

EL OJO DEL ZOPILOTE: RULFO Y "LA CUESTA DE LAS COMADRES"

Alberto J. Carlos

"La cuesta de las Comadres," se ha dicho, "es un relato simple al que el propio Rulfo no le concedía una importancia especial; por su anécdota y su estructura no daría, en principio, lugar a elucubraciones sobre planos cruzados o sobre tiempos interferidos o sobre técnicas novedosas..."¹ El cuento se puede resumir de la siguiente manera: "alguien cuenta, sencillamente, cómo y aparentemente por qué, mató a Remigio Torricos."² En efecto, el viejo que narra el cuento parece explicar todo: hasta se podría creer que casi no hay aspectos dudosos ni puntos verdaderamente oscuros. Pero la manera campechana de narrar engaña y el texto mismo en sus dos segmentos parece encogerse y retraerse, cerrando -o por lo menos haciendo de difícil acceso- la entrada en las estructuras menos superficiales del relato. Si el lector se contenta con permanecer al exterior del texto, con lo meramente apariencial, no se requiere comentario alguno. De todas maneras, en este cuento hay problemas textuales que discutir y, si "texto" de veras quiere decir "tejido," esos problemas son nudos que hay que desatar, descifrando, si se puede, los signos lingüísticos que en su configuración textual poseen algo de ambiguo o ambivalente. Dentro de las limitaciones normales de espacio y tiempo, no se puede aspirar a la contemplación de la totalidad paradigmática del texto rulfiano, pero, por otra parte, aunque sea modestamente vale la pena tratar de continuar lo que otros ya han iniciado: el estudio del peculiar sistema de significación en los textos de Rulfo.

Noé Jitrik no se equivoca al centrar su análisis en el aspecto visual de "La Cuesta de las Comadres": la vista domina las posibilidades narrativas de una anécdota sencilla y, hasta si se quiere, banal. Ese narrador, que evoca de manera tan concreta la realidad campesina post-revolucionaria, al mismo tiempo, por

1 La cita es de Noé Jitrik, *La vibración del presente*, (México: Fondo de Cultura, 1987), p.157.

2 Jitrik, *La vibración ...*, p.157.

medio de su incontestable pericia narrativa y ese tono campechano, hace creer que no existen complejidades: por un lado hay esa preocupación por la luz, con el contraste entre lo oscuro y lo claro y, por otro, allí están esos sutiles registros de la voz que narra, cuyas suaves modulaciones le dan forma a lo que aparenta sencillez pero que resulta un denso tejido verbal. Conviene señalar que la manera ingenua del narrador en verdad se revela mucho menos transparente y directa de lo que se esperaría. Al principiar la narración, lo que se afirma en un momento muy pronto o se contradice o se modifica radicalmente. Por ejemplo, la aserción inicial:

"Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos"³

se altera en la siguiente oración cuando el narrador repite que siempre fue amigo de los hermanos Torrico, pero ahora agrega, casi como si no importase, el detalle de que esa entrañable amistad duró "hasta tantito antes de morir," precisión que invalida parte de lo que antecede. El narrador, por un instante, también deja fuera de lo que relata otra circunstancia que hará su afirmación más paradójica, entendiendo la paradoja como expresión en que hay una contradicción aparente. ¿No se trata de un viejo taimado que no cree oportuno al empezar su cuento revelar que, a pesar de ser su amigo, él mismo asesinó a Remigio Torrico? Ciertamente se acepta que el personaje narrador tiene derecho de dejar para más tarde esta revelación, esta extraña "confesión" -aunque no sienta ni remordimiento ni deseos de arrepentirse- puesto que su peculiar modo de expresarse contribuye a mantener viva y candente la narración. La prolongación del interés narrativo depende precisamente de que el viejo narrador vaya soltando paulatinamente detalles vagos y contradictorios, luego precisiones y correcciones y, finalmente, algunas aclaraciones. Y, sin embargo, el texto sigue siendo oblicuo a causa de ciertas peculiaridades narrativas. El siguiente trozo de "La Cuesta de las Comadres" ha sido comentado, particularmente en el uso de la palabra "muerto":

- Ese que está allí tirado parece estar muerto o algo por el estilo.
- No, nada más ha de estar dormido... Yo fui y le di una patada en las costillas para que despertara; pero el hombre siguió igual de tirante.

