



OSWALDO ESTRADA¹

University of North Carolina at Chapel Hill

oestrada@email.unc.edu

Artículo recibido: 21/12/2012 - aceptado: 03/02/2013

HUMOR Y TRAGEDIA: LA RISA CARNAVALESCA DE JUAN RULFO EN «ANACLETO MORONES»

RESUMEN:

Este trabajo explora el uso del humor carnavalesco en el cuento «Anacleto Morones» de Juan Rulfo. Tomando en cuenta diversos estudios anteriores y los postulados de Mikhail Bakhtin con respecto a la risa y el humor en la Edad Media y el Renacimiento, se descubre en el texto rulfiano una actitud regeneradora y el virus que metafóricamente desestabiliza mitos calcificados por el tiempo y la tradición. Precisamente debido a sus profundidades filosóficas y posibilidades utópicas, este tipo de humor no sólo entretiene, como se ha dicho en incontables ocasiones, sino que funciona en el texto como una verdadera herramienta crítica.

PALABRAS CLAVE: Juan Rulfo, «Anacleto Morones», Lucas Lucatero, humor, risa carnavalesca

ABSTRACT:

This article explores the use of carnivalesque humor in Juan Rulfo's short story, «Anacleto Morones.» Taking into account previous studies and Mikhail Bakhtin's postulates on laughter and humor in the Medieval Era and the Renaissance, the critic traces in Rulfo's short story a renovating attitude and the virus that metaphorically destabilizes myths that have been solidified by time and tradition. Precisely due to its philosophical depth and utopian possibilities, this type of humor does not simply entertain, as has been pointed out on numerous occasions; instead, it works within the text as a true critical tool.

KEYWORDS: Juan Rulfo, «Anacleto Morones», Lucas Lucatero, humor, carnivalesque laughter

¹ Oswaldo Estrada es profesor de literatura latinoamericana en The University of North Carolina at Chapel Hill. Centrándose en las literaturas de México y el Perú, ha publicado numerosos artículos sobre reescrituras históricas, cuestiones de género, violencia y otredad en los siglos XX y XXI. Es autor de *La imaginación novelesca. Bernal Díaz entre géneros y épocas* (Iberoamericana / Vervuert, 2009) y editor de *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* (Eón, U of North Carolina at Chapel Hill y UC-Mexicanistas, 2010).

En «Anacleto Morones» Rulfo ríe abiertamente de sus desgraciadeces, ríe solo, quedito –el que solo ríe de sus maldades se acuerda– y se baja los pantalones como Lucas Lucatero y se acuclilla en su corral para espantar a las beatas y que no se acerquen...

ELENA PONIATOWSKA

«Anacleto Morones» es uno de los cuentos más queridos por los lectores de Juan Rulfo, y paradójicamente el menos estudiado de manera crítica. No sólo brilla por su ausencia en las antologías literarias, donde por lo regular se incluyen los cuentos «Nos han dado la tierra» y «No oyes ladrar los perros» como los más representativos de aquello que reconocemos como el estilo rulfiano², o como los que mejor se pueden enseñar en un contexto universitario. También se observa esta tendencia en la mayoría de estudios sobre *El Llano en llamas* (1953) que invariablemente privilegian el análisis de dichos relatos y de otros como «Talpa», «El Llano en llamas», «Es que somos muy pobres», «Diles que no me maten», «La herencia de Matilde Arcángel» y, por supuesto, «Luvina». Esto se entiende, sobre todo porque a través de ellos resulta más fácil trazar las coordenadas de un lenguaje que denuncia «el cierre de alternativas agrarias, la miseria, el aislamiento geográfico, [a] los caciques, el abandono del Centro, la ausencia de conocimientos técnicos, las supersticiones, [...] el encierro feudal de las mujeres» (Monsiváis 2006 506). Frente a las otras piezas de la colección, «Anacleto Morones» parece un relato difícil de enmarcar. Por eso, aunque el cuento con que cierra *El Llano en llamas* nos divierte y llena de interrogantes de principio a fin, nos hemos acostumbrado a otorgarle una mención honrosa en todo estudio sobre la cuentística de Rulfo y a reiterar, de pasada y superficialmente, su excepcionalidad, sarcasmo y humorismo.

