

JUAN RULFO Y BERNAL DÍAZ:
LA INVENCION DE LA ESCRITURA POÉTICA
Enrique Flores

En una fecha cercana al año de 1970, una persona no identificada entrevistó a Juan Rulfo y al final de la plática le preguntó: “¿Considera que entre su obra y la lectura, a la que es tan aficionado, de los cronistas españoles de la Conquista, haya alguna relación?” Hablamos de una entrevista anónima, una hoja suelta, la transcripción de una grabación. Rulfo respondió:

La relación entre lo escrito y la lectura de los cronistas españoles, no sólo de la Conquista, sino de los posteriores, sí creo que tenga importancia. A mí me parece que los cronistas españoles son los mejores escritores que haya tenido México, aunque yo no los llamaría “cronistas españoles”, puesto que ellos escribían en México o, como en el caso de Bernal Díaz del Castillo, desde Guatemala, y algunos no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura. Las crónicas eran simplemente relaciones de hechos; no sólo había relaciones, sino epistolarios. Creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que conservan con más bondad la belleza del castellano. Creo yo que en ellos está la raíz de lo poco que aún se conserva en México y en otros países de América Latina, quizás en todos, del verdadero castellano y de su espíritu.¹

Lo que se afirma, antes que nada, es el valor de la escritura de los cronistas, que de acuerdo con Rulfo no son “cronistas españoles”,

¹ La entrevista aparece en el apéndice documental de Noticias sobre Juan Rulfo, biografía escrita por Alberto Vital con la colaboración de Clara Aparicio de Rulfo, autora de la “investigación iconográfica y documental” que incluye la entrevista que cito (Vital: 206).

sino los primeros escritores mexicanos —o mejor dicho, “los mejores escritores que haya tenido México”. Porque, como se desprende de otra observación incluida en la respuesta de Rulfo, algunos de estos escritores —como es el caso de Bernal Díaz del Castillo— no son mexicanos tampoco en este sentido, puesto que escribieron fuera del país, en un territorio limítrofe, cambiante, exterior, no determinado en cierto modo por otra patria que la infancia, la lengua y la memoria. Dentro de ese horizonte, Guatemala representa la expresión de una extraterritorialidad corriente en la escritura de las crónicas y que cobra una dimensión radical cuando se dice que algunos de esos cronistas no españoles “no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura”. Afirmación radical, equivalente a las de William Carlos Williams en su libro (*In the American Grain*) sobre los orígenes de la escritura americana. Porque las crónicas no eran “literatura”, sino “relaciones de hechos”, y a veces simplemente epistolarios. Aún así, dice Rulfo en la entrevista, “creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que conservan con más bondad la belleza del castellano”. Y aquí Rulfo alude a lo principal: a un *tono*, a una manera particular de articular la lengua que “está [en] la raíz de lo poco que aún se conserva en México y en otros países de América Latina, quizás en todos, del verdadero castellano y de su espíritu”.

¿A qué lengua se refiere Rulfo? Resulta extraño que sea él precisamente quien viene a hablarnos, si no de la “pureza” de la lengua, sí del “verdadero castellano y de su espíritu”. Y es que lo que subraya Rulfo, lo que quiere hacernos *escuchar*, es una entonación peculiar depositada en la escritura: una entonación que sólo excepcionalmente podemos descubrir en la tradición literaria mexicana, en la llamada “literatura nacional”, dada su repulsa —que contrasta con la de otras tradiciones, como la rioplatense— por los registros americanos del habla y de la lengua materna.²

² Véase, al respecto, mi trabajo sobre la voz en Fernández de Lizardi, y el discurso que preparó Juan José Saer para la clausura del Congreso de la Lengua en Rosario, realizado en septiembre de 2004.

