

01068

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

4  
2e

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UN ACERCAMIENTO AL TIEMPO Y AL ESPACIO EN  
EL LLANO EN LLAMAS.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

MAESTRIA EN LETRAS:

LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESENTA

2 20 0 12

JAIME RIVERA JULIAN

DIRECTORA MTRA. ALICIA CORREA PEREZ

SINODALES:

MTRA. MARCELA PALMA

MTRO. ARTURO SOUTO A.

DRA. MA. ROSA PALAZON M.

DR. JORGE RUEDAS DE LA SERNA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A NUFA Y CANDY DEDICO  
ESTA TESIS TERMINADA EN  
RESTITUCION DEL TIEMPO  
QUE POR ELLA LES HE  
QUITADO.

A MIS HERMANOS Y AMIGOS  
QUE TANTO QUIERO.

Este trabajo de investigación fue leído por varias personas, a quienes debo valiosos consejos y sugerencias para mejorarlo. En primer término, agradezco la infinita paciencia que la maestra Alicia Correa tuvo conmigo, de quien me enorgullezco de llamarme su alumno; me tomó de la mano desde los primeros pasos de esta tesis y a lo largo de la misma siempre estuvo presente como una figura tutelar, asesorándome, corrigiéndome, insitándome cuando mis ánimos parecían no poder más, enseñándome sin desesperar los caminos que debe seguir toda investigación literaria. De igual manera agradezco las valiosas opiniones y sugerencias para perfeccionar mi tesis a personas tan distinguidas como la maestra Marcela Palma, el maestro Arturo Souto Alabarce, la Dra. María Rosa Palazón y al Dr. Jorge Ruedas de la Serna quienes, a pesar de sus múltiples ocupaciones, aceptaron generosamente leer con detenimiento este trabajo. Nada puedo ofrecerles de estas páginas que ya son suyas, de manera que sólo me queda decirles **MUCHAS GRACIAS**.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	i
1 LA TEMPORALIDAD EN EL LLANO EN LLAMAS .....	1
1.1 CUENTOS CON ESTRUCTURA TEMPORAL LINEAL .....	3
1.1.1 "NOS HAN DADO LA TIERRA" .....	4
1.1.2 "¡DILES QUE NO ME MATEN!" .....	9
1.1.3 "LA NOCHE QUE LO DEJARON SOLO" .....	15
1.1.4 "NO OYES LADRAR LOS PERROS" .....	18
1.1.5 "EL LLANO EN LLAMAS" .....	22
1.2 TEXTOS CON ESTRUCTURA TEMPORAL NO LINEAL: CÍCLICA, PRESENTE SUSPENDIDO, REGRESIÓN Y DESINTEGRACIÓN TEMPORAL .....	28
1.2.1 "TALPA" .....	29
1.2.2 "MACARIO" .....	38
1.2.3 "PASO DEL NORTE" .....	43
1.2.4 "LUVINA" Y "ES QUE SOMOS MUY POBRES" .....	45
1.2.5 "EL HOMBRE" .....	49
1.2.6 "EN LA MADRUGADA" .....	54
1.2.7 EL TIEMPO EN: "LA CUESTA DE LAS COMADRES", "ACUÉRDATE" Y "EL DÍA DEL DERRUMBE" .....	58
1.2.8 "LA HERENCIA DE MATILDE ARCÁNGEL" Y ANACLETO MORONES" .....	65

2.	EL ESPACIO EN EL LLANO EN LLAMAS .....	75
2.1	EL ESPACIO DEL RECUERDO EN "ACUÉRDATE" Y "EL DÍA DEL DERRUMBE" .....	77
2.2	LOS ESPACIOS CERRADOS EN EL LLANO EN LLAMAS .....	80
2.2.1	"EN LA MADRUGADA" .....	82
2.2.2	EL ESPACIO DOMINANTE EN "MACARIO" .....	84
2.2.3	EL SOFOCANTE ESPACIO DE "LUVINA" .....	88
2.2.4	EL RETORNO AL ORIGEN EN "PASO DEL NORTE" .....	95
2.2.5	LOS ESPACIOS PREPONDERANTES EN "LA HERENCIA DE MATILDE ARCÁNGEL" Y "ANACLETO MORONES" .....	99
2.3	LOS ESPACIOS ABIERTOS EN EL LLANO EN LLAMAS.....	107
2.3.1	UN INMENSO LLANO DE TIERRA DESLAVADA EN "NOS HAN DADO LA TIERRA" .....	108
2.3.2	EL ESPACIO DE LA VIOLENCIA EN "LA CUESTA DE LAS COMADRES" .....	112
2.3.3	EL ESPACIO DE LA MISERIA EN "ES QUE SOMOS MUY POBRES" .....	116
2.3.4	LOS LABERÍNTICOS CAMINOS DE "EL HOMBRE" .....	121
2.3.5	EL ESPACIO DE LA MUERTE EN TRES CUENTOS DE RULFO: "TALPA", "¡DILES QUE NO ME MATEN!" Y "NO OYES LADRAR LOS PERROS" .....	128
2.3.6	LOS ESPACIOS DE CONFRONTACIÓN EN EL LLANO EN LLAMAS .....	139
3.	EL CRONOTOPO NARRATIVO EN EL LLANO EN LLAMAS .....	149
	CONCLUSIONES .....	170
	BIBLIOGRAFÍA .....	178

## INTRODUCCIÓN

Aunque esta disertación no tiene por objeto analizar la vida del autor de **Pedro Páramo** y **El llano en llamas**, es pertinente recordar que Juan Rulfo nació en Apulco, Jalisco, el 16 de mayo de 1917 y murió en la ciudad de México, el 8 de enero de 1986.<sup>1</sup> Su proyección mundial se debe a las múltiples traducciones de sus dos libros. De los muchos manuscritos destruidos sólo rescató un mínimo de artículos y dos o tres cuentos a los que no dio ninguna importancia.<sup>2</sup> Anunció la publicación de **La cordillera** y **Días sin floresta** que nunca aparecieron. Se interesó por la fotografía y el cine; varios de sus textos fueron filmados. Apareció en una película experimental de los años sesenta: "En este pueblo no hay ladrones", donde actuó al lado de Luis Buñuel y José Luis Cuevas. Bajo la dirección de Juan José Arreola y Antonio Alatorre, Rulfo colaboró en la revista **Pan**. Trabajó en el Instituto Nacional Indigenista, fue archivero, agente de migración, y agente viajero de la Goodrich-Euzkadi.

Resulta interesante la desproporción abismal que existe entre unas cuantas páginas escritas por Rulfo y los múltiples estudios realizados sobre su obra. Esto revela que la narrativa de Rulfo es singular en el contexto literario mundial por apasionante y trascendente y, además, porque la tragedia que se vislumbra en el microcosmos rulfiano es una réplica de la tragedia del hombre universal.

---

<sup>1</sup> Rulfo sostuvo siempre haber nacido en San Gabriel, el 16 de mayo de 1918, pero, Felipe Cobián Rosales encuentra el acta bautismal que dice "En la iglesia parroquial de Sayula, a once días del mes de junio de mil novecientos diecisiete, el presbítero Román Aguilar, cura interino de esta parroquia, bauticé solemnemente y puse el santo Oleo y sagrado crisma a un niño nacido en esta ciudad, el dieciséis del próximo pasado a las cinco de la mañana, a quien puse por nombre Carlos Juan Nepomuceno..." Publicado en **La Jornada**, diario, 11 de enero de 1986. El mismo Cobián Rosales reveló otros hallazgos como el nombre de Rulfo según su acta de nacimiento: Juan Nepomuceno Carlos Pérez Vizcaino, además, la muerte de sus padres cuando era niño y su vida en el orfanato a cargo de unas religiosas.

<sup>2</sup> Como la novela **El gallo de oro** menospreciada por Rulfo y abandonada por la crítica quienes la consideraron por mucho tiempo un guión cinematográfico.

Edificada en la tradición y en la realidad mexicana, vertida en el habla del campesino mestizo, la narrativa de Rulfo se inscribe en un realismo trascendente. A este respecto, dijo Octavio Paz:

Juan Rulfo es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen -no una descripción- de nuestro paisaje. [...] no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, en el polvo, en el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo.<sup>3</sup>

Rulfo no se conforma con la situación anecdótica y pintoresca, sino que explora la sacralidad del hombre y del mundo y las relaciones del hombre con lo sagrado, relaciones que, como señala Mircea Eliade, son "multiformes, cambiantes, muchas veces ambivalentes, pero siempre sitúan al hombre en el corazón mismo de lo real".<sup>4</sup>

Todo intento de tipificar los cuentos de **El llano en llamas**, dentro de esquemas tradicionales atribuidos al género, conduce al desconcierto. De ahí que resulte inútil tratar de aplicar a la obra de Rulfo cartabones de género. Horacio Quiroga definió a esta especie narrativa con estas palabras: "el cuento debe ser como una flecha que va certeramente a su blanco"; para Violeta Peralta y Liliana Befumo el blanco en el escritor mexicano está mucho más allá del cuento: "apunta a la develación de la condición humana refractándola en los varios matices de cada situación narrativa",<sup>5</sup> y agregan, que Rulfo como Kafka, liberó a la narrativa de las limitaciones de la linealidad temporal, y, al igual que Joyce, Faulkner y Dos Passos, la acercó a la narrativa europea y norteamericana. Pero, coinciden los críticos, antes que aprovechadas lecturas de extranjeros, la savia nutricia de los relatos de Rulfo es su experiencia vital de americano.

---

<sup>3</sup> Octavio Paz. **Corriente alterna**, p. 18. Al final de esta tesis aparecerán las referencias completas de las obras citadas, ordenadas alfabéticamente.

<sup>4</sup> M. Eliade. **Mitos, sueños y misterios**, p. 61.

<sup>5</sup> Violeta Peralta y Liliana B. Boschi. **Rulfo la soledad creadora**, pp. 25-27.



L. Harss sostiene que cada cuento de Rulfo posee ese fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va más allá de la anécdota literaria y ofrece las dos condiciones esenciales del género que postula Poe: intensidad y logro unitario de cierto efecto.

Una característica es común a la mayoría de los cuentos, el punto de vista de la narración se ubica en la sucesión de recuerdos de un personaje central y dominante. Ofreciendo la narración como un puro acto de habla. El narrador omnisciente desaparece o apenas funciona como una voz apagada para ser absorbido luego en la inmediatez dramática del monólogo interior

Es la variación en la estructura del cuento, sobre todo, el del modo narrativo que limita el poder del narrador frente a los otros elementos que constituyen la situación narrativa lo que da vigencia e interés a los textos del escritor jalisciense. En los relatos de Rulfo estamos lejos de encontrarnos con aquel narrador personal omnisciente que domina sin contrapeso las figuras, el marco escénico y la acción de los personajes, haciendo del lector un protagonista activo muy distante de aquel que recibía el cuento como algo perfectamente acabado. Rulfo brinda la oportunidad a sus lectores para acercarse a una nueva modalidad expresiva de la cuentística americana.

En los textos de **El llano en llamas** es visible la preocupación del autor por la estructura del relato, así como el dominio de todos los recursos de la narrativa contemporánea: ruptura del tiempo cronológico y alteración de planos espaciales, procedimientos que permiten una mayor intensidad dramática como el diálogo ensimismado, el diálogo y el soliloquio; recursos que dinamizan a la narrativa y que son propios del cine: flash back, montaje espacial y temporal, intenso predominio de lo lírico que en ocasiones llega a constituirse en rasgo estilístico y en elemento fundamental de la estructura, cuidando siempre de no caer en el virtuosismo técnico. En cada uno de los cuentos se advierte cómo los elementos formales se adecuan a la cosmovisión que sustenta la obra, observando siempre lo señalado por Marcelo Coddou: "la funcionalidad

de lo morfológico con respecto a lo semántico [...] la técnica no como mero ejercicio gratuito sino como necesario cause expresivo de una intencionalidad".<sup>6</sup>

No hay homogeneidad temática en las diecisiete narraciones del volumen, sólo alusiones a los acontecimientos históricos más importantes del México de nuestro siglo: la Revolución Mexicana, la Guerra de los Cristeros el auge de las ciudades y la migración del hombre del campo a la ciudad. Pero en todos está siempre presente la huella del desencanto, la soledad, la amargura que campea en esos pueblos abandonados, invadidos por la hierba y erosionados por el viento.

El Llano Grande, Zapotlán, Ayutla, San Gabriel, Jiquilpan, Talpa, Zenzontla, Sayula, son sin duda lugares de la geografía mexicana, junto a otros como Luvina, La Cuesta de las Comadres, Chupaderos o Corazón de María que son espacios recreados por la ficción. Pero, realidad o ficción, los hombres que pueblan el microcosmos de Rulfo y que transitan por los caminos finamente trazados por el autor de **El llano en llamas** parecen afeados de la realidad concreta; envueltos en un halo de misterio, un aire enrarecido de figuras míticas, parece como si flotaran en un ámbito atemporal donde ya nada ocurre ni podrá ocurrirles, porque a la creatura rulfiana, al parecer, lo guía un destino predeterminado.

Hablar de la obra de Rulfo es transitar por caminos delicados. No hacerlo es evadir los riesgos que exige la naturaleza de un gran escritor. Por eso, sin pensar en el peligro, me aventuro a desenlazar los mecanismos del tiempo y el espacio, cronotopo narrativo atendido tardíamente en la narrativa contemporánea, explorando diversos estratos del paisaje, la escritura y el lenguaje de los personajes, de tan leída pero sugerente e inquietante obra, **El llano en llamas**.

---

<sup>6</sup> Marcelo C. "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo" en Helmy F. Giacoman **Homenaje a Juan Rulfo**, pp 60-89.

La maestría con que Rulfo inmoviliza a sus creaturas en su microcosmos literario fue el detonante para que me llevara a indagar ¿cómo es y qué función desempeñan el tiempo y el espacio en estos textos del escritor mexicano? Esperando alcanzar, por este medio, otras formas de acercamiento a estas lecturas, una valoración estética a través del análisis de sus cronotopos narrativos, y ¿por qué no?, albergo también la esperanza de contribuir al conocimiento de la obra de Juan Rulfo, columna medular de las letras mexicanas de nuestro tiempo.

El análisis del tiempo y el espacio en la obra de Rulfo mueve el sistema de valores sobre los que hemos edificado nuestra concepción del mundo. Rulfo truncó esa linealidad del tiempo en espacios unidimensionales al introducir no sólo la fragmentación de éste, sino también la simultaneidad de planos espaciales como elementos estructurales del relato.

De suyo polimorfo, cambiante e inasible, el tiempo se hurta a nuestras miradas; nunca es del todo transparente a la conciencia, y tampoco se deja agotar en una sola de las experiencias o de las expresiones que lo ponen de manifiesto. Sin embargo, señala María Dolores Illescas, "el tema del tiempo nos exige un sostenido esfuerzo de reflexión".<sup>7</sup> Es hondamente humano porque toca la entraña misma del ser del hombre, y porque la vida humana sólo se explica al construirse como tiempo, existir es, para el hombre, temporalizarse. Por eso decimos, y con razón, que todos los fenómenos naturales se producen en el tiempo, pues están marcados por un comienzo y un final, los cuales enmarcan su duración respectiva. Este será el concepto preponderante del tiempo que regirá esta investigación.

---

<sup>7</sup> M. D. Illescas Nájera, et al **Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad**, pp. 13 y ss

Sin embargo, no debemos olvidar que todo juego temporal en un texto literario, desde el más elemental hasta el más complejo, se establece a partir del acto de enunciación asumido por el narrador. Emile Benveniste sostiene que la temporalidad "es producida en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo".<sup>8</sup>

De acuerdo con las ideas de Benveniste respecto al tiempo en un texto literario, como el de la experiencia humana del principio y el fin de las cosas, en el análisis de los cuentos de Juan Rulfo distinguiré: 1) los relatos con estructura temporal lineal, semejante a la visión lineal de la historia humana; 2) los cuentos que no presentan una estructura temporal lineal y que estarían más acorde con una visión mítica del mundo: cuentos que presentan una estructura temporal cíclica, caótica, técnica alcanzada por la mezcla de varios planos temporales. pasado-presente-futuro, por la anulación de planos temporales, o por la sensación de eternidad o suspensión del presente. Un recurso certero para crear una amplia gama de sensaciones temporales es el ensimismamiento, rasgo invariable de las estáticas creaturas rulfianas.