El único estudio explícito sobre el humor en «Anacleto Morones», escrito en francés por Milagros Esquerro, analiza esta característica, pero principalmente como contraparte del carácter sombrío y trágico de los campesinos de Jalisco (70). En su conocido ensayo sobre «la sonrisa de Juan Rulfo», Felipe Garrido rastrea una serie de instancias en que el consagrado escritor utiliza el humor para «explorar la condición humana desde una perspectiva excéntrica, equilibrar la tensión del relato, [y] quedar a salvo del patetismo y de la sensiblería» (246), pero sorprendentemente omite el estudio de «Anacleto Morones» porque considera

² Precisamente pensando en las particularidades estilísticas de Rulfo, Monsiváis distingue al autor como una tradición mexicana: «Hay ya, lo hubo desde 1953, desde la publicación de *El llano en llamas*, un mundo rulfiano, un habla rulfiana, un paisaje rulfiano, personajes rulfianos, nombres rulfianos» (2006 507).

que la presencia del humor en este cuento es demasiado obvia. Tal vez por esta razón Silvia Molloy explora no el humor *per se* pero sí la socarronería, es decir la astucia o disimulo acompañados de burla encubierta con que Lucas Lucatero, el protagonista de la historia, se hace el desentendido con sus interlocutoras, las beatas que quieren llevarlo a Amula para que dé fe de los milagros de su suegro Anacleto Morones, a quien ellas quieren canonizar (166-67).

Lo curioso del humor que sostiene la armazón entera de «Anacleto Morones» es que este elemento dota al texto de una locuacidad mucho mayor que aquella que encontramos en sus obras hermanas, tanto así que la historia que ahí construye Rulfo traspassa las barreras de la literatura para instalarse en los salones de otras artes. Entre 1990 y 1991, por ejemplo, el pianista mexicano y compositor clásico Víctor Rasgado compone una ópera en dos actos donde Lucas Lucatero aparece como tenor, acompañado por la mezzosoprano Pancha Fregoso, el barítono Anacleto Morones y un coro de voces femeninas que hablan en doble sentido. En 1994 Esther Durán dirige en los Estados Unidos *Anacleto Morones*, una película de treinta minutos que conserva el humor del cuento rulfiano. Hacia el 2003 el compositor Patricio Manns le escribe un corrido al mismo relato, destacando los embustes amorosos de Anacleto, el del «Hueso Inquieto», y a principios del 2008 Ofelia Medina lo lleva a las tablas del Teatro Experimental del Centro Cultural Nuevo Laredo, a través del programa *Leo, luego existo*.

Si «Anacleto Morones» es, como afirma Yvette Jiménez de Báez, «una gran farsa política y social [...] que denuncia la mercantilización de lo sagrado e invierte el sistema total de relaciones» (1989 945), en este trabajo exploro cómo se construye tal comicidad al mismo tiempo que se inserta en ella el germen de un principio regenerador y el virus que metafóricamente desestabiliza mitos calcificados por el tiempo y la tradición. Ofrezco, de esta manera, una lectura distinta a la de Manuel Durán, quien al acercarse a «Anacleto Morones» a principios de los setenta concluye que Rulfo cierra su libro con un relato cómico, «como un remanso de humorismo frente a sus paisajes desolados» (211). Que el cuento esté al final de *El Llano en llamas*, como aparece en las ediciones del Fondo de Cultura Económica y Cátedra, confirma su lugar estratégico dentro de lo que bien podríamos llamar un ciclo cuentístico, porque en la conclusión lleva a sus máximas consecuencias «la mirada crítica arrojada sobre el sustrato religioso, la sociedad en general (el machismo, la hipocresía), y la iglesia en particular» (Mora 130)³. Aunque no es mi propósito corroborar si *El Llano en llamas* es o no un ciclo cuentístico o un conjunto de «textos integrados» –hecho de piezas autónomas que de alguna for-

³ Sólo en la edición de Ayacucho, editada por Jorge Ruffinelli, el *Llano en llamas* concluye con «La herencia de Matilde Arcángel» (1977).