3 Citamos por la quinta edición de *El llano en Llamas* (México: Fondo de Cultura, 1961).

- Está bien muerto - le volví a decir.
- No, no te creas, nomás está tantito atarantado porque Odilón le dio con un leño en la cabeza... Ya por último le di una última patada al muertito.

Y concluye Hill: "La palabra 'muerto' aparece por primera vez en yuxtaposición con la frase 'o algo por el estilo.' Esto indica una actitud ligera, todavía insegura, sin emoción, ni siquiera espanto, con que se mira la posibilidad de la muerte. Después aparece en forma combinada, más decisiva, "bien muerto," definitivamente enfática. Por último, aparece en el diminutivo, con un tono casi íntimo, hacia un *fait accompli irremediable*"⁴. Es cierto que en la segunda parte del primer segmento se esclarecen en parte las afirmaciones contradictorias o paradójicas, pero ¿no se esperaba que antes de terminar su monólogo se deberían disipar casi todas las dudas y dejar resueltos algunos de los misterios, o descifrados gran parte de los enigmas?

Todavía en los párrafos iniciales el narrador cuenta algo que pertenece al campo semántico de la paradoja: después de la Revolución, la Cuesta de las Comadres se repartió entre las sesenta personas que allí vivían y a los Torrico sólo les tocó un pequeño terreno; pero algo misterioso ocurre porque muy pronto la Cuesta, dice el narrador, sin explicar cómo ni cuándo, ya "era de los Torricos" dejando en el aire la manera en que se produce ese cambio. Tan sólo se comenta, como si fuera penoso decirlo, que "los Torricos no la llevaban bien con todo el mundo." Está claro que quiere decir que no se llevaban bien con nadie, pero el narrador sin duda cree importante minimizar el desacuerdo, al tratar de presentar el lado menos negativo. Luego dice que seguido había desavenencias o disputas y que, al parecer, los Torrico siempre salían ganando: "ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima..." Esta situación paradójica se acepta como si tuviera una explicación visible y manifiesta a pesar de que jamás se diga con qué derecho se posesionaron de toda la tierra. De modo que esa primera parte del primer segmento la integran dos paradojas que desconciertan al lector y termina con la narración del progresivo abandono de la Cuesta de las Comadres. Aun después de la muerte de los Torrico, dice el narrador, sigue el éxodo hasta

4 Diane E. Hill: "Integración, desintegración e intensificación en los cuentos de Juan Rulfo", en Hemly Giacomani, *Homenaje a Juan Rulfo* (Nueva York: Las Américas, 1974, p.107.)

que no queda sino él. La Cuesta se convierte en un lugar despoblado, tan solitario que ahora hasta los cuervos se sienten angustiados allí:

- "De vez en cuando, también los cuervos volando muy bajito y graznando fuerte como si creyeran estar en algún lugar deshabitado."

Esta tierra donde todos hubieran podido vivir en paz y armonía, si no fuera por la avaricia y el atropello, se queda baldía, abandonada: ahora nadie habita esos parajes estériles, olvidados de los animales, de los hombres y de Dios.

Los primeros párrafos contienen el germen de todo el cuento. En los que siguen se agregarán detalles que harán más inteligible el relato.

Pero en esa primera parte -que funciona como catáfora- se ha dicho casi todo: se anuncia y prefigura lo que sigue. Hasta ese punto se ha narrado sin precisar bien quién narra ni dónde. Se alude al presente sólo en el tercer párrafo: "Sin embargo, de aquellos días a esta parte..." Hay que esperar hasta el último de los ocho párrafos para que el narrador trate de identificarse y ubicarse claramente: "La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí." Es decir, tal es el aquí y ahora, el tiempo y el lugar de la enunciación.