Pero si el tiempo es un elemento importante en la narrativa de Rulfo, no lo es menos el espacio quien merece un capítulo aparte donde se expongan y distingan los elementos topológicos de **El llano en llamas**. Al respecto, Juri Lotman apunta: "Los modelos del mundo social, religioso, políticos, morales, los más generales, con la ayuda de los cuales el hombre, en las diferentes etapas de su historia espiritual, da sentido a la vida que lo rodea, se encuentran invariablemente provistos de característica espaciales".<sup>9</sup>

Acorde con la cita del crítico soviético, en **El llano en llamas** distinguiré: 1) los espacios del recuerdo en los cuentos de Rulfo, que incluirá aquellos textos con espacios innostrados, es decir, los que se recrean sólo en la memoria del hablante; 2) los cuentos de **El llano en llamas** con espacios cerrados, aquellos textos donde el acontecimiento

---

<sup>8</sup> E. Benveniste. **Problemas de lingüística general**, t.I, p. 86.

<sup>9</sup> J. Lotman. **Estructura del texto artístico**, p. 311.

*principal se desarrolla en la casa, la cárcel, la iglesia, y aun, el mismo pueblo como ente cerrado, 3) los cuentos cuyo acontecimiento principal sucede en espacios abiertos como el campo, la calle, el camino, el llano. Veremos que las diferentes técnicas utilizadas en estos cuentos para la creación del espacio, se acoplan perfectamente a los distintos ideales estéticos del autor*

En este trabajo se entiende el concepto <<espacio>> del cuento, como la totalidad de ese mundo en donde se sitúan y se desplazan los personajes y en donde acontecen los sucesos imaginarios. El término espacio comprenderá tanto el local o escenario físico como aquellos elementos que entran a formar parte de una compleja realidad en determinado texto. Se podrá percibir, gracias al espacio, una atmósfera particular, experimentar el transcurso de un tiempo en la ficción, el movimiento físico de los personajes, e incluso penetrar en el ámbito interior, psicológico, de esos seres imaginarios, por ejemplo, cuando los sucesos del cuento acontecen en la memoria, en el sueño o en la imaginación de un personaje

Este orbe imaginario es producto de todos los medios disponibles del escritor, y queda establecido mediante la estructura verbal. Ésta supone la materia prima utilizada por el creador para hacer que el lector perciba ese mundo que ha forjado.

La estructura verbal hace visible la existencia de la realidad de la ficción y establece la esfera o continente de lo imaginario. De ahí la imposibilidad de separar el orbe de la ficción de la forma que le confiere vigencia. Forma verbal y contenido imaginario son partes inseparables en la creación de un espacio tangible, en el que se está y se vive figurativamente.<sup>10</sup>

Tiempo, espacio, orbe imaginario, lugar, <<no lugar>>, ámbito, territorio, cronotopo, son términos que aparecerán frecuentemente a lo largo de este trabajo y que en su momento serán definidos como concepto y la forma en que ingresarán a formar parte de esta investigación

---

<sup>10</sup> Cfr Francisco Ayala **Reflexiones sobre la estructura narrativa**, pp. 52-62

Puesto que el tiempo y el espacio como categorías inseparables entre sí son inherentes a toda actividad humana, en un tercero y último apartado, retomando la idea de Bajtin acerca de los cronotopos narrativos en literatura, indagaré los elementos cronotópicos de **El llano en llamas**, donde confluirán tiempo y espacio en un sólo motivo que puede ser: el viaje, el camino, el reencuentro o la despedida. Así, la arbitraria separación que de estas categorías hago al principio de este trabajo será únicamente por cuestiones metodológicas

Así pues, desde diversos ángulos y con los enfoques disciplinarios propios del análisis literario, abordaré estos temas: el tiempo y el espacio en **El llano en llamas**. Apoyándome básicamente en los conceptos teóricos de E. Benveniste, J. Lotman, G. Genette, G. Bachelard, T. Todorov, W. Kayser, Boerneuf-Ovellet, M. Bajtin y P. Ricoeur. Asimismo, retomaré algunos aportes de la crítica sobre la obra de Rulfo expuesta por: Luis Ortega Galindo, Iber H. Verdugo, J. C. González Boixo, entre otros. En términos generales, esta investigación consta de: a) introducción, b) el tiempo, c) el espacio, d) los cronotopos narrativos y, e) conclusión.

## 1 LA TEMPORALIDAD EN EL LLANO EN LLAMAS

Llama la atención la forma tan singular que los escritores tienen, y particularmente Juan Rulfo, para sintetizar la vida de sus héroes en unas cuantas páginas. En *El Llano en llamas*, por ejemplo, los personajes surgen, narran su penosa vida, se desarrollan y, en ocasiones, mueren en muy pocas líneas. Bastaría recordar "La herencia de Matilde Arcángel", "No oyes ladrar los perros" y "Diles que no me maten", para observar esta capacidad de síntesis del escritor jalisciense.

En el mundo rulfiano, la edad de los protagonistas como las estaciones o épocas del año son un indicador del tiempo, del tiempo cronológico que viene, llega y se va, dejando una huella indeleble en el rostro de los hombres y sobre la superficie de las cosas. Los hombres y el paisaje se deterioran en un ambiente desesperanzado y sórdido.<sup>1</sup> En "Nos han dado la tierra", el narrador señala

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada .. Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos.<sup>2</sup>

La conciencia angustiada del absurdo, del pecado, pero sobre todo la preocupación por la experiencia temporal del hombre, son indudablemente sentimientos que Rulfo comparte con el existencialismo. De ahí la importancia, en la narrativa rulfiana, del río y el camino como símbolos del transcurrir temporal humano. El tiempo y el espacio como nociones familiares cercanas a nuestra experiencia directa, afectan a la condición humana de limitación y contingencia. Quizá por eso la temporalidad y la espacialidad

---

<sup>1</sup> José Amezquita señala: "Percibimos el tiempo no sólo por la esfera del reloj, sino también por el deterioro de las cosas, por el polvo acumulado en ellas; con frecuencia sentimos también ese otro tiempo acumulado en nosotros por la nostalgia de hechos pasados cuyo recuerdo queda por siempre simbolizado en un objeto." *Lectura ideológica de Calderón*, p. 24.

<sup>2</sup> Juan Rulfo *Obras*, México, FCE, 1987 (Letras Mexicanas), p. 17. Este es el texto que tomaré como base en el presente trabajo. En lo sucesivo aparecerá el número de página entre paréntesis cuando la cita se tome de esta fuente.

aparezcan en los textos de Rulfo como servidumbres, como señales de miseria metafísica, como indicios de imperfección humana.<sup>3</sup>

Respecto al tiempo, tema medular en el presente trabajo, Paul Ricoeur<sup>4</sup> piensa que es importante la existencia de un "tercer tiempo" situado entre el cosmológico y el fenomenológico: es decir, el tiempo propio a la narración y a la historia, el tiempo que el relato genera a través de la configuración original de la "construcción de la trama". Es el tiempo verdaderamente humano que aparece como competencia para seguir una historia, un relato con pasado, presente y futuro. De acuerdo con las ideas de Paul Ricoeur, respecto al tiempo en un texto literario, en el análisis de los cuentos de Juan Rulfo distinguiré, en una primera instancia, los relatos que presentan una estructura temporal lineal, es decir, aquellos cuentos que aunque narran hechos ubicados en el pasado, esos acontecimientos pueden tener una trayectoria lineal continua sin que se interpongan cortes que interrumpan el devenir de la historia; y así, poder observar cuál es la función estética que cumple el tiempo en estos textos.

En un segundo apartado incluiré a un grupo de cuentos que presentan una estructura temporal no lineal sino cerrada, por ejemplo: "Talpa", "Macario" y "Paso del Norte". Estos relatos se caracterizan porque terminan igual que como empezaron, el devenir en su desarrollo describe una línea cerrada. En el contexto general, estos cuentos dan la sensación de estancamiento o de ciclos que se repiten.

En este mismo apartado abordaré aquellos cuentos donde predomina una marcada desintegración temporal. En cuentos como "El hombre", "En la madrugada", "La Cuesta de las Comadres", "Acuérdate", "El día del derrumbe" y "Anacleto Morones", Rulfo elige una amplia gama de juegos temporales: niega la temporalidad de las cosas a través

---

<sup>3</sup> La creación literaria es, justamente, para Rulfo una de las pocas formas que tiene el hombre para liberarse de la tiranía de las limitaciones porque entraña una visión mítica del tiempo y el espacio: encarna la presencia de un tiempo sin tiempo y de un espacio sin límites; se presenta como una manera de luchar contra la finitud del tiempo y del espacio del mundo físico que nos rodea y, al mismo tiempo, de exorcizarlo.

<sup>4</sup> Cf. Paul Ricoeur. **Tiempo y narración I; Configuración del tiempo en el relato histórico**, pp. 160 y ss



de reiteradas alusiones al tiempo cronológico que luego compara con el tiempo de la eternidad. Se remonta en el fluir de las horas, agota las posibilidades de combinar el presente y el pasado, muy pocas veces el futuro; gira en la ruleta inacabable del tiempo cíclico, lo bifurca subdividiéndolo hasta el infinito, para detenerlo. Tal es el caso del "Hombre", por ejemplo, donde los modos especiales del tiempo se conectan con las cíclicas manifestaciones de la duración cósmica: "No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres." (p. 37), o bien el de "En la madrugada" donde se reconstruye un espacio-tiempo sagrado que se confrontan con los acontecimientos exteriores.

### 1.1 CUENTOS CON ESTRUCTURA TEMPORAL LINEAL

A este grupo pertenecen "Nos han dado la tierra" y "No oyes ladrar los perros", "La noche que lo dejaron solo", "¡Diles que no me maten!" y "El llano en llamas". En los textos con estructura temporal lineal interesa tanto el tiempo objetivo externo, como la vivencia personal del tiempo por parte del protagonista; pues es aquí donde el hombre siente la angustia de comprobar que la vida se le va en todo aquello que fue y ya no es.

Los personajes de los textos antes citados se caracterizan porque se resisten a aceptar que su pasado sea un definitivo y olvidado fue y lo actualizan a través de la evocación para reivindicar que aún es. El sentimiento resultante entre el ayer y el ahora constituye la línea estética del tiempo en los cuentos que analizo a continuación.

### 1.1.1 "NOS HAN DADO LA TIERRA"

"Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una raíz de nada...", reza la voz del narrador mientras camina por el inmenso llano. Esta simple exclamación nos remite al tiempo cronológico, al tiempo de los hombres, aquel que fluye del pasado hacia el futuro, tocando apenas el presente, marcado por las horas del reloj o por el disco solar. Tanto la enunciación como el enunciado nos remiten a un tiempo inicial que avanza hacia un punto final.<sup>5</sup>

en medio de este camino sin orillas. Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. [...] --Son las cuatro de la tarde [ ] Hace rato, como a eso de las once. éramos veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros (p.17).

El tema que relata el narrador es único y sigue una trayectoria rectilínea. "Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar" señala el caminante para indicarnos su largo peregrinar desde el amanecer, pero además, nos proporciona otras informaciones adicionales:

Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover [...] Ahora volvemos a caminar. [...] Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. [...] Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. [...] Pero los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río, y paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo para que se les bajara la comida (p. 18).

La voz narrativa a lo largo del camino sólo se interrumpe por el diálogo directo con el representante del gobierno:

---

<sup>5</sup> Según Iber H. Verdugo, "la producción verbal de la comunicación es la enunciación, lo que se comunica es el enunciado", **Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo**, p 32

Nos dijeron: --Dej pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

--¿El Llano?

--Sí, el Llano. Todo el Llano Grande.

Nosotros paramos la jeta para decir que el Llano no lo queríamos. [...] Pero no nos dejaron decir nuestras cosas. El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

--No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos. [...]

--Pero, señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado [...] Habría que hacer agujeros con el azadón ... nada nacerá.

--Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse (p. 19).

Aquí, el narrador, aunque único, se matiza en "yo", "uno", "nosotros"; pero el tema sigue su trayectoria lineal. Es un sólo camino el que han seguido estos hombres desde el amanecer hasta ahora sin encontrar algo donde apoyarse para descansar: "ni una sombra [presente] de árbol, ni una semilla [futuro] de árbol, ni una raíz [pasado] de nada" sólo el ladrar de los perros como una esperanza. La sombra indica y alude un presente, por lo necesario de ella; la semilla alude al futuro del árbol, y la raíz como testimonio del pasado mostraría que alguna vez hubo un árbol. En la siguiente cita observemos otra modalidad temporal usada por Rulfo en sus cuentos:

--Estamos llegando al derrumbadero.

Yo ya no oigo lo que sigue diciendo Esteban. Nos hemos puesto en fila para bajar la barranca y él va mero adelante. [...] Conforme bajamos, la tierra se hace buena [ ] Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del Llano (p. 21), [el subrayado siempre será mío salvo indicación contraria].

Es difícil enfrentarnos a los textos de Rulfo sin analizar la presencia del gerundio, aquí, por ejemplo, "estamos llegando", "sigue diciendo", "venir [...] pisando", el gerundio expresa lo significado por el verbo con un carácter adverbial de modo, posee un matiz de continuidad; de acuerdo con el verbo (de reposo o movimiento) que acompaña puede formar frases con sentido durativo o progresivo. Rafael Seco señala que el gerundio "expresa siempre idea de contemporaneidad respecto del verbo de la oración principal, o de acción pasada respecto de éste, si se trata del gerundio perfecto"<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Rafael Seco, **Manual de gramática española**, p. 254

En medio de este continuo vaivén discursivo del narrador, el tiempo interior es sólo memoria que le sirve de escape a su soledad.

En "Nos han dado la tierra" el tiempo, más que pasar, se vuelve lento, se arrastra a través del relato con una lentitud tan angustiada, que semeja la vida misma de los personajes.<sup>7</sup> Fueron suficiente sólo once horas de camino a través del llano para revelar toda una vida de amargura y sufrimiento. Porque en los personajes de Rulfo, como bien señala Manuel Durán. "el lector les oye hablar, es testigo de sus lentas explicaciones, de sus interminables vaivenes. Los personajes se detienen, vuelven a empezar, vuelven a repetir su frase inicial"<sup>8</sup>. Una y otra vez y así sucesivamente hasta el cansancio. En este cuento el personaje emplea modos distintos de expresión para referirse al mismo lugar, al llano: "camino sin orillas", "llanura rajada de grietas", "llano tan grande", "tanta y tamaña tierra para nada", "costra de tepetate", "duro pellejo de vaca", "comal acaiorado", creando un efecto en el lector de inmensidad y fatiga.

En el capítulo VI de la **Poética**, Aristóteles dice que "lo bello reside en el orden y en la grandeza". Sin embargo Rulfo añade al orden y a la grandeza rasgos característicos para definir la belleza. Porque para el escritor jalisciense no es suficiente imponer el orden en una narración lineal que se inicia en el amanecer y termina con el ocaso del día, ni basta describir la grandeza del llano. Sino atrapar y exorcizar el tiempo. Ya desde las primeras líneas del texto, el escritor nos ofrece una imagen antitética, una visión del tiempo encarnado en el pasado a la vez actual y fenecido (la raíz y la sombra del árbol).

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo [...], y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza (p. 17).

---

<sup>7</sup> Esta idea ha sido muy bien planteada por Luis Ortega Galindo en **Expresión y sentido de Juan Rulfo**, p. 250.

<sup>8</sup> M. Durán. "Los cuentos de Rulfo o la realidad trascendida" en **El cuento hispanoamericano ante la crítica**, pp. 91,92.

Para retardar el tiempo, para aprisionarlo, Rulfo gusta de las repeticiones no sólo de palabras, sino de motivos que unifican el cuento y lo paralizan. Por ejemplo, el ladrido de los perros y el viento consignados al principio de este relato y que se repite al final del mismo: "Después de tantas horas de caminar [ ] se oye el ladrar de los perros [p 17]. Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros". [p. 21]<sup>9</sup>

La abundancia de definiciones es otro recurso del que se vale Rulfo para matizar, por un lado, la grandiosidad del llano "lanura rajada de grietas", "tierra.. deslavada ..como cantera", "comal acalorado"; y por otro, para fijar el presente en el instante mismo de la observación. Porque para Rulfo todo lo que poseemos del tiempo es este ahora, este momento que se desliza con nosotros a través de la corriente de acontecimientos que fluye del pasado inmutable hacia el futuro incognoscible <sup>10</sup>.

Ahora obsérvese el manejo del tiempo implícito en la narración en estas unidades argumentales de "Nos han dado la tierra"

Después de tantas horas de caminar [ ] se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después [...] Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca (p. 17).