ma se relacionan entre sí (Leal 143)⁴— el que «Anacleto Morones» sea tan diferente del resto y que esté justo al final tiene mucho sentido, precisamente porque ahí Rulfo utiliza los explosivos desperdigados en los cuentos anteriores para lanzarnos hacia una nueva dirección. Rulfo consigue este efecto en «Anacleto Morones» valiéndose de una constante risa carnalesca similar a la que Mikhail Bakhtin observa en sus estudios sobre la Edad Media y el Renacimiento: capaz de negar y asegurar, o de matar y revivir, debido a sus profundidades filosóficas y posibilidades utópicas. Me refiero a una risa capaz de conservar una verdad mucho más interior que exterior, una risa metafórica que al oponerse a la seriedad social funciona como arma o herramienta crítica (Bakhtin 94).

El humor se impone en «Anacleto Morones» desde el inicio del cuento, cuando el narrador se refiere a sus visitantes como «¡Viejas, hijas del demonio!» y las retrata «Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol [...] Negras todas ellas. [...] chorreando sudor y con los pelos untados a la cara como si les hubiera llovido [...] ¡Viejas y feas como pasmadas de burro!» (167-168). El cuento es singular porque Rulfo coloca explosivos cómicos en medio de la diégesis de tal forma que poco a poco imaginamos a las interlocutoras de Lucas Lucatero como un grupo de «¡Viejas carambas! [...] Todas caídas por los cincuenta. Marchitas como floripondios engurruñados y secos» (169). Haciendo el papel de un bufón, cuya función es a un mismo tiempo subversiva y liberadora (Díaz Bild 22), Lucas se encarga de desvestir figurativamente a cada una de ellas a través de su discurso malicioso; así conocemos que detrás de la fachada de mujeres piadosas que quieren llevarlo a Amula se esconden las «¡Viejas indinas!» que se han acostado con Anacleto Morones, el santero a quien le atribuyen el milagro de haberlas colmado de amor. La presentación de estas mujeres enlutadas es primordial porque Rulfo caricaturiza a la beata pueblerina, y a través de ella introduce el sarcasmo y la burla que son el andamiaje de toda la narración (Ramírez 55). Mientras van y vienen los vasos de agua de arrayán con que Lucas trata de calmarles la sed y su erotismo reprimido (Poeta 162) —erotismo que también es burlado cuando maliciosamente les regala huevos de su corral—, conocemos a Nieves García, la «suavecita» y olorosa a alcanfor que aborta al hijo de Lucatero como si fuera «un pedazo de cecina» (171, 172); a *la Huérfana*, «la del eterno llorido» que se consuela recordando que la única noche feliz de su vida la pasó con el Niño Anacleto, «entre sus consoladores brazos» (178); y a *la Muerta* que, indignada por el comportamiento de Lucas, vomita en una de las macetas y le grita: «[y]o no quiero ni tu agua de arrayán, blasfemo [...] ¡Ni tus huevos quiero!» (176-177).⁵

⁴ Hablo de «textos integrados» siguiendo los postulados de Pablo Brescia y Evelia Romano, quienes utilizan el término para referirse a «aquellas colecciones que presentan diversos niveles de integración» (8).

⁵ En «Tragos amargos y ebrios encargos» analizo con mayor detenimiento algunos de estos pasajes en los que Lucas Lucatero entretiene a sus visitantes con jarros de agua de arrayán, destacando que en ellos

La descripción de estas figuras grotescas y el discurso de un Lucas esquivo y alburero nos permiten (re)construir la figura de Anacleto Morones, en tanto que ellas y su malhablado interlocutor funcionan en el cuento como sinécdoque de un todo aparentemente ausente. Lucas se refiere a las congregantes piadosas de Amula como «¡Viejas de los mil judas!» (170), y alude, socarrón, a la pasión sexual que las motiva a perseguir la canonización de Anacleto. Les dice, entre otras cosas, que no se pongan los huevos que les ha regalado en los senos, porque ahí «se pueden empollar» (170), sólo para despertar la furia de una de ellas que, ofendida al verse descubierta, lo llama «hablantín» y le contesta en doble sentido: «Ni que estuviéramos tan calientes» (170). Para desbaratar sus piadosas intenciones y, por extensión, la supuesta santidad de Anacleto, Lucas le recuerda a Pancha Fregoso que «se dejó robar por Homobono Ramos» (168); le habla a Nieves de cuando fueron novios para irritarla y despertarle «malos pensamientos» (172); a Micaela, la hija del peluquero, le recrimina que a sus años, se haya conseguido un marido; defiende a Rogaciano, el presidente municipal, aunque para ellas él es «un maldoso» (172); y pregunta con mala intención por Edelmiro, para hacer que otra de ellas, afligida, revele las facetas menos castas de un Anacleto a quien la gente acusa de «abusonero», «brujo» y «engañabobos» (173). En cada uno de estos fragmentos Lucas Lucatero se comporta como un bufón que, desde el centro de su propio escenario, se presenta ante sus interlocutoras como el guardián absoluto de muchas verdades sociales (Foucault 14).