De esta parte, en adelante, el relato continúa anclado al presente y al lugar donde se encuentra el narrador: "Antes desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía Zapotlán." La oposición entre ese antes y el ahora, en verdad, ocupa todo el relato aunque sea sólo por implicación. Y no es sorprendente que los tiempos con que se representa el pasado dominen: se sabe que las oraciones en imperfecto describen y forman el fondo -lo sostienen- mientras que las oraciones en pretérito cortan y terminan la acción sobre ese fondo. Se pudiera hablar de segundo y primer planos. En "La Cuesta de las Comadres" el imperfecto se utiliza casi exclusivamente durante la totalidad del primer segmento en tanto que el pretérito se acapara el último segmento. Esto corresponde a lo que Greimas designa como lo durativo -el imperfecto hace que la acción 'dure'- y lo terminativo, el pretérito raja con su filo terminativo la 'tela' descriptiva de lo durativo o repetitivo. Así es que en este relato se distingue entre narración y representación, entre diégesis y mimesis. Los tiempos del pasado contrastan con el presente narrativo y tienen sentido sólo en oposición a la situación desastrosa en que se encuentra la Cuesta en el ahora del narrador.

Se lamenta que ahora, desde el aquí del narrador, ya no se pueda ver

Zapotlán; ha quedado la ciudad fuera de vista allí abajo. Las hierbas tan crecidas que ya no se divisa la blancura, la mancha de la ciudad en el valle. Y claro que el verse o no verse Zapotlán importa poco; tiene sentido el detalle sólo porque representa el abandono de la Cuesta de las Comadres por la gente que se va huyendo de la hostilidad de la naturaleza -las heladas que acabaron con las siembras en una sola noche, por ejemplo- y, sobre todo, huyendo de la terrible calamidad inhumana que significan los Torrico.

No se puede exagerar la importancia de las oposiciones semánticas del cuento: antes y después, aparecer y desaparecer, arriba y abajo, aquí y allá, afirmar y dudar, ellos y nosotros, los Torrico y la gente de la Cuesta, Zapotlán y la Cuesta, la rivalidad entre ciudad y campo, inocentes y culpables, agresores y sus víctimas, los elotes del narrador y los de los otros, el implicado tú y el yo narrador, madurez y vejez, las oposiciones gramaticales imperfecto/pretérito y esos dos tiempos cotejados al apenas mencionado presente narrativo. Desde el punto de vista formal se debería oponer narración contra representación, *histoire* sencilla contra *sujet* complejo, es decir, la realidad concreta que se evoca y la manera -resbaladiza, paradójica, a veces totalmente contradictoria- de evocarla. Son estas oposiciones en realidad las que estructuran el relato, las que lo significan.

En el juego de espacio y de tiempo se recorre físicamente de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba: desde el punto de vista temporal de un presente se mueve hacia el pasado y luego otra vez hacia el presente. Esta movilidad espacial y temporal sirve para elaborar el quehacer narrativo y todo sucede por medio de una conciencia que recuerda, tranquila, lo que pasó hace muchos años. Para Jitrik la oposición luz/oscuridad es primordial: figura directamente en el episodio con que se cierra la narración: "'Ver' y 'luz' integran," según él, "un sistema que tiene múltiples reparaciones en el relato, de diverso alcance, un poco como el 'aquí/allá'." Jitrik hace un recuento de los varios significados que al verbo "ver" se le puede dar: como metáfora significa 'concepto moral'. Así sucede en la oración "A nadie nos pudieron ver con buenos ojos los de Zapotlán." Y en "...la docena y media de lomas verdes que se veían allí abajo eran juntamente de ellos," se transforma en verbo de apropiación. Todavía en otro contexto, "ver" sirve para tener en cuenta una situación, para verificar: "...viendo que tardaban en regresar."

Esto lleva a Jitrik a concluir que existen tantas variantes y, por lo tanto, es posible que sea un principio generador o, al menos, 'productivo' de la narración que hace visibles sus coordenadas en su semántica. No es de extrañar que Jitrik se acerque al texto por el lado de la metaficción. Se trataría entonces de un texto

