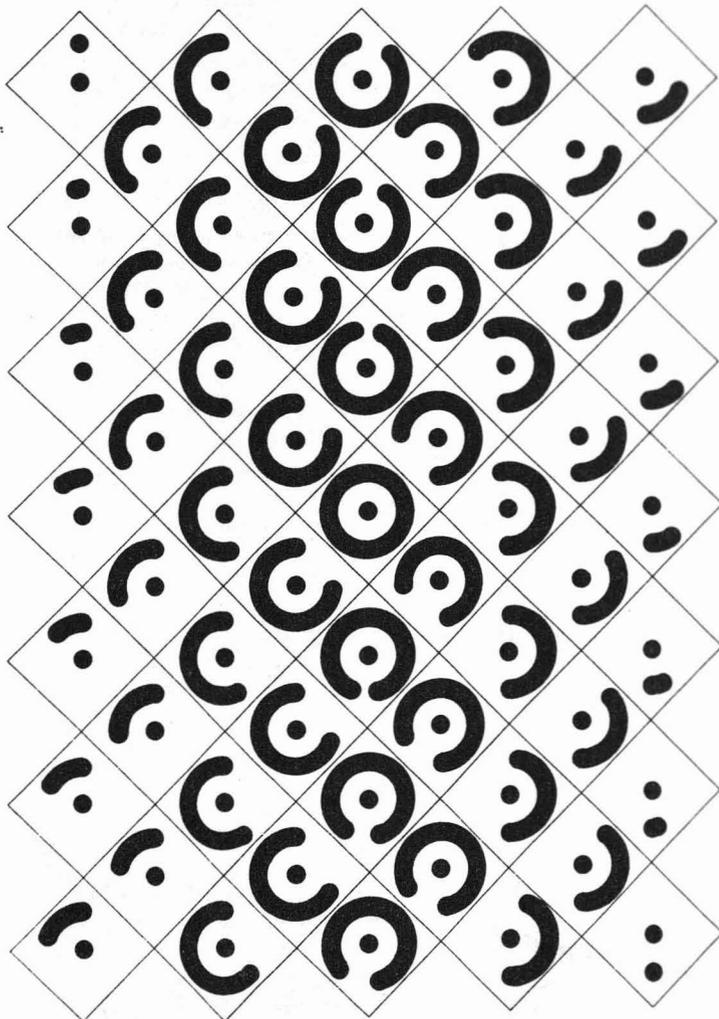
— Como moda sí, pero la moda pasa. En Argentina hay actualmente una cantidad fabulosa de estructuralistas; hasta hay un instituto estructuralista. En Brasil prendió mucho porque ahí estuvo Lévy-Strauss muchos años y creó escuela y en un momento fueron los brasileños los más estructuralistas pero después dieron un giro completo y hoy tienen una literatura de primerísima calidad.

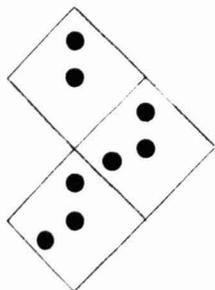
— *¿A qué autores mencionaría?*

— A Clarise Lispector, a Nelida Piñon, a Guinho do Rego para no hablarle de Guimarães Rosa, cuya importancia la conocemos todos.

— *Una especie de Rulfo brasileño.*

— Guimarães inventó un lenguaje. Lo curioso es que casi todos eran de Minas Geraes. Ultimamente, por contraposición, se produce una corriente de escritores que realmente forman un caudal de hom-





bres y mujeres que cuentan cosas maravillosas como la literatura de Dalton Trevisans, Adonais Filho, Ruben Fonseca, y Raquel Dequeiros que ha vuelto a escribir ahora después de muchos años de silencio novelas de ciencia ficción formidables, tan buenas como las de Clarck (tiene un cuento sobre robots fabuloso), es una gran escritora, de las más grandes, quizás.

—¿Y Jorge Amado?

—Lo considero un escritor populista con tendencia al testimonio.

—*Es obvio que ya hay una literatura latinoamericana bastante notable que se viene gestando desde el Martín Fierro si usted quiere —y de antes— pasa por Güiraldes, Rivera, Gallegos ¿qué hito señalaría usted como punto de ruptura entre el "criollismo" y la nueva literatura latinoamericana?*

—Marechal y Cortázar.

—Onetti es un caso aparte.

—Sí porque ya vino haciendo literatura fuera de serie. Por fortuna contra la invasión de la antinovela siempre hemos tenido un ancla como Onetti.

—Usted no hizo escuela, como escritor.

—No. Bueno, con Fernando del Paso, quizás.

—¿Por qué será que no hizo escuela?