Cuando ellas insisten en llevarlo a Amula porque él es yerno del Santo Niño y puede dar testimonio de sus milagros y obras de misericordia, con el humor que lo caracteriza Lucas desbarata sus intenciones diciéndoles que la hija de Anacleto ya no es su mujer, que la tuvo que echar de casa, que no está precisamente en el convento de las Arrepentidas porque «le gustaba mucho la bulla y el relajo», por lo cual «[d]ebe de andar por esos rumbos, desfajando pantalones» (174). Cuando las congregantes le insisten: «Tú fuiste casi su hijo. Heredaste el fruto de su santidad. En ti puso él sus ojos para perpetrarse. Te dio a su hija» (177), Lucas contesta con un hábil juego de palabras: «Sí, pero me la dio ya perpetrada [...] me la dio cargada como de cuatro meses cuando menos [...] Olía a pura pestilencia [...] Era una sinvergüenza [...] Adentro de la hija de Anacleto Morones estaba el hijo de Anacleto Morones» (177). Revelando a la hija de Anacleto como lo que verdaderamente es y mofándose con una serie de indirectas de las mujeres que interceden por ella y la santidad de su padre, Lucas ataca la moralidad cristiana con que las beatas defienden un hueco fervor religioso. Vistas de este modo, las instancias humorísticas del cuento no son gratuitas ni tampoco se entretajan como remansos amenos en medio de tanta desolación. La risa que los personajes

Rulfo nos sitúa entre el cuerpo de las beatas y el mundo exterior, en un proceso de dismantelamiento y renovación cultural (213).

del cuento provocan en los lectores guarda entre líneas una mina de verdades que se ocultan y revelan, que sólo pueden revelarse temporalmente a través del humor y en medio de un ambiente carnavalesco, donde las transgresiones y la degradación ocultan una intención regeneradora, la muerte de un sistema y la renovación de una conciencia (Bakhtin 66-79).

Haciendo uso de este humor de inspiración «profundamente popular» (Ruffinelli 329), Rulfo sitúa las acciones sospechosas de Anacleto Morones aproximadamente entre los años de 1941 y 1943. Lo sabemos porque Lucas señala no haberse confesado «desde hace como quince años. Desde que me iban a fusilar los cristeros» (174). Lejos de ser una mención insignificante o simplemente cómica, donde el narrador relata cómo los defensores de Cristo Rey lo obligan a decir «hasta lo que no había hecho» y a confesarse «por adelantado» (174), la referencia resucita en el cuento varios intertextos históricos a la vez. El más obvio, desde luego, es el de la Guerra Cristera (1926-1929) en que los católicos defensores de Cristo luchan contra el gobierno central, al querer éste reglamentar la vida eclesiástica (López Mena 69). El segundo dato, tal vez menos obvio pero implícitamente presente en las interlocutoras de Lucas Lucatero, «sentadas en hilera, con sus vestidos puercos de tierra» (169), es la participación central de las mujeres como autoras de la Cristiada. Si, como le explica Rulfo a Elena Poniatowska en una conocida entrevista, los curas utilizaban a las mujeres para fomentar la causa cristera, instándolas a que alentaran a sus hombres a luchar y a matar por Cristo (148), las beatas que visitan a Lucas son una buena réplica de aquéllas: han viajado desde Amula, «con sus negros escapularios grandotes y renegridos» (167) por órdenes del «señor cura» que les ha encomendado que le lleven a alguien que haya conocido a Morones «antes que se hiciera famoso por sus milagros» (173). A la vez, el que ellas presenten al embustero como Santo Niño y que Lucas lo muestre como paradigma de la hipocresía religiosa construye en el cuento una microsemiótica «que connota la noción de un Mesías usurpador, que parece aludir al mesianismo sinarquista de los años cuarenta», aquél que se levanta sobre el desmonte del agrarismo revolucionario (Cros 219).