Esa es la razón por la cual, en unos apuntes manuscritos que se incluyeron en sus *Cuadernos*, tras preguntarse si existe “una literatura mexicana auténtica u original”, o si, por el contrario, “esta literatura no es sino un contexto [una derivación] de la literatura ya no digamos universal, sino latinoamericana”, Rulfo responde lo siguiente: “Si tenemos que ser sinceros, debemos reconocer y afirmarnos en el hecho de que sí existe una literatura netamente mexicana, o al menos [y hay que leer estas palabras sin omitir ninguna de sus consecuencias] que existió en un pasado no tan inmediato” (Rulfo: 176). Es en ese “pasado no tan inmediato”, ubicado en el siglo XVI, donde va a abreviar Rulfo: en las obras de Bernal Díaz del Castillo y fray Bernardino de Sahagún, Diego Durán y Torquemada; en

las innumerables crónicas de la Conquista, colonización y descripción de la Nueva España, así como de los cronistas indígenas: Alva Ixtlilxóchitl, Tezozómoc, Muñoz Camargo o los *Chilames Balames* de Chumayel, Tizimín, aparte de tantos otros como contaron todas las órdenes religiosas establecidas en nuestro país. Y de igual manera las *Relaciones* [...] que mandaron recoger Carlos V y Felipe II para el mejor conocimiento de sus dominios (Rulfo: 176).

Como recuerda Martin Lienhard en *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, varios críticos han puesto de relieve la existencia de “matrices de oralidad” en las narraciones rulfianas, entre ellos, muy principalmente, Ángel Rama, en *La transculturación narrativa de América Latina*, el crítico inglés William Rowe en su presentación de *El llano en llamas*, Augusto Roa Bastos en su texto “Los trasterrados de Comala”, y el propio Lienhard en su estudio sobre los mitos nahuas en *Pedro Páramo*. Esas “matrices de oralidad” se originarían en varias fuentes (la memoria oral de una cultura campesina arcaica, las andanzas de Rulfo por el México indio, la lectura de textos indígenas clásicos) y son tan “milagrosas” que, como señala Lienhard, al registrarse los relatos en una grabadora, pronunciados por

la voz del autor, con su entonación profunda aunque corriente, “retornan a su estado original” de palabra vulgar, coloquial y poética (Lienhard: 274-275).

Más que a un análisis del texto, es a una resonancia sonora (la imaginaria aplicación de esa “matriz de oralidad” que es la voz de Rulfo) a lo que apela Lienhard cuando funde la estupefacción de los personajes de Rulfo y la de las víctimas de la violencia conquistadora. Sería preciso imaginar estas líneas del *Libro Doce* pronunciadas por la voz de Juan Rulfo:

Todo esto era así como si todos hubieran comido hongos estupefacientes, como si hubieran visto algo espantoso. Dominaba en todo el terror, como si todo el mundo estuviera descorazonado. Y cuando anochecía, era grande el espanto, el pavor se tendía sobre todos, el miedo dominaba a todos, se les iba el sueño, por el temor (Sahagún: 110).

Las “hazañas sepulcrales” de Quetzalcóatl darían un fondo mítico a Pedro Páramo:

Tenía ya nueve años. Dijo: “¿Cómo eras mi padre? ¿Acaso puedo verlo? ¿Acaso puedo mirar su rostro? En verdad se murió, allá fue enterrado, ¡ven a verlo! Luego fue allá Quetzalcóatl, enseguida escarbó y escarbó, buscó sus huesos. Y cuando hubo sacado sus huesos, allá los fue a enterrar en el interior de su templo, en el que se nombra de la diosa Quillaztli” (León Portilla: 38).

Pero esas resonancias son posibles a partir de un hecho de la lengua, precisamente el hecho al que apelaba Rulfo en su elogio de los cronistas no escritores, no literatos, capaces, empero, de articular un “castellano arcaico” (Vital: 206) desaparecido quizá en la tradición literaria, pero no en el habla viva de Los Altos, como lo atestigua Jean Meyer y lo recuerda William Rowe, quienes lo oponen, respectivamente, a la lengua letrada de las ciudades y a “las voces universales y gloriosas”, para restituir en su lugar a “la voz profunda y oscura”:

Rulfo escribe no sólo acerca sino desde una cultura oral. Esto hace a su escritura distinta a la del indigenismo, en la que el código cultural desde el que se habla es distinto de aquel del que se habla. La ruptura es evidente en el hecho de que, en las novelas indigenistas, el lenguaje que hablan los personajes es distinto al español correcto de las partes narrativas. La ficción rulfiana con el principio de Arguedas de alcanzar la universalidad a través de lo local mismo, con toda su particularidad, y no añadiéndole color local a una forma y a un estilo de ficción que surgen dondequiera. Describiendo la cultura de Los Altos, en Jalisco, Jean Meyer, como historiador, escribe: “Todo pasa por los ojos, los oídos y la boca, y es prodigioso el vocabulario de estos hombres de quienes se dice que son silenciosos [...]. Sus contemporáneos educados de la ciudad no entendían ni una palabra de su hermosa habla castellana de los siglos xv y xvi, la delicia de los lingüistas”. Rulfo, como escritor, habla en la *Autobiografía* de su decisión de “escribir como se habla”, y de su admiración no por “las voces universales y gloriosas”, sino por “la voz profunda y oscura” (Rowe: 79; yo traduzco).

La referencia que hace Rowe a *La Cristiada* tiene un interés especial. Allí se habla, en efecto, de una cultura “en la que florecen las reminiscencias más antiguas, venidas de la Edad Media y del Renacimiento” (Meyer: 272), de una lengua llena de arcaísmos (274). “Si la escritura”, dice Meyer, “es con frecuencia torpe y disyunta, la elocución es notablemente suelta” —de hecho, el estilo de los combatientes cristeros revela, como en Bernal Díaz, un aspecto coloquial que integra la entonación oral de la lectura y un antiguo aparato retórico:

Su texto es a la primera lectura incomprensible para el docto; después, leído en voz alta, adquiere forma y nos encontramos en presencia de una transcripción fonética de un mensaje que respeta todas las formas de la burocracia mejor ordenada del mundo, con referencias, disposición en serie de los problemas y fórmulas invariables de comienzo y de saludo final (Meyer: 272).

El estilo de esos testimonios no elude las “palabras sabias, abstractas o preciosas”, ricas en referencias históricas, geográficas, teológicas y poéticas, pero que atestiguan, sobre todo, como señala Meyer, “la vida fuertemente enraizada de una cultura popular asentada sobre la Biblia, la tradición oral cristiana, los libros de caballerías y la poesía cortesana”:

Clodoveo, Genoveva de Brabante y Juana de Arco son personajes familiares, así como Carlomagno y los Doce Pares de Francia, o Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno. La lectura en voz alta hecha por el que sabía leer [...] o la representación teatral, constituyen los vehículos de este saber. Todavía en 1970, en Chalma, en el atrio del santuario, se podía ver y oír a una compañía de Tenango del Valle representar ese *Carlos Magno y los Doce Pares de Francia* que había arrullado la infancia de Ezequiel Mendoza [un combatiente cristero], y en el que éste leía la prefiguración de la Cristiada (Meyer: 273-274).

Si William Rowe asociaba el estilo de Rulfo a la cultura oral de los cristeros, lo que encontramos en la exposición de Jean Meyer es una asociación inesperada de la cultura oral y popular de los cristeros con la escritura de Bernal Díaz. No sólo en razón de las lecturas y formas de lectura (historias bíblicas y libros de caballería), o del uso de refranes y romances tradicionales, sino de la misma experiencia de escritura como memoria de la historia vivida:

Tienen al mismo tiempo conciencia de la historia, en la cual participan combatiendo y muriendo: cuarenta años después quieren “que las cosas se escriban como fueron. Sólo platico lo que vi”, dice Francisco Campos [otro combatiente cristero], como un Bernal Díaz del Castillo redivivo, con una memoria asombrosa, una ordenación y una conciencia de esta ordenación que es reflexión y búsqueda del sentido de la historia (Meyer: 275).

“Escribir como se habla”, decía Juan Rulfo. Pero la escritura de Bernal tiene una de sus características en esa misma composición