—Quizás porque vino la moda, el cambio a la literatura urbana. Si el escritor vive en la ciudad tiene que plantear los problemas de la ciudad. Yo he vivido 40 años en ciudad de México y a mí no me dice nada. Y además ¿qué ciudad?, ¿qué clase de ciudad?, ¿cuál de todas las ciudades de la ciudad de México de todos los Méxicos que hay?

—*Para usted la literatura ¿es una forma de conflicto con la realidad real? ¿piensa — como alguna vez me dijo Vargas Llosa — que cuanto peor está un país mejores escritores tiene?*

—Claro, creo que la insatisfacción es la que lanza al escritor hacia algo. Hay fenómenos inusitados: Haití estuvo produciendo una obra literaria muy buena en la época de *Gobernadores del Roció*, de Jacques Roumain, fabulosa novela, época de Stephan Alexis; los dos estuvieron presos y murieron en la cárcel. Un país necesita estar en crisis, en conflicto, conmovido para producir algo. Tenemos el caso de Uruguay que tiene tan buenos novelistas, un país tan pequeño y, sin embargo, con escritores de primerísima calidad.

—*Curiosamente Onetti surge como un aguafiestas con El Pozo allá en el 39 cuando Uruguay vivía en plena calma chicha bajo su apariencia bucólica la mentira aquella de la "Suiza de América". Lo que pasó fue que Onetti fue premonitorio: la Historia resultó todavía más pesimista que él.*

—La realidad aún más tremenda; como la vio también otro gran escritor uruguayo: Felisberto Hernández. En México la mejor literatura se dio cuando el país no sabía para dónde iba; una crisis social, económica terrible. Por los años de Cárdenas y posteriores a Cárdenas. Los años 30-40 se dio la mejor literatura. Muchos escritores y de muy buena calidad. Y dejaron de ser escritores cuando el país llegó

a la estabilidad política. Teníamos a Martín Luis Guzmán, a Rafael F. Muñoz, *Se llevaron el cañón para Bachimba*, excelente novela, a Jorge Ferretis. Fue la novela de la Revolución.

—*Un coletazo que llegó a abarcar al primer Carlos Fuentes.*

—Sí, que con *La Muerte de Artemio Cruz* cierra la novela de la Revolución. Pero después de esto surgió una generación —ahí tiene lo curioso— la del 68, de Tlatelolco, muy dolido y que, sin embargo, no produjo la novela necesaria. Vino una especie de estancamiento, de crisis, de derrota; ya no de fatalidad sino de apatía, nadie quería hacer nada.

—*Están Fernando del Paso, José Emilio Pacheco.*

—Bueno, sí, pero tenían una obra ya iniciada y efectivamente la terminaron poco después. Los jóvenes fueron los que fallaron. Proclamaron la necesidad de la novela urbana pero resulta que no hablaban de la ciudad, ni del edificio en que vivían, sino del cuarto; una novela tan personalista que llegó casi al intimismo. Y ahí se ve la influencia de Robbe-Grillet. Si siquiera tuvieran calidad formal, pero tampoco. Sus obras no nos dicen nada; sus propias preocupaciones, sus conflictos, sus líos, todo eso no es terreno suficiente para crear una literatura.

—*Proust no nace todos los días.*

—Lo curioso es que reconocen a Proust como padre de la literatura; a Proust y a Kafka. Nosotros tenemos ciudades grandes como Guadalajara, con dos millones de habitantes, donde no se produce literatura, ¿dónde está pues la literatura urbana? Ellos necesitan venir a la ciudad de México para recobrar lo que vivieron en la infancia, me imagino yo. En cambio los que han nacido y vivido allí, todavía necesitan salir al extranjero, como Carlos Fuentes para tener una perspectiva más lejana de los hechos.

—*Y Cortázar escribe Rayuela en París.*

—No se desligan de su país pero parece que necesitan esa perspectiva, alejarse.

—*Cortázar me decía que le parece formidable que usted hubiera hecho su obra sin salir de México pero que para él la experiencia europea fue fundamental.*

—Pero si para mí la ciudad de México es completamente extraña.

—*¿Usted vivió una especie de exilio allí?*

—En la soledad más absoluta; entonces yo tendía a renovar hechos del pasado, no lo que estaba sucediendo.

—*También tenía una distancia.*

—Claro, como si hubiera estado en Europa. Yo como le decía, andaba con *Pedro Páramo* en mi cabeza buscando darle una forma, ajeno por completo a ese contexto urbano. Escribiendo mis cuentos. Hasta que aquel profesor se va a un pueblo desértico, abandonado y le cuenta a otro profesor que va a sustituirlo lo que es aquello y toma cerveza —el otro no toma nada— hasta caerse borracho. Aquella era la atmósfera. "Luvina" me dio la clave para *Pedro Páramo*. □