escurridizo, proteico, que está en el proceso de hacerse y deshacerse, siempre consciente de su propia calidad de discurso narrativo. Y -dice- si Remigio "tiene un solo ojo, que tiene un gran alcance de vista, es con una aguja de arria (que tiene un solo ojo) que el narrador lo mata; y, como si fuera poco, el ojo de acero es clavado en el ombligo que es un ojo vuelto hacia adentro⁵." Se debe tener en cuenta que Jitrik está hablando sólo de la metaficción cuando sostiene "...si el narrador asesina a Remigio no es por nada particular, nada personal o caracteropético; lo asesina porque 'le tapa la luz' y, en consecuencia, le está amenazando su posición de narrador, acaso con la esperanza de reemplazarlo,...y con el secreto anhelo de 'contar otro cuento'.⁶" La importancia que se le concede a la vista ya está en el texto: por ejemplo, Remigio es tuerto y el nombre de Odilón, si es cierto que es forma masculina de Odilia, también se relaciona con lo visual. El pueblo de Santa Odilia en Alsacia -Odilienberg- es un lugar de peregrinaje para los ciegos y los que tienen enfermedades de los ojos. Respecto al proceso, al acto de elaborar un cuento, se podría aducir el hecho de que el narrador esté cosiendo (léase 'tejiendo', acaso un texto) cuando llega Remigio a pedirle explicaciones. Si se permite que Remigio mate al narrador, otro tendría que contar el cuento.

Al aspecto proteico, chicloso, fluido, de la enunciación se le podría dar un nombre, pero aunque se digan las cosas, no se dicen directamente.

Remigio critica al narrador: "Ir ladereando no es bueno" y luego; "A mí me gustan las cosas derechas, y si a ti no te gustan, ahí te lo haiga, porque yo he venido aquí a enderezarlas..." La verdad es que el narrador cultiva el discurso del soslayo, del equívoco, del disfraz: menciona "desavenencias," habla del 'mal' que los Torrico habían infligido y describe más o menos lo que hacían, pero deja que el lector entienda como pueda, a veces por lo que no se dice. El discurso del disimulo -discurso muy mexicano- no dista mucho de la mentira: es superficial, exterior, oculta lo que está debajo de las apariencias, encubre lo que se juzga escabroso, desagradable, inoportuno.

Se disimulan la pobreza, el sufrimiento, la violencia, la culpa. Por esa razón lo que hace Remigio en la escena citada es confrontar el discurso del disimulo con el de la verdad. "Ladereando" se opone a las "cosas derechas" y a

5 Jitrik, p.167.

6 Jitrik, pp.167-168.

querer "enderezar" lo torcido. Sin embargo, en el episodio del arriero, el propio Remigio se vale del discurso del disimulo para que el narrador no se asuste. El narrador quiere averiguar la verdad cuando afirma, "Está bien muerto," y Remigio le contesta, "No, no te creas, nomás está tantito atarantado porque Odilón le dio con un leño en la cabeza, pero después se levantará. Ya verás.." El discurso del disimulo tiene que ser ambiguo, elástico, blando, para cambiar de forma. Es para encubrir la realidad, para disminuirle fealdad a los hechos que se narran, disfrazándolos con el doble sentido, la incertidumbre, la vaguedad. Y aquí se hace dudar hasta de que matar a alguien sea un acto abominable: "Por eso, al pasar Remigio Torricos por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo...Hacia mucho que no me tocaba ver una mirada así de triste y me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arriba del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto." Gutiérrez Marrone cita a Spitzer en lo que tienen que ver los diminutivos con el discurso literario:

"Los sufijos funcionan como la signatura en clave en la música: ellos determinan el tono de la frase.⁷" Aquí ese "cerquita" y "arribita" disfrazan la despiadada crueldad del acto, el asesinar a Remigio así nomás a sangre fría: la compasión que dice que experimenta al verle la cara a la víctima no lo hace desistir sino que lo impulsa a rematarlo.

Este tipo de discurso se acomoda también a la estructura narrativa. Es cierto que se puede decir que el relato se divide en dos partes, pero ésta es una división puramente gráfica. Desde el punto de vista de la enunciación, el texto tiene tres etapas narrativas. La última empieza donde se lee: "A Remigio Torricos yo lo maté" y la segunda con el décimo párrafo, que dice: "Antes, desde aquí, donde estoy..." Si es así, entonces la estructura formal posee una simetría perfecta. En el primer ciclo narrativo predomina el imperfecto con que se describe la iteración y éste continúa en la primera parte de la segunda etapa. En la última parte del segundo ciclo narrativo se impone el perfecto simple o pretérito que predomina hasta el final. En verdad que cada ciclo es como un vuelo de pájaro o, si se quiere utilizar la palabra mexicana que significa "buitre",