---

<sup>9</sup> En el plano de la diégesis, la narración presenta los hechos como espectáculo actualizado que se ubica en una cronotopía comprendida entre los límites de iniciación y finalización de las ocurrencias ofrecidas y protagonizadas por los actores [personajes]. Los hechos aparecen en este nivel como un transcurso o proceso cuyos límites abren y cierran la ocurrencia global relatada. Cf. Gerard Genette **Figures II**, pp 50 y ss

<sup>10</sup> El problema del tiempo, señala Hans Reichenbach, siempre ha desconcertado a la mente humana. "Tanto los acontecimientos del mundo exterior, como todas nuestras experiencias subjetivas, ocurren en el tiempo. Parece como si el flujo del tiempo, que ordena los acontecimientos del mundo físico, pasara a través de la conciencia humana y la obligara a ajustarse al mismo orden. Nuestras observaciones de los objetos físicos, nuestros sentimientos y emociones lo mismo que nuestros procesos de pensamiento, se extienden a través del tiempo y no pueden escapar a la corriente permanente que fluye sin cesar del pasado hacia el futuro, mediante el presente", **El sentido del tiempo**, p. 11.

En este segmento del texto, el discurso se construye con el tiempo presente del modo indicativo; los acontecimientos se ofrecen, en voz del narrador protagonista, como hechos directamente contemplados por él en ese instante, aunque pertenezcan al pasado.

Un segundo fragmento nos revela otras modalidades temporales. [Subrayo los verbos del párrafo siguiente puesto que son clave para comprender y seguir los cambios del estatismo del tiempo].

Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

--Son como las cuatro de la tarde.

Ese alguien es Melitón. [...] Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros. Faustino dice: --Puede que llueva. [...] Por eso a nadie le da por platicar. [...] Cae una gota. [...] Ahora volvemos a caminar. [...] Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. [...] Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos (pp. 17-19).

En esta parte, como se puede observar, coexisten dos planos temporales: el pasado y el presente. Esta coexistencia crea, precisamente, la impresión de continuidad y al mismo tiempo de linealidad temporal, es decir, lo que experimenta el narrador en un momento, se desliza, en el siguiente momento hacia el pasado. Allí permanece para siempre, de modo irrecuperable, accesible sólo a través de la memoria. En tanto que el gerundio cumple aquí la función de continuidad.

### 1.1.2 "¡DILES QUE NO ME MATEN!"

En **El Llano en llamas** un texto más con estructura temporal lineal, de los que he seleccionado para este apartado, es "¡Diles que no me maten!".

El flujo del tiempo, como sabemos, no está bajo nuestro dominio. No podemos detenerlo; tampoco podemos hacerlo volver; tenemos la impresión de que nos conduce, irremediabilmente, hacia la muerte. En este texto esa fugacidad del tiempo la percibimos por la acción de sus personajes.

En "¡Diles que no me maten!", como en casi todos los cuentos de Rulfo, la historia que se narra es la de un hecho pasado. Aquí, Juvencio Nava, el asesino de don Lupe Terreros, desde el pasado inmediato cuenta la forma de su detención y desde un tiempo más distante narra la historia de su vida.

La mezcla de planos narrativos y temporales obligan a separar la trama del argumento <sup>11</sup>

Así, tendríamos que don Lupe Terreros es asesinado por Juvencio Nava, por haberle negado los pastizales de su potrero para el ganado de éste; a partir de ahí, Juvencio Nava vivió durante 35 años en cerros y barrancos para esquivar la justicia, sin embargo, los lugareños lo despojaron de todo; ahora, es capturado por unos soldados y le comunican que va a morir; aterrado ante esta idea piensa en una esperanza; inicia un largo peregrinar, en el que trama la forma de convencer a sus captores que lo dejen libre; escucha el diálogo con el coronel que resultó ser hijo de Lupe Terreros, y viene a vengar la muerte de su padre. Por todo ello, Juvencio Nava, amarrado a un horcón en espera de la muerte, le suplica a su hijo Justino para que abogue por él ante el coronel Terreros y le perdone la vida. Puesto que si bien el mató al padre del coronel hace 35 años; cree que

---

<sup>11</sup> Utilizo los términos trama y argumento con el mismo sentido de Iber H. Verdugo, argumento como la disposición artística de los "acontecimientos que componen la historia", y trama, como la "disposición de los acontecimientos en el orden de la temporalidad natural del antes y el después", **Op. cit.**, p. 37.

su edad, 60 años, es un motivo suficiente para saldar esa deuda. Se da el fusilamiento y Justino parte con el cadáver de su padre.

La serie de hechos relacionados entre la situación inicial y la situación final, producen movimientos que originan cambios espaciales y temporales. Por ejemplo:

Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. No me valieron ni las diez vacas que le di al juez, ni el embargo de mi casa para pagarle la salida de la cárcel. Todavía después se pagaron con lo que quedaba nomás por no perseguirme, aunque de todos modos me perseguían. [...] Yo entonces calculé que con unos cien pesos quedaba arreglado todo [...] Cada que llegaba alguien al pueblo me avisaban: [...] Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños [...] como si me fueran corroteando los perros. Eso duró toda la vida. No fue un año ni dos. Fue toda la vida (p. 83).

Desde el punto de vista semántico, las unidades elementales y fundamentales de significación de los componentes del mundo narrado, organizados sobre ejes semánticos en "niveles de homogeneidad semémica", o en isotopías: "haces de categorías semánticas redundantes en el discurso"<sup>12</sup>, también producen la sensación de movimiento y, por lo tanto, de paso del tiempo:

Y ahora habían ido por él, cuando no esperaba ya a nadie, confiado en el olvido en que lo tenía la gente; creyendo que al menos sus últimos días los pasaría tranquilo. [...] Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente, a estas alturas de su vida, después de tanto pelear para librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo tirando de un lado para otro arrastrado por los sobresaltos... (pp. 83-84).

El presente y el pasado son los tiempos verbales preponderantes en esta narración, el futuro que se abre rara vez en el relato está ya decidido en el presente, aquí el futuro no existe como alternativa o esperanza. Puesto que la muerte es la única compañera que está en espera del hombre al final del camino. Esto lo sabe Juvencio

---

<sup>12</sup> Cf. A. J. Greimas. **Semántica estructural**, pp 172-185.

Semémica, término utilizado por H. Verdugo en su obra citada para referirse al nivel sémico de una obra literaria estudiada



Nava, y por eso, muere como un cobarde, dos veces. He aquí sus palabras: "¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad..." (p. 81).<sup>13</sup>

La repetición de palabras o de frases como "anda", "diles" o "Diles que no ..." es un recurso eficaz para inmovilizar la narración. Semejante función cumplen, también, el copretérito y el antecopretérito, sobre todo este último, que permite intercalar acciones secundarias con la principal y expresar un hecho anterior a otro hecho del pasado. En la cita siguiente tenemos la impresión de que el tiempo se detiene:

Lo habían traído de madrugada. Y ahora era ya entrada la mañana y él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, esperando. No se podía estar quieto. Había hecho el intento de dormir un rato para apaciguarse, pero el sueño se le había ido. También se le había ido el hambre. No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar, le habían entrado unas ganas tan grandes de vivir como sólo las puede sentir un recién resucitado (p. 82).

Sin embargo, en la narrativa rulfiana, lo que llama la atención es que junto a los elementos paralizantes de la narración, coexisten otros que le dan movilidad. Por ejemplo, el uso del gerundio y la secuencia de pretéritos imprimen en la mente del lector la sensación de algo terminado, y de ahí también, la noción del paso del tiempo junto con el progreso de la narración.

Y me mató un novillo. Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto [...] Por eso me vine a vivir junto con mi hijo a este otro terrenito que yo tenía y que se nombra Palo de Venado. Y mi hijo creció y se casó con la nuera Ignacia y tuvo ya ocho hijos (p. 83)

---

<sup>13</sup> Los diálogos desempeñan un papel fundamental, en cuanto a la estructura temporal del texto; al principio, Juvencio le suplica a su hijo que vaya a interceder por él, al final, Justino habla con el cadáver de su padre. La técnica del diálogo a través de un intermediario resulta interesante: Juvencio--Justino--Coronel, Coronel-soldado-Juvencio, Juvencio--soldado--coronel, porque a través de este tipo de diálogo el tiempo se moviliza, poniéndose en constante vaivén del ahora presente al pasado remoto, y de éste al pasado próximo, abriendo una esperanza hacia el futuro. El diálogo entre Juvencio y el Coronel a través del soldado va de la situación actual al pasado, pues se aclara la muerte de don Lupe Terreros, y se vuelve al presente a través de la orden del fusilamiento.

Pero si el pretérito se encarga de agilizar el tiempo en la narración, el copretérito resulta ser el instrumento más eficaz para contrarrestar el efecto de linealidad en el lenguaje; la presencia de los verbos: llegaba, sacaba, hinchaba, ablandaba, pegaba, veía, tenía, podía, como se ilustra a continuación:

Desde entonces lo supo. Comenzó a sentir esa comezón en el estómago, que le llegaba de pronto siempre que veía de cerca la muerte y que le sacaba el ansia por los ojos, y que le hinchaba la boca con aquellos buches de agua agria que tenía que tragarse sin querer. Y esa cosa que le hacía los pies pesados mientras su cabeza se le ablandaba y el corazón le pegaba con todas sus fuerzas en las costillas. No, no podía acostumbrarse a la idea de que lo mataran (p 84).

Estos verbos en copretérito dan la sensación de una acción en proceso, dudosa, inconclusa, lenta; de ahí que se perciba una especie de pesantés en el tiempo y un estatismo en la narración.<sup>14</sup>

Lo sorprendente en este texto es el alto grado de significación que encierra el manejo de los tiempos verbales para que a través de ellos se logre la sensación de movilidad en la estructura global del cuento. Con el juego temporal se puede expresar en "¡Diles que no me maten!". avance, retroceso, estancamiento o simultaneidad en la narración. Esto se aprecia con toda claridad en el siguiente párrafo:

Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más [...] Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad [...] Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él. Iba a decirles que lo soltaran, que lo dejaran que se fuera [...] Iba a decirles, pero se quedaba callado (pp. 84-85).

---

<sup>14</sup> El copretérito, indica Olivia García Pelayo, sirve para señalar: primero, que una acción se produce al mismo tiempo que otra pasada; segundo, que una acción que se realiza prolongadamente en el pasado, en ocasiones de manera habitual **Español 2, imagen de la lengua**, pp 160-161

En esta cita llama la atención la palabra "algo" empleada por el narrador, pero referida al personaje principal: "Luego, como queriendo decir algo, miraba a los hombres que iban junto a él". Rulfo evitó la precisión conceptual del lenguaje, porque, al parecer, su intención no era la de informar lo que ocurría o dejaba de ocurrirle a sus personajes, sino la de aguzar los ojos mentales del lector, para despertar su sensibilidad y de esta manera percibir lo mismo que percibía Juvencio Nava rumbo al patíbulo. Observemos, una vez más esta imprecisión.

--Yo nunca le he hecho daño a nadie --eso dijo. Pero nada cambió. Ninguno de los bultos pareció darse cuenta. Las caras no se volvieron a verlo. Siguieron igual, como si hubieran venido dormidos. Entonces pensó que no tenía nada más que decir, que tendría que buscar la esperanza en algún otro lado (p.86).

El lenguaje llano, un tanto incoherente, da un alto grado de verosimilitud al relato, puesto que revela la mente perturbada del inculto personaje hacia su encuentro con la muerte.

La linealidad tiene una función cronológica, va ligada al tiempo y, éste a su vez, en la narración, se expresa a través del aspecto verbal. En este caso, los pretéritos dan la sensación de avance y progreso narrativo: "dijo", "cambió", "pareció", "pensó", "dejó", "entró"; son todos ellos aspectos verbales que denotan terminación o conclusión. Y por lo tanto, nos remiten al paso del tiempo. Pero existen otras líneas temporales en el cuento que remiten al presente y en ocasiones al futuro.

Otro aspecto interesante de la temporalidad, que merece atención en este complicado texto, es la dirección y la cantidad, entre el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> T. Todorov llama historias engarzadas al hecho de interrumpir una historia para empezar una segunda, después una tercera historia. Y aunque en las historias engarzadas se remonta al tiempo; hay diferencias: "1o., ya no está en juego la misma cadena de temporalidad; 2o., la historia engarzada puede muy bien ser una proyección en el futuro" Estas rupturas en el paralelismo temporal entre historia y escritura suelen utilizarse para crear el efecto de suspenso: "este término, señala el crítico soviético, designa la experiencia del lector, que espera impacientemente la continuación del relato. Tal efecto se crea mediante diferentes juegos de temporalidad: se expresan

"¡Diles que no me maten!" tiene al menos tres historias engarzadas: la relación Lupe Terreros-Juvencio Nava, la vida personal de Juvencio Nava y, la relación Coronel-Juvencio. Hay, por otra parte, datos importantes que se escapan al tiempo de la escritura, por ejemplo: nunca se informa lo que sucedió desde el nacimiento hasta la juventud del Coronel y de Justino, tampoco conocemos los antecedentes de Lupe Terreros y de Juvencio Nava. El tiempo aquí, como indica Todorov, se escamotea, puesto que se omiten años enteros en la vida de los personajes.<sup>16</sup> Al final del texto el narrador da cuenta de la situación de Juvencio escamoteando la realidad de la muerte de éste, que se aclara en el diálogo de Justino con el cadáver de su padre: "Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron" (p. 88).

Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto [...] Me he pasado cosa de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el pálpito de que en cualquier rato me matarían. [...] Estaba allí, como si lo hubieran golpeado, sacudiendo su sombrero contra la tierra. Gritando (pp. 83-87).

Cuando a una unidad del tiempo de la historia corresponde una unidad inferior del tiempo de la escritura, se habla del resumen y Rulfo nos brinda al final del texto que me ocupa un buen ejemplo de esta categoría temporal: "Había venido su hijo Justino y su hijo Justino se había ido y había vuelto y ahora otra vez venía" (p. 87)

---

acontecimientos enigmáticos de tal manera que es preciso un retroceso en el tiempo para explicarlo (relación pasado-presente), o se narra primero un proceso ambicioso y después su realización (futuro-presente), o se sitúan los personajes en una vicisitud particularmente riesgosa y se juega entonces con el "olvido" del tiempo de la escritura, ya que el lector se identifica con los personajes "

Desde el punto de vista de la cantidad entre tiempo de la historia y de la escritura; Todorov habla del escamoteo y del resumen, el primero existe "cuando se omiten años enteros en la vida de un personaje", mientras que el segundo, se observa cuando "se resume en una página un largo período de la vida representada;" **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**, pp. 357-363.

<sup>16</sup> Sin embargo, el arte de Juan Rulfo se caracteriza por la economía, de ahí que se supriman elementos superfluos y no haya largas descripciones ni explicaciones innecesarias. Rulfo selecciona cuidadosamente estos detalles y silencia u omite aquellos que no harían más real ni le darían mayor fuerza al relato.

La estructura de este cuento es verdaderamente complicada, aunque el argumento sea simple. Asombra pensar que este argumento tan sencillo, en el que un solo hecho cimienta el relato, adquiera tan intrincada complejidad narrativa.

La línea del relato se ve con frecuencia interrumpida, pero esto no debilita al texto, pues de la interrupción derivan usos estilísticos muy particulares, como el paso constante y relativamente fácil, del mundo subjetivo al objetivo por medio de los cambios narrativos.

### 1 1.3 "LA NOCHE QUE LO DEJARON SOLO"

En este cuento aunque el devenir es lineal, la estructura se complica por diversos procedimientos narrativos, como son la introducción de diálogos en estilo directo, la yuxtaposición verbal, la intervención de un narrador objetivo. Por ejemplo:

Había que "encumbrar, rodear la meseta y luego bajar". Esto estaba haciendo. Obre Dios. [...] "Ellos deben estar allá [...] pensó. "Obre Dios", decía. [...] Arriba de él, oyó que alguien decía: \_\_¿Qué esperan para descolgar a esos? \_\_Estamos esperando que llegue el otro. Dicen que eran tres, así que tienen que ser tres (pp. 100-101).

La temporalidad, en este cuento, se objetiviza en el discurso del locutor (personaje, narrador). El presente es el tiempo en el que se habla.

--¿Por qué van tan despacio? [...] ¿Acaso no les urge llegar pronto? --Llegaremos mañana amaneciendo (p. 98).

El pasado y el futuro sólo cobran sentido desde el presente del enunciado. Esta presentización del tiempo es muy reveladora en Rulfo puesto que a través de ella logra la inmovilidad narrativa y la permanencia de un estado actual de las cosas.