Sobre este terreno cargado de concretas y discretas alusiones históricas, y utilizando a un narrador que «desenmascara enmascarando», mientras ata y desata los nudos de sus anécdotas con humor e ironía (Alfonzo 79),⁶ Rulfo retoca el retrato del aludido santero. Retomando la comicidad expuesta en los renglones anteriores, Lucatero presenta a Morones vendiendo santos en las ferias y en las

⁶ A propósito de esta ironía, Amit Thakkar considera que «Anacleto Morones» ejemplifica cierto tipo de ironía situacional, porque al huir de su pueblo Lucas Lucatero solo consigue que las mujeres de Amula lo persigan, y esta paradoja obliga a los lectores a producir significado para llenar los vacíos de la narración (17).

puertas de las iglesias, con el propósito de desmontar el teatro de su mal llamada santidad. Lo pinta aprovechando el fanatismo de peregrinos y congregantes, arrodillándose en un hormiguero donde no lo pican las hormigas, poniendo sus brazos en cruz y declarando «que acababa de llegar de Roma, de donde traía un mensaje y era portador de una astilla de la Santa Cruz donde Cristo fue crucificado» (175). Esta farsa montada al aire libre, señala Lucas, no puede quedarle mejor:

Ellos lo llevaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabóse; la gente se postraba frente a él y le pedía milagros. Eso fue el comienzo. Y yo nomás me vivía con la boca abierta, mirándolo engatusar al montón de peregrinos que iban a verlo (175).

Al examinar estos episodios picarescos en los que Lucas actúa de Lazarillo, cargándole a su amo Anacleto «el tambache con las novenas de San Pantaleón, de San Ambrosio y de San Pascual» (175), los lectores vislumbramos una posible verdad: la destrucción de los mitos y símbolos sobre los cuales se sostiene toda una sociedad degradada (Jiménez de Báez 1988 156).

La farsa que Lucas descubre para sus interlocutoras se desarrolla con maestría porque es precisamente él, cuyo nombre significa «luz» (del vocablo *lux* en latín), quien se burla de la santidad de Anacleto, portador del mismo nombre que el tercer papa de la Iglesia Católica, San Anacleto, que en griego significa «invocado», «solicitado» o incluso «resucitado». Si, como arguye Bakhtin, la risa contiene una de las formas esenciales de la verdad, porque libera al hombre del miedo a lo sagrado, a las prohibiciones, al poder y al pasado (94), la risa de Lucas Lucatero también revela la ironía escondida en el nombre de Anacleto; más aun si a este juego de nombres le agregamos el de Anacleto González Flores, «cabeza indiscutible de los cristeros jaliscienses» (Vital 38), y mejor conocido como el «Gandhi mexicano» por crear la Unión Popular, «movimiento obrero, femenino, campesino y popular» en contra del gobierno local y federal (Orozco 98). Debido a esta maraña de intertextos y antecesores –donde además podríamos incluir el nombre de Luis Morones, mejor conocido por querer instaurar una Iglesia mexicana separada de Roma (Jiménez de Báez 1990 91)–, la reconstrucción humorística de Anacleto Morones nos sitúa en «la zona ambigua de la superstición y el sexo, del fanatismo religioso y el hambre sexual» (Monsiváis 2003 201).

Los elementos que conjugan dicho fanatismo religioso con el realismo sexual (Munn 52) se magnifican en una última risa cuando Pancha Fregoso decide quedarse con Lucas «otro rato» para convencerlo de que la acompañe a Amula. Y es que la tarea implica sacrificarse por sus compañeras y hacer –en todo su doble sentido– la «última lucha» sola (180). El diálogo que entonces surge entre ella y Lucatero es digno de citarse en toda su extensión, porque como episodio

humorístico confirma la hipocresía de las beatas y la falsedad de sus discursos religiosos:

- Oye, Francisca, ora que se fueron todas; te vas a quedar a dormir conmigo, ¿verdad?
- Ni lo mande Dios. ¿Qué pensaría la gente? Yo lo que quiero es convencerte.
- Pues vámonos convenciendo los dos. Al cabo qué pierdes. Ya estás revieja, como para que nadie se ocupe de ti, ni te haga el favor.
- Pero luego vienen los dichos de la gente. Luego pensarán mal.
- Que piensen lo que quieran. Qué más da. De todos modos Pancha te llamas.
- Bueno, me quedaré contigo; pero nomás hasta que amanezca. Y eso si me prometes que llegaremos juntos a Amula, para yo decirles que me pasé la noche ruéguete y ruéguete. Si no, ¿cómo lo hago?
- Está bien. Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras.
- Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos. Déjame mis bigotes en paz. Así no sospecharán.
- Bueno, como tú quieras (180).

La imagen del cuerpo grotesco de Pancha Fregoso no es gratuita. A través de ella imaginamos a una beata vestida de negro, portando sus escapularios con la imagen bordada de Anacleto Morones, haciendo aspavientos ante una propuesta indecente, pero dispuesta a acostarse con el mismo hombre que la ridiculiza por ser «revieja» y por tener pelos «en los bigotes». El cuerpo grotesco que aparece en esta última escena es significativo porque además de su carga humorística representa a un cuerpo en proceso de ser, inacabado, incompleto, afectado por el paso del tiempo, pero con el potencial metafórico de recrearse y reconstruirse en el acto sexual, como si en él se juntaran los sobrantes de un mundo caduco y el comienzo de uno nuevo (Bakhtin 317). Por medio de este cuerpo que ayuda a Lucas a poner en orden el corral de donde han salido los «huevos» y los «arrayanes», descubrimos que ahí mismo, debajo de unas piedras de río, está la tumba de Anacleto Morones; que Lucas lo mata al salir de la cárcel para no devolverle sus propiedades; que Lucas es «una calamidad» en la cama porque no es «nada cariñoso» con Pancha Fregoso (181); y que en cambio el Niño Anacleto «sí que sabía hacer el amor» (181).

Con este final cómico donde «el burlador es burlado» (Ramírez 55), asistimos, como en otros cuentos de *El Llano en llamas*, a la normalización de la tragedia o al despliegue ficcional de la fatalidad que sostiene a toda una sociedad (Monsiváis 2006 506-507). Pero así como cerramos *Pedro Páramo* (1955) con la figura de un cacique y de todo un sistema patriarcal que se desmoronan como «un montón

de piedras» (178), también aquí concluimos nuestra lectura sabiendo que Anacleto y los discursos sobre su falsa santidad quedan sepultados bajo las piedras que Lucas le echa encima, diciéndole al muerto: «¡Que descanses en paz, Anacleto Morones! [...] No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas» (181).

De esta manera, el humor con que Rulfo cierra el ciclo de *El Llano en llamas* nos prepara para aquél que encontramos en *Pedro Páramo*. Es el humor de la desgracia, desarrollado en el límite mismo de la esperanza y la tragedia:

entre la despiadada visión de la historia y la piedad por lo humano, entre opacidad e iluminación [...] desde las ambigüedades del juego de palabras o del albur agresivo que practican algunos personajes en los diálogos, hasta la imagen de un mundo entre muerte y vida (Olivier 113).

Es un humor subversivo, portador de diversos conocimientos sobre un entramado mítico-social-religioso que debe quedar enterrado como Anacleto Morones, o burlado como Lucas Lucatero y las beatas que terminan enredándose en sus juegos de palabras y en sus trampas. Es también un humor revelador de una «conciencia histórica» (Bakhtin 73). Porque aquí, como en los otros cuentos de la colección, los personajes ponen en tela de juicio una serie de saberes religiosos y experiencias personales ligadas a un sistema de relaciones de poder y opresión, en un discurso que, cargado de comicidad, «oye, deja hablar y quiere ser la voz de los marginados» (Jiménez de Báez 1990 93).

Lo mejor de «Anacleto Morones» es que su humor subversivo no ha pasado de moda en estos tiempos globalizados en que las beatificaciones y canonizaciones siguen a la orden del día, sobre todo en un país tan declaradamente católico como México. Como si la conquista espiritual de las almas no tuviera fin en las tierras americanas, el 20 de noviembre del 2005 el Papa Benedicto XVI beatificó en Guadalajara a trece mártires fallecidos «durante la persecución religiosa que tuvo lugar durante las décadas segunda y tercera del siglo pasado» (Orozco 91). Entre ellos aparece el nombre de Anacleto González Flores, el líder cristero que forma todo un culto (femenino) a su alrededor y que, aun sin ser la única fuente de inspiración del cuento rulfiano, nos invita a revivir no sólo a los cómicos personajes de «Anacleto Morones» sino a leer con lupa y entre líneas las manifestaciones contemporáneas de la religiosidad, las raíces extendidas de los discursos hegemónicos y nuestra angustiante colonialidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alfonzo, Rafael José. «El cuento rulfiano, estructura del discurso y de la historia», *Cifra. Nueva Revista de Cultura* 1 (1992): 77-85.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*, trad. Hélène Iswolsky. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1984.
- Brescia, Pablo y Evelia Romano. «Estrategias para leer textos integrados». *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 7-43.
- Cros, Edmond. «Desde la epopoya villista al sinarquismo: análisis sociocrítico de *El llano en llamas*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 22/2 (1998): 215-224.
- Durán, Manuel. «Los cuentos de Juan Rulfo o la realidad trascendida». *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Castalia, 1973. 195-214.
- Esquerro, Milagros. *Juan Rulfo*. Paris: Editions L'Harmattan, 1986.
- Estrada, Oswaldo. «Tragos amargos y ebrios encargos. Metáforas de la bebida en *El llano en llamas* de Juan Rulfo». *Aguas santas de la creación. Volumen II*, ed. Sara Poot Herrera. México: Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Mérida y UC-Mexicanistas, 2010. 207-222.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, trad. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.
- Garrido, Felipe. «La sonrisa de Juan Rulfo». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 242-251.
- Jiménez de Báez, Yvette. «Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo», *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* n.s. 2 (1988): 139-159.
- «Juan Rulfo. De la escritura, al sentido», *Revista Iberoamericana* 148-149 (1989): 937-952.
- *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*. México: El Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Leal, Luis. «El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes». *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. 143-162.
- López Mena, Sergio. *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Molloy, Silvia. «Desentendimiento y socarronería en 'Anacleto Morones', de Juan Rulfo», *Escritura. Revista de Teoría y Crítica Literarias* 6/11 (1981): 163-171.
- Monsiváis, Carlos. «Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 187-202.

- *Imágenes de la tradición viva*. México: Landucci, Universidad Nacional Autónoma de México y Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Munn, Barry W. «Juan Rulfo's 'Anacleto Morones'», *Reflexion* 2/2-4 (1973): 51-56.
- Mora, Gabriela. «El ciclo cuentístico: *El Llano en llamas* caso representativo», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34 (1991): 121-134.
- Olivier, Florence. «El humor de la desgracia en *Pedro Páramo*.» *Pedro Páramo: Diálogos en contrapunto (1995-2005)*, ed. Yvette Jiménez de Báez y Luzelena Gutiérrez de Velasco. México: El Colegio de México y Fundación para las Letras Mexicanas, 2008. 109-122.
- Orozco, Luis Alfonso. «Beatificación de trece mártires en México», *Ecclesia* 20/1 (2006): 91-108.
- Poeta, Salvatore. «Lo erótico en Juan Rulfo (Inconsciente y texto en la cuentística rulfiana)», *Hispanic Journal* 20/1 (1999): 157-172.
- Poniatowska, Elena. *¡Ay vida, no me mereces!* México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Ramírez, Hugo Hernán. «El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo», *Iberoamericana* 30 (2008): 47-63.
- Ruffinelli, Jorge. «La leyenda de Rulfo: cómo se construye el escritor desde el momento en que deja de serlo». *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, ed. Federico Campbell. México: Era, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. 300-341.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*, ed. Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1997.
- *Pedro Páramo*, ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2003.
- Thakkar, Amit. *The Fiction of Juan Rulfo. Irony, Revolution and Postcolonialism*. Rochester, NY: Tamesis, 2012.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo. 1784-2003*. México: Editorial RM, 2003.