coloquial, en una humildad de pluma a la que Ernesto Cardenal alude en *El Estrecho Dudoso* imaginando un monólogo interior, hablando de esas “palabras [...] groseras y sin primor” (145), “sin elegancia / sin policía, sin razones hermo­seadas ni retórica / según el común hablar de Castilla la Vieja” (149), dudando entre escribir o no escribir. Y todo ello, cincuenta años después de su aventura, “casi sordo y casi ciego” (143), recordando de una manera tan intensa que cuando “lo escribe se le representa todo / delante de los ojos como si fuera ayer que pasó” (149). Pero a los modos coloquiales de Bernal hay que añadirle la práctica, insinuada a lo largo de su libro, de leerles en voz alta a los cercanos las partes que iba escribiendo del libro, “deleitando a sus convecinos”, como dice su editor, el padre Carmelo Sáenz, “con sus relatos del asedio de México-Tenochtitlan, épico desarrollo que había implicado a los abuelos de sus oyentes de entonces, y que ya iba entrando en la categoría mítica de ‘cosas de romanos’” (Díaz del Castillo: xi). Seguramente esta práctica incidió en la composición del libro. No en balde el padre Sáenz decidió tomar como punto de partida el texto publicado en España, en 1632, por fray Alonso Remón, y no el manuscrito conservado en Guatemala, un borrador plagado de añadiduras, correcciones y desapariciones de las que hay que hacer responsable “al hijo de Bernal, don Francisco, que se permitió modificar el texto de su padre cuando —según su parecer de vecino y regidor de Guatemala— no hubiera sonado bien a sus compadres de Santiago de Guatemala” (Díaz del Castillo: x). Basta revisar las “correcciones” de don Francisco para observar a cada paso las virtudes desplegadas por la pluma de Bernal, sistemáticamente eliminadas por su heredero.

Pero el valor de esta escritura deriva sobre todo —y aquí imagino cómo pudo leerla o escucharla Rulfo— de la intensidad de su emoción, como en esta rememoración del miedo:

Y como de cada día veía llevar a nuestros compañeros a sacrificar, y había visto, como dicho tengo, que les aserraban por los pechos y sacarles los corazones bullendo, y cortarles pies y brazos y se los

comieron a los sesenta y dos que dicho tengo; temía yo que un día que otro habían de hacer de mí lo mismo, porque ya me habían llevado asido dos veces, y quiso Dios que me escapé; y acordóseme de aquellas feísimas muertes, y como dice el refrán que “cantarillo que muchas veces va a la fuente”, etcétera; y a este efecto siempre desde entonces temía la muerte más que nunca. Y esto he dicho porque antes de entrar en las batallas se me ponía una como grima y tristeza en el corazón, y orinaba una vez o dos, y encomendábame a Dios y a su bendita madre nuestra señora, y entrar en las batallas, todo era uno, y luego se me quitaba aquel temor (559).

La memoria abre sus vertientes a una escritura poética (motivada por un diálogo con los “oidores” o por un soliloquio silencioso) cuando interroga el sueño de los combatientes:

Y dirán ahora dónde dormíamos: de que eran nuestras camas, sino un poco de paja y una estera, y el que tenía un toldillo, ponerlo debajo, y calzados y armados, y todo género de armas muy a punto, y los caballos enfrenados y ensillados todo el día; y todos tan prestos, que en tocando el arma, como si estuviéremos puestos e aguardando para aquel punto; pues de velar cada noche, no quedaba soldado que no velaba (Díaz del Castillo: 313-314).

Escritura poética y visión poética. Del sueño surge la memoria inscrita en el cuerpo:

Y otra cosa digo, y no por me jactanciar dello, que quedé yo tan acostumbrado a andar armado y dormir de la manera que he dicho, que después de conquistada la Nueva España tenía costumbre de me acostar vestido y sin cama, e que dormía mejor que en colchones duermo; e ahora cuando voy a los pueblos de mi encomienda no llevo cama, e si alguna vez la llevo no es por mi voluntad, sino por algunos caballeros que se hallan presentes, porque no vean que por falta de buena cama la dejo de llevar; mas en verdad que me echo vestido en ella.

Y otra cosa digo, que no puedo dormir sino un rato de la noche, que me tengo de levantar a ver el cielo y estrellas, y me he de pasar

un rato al sereno, y esto sin poner en la cabeza el bonete ni paño ni cosa ninguna, y gracias a Dios no me hace mal, por la costumbre que tenía; y esto he dicho porque sepan de qué arte andábamos los verdaderos conquistadores, y cómo estábamos tan acostumbrados a las armas y a velar (Díaz del Castillo: 314).

Uno de los trabajos que mejor ha descrito la cualidad poética de la escritura de Juan Rulfo es el de Julio Estrada en su análisis musical titulado: *El sonido en Rulfo*. “Mi primer contacto con Juan Rulfo y su obra no vino de la lectura de sus textos, sino de su audición”, escribe Estrada, y llama la atención sobre el tono no literario, no dramático, de su voz: “Me parece indispensable referirme a la voz de Juan Rulfo”, añade el músico, “como la sola que he escuchado en México de alguien que, dentro de un contexto literario, no adquiere el *tono dramático* [...], los tonos dramáticos adoptados en el proceso de europeización a partir de la Colonia” (Estrada: 23). Ahora bien, el análisis que hace Estrada de las sonoridades en Rulfo desemboca en una escucha del silencio, ya no como un elemento de orden dramático, sino como “ambiente global” en el que surgen y existen los sonidos, como “presencia latente de una sonoridad ambiental innombrable” (78). Así, en el famoso pasaje de *Luvina* en torno al silencio, observa el compositor, “no es el silencio en sí lo que se dice que se escucha, sino lo que revela: el sonido latente que ha quedado enmudecido” (107). He aquí el fragmento:

Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

- ¿Qué es?— me dijo.
- ¿Qué es qué?— le pregunté.
- Eso, el ruido ese.
- Es el silencio.

(Rulfo: 122)

Por último, en la preparación del final de *Pedro Páramo*, “la presencia constante y ensordecedora de lo sonoro alcanza una condición cercana a la del silencio” (Estrada: 105):

El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: “¿Qué habrá pasado?”, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían (120).

Un pasaje que no puede sino recordar el del fin de la Conquista, cuando “se prendió Guatemuz”, en la crónica de Bernal Díaz (554) —y que llamé “El silencio de la Conquista”:

Y como se hubo preso Guatemuz, quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno puesto encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer; y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces e silbos unos capitanes mexicanos aperciendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en la calzada, e otros llamando las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en las puentes, y otros aperciendo a los que habían de hincar palizadas y abrir y ahondar las calzadas y aberturas y puentes, y en hacer albarradas, y otros en aderezar piedra y vara y flecha, y las mujeres en hacer piedra rolliza para tirar con las hondas; pues desde los adoratorios y casas malditas de aquellos

malditos ídolos, los atambores y cornetas, y el atambor grande y otras bocinas dolorosas, que de continuo no dejaban de se tocar; y desta manera, de noche y de día no dejábamos de tener gran ruido, y tal, que no nos oíamos los unos a los otros; y después de preso el Guatemuz cesaron las voces y el ruido, y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario.

Bernal cifra el fin de la Conquista —como Juan Rulfo el final de *Pedro Páramo*— en un juego de voces, gritos, ruidos, sonoridades. Una gran imagen sonora engloba memoria y experiencia (“casi sordo y casi ciego”) en el acto de la escritura. Una imagen poética. Una metáfora. Eso es lo que podía encontrar Rulfo, ya no en la lengua: en la escritura de Bernal. Y por eso es posible hablar de ambos como poetas: como inventores de la escritura poética.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARDENAL, Ernesto. *El Estrecho Dudoso*. México: Nueva Imagen, 1982.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. y pról. Carmelo Sáenz de Santa María. México: Alianza, 1991.
- ESTRADA, Julio. *El sonido en Rulfo*. México: UNAM, 1993.
- FLORES, Enrique. “Lizardi y la voz”. *Iberoamericana* III-10 (junio de 2003). 57-66.
- _____. “El silencio de la Conquista”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (enero-junio de 2003). 143-150.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, ed. *Literatura del México antiguo*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- LIENHARD, Martin. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- MEYER, Jean. *La Cristiada. III. Los cristeros*. 4ª ed. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI, 1979.
- ROWE, William. *Rulfo. El llano en llamas*. London: Grant / Cutler Tamesis, 1987.

- RULFO, Juan. *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Pról. Clara Aparicio de Rulfo. Ed. Yvette Jiménez de Báez. México: ERA, 1994.
- _____. *El llano en llamas*. México: FCE,
- _____. *Pedro Páramo*. México: FCE,
- SAER, Juan José. "El jardín secreto". *el poeta y su trabajo* 18 (invierno de 2004). 35-42.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Libro Doce. Historia general de las cosas de la Nueva España*. vol. 4. Ed. y trad. Ángel María Garibay. México: Porrúa, 1981.
- VITAL, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México: RM / UNAM, 2003.
- WILLIAMS, William Carlos. *En la raíz de América. Iluminaciones sobre la historia de un continente*. Trad. María Lozano. México: FCE / Turner, 2002.