El tiempo en "La noche que lo dejaron solo" y "¡Diles que no me maten!", debido a este predominio del presente, parece no transcurrir. Sin embargo, hay un tiempo que pasa y se consume y es el que media entre el principio y el final de la narración: El cuento inicia con la caminata de Feliciano Ruelas y sus dos compañeros, acompañantes que pronto se adelantan; y termina con la llegada de Feliciano al borde del campamento de los soldados. Donde reconoce a sus tíos Tanis y Librado, ahora ahorcados. "La noche que lo dejaron solo" tiene un devenir continuado, al principio, parece no estar enraizado en el pasado. Pero este pasado vigente existe; lo que sucede es que no está visto ni pensado por el protagonista, sino por los soldados del campamento: "Estamos esperando que llegue el otro. Dicen que eran tres,. Dicen que el que falta es un muchachito" (p. 101). La historia narra los hechos centrándolos en Feliciano Ruelas, que en oposición a sus compañeros: es el relato de como el protagonista se salva de morir ahorcado.

En este cuento encontramos unidades semánticas asociadas a los movimientos de la acción y que remiten al transcurrir del tiempo, por ejemplo, la noche: "Allí iban los tres, con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche" (p.98).

Pero la noche, en este texto, no sólo cumple una función temporal sino también se asocia con el peligro, la asechanza y la muerte:

'Es mejor que esté oscuro. Así no nos verán.' También habían dicho eso, un poco antes, o quizá la noche anterior. No se acordaba. El sueño le nublaba el pensamiento. [...] Oyó cuando se le perdían los pasos: aquellos huecos talonazos que había venido oyendo quien sabe desde cuándo, durante quién sabe cuantas noches [...] (p. 98).

La mente de Feliciano Ruelas obnubilada por el sueño es incapaz de recordar con precisión el tiempo que lleva sin dormir. Y lamenta que sus acompañantes no quieran descansar un solo instante por temor a ser atrapados por sus enemigos: "...si al menos

hubiéramos dormido de día. Pero ellos no quisieron: 'Nos pueden agarrar dormidos -- dijeron--. Y eso sería lo peor'."

--¿Lo peor para quién? Ahora el sueño lo hacía hablar. "Les dije que esperaran: vamos dejando este día para descansar. Mañana caminaremos de filo y con más ganas y con más fuerzas, por si tenemos que correr..." [...] Se recostó en el tronco de un árbol [...] Abrió los brazos como si quisiera medir el tamaño de la noche y encontró una cerca de árboles[...] Luego se dejó resbalar en el sueño, sobre el cochal, sintiendo cómo se le iba entumeciendo el cuerpo (pp. 98-99).

La trama de la historia desde el punto de vista de los hechos que la desencadenaron, son recordados por Feliciano Ruelas, y otros son mencionados por los soldados. Con estos dos hechos se reconstruye el orden de las ocurrencias, dando un sentido a las mismas. La conversación de los soldados revela que el protagonista y sus compañeros son cristeros perseguidos por el ejército. Además, conocemos que Feliciano es apenas un adolescente, que emboscó al teniente Parra y acabó con su tropa.

Dicen que el que falta es un muchachito; pero muchachito y todo, fue el que tendió la emboscada a mi teniente Parra y le acabó su gente. [...] --¿Y por qué no salimos mejor a buscarlo? [...] --No hace falta. Tiene que venir. Todos están arrendando para la sierra de Comanja a juntarse con los cristeros del Catorce (p. 101).

Por otra parte, las palabras: noche, madrugada, aurora y mañana son todas ellas guiños semánticos que nos remiten a lo temporal, en el texto cumplen la función de dinamizar y agilizar la narración, puesto que dan la sensación de anochecer-amanecer, es decir, de tiempo cronológico, medible por el hombre.

Lo despertó el frío de la madrugada. La humedad del rocío. Abrió los ojos. Vio estrellas transparentes en el cielo claro, por encima de las ramas oscuras. "Está oscureciendo", pensó. Y se volvió a dormir. Se levantó al oír gritos y el apretado golpetear de pezuñas sobre el seco tepetate del camino. Una luz amarilla bordeaba el horizonte (p. 99).

También, es importante destacar la función que cumple el aspecto verbal en el tiempo, en la cita anterior, la secuencia de pretéritos le brindan avance y progreso a la narración. Los verbos: despertó, abrió, vio, pensó, se volvió, se levantó remiten a algo terminado y por lo tanto hacen progresar la narración que se consolida en el copretérito

El nivel estético de este relato respecto al tiempo recide en los significados poéticos del lenguaje y en las formas del habla de los personajes a través del cual exteriorizan sus modos de percibir y vivir los hechos narrados. No hace falta, como señala Ricoeur, la datación cronológica para conocer el cambio temporal: "Está oscureciendo", pensó. [ . ] Una luz amarilla bordeaba el horizonte. [ . ] 'Buenos días', le dijeron. [...] Era ya de día. Y él debía de haber atravesado la sierra por la noche para evitar a los vigías" (p 99).

#### 1.1.4 "NO OYES LADRAR LOS PERROS"

Este es, sin duda, junto a "Nos han dado la tierra", el relato con estructura temporal más lineal de todos los cuentos de **El Llano en llamas**. Desde la perspectiva temporal, pudiéramos decir que en este cuento, Rulfo utiliza una pluralidad de modos para expresar el tiempo: tiempo lineal y regresivo, cronológico e interior. Sin embargo, la narración marcha siempre hacia adelante, remontándose a veces al pasado mediante sencillas incursiones en el espacio de la memoria que no quiebran el ritmo ni el avance, lento desde el comienzo, pero progresivo.

El cuento se sustenta esencialmente por el diálogo directo al que concretiza la ligera intromisión del narrador, que a veces fusiona los dos métodos narrativos mediante el estilo directo.



--Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.

--No se ve nada[...] Primero le había dicho: "Apéame aquí. . Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." [ . .] Ahora ni siquiera eso decía (pp. 113-114).

"No oyes ladrar los perros" es un cuento de trayectoria proyectada a un devenir que se interrumpe por la ligera participación del narrador o por los reproches del padre al hijo que sirven para revelar el pasado y justificar la agónica caminata del padre con el hijo a cuestas. Por lo tanto, el tiempo preponderante en este cuento es el presente, que remite a un pasado conocido, pero, también, al incierto futuro anhelado, sobre todo, por el padre de Ignacio. "Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quién te cuide. Dicen que allí hay un doctor Yo te llevaré con él" (p. 114). La esperanza ubicada en el futuro es el motivo de la penosa caminata del padre de Ignacio.

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante. La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda (p. 113)

El relato se inicia en pleno desarrollo de la situación media de la trama. La situación inicial se conoce a través de una rápida referencia metadieгética del padre.<sup>17</sup>

--Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. [ . .] Porque para mí usted ya no es mi hijo. [ ..] Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente..." (p. 115).

---

<sup>17</sup> Iber H. Verdugo señala que en la diégesis "la narración literaria presenta los hechos como espectáculo actualizado que se ubica en una cronotopía comprendida entre los límites de iniciación y finalización de las ocurrencias ofrecidas y protagonizadas por los actores. Los hechos aparecen en este nivel como un proceso cuyos límites abren y cierran la ocurrencia global relatada." Mientras que la *metadiégesis* comprende a los relatos conexos que informan acerca de los antecedentes, orígenes, motivaciones de los acontecimientos dieгéticos, relatos dentro del relato, pasado respecto de la diégesis, **Op. cit.**, p 33.

Sin embargo, la realidad se escamotea pues se ocultan los años enteros de la vida de Ignacio. Resumiendo en muy pocas líneas un largo período de la vida del hijo. Muy pocas cosas sabemos de la edad primera del salteador de caminos.

--Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. [...] Eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... (p. 116)

La historia se desarrolla en una sola secuencia que en términos generales podríamos llamar la búsqueda de Tonaya. En este relato el hablante permanece en un presente del cual no logra alejarse nunca. La abundancia de los tiempos verbales en presente, denota la imposibilidad del personaje para superar una tensión que domina su espíritu. El presente, como se ha señalado antes, es el tiempo gramatical preponderante en este texto, aun cuando el padre se refiera al pasado, será sin embargo un presente ominoso.

--¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad (p. 116).

Una vez más el hombre rulfiano, parodia del hombre universal, aparece enfrentándose al destino, luchando contra fuerzas que están más allá de su dominio. Es un viejo padre que lleva a cuestas a su hijo herido en una feroz lucha por arrancar la vida de las garras de la muerte: "--Me derrenegaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho" (p. 115). Pero en esta desigual batalla entre la vida y la muerte el hombre siempre ha perdido:

Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara. [...] Al llegar al primer tejaván, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado. [...] Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello... (pp. 116-117).

Afirmar que un personaje tiene destino es afirmar la necesidad de una sucesión temporal. Aquí los personajes se consideran determinados por su pasado en el presente. La única forma de futuro que aparece es en realidad una prolongación del presente que no puede escapar al pasado inmediato; de ahí que la desesperanza y la imposibilidad de una proyección al futuro sea un rasgo definitorio del sentido del relato.

Samuel Gordon señala que el tiempo constituye una estructura inherente a todo tejido narrativo. Y que este tiempo deberá atenderse estéticamente: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, es decir, lo que ocurrió y la manera como el lector toma conocimiento de ello. Serán siempre razones estéticas las que determinen que los hechos se presenten de una u otra forma, atendiendo a un manejo más psicológico que cronológico o histórico del tiempo y transgrediendo a veces la lógica expositiva que debiera seguir a cada sucesión de acciones interrelacionadas temporalmente <sup>18</sup>

En el caso de "No oyes ladrar los perros" la trayectoria secuencial es lineal; comienza con la caminata del padre hacia Tonaya, quien lleva a su hijo herido, en busca de auxilio médico. Y termina en la llegada a Tonaya con el hijo muerto. Esto es, el relato inicia en *ad ovo*. Sin embargo existen esas regresiones al pasado de la infancia del hijo que, entre otras cosas, tienen la intención de esclarecer los aspectos nebulosos del texto.

Otro factor temporal interesante en este texto es la luna: "La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda"(p. 113); pues ella con su movimiento marca el transcurrir del tiempo, un tiempo cronológico puesto que, en el plano de las significaciones, el disco lunar es también imagen del reloj: "Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra"(p. 114). Pese a la situación tan angustiante de los protagonistas debido a su fatalidad, el tiempo asociado con la luna no transcurre velozmente: "La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro" (p. 115). Las construcciones "venía saliendo", "allí estaba", "les llenaba de luz", "iba subiendo" son

---

<sup>18</sup> Cf. S. Gordon. *El tiempo en el cuento hispanoamericano*, pp. 12-14

frases de carácter progresivo, el gerundio hace que percibamos una acción en proceso, cierta, pero inconclusa; logrando al mismo tiempo una sensación de perennidad. Quizá este intento para detener el tiempo se deba, como señala A. Carpentier, a la certidumbre de que "las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte."<sup>19</sup>

El proceso de significación desemboca en la agonía vital entre el proyecto individual humano, por un lado, y las fuerzas naturales o sobrenaturales que se oponen y lo destruyen, por el otro. Bajo esta perspectiva se llega al final trágico y desesperanzado de la narración: "Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo" (p. 117).

#### 1.1.5 "EL LLANO EN LLAMAS"

El narrador, personaje de este cuento, como otros de "El llano en llamas", sabe que el tiempo lo compromete hondamente con las estructuras objetivas de su mundo, el tiempo le revela al *Pichón* a las demás criaturas de su entorno; y es precisamente el tiempo quien los envuelve finalmente en los oleajes del devenir social e histórico, del cual son protagonistas.

En "El llano en llamas", asistimos constantemente al desmoronamiento de la esperanza y al fracaso de toda ilusión, pero además, observamos una atmósfera de irrealidad donde los hombres de este microuniverso parecen marionetas prestas a ejecutar las órdenes de un cruel y avasallador destino. De ahí, el lamento de los guerrilleros al descarrilar el tren del gobierno: "Hubiéramos podido hasta platicar con ellos un rato. Pero las cosas eran de otro modo" (p. 77).

---

<sup>19</sup> Alejo Carpentier. "Viaje a la semilla", *apud* Samuel Gordon *Op. cit.*, p. 146.

La sangrienta lucha que se narra en "El llano en llamas" tiene como protagonistas a soldados harapientos semidormidos que deambulan entre la modorra y la violencia. Vacíos de toda convicción, siguen fielmente al jefe en cuya figura protectora se concretiza la imagen del padre que el sentimiento de orfandad los impulsa a buscar.

Pero los indios güeros pronto se encariñaron con Pedro Zamora y no se quisieron separar de él. Iban siempre pegaditos a él, haciéndole sombra y todos los mandados que él quería que hicieran. A veces hasta se robaban las mejores muchachas que había en los pueblos para que él se encargara de ellas (p. 75).

En "El llano en llamas" las cosas son siempre "de otro modo" y nada puede cambiar el rumbo de lo trazado. Todo parece ejecutarse según designios ajenos a la voluntad de quienes los cumplen. Por eso, para el agitado mundo de los llaneros no vale la pena abandonar la zona del ensueño. La vida aparece así como una sucesión de gestos mecánicos, cada uno de los cuales se transfiere al pasado; sólo el recuerdo puede hilvanar las acciones fragmentarias y configurar su sentido final.

El amor, como sentimiento totalizador y profundo, es el gran ausente en **El llano en llamas**, sólo fugaces destellos se vislumbran en las actitudes de algunos personajes femeninos como Matilde Arcángel, la madre del coronel Terreros, o la mujer del *Pichón*, quien espera amorosamente por largos años al padre de su hijo.

--¡*Pichón*, te estoy esperando a ti! --me dijo-- ¡Te he estado esperando desde hace mucho tiempo! [...] --Tengo un hijo tuyo --me dijo después-- Allí está. Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados [...]

Para Violeta Peralta en "El llano en llamas" todo se articula en el ángulo de la memoria: "Rulfo consigue manifestar en plenitud, más allá del yo superficial, ese transcurrir perenne o 'duración real' --como lo llamó H. Bergson-- que es la esencia del yo"<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Cf. Violeta Peralta. *Op cit.*, p. 20

En "El llano en llamas" dos rasgos ostensibles imponen la caracterización global del cuento.

En primer lugar, la abolición del sentido de las medidas del tiempo es el rasgo principal del modo de vivir y de sentir de los guerrilleros. Esta anulación del tiempo cronológico es subrayada claramente por el contraste entre los "alteños" y los "abajos", los primeros, son sinónimo de alzados, guerrilleros, alborotadores, hombres que viven al margen de la ley, y por lo tanto, fuera del tiempo; los otros, los caciques y hacendados, el ejército federal, son los que vagan al ritmo del calendario y de los relojes. La oposición espacial refuerza aquí la oposición temporal.

Luego, el hilo de la historia, relativamente simple, es subrayado por algunas confrontaciones entre los dos bandos: los de arriba y los de abajo, que dramatizan sus encuentros en el lugar. Sin embargo, aunque el hombre de Rulfo en su ambiente natural carece de libre albedrío. Rulfo, como bien señala Luis Ortega Galindo, "no lo presenta como un ser con destino predeterminado y que lo impulsa a un sólo acto que detendrá el reloj de su existencia" [L. Ortega G. *Op. cit.*, p. 77].

El arte del lenguaje en Rulfo es siempre magistral: juega con las palabras dotándolas de sugerencias que en sí no tienen; entrecruza las palabras, haciendo que salten chispas iluminadoras. Juega con la dualidad semántica de la palabra tiempo. Pero, sobre todo, si el tiempo interior de sus personajes es sólo memoria que les sirve de escape a su soledad, Rulfo buscará procedimientos estilísticos que traduzcan ese tiempo estático, muerto de sus personajes:

El chirriar de las chicharras aumentó de tal modo que nos dejó sordos y no nos dimos cuenta de la hora en que ellos aparecieron por allí [ .] Así estuvimos toda la tarde. Cuando empezó a bajar la noche llegó el *Chihuahila* acompañado de uno de *los Cuatro*. Nos dijeron que venían de allá abajo, de la Piedra Lisa, pero no supieron decirnos si ya se habían retirado los federales (pp. 66 y 68).

A simple vista, el problema planteado por esta doble naturaleza del tiempo en "El llano en llamas" se asemeja al de otros cuentos de esta misma colección, sobre todo aquellos en donde el narrador reconstruye su propia historia y abre hacia el exterior la idea de construcción del tiempo como "La herencia de Matilde Arcángel", "La Cuesta de las Comadres", "Acuérdate" y "El día del derrumbe", entre otros, donde la exploración de las relaciones conflictivas entre el tiempo interior y el cronológico, se amplían a las dimensiones del tiempo que Paul Ricoeur llama "monumental".