7 Nila Gutiérrez Marrone, *El estilo de Juan Rulfo: Estudio Lingüístico* (Nueva York, Bilingual Press, 1978), p 80

sería como vuelo de zopilote en que se recorre con la vista el terreno que se ve abajo. El zopilote depende de su extraordinario ojo para nutrirse puesto que no baja de sus alturas si no ve animal muerto. En la primera etapa todo aparece distante y remoto, pero ya al acercarse más al suelo, silenciosamente, se ve mejor y con suficiente detalle como para entrar en acción. Cada ciclo narrativo es como el descendiente vuelo periférico del zopilote que disimula su interés dando vueltas en espiral, contemplando pacientemente desde arriba lo que lo puede atraer abajo. Cuando aterriza tiene lugar la violencia; se traga la presa despedazándola con su pico filoso. En realidad, el cuento parece narrarse en tres ciclos y en forma de espiral, regresando cada vez al sitio donde se empezó y aumentando los detalles para hacer más amplio el cuadro.⁸

El nombre de Remigio (*Remige*, en francés) remite a remera que es una de las plumas grandes en que terminan las alas de las aves grandes. Como los zopilotes, Remigio tiene un alcance de vista increíble; se sienta en el sitio más alto de la Cuesta de las Comadres para ver lo que sucede abajo ("..de allí a saber qué bultos se movían por el camino no había ninguna diferencia.."). La narración se mueve de la misma manera: se describe la acción desde lejos; luego ya un poco más de cerca se imita una escena (la del arriero, por ejemplo) para concluir con la minuciosa representación de cómo el narrador asesinó a Remigio Torrico. Para acabar con esa escena en que aparecen los zopilotes: "...fue por esos días, porque en Zapotlán estaban quemando cohetes, mientras que por el rumbo donde tiró a Remigio se levantaba una gran parvada de zopilotes a cada tronido que daban los cohetes." Esta escena y la otra al final del primer ciclo narrativo representan el relato entero; contienen la esencia de lo que ocurre y se describe en el texto. Marcan distintamente en un texto, que se quiere y se caracteriza como amorfo y elástico, la dirección hacia donde apuntan los signos lingüísticos y las figuras retóricas, un lugar que incluye también el contexto del texto. La descripción de los zopilotes que devoran el cadáver de Remigio Torrico sirve como emblema de la violencia, de la agresión, de la avaricia asesina. La escena al final del primer ciclo narrativo funciona también como divisa: la desolación del

8 Manuel Durán dice: "Casi siempre hay en esos cuentos un movimiento en crescendo: a través de la conversación o del monólogo interior, dando rodeos, nos vamos acercando al detalle o detalles, más significativos, que van a hacer que las distintas piezas del rompecabezas, dispersas al principio, caigan en sus lugares adecuados.." en *Tríptico mexicano* (México: Septentas, 1973), p.15.

campo después del abandono de la tierra por la gente que la había trabajado, asusta y angustia hasta a los cuervos que graznan en protesta contra la naturaleza inhospitalaria. La imagen con que se representa el desamparo en esa primera escena es producto de la otra al final del relato y no tiene sentido sin ella. Estas dos escenas que se distinguen la una de la otra con su antes y después, su causa y efecto, remiten, a la vez, a su contexto histórico y sostienen todo el sistema semiótico.

Si de veras se han desatado algunos nudos del tejido verbal que es "La Cuesta de las Comadres", ojalá sea fácil aceptar que en este relato se capta la imagen del campo mexicano de la post-revolución en dos momentos: en uno los zopilotes picotean a oscuras el cadáver de uno de los Torrico y en otro se describe la tierra baldía, estéril, abandonada a la intemperie, tierra que ya no atrae ni siquiera a las aves de rapiña. En su contexto histórico, se entiende que ha habido injusticia social en México. Dice Serna Maytorena: "Estos cuadros aparecen montados sobre un fondo de fuerzas revolucionarias que explotaron y se consumieron tratando, precisamente, de erradicar esta repetida situación de despojo a que se ve sometido el hombre de la tierra en forma periódica."⁹ El propio Rulfo en Madrid el año 1979 contestó, según Marta Portal, de manera específica y enfática a la pregunta sobre "La Cuesta de las Comadres": "..Yo en principio quise presentar un cacique, que es cosa característica de México. Existe un caciquismo tanto a nivel regional como a nivel estatal (...) cada cacique domina cierta región que el Estado deja en sus manos."¹⁰ Nótese que Rulfo no utiliza ninguno de los tiempos con que se designa el pasado, haciendo que el cuento tenga vigencia todavía en el presente.

Es cierto que el contexto de un mensaje, aunque sea sólo de una comunicación literaria, por ser su medio ambiente material, reduce su potencial de polisemia; es decir, empobrece el texto artísticamente. Por esta razón, hay que insistir en el aspecto literario del texto, en su literariedad. Por lo tanto, se debe señalar que aquí el subtexto de Rulfo es nada menos que el conocidísimo Libro Noveno de *La Odisea* de Homero.

Se trata del episodio en que aparece el gigantesco monstruo Polifemo.

9 Manuel Antonio Serna Maytorena, *Aproximaciones y reintegros a la cuentística de Rulfo* (Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981), p.53.

10 Citado en Marta Portal, *Rulfo: Dinámica de la violencia* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica), 1984, nota en la pág.80

Recuérdese que cuando el narrador describe la sombra del tuerto Remigio, dice: "La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio." Era gigantesco. En *La Odisea* se describe a Polifemo como alguien que parecía más como la cumbre de una montaña que un hombre común y corriente. También como rasgo físico excepcional es sabido que Polifemo posee un solo ojo, y de Remigio, dice el narrador, "el ojo negro y medio cerrado que le quedaba parecía acercar tanto las cosas que casi las traía junto a sus manos." Remigio es enorme, monstruoso, muy parecido a Polifemo tanto por sus inclinaciones perversas como por su estatura. Lo que pasa en la Cuesta bien podría calificarse como una especie de canibalismo. Remigio y Odilón se "tragan" al prójimo. No se debe olvidar que Polifemo mata a dos de los compañeros de Ulises y luego se los come golosamente. El tradicional regalo al huésped que le promete a Ulises, dice el monstruo, será no comérselo hasta que no se haya comido a sus compañeros. ¿Cómo no concluir que se ha entrado en un mundo salvaje: la gente de la tribu primitiva de Polifemo es una que no parece conocer la agricultura, su vida depende de sus animales, de su ganado -sobre todo chivos como en la Cuesta- a pesar de que la tierra es rica y fértil. Se vive sin ley alguna y allí se desconfía siempre del prójimo como en los cuentos de Rulfo. Así como Ulises espera hasta que Polifemo se emborrache, el narrador también se vale de la astucia para asesinar a Remigio cuando está borracho.

Además, no le clava una estaca caliente en el ojo solitario, como hizo Ulises con Polifemo, pero sí le ensarta la aguja de arria en el ombligo y luego en el corazón. Ulises al escapar de la cueva le explica a Polifemo que lo castiga, encajándole la estaca en su único ojo y en el cuento de Rulfo el narrador le confía al difunto que él no había matado a Odilón. Si Remigio no hubiera llegado amenazándolo, nada hubiera sucedido. Pero esta aclaración se hace justo cuando ya no pelagra su vida, cuando ya le ha madrugado al gigante.

Remigio con su hermano había aterrorizado a los sobrevivientes, no de la guerra de Troya pero sí de otra guerra de diez años, mítica también, y es curioso, que al tratar de estudiar la intertextualidad del relato, se recae justamente en un contexto también político. De modo que se tiene que volver a los parámetros de la historia: es decir, que aun cuando ya no haya nadie que de veras recuerde la vida de la post-revolución, el relato todavía constituirá no sólo un extraordinario texto literario sino también, a la vez y aunque no se quiera, un sobrio comentario sobre lo que se sufre en un mundo cruel e indiferente, resultado de las pasiones de

hombre y geografía. Tal es este increíble mundo que describe Rulfo, injusto, bárbaro, donde la gente inocente y desvalida sufre la agresión de bestias gigantes, de grotescos monstruos aprovechados, de asquerosos zopilotes criminales.

State University of New York at Albany
Albany, Nueva York 12222