

Cuadernos de
Ciencias Sociales y
Humanidades

3

Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades

**CORRESPONDENCIAS LITERARIAS ENTRE JUAN RULFO
Y SALARRUÉ. LA RESONANCIA DE
*CUENTOS DE BARRO EN EL LLANO EN LLAMAS***

Elena Salamanca



Cuadernos de
Ciencias Sociales y
Humanidades

3

Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades

**CORRESPONDENCIAS LITERARIAS ENTRE
JUAN RULFO Y SALARRUÉ. LA RESONANCIA DE
*CUENTOS DE BARRO EN EL LLANO EN LLAMAS***

Elena Salamanca

Ministerio de Educación
Viceministerio de Ciencia y Tecnología
Dirección Nacional de Investigación en Ciencia, Tecnología e Innovación

Primera edición: CENICSH, San Salvador, El Salvador, MINED, 2013

Salamanca, Elena 1982—

Correspondencias literarias entre Juan Rulfo y Salarrué. La resonancia de *Cuentos de barro* en *El llano en llamas*/Elena Salamanca; San Salvador: Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, 2013.

90 pp. 27.94 x 21.59 Cuaderno

© Ministerio de Educación, 2013

© Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, 2013

Editor: Carlos Rodríguez Rivas

Diseño y diagramación:

Judith Samanta Romero

Rocío de los Ángeles Galicia Orellana

Corrección de estilo: Miroslava Arely Rosales Vásquez

Ilustración de portada: «Paisaje marino», de Salarrué. Fotografía de Rodrigo Dada. Pintura de la colección de María Ester de Anargyros.

ISBN: 978-99961-909-2-6

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por ningún medio, sin el permiso previo, por escrito, del autor. Los contenidos del presente estudio son responsabilidad exclusiva del autor.

Impreso en El Salvador— Printed in El Salvador

ÍNDICE

Introducción	5
1. La lectura de <i>Cuentos de barro</i> de Juan Rulfo	9
1.1 Los <i>Cuentos de barro</i> que llegaron a Rulfo	19
2. Salarrué y Rulfo frente al costumbrismo	22
2.1 La herida en el paisaje	35
3. Los rastros de la influencia	40
3.1 Rulfo y Claribel Alegría	48
3.2 Las influencias de Rulfo	53
3.3 La influencia de la lectura de <i>Cuentos de barro</i> en la escritura de <i>El llano en llamas</i>	57
4. Análisis comparado de <i>El llano en llamas</i> y <i>Cuentos de barro</i>	60
4.1 La conversión del habla popular en lenguaje literario	64
4.2 El indio-campesino reconocido	70
4.3 Plasticidad del lenguaje	72
4.4 Presencia de la naturaleza animada	76
4.5 Poetización de la violencia	79
5. El maestro de Rulfo	81
6. Referencias	83
7. Agradecimientos	85

PRESENTACIÓN

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

NOTA DE LA AUTORA

Esta investigación parte de un mito: el escritor salvadoreño Salarrué (1899-1975) como maestro del mexicano Juan Rulfo (1917-1986). En la historia de la literatura salvadoreña, se repite este mito como mantra, pero los únicos atisbos han sido señalamientos, epítetos. Mitos.

El principal atributo —y problema— del mito es su capacidad de cimentarse en la mentira. Por lo que la relación entre Rulfo y Salarrué podría ser mentira, invento, falsa gloria nacional.

Mi propósito ha sido precisamente develar —para comprobar o rechazar— este mito. Para hacerlo, me baso en la lectura crítica-comparada de *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, y *Cuentos de barro* (1933), de Salarrué, y en una investigación de campo que me llevó a bibliotecas y archivos de México y El Salvador para buscar una posible relación entre los autores.

Esta investigación fue posible gracias a la apertura del Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (CENICSH) y el apoyo de las dos fundaciones que conservan los legados de los escritores.

Debido a que ninguno de los estudiados está vivo, recurrí a los acervos personales de Juan Rulfo, custodiado por la Fundación Juan Rulfo, en México, de Salarrué, conservado por el Museo de la Palabra y la Imagen, en San Salvador.

El resultado del contacto con las instituciones enriqueció los planteamientos iniciales de investigación y arrojó hallazgos no estudiados hasta el momento.

La relación entre Rulfo y Salarrué fue exclusivamente literaria. Es decir, una relación basada en las lecturas del uno hacia el otro. Se conocieron tardíamente, en 1966, cuando ambos habían escrito ya los libros analizados. Harold Bloom (2003) plantea la figura del maestro como una influencia que es digerida por el nuevo escritor, en el sentido del aprendizaje y no del contacto físico o la vida compartida. De esta manera, y a través del análisis comparado, Salarrué ha resultado ser uno de los maestros de Rulfo, probablemente la principal influencia en la escritura de *El llano en llamas* y algunos fragmentos de *Pedro Páramo*.

INTRODUCCIÓN

Juan Rulfo (México, 1917-1986) y Salarrué (El Salvador, 1899-1975) son voces singulares en la literatura latinoamericana del siglo XX. En cada uno de sus países son los fundadores y únicos representantes de una tradición narrativa que roza lo vernáculo con la alta claridad poética narrativa y rompieron la corriente costumbrista que dominó la creación literaria latinoamericana a inicios del siglo XX al plantear los problemas de la tierra y el campesino o indígena; y realizaron reformas políticas con el lenguaje, como la inclusión del habla del campo en la obra literaria.

En *Cuentos de barro*, de Salarrué, y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, hay una gran relación temática y expresiva, la cual sirve de sustento para dar cuenta de la relación intertextual entre ambos, que se quiere demostrar.

Esta investigación permitirá establecer relaciones entre dos autores monumentales, uno famoso e insoslayable de la historia latinoamericana y el otro desapercibido, olvidado y de poco estudio crítico más allá de su país, es decir, más allá de El Salvador.

Esta investigación pretende establecer una relación de influencia de la escritura de Salarrué en la obra del mexicano Juan Rulfo a través del análisis de sus trabajos literarios *Cuentos de barro*, publicado por Salarrué en San Salvador en 1934, y *El llano en llamas*, publicado por Juan Rulfo, en México en 1953.



Juan Rulfo en Tepoztlán (1955). Fotografía de Juan Rulfo, propiedad de la señora Clara Aparicio de Rulfo. Derechos Reservados.

Lectura de *El llano en llamas* a partir de *Cuentos de barro*

En esta investigación se parte de tres conceptos para desenmarañar el engranaje de la relación escritural entre los autores Salarrué (El Salvador, 1899-1975) y Juan Rulfo (1917-1986): **correspondencia, intertextualidad e influencia**.

El término de correspondencia que usamos es el acuñado por Charles Baudelaire en su poema «Correspondencias»: «Largos ecos que se confunden»(1999, p. 106)¹ y esta definición nos da lugar a poner en diálogo las concepciones de intertextualidad de Mijaíl Bajtín y de influencia de Harold Bloom.

Juan Rulfo es hasta la fecha uno de los autores latinoamericanos más estudiados y difundidos. Con solamente dos libros, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), se convirtió en uno de las columnas de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Su obra, heredera de la literatura de la revolución (1900-1940), transforma el tema agrario en la angustia humana; no es más la escena épica de flujos políticos y hasta panfletarios. Por su uso poético del lenguaje popular, Rulfo fue reconocido como un parteaguas en la narrativa mexicana.

El caso de Salarrué es sumamente interesante: es un el artista más polifacético del siglo XX en El Salvador: escritor, pintor y escultor. Su obra narrativa comenzó con el detonante de la lectura del escritor costumbrista salvadoreño Arturo Ambrogi, y a través de su sensibilidad polisémica transformó la visión del campo en la literatura salvadoreña: dotó a la naturaleza de poder y animación, en libros como *Cuentos de barro* (1934), *Trasmallo* (1954), y convirtió al habla popular en un lenguaje de altura poética —en sus libros *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes* (1945) y *Trasmallo*, entre otros—, lo cual le permitió ingresar de inmediato al canon literario nacional. La obra de Salarrué ha sido estudiada por los salvadoreños Rafael Lara Martínez, en su contexto histórico, y Ricardo Roque Baldovinos en el plano estricto de la creación. Salarrué se ha constituido en una de las figuras más fuertes del canon salvadoreño, pero su estudio en el plan escolar es básico, remitido únicamente a una lectura reduccionista de *Cuentos de barro*.

1 «Como largos ecos que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda unidad —vasta como la noche y como la luz— los perfumes, los colores y los sonidos se responden».

Como figuras emblemáticas de sus literaturas nacionales, Juan Rulfo y Salarrué han sido estudiados en las líneas de las literaturas nacionales, la mayoría enfocada al estudio crítico de sus obras, pero sin una exploración de las lecturas o autores de que pudieron nutrirse para crearlas. En muchos casos, los autores son planteados como un ser individual y atomizado que produce universos extraordinarios. Sin embargo, la creación literaria es básicamente una creación colectiva, de multiplicidad de voces que derivan en el estilo y la temática de un autor.

El tema de la influencia en la literatura ha sido abarcado hondamente, por casi 40 años, por Harold Bloom (*Las ansiedades de la influencia*: 1973; *Anatomía de la influencia*: 2011).

Bloom (2011) acuña dos concepciones de influencia: la influencia como un estudio de fuentes y la influencia como «amor literario, atenuado por la defensa». Estos dos conceptos son revisiones de sus planteamientos de 1973.

La ansiedad de la influencia —ese amor que se atenúa por la defensa— es la experiencia desasosegante para algunos escritores al darse cuenta de huellas de autores previos en la obra propia. Bloom sostiene que la influencia causa *ansiedad* en los autores que no quieren que se conozcan las lecturas que les *han ayudado* a configurar su estilo, a estos autores los llama «poetas mayores»: los que no admiten quiénes han sido sus lecturas previas y construcciones de su universo o mitologías propias.

En el caso de la influencia como fuente, toda lectura es básicamente una fuente para la construcción de un estilo propio, ya sea de pensamiento o de escritura, de quien lee. En este sentido, las lecturas son fuente de dos tipos: la ya mencionada fuente de consulta, y *la fuente* en el sentido textual —y a la vez metafórico— de la palabra: el sitio de donde brota el agua que calma la sed; el bebedero; de donde se bebe —y en este caso se nutre— el pensamiento que da paso a la creación.

La lectura de *Cuentos de barro* se interpreta en Rulfo como la consulta una fuente, en el sentido de que se nutrirá para su creación literaria y esto podrá verse reflejado en la transición de los cuentos de Rulfo publicados entre 1949 y 1953; desde «Macario» (cuento publicado en la revista *Pan*, en 1949) hasta «Luvina», de animación de la naturaleza salarrueriana (publicada en *El llano en llamas*, en 1953).

Sin embargo, muchos autores luchan —intentan esconder— con su precursor (Bloom, 1973, p. 13-18), que es a lo que nos dedicaremos más adelante.

En Rulfo y Salarrué hay que intentar independizar a los cuentos de los autores, en el sentido de que son dos obras literarias comunicadas por sus similitudes.

Bloom se nutre de los estudios de Roland Barthes y Jacques Derrida² para plantear la suma máxima de la influencia: en la historia de la poesía [La literatura] todos los poetas han escrito el mismo poema; esto quiere decir que todos los escritores pisan huellas de los poetas anteriores, y es labor intelectual del lector y trabajo del crítico identificar de quién son las huellas anteriores.

Aquí entonces entra el plano de la influencia de Salarrué en Rulfo que se planteará más adelante: el eco de la escritura de Salarrué en Rulfo es una resonancia, como se verá más adelante.

Bloom, además, desarrolla el concepto de *padre literario* (2002, p. 28) —que será muy comentado como punto de unión de Salarrué y Rulfo— en el ejemplo de Marlowe y Shakespeare, pero también plantea que en este caso el padre literario es «digerido y transformado» por el *hijo*. Y pone mucho cuidado en aclarar que la figura del maestro no se vincula a la imitación y mucho menos al plagio.

Bloom (1973 y 2002) establece la figura de maestro no de un discipulado sino de un aprendizaje «digestión y transformación» de la obra leída por los *discípulos*, de los escritores.

En la historia de los aprendizajes (las ciencias humanas, exactas, naturales) la palabra maestro se refiere a un discipulado; un aprendizaje que en la mayoría de los casos proviene de un contacto directo, con obra, persona y personaje, entre el alumno y el maestro.

Durante mucho tiempo, se ha manejado en El Salvador la casi leyenda de Salarrué como maestro de Rulfo. Probablemente muchos de los iniciadores de la leyenda —que hincha las bajas estimas nacionales y literarias— se basan en la

2 En este sentido, el trabajo de Bloom podría comprenderse como la fusión de dos pensamientos que habían primado en el análisis de la literatura hasta el momento: Bloom, podría decirse, une la teoría del intertexto de Barthes y la deconstrucción de Derrida para plantear su concepto de *influencia*. Sin embargo, el concepto de influencia será retomado y desarrollado por Bloom por cerca de 40 años, por lo que el diálogo inicial con los filósofos mencionados se transformará finalmente en un diálogo de las dos visiones de la influencia (1973 y 2011) con el autor.

dedicatoria de Juan Rulfo a Salarrué: «Para el maestro Salarrué, un abrazo de Juan Rulfo», en el ejemplar de *Pedro Páramo* que Rulfo regalara a Salarrué en 1967, en México, cuando Salarrué participó en el II Encuentro Hispanoamericano de Escritores. Pero esta fue la única vez que ambos escritores se encontraron frente a frente; tampoco antes hubo alguna correspondencia epistolar; y la relación entre Rulfo y Salarrué fue más bien una relación literaria: en el sentido de que las lecturas de Salarrué llegaron a Juan Rulfo, aún joven e inédito.

En este sentido, Salarrué como maestro de Rulfo es una cuestión más intelectual; Rulfo pudo haber «digerido y transformado» lo aprendido; lo leído de Salarrué. Es decir, la obra de Salarrué pudo ser —como tantas otras lecturas— una base, un cimiento para construcción de la estructura narrativa de Rulfo. Posterior a Salarrué pero re-sonante, con el eco precisamente de los elementos encontrados en la investigación: animación de la naturaleza, poetización de la violencia, etc.

En la animación de la naturaleza se rompe con el costumbrismo porque el costumbrismo describe, pinta —*cuadro* de costumbres— el paisaje; Rulfo y Salarrué ni siquiera lo recrean, sino que atendemos al paisaje por lo que el paisaje *hace*: las nubes se desperezan, bostezan, las ciudades tienen frío, los ojos de agua miran, tiemblan, etc.

Este elemento tan intrínseco en las narrativas de ambos que puede ser simple es en realidad una postura (¿ideológica?, ¿filosófica?) frente al costumbrismo: hay una ruptura: la naturaleza no es paisaje, la naturaleza es; es la narración.

Todo discurso está formado por otros discursos, como sostiene Mijaíl Bajtin en *Estética de la creación* (1999), pero los elementos del discurso —en el caso de las palabras— son «asimiladas, reelaboradas y reacentadas por nosotros».

Bajtin plantea que toda la creación intelectual posee relaciones de intertextualidad: «al elegir palabras en el proceso de estructuración de un enunciado, (...) las solemos tomar de otros enunciados, y ante todo los enunciados afines genéricamente al nuestro, es decir, parecidos por su tema, estructura, estilo» (1999, p. 307).

En este sentido, las obras literarias son la construcción de un autor a partir de otras obras: «El autor de una obra literaria crea una obra discursiva única y total; es decir, el enunciado. Pero lo conforma a partir de otros enunciados heterogéneos, ajenos. Incluso el discurso del autor está repleto de los discursos ajenos concebidos como tales» (Bajtin, 1999; p. 307).

Los cuentos de *El llano en llamas* tienen una relación —no solo lingüística y temática— con los *Cuentos de barro*. Nos encontramos ante cuentos de la tierra, cuentos agrarios, pero cargados de humanidad: violencia, dolor, angustia, crueldad y amargura. Estos cuentos de la tierra no son cuentos del paisaje; no la pincelada estática del costumbrismo (Baldovinos; 2012); cuentos donde el paisaje actúa, es.

Para este estudio me basaré en las categorías de Bloom (influencia) y Bajtin (intertextualidad) para hablar de la *resonancia* de Salarrué en la narrativa de Juan Rulfo. El término resonancia, usado como una huella sonora —una especie de *deja vú* literario en palabras comunes— en la lectura de un autor. En este sentido re-sonar y hacer eco han sido mencionados también por Bloom «resonancia como recuerdo auditivo» de una lectura (2011, p. 147) y Bajtín «eco dialógico» entre enunciados (1999, p. 278).

De ahí es que usamos el término resonancia, en la medida en que Rulfo ha *leído y digerido* (Bloom) la técnica y ciertos aspectos narrativos de Salarrué para escribir algunos cuentos de *El llano en llamas*. En este sentido, para Bloom la resonancia es aquella influencia que no se encuentra como referencia directa por parte del autor: la que no dice y no quiere decir.

En este estudio, partimos del enunciado de Bloom (1973, p. 15) para abrir un nuevo enfoque del estudio de la obra de Juan Rulfo, a partir de sus influencias: «Las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aún cuando no necesariamente mejores».

Por lo tanto, esta investigación desentraña cómo la lectura de la obra *Cuentos de barro* de Salarrué influyó la escritura de Juan Rulfo en *El llano en llamas*.

Se parte de la hipótesis de que los elementos narrativos comunes de las obras de estos autores (reformas políticas con el lenguaje, animación de la naturaleza, poetización de la violencia, etc.) constituyen entre ellos una relación intertextual, y, sobre todo, delatan la influencia del salvadoreño en la construcción de la narrativa del mexicano.

1. LECTURA DE *EL LLANO EN LLAMAS* A PARTIR DE *CUENTOS DE BARRO*

Febrero de 2012, México D.F.

Juan Francisco Rulfo, hijo de Juan Rulfo, revisa, a petición de esta investigación, la biblioteca de su padre. La biblioteca personal de Juan Rulfo tiene alrededor de 10 mil volúmenes, y está bajo la custodia de la Fundación Juan Rulfo;³ no ha sido catalogada en totalidad hasta la fecha. Ahí, Juan Francisco Rulfo encuentra cinco títulos de la obra del cuentista salvadoreño Salarrué (contracción de su nombre Salvador Salazar Arrué): *Cuentos de Barro*, *Trasmallo*, *La espada y otras narraciones* y dos antologías: *Cuentos*, antologada por Roque Dalton para Casa de las Américas de Cuba en 1969, y *El Ángel en el espejo*, antología póstuma (Salarrué muere en 1975) de cuentos realizada por Sergio Ramírez para la Biblioteca de Ayacucho, de Venezuela, en 1978.

La exploración de la biblioteca del escritor mexicano Juan Rulfo arroja la primera luz que nos lleva a la comprobación de la hipótesis de esta investigación:

3 El acceso a la biblioteca es restringido, y para esta investigación, la Fundación Rulfo no permitió el acceso personal, la biblioteca es «de carácter estrictamente privado y sólo se dan a conocer documentos pertenecientes a su archivo o biblioteca en las publicaciones de la Fundación Juan Rulfo», explicaba Víctor Jiménez, director de la Fundación Juan Rulfo, en una correspondencia personal del 10 de diciembre de 2011.

hay una lectura de Salarrué previa a la escritura de algunos cuentos de *El llano en llamas*. Este hallazgo permitirá establecer la relación de influencia (tomada la lectura como una fuente, como dice Bloom) de Salarrué sobre la escritura narrativa de Juan Rulfo. Un Rulfo lector frente a un Salarrué escritor; y, en este sentido, la lectura de textos literarios *ajenos*⁴ (Bajtín) como una *fuentes* (Bloom) para la creación propia.

El hallazgo más importante en la biblioteca rulfiana es el ejemplar de *Cuentos de barro*, de una edición de 1943 de la editorial Nacimiento, de Santiago de Chile. Será precisamente la lectura de *Cuentos de Barro* la que resonará en la estructura y escritura de algunos cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo.

El Museo de la Palabra y la Imagen, de San Salvador, es el depositario de la obra de Salarrué y guarda la correspondencia relacionada con la publicación chilena de *Cuentos de barro*; las cartas de negociación editorial son sostenidas entre Salarrué y el Ministerio de Relaciones de Chile, en 1942.

Aunque no pueda precisarse el momento específico de la lectura de Rulfo en Salarrué sí puede hacerse una división de cuentos de *El llano en llamas* escritos antes de 1950 (año en que Rulfo declarará su admiración por la técnica literaria de Salarrué) y después de 1950. Los cuentos anteriores a 1950, como «Macario», «El hombre» y otros obedecen a narrativas llanas, sin asomos poéticos y con una presencia de la naturaleza dormida,⁵ y no animada, como se caracterizará la narrativa rulfiana posterior, de cuentos como «En la madrugada» o «Luvina».

Los libros de *Trasmallo* y *La espada y otras narraciones* son ediciones de la Dirección de Publicaciones, de El Salvador, y llegaron a Rulfo hasta 1967. Ambos ejemplares están dedicados por Salarrué: «Para Juan Rulfo, gran cuentista y noble amigo. Salarrué. Mexico, 1967».

Las ediciones de las antologías no tienen fecha de recepción, ni anotaciones ni dedicatoria.

4 Bajtín sostiene que cada enunciado está hecho con enunciados ajenos, y que precisamente lo ajeno constituye la creación de un nuevo enunciado.

5 *Dormida*, usada metafóricamente con relación a naturaleza animada, término acuñado por el académico mexicano Eduardo Casar y que se ampliará más adelante.

El intercambio o regalo de *Trasmallo, La espada y otras narraciones y Pedro Páramo* se realizó personalmente. Salarrué y Juan Rulfo pudieron conocerse en marzo de 1967 en México, en el II Congreso Iberoamericano de Escritores, como veremos más adelante.

1.1 Los Cuentos de barro que llegaron a Rulfo

Cuentos de barro es, por muchas razones, el libro representativo de Salarrué. Un libro escrito entre 1927 y 1931 y publicado en El Salvador hasta 1933 (Roque Baldovinos, 2012, p.95-96).

El lanzamiento del libro se realizó apenas un año después de la matanza de entre 10 mil y 30 mil campesinos salvadoreños por orden del Gobierno de Maximiliano Hernández Martínez. Este contexto provocó, en su momento, varias lecturas de la publicación: como un acto de resistencia a la desaparición del indio, como una lectura costumbrista de altísima factura. Muchas de estas lecturas perduran hasta nuestros días, pero han sido analizadas y desmitificadas por muchos estudiosos, entre ellos Rafael Lara Martínez (*La política de cultura del Martinato*, en 2011) y Ricardo Roque Baldovinos (en la introducción a la *Obra completa de Salarrué*, en 1999).

La lectura inicial del libro, en la década de 1930, colocó a Salarrué como un escritor adscrito al costumbrismo, a la lectura e interpretación de «lo nuestro» y lo elevó al grado de escritor nacional, cuando Saúl Flores, en la década de 1940, lo incluyó en el libro *Lecturas nacionales*, que establece el canon literario salvadoreño que perdura hasta la actualidad (Lara Martínez, 2011, p. 60).

La edición de *Cuentos de barro* de Nacimiento fue publicada en Chile por recomendación de Gabriela Mistral. Mistral formaba parte de una red de intelectuales latinoamericanos vinculados a la teosofía que conoció en San Salvador a Salarrué y otros escritores (Casaús, 2003). Y será precisamente ella, según Roque Baldovinos (2012, p. 96), quién recomendará al Gobierno de Chile la publicación de la obra de Salarrué. En este momento, la política chilena no está adscrita bajo ninguna circunstancia al reconocimiento del indio, pero la tendencia literaria latinoamericana está adscrita a la escritura y difusión del costumbrismo: el género



XX
XX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

que coloca al campo y al indio en el plano literario de manera estática y preciosista (grandes descripciones, escenarios bucólicos, valores ingenuos) y que engarza, según el pensamiento de la época, con lo escrito por Salarrué.

Mistral conoce a Salarrué en 1931 pero las negociaciones de publicación iniciarán una década después, cuando el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile contacte al escritor salvadoreño.⁶ Las negociaciones entre Salarrué y Chile continuarán hasta 1943, cuando se publique una edición de *Cuentos de barro*, en la editorial Nacimiento. Será un ejemplar de esta edición el que leerá Juan Rulfo, o al menos el que se encuentra en su biblioteca personal.

La publicación en Chile permitió mayor difusión de la obra de Salarrué, pues las ediciones salvadoreñas tenían precisamente solo difusión en El Salvador.

En 1950, cuando Juan Rulfo y la escritora nicaragüense salvadoreña Claribel Alegría se conocieron, Rulfo ya tenía conocimiento de Salarrué.

Alegría narra en su libro *Mágica tribu* (2008) el encuentro con Juan Rulfo: un hombre tímido que no había publicado aún *El llano en llamas* ni *Pedro Páramo*.

Rulfo, al saber que Alegría es salvadoreña, habla de Salarrué, lo reconoce como maestro y suelta la ya célebre frase: «Para hacer un buen cuento, hay que ser como Salarrué. Crear el personaje, y después mentir y mentir» (p. 30).

Públicamente, Rulfo no volverá a hablar de Salarrué. No, hasta que se conozcan en 1967, en México, en un encuentro de escritores.

Pocas veces Rulfo hablará también de sus escritores favoritos, o sus maestros. Huraño y esquivo como era conocido —«Rulfo se ha mostrado siempre muy reacio a explicar su obra» (Donald Shaw, *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, 1981, p. 130), «Más que hablar rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para evitar que salgan» (Elena Poniatowska)—, poco habló abiertamente de sus correspondencias o influencias literarias.

6 Las cartas de esta publicación pueden consultarse en el fondo Correspondencia de Salarrué, 1937-1968 en el Museo de la Palabra y la Imagen. Las consultadas para esta investigación son la Carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 10 de septiembre 1941. El gobierno chileno desea publicar obra de Salarrué, y la carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 20 de mayo de 1942. Sobre publicación de *Cuentos de barro*.

En publicaciones y entrevistas realizadas a Juan Rulfo, el mexicano menciona poco sobre sus influencias escriturales. Las que el escritor destaca son más bien europeas, hablará muchas veces de su admiración por escritores nórdicos, pero cortará relación intertextual con América Latina.

La lectura de la obra de Salarrué y de la de Juan Rulfo permite, sin embargo, identificar las resonancias salarruerianas en sus cuentos. Su primer cuento, «Macario», publicado en 1949, no tiene ninguna relación con los que seguirán en *El Llano en llamas*. No hay ahí ningún contrapunto narrativo, uso de lenguaje popular poetizado ni animación de la naturaleza, que caracterizarán más adelante su obra; se trata de un monólogo plano, con un desenlace inesperado, fórmula narrativa ya utilizada en la emergente cuentística latinoamericana.

La construcción de la soledad de Rulfo, erigida por la crítica literaria latinoamericana, que lo coloca como un hombre que transita por primera vez por un camino, ha hecho difícil desentrañar sus influencias literarias. En México, a la fecha, varios críticos y estudiosos de su literatura no han podido encontrar las lecturas que construyeron lo que sería la narrativa rulfiana, que en la década de 1950 cambió la literatura latinoamericana para siempre: por su visión del campo —no más agraria sino desolada y cruel—, por su visión metafísica de la vida, y por introducir al habla popular como habla literaria, muy alejada del canon que había impuesto el costumbrismo.

Los personajes de Rulfo y Salarrué rompen con el protagonista literario de la época. Por primera vez, los analfabetas con su habla popular son los protagonistas —humanizados, no épicos— de una obra de arte. Son seres míseros, ignorantes, violentos y desatendidos por el poder. Son seres excluidos, marginados y explotados. Sufren violencia normalizada y la reproducen.

En una lectura de los dos autores, tanto en Salarrué como en Rulfo hay una profunda permeabilidad del contexto histórico. En Salarrué pueden hacerse las lecturas de las teorías de formación de Nación o Estados de principios del siglo XX como la eugenicización de la raza, la homogenización del Estado, las reformas culturales de inclusión del indio mitificado e incluso, en *Cuentos de cipotes*, un tratamiento de la locura. En Rulfo, hay aún un resabio de la literatura de la revolución, sin embargo, se trata de una lectura humana, menos épica del acontecimiento his-

tórico, en donde los hombres aparecen en individual, solitarios o desolados, y no en batallón guerrero. Max Aub (1966) considera a *El llano en llamas* como literatura de la revolución (p.21), aunque se trate, más bien, de una etapa posrevolucionaria, por tanto menos épica y más desolada.

Hay en ambos autores una narrativa microhistórica, en la que se parte del suceso personal para explicar el contexto histórico. Hay en este caso una historicidad ficcional en el texto, pues no se trata de literatura testimonial. Se identifican dos acontecimientos/sucesos que marcaron la historia de sus países y que se vinculan al campo, a la propiedad y tenencia de la tierra o la expropiación, como la guerra cristera de 1931 en México, en Rulfo, y la matanza de campesinos e indígenas en 1932 en El Salvador.

Aunque escrita críticamente, la literatura de Rulfo puede ser incluso autobiográfica. En una entrevista en 1973, en España, Rulfo dice que con la guerra cristera: «Perdimos prácticamente todo lo que teníamos». Ese todo es realmente emblemático: nacido en Sayula, Jalisco, en 1917, Rulfo quedará huérfano antes de los 10 años: ni padre, ni madre ni abuelos; su tío también morirá en la guerra cristera y será esta estela de muertes prematuras agolpadas la que preponderará en su universo, un universo de desposeídos y desalmados, como en *El llano en llamas* y un universo de muertos en *Pedro Páramo*.

Entre sus cuentos y su novela, puede leerse incluso el mapa de la infancia rulfiana, como en el cuento sobre San Gabriel, que deja ver también la formación de un caudillo y el pueblo como escenario infernal. Rulfo vivió su primera infancia en el pueblo de Pulco, el pueblo, dice: «Estaba metido en una barranca, con calles torcidas y empinadas», y su abuelo, o lo que recuerde de él (la memoria es una de las *trampas* de Rulfo) la de un hombre fundacional, un caudillo, como Páramo: «Mi abuelo construyó en realidad casi todo el pueblo, el puente sobre el río, la iglesia, casi todo el pueblo, pero vino después la rebelión cristera, y a toda la gente de los pueblos pequeños nos concentraron en los grandes. Por eso nos pasamos a vivir a San Gabriel» (1973).

Por su biografía Rulfo no podrá desarraigarse de la tierra: la tierra no como paisaje sino como escenario descarnado, una tierra que se resquebraja, como en *Pedro Páramo*, una tierra árida, como *El llano en llamas* («Nos han dado la tierra»,

«La cuesta de las comadres», «Luvina»), o encharcada de desgracia («Es que somos muy pobres») en la que coloca, como Salarrué (en tierras viles de *Cuentos de barro*) a los humanos que sufren, aman y odian. Esos humanos que, hace ratos, saltaron del estático cuadro de costumbres literario de inicios del siglo XX.

En el plano del lenguaje, ambos escritores se situaron sobre el habla popular para establecer su literatura. En el caso de Salarrué, a pesar de la fidelidad del habla popular en *Cuentos de barro* —elemento también importante del costumbrismo— como se desarrollará más adelante al aplicar el término de «reforma política de la lengua» acuñado por Lara Martínez (2001), hay una ficcionalización, o quizá sublimación del espíritu del campesino, porque para toda una época de la literatura vernácula centroamericana, el indio, el campesino y su paisaje no fueron más que una invención. En este sentido, sostiene Ramírez, en *El ángel en el espejo* (1978):

Los relatos vernáculos de Salarrué tienen la propiedad de poder eliminar de su contexto la visión arcádica que la literatura costumbrista había impuesto al mismo mundo rural que él describe, pues las relaciones inocentes y felices que se daban en esta literatura estaban lejos de informar del proceso histórico salvadoreño del primer cuarto de siglo (p. 17).

Rulfo, además, se sostiene en la lengua para crear. En *El desafío de la creación*, el escritor mexicano sostiene los ejes de sus escritura: «Crear el personaje, crear el ambiente donde el personaje se va a mover y cómo va a hablar el personaje. (s.f. P 3)». Es decir, el universo rulfiano se sostiene sobre el lenguaje, que es su obvia y principal herramienta, pero sobre el lenguaje, en el habla.

2. SALARRUÉ Y RULFO FRENTE AL COSTUMBRISMO: LA HERIDA EN EL PAISAJE

Salarrué y Juan Rulfo constituyen personalidades sui géneris dentro de los movimientos literarios de inicios del siglo XX en América Latina. Mientras las literaturas de los recién constituidos como países comienzan a emerger y a llamarse «nacionales», los escritores estarán preocupados por narrar la formación de la Nación: desde el rescate épico del pasado hasta la formación de los mitos fundacionales de corte clásico.

De este momento histórico se desprende la novela de la tierra: que dota de carácter épico a las naciones agrarias. Posteriormente, el costumbrismo emergerá en esta corriente, pero trasladará al personaje rural como el héroe de las épicas, y posteriormente el paisaje se instalará como protagonista de la literatura del costumbrismo.

Hay, sin embargo, en el costumbrismo una gran diferencia con la obra de Rulfo y Salarrué. El costumbrismo, dice Roque Baldovinos (2012), incluye el habla popular en la literatura, pero hace una separación entre el narrador y su lenguaje culto y el personaje popular que habla; aleja los lenguajes: el culto y el popular.

Salarrué primero (desde 1926) y Rulfo después (1950 en adelante) lograrán, sin embargo, integrar el habla popular, los modismos, las onomatopeyas, y

las metáforas propias del habla oral, a la narración. En este sentido, ambos autores dotarán de sentido poético al habla popular y con esto romperán la tendencia del costumbrismo.

Durante mucho tiempo, ambos autores fueron situados en esta corriente. Rulfo, además, cargaba con la herencia de la novela de la revolución, que integra al campo y al campesino a la literatura.

En 1942, Salarrué escribirá al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, sobre la publicación de su libro *Cuentos de barro*: «Tengo otros libros además de *Cuentos de barro* (...) He escrito *O-Yarkandal*, libro de cuentos fantásticos», y en 1967 dirá, en carta, al escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo: «Mis cuentos no son todos costumbristas o como los llamen...» (1967)⁷.

Lo más importante, en este sentido, es que ambos autores no se sintieron adscritos al costumbrismo. Salarrué, sobre todo, no sabe explicarse en esta corriente de la manera en que explican los académicos. En 1974, en una entrevista a Julia Montúfar sobre el costumbrismo, la investigadora le pregunta: «¿Cuál fue la razón por la que usted escribió cuento costumbrista?»⁸, y él contesta: «Amor al terruño y su gente, y una natural inclinación hacia esa modalidad»; la entrevista prosigue: ¿Cuáles cree que son los aportes que dio el costumbrismo en nuestro país? «No estoy seguro, tal vez una amalgama de lo anecdótico con lo poético» (Montúfar, 2006), dice Salarrué, y termina la pregunta: ¿Cuáles son las características que debe cumplir un buen cuento costumbrista, según su criterio?, Salarrué, divorciado del término académico le responde casi con ingenuidad: «Un argumento original e interesante dentro de una **atmósfera** fiel **embellecida armónicamente**» (íbidem).⁹

En este aspecto, de atmósfera embellecida armónicamente, me detendré en el análisis dedicado a la animación de la naturaleza, pues puede ser esta respuesta la que explique la narrativa salarrueriana.

7 Esta carta de Salarrué es parte del acervo del Museo de la Palabra y la Imagen, MUPL.

8 Esta entrevista fue realizada por Montúfar en 1974, pero publicada hasta 2006. Disponible en <http://www.uca.edu.sv/virtual/comunica/archivo/nov032006/notas/nota17.htm>

9 El resaltado es mío.

Podríamos decir, con Bloom (2011, p. 221), que Salarrué inaugura una nueva corriente narrativa; en este caso, entre la literatura costumbrista e indigenista. Se encuentran en ella él y Rulfo, quien como ha dicho Harris (*Recopilación de textos sobre Juan Rulfo, 1971*) es el culmen exitoso del relato vernáculo. La ruptura del costumbrismo iniciada por Salarrué en 1931 culminará —agotará, mutará, será irrepetible— con Rulfo en 1953.

Precisamente la obra de Salarrué no comparte lo estático del costumbrismo, y ni la heroicidad y lo épico de la novela de la tierra, la novela de finales del siglo XIX que explicó a los latinoamericanos su relación oligarca (patrón/trabajador) de la tierra. La novela de Rulfo, aunque es de la tierra y la cuestión agraria, tampoco se acerca a la novela de la tierra ni a la novela de la revolución, que muchas veces es una novela agraria como sostiene Max Aub en 1966.

Con *Cuentos de barro*, Salarrué logra «no solo la mejor de las realizaciones artísticas que el relato vernáculo pudo alcanzar, sino que en muchos sentidos prepara también su agotamiento», sostiene Sergio Ramírez (p. 15) en 1978, cuando escribe el prólogo de *El ángel en el espejo*, una antología póstuma de Salarrué.

En su agotamiento del campo, sostiene Ramírez, Salarrué reconoce dos influencias en él: *El libro del trópico*, de Arturo Ambrogi, y el libro *Bichitos de luz*, de Yamadú Rodríguez: «Es a partir de sus propias elaboraciones que logra desarrollar un estilo sumamente particular, casi poemático, resolviendo los temas dentro de una sucesión de metáforas que desembocan en una metáfora final» (Ramírez, p. 14).¹⁰

En este sentido, la influencia se basa en re-pensar a la Nación desde los elementos: el paisaje y la lengua. Estos dos autores decantaron su obra por el costumbrismo y Salarrué, en su lectura como fuente, digiere los elementos del costumbrismo y los presenta de manera que el campo y el paisaje se animan y los seres humanos adquieren talente real de humano: odian y aman, no solo pastan, observan y caminan en aquellos prados de rezagada ensoñación decimonónica latinoamericana.

10 En una exploración sobre la narrativa de Salarrué, Sergio Ramírez escribe que hay, además, correspondencia entre la obra de Salarrué y el guatemalteco Flavio Herrera, por el modo de acuarela de su obra: un pincelazo, sostiene.

En estas fronteras, Rulfo se ciñe más a la narrativa salarrueriana. Sus cuentos y novelas están basados en la elipsis. Las narraciones tienen irrupciones —en el caso de Rulfo lo mejor logrado es definitivamente la estructura de *Pedro Páramo*— y esto aparece en demás cuentos de *El llano en llamas*. La elipsis es un recurso altamente usado por los narradores latinoamericanos del siglo XX. También Rulfo se ciñe más a la animación de la naturaleza de Salarrué. Y estos será uno de los factores que demuestre su ruptura en la narrativa mexicana de la época.

Rulfo admite su enraizamiento narrativo, es decir, su novela muy arraigada en el sentido de la tierra como paisaje y estado del hombre del campo; sin embargo, se desmarca de la tierra como elemento del costumbrismo y plantea su visión de la naturaleza como universos de sus cuentos: «Siempre que vean la naturaleza en función del hombre» (1973). Rulfo, en su intención de desmarcarse de toda relación literaria contemporánea, describe su paisaje como algo inexistente, como un paisaje más bien emocional:

Pero esos paisajes, motivos o sugerencias de paisajes no existen. Con frecuencia, muchas personas han querido visitar la zona, fotografiarla, así como a los personajes, para números especiales de revistas y otras publicaciones, por ejemplo, y no lo han conseguido (Rulfo, 1973).

En ese paisaje, en ese campo hay además de tierra y follaje, angustia. La angustia del hombre y la violencia del campo han sido narrados anteriormente por otros escritores. Quizá Rulfo y Salarrué inauguran la tristeza de los personajes del campo, pues precisamente antes de ellos los personajes son superficiales, épicos, dibujados de una pincelada, pero no viven la angustia («Diles que no me maten» de Rulfo), la nostalgia («El negro» y «La brusquita», de Salarrué), el odio a los suyos («La repunta», de Salarrué y «No oyes ladrar los perros», de Rulfo) y la implacabilidad («Diles que no me maten» y «La cuesta de las comadres» de Rulfo, o «La estrella de mar», «El brujo» y «Hasta el cacho» de Salarrué).¹¹

11 Los cuentos mencionados obedecen a las ediciones de *Cuentos de barro*, de Salarrué, en San Salvador 2010, y *El llano en llamas*, de Rulfo, en México, en 2010, que serán los que se citen en todo este trabajo

Esta inauguración del paradigma (Bloom, 2011, p. 222) del nuevo cuento del campesino como hombre y el paisaje como actor establecido por Salarrué creará un eco de afinidad (Bloom) en Rulfo, al punto de convertirlo en heredero de esta narrativa. En este sentido, Bloom destaca al heredero como el que continúa la tradición, término similar a los herederos familiares que conocemos en los testamentos.

Después de Salarrué y finalmente después de Rulfo esa narrativa —la del campo, el entorno, el campesino y la desgracia— es imposible; cada uno de los escritores goza de unicidad, pero coincide demasiado en los elementos que forman su obra. Cada uno se convierte en una monumentalidad narrativa, *inimitable*; y acá nos ceñimos a Bloom al sostener que Rulfo no imita, sino digiere a Salarrué y entrega su propia lectura de mundo, que será la que, precisamente, marcó al mundo literario de su época.

La tierra ya no será igual después de Salarrué y Rulfo. Si según Ramírez, Salarrué «agota» el tema, «Rulfo escribe el epitafio de estas tierras. *El llano en llamas* es una áspera oración fúnebre por una región que expira» sostiene Harss, (1971, p. 22).

Ambos, en su trayecto extenuante escriben una resistencia al olvido: Rulfo: resistencia al olvido; y Salarrué, al exterminio, que es finalmente olvido.

A partir de esta valoración de campo, ambos asisten —protagonizan, registran— una nueva visión-concepción del campo y en este campo que ha dejado de ser paisaje se produce una herida: la herida del paisaje. El campo es vida. Y al ser vida, es muerte: la muerte está siempre cerca y la vida tiene poco valor («La estrella de mar», de Salarrué, y «La cuesta de las comadres», de Rulfo).

Precisamente estas narraciones violentas de los cuentos, la irrupción de lo contemplativo hasta el fondo de las cosas, hasta la carne y lo terrible, en ese campo descrito siglos antes abre una herida enorme, que gotea. Gotea sangre escrita en cuentos desalmados, gotea. Es herida, no cicatriz, lo cual implica que la escritura de Rulfo y Salarrué ha sido tan intensa que la cicatriz continúa en carne viva, hasta nuestros días.

No hay más paisaje idílico visto a modo de postal, no hay más cuadro colgado en pared de estudio. Hay vida. Salarrué comienza con esta irrupción y traza su cuchillo hasta la terrible —por loca— visión de Rulfo: ambos escritores abren

la montaña y entre el follaje hallan al humano: se meten al rancho, y en el rancho el hombre, la mujer, el hambre, el adulterio, el asesinato. La llaga. La carne viva.

La herida en el paisaje iniciada por Salarrué consiste precisamente en que la carne sigue viva, no cicatriza. Los personajes de los cuentos son sujetos que no resuelven su vida, lo incurable: el dolor, la ignorancia, la tristeza, la violencia, la pobreza.

Lo despiadado debajo del paisaje consiste en encontrar bajo la capa exótica de hojas y plantas al hombre que la literatura no ha visto aún: al indio o campesino como humano no como sujetos de debates históricos, históricamente también expropiados: son hombres que viven ahí rodeados de tierra pero sin nada («Nos han dado la tierra» o «Semos malos», de Salarrué), que han sido violentamente apartados por la sociedad («No oyes ladrar los perros», de Rulfo, «La brusquita», de Salarrué), que son viles y desolados como sus regiones («Luvina» y Comala misma de *Pedro Páramo*).

Los cuentos «Bruma» (Salarrué) y «Luvina» (Juan Rulfo) son la máxima expresión de esta herida en el paisaje.

Contrapuestas, una brumosa y lacustre, la otra polvorienta y árida, Bruma (Salarrué) y Luvina (Rulfo) son el culmen del paisaje narrativo de los dos autores. Toda desolación y toda tristeza está en ellas. Y se encuentran una a la otra, opuestas, en plena correspondencia estilística. Y más allá de ellas, entre ellas, en sus entrañas, ocurre una desgracia.

En el fondo de ese paisaje, arrinconado, sucio y hambriento, al indio. Salarrué desnuda al indio —ese indio que está en franca contradicción con la idea idílica de los intelectuales (Casaús, 2011, p. 60):

¿Qué relación existía entre el pasado glorioso de los mayas contado por los arqueólogos extranjeros y el indígena actual? ¿Adónde estaban esos vestigios y esa grandeza de los indios actuales de la que hablaba la antropología norteamericana? Si no era la raza la responsable de la decadencia de los indígenas actuales, ¿habría sido la colonización española? Si el indígena del presente estaba en decadencia y no había forma de regenerarlo ni de redimirlo, ¿no era mejor dejarlo como estaba o intentar eliminarlo?

Salarrué llega antes que la política cultural del Martinato (Lara Martínez, 2011), al indio. Llega a una herencia decimonónica del indio en el paisaje, como desarrolla Roque Baldovinos (2012, p. 142):

El debate en torno al indígena se convierte así en un lugar álgido donde se manifiestan y dirimen demarcaciones fundamentales en la definición de un espacio común. El indígena se convierte así en un significante social que entra al terreno de la literatura como una figura con un estatuto ambiguo. En primer lugar, se parte de una inversión en la inferioridad del indígena como una pieza fundamental en la legitimación del orden social existente. En pocas palabras, en la lógica racista que anima los debates de la época, simboliza la barbarie, el otro de la civilización, de la utopía de progreso de las élites criollas y ladinas. En segundo lugar, lo indígena es la vía para reclamar la diferencia cultural nacional, el imperativo de diferencia cultural que, paradójicamente, reclama la lógica homogenizadora de la modernidad.

Siendo el cuento costumbrista un paisaje tal cual, usando el lenguaje plástico, lo llamaríamos figurativo, incluso hiperrealista, si lo describiéramos como una pintura. Pero Salarrué, en 1974, aúna a su transformación: «Esa flor del paisaje puede llenarse de espinas», basada en su uso del lenguaje y sus palabras inventadas: «muy plásticas». Salarrué, que señala la espina aunque no la herida, explica en sí mismo la transformación del paradigma.

Este paisaje herido, enconado, gangrenado —no ese paisaje definido por la naturaleza estática en el que ni una hoja se cae, se mueve— mueve su gangrena hacia los hombres. Sujetos a la violencia de sus contextos, las escrituras son también violentas.

Esa herida —que sucede en el aire, elemento del paisaje— hiere también a la naturaleza, no solo al cuadro: en *Cuentos de barro*, Salarrué, abre la montaña, hiere el río, el árbol. Rulfo hará lo mismo en una naturaleza menos exuberante, una naturaleza y un paisaje más bien desgastados: de piedras.



Juan Rulfo en el Nevado de Toluca (década de 1940). Fotografía de Juan Rulfo, propiedad de la señora Clara Aparicio de Rulfo. Derechos Reservados.

3. LOS RASTROS DE LA INFLUENCIA

En el cuento «El hombre», publicado en *El llano en llamas*, en 1953, Juan Rulfo describe la huida de un hombre que acaba de cometer un asesinato múltiple, una masacre. La huida en el monte es engañosa y cansada. El hombre es perseguido por otro hombre, que encuentra una señal de la ruta de escape: ramas cortadas. Entonces, sentencia el perseguidor: «Subió por aquí, rastrillando el monte. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre» (Rulfo, 2010, p. 30)

Esta investigación consiste precisamente en la búsqueda de huellas: las huellas de la narrativa de Salarrué, piedra fundacional de la narrativa salvadoreña del siglo XX, en la obra del mexicano Juan Rulfo. El momento en que la huella de Salarrué se impregna en la narrativa de Rulfo es el momento escritural: el de la creación de varios de los cuentos publicados en México, en 1953, bajo el título de *El llano en llamas*.

Harold Bloom ha llamado también a la huella no reconocida del maestro como la *angustia de la influencia* (1966), la angustia del hombre-escritor frente a la posteridad.

3.1. Rulfo y Claribel Alegría

1951, México D.F.

Juan Rulfo, joven, jalisciense, escritor inédito, conoce a Claribel Alegría, escritora nicaragüense-salvadoreña afincada en México. Traban amistad, se ven con frecuencia, intercambian textos. Rulfo no entrega sus textos a Claribel, se los lee. Es un muchacho tímido, con poca fe en su obra, o más bien no poca fe, sino lo contrario: es muy exigente consigo mismo, pero lo dice en voz baja, como no queriendo decirlo.

Un día, en clara voz confiesa: conoce a Salarrué, el escritor salvadoreño contemporáneo más importante, y lo considera su maestro: «Para escribir un buen cuento, hay que ser como Salarrué, crear el personaje, crear el ambiente, sentir cómo hablan los personajes, y luego mentir, mentir» (Alegría, 2008, p. 30).

Entonces, Rulfo aún no se había convertido en el enigmático escritor de culto de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, apenas había publicado su cuento «La vida no es muy seria en sus cosas» (1942) en la revista *Pan*, dirigida por Juan José Arreola, y esperaba las publicaciones de otros cuentos, como «Nos han dado la tierra» o «Es que somos muy pobres». En el momento de esta confesión, Rulfo se encuentra escribiendo aún *El llano en llamas*.

En su libro *Mágica Tribu*, Alegría escribe: «Muchas veces nos repitió que a Salarrué, nuestro cuentista salvadoreño, él lo consideraba su maestro. Lo conoció mucho después en un encuentro en México y trabaron una buena amistad» (Ibíd.).

A partir de esta confesión rulfiana se establece en esta investigación un rastreo de la relación intelectual o física de estos autores y de la resonancia que la obra de Salarrué tuvo en la narrativa del escritor mexicano.

★

Una lectura crítica y comparada de la obra de estos dos autores parte de la hipótesis de que los elementos narrativos comunes de sus obras (reformas políti-

cas con el lenguaje, animación de la naturaleza, poetización de la violencia, etc.) constituyen entre ellos una relación intertextual; por lo que podemos argumentar que la lectura de la obra *Cuentos de barro*, de Salarrué, influyó la escritura del mexicano Juan Rulfo en su libro *El llano en llamas*.

Los cuentos de *El llano en llamas* tienen, en este sentido, una relación — con *Cuentos de barro*. La lectura de Rulfo de *Cuentos de barro* se interpreta aquí como la consulta una fuente: de la que se nutrirá para su creación literaria, a partir de la categorización de correspondencias que se desarrollarán más adelante.

Con dos libros, *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), Juan Rulfo (1917–1986) se convirtió en uno de las columnas de la narrativa latinoamericana del siglo XX. Su aparición significó una ruptura en la literatura mexicana contemporánea: pues prosiguió con el tema agrario como heredera de la literatura de la revolución (1900–1940), pero transformó a la tierra no solo en el escenario de las angustias y vilezas de sus personajes, sino en un actor más. Este giro fue, aunado a un lenguaje popular estilizado y poético, uno de los elementos que partió el agua en la tendencia narrativa de la primera mitad del siglo XX mexicano.

Veinte años antes de la aparición de *El llano en llamas*, el escritor salvadoreño Salarrué (1899–1975) había realizado la misma reforma literaria: había publicado *Cuentos de barro*, donde introducía la animación de la naturaleza¹² como elemento protagónico de su narración, y situaba en primer plano al campesino: era este, con su violencia, su dolor, su ternura y su vileza, quien describía al hombre de la época. El cuento de escenario agrario de Salarrué no fue el mismo cuento estático del cuadro de costumbres desarrollado por casi cincuenta años atrás por el costumbrismo (Baldovinos, 2012).

Salarrué transformó la visión del campo en la literatura salvadoreña: dotó a la naturaleza de poder y animación en libros como *Cuentos de barro* (1934), *Trasmallo* (1954) y convirtió al habla popular en un lenguaje de altura poética —en sus libros *Cuentos de barro*, *Cuentos de cipotes* (1945) y *Trasmallo*, entre otros.

La identificación de la resonancia de la obra de Salarrué en la narrativa rulfiana permite abrir una nueva línea de investigación sobre la obra de estos autores.

12 Término acuñado por Eduardo Casar, en entrevista personal, febrero de 2012.

En esta investigación se realiza un análisis de sus dos obras cuentísticas cumbres: *Cuentos de barro*, de Salarrué, publicados en 1933 y escritos entre 1927 y 1931; y *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, publicado en 1953.

3.2 Las influencias de Rulfo

Entendida la influencia, con Bloom, como una fuente y como una admiración que permite transformar la escritura propia, podemos hablar de la influencia de Salarrué en Rulfo.

La historiografía literaria y la prensa latinoamericana se ocuparon durante muchos años de colocar a Juan Rulfo solo y genial frente a la creación. En su prólogo a la traducción de *Pedro Páramo*, en 1994, Susan Sontag sostiene que tanto *Pedro Páramo* como *El llano en llamas* «establecieron la originalidad y la autoridad de una voz sin precedentes en la literatura mexicana» (Jiménez *et al*, 2009, p. 110).

Debido a que Bajtín ha explicado que cada enunciado es formado por palabras *ajenas*, el término originalidad podría interpretarse aquí no como *lo nuevo y único*, sino como la *revisión* de una *fuentes*: el aporte de un autor a una tradición oral y escritural.

La personalidad de Rulfo aunó la creación de este personaje único: «Rulfo se ha mostrado siempre muy reacio a explicar su obra», lo describía Donald Shaw en 1981, (p. 130), y Elena Poniatowska decía: «Más que hablar rumia su incesante monólogo en voz baja, masticando bien las palabras para evitar que salgan» (1995, p. 45).

Poco habló Rulfo de sus correspondencias con autores contemporáneos o de sus influencias narrativas: «Juan Rulfo se alza en medio de la joven literatura mexicana sin compañeros aparentes. Solo, aislado, tercamente individual, escribiendo libros que justifican y elevan a un nivel artístico la vida rural mexicana», escribe en un perfil del escritor Elena Poniatowska.

En varias publicaciones y entrevistas realizadas a Juan Rulfo, el mexicano menciona poco sobre sus influencias o lecturas; las que destacan son más bien europeas, y no tienen relación con la narrativa latinoamericana de inicios del siglo XX.

En una entrevista realizada por Joseph Sommers a Rulfo en 1973 y publicada en la revista *Siempre! La cultura de México*, Rulfo detalla la lista de autores que influenciaron sus primeras lecturas y luego carrera literaria:

Knut Hamsun (...) Tenía unos catorce o quince años cuando descubrí este autor, quien me impresionó mucho, llevándome a planos antes desconocidos. A un mundo brumoso, como es el mundo nórdico, ¿no? (...) de los autores nórdicos, Knut Hamsun fue en realidad el principio, pero después continué buscándolos, leyéndolos, hasta que agoté los pocos autores conocidos en ese tiempo, como Boyersen, Jens Peter Jacobsen, Selma Lagerlof. Para mí fue un verdadero descubrimiento Halldor Laxness -eso fue mucho antes de que recibiera el premio Nobel.

El español José de la Colina escribe otra lectura de Rulfo en uno de sus artículos:

Si por raro azar Rulfo habla de literatura, pronto se advierte que ha leído, y mucho, y que conoce intensamente a los mejores novelistas contemporáneos. Los norteamericanos, desde luego; pero también otros menos leídos y a los que su obra debe algo, como por ejemplo el suizo Ramuz, autor de *Derboranza* y de *El espanto en la montaña* (1995, p. 48).

La obra de Rulfo sigue siendo estudiada, traducida y cuestionada por los estudiosos de la literatura latinoamericana. En 2008, en el 90 aniversario de su nacimiento, una edición especial de la revista mexicana *Viento en vela* destacaba en una entrevista con el poeta y crítico mexicano Alí Chumacero¹³ la dificultad de identificar las influencias de la escritura de Juan Rulfo, quien apareció en la década de 1950 para renovar el cuento mexicano, desde la técnica hasta la manera de abordar la temática de la tierra y el campesino:

13 (Diciembre de 2006). *Viento en Vela*. Rulfo 90 años, 2 (1), México, p. 8.

Es muy difícil encontrar en su prosa los antecedentes (...) En Juan Rulfo domina la intuición, la poesía (...) Juan Rulfo logró crear una literatura que hace difícil buscar los pasos para llegar a ella, es decir, los antecedentes. No es el escritor que imita a. No se descubre a primera vista el maestro de Juan Rulfo, al menos yo no lo descubro (p. 8).

3.3 La influencia de la lectura de *Cuentos de barro* en la escritura de *El llano en llamas*

Una lectura crítica de *El llano en llamas* permite hacer un análisis comparativo con *Cuentos de barro* adonde se encuentran las resonancias escriturales de Salarrué. Sin embargo, no es posible determinar en qué momento Juan Rulfo leyó *Cuentos de barro*. Es posible, sin embargo, asegurar que fue antes de 1950.

La frase citada por Claribel Alegría no tiene data específica, pero se comprende antes de la publicación de *El llano en llamas*, pues entonces Rulfo es un autor inédito.

La clave técnica que Rulfo encuentra en Salarrué es «crear el personaje, crear el ambiente, sentir cómo hablan los personajes, y luego mentir, mentir».

Una frase similar pero más desarrollada es la que da Rulfo en 1973 a Joseph Sommers en una entrevista sobre la traducción de *Pedro Páramo*, en el que establece que de Rulfo comienza con la invención del personaje, lectura que él había interpretado, veinte años antes, sobre la técnica narrativa de Salarrué.

Simplemente me imagino un personaje y trato de ver a dónde este personaje, al seguir su curso, me va a llevar. No trato yo de encauzarlo, sino de seguirlo aunque sea por caminos oscuros. Yo empiezo primero imaginándome un personaje. Tengo la idea exacta de cómo es ese personaje. Y entonces lo sigo. Sé que no me va a llevar de una manera en secuencia, sino que a veces va a dar saltos. Lo cual es natural, pues la vida de un hombre nunca es continua. Sobre todo si se trata de hechos. Los hechos humanos no siempre se dan en secuencia. De modo que yo trato de evitar momentos muertos, en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuan-

do al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca accionar, recorrer los sucesos de su vida (1973).

Y esta misma clave es la que revela, como mencionamos antes, en *El desafío de la creación*.

En este sentido, en Rulfo se identifica también otro elemento de su escritura: la elipsis. La elipsis es un registro literario común, que consiste en suprimir escenas o elementos de la narración; fue también aplicada por Salarrué en sus *Cuentos de barro*, por ejemplo, en «Semos malos».

La Fundación Rulfo sostiene que no puede precisarse el año de la compra de *Cuentos de barro* o cómo llegó a manos de Rulfo. En un artículo publicado en *La Jornada* de Jalisco, este año, a partir del regalo de la Obra completa de Salarrué al director de la Fundación, Víctor Jiménez plantea: «En la biblioteca del jalisciense se conserva un ejemplar de *Cuentos de barro* editado en Chile en 1943 (tal vez a instancias de Mistral), pero es de segunda mano y no resulta fácil saber cuándo pudo adquirirlo», (Jiménez, 2012).

En 1940, Rulfo escribe su primera novela, según un perfil escrito por Julio Harss (1995, p. 19). Sobre esta novela, dice Rulfo: «Era una novela un poco convencional, un tanto hipersensible, pero que más bien trata de expresar cierta soledad, quizá por eso tenía esa cosa de la hipersensibilidad. No convencía». Posteriormente, Rulfo destruye esa novela y su primera publicación es la del cuento «La vida no es muy seria en sus cosas», en la revista *Pan*, de Guadalajara, hasta 1942. En 1945, Rulfo publica «Nos han dado la tierra».

Hay entre 1945 y 1951 un lapso de creación que no podemos registrar, pues no contamos con diarios o bitácoras del autor mexicano; *El llano en llamas* será publicado en 1953.

El único documento que podría interpretarse como bitácora escritural es la publicación del libro *Los cuadernos de Juan Rulfo* (Aparicio y Jiménez, 2004); pero obedece más bien a un libro de anotaciones y a un adelanto de *La cordillera*, la novela que Rulfo tenía en proceso, que a un diario personal-intelectual.

La familia no destaca uso de diarios personales o anotaciones sobre lecturas más allá de estas publicaciones. Sin embargo, los cuentos posteriores a «La vida no

es muy seria en sus cosas» demuestran una superposición de planos, descripciones poéticas y animadas de la naturaleza y otros elementos que no estaban presentes en ese primer cuento monologal de 1942. Hay una transformación en la voz de Rulfo. Y aunque no se puede saber en qué fecha exacta leyó a Salarrué, un análisis comparado publicado más adelante permite identificar elementos narrativos y técnicos de la obra de Salarrué que resuenan en los personajes y descripciones rulfianos.

Hay coincidencias entre Juan Rulfo y Salarrué, como la relación temática —violencia, tragedia, miseria— y la inclusión del lenguaje popular y la poetización de la violencia como los fundamentales

La inclusión del habla de los indios en la literatura de inicios de siglo XX constituyó una reforma política del lenguaje:¹⁴ pues solo existe lo que se nombra, y, en este sentido, estos campesinos e indios sufridos aparecen por primera vez con voz y nombre, ambos propios. Antes solo han sido pintados, de pincelada fugaz, por la narrativa latinoamericana.

Haciendo una lectura comparada de *El llano en llamas* y *Cuentos de barro*, podemos encontrar elementos de la narrativa salarrueriana en varios cuentos de Rulfo, como: la conversión del habla popular en lenguaje literario, el indio-campesino reconocido, la plasticidad del lenguaje, la presencia de la naturaleza animada y la poetización de la violencia.

En este sentido, para esta vertiente de la literatura latinoamericana podríamos llamar a Salarrué el precursor y a Rulfo su epígono; es decir, el hombre que siga la huella —narrativa en el caso— del otro.

14 Este término es acuñado por Rafael Lara Martínez en *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*, en 2001.

4. ANÁLISIS COMPARADO DE *EL LLANO EN LLAMAS Y CUENTOS DE BARRO*.

4.1. La conversión del habla popular en lenguaje literario

La transformación del lenguaje literario los aleja de la perspectiva sobre la vida rural planteada por la novela de la tierra y la literatura costumbrista de finales del siglo XIX e inicios del XX, con novelas como *La Vorágine* (1924), *Doña Bárbara* (1929) o *Huasipungo* (1935); de hecho, este será el contexto literario en el que Salarrué escribe sus *Cuentos de barro*, de 1927 a 1931 (Baldovinos, 1999).

Como sostiene Rafael Lara Martínez en su libro *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*:

Los hábitos lingüísticos rurales adquieren el estatuto del idioma nacional. Al otorgarles un sitio similar al habla urbana, Salarrué hace estallar ese prejuicio tan arraigado de la superioridad lingüística de la ciudad (Lara Martínez, 2001, p. 8).

Así, Salarrué logra integrar la palabra cotidiana, mezcla de náhuat y castellano, con el lenguaje culto, en la historia de la literatura nacional: «No me creya egóishto, compañero, la flauta no tiene nada: soy yo mesmo, mi tristura... la color...», dice Salarrué en su cuento «El negro» (2010, p. 117).

Salarrué también contrae palabras y transcribe fonéticamente: «No intentaba volarse, porque nada veían, en la lumbre del día, sus ojos de bamba piruja, abiertos y fijos como ojos de venado: désos que cayen del bejuco y se quedan mirando el cielo, desde el potrero, como un terror sin pispileyo».

Cuando Rulfo se convierte en narrador omnisciente o primera persona introduce el habla popular en su narración. Como en este pasaje de *Pedro Páramo*:

El agua que goteaba de las tejas hacia un agujero en la arena del patio. Sonaba: plas plas y luego otra vez plas, en mitad de una hora de laurel que daba vueltas y rebotes metida en la hendidura de los ladrillos (Rulfo, 2009, p. 14).¹⁵

En este sentido, Rulfo explica su proceso de creación de lo rural poético en *Pedro Páramo* en la entrevista de Sommers:

Fue una búsqueda de estilo. Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con esa región del país, donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas esas situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos —de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy (1973).

En una investigación, Pedro Geoffroy Rivas plantea el origen del náhuatl: «La lengua nahua se había fraccionado en diversos dialectos que evolucionaban independientemente debido al aislamiento de los grupos hablantes» (2004, p. 142);

15 Tanto la edición de Salarrué (*Cuentos de barro*, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2010) como la de Rulfo (*Pedro Páramo*, Editorial RyM, 2009, y *El llano en llamas*, Editorial RyM, 2010) que se citan en este momento serán las de consulta para el análisis.

en el caso náhuatl salvadoreño, «dos corrientes nahuas migraron desde Nuevo México hasta Mesoamérica, una con las palabras en terminación en t (a lo largo de la Costa del Pacífico) y la otra con tl (cumbres de la Sierra Madre hasta instalarse en el Valle de Anáhuac)» (p. 16).

Una de las formas de identificar que el libro fue escrito precisamente en náhuatl fue la terminación de las palabras en t, y no en tl, como tradicionalmente sucede con el náhuatl, el más difundido, el mexicano. Otra característica del náhuatl que puede identificarse en el libro de la cofradía es la ligación entre palabras. Como sostiene Geoffroy Rivas: «El náhuatl es uno de los llamados idiomas polisintéticos, es decir, de aquellos en que las palabras se unen entre sí para formar nuevas palabras, a las cuales se agregan prefijos, infijos y sufijos que las modifican» (p. 17).

Hacia la década de 1930, la etnomusicóloga María de Baratta registra el habla aún de náhuatl en las comunidades de Izalco, Nahuizalco y Cuisnahuatl, todas en el departamento de Sonsonate. En estos casos, Baratta sostiene que el náhuatl que se habla es «puro» (*Cuzcatlán típico*, 1951, p. 223).

4.2. El indio-campesino reconocido

Tanto en Rulfo como en Salarrué, el indio o el campesino se volverán protagonistas de la narración; el protagonismo no estribará en su calidad de ser mitológico, idealizado o épico, sino en su humanidad: un ser golpeado por la desgracia o la poesía en su realidad minúscula.

Mientras la novela de la tierra planea sobre los grandes latifundios de las naciones latinoamericanas en construcción, Salarrué y Rulfo bajan la mirada, entran a la naturaleza y se enfrentan a su paisaje y a su habitante. El acercamiento no es, bajo ninguna circunstancia, antropológico, es un acercamiento empático, que pondrá en sus textos todo el dolor y la crueldad del momento que a los indios y campesinos toca vivir.

Sus personajes son seres míseros, ignorantes, violentos y desatendidos por el poder. Son seres excluidos, marginados y explotados. Sufren violencia normalizada y la reproducen.

Los dos autores, al elevar en obra de arte el imperecedero momento fugaz, enmarcan sus trabajos en la microhistoria. Se parte del suceso personal para

explicar el contexto histórico. Se identifican dos acontecimientos/sucesos que marcaron la historia de sus países y que se vinculan al campo, a la propiedad y tenencia de la tierra o la expropiación: la guerra cristera de 1931 en México y en El Salvador, las teorías de homogenización del Estado, las reformas culturales de inclusión del indio mitificado y un tratamiento de la locura.

Los universos rulfiano y salarrueriano están marcados por la violencia, la muerte, la degradación humana, la pobreza, la culpa y una sexualidad desmesurada, casi animal. «La tragedia, en forma escénica novelada, es una visión desde adentro», sostenía Salarrué.

Ninguno de los dos «filtra la realidad a través del lente de los prejuicios civilizados», como sostiene Harss sobre la narrativa rulfiana (1995, p. 20).

4.3 Plasticidad del lenguaje

Ambos autores introducen imágenes poderosas en sus narraciones. Habrá un traslapamiento poético en cada trabajo.

Además, ambos tenían relación estrecha con los lenguajes plásticos: Salarrué era pintor, y Rulfo fotógrafo.

Aunque Salarrué se decantará por pintar mundos submarinos, míticos e inexplicables y Rulfo continuará con sus imágenes con el mundo desolado de Comala, hay en ambos la utilización de un lenguaje sumamente plástico, que puede identificarse a través de dos técnicas: la animación de la naturaleza, mencionada por Casar y desarrollada posteriormente, o el acuarelismo japonés en Salarrué, según Sergio Ramírez (1976, p. 14).

Como este retrato de la Virgen del Maleficio en el cuento «El brujo», de Salarrué: «En la inmensidad del mundo, eran como cirios verdes y grumosos ante el altar del cielo; altar enubado, donde la Virgen del maleficio pone su pie de plata sobre la luna» (2010, p. 168).

O la manera de ver lo que no se ve, como el viento, en el *cuento de barro* llamado «El viento»: «A ratos, el norte ponía mujeres de polvo, bailando vertiginosas por las veredas; bailando en puntas y cogiendo al paso mantos de nubes, para enrollarse girámbulas» (2010, p. 112).

Esta plasticidad del lenguaje está unida íntimamente a la animación de la naturaleza, como en el cuento «El maishtro», de Salarrué: «Todo mundo se deshacía alrededor como una nube» (2010, p.142); o la descripción de la luna, vista por Rulfo «como una llamarada redonda», en «No oyes ladrar los perros» (Rulfo, 2010, p. 129).

4.4. Presencia de la naturaleza animada¹⁶

En el caso de Salarrué, su narrativa tiene una honda huella poética. En el caso de este apartado, la poetización de la narrativa pasa por dotar de humanidad o características humanas o animales a la naturaleza. Esto constituye una ruptura con la narrativa de la época donde la tierra, la naturaleza era un escenario épico, un paisaje, un contexto, mas no un protagonista.

La naturaleza animada es parte de la poética de la narrativa de estos autores, dota de personalidad a los elementos de la naturaleza que aparecen en las narraciones. En esta cuentística, el campo es el paisaje pero también es el protagonista de las historias. Al ser protagonista puede hablar, moverse, provocar y estar dotado de cualidades humanas.

En este sentido, Salarrué es el primero en introducir esta característica narrativa en la cuentística latinoamericana. Después de *Cuentos de barro*, esta característica proseguirá en *Cuentos de cipotes* —donde la naturaleza ya no está solo animada sino que habla, se mueve, es personaje— y *Trasmallo*.

En estos escritores la naturaleza ronca, se rasca, duerme, parpadea.

Aunque el término fue acuñado por Eduardo Casar, en una entrevista personal, Salarrué detalla en 1974 lo que podemos llamar precisamente «animación de la naturaleza» en su narrativa. Su estilo narrativo, según él, se ancla en los escenarios: «Dentro de una atmósfera fiel embellecida armónicamente», explica.

El embellecimiento viene, precisamente, de una visión poética de la narrativa. Donde el símil de lo animado y lo inanimado son característica esencial.

16 Este término fue acuñado en entrevista al escritor y académico Eduardo Casar, en febrero de 2012.

En *Cuentos de barro*, los charcos que «dormían (...) azules como cáscaras de cielo» o el agua se humaniza, donde «El ojo de agua no parpadeaba», como en «La honra».

Los *Cuentos de barro* están *habitados* por esta relación poética de la naturaleza: «La luna, de llena, lambía las sombras prietas en los montarrascales y en los manglares dormilones» (2010, p. 31), y otros momentos poéticos que veremos más adelante.

Rulfo conviene a estas descripciones y nutre sus relatos de escenas como nubes friolentas o vientos rascadores, en cuentos como «Luvina» y «En la madrugada», de *El llano en llamas*.

Las islas tienen vida propia en Salarrué: «La isla, al otro lado del agua, se alargaba como una nube negra que flotara en aquel cielo diáfano, mitad cielo, mitad estero» (2010, p. 31), dice Salarrué en «De pesca», y las veredas son crueles en Rulfo: «La vereda subía, entre yerbas, llena de espinas y de malas mujeres», en su cuento «El hombre».

En Rulfo, «Luvina» será la máxima expresión de la *naturaleza animada muerta*. No se trata en realidad de algo animado, está más bien muerto: «Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto...» (*El llano en llamas*, 2010, p. 130). La narración alcanza una altura poética estremecedora.

El escritor cubano Reinaldo Arenas advirtió esta característica en la narrativa rulfiana. En su artículo «El páramo en llamas» (*Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, 1995), sostiene:

Rulfo inaugura y culmina un medio de expresión sosteniéndonos una visión poética y violenta de su tierra, tan lograda que hasta para el mismo autor les resultará difícil superarla (...) La obra, partiendo de una realidad particular, recrea un paisaje que no es el cinematográfico o el que podría ofrecernos un indigenista apasionado, sino el que solamente le está permitido contemplar al poeta (pp. 60-61).

Dotan estos autores a los elementos de la naturaleza de vida propia que se convierte en una potente carga poética, muchas veces visual, como en el siguiente cuadro:

Elemento	<i>Cuentos de barro,</i> Salarrué (1933)	<i>El llano en llamas,</i> Juan Rulfo (1953)
Nubes	<p>«Los nubarrones ensuciaban las tres de la tarde, como dedazos de lápiz». («Hasta el cacho», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 85)</p> <p>«El día se tambaleaba indeciso, bajo la nubazón sucia, como carpa de circo pobre» («El contagio», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 72)</p>	<p>«Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente». (<i>El llano en llamas</i>, «En la madrugada» 2010, p. 41)</p>
Río	<p>«El agua gris, perdida en el cielo gris, era casi invisible. Dulcemente batía la orilla como si la besara. En aquella orilla oscura parecía finar el mundo suspendido sobre un precepicio de tristeza.» («Bruma», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 61)</p> <p>«Una quiotra espumita iba reventona y efervescente en la punta del remo, dejando oír su leve gorgorito». («Bruma», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 62).</p>	<p>«La hiedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo». (<i>El llano en llamas</i>, 2010, «El hombre», p. 31)</p> <p>«[El río] de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido» (<i>El llano en llamas</i>, 2010, «El hombre», p. 34)</p>
Sol	<p>«El sol, en medio de la niebla, era como el corazón amariyo de una jlor algodónosa» («Bruma», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 62).</p> <p>«El sol logró meter un rayodioro en la laguna, como carrizo en jícara, y empezó a beberse la cebada espumosa de aquella neblina» («Bruma», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 63).</p>	

Luna	<p>«La luna, de llena, lambía las sombras prietas en los montarrascales y en los manglares dormilones». («De pesca», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 31)</p> <p>«La luna, marchita ya, se arrinconaba en la montaña» («De pesca», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 36)</p>	<p>«La luna venía saliendo de la tierra como una llamarada redonda» («No oyes ladrar los perros», <i>El llano en llamas</i>, 2010, p. 129).</p>
------	---	---

Elemento	<i>Cuentos de barro</i> , Salarrué (1933)	<i>El llano en llamas</i> , Juan Rulfo (1953)
El sueño	<p>«El mar, a lo lejos, roncaba adormilado por la frescura del aire y la claridad del mundo.» («De pesca», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 36)</p> <p>«La laguneta se iba durmiendo en la anochecida caliente.» («Bajo la luna», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 37)</p> <p>«Los volcanes bostezaban, en camisión de dormir» («El contagio», p. 43)</p> <p>«El polvo, despertando brusca-mente, se desesperazaba» («Hasta el cacho», <i>Cuentos de barro</i>, 2010, p. 85)</p>	<p>«(...) el pueblo (...) siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer» («En la madrugada», <i>El llano en llamas</i>, 2010, p. 41)</p>

Viento	«El viento madrugero había ido cogiendo cada estrella con dos dedos, soplándolas, como <i>mota de ángel</i> , hasta desaparecerlas» («El contagio», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 73)	«(...) ese viento que sopla en Luvina(...) rasca como si tuviera uñas» «Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera» («Luvina», <i>El llano en llamas</i> , 2010, p. 100)
Lluvia	«Las primeras gotas palmeaban la tierra, precipitadamente y a tientes, como un ciego que ha perdido algo en el suelo». («Hasta el cacho», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 86)	
El rayo	«De cuando en cuando el rayo encendía, de un fosforazo, su puro escandaloso» («Hasta el cacho», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 86)	

Muchos casos elegidos tienen una correspondencia muy marcada, coincidentes en elementos actitudes animadas.

Como sucede con los astros:

<i>Cuentos de barro, Salarrué</i>	<i>El llano en llamas, Juan Rulfo</i>
«El sol, en medio de la niebla, era como el corazón amariyo de una jlor algodónosa» (<i>Cuentos de barro</i> , 2010, «Bruma», p. 62).	«La luna venía saliendo de la tierra como una llamada redonda» (<i>El llano en llamas</i> , 2010, «No oyes ladrar los perros», p. 129).

El Sueño y el ronquido de los elementos:

<i>Cuentos de barro,</i> Salarrué, 1933	<i>El llano en llamas,</i> Juan Rulfo, 1953
«El mar, a lo lejos, roncaba adormilado por la frescura del aire y la claridad del mundo.» («De pesca», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 36)	«Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente». (<i>El llano en llamas</i> , «En la madrugada» 2010, p.41)
«La laguneta se iba durmiendo en la anochecida caliente.» («Bajo la luna», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 37)	«Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer.» («En la madrugada», <i>El llano en llamas</i> , 2010, p. 41)

Y los contundentes desmoronamientos:

<i>Cuentos de barro,</i> Salarrué, 1933	<i>El llano en llamas,</i> Juan Rulfo, 1955
«A ratos, el norte ponía mujeres de polvo. bailando vertiginosas por las veredas; bailando en puntas y cogiendo al paso mantos de nubes, para enrollarse girámbulas» («El viento», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 112).	«Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras» (Rulfo, <i>Pedro Páramo</i> , 2009, p.132).

4.5 La poetización de la violencia

En medio de la herida del paisaje, ocurren acontecimientos crueles y desoladores. Todos los cuentos de estos autores están cruzados por la violencia. Violencia normalizada producto de momentos históricos traumáticos en varios casos, o de escenarios insoslayables como la pobreza. Hay en estos cuentos muerte y violación. Cuchillos, sangre.

Las narraciones de los momentos atroces, como los asesinatos de «Semos malos», «La estrella de mar», «Hasta el cacho», de Salarrué o en «Diles que no me maten», «La cuesta de las comadres», «El Hombre», en Juan Rulfo alcanzan una altura narrativa inigualable, de modo que la belleza del relato sublima lo atroz del acto; lo mismo sucede con las violaciones de la Juanita, protagonista de «La honra» de Salarrué, o de Ana en *Pedro Páramo* de Rulfo. Se transforman en momentos mayestáticamente líricos.

En una entrevista José María Panero (s.f) sobre su relación con Rulfo, el poeta español deja caer una valoración importante a considerar: «Él me dijo en algún momento que él hubiera querido ser poeta; y yo le dije algo que sigo creyendo: Es el mejor poeta en lengua castellana del siglo XX, lo que pasa es que escribe prosa».¹⁷

En *Cuentos de barro*, el asesinato en «Semos malos» alcanza un momento cumbre en la narrativa de Salarrué:

En la barranca cercana, Goyo y su cipote huían a pedazos en los picos de los zopes; los armadillos habíanles ampliado las heridas. En una masa de arna, sangre, ropa y silencio, las ilusiones arrastradas desde tan lejos quedaban abonadas tal vez para un sauce, tal vez para un pino... (2010, p. 22)

Y los asesinos son descritos con ternura: «Los bandidos rieron, como niños de un planeta extraño» (íbidem).

17 La entrevista fue realizada en 2007, y se encuentra disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pV8PJT0cP8Q&feature=related>

La violación de Juanita, protagonista de «La honra», la exuberancia de la naturaleza se convierte precisamente en la violencia del momento:

Cuando la Juana lo conoció, sintió que el corazón se le había ahorcado. Ya no tuvo tiempo de escaparse; y sin saber por qué, lo espero agarrada de una hoja. El de a caballo, joven y guapo, apuró y pronto estuvo a su lado, radiante de oportunidad. No hizo caso del ladrido y empezó a chuliar a la Juana con un galope incontenible como el viento que soplaba. Hubo defensa claudicante, con noes temblones y jalincitos flacos; después ayes, y después... (2010, p. 15).

Y en *Pedro Páramo*, la inocencia de Ana conmueve a su tío el cura de Comala, a ella misma, excepto a su violador Miguel Páramo:

Estás segura de que fue él, ¿verdad?

- Segura no, tío. No le vi la cara. Me agarró de noche y en lo oscuro.
- ¿Entonces cómo supiste que era Miguel Páramo?
- Porque él me lo dijo: "Soy Miguel Páramo, Ana. No te asustes." Eso me dijo.
- ¿Pero sabías que era el autor de la muerte de tu padre, no?
- Sí, tío.
- ¿Entonces qué hiciste para alejarlo?
- No hice nada.

Los dos guardaron silencio por un rato. Se oía el aire tibio entre las hojas de arrayán.

—Me dijo que precisamente a eso venía: a pedirme disculpas y a que yo lo perdonara. Sin moverme de la cama le avisé: "La ventana está abierta." Y él entró. Llegó abrazándome, como si esa fura la forma de disculparse por lo que había hecho. Y yo le sonreí. Pensé en lo que usted me había enseñado: que nunca hay que odiar a nadie. Le sonreía para decírselo; pero después pensé que él no pudo ver mi sonrisa, porque yo no lo veía a él, por lo negra

que estaba la noche. Solamente lo sentí encima de mí, y que comenzaba a hacer cosas malas conmigo (Rulfo, 2009, pp. 29-30).

El asesinato aparece casi en todas las narraciones: una suerte, un destino, de los seres míseros de estas tierras de barro y polvo, de estas relaciones humanas desmoronadas. En *Cuentos de barro* y *El llano en llamas*, hay, sin embargo, dos asesinatos son ejecutados con similar pericia, uno en espejo del otro: inconscientes, nunca premeditados, poco digeribles para los asesinos.

En «Hasta el cacho», de *Cuentos de barro*, Pedrón asesinará a su mejor amigo sin siquiera darse cuenta, en un impulso, al enterarse que el hijo que ha criado, Crispín, es producto de la infidelidad de su amigo y su difunta mujer:

—La Chica se metió conmigo. Nos véyamos escondidas tuyas. El Crispín es mijo...

Fue tan rudo el golpe asestado en el pecho de Pedrón, que éste no se movió; abrió un poco la boca. Sentía que una espada diaire le había pasado de óido a óido, al tiempo que un tenamaste le caiba en el estómago. Se puso cherche, cherche. El enfermo clavó sus lágrimas en aquel rumbo, y pidió perdón. No obtuvo respuesta; sólo un silencio puntudo, que le dio un frío violento. El pecado, rodando de la garganta al pecho, atravesó sus dos puntas, haciendo sentarse de golpe al maishtro. Dio un gruñido; buscó a tientas el borde de la vida, y cayó en brazos de sus familiares que llegaron corriendo. Pedrón aún estaba mudo, apoyado en la vista como en un bordón. De la gran escurana llegaban a su corazón aquellas palabras de alambre espigado: "El Crispín es mijo"... Sobre la cama descansaba ya muerto el morigundo. Le habían cerrado los ojos con los dedos, y la boca con un pañuelo azul. Alrededor de la cama empezaron las mujeres a verter rezos y lágrimas. Con ojos como botones, los hombres le miraban la boca traslapada. Naide supo exactamente lo que allí pasó: un gritar destemplado, un empujar, un "¡Jesús, Jesús!", un crujir de cama, un puñal de cruz ensartado hasta el cacho en el corazón del muerto (Salarrué, 2010, p. 89)

Y en «La cuesta de las comadres», Odilón asesina a Remigio Torrico casi con la misma puntería, en un pestañeo, sin darse cuenta:

Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del omblogo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.

Luego luego se engarruñó como cuando da el cólico y comenzó a acalambrarse hasta doblarse poco a poco sobre las corvas y quedar sentado en el suelo, todo entelerido y con el susto asomándole por el ojo.

Por un momento pareció como que se iba a enderezar para darme u machetazo con el guango, pero seguro se arrepintió o no supo ya qué hacer, soltó el guango y volvió a engarruñarse. Nada más eso hizo.

Entonces vi que se le iba entristeciendo la mirada como si comenzara a sentirse enfermo. Hacía amucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía porque nomás dio dos o tres respingo como un pollo descabezado y luego se quedó quieto (Rulfo, 2010, p. 22).

La crueldad no consiste únicamente en asesinar. O violar. La crueldad es otro escenario de las relaciones humanas. Varios cuentos de Salarrué y Rulfo están basadas en relaciones entre padres e hijos. Hombres que viven en ese paisaje desangrado, enconado, y que se han visto endurecidos. Se relacionan con dureza, con una extraña ternura, arisca, cruel.

La ternura endurecida

<i>Cuentos de barro, Salarrué</i>	<i>El llano en llamas, Juan Rulfo</i>
«¡A la puerca, vos! Cuchuyate contra yo, pué...» («Semos malos, <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 21)	«Todo esto que hago no lo hago por usted, lo hago por su difunta madre» («No oyes ladrar los perros», <i>El llano en llamas</i> , 2010, p.131)

Los padres de «Hasta el cacho», de Salarrué, y «No oyes ladrar los perros», de Rulfo, han dejado de querer a sus hijos: «Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a los malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde ya no vuelva a saber de usted», dice el padre en «No oyes ladrar los perros» (p.131).

Ambos maldicen su relación, uno por tener un hijo asesino («No oyes ladrar los perros») y el otro al darse cuenta de que el hijo que ha criado es en realidad hijo de su compadre, su esposa le fue infiel («Hasta el cacho»).

<i>Cuentos de barro, Salarrué</i>	<i>El llano en llamas, Juan Rulfo</i>
«¡Váyase, desgraciado, váyase; usté nues mijo, váyase; no güelva, babosada, no seya que se me vaya la mano!. Por dos veces, su papa le bía encumbrado el corbo». («Hasta el cacho», <i>Cuentos de barro</i> , 2010, p. 88)	«He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que le toca de mí la he maldecido. He dicho «¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le he dado!». («No oyes ladrar los perros», <i>El llano en llamas</i> , 2010, p. 132)

Ambos padres tendrán una brizna de ternura cuando los hijos ya han muerto.

La poetización de la violencia en Rulfo tiene también un parangón salarrueriano, pues su obra ha aprehendido el sentido poético de la descripción de la realidad. En 1966, Aub sostiene que durante la revolución mexicana los poetas de su momento no se vincularon a la causa social, ni a la tierra: «Los poetas de la época poco tienen que ver con los sucesos» (p. 27), sostiene. También desvincula los géneros, y agrega que de los narradores de la época: «Ninguno escribió versos» (íbidem).

5. EL MAESTRO DE RULFO

Salarrué y Juan Rulfo se conocieron en persona tardíamente: en 1966. Entonces, cada uno de ellos ya había escrito la mayoría de su obra, o, al menos, la fundamental.

Salarrué morirá en 1975, nueve años después del encuentro, y ya habrá publicado el grueso de su obra: *O-Yarkandal* (1927), *Cuentos de barro* (1933), *Cuentos de Cipotes* (1943), *Trasmallo* (1954), *La espada y otras narraciones* (1960), entre otras. Rulfo, como se sabe, solo publicó dos libros *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955); aunque en algunas entrevistas hablaba de una novela en proceso, que muchas veces llamó *La cordillera*; sin embargo, no volvió a publicar literatura después de *Pedro Páramo*, en 1955.

Hasta el cierre de esta investigación, no encontramos registros de un intercambio intelectual personal o amistoso después de 1966. Todo su intercambio intelectual es básicamente lector.

★

San Salvador, a la fecha

El Museo de la Palabra y la Imagen, en San Salvador, tiene una exposición permanente sobre Salarrué, el escritor más polifacético de El Salvador: fue pintor,

escultor, músico; desempeñó cargos diplomáticos, y fundó y dirigió instituciones que formaron parte de la época de oro para la historia del arte nacional, la Dirección Nacional de Bellas Artes y la Sala Nacional de Exposiciones.

Salarrué murió en 1975, a los 76 años. Había publicado más de 20 títulos y llevó consigo, a la tumba, la tradición de la cuentística que se verá reflejada en Rulfo: no el cuento vernáculo ni costumbrista, sino una narrativa de alto valor lírico, de perfección técnica y sobre el tema de la tierra: el campesino, lo que cultiva, de lo que vive, de lo que sufre, de lo que habla y cómo lo habla. Este cuento, pocas veces, será igualado o alcanzado con la misma maestría, como señala Ramírez, en la narrativa hispanoamericana posterior a ellos.

En la exposición biográfica «Himántara Diama Xitrán. Los Mundos de Salarrué» hay una vitrina con sus lentes, una maleta, unos pinceles, unos óleos y un libro abierto. De la colección «Letras Mexicanas», del Fondo de Cultura Económica: *Pedro Páramo*.

Pedro Páramo, publicado en 1955, se convirtió en un parteaguas de la literatura mexicana: la tierra y el campesino no volvieron a verse igual en México: había en ese caudillo, Juan Rulfo, una maldad poética, una violencia sublime, una fuerza narrativa, que significó una nueva brecha en la literatura mexicana, una brecha que, por el tema y el estilo, solo un autor, su autor, Juan Rulfo, transitó.

El libro fue firmado en 1967, por Juan Rulfo, en México D.F. Fue dedicado a Salarrué: «Para el maestro muy admirable Salarrué, con el cariño y sincero abrazo de su amigo Rulfo. México-III-67»

Aquí, como en la conversación con Claribel Alegría, resuena la palabra: maestro.

★

Salarrué participó en 1967 en el II Encuentro Hispanoamericano de Escritores. El encuentro fue organizado por la Asociación de Escritores de México, de la que Juan Rulfo era secretario (AEMAC, 2008, p. 84). El encuentro reunió a más de 100 escritores iberoamericanos entre la ciudad de México y Guanajuato, 93 latinoamericanos y 33 mexicanos; y entre los latinoamericanos se contaban:

Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Guimarães Rosa, Enrique Linh, entre otros, según la prensa de la época. Se trataba de autores que en su momento habían cambiado las literaturas de los países donde nacieron. Salarrué fue el escritor invitado para representar a El Salvador.

Esa fue la única vez que Juan Rulfo y Salarrué se encontraron frente a frente; antes, y tampoco después, hubo alguna correspondencia epistolar. La relación entre Rulfo y Salarrué fue una relación estrictamente literaria: se conocieron por sus libros: Primero Rulfo a Salarrué (probablemente entre 1943 y 1950) y posteriormente Salarrué a Rulfo.

★

Harold Bloom desarrolla el concepto de *padre literario* (2002, p. 28) en el ejemplo de Marlowe y Shakespeare, pero también plantea que en este caso el padre literario es «digerido y transformado» por el *hijo*.

No puede decirse que Shakespeare haya imitado a Chaucer y a la Biblia en el sentido que imitó a Marlowe y a Ovidio. Tomó vislumbres de Chaucer, y eran más importantes que sus orígenes Marloweanos u Ovidianos, por lo menos una vez que llegó a la creación de Falstaff. Lo digiere (Bloom, 2002, p. 28).

En este punto, Bloom es tajante al aclarar que la figura del maestro no se vincula a la imitación y mucho menos al plagio, pues digerir se comprende como *entender realmente cómo va el estilo y aplicarlo a su obra*.

La relación de padre e hijo literarios coincide con la relación literaria entre de Salarrué y Rulfo, aunque la palabra usada por Rulfo haya sido «maestro».

Bloom (1973 y 2002) establece también la figura de maestro; no en el sentido de un discipulado sino de un aprendizaje «digestión y transformación» —como sucede con el *padre literario*— de la obra leída por los *discípulos*, de los escritores.

En la historia de los aprendizajes la palabra maestro se refiere, la mayoría de las veces, a un discipulado, lo que implica un aprendizaje del contacto directo, con obra, persona y personaje, entre el alumno y el maestro.

Como sostiene Bloom (1973, p. 15) «Las influencias poéticas no tienen por qué hacer que los poetas se vuelvan menos originales, ya que frecuentemente los vuelven más originales, aún cuando no necesariamente mejores».

En este sentido, podríamos llamar a Salarrué el precursor y a Rulfo su epígono; es decir, el hombre que siga la huella —narrativa en el caso— del otro.

★

Las influencias escriturales pueden pasar en ocasiones inadvertidas por los mismos escritores. No se trata únicamente de la ansiedad que la influencia provoca, que, como sostiene Bloom, orilla al escritor a negar a su padre o al menos negar a la tradición a la que se adscribe, no por una herencia nacional, sino por una vocación escritural.

En una conferencia sobre la interpretación de los textos, en 1994, Umberto Eco, explica una correspondencia encontrada en su novela *El nombre de la rosa*, con la novela *La rosa de Bratislava*, del checo Émile Henriot, muy anterior a *El nombre de la rosa*, publicada en 1946. La correspondencia fue descubierta por su traductora Elena Costiucovich, quien explicó al autor que ambas novelas coinciden búsqueda de un misterioso manuscrito y un incendio al final se quema una biblioteca. Pero Eco no la había leído.

En este sentido, Eco, lejos de regodearse en la difícil idea de plagio, estima la relación entre fuentes escriturales inconscientes. Y apunta:

He leído análisis en el que el intérprete descubría influencias de las que no era inconsciente al escribir, aunque había leído esos libros de joven, y comprendo que estaba inconscientemente influido por ellos. (Mi amigo Giorgio Celli dijo que entre mis lecturas remotas debían de encontrarse las novelas de Dmitri Merezhkovski, y reconocí que tenía razón) (p. 89).

A raíz de esta investigación y de las reuniones con el presidente de la Fundación Juan Rulfo, Víctor Jiménez, el interés de la fundación por la obra de Salarrué ha nacido al punto de que Jiménez ha decidido estudiar la obra de Salarrué y en julio de este año escribió:

Rasgo peculiar de Salarrué es su empleo del habla popular como recurso literario. Creaba sus propios vocablos, anticipando en cierta forma a Guimarães Rosa o Daniel Sada, y en su país lo consideran precursor de Juan Rulfo: en la biblioteca del jalisciense se conserva un ejemplar de *Cuentos de barro* editado en Chile en 1943 (tal vez a instancias de Mistral), pero es de segunda mano y no resulta fácil saber cuándo pudo adquirirlo. En Salarrué y Rulfo hay cierta impasibilidad ante quienes actúan como si el mal que han cometido fuese extraño a ellos (Jiménez, 2012).¹⁸

La lectura contextualizada de la obra de Salarrué abre para la Fundación nuevas perspectivas sobre las lecturas de Juan Rulfo y su influencia escritural. Jiménez, en su análisis, recurre a la ternura que evocan ambos autores en sus planteamientos de la poética de la violencia que exhibe descarnados planteamientos.

Una canción sentimental basta a Salarrué para exhibir a unos asesinos, y cuando el hijo de Guadalupe Terreros se hace justicia al ejecutar a Juvencio Nava, homicida de su padre, Rulfo delinea al malvado, que implora que no lo maten, mediante las palabras con que intenta banalizar su crimen: "El difunto don Lupe era solo, solamente con su mujer y los dos muchachitos todavía de a gatas" (Jiménez, 2012).¹⁹

18 Debido que los miembros de la Fundación no conocían la obra de Salarrué, producto de esta investigación se les regaló la obra completa de Salarrué.

19 Artículo del presidente de la Fundación Juan Rulfo Víctor Jiménez, publicado en formato únicamente digital en *La Jornada* de Jalisco, disponible en: <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/07/23/portal-de-letras-%E2%97%97-salarrue/>

La influencia de la narrativa de Salarrué en la narrativa de Juan Rulfo ha permitido el desarrollo de una cuentística singular para las letras hispanoamericanas. La narrativa de Rulfo es una fuente inagotable de investigaciones, aún en nuestros días.

Esta investigación —continua— ofrece la apertura de una nueva veta investigativa de la literatura de Rulfo y Salarrué. El estudio no cuestiona la originalidad de Rulfo sino sus transformaciones literarias a partir de la lectura de una fuente como Salarrué.

Salarrué ha sido estudiado desde su aporte al neoindigenismo/costumbrismo y en un perfil político pero no, hasta la fecha, como un autor que pudo influenciar la creación latinoamericana en otro contexto.

La importancia del mito, en una sociedad y una literatura de joven fundación como la salvadoreña, pelagra precisamente en su base ficcional. Esta investigación, sin embargo, ha podido sostenerse con bases teóricas y críticas que permiten establecer una verdadera relación de influencia entre Rulfo y Salarrué.

La influencia literaria debería interpretarse como un riquísimo entramado que nos lleve a descifrar las lecturas de los autores y la manera en que han logrado erigir sus universos: bellos por terribles, como los Salarrué y Juan Rulfo.

REFERENCIAS

Libros

- Alegría, C. (2008). *Mágica tribu*. San Salvador: Índole Editores.
- Asociación de Escritores de México. *Memoria de la Asociación de Escritores de México*, A.C. (2008). XLV Aniversario. México.
- Aub, M. (1969). *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Autores varios. (1995). *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.
- Bajtín, M.M. (1999). *Estética de la creación*. México: Siglo XXI Editores.
- Baudelaire, C. (1999). *Las flores del mal*. Madrid: Edimat Libros.
- Bloom, H. (1973). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores C.A.
- (2002). *Shakespeare. La invención de lo humano* (2. ed.) Barcelona: Anagrama.
- (2011). *Anatomía de la influencia*. Madrid: Taurus.
- Campbell, F. (ed). (2003). *La ficción de la memoria: Juan Rulfo frente a la crítica*. México: Ediciones ERA/Universidad Autónoma de México.
- Campobello, N. (2003). *Cartucho*. México: Factoría Ediciones.
- Eco, U. (1994). *Interpretación y sobre interpretación*. Inglaterra: Universidad de Cambridge.

- Escobar Ohmerset, Antonio et al (eds.). (2011). *Arquitectura histórica del poder: Naciones y nacionalismos en América Latina. S. XVII-XVIII*. México: Colegio de México.
- Geoffroy Rivas, P. (2004). *La lengua salvadoreña. El español que hablamos en El Salvador*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Hernández, J. (compilador). (1990). *Carlos Fuentes: Territorios del tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica. México.
- Jiménez, V., et al (2009). *Juan Rulfo: Otras miradas*. México: Fundación Juan Rulfo.
- Lara Martínez, R. (1993). *Salarrué o el mito de la creación de la sociedad mestiza salvadoreña*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Lara Martínez, R. (2011). *Política de la cultura del Martinato*. San Salvador: Editorial Don Bosco.
- Pérez Martínez, H. (2000). *En pos del signo. Introducción a la semiótica*. (2ª ed.). Zamora, Michoacán: Colegio de Michoacán.
- Portal, Marta. *Rulfo: dinámica de la violencia*. Madrid: Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984.
- Roque Baldovinos, R. (2012). *Niños de un planeta extraño*. San Salvador: Editorial Don Bosco.
- Rulfo, J. (2010). *El llano en llamas*. México: Editorial RM.
- Rulfo, J. (2009). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM.
- Rulfo, J. (2003). *Aire de las colinas, correspondencia de Juan Rulfo y Clara Aparicio*. México: Editorial RM.
- Salarrué. (2009). *Cuentos de barro*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- (1976). *El ángel en el espejo*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho. Prólogo y selección de Sergio Ramírez.
- Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

Revistas

Autores varios. (Diciembre, 2006). *Viento en Vela*. Rulfo 90 años, 2 (1). México.

Periódicos

Periódicos *La Jornada* y *Excélsior*, México marzo de 1967.

Fuentes orales

Eduardo Casar, poeta y maestro de literatura de la Universidad Autónoma de México (UNAM) y de la Escuela de escritores de la SOGEM (México)
Víctor Jiménez, investigador de la Fundación Juan Rulfo (México).

Fuentes archivísticas

Museo de la Palabra y la Imagen de El Salvador

Correspondencia de Salarrué, 1937-1968

C-SAL-C. 36 F8. Carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 10 de septiembre 1941. El gobierno chileno desea publicar obra de Salarrué.

C-SAL-02 1942 AMI. FI 06. Carta de Salarrué a Olga Parde Ritchie, Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 20 de mayo de 1942. Sobre publicación de *Cuentos de barro*.

Fundación Rulfo de México

Biblioteca del autor.

Fuentes en soporte electrónico

Casasús, M. (2003). Entrevista a Víctor Jiménez: «Publicamos un caleidoscopio de lecturas sobre Juan Rulfo». *Clarín*, Chile, s.f. Recuperado el 10 de febrero de 2012. Disponible en: http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/Entrevista_Victor_Jimenez.pdf

- Jiménez, V. 23 de julio de 2012. Salarrué. *La jornada*. Recuperado el 25 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2012/07/23/portal-de-letras-%E2%97%97-salarrue/>
- Montúfar, Julia. Un manuscrito de Salarrué. *Comunica UCA*, San Salvador. Recuperado el 20 de mayo de 2013. Disponible en: <http://www.uca.edu.sv/virtual/comunica/archivo/nov032006/notas/nota17.htm> noviembre 3 de 2006
- Panero, Juan Luis. *Entrevista a Juan Luis Panero* sobre Juan Rulfo. S.f. Recuperado el 6 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=pV8PJTOcP8Q&feature=related>
- Sommers, J. (15-VIII-1973). Entrevista a Juan Rulfo. *Siempre! La cultura en México*, (1,051) pp. VI-VII. Recuperado el 1 de agosto de 2012. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rulfo2.htm>
- Roque Baldovinos, R (2012). Una incurable tristeza de raza. *Revista Brújula*. Recuperado el 20 de octubre de 2012. Disponible en: <http://brujula.ucdavis.edu/files/2012/05/139-64Roque-BaldovinosEnfoquesVol9.pdf>
- Soler, J. (1973). Entrevista a Juan Rulfo. *Programa A fondo*. Recuperado el 2 de diciembre de 2012. Disponible en http://www.es.lapluma.net/index.php?option=com_content&view=article&catid=97:literatura&id=336:al-escriptor-hay-que-dejarle-el-mundo-de-los-suenos-&Itemid=431

AGRADECIMIENTOS

Centro Nacional de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (CENICSH)

Adolfo Bonilla

Director

Carlos Rodríguez Rivas

Coordinador de proyecto

Jaime Lobo

Administración

Fundación Juan Rulfo

Víctor Jiménez

Presidente

Juan Francisco Rulfo

Fundador

Museo de la Palabra y la Imagen

Carlos Henríquez Consalvi

Director

Jakelyn López

Archivo histórico y Biblioteca

Eduardo Casar (México)

David Escobar Galindo (El Salvador)

Sergio Ramírez (Nicaragua)

Cecibel Romero (El Salvador)

María Tenorio (El Salvador)

Benjamín Morales (México)

Lauri García Dueñas (México)

Javier Norambuena (México)

María Ester Méndez de Anargyros (El Salvador)

Patricia Trigueros (El Salvador)

Rodrigo Dada (El Salvador)

Katya Salamanca (El Salvador)

Coleccionistas privados de obra de Salarrué (El Salvador)

SOBRE LA AUTORA

Elena Salamanca, (El Salvador, 1982)

Máster en Historia Iberoamericana Comparada por la Universidad de Huelva, España.

Lic. en Comunicación Social por la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador.

Especializada en investigación en historia cultural y literatura.

En investigación ha escrito *Correspondencias entre Juan Rulfo y Salarrué. La resonancia de Cuentos de barro en El llano en llamas* (Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, 2013); *Monumentos y Esculturas del Rincón Mágico* (Fomento Cultural del Banco Agrícola, 2013); *Los libros de San Lucas, s. XVII y XVIII* (tesis del Máster Iberoamericano en Historia Comparada por la Universidad de Huelva, 2012); *Menudo Universo. Historia del pan dulce en El Salvador, s. XVII-XX* (Panadería El Rosario, 2011) e *Historia de la Sala Nacional de Exposiciones y la Colección nacional de pintura y escultura* (Secretaría de Cultura-AECID, 2010).

En literatura, ha publicado *Landsmoder* (Editorial Equizzero, San Salvador, 2012), *Peces en la boca* (Editorial Literal, México, 2013 y Editorial Universita-

ria, San Salvador, 2011) y *Último viernes* (Dirección de Publicaciones e Impresos, El Salvador, 2008).

En 2009, fue becada para escribir una novela en el programa de Estancias artísticas para creadores de Iberoamérica y Haití del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes de México y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Su obra ha sido incluida en *Barcos sobre el agua natal* (Editorial Literal, México-España, 2012); *4M3R1C4 2.0* (Editorial de la Universidad de Nuevo León, México, 2012); *Hallucinated Horse* (Pighog Press, Inglaterra, 2012); *Voces de mujeres en la literatura centroamericana* (Universidad Alcalá de Henares, España, 2012); *Una madrugada del siglo XXI* (El Salvador, 2010); *Selección literaria de las Estancias artísticas para creadores de Iberoamérica y Haití* (FONCA, México, 2009) y *Nuevas Voces Femeninas* (Editorial Universitaria, El Salvador, 2009).