Pese a todo, "El llano en llamas" tiene una trayectoria temporal lineal: el narrador recuerda sus fechorías de bandolero por medio de un nosotros que al final del cuento pasa a ser un yo individual. Ningún corte interrumpe la anécdota sino el cambio de persona gramatical. El único narrador, que durante casi todo el cuento habla en plural, al final, ya arrepentido de la barbarie, emplea un "yo" que remite a la individualización y a la desmasificación:

Yo entonces pensé que me esperaba para matarme. Allá como entre sueños me acordé de quién era ella. Volví a sentir el agua fría de la tormenta que estaba cayendo sobre Telcampana, esa noche que entramos allí y arrasamos el pueblo (p. 79).

Tanto como el cruel juego del toro resulta otro subtema interesante, en "El llano en llamas", el de los ojos de Pedro Zamora. En la primera mención son presentados en su aspecto físico --enrojecidos-- a causa del poco dormir del personaje y que además es una característica de su personalidad

Pedro Zamora nos seguía mirando. Estaba haciendo sus cuentas con los ojos, con aquellos ojos que él tenía, todos enrojecidos, como si los trajera siempre desvelados. Nos contaba de uno en uno. Sabía ya cuántos éramos los que estábamos allí, pero parecía no estar seguro todavía; por eso nos repasaba una vez y otra y otra (p. 68)

La repetición, la gradación y la descripción son elementos técnicos de los que se vale Rulfo para dar esa impresión retardatoria del tiempo pero a la vez de movimiento y avance.

Para la crítica literaria, más atenta a la pintura de los caracteres que a la exploración del tiempo narrado, y, a través de ella, del tiempo vivido por los personajes de la narración, no hay duda de que esta inmersión en el pasado y también esta ponderación incesante de las almas entre sí contribuyen, junto a los gestos descritos desde afuera, a reconstruir de forma implícita los caracteres en su estado presente; al dar una densidad temporal a la narración, el ensamblaje del presente narrado con el pasado recordado confiere una densidad psicológica a los personajes, aunque predomine el punto de vista del *Pichón*.

Solamente mirábamos a Pedro Zamora preguntándole con los ojos qué era lo que nos había pasado. Pero él también nos miraba sin decirnos nada. Era como si se nos hubiera acabado el habla a todos o como si la lengua se nos hubiera hecho bola [ . ] y nos costara trabajo soltarla para que dijera algo (p. 68).

El narrador pasa de las reflexiones de otro tiempo, recuerdo de andanzas, peripecias de la guerra, los fugaces amoríos, a los pensamientos intercambiados con el jefe guerrillero:

--¡Epa tú, *Pichón*! --me dijo Pedro Zamora--. Te voy a dar la encomienda de que vayas con los Joseses hasta Piedra Lisa y vean a ver que le pasó a *la Perra*.

Pese a la mención de varios lugares en el desarrollo de "El llano en llamas", al final del relato, la alusión a la cárcel, infiere unidad de lugar que equivale a la unidad de un mismo instante sobre el que el narrador incorpora la extensión de un lapso de memoria.



Yo salí de la cárcel hace tres años. Me castigaron allí por muchos delitos; pero no porque hubiera andado con Pedro Zamora. Eso no lo supieron ellos. Me agarraron por otras cosas, entre otras por la mala costumbre que yo tenía de robar muchachas (p. 79).

Este procedimiento empleado por Rulfo en **El llano en llamas** es quizá el más interesante del arte de ficción, como vemos, en este cuento, permite entretener el modo de la acción y el de la introspección, técnica muy socorrida por los escritores norteamericanos e ingleses de la época de Rulfo. A propósito de esta técnica Paul Ricoeur citando a Daiches señala:

O bien nos mantenemos inmóviles en el tiempo y abarcamos con la mirada acontecimientos diversos, pero que sobrevienen simultáneamente en el espacio, o bien permanecemos inmóviles en el espacio, o mejor en un personaje erigido en <<lugar>> fijo y bajamos o remontamos el tiempo de la conciencia del mismo personaje. La técnica narrativa consiste así en hacer alternar la dispersión de los personajes en un mismo punto del tiempo y la dispersión de los recuerdos dentro de un mismo personaje.<sup>21</sup>

Rulfo, al igual que Joyce y Virginia Woolf, se muestra preocupado por colocar de cuando en cuando referencias precisas que guíen el curso de tales alternancias:

Había vuelto la paz al Llano Grande Pero no por mucho tiempo [...] De allí nos encaminamos hacia San Pedro. Le prendimos fuego y luego la emprendimos rumbo al Petacal[...] Quemamos el Cuastecomate y jugamos allí a los toros. A Pedro Zamora le gustaba mucho este juego del toro [...] Por ese tiempo casi todos éramos "abajefños" (pp. 70-75).

En **El llano en llamas**, pero sobre todo, en el cuento que da título al libro, una parada en el mismo lugar, una pausa en el mismo lapso de tiempo, desata en el protagonista el flujo de conciencia que une temporalidades extrañas entre sí.

---

<sup>21</sup> Paul Ricoeur. **Tiempo y narración II**, p 187

Virginia Woolf afirma que al unir el modo de la acción y de la introspección, esto implica un <<talante difuso de ensueño receptivo>> Y agrega la escritora norteamericana: <<La vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde que surgimos a la conciencia hasta el final>> **Idem**.

## 1 2 TEXTOS CON ESTRUCTURA TEMPORAL NO LINEAL: CÍCLICA, PRESENTE SUSPENDIDO, REGRESIÓN Y DESINTEGRACIÓN TEMPORAL

Sabemos que el tiempo fluye del pasado hacia el futuro. Sabemos también que éste es el sentido lógico del flujo temporal lineal; a esto le llamamos el devenir. Cuando nos referimos al flujo del tiempo, generalmente lo consideramos como algo objetivo que percibimos y cuya continua fuga no podemos impedir. Sin embargo, este sentido lógico que rige a los humanos, no es del todo cierto; porque en el universo de las letras, y del arte en general, el tiempo se rige por otros principios. La literatura es, en este contexto, una forma de religión o de magia que libera al hombre de la esclavitud del devenir temporal. En la literatura, como en la magia y la religión, el sacrificio desempeña un rol esencial; por medio de la víctima el hombre comulga con lo sagrado, se eleva a otra dimensión, a una vida superior, que puede ser eterna, más allá de los límites del tiempo corrosivo que avasalla a los humanos. En este sentido, puede pensarse que la literatura juega con el tiempo: lo hace avanzar, retroceder, lo detiene, o bien, lo hace girar sobre un mismo eje o punto por una eternidad. Al respecto Mircea Eliade, en el capítulo II de su libro **Lo sagrado y lo profano**, sostiene que el tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo; y asegura que "por medio de ritos, el hombre religioso puede <<pasar>> sin peligro de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado"<sup>22</sup> puesto que este es por su propia naturaleza reversible, recuperable, repetible, y además "se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos (*Idem*).

Octavio Paz ha señalado que "poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse".<sup>23</sup> Música, poesía y danza, asegura el poeta mexicano, son tres

---

<sup>22</sup> M. Eliade. "El tiempo sagrado y los mitos, duración profana y tiempo sagrado", **Op. cit.**, pp. 63-66.

<sup>23</sup> O. Paz. **Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo**, p.57

artes temporales que, para realizarse, deben negar a la temporalidad. Esta idea de Paz es observable en los cuentos de Rulfo, puesto que el autor jalisciense instaura una zona especial para sus creaturas, hechos y objetos de su obra. Instancia a la que G. Poulet llama "distancia interior" y Ortega y Gasset "mundo flotante", ambas denominaciones se refieren a la dimensión temporal de la obra.

A continuación analizo tres textos de **El llano en llamas** que a mi parecer presentan una tendencia temporal cíclica: "Talpa", "Macario" y "Paso del Norte"; además, en este apartado, incluiré a "Luvina" y "Es que somos muy pobres" por presentar, si bien no una estructura temporal cíclica, un tiempo suspendido que emparenta con el tiempo de la eternidad. El paso lento del tiempo como el hecho de que todo acontecimiento significativo esté radicado en el pasado que los personajes evocan obsesivamente es un mecanismo de Rulfo que crea en el lector una gama de sensaciones temporales, por ejemplo, la percepción de lo eterno, lo caótico o regresivo en cuentos como. "La Cuesta de las Comadres", "El hombre", "En la madrugada", "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones", textos que también formarán parte de este capítulo.

### 1 2.1 "TALPA"

Este texto, al igual que otros, inicia con el final de la historia. La expectativa se abre escamoteando explicaciones. Sin embargo, en el contexto general del cuento pueden distinguirse tres partes: en una primera instancia tenemos la enfermedad de Tanilo Santos y el despertar amoroso de su hermano y de su esposa; después, la progresiva destrucción de Tanilo que lo induce a realizar el agónico viaje y, finalmente, la llegada a Talpa, la muerte de Tanilo y la instauración del desamor en los cuñados incestuosos.

Respecto a la primera instancia, señala la voz narrativa:

La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo. A él se le ocurrió primero que a nadie. Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran [...] quería ir a ver a la Virgen de Talpa; para que Ella con su mirada le curara sus llagas. [...] Y de eso nos agarramos Natalia y yo para llevarlo. Yo tenía que acompañar a Tanilo porque era mi hermano. Natalia tendría que ir también, de todos modos, porque era su mujer (pp. 51-52).

Los personajes de Rulfo no se rigen por una separación entre lo interno y lo externo. Podríamos decir que ellos viven como piensan, y piensan y sienten el mundo de la misma forma que como lo viven. Por medio de la imaginación simbólica el hombre rulfiano hace posible abolir la nada, la muerte y el tiempo.

En *El llano en llamas* se encuentran vestigios de una cosmovisión antigua, por ejemplo, la actitud hacia los muertos, los ecos de los mitos, la rivalidad entre hermanos, la relación padre hijo. Sin embargo, los personajes no pertenecen ni a la sociedad tradicional ni al mundo moderno, están suspendidos entre estos dos polos.<sup>24</sup>

El miedo a la enfermedad es el motivo principal por el que Tanilo Santos pide a su esposa y a su hermano lo acompañen al santuario de Talpa, lugar donde, según la tradición cristiana, la Virgen intercederá ante Dios para aliviar los males del hombre, "pues Ella sufre con nosotros. Ella sabe borrar esa mancha y dejar que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad. La Virgen nuestra..."(p. 58). Estas son las palabras del cura, emanadas desde el púlpito.

Respecto a la enfermedad de Tanilo y el largo peregrinar iniciado desde febrero, el narrador señala:

Tardamos veinte días en encontrar el camino real de Talpa. [...] Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, [...] Habíamos salido de Zenzontla a mediados de febrero, y ahora que comenzaba marzo amanecía muy pronto. [...] Nunca había sentido que fuera más

---

<sup>24</sup> Cf. *supra*, pp. 1-3

lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol (pp. 54-55).

Para poder ir hilvanando las ideas de cómo puede ser esto, debemos considerar, en primer lugar, la estructura del tiempo. Los acontecimientos son recordados por el narrador, mientras éste se encuentra en algún lugar de Zenzontla, después de haber regresado de Talpa, sin su hermano. Otro elemento importante es la interrupción por la violencia de una atmósfera inicial de noche y pasión

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. [...] En eso pensábamos Natalia y yo y quizá también Tanilo, cuando íbamos por el camino real de Talpa, entre la procesión; queriendo llegar los primeros hasta la Virgen, antes que se le acabaran los milagros.

"Talpa" traza la violación de un tabú fundamental, el principio de una ley divina: "No desearás la mujer de tu prójimo". El narrador protagonista codicia la mujer de su hermano. Sin embargo, el deseo sentido por Natalia y el narrador no es un crimen. Este tabú parece responder a un nivel más profundo que el que alcanza el sistema legal de las leyes humanas.<sup>25</sup>

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirla la sangre (p. 53).

En la mente atormentada del protagonista, la historia retorna a un pasado cuyo significado en el momento mismo del acontecer no estuvo claro. Durante los largos días del peregrinaje, los protagonistas no sabían que el deseo primordial era matar a Tanilo;

---

<sup>25</sup> La rivalidad entre hermanos está presente desde los textos bíblicos, Cain y Abel, hasta los códices prehispánicos de las religiones americanas. Los hermanos enemigos, eternos rivales, encarnaciones del dualismo, que es el principio fundamental del mundo prehispánico, crean y destruyen alternativamente los cuatro primeros soles

esto lo descubren más tarde. El deseo y la conciencia se excluyen mutuamente, separados por un abismo en el tiempo. Lo ya ocurrido sólo puede interpretarse, a través de la memoria, sin posibilidad de cambio, pues, estamos frente a una estructura fatal del tiempo.<sup>26</sup>

Porque la cosa es que a Tanilo Santos entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que se muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. Eso hicimos. [...] Yo sé ahora que Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca (pp. 51-52).

El deseo que sienten los amantes se antepone a todo principio humano, ese deseo y la insatisfacción amorosa conduce a los protagonistas hacia la animalización, hacia el río de la fatalidad, como claramente lo ve y siente el protagonista cuando dice:

Desde allí comenzamos a juntarnos con gente que salía de todas partes; que había desembocado como nosotros en aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo (pp. 54-55).<sup>27</sup>

Durante el largo viaje, la conciencia de Natalia y de su amante está dominada por la idea de que el cuerpo pútrido de Tanilo es un estorbo. Sin embargo, cuando éste muere, el remordimiento y el sentimiento de culpa se apoderan de ellos; volviendo más vivo que nunca a Tanilo Santos, quien desde ahora los perseguirá por todas partes, como un fantasma.

---

<sup>26</sup> Conviene recordar que "fatalismo" viene de *fatum*, "lo que ya se ha dicho", "una sentencia de los dioses". Y si el fatalismo desecha la concatenación de causas y efectos, la atemporalidad puede entenderse como la negativa a aceptar el tiempo de una sociedad y una historia opresivas, o simplemente irrelevantes, Cf. José Antonio Maravall. **Juan Rulfo, Cuadernos hispanoamericanos**, No. 421-423, p. 245.

<sup>27</sup> Por otra parte, esta cita nos hace recordar las palabras bíblicas, aquellas que rezan que el camino del bien es estrecho y escabroso, mientras que el camino del mal es ancho y concurrido. Recordemos que los peregrinos, desde la perspectiva del narrador, se parecen a "un hervidero de gusanos apolonados bajo el sol, retorciéndose entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados" (p. 55)

Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma. Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo estos últimos días. [...] La sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole, con una voz apenitas, que lo ayudara (p. 54).

Al enterrar el cadáver de Tanilo Santos, también, se acaba la pasión que Natalia experimenta por su cuñado: "Acabábamos de salir de Talpa, de dejarlo allí enterrado bien hondo en aquel como surco profundo que hicimos para sepultarlo. Y Natalia se olvidó de mí desde entonces" (p. 54)

Esta muerte, aparte de tener resonancias de Caín y Abel, se asocia también a los mitos prehispánicos, puesto que ahí, la muerte es el principio de una existencia nueva, verdadera. A los maltratados por la vida, los que sucumben a enfermedades incurables [lepra, sífilis], los recibía Tláloc. Pero, en esta misma línea, "supónese también que los difuntos conservan su afición a las buenas cosas que han dejado en el mundo, y que hacen cuanto pueden por tenerlas [.] se les juzga celosos por sus herederos, a quienes no dejan dormir por las noches " <sup>28</sup>

El problema no era la presencia física de Tanilo, sino la culpabilidad de ellos. Pero este reconocimiento ya es inútil, porque está separado por un abismo temporal. Es decir, de nada servirán las lamentaciones ahora que Tanilo ya no existe, al menos en la dimensión de los humanos.<sup>29</sup> Al borrar a Tanilo Santos de la faz de la tierra, un tercer elemento que impedía --supuestamente-- la completa felicidad de la pareja, no se produce una sensación de alivio. Pues, ahora, Tanilo Santos se instaura en el recuerdo y desde ahí ejerce su poder sobre los cuñados incestuosos:

---

<sup>28</sup> Soler, **Códice Fejérváry-Mayer**

<sup>29</sup> Al parecer Tanilo Santos y sus acompañantes se desplazan en tiempos distintos: él se mueve en un tiempo mítico y sagrado, aquellos transitan en la dimensión del tiempo profano. En el nivel mítico, Tanilo Santos, por la penitencia y el sacrificio, se inviste de la connotación de martirio y de santidad, por lo que ha pasado de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado o "monumental"

Tal vez los dos tenemos muy cerca el cuerpo de Tanilo, tendido en el petate enrollado, lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él [...] Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa (p. 59).

La muerte física de Tanilo y su resurrección en la memoria de los protagonistas parecen ser una grotesca parodia de la resurrección cristiana de la carne

Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un sólo mugido [...] la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo (pp. 57-58)

Aquí lo específicamente humano, el lenguaje, se vuelve un ruido animal. El mismo Tanilo es un ser animalizado, pues recordemos que su cuerpo emana pus, como "goma de copal", y emite un olor "como el de un animal muerto". La piel, esa capa protectora y racional que recubre el cuerpo humano, ya no lo contiene. Hay en él, un continuo fluir de sangre, pus y otros humores linfáticos hasta que se muere; y aún después, estaba "lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules" (p. 59)

En cuanto a el tiempo de la *historia*, aunque está implícito que se escribe desde un presente del discurso, el tiempo predominante es el pasado. El lapso --muy bien determinado en el cuento: el acontecimiento principal, el viaje, inicia a mediados de febrero y termina en los últimos días de marzo-- le permite al protagonista tomar la distancia y perspectiva crítica necesarias para valorar los hechos.

La única mención que puede tomarse para fijar el presente desde donde se inscribe (enmarca) el relato, está vinculada con la población: "Ahora estamos los dos en Zenzontla. Hemos vuelto sin él" (p. 59). Por lo tanto, la temporalidad del cuento está subordinada no sólo a las acciones de los protagonistas, sino también al espacio.

Casi al final del cuento, el protagonista dice: "Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte, que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando (p. 59). Estas palabras articulan y a la vez degradan el



símbolo central del cuento, el del viaje. Todo movimiento que sirve para trasladarse de un punto a otro implica necesariamente un cambio; sin embargo, aquí parece que el tiempo se repitiera por una eternidad, como sucede con el movimiento diario del día a la noche, movimiento nunca terminado y eternamente empezado. Por ello, puede afirmarse que en "Talpa" el tiempo se traslada a un plano mítico.<sup>30</sup>

Respecto a la visión cíclica del tiempo, Samuel Gordon señala que las civilizaciones antiguas no compartían nuestra visión del tiempo como un continuo lineal que se prolonga en un futuro indefinido.<sup>31</sup> Por el contrario, el gran tiempo se regía por ciclos, que se manifestaba en el movimiento de los astros, en el resurgir constante de las plantas y, obviamente, en la destrucción y construcción del mundo

La última instancia, dentro del contexto general del cuento, está determinada por el fin de la agónica peregrinación de Tanilo, su arribo a Talpa. Y de la que comenta el narrador

Entramos a Talpa cantando el Alabado [...] Tanilo se puso a hacer penitencia. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después quiso llevar una corona de espinas. Tantito después se vendó los ojos, más tarde, en los últimos trechos del camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos (p. 57).

---

<sup>30</sup> Esta idea circular del relato, cosa muy socorrida también en Rulfo, suele asociarse a una concepción circular de la historia, o inclusive a una visión mítica. Ludolfo Paramio señala "La estructura mítica produce la sustitución del tiempo lineal y sucesivo por un concepto diferente de tiempo, un tiempo circular, sin principio ni fin, autosuficiente y superior a toda contingencia o dependencia de hechos exteriores. El tiempo cíclico sustituye al secuencial" **Mito e ideología**, p 39

<sup>31</sup> Y agrega: "La mayoría de los pueblos antiguos creían que el tiempo era de carácter cíclico. En una civilización tras otra, nos encontramos con mitos que anuncian la destrucción del mundo, después de lo cual habrá una nueva creación que dará origen a un nuevo ciclo. La idea de un tiempo cíclico precede quizá, dentro del mito, a la de un tiempo lineal " Cf. S. Gordon **El tiempo en el cuento hispanoamericano**, p. 12

Resulta difícil clasificar al hombre rufiano en alguna de estas dos vertiente: ¿visión prehispánica del mundo, o cosmovisión cristiana del hombre? La actitud de Tanilo Santos lejos de asumir una u otra concepción del mundo y de la vida del hombre, parece ser el sincretismo de ambas. Por una parte, se dirige a Talpa para aliviar sus males, tiene la esperanza de que la Virgen lo curará. querían ser los primeros --señala el narrador-- en llegar hasta la Virgen, "antes que se le acabaran los milagros", además, su esposa le decía "que sólo la Virgen de Talpa lo curaría. Ella era la única que podía hacer que él se aliviara para siempre. [...] Había otras muchas Vírgenes; pero sólo la de Talpa era la buena" (p.56). Por otra parte, encontramos en la actitud de Tanilo ecos del pensamiento mágico de los pueblos prehispánicos, puesto que el mito de esos pueblos está lejos de interpretar la vida como etapa en el camino hacia una existencia más perfecta y feliz. Con ese realismo, que es uno de los subfondos del pensamiento mágico, acepta el hecho de que el hombre, por su culpa o sin ella, está expuesto a la desgracia, a la perdición, al aniquilamiento. Y como el pensamiento mágico no es capaz de representarse un fenómeno en forma abstracta, conceptual, busca y halla la causa en lo que el mito considera causa de todo acaecer: en el obrar de las deidades. Desde esta perspectiva, los dioses son los responsables de la fatalidad humana.<sup>32</sup>

Para el pensamiento occidental moderno es una pesadilla pensar en la muerte, puesto que, dependiendo de sus actos, el hombre se encontrará en el más allá con la gloria o el infierno; de ahí que, rehuya a todo aquello que le recuerde la caducidad de la vida. Pues la muerte en el cristianismo se presenta como un mal, un castigo divino.

Citando a Sahagún, Paul Westheim<sup>33</sup> señala que en el México antiguo cuando morían los hombres no perecían, sino que de nuevo comenzaban a vivir, "casi despertando de un sueño, y se volvían en espíritu o dioses... Y cuando alguno se moría, de él solían decir que ya era *téotl*". Para aquellos hombres la muerte era como un viaje.

---

<sup>32</sup> Cf. Paul Westheim. **La calavera**, p. 16.

<sup>33</sup> Cf. P. Westheim. **Op. cit.**, pp. 9 y ss

La actitud de Tanilo Santos pasa del miedo profundo a la enfermedad hacia la completa resignación y búsqueda de la muerte, recordemos, que según el narrador, al final de su peregrinación, se puso a danzar, se amarró los pies, a manera de escapularios se colgó pencas de nopal, se colocó una corona de espinas, se vendó los ojos, "se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa" (p. 57). Más que una manera de expiar sus culpas, pareciera que Tanilo Santos se apresuraba a extinguir la llama de su vida: "Parecía todo enfurecido, como si estuviera sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más" (p. 57).

El México antiguo, según los historiadores, no temblaba ni se atemorizaba ante Mictlantecuhtli, dios de la muerte, sino ante Tezcatlipoca el responsable de la incertidumbre de la vida humana.

Hay un pasaje más en "Talpa" que nos induce a pensar en la concepción mítica del tiempo, y es precisamente aquel que narra la rutinaria vida del hombre:

Tal vez al ver las danzas se acordó de cuando iba todos los años a Tolimán, en el novenario del Señor, y bailaba la noche entera hasta que sus huesos se aflojaban, pero sin cansarse (p.57).

Recuerda el hermano de Tanilo Santos, que ir todos los años a Tolimán era realizar una actividad de tipo rutinario semejante al eterno transcurrir del día a la noche. Esto nos hace pensar en la repetición como elemento constitutivo de lo perenne, y en la idea que las antiguas culturas tenían de la vida humana. Fray Bernardino de Sahagún relata que los antiguos mexicanos, creían que Huitzilopochtli, el colibrí, vuelve a revivir junto con el árbol que reverdece, y en su lucha contra las fuerzas de las tinieblas, el dios del sol decapita, despedaza, aniquila a la diosa de la luna. "Con cada miembro que le corta, el astro va menguando hasta que al final --en el novilunio-- ha desaparecido del todo, es decir que ya ha muerto. El crecer del astro es la resurrección de la diosa de la

luna, un renacimiento, en etapas, de sus miembros, hasta que en el plenilunio la recién nacida reaparece íntegra".<sup>34</sup>

## 1 2.2 "MACARIO"

La circularidad del tiempo puede verse desde dos puntos de vista a) por la relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo narrado y, b) por la estructura de la narración.<sup>35</sup>

En "Macario" se observan con claridad estos dos aspectos, en primer lugar, tenemos que el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado coinciden en el instante del presente desde que el narrador presenta la narración.

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. [...] Y ahora ella bien quisiera dormir. Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla (p. 60)

Según la estructura temporal del relato, podemos observar fácilmente que termina de la misma manera que como empieza.

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas [son las palabras del narrador al inicio del texto]. Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas [final del texto] (pp. 60, 64).

En la segunda cita observamos cómo el final y el comienzo se unen, permitiéndonos vislumbrar una estructura temporal circular, con movimiento apenas perceptible; la narración revela un mundo cerrado en sí mismo, aunque el presente se

---

<sup>34</sup> Paul W. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>35</sup> Mario Vargas Llosa señala: "El punto de vista temporal, esa relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo de lo narrado, decide la organización del tiempo en la realidad ficticia, ingrediente principal del "elemento añadido" en todos los casos, ya que la estructura temporal de la realidad ficticia no coincide jamás con la realidad real", **García Márquez, historia de un deicidio**, p 545.

prolongue por una eternidad, San Agustín afirma que el presente inmutable no es tiempo sino eternidad [**Las confesiones**, libro XI]

De la mente atormentada de Macario fluye la realidad por medio de extrañas asociaciones. Aunque el texto está presentado en forma de monólogo, en ocasiones aparecen frases de la madrina, diálogo indirecto; o las palabras condenatorias del sacerdote, discurso directo. Pero, a pesar de estas intervenciones, el monólogo del narrador parece ser una eterna reflexión.<sup>36</sup>

Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mafias de pegarle al suelo con mi cabeza. Pero lo que yo quiero es oír el tambor. Eso es lo que ella debería saber. Oírlo, como cuando uno está en la iglesia, esperando salir pronto a la calle para ver cómo es que aquel tambor se oye de tan lejos, hasta lo hondo de la iglesia y por encima de las condenaciones del señor cura... (p. 62)

Atinadamente Carlos Blanco Aguinaga señala que en **El llano en llamas** la falta de dinamismo es agobiante. Si bien la observación del crítico se refiere a todos los cuentos de Rulfo, e inclusive a la novela, la mejor muestra de estatismo temporal la encontramos en "Macario"

Una sorda quietud, un laconismo monótono y casi onírico, impregnan de sabor a tragedia inminente el fatalismo primitivo de estos cuentos en los cuales parece haberse detenido el tiempo. Rulfo, con mano maestra, logra detener el tiempo, borrando a la vez todo aparecer exterior de los personajes, para darnos esa monótona y difusa vivencia interior en que la tragedia es siempre inminente, intuida y aceptada<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Uso el término monólogo en sentido laxo ya que estrictamente no sería un monólogo puesto que el hablante se dirige a un interlocutor que permanece al margen del discurso intencionalmente silenciado por el autor. Por otra parte, esta apreciación coincide con lo observado por Luis Ortega Galindo, en el sentido de que "El arte de Juan Rulfo se caracteriza por la economía; de ahí que se supriman elementos superfluos y no haya largas descripciones ni explicaciones innecesarias" **Op. cit.**, p. 224.

<sup>37</sup> Claude Feli **Juan Rulfo, toda la obra**, pp. 704, 706-718.

En "Macario" Rulfo deja que el relato se imponga por sí mismo en un mundo de esencias, donde el autor ha conseguido, mediante cuidadosa selección, silenciar u omitir detalles que no harían más real el relato como tampoco le darían mayor fuerza. Un claro ejemplo de que el arte rufiano se sustenta en la omisión está en la falta de información acerca de los antecedentes familiares de Macario. A lo largo del relato jamás llegamos a saber que ha pasado con los padres del niño, simplemente se nos revela en voz de Macario que sus padres están en el purgatorio, lugar a donde teme no poder llegar según las amenazas de su madrina.

Desde el punto de vista de la cantidad proporcional de tiempo de la historia en una unidad del tiempo de la escritura, Todorov, en el **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**, afirma que si ninguna unidad del tiempo de la historia corresponde a una determinada unidad del tiempo de la escritura, se hablará de digresión o de suspensión del tiempo. La digresión, prosigue Todorov, puede tener los rasgos de una descripción (lugar, persona), o de una reflexión filosófica. La misma relación entre ambos tiempos puede obtenerse mediante los blancos tipográficos (párrafos, capítulos), que pueden corresponder o no a rupturas en el tiempo de la historia.

En el caso de "Macario", esta suspensión del tiempo se logra por medio del empleo excesivo de los puntos suspensivos y las repeticiones.

Por eso la quiero... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco. Yo he bebido leche de chiva y también de puerca recién parida; pero no, no es igual de buena que la leche de Felipa... (p. 61). Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...(p. 64)

Las repeticiones de Rulfo, según Blanco Aguinaga, tienen multitud de variedades. Las hay obsesivas, derivadas de los monólogos de los protagonistas que viven en un tiempo subjetivo: "un tiempo detenido fuera del acontecer histórico" (*Idem*), tiempo que se caracteriza por una monotonía lacónica haciendo que el relato se quede casi quieto, casi

sin progresión, porque la repetición es a la vez freno del devenir y procedimiento vivificador.

Blanco Aguinaga, para quien el diálogo en Rulfo es siempre monólogo ensimismado, opina del monólogo y su función en el relato, y aunque el crítico se refiere a "Talpa", muy bien podríamos aplicarlo a "Macario" y otros textos de Rulfo con estas características: "El monólogo, con su repetición de frases o ideas, con su recoger al final de los párrafos lo dicho al principio, parece haber estancado para siempre los hechos exteriores en la meditación interior del personaje (*Idem*). Nótese al respecto estas frases de Macario.

Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores de obelisco.. (p. 64)

Otro elemento que modifica el tiempo es sin duda la indiferencia que muestra el personaje ante el devenir histórico o el acontecer cotidiano. En la mayoría de los cuentos de Rulfo ocurren ciertos estados de trance o de oscurecimiento de la conciencia. En "Macario", por ejemplo, el protagonista no se acuerda si en realidad ha ahorcado a alguien, como se le acusa, o es una simple calumnia.

Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por nomás. Yo no me acuerdo. Pero, a todo esto, es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca se anda con mentiras (p. 61).

Blanco Aguinaga afirma: "En esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rulfo. Esta realidad fatalista, estática, de hombres y mujeres solos, hacia adentro" (*Idem* ).

De cualquier modo, yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de los amantes de aporrear gente. Aquí nadie me hace nada (p. 64).

El carácter brutal y deshumanizado del mundo externo puede reconocerse en casi todos los cuentos de **El llano en llamas** pero principalmente en "Macario" cuyos rasgos son la monotonía, el abuso y la incomprensión, la falta de calor humano y la desolación.

Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. [...] Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la leche de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco... (p. 64).

Sin embargo, no puede sostenerse la división entre lo interno y lo externo, porque, como señala William Rowe, el paisaje revela, al nivel de la percepción, el encierro emocional de los personajes; un paisaje determinado suele convertirse en la figuración de un estado emocional interno; como el impulso interno que lleva al acto criminal sólo lo percibimos por los aspectos externos.<sup>38</sup>

El encierro emocional desemboca en aquella posición de indiferencia desde la cual los personajes enfrentan el mundo social. La indiferencia de Macario suple y corrige la falta de elementos dinámicos en su mundo interior.

En Macario no existe la noción de que la verdad surge de la conciencia individual. El personaje no se acuerda, por ejemplo, si ha ahorcado o no, aunque acepta que podría haber sido, puesto que así lo señala su madrina. Pero la verdad pertenece al sistema social y legal, hacia el cual el personaje mantiene una actitud de indiferencia.

Respecto a la relación del narrador y la temporalidad, José Carlos González Boixo acertadamente señala que, en los cuentos de Rulfo, el narrador establece una comunicación mucho más directa con el lector: el narrador coincide con el personaje dejando a un lado la sensación de intermediario; ahora ya no se narra, señala el crítico español, desde fuera del tiempo narrativo, sino que el tiempo del narrador y el tiempo de lo narrado coinciden en un instante: ese instante del presente desde donde el narrador

---

<sup>38</sup> W. Rowe. "La ley, la culpabilidad y la indiferencia en los cuentos de Juan Rulfo" en José Antonio Maraval. **Juan Rulfo, Cuadernos Hispanoamericanos**, No. 421-423, pp. 243-247.



presenta el resto de la narración y que se manifiesta en esos "ahora", "estoy sentado aquí" de las narraciones en primera persona, tales como "Macario".<sup>39</sup>

Si atendemos la temporalidad en "Macario" desde el punto de vista que el narrador adopta sobre lo narrado, observamos un tiempo cerrado y circular; en este caso, es apenas perceptible debido a que Rulfo pretende eternizar el presente aunque su mundo esté cerrado por naturaleza como resultado de la preponderancia del pasado:

Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas,. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso: que la gritería de las ranas le espantó el sueño (p. 60)

El gerundio aquí forma frases de carácter durativo puesto que acompaña a un verbo de reposo (sentado).

### 1.2 3 "PASO DEL NORTE"

Un texto más que presenta una estructura temporal cerrada es, sin duda, "Paso del norte" El cuento inicia y termina en el mismo sitio: la casa del padre, lugar donde se establece un áspero y sordo diálogo entre el padre y su hijo

En este cuento los acontecimientos se evocan. La temporalidad se presenta mediante historias engarzadas: primero, se presenta la historia del hijo pobre que pide ayuda a su padre; en segundo lugar, se cuenta la historia de aquellos que intentan cruzar la frontera de manera ilegal en busca de los dólares, y, finalmente, se narra la historia del fracaso y regreso del personaje.

---

<sup>39</sup> J. C. González B **Claves narrativas de Juan Rulfo**, pp. 242-244

En "Paso del norte", si bien no se invierte el orden de la primera historia, si se interrumpe para empezar una segunda, y después una tercera <sup>40</sup> Pese a la brevedad del cuento, en el texto las historias se encuentran separadas por espacios en blanco y por cuadritos a manera de capítulos. Un ejemplo de esos cambios bruscos en el plano temporal lo observamos en la siguiente cita

¿Has oído hablar de Oregón? Bien, dile a él que quieres ir a Oregón. A cosechar manzanas, eso es, nada de algodonaes. Se ve que tú eres un hombre listo. Allá te presentas con Fernández. ¿No lo conoces? Bueno, preguntas por él [...] Volverás con muchos dólares. No pierdas la tarjeta.

[Inmediatamente irrumpe el diálogo]

--Padre, nos mataron.

--¿A quienes?

--A nosotros. Al pasar el río. (p. 105).

En el mundo de Rulfo todo parece estar detenido: el tiempo, las cosas, los hombres, e incluso la comunicación y el entendimiento. No hay posibilidad de comunicación, aun entre los seres más allegados se muestra esta incomprensión y aislamiento, prueba de ello es el diálogo entre el padre y su hijo, aunque en realidad se trata de un monólogo, puesto que el dialogante, como se observa en la cita anterior, no obtiene respuesta de su interlocutor.

En "Paso del norte" como en "Macario" el tiempo comienza y termina en la misma situación de presente que tiende a convertir la narración en una serie de anillos o círculos en espiral, siempre retornando al mismo presente. La voz narrativa instaurada en el presente recuerda hechos pasados para volver a presentarlos, una y otra vez, hasta crear en el lector la sensación de un tiempo suspendido y cerrado. Porque, como bien señala

---

<sup>40</sup> Estas rupturas en el paralelismo temporal entre historia y escritura, señala Todorov, suelen utilizarse para crear el efecto de suspenso este término designa la experiencia del lector, que espera impacientemente la continuación del relato. Tal efecto se crea mediante diferentes juegos de temporalidad: se exponen acontecimientos enigmáticos de tal manera que es preciso un retroceso en el tiempo para explicarlos (relación pasado-presente), o se narra primero un proceso ambicioso y después su realización (futuro-presente), o se sitúan los personajes en una vicisitud particularmente riesgosa y se juega entonces con el "olvido" del tiempo de la escritura, ya que el lector se identifica con los personajes [ *Op. cit.*, p 360]

Paul Ricoeur, "no es una paradoja afirmar que una ficción bien cerrada abre un abismo en nuestro mundo, en nuestra aprehensión simbólica del mundo".<sup>41</sup>

#### 1.2.4 "LUVINA" Y "ES QUE SOMOS MUY POBRES"

El tiempo como tema es un sentimiento que en la narrativa de Rulfo refleja el estancamiento, el no fluir, el tiempo suspendido tal como pudiera parecerle en la realidad al hombre campirano. Pero Rulfo, más que hablar de ese tiempo en sus relatos, lo hace objetivo en la construcción de los mismos. Veamos a continuación dos textos en donde el paso del tiempo parece detenido, "Luvina" y "Es que somos muy pobres"

En estos dos cuentos el presente suspendido remite al tiempo de lo eterno, de dimensiones sacras, aquí pugnan actores animados, humanos, contra actores inanimados, de dos géneros. sociales y naturales.<sup>42</sup> Estos textos muestran el sentido de la total decepción fatalista, de la más amarga concepción y sentimiento del mundo y de la vida. Las fuerzas del ambiente actúan junto a el desamparo, el olvido y la condenación social, en contra del hombre. Tal vez por eso los protagonistas de "Luvina" como los de "Es que somos muy pobres" trascienden el tiempo profano para instaurarse en una dimensión inamovible.

Son muchas las semejanzas que existen entre estos dos cuentos, en el ámbito emocional, el hombre muere espiritualmente, el medio ambiente acaba con las esperanzas tanto del viejo profesor como de Tacha y sus padres, el ambiente social y temporal repercute en estos dos textos para que la soledad, finalmente, acabe con el hombre, sus ideales, proyectos y aspiraciones de vida. En este contexto es el engaño del mundo donde el hombre vive su destrucción por el desamparo.

---

<sup>41</sup> P Ricoeur. **Tiempo y narración II**, p. 43.

<sup>42</sup> **Actante y actor** son términos que A. J. Greimas tomó de Tesnière y que propone para delimitar la función que se cumple en una entidad narrativa (*actor*) de aquella que se cumple dentro de un **corpus** mayor y que corresponde a una clase de función (*actante*). Cf. A. J. Greimas "Reflexiones acerca de los modelos actanciales", en **Semántica estructural**, pp. 263-293.

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo .. (p. 97)

Ahora bien, el título del cuento "Es que somos muy pobres" se hermana a "Luvina" en la connotación social: en el primero, la desgracia de las hijas mujeres que las conduce a su perdición deriva de la posición socio-económica, la pobreza; y la naturaleza es el órgano ejecutor del adverso destino que produce el sentimiento trágico de la vida del hombre. Tanto en uno como en otro texto, las fuerzas naturales se convierten en factores de su desgracia y oponentes de sus ilusiones. Pero la desgracia mayor del hombre en ambos cuentos está marcada por aquella circunstancia socio-económica, por su condicionamiento histórico.<sup>43</sup>

Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajárse nos la tristeza, comenzó a llover como nunca. A mi papá eso le dio coraje, porque toda la cosecha de cebada estaba asoleándose en el solar. Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua, sin darnos tiempo ni siquiera a esconder aunque fuera un manojo; [...] Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río (p. 31).

En el plano temporal "Luvina" y "Es que somos muy pobres", como "Macario", "Talpa" y "La Cuesta de las Comadres" entre otros cuentos de *El llano en llamas*, comienzan y terminan en la misma situación de presente que tiende a convertir la narración en una temporalidad inamovible, eterna. Sólo que en estos dos cuentos, a diferencia de los otros, la técnica de la repetición permite crear la sensación de un tiempo eternizado. Como ya nada puede corregir el destino de los actores, estos se inmovilizan, colocándose como simples observadores de una historia que al parecer ya no les pertenece.

---

<sup>43</sup> Cf. Iber H. Verdugo. *Op. cit.*, pp. 111 y ss.

En estos textos, Rulfo impide el paso del tiempo de la narración. El personaje se paraliza temporalmente, física y biológicamente, no sufre ninguna evolución en su existencia, por su parte el relato discurre entrecortado entre tantas repeticiones. El viejo profesor de "Luvina" recuerda una y otra vez su estancia en aquel solitario e inhóspito lugar

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted. Nunca mirará usted un cielo azul en Luvina. [ ] Usted que va para allá se dará cuenta. [ ] Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. [...] Bueno, le contaba que cuando llegué por primera vez a Luvina [...] (pp. 89-92).

El monólogo del protagonista revela las obsesivas repeticiones que habitan en un tiempo subjetivo, fuera del acontecer histórico. Otra función importante de la repetición en Luvina es la gradación: primero se nos habla del poblado, y después se le van añadiendo cualidades negativas a Luvina hasta terminar con un cuadro patético de aquel paisaje.

En "Luvina" encontramos otra repetición que inmoviliza o corta el relato y es la descripción del paisaje exterior de la taberna, que interrumpe en varias ocasiones el hilo conductor del monologante narrador, esta repetición, por un lado, suspende el relato, y por otro, yuxtapone dos planos: el interior que corresponde al mundo subjetivo del narrador y el plano objetivo que corresponde a la realidad exterior de Luvina.

Hasta ellos llegaban el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; [...] Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. [...] Allá afuera seguía oyéndose el batallar del río. El rumor del aire. Los niños jugando. Parecía ser aún temprano en la noche. (pp. 90-97)

Por su parte el hermano narrador de Tacha en "Es que somos muy pobres" ubicado junto al río repite hasta el cansancio el motivo de su desesperanza

Y apenas ayer, cuando mi hermana Tacha acababa de cumplir doce años, supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río. [...] El río comenzó a crecer hace tres noches, a eso de la madrugada (p. 31).

Contrasta en estos dos cuentos el valor del río, mientras que en "Luvina" es sinónimo de vida; en este último engendra la muerte.

Mi hermana y yo volvimos a ir por la tarde a mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura y que pasa ya muy por encima de donde debe estar el puente. [...] Allí fue donde supimos que el río se había llevado a la *Serpentina*, la vaca esa que era de mi hermana Tacha porque mi papá se la regaló para el día de su cumpleaños (p. 32).

Las constantes repeticiones en la narrativa rulfiana se ha señalado como característica del hablar de sus personajes, repetición que está reproduciendo su propio tiempo interior. Respecto a este rasgo estilístico de Rulfo, Blanco Aguinaga señala:

Con este repetir se sitúa la conversación en un lento y ensimismado tiempo interior. Como para no salir de sí mismo, como para evitar cualquier progresión temporal, vital, los personajes de Rulfo tienen la costumbre de recoger, cada cierto número de frases, la frase inicial de su charla para hacer así que todas sus palabras queden suspendidas en un mismo momento sin historia. El procedimiento es constante en los diálogos de Rulfo.<sup>44</sup>

Por ejemplo, el joven narrador de "Es que somos muy pobres" canaliza su discurso en torno a la idea obsesiva del río y la *Serpentina*: "No acabo de saber por qué se le ocurriría a la *Serpentina* pasar el río este [...] La *Serpentina* nunca fue tan atarantada. Lo más seguro es que ha de haber venido dormida para dejarse matar así nomás por nomás" (p.32).

---

<sup>44</sup> Claude Fell. *Op. cit.*, p. 707.

Mientras que el viejo profesor regresa una y otra vez en su discurso al desolado paisaje luvinese: "Otra cosa, señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca [...]; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso..." (p. 90).

Como se puede observar en estos ejemplos, no se permite el flujo temporal entre la primera palabra y la última. Se recoge todo en una repetición o una variante de la frase original. Tanto en "Luvina" como en "Es que somos muy pobres" el tiempo, si bien no avanza, si gira en torno a la vivencia de los protagonistas, a través de esa inmovilidad temporal se crea un ambiente psicológico de encierro, una sensación de repetición y una especie de desgracia encadenada.

### 1.2.5 "EL HOMBRE"

En este texto, más que en otros del mismo autor, encontramos un desorden cronológico en la forma de presentar la narración, hay una fragmentación de los episodios: esto, sin duda, responde a la necesidad de mostrar la complejidad del mundo narrado <sup>45</sup>

Al parecer al creador de "El hombre" no le interesa tanto la presentación cronológica de los acontecimientos, ya que resulta ineficaz al pretender captar la realidad. Rulfo, en este cuento, y en otros más de **El llano en llamas**, se ve obligado a hacer referencias al pasado de los personajes, a separarlos, a presentar los proyectos e historias individuales de sus creaturas en ese mundo flotante donde viven. Un ejemplo que evidencia la falacia de pretender plasmar la realidad según el orden cronológico de lo acontecido es, sin duda, la forma de comenzar el texto **in medias res**.

---

<sup>45</sup> Respecto al tratamiento del tiempo, Rulfo decía: "La tradición no es la vida. La vida es caótica. No tiene una secuencia lógica. Hay enormes lagunas en que no nos sucede nada. Al romper una tradición, el artista ha llegado un poco más a su verdadera realidad, que en sí es una propiedad de su personalidad o es una cosa particular de su propia índole humana", **Cormorán**, p. 5

Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal. Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida; luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte. (p.36)

Este es el primer rompimiento temporal en el cuento "El hombre", el lector no puede situar ni comprender exactamente lo que está leyendo porque carece de datos suficientes. La ruptura temporal se debe, entre otras cosas, a la necesidad de crear un clima de sorpresa, de angustia y desesperación.

En "El hombre" se observa que las descripciones de todo el cuento están presentadas en pretérito imperfecto del modo indicativo. Mientras que el presente se usa cuando se marca la lejanía de lo que se está narrando o bien cuando se hace una reflexión sobre lo que se está diciendo.

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra 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. (p. 38)

José Carlos González Boixo señala que ese "uno" en la narración es una reflexión del narrador sobre lo que está describiendo, y cuya función es aislar el párrafo del resto de la narración situándolo en un tiempo diferente, en un tiempo inmóvil, que sobrepasa la circunstancia de la "historia", de modo que el lector se enfrenta a una doble perspectiva: "la del tiempo narrativo de la 'historia' y una perspectiva intemporal, fuera de la historia, que lo hace identificarse con el narrador en tercera persona, en cuanto que el lector y narrador se sitúan en un plano por encima del resto de la narración."<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> J. C. González B. *Op. cit.*, pp 238-239



En "El hombre", los planos temporales se complican, el narrador objetivo se olvida de dar pistas a los lectores, de hilvanar los cabos. Sólo sabemos que hay una persecución que se nos revela desde los comienzos del cuento por medio de tres voces narrativas que intervienen de manera simultánea y que al final aclaran el asesinato de los Urquidí.

Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración. "Voy a lo que voy", volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba [ . ] Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba. (p. 36)

Aquí no existe una trayectoria lineal de los hechos sino que el devenir se da y surge a causa de los distintos enfoques, que oscilan del presente a un pasado cercano y de ahí a un pasado remoto y de éste a un presente e incluso a un futuro inexorable.

Y donde yo me detenga, allí estará. Se arrodillará y me pedirá perdón. Y yo le dejaré ir un balazo en la nuca... Eso sucederá cuando yo te encuentre (p. 37)

Luis Ortega Galindo nota cómo el perseguidor, en su obsesión, cambia el pronombre de tercera a segunda persona, el "le" por el "te", haciendo presente lo que es futuro, vivificando en su imaginación el momento del encuentro con el asesino.<sup>47</sup>

Al final del texto, un nuevo interlocutor, el cuidador de borregos, nos cuenta la situación del perseguido y su encuentro con la muerte. En su afán de justificarse ante la justicia, el borreguero expone sus razones en una especie de monólogo que tampoco es rectilíneo, puesto que se actualiza la historia desde el comienzo de la persecución

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? [...] Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. [...] Yo no voy a averiguar eso. Sólo vengo a decirle lo que pasó, sin quitar ni poner nada Soy borreguero y no sé de otras cosas. (p. 44)

---

<sup>47</sup> L. Ortega Galindo. **Op. cit.**, p. 228

Tratando de buscar el orden temporal en el aparente caos de "El hombre" diríamos que la dificultad temporal del texto deriva de la triple visión y perspectiva de los hechos que ofrece el relato. Pero siguiendo la relación antes-después, la trama queda así:

- a) Urquidi mata al hermano de el hombre, José Alcancía.<sup>48</sup>
- b) Alcancía busca a su enemigo y ejecuta el castigo contra Urquidi.
- c) Alcancía asesina a la familia Urquidi y cumple su venganza
- d) José Alcancía es perseguido por Urquidi
- e) Alcancía se encuentra con el borreguero.
- f) Muerte de Alcancía.
- g) La declaración del borreguero respecto a lo que sabe de José Alcancía.

El argumento presenta una disposición incompatible con la trama, pues la historia comienza **in medias res**, es decir, en pleno desarrollo y la situación inicial se reconstruye mediante los recuerdos de los personajes.

José Carlos G. Boixo en "Lectura temática de la obra de Juan Rulfo" sostiene que en este panorama de violencia, desolación y muerte, los personajes sólo tienen una posible salida: "el silencio, el aislamiento, el desvanecimiento de la conciencia en la nada. La realidad hostil y brutal no puede ser modificada por el hombre. En este mundo flotante de Rulfo todo parece estar detenido: el tiempo, las cosas, los hombres... Las ideas se repiten constantemente, lo mismo que las frases, no hay posibilidad de comunicación, incluso entre los seres más allegados se muestra esta incomprensión y aislamiento."<sup>49</sup>

El tiempo detenido, yerto, que rodea la atmósfera del perseguido y de su perseguidor se ha detenido: "Oía su voz, su propia voz, saliendo despacio de su boca. La sentía sonar como una cosa falsa y sin sentido. [...] Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo Tengo paciencia." (p.40) El

---

<sup>48</sup> El apellido de este personaje es significativo, Alcancía, recipiente donde se guarda el dinero Sólo que José no acumula dinero sino odio y rencor

<sup>49</sup> Claude Fell (ed.). **Op. cit.**, p. 555.

tiempo se ha posado sobre el hombre haciéndolo girar como en una ruleta, como el cauce del río que pasa imperceptible hacia la mar: "El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra. Se resbala en un cause como de aceite espeso y sucio. Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos, sorbiéndola sin que se oiga ningún quejido." [*Idem.*]

La rápida sucesión de alternancia en las focalizaciones internas y externas sobre cada uno de los personajes imita el ritmo ansioso de la persecución. El hombre tiene la impresión de avance en el espacio, pero no en el tiempo. Florence Olivier en "La seducción de los fantasmas en la obra de Rulfo" asegura que "con ese paralelismo narrativo en *staccato* se afirma la circularidad de la persecución, la anulación de las diferencias entre perseguidor y perseguido en el no-tiempo de una muerte futura."<sup>50</sup>

Un aspecto más de "El hombre" que me interesa destacar, por estar asociado con la temporalidad, son los breves monólogos interiores del perseguidor quien aun en su pensamiento se dirige a José Alcancía en una serie de decires proféticos, por ejemplo: "Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora. Y llegaste tarde." (p. 39)

Este monólogo interior que en ocasiones le permite al perseguidor desbordar el fluir de su conciencia, lo vincula con el tiempo de la eternidad y, también, bifurca y divide los tiempos: el de la historia (realidad) y el tiempo subjetivo, el que habita en la mente y recuerdo de cada uno de los protagonistas del cuento.

---

<sup>50</sup> Claude Fell. *Op. cit.*, 639

## 1.2.6 "EN LA MADRUGADA"

Como se ha señalado en páginas anteriores el tiempo tiene una especial relevancia en **El llano en llamas**. En los textos de este volumen encontramos siempre interactuando al tiempo biológico y/o físico con el tiempo de la historia, al tiempo real y objetivo junto al tiempo subjetivo de la eternidad, al tiempo del cosmos y los astros al lado del tiempo de la muerte.

Para demostrar la magnificencia del tiempo en sus relatos Rulfo elige el camino reticente y paradójico de la atemporalidad insistiendo una y otra vez sobre la existencia del tiempo cronológico para luego demostrar su inexistencia, insignificancia o su paralización respecto al tiempo subjetivo, infinito y profundo de sus creaturas; el tiempo de la eternidad, así sea el de un instante, es el que verdaderamente importa, parece sugerirnos Rulfo.

"En la madrugada" desde el inicio de la narración están presentes los elementos de la naturaleza, es, como muchos textos de este autor, un cuento sensitivo y altamente visual

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, enrollando su sábana, dejando hebras blancas encima de los tejados. (p. 45)

También es importante destacar las formas verbales y las estructuras sintácticas predominantes (presente, pasado, futuro, infinitivos, participios, así como las formas sintácticas, etc.):

[. .] el viejo Esteban viene montado en el lomo de una vaca, arreando el ganado de la ordeña. Se ha subido allí para que no le brinquen a la cara los chapulines. [...] La mañana está aclarando. Oye las campanadas del alba [...] Ora te van a desahijar, motilona. Lloro si quieres; pero es el último día que verás a tu becerro (pp. 45-46).

"En la madrugada", como lo señalan Rodríguez Alcalá y Luis Ortega Galindo, en sus obras citadas; existe una multiplicidad de enfoques, que van desde la descripción poética de San Gabriel, nombre simbólico, por cierto; hasta el monólogo de Esteban en la cárcel<sup>51</sup>

En este cuento como en "El hombre" y "Luvina" existen parentescos estructurales, se entremezclan narraciones retrospectivas con narraciones progresivas. "En la madrugada" el protagonista, narrador también, actúa como en "Luvina" y "Macario", desde una postura fatalista enclaustrado en su mundo subjetivo.

Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. Tenía muy mal genio. [...] Todo le parecía mal; hasta que yo estuviera flaco no le gustaba. Y cómo no iba a estar flaco si apenas comía. [...] Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo. Yo no me acuerdo; pero bien pudo ser. [...] La memoria, a esta edad mía, es engañosa [ . ] (p. 49)

La temporalidad tiene, como sabemos, su origen en el discurso del locutor. El tiempo desde donde se emite el discurso es el presente de indicativo: "San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío [ ] Ahora está por salir el sol y la niebla se levanta despacio, [ .. ] Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles ." (p 45)

El pretérito y el futuro lo son sólo en relación al presente enunciado como tal por el narrador desde su situación de enunciación.

Según Luis Fernando Veas Mercado<sup>52</sup> el estancamiento de la narración a través del juego temporal adquiere gran relevancia en Rulfo puesto que una de las características de su narrativa es la inmovilidad "El hablante permanece en un presente

---

<sup>51</sup> Don Justo "el dueño de la luz" es el símbolo de la maldad y representa en el contexto general del cuento a la injusticia; Esteban, el viejo, recuerda al primer mártir del cristianismo y finalmente, San Gabriel quien evoca la imagen del arcángel del bien es el receptáculo y resumen del pueblo asfixiado por el mal.

<sup>52</sup> L. F. Veas M. **Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo**, pp 42 y ss

del cual no logra alejarse nunca", denotando la imposibilidad de superar un estado trágico de tensión dominante.

El viejo Esteban mira las serpentinas de colores que corren por el cielo: rojas, anaranjadas, amarillas. Las estrellas se van haciendo blancas. Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba (p. 46).

En este cuento como en "Talpa", "Luvina" y "Es que somos muy pobres" el pasado es el tiempo de la historia referida sin embargo el hablante no logra alejarse nunca del presente. Podemos observar una especie de paralización del tiempo. No hay acción; la relación ha empezado en San Gabriel en un momento indeterminado del amanecer y sigue después que se ha dejado de recordar para volver los ojos a la situación presente que no ha variado esencialmente. El narrador refiere lo que ha sucedido antes de su acto de enunciación, pero cuando el tiempo del relato alcanza el tiempo de la historia, se vuelve a utilizar el presente y la coincidencia marca el final. Así, el presente del comienzo y final del cuento "En la madrugada" enmarca el resto de la narración que transcurre en un tiempo pasado. Por ejemplo:

San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente. Ahora está por salir el sol [...] (p. 45).

Este es el principio del cuento, ahora veamos el final.

Encontró a Justo Brambila muerto. "Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser. Pero también pudo ser que él se haya muerto de coraje. (p. 49)

Frente al tiempo anterior utilizado para narrar hechos que se sucedían cronológicamente, entra el copretérito para detener la función progresiva del presente, formando una especie de remanso en la narración y, al mismo tiempo, da un salto en la

historia, en el tiempo cronológico, para revelar y resaltar el tiempo subjetivo del personaje, que coincide con el tiempo inamovible de la eternidad. "Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla. En los cerros azules brillaba todavía el sol. Una mancha de tierra cubría el pueblo Después vino la oscuridad" (p. 49).

El presente de indicativo, cuya función en una narración es dar movilidad y progresión a la misma, se ve frenado "En la madrugada". Veamos ahora un párrafo del cuento que refleja este tiempo inmóvil:

No se sabe si las golondrinas vienen de Jiquilpan o salen de San Gabriel; sólo se sabe que van y vienen zigzagueando, mojándose el pecho en el lodo de los charcos sin perder el vuelo [...] (p. 46)

Lo narrado no repercute en la historia, únicamente describe el ambiente. La sensación creada es la de una reflexión en torno a sí misma, pero desligada de la línea temporal.

Como se puede observar en este texto no encontramos una secuencia temporal lineal, ni circular, puesto que los cortes secuenciales destruyen la línea del tiempo y transgreden toda secuencia cronológica. La narración comienza en el alba se desarrolla en un tiempo indeterminado, subjetivo, fuera de la historia, en un tiempo del recuerdo, y termina, casualmente, con el toque del alba.

## 1.2.7 EL TIEMPO EN: "LA CUESTA DE LAS COMADRES", "ACUERDATE" Y "EL DÍA DEL DERRUMBE"

En "La Cuesta de las Comadres" hay yuxtaposición de planos temporales, Rulfo junta el pasado con el presente para detener el tiempo. "Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. [...] Me acuerdo de antes, cuando los Torricos venían a sentarse aquí también y se estaban acucillados horas y horas hasta el oscurecer" (pp 23-24). Estas son las palabras del viejo asesino de la Cuesta de las Comadres. En este caso, el personaje al evocar los acontecimientos presentiza el pasado y lo estatiza en el recuerdo. "Así que, [prosigue el viejo narrador] cuando yo maté a Remigio Torrico, ya estaban bien vacías de gente la Cuesta de las Comadres y las lomas de los alrededores. Esto sucedió como en octubre. Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz," (p. 26). El presente es un punto en la memoria.

Por otra parte, el paso lento del tiempo y la desintegración temporal en los cuentos de Rulfo surge cuando se yuxtaponen planos temporales distintos, por ejemplo, en este texto hay referencias precisas del tiempo cronológico aunque se desconoce el momento presente del evocador: "Esto sucedió como en octubre" [...] "Luego ayer supe que te habías comprado una frasada." [...] "La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral" [...] "Me acuerdo que eso pasó allá por octubre a la altura de las fiestas de Zapotlán" (pp. 26, 28, 29, 30). Además, la luna, símbolo del tiempo por su forma circular marca el inicio y el final de los hechos: "Ya la luna se había metido del otro lado de los encinos cuando yo regresé a la Cuesta de las Comadres con la canasta pizcadora vacía" (p.29). Finaliza el texto con un "De eso me acuerdo" con lo cual nos hace pensar en la circularidad del tiempo del relato como si el narrador extradiegéticamente recurriera a su memoria, una y otra vez, por una eternidad.

Esta narración reitera, una vez más, el conocido procedimiento de la disposición argumental de los cuentos de Rulfo, iniciando el relato con las situaciones límites o con las consecuencias finales de la historia; recuerdese, entre otros ejemplos a "El hombre",



"Diles que no me maten", "Nos han dado la tierra", "El día del derrumbe", "La herencia de Matilde Arcángel". En el cuento "La cuesta de las comadres" ese procedimiento es utilizado también por el narrador, que le aclara a Remigio Torrico como mataron a su hermano Odilón, hasta después de haberle dado muerte en defensa propia, puesto que el contrincante ciego de rencor llega a reclamarle <sup>53</sup>

En "La cuesta de las comadres" los hechos narrados tienen una connotación temporal. El significado expone una historia de culpa-castigo: los Torricos obtienen sus bienes a través del despojo a los otros, que terminan con la destrucción de los culpables por efecto de los Alcaraces, conciencia desiderativa de las víctimas, produciéndose de nuevo el ciclo de destrucción del poder injusto por intervención de la fuerza extraña que acciona desde la condición humana. Este hecho nos hace pensar en algunas reminiscencias del tiempo mítico en el texto

En "La cuesta de las comadres" encontramos cortes, temporales y narrativos, que además de servir para cambiar de escenario y dilatar la trama, tienen la función de crear en el lector la sensación de observar las escenas como en una pantalla cinescópica.

Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. [...] Por otra parte, en la Cuesta de las Comadres los Torricos no la llevaban bien con todo mundo. [...] Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. [...] Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. [...] A Remigio Torrico yo lo maté. (pp. 22-26)

El desabrupto de la última frase, con la que se inicia la segunda parte del cuento: "A Remigio Torricos yo lo maté" lejos de hacer avanzar al lector, y darle un dinamismo a la historia, lo regresa al principio de la narración y lo suspende, para enlazar nuevamente con "Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos", cuya muerte se nos había ido olvidando paulatinamente a medida que el asesino cuenta su historia. Aun la

---

<sup>53</sup> Iber H. Verdugo, en su obra citada, afirma que tal procedimiento tiene el sentido de una manifestación ideológica; el sentimiento de la imposibilidad de comunicarse con el otro —y de comunicarse la verdad— sino hasta después de producidas las últimas consecuencias de los hechos. Sólo después de sucedido lo trágico la receptividad quedaría abierta a la comunicación

frase "se había ido deshabitando" no da muestra de progreso temporal sino de destrucción y suspenso.

En "La cuesta de las comadres", como en "Acuérdate", "El día del derrumbe" y "Anacleto Morones", el tiempo está prácticamente detenido sin posibilidad de cambio. En estos cuentos el tiempo emana del recuerdo, más que circular o lineal, nos remite a un otro tiempo, más allá del tiempo finito. Las creaturas de estos mundos flotantes le otorgan al tiempo un carácter perenne y se recrean solamente en la eternidad del recuerdo.

En "Acuérdate" la existencia del tiempo la podemos dividir en dos aspectos: una interna, tan efímera que no va más allá de los infranqueables límites del recuerdo; y una externa, que enmarca la historia del recuerdo, y que estaría relacionada con los acontecimientos del mundo exterior.

Por cualquier parte que se le busque, no encontramos jamás una evolución temporal en este texto; el devenir es sólo una proyección de la conciencia del narrador, por lo que más allá de esto, el tiempo se encuentra prácticamente indefinido y al parecer detenido.<sup>54</sup>

Acuérdate de Urbano Gómez, hijo de don Urbano, nieto de Dimas, aquel que dirigía las pastorelas y que murió recitando el 'rezonga, ángel maldito' cuando la época de la influencia. De esto hace ya años, quizá quince. Pero te debes acordar de él (p. 109).

Y termina el narrador diciendo a su interlocutor: "Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo" (p. 112).

---

<sup>54</sup> La repetición es un recurso estilístico constante y hasta excesivo en la literatura rulfiana, según Luis Ortega Galindo, la repetición de Rufo no sólo está sometida a un proceso depurativo por medio de las variantes, sino también a un proceso amplificatorio, al final de "Acuérdate" señala el narrador: "Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo" (p. 112). La última repetición acaba el cuento, viniendo a demostrar que esta repetición de "Acuérdate" o sus variantes son lentos hilos narradores del cuento. **Op. cit.** pp. 255-257.

Como es de notarse, nos enfrentamos a un concepto del tiempo diferente al occidental, como lo definió Levy-Bruhl: "homogéneo, medible y divisible", que se contrapone con el tiempo de etapas precedentes en las que el transcurrir del mismo es apenas perceptible, casi con apariencia de tiempo inmutable o mítico.<sup>55</sup> No obstante esta inmovilidad temporal, producto del recuerdo, existe la historia de un hombre que cumple su destino, ya que como bien señala Jean Pouillon: "afirmar que un personaje tiene destino, es afirmar la necesidad de una sucesión temporal".<sup>56</sup>

Ese Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad, apenas unos meses más grande, muy bueno para jugar a la rayuela y para las trácalas. [...] Rifaba cuanta porquería y media traía en la bolsa: canicas ágatas, trompos y zumbadores y hasta mayates verdes, de esos a los que se les amarra un hilo en una pata para que no vuelen muy lejos (p. 110).

Existe algo que nos separa como espectadores del escenario que observamos y es precisamente la acción proyectada. Pero si los tiempos de los verbos tienen como tarea expresar las relaciones temporales, ¿por qué en vez de aparecer el pasado predomina el imperfecto? La respuesta parece revelar la técnica rulfiana en este y varios cuentos cuya base se fundamenta en el recuerdo, por ejemplo: "La herencia de Matilde Arcángel", "El día del derrumbe" y "Anacleto Morones". Si Rulfo hubiese escrito "Acuérdate" con tiempos verbales predominantemente pretéritos, parecería que, en el momento que el autor escribe, los acontecimientos que relata ya estuvieran concluidos y, por lo tanto, se conocería el sentido de la obra, cosa no deseada al parecer por Rulfo; por ello recurre al imperfecto para entonces expresar la indeterminación del presente de su antihéroe --Urbano Gómez--. Con el imperfecto Rulfo logra expresar una relación de posición entre lo que es relatado y el que relata, mejor aún, aquel al que se relata.

---

<sup>55</sup> Cfr. **Tiempo y arte**, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, pp 117 y ss.

<sup>56</sup> J. Pouillon. **Tiempo y novela**, p 166

Y nosotros íbamos con Urbano a ver a su hermana, a bebernos el tepache que siempre le quedábamos a deber y que nunca le pagábamos, porque nunca teníamos dinero. Después hasta se quedó sin amigos, porque todos, al verlo, le sacábamos la vuelta para que no fuera a cobrarnos (p. 110).

Sabemos que Rulfo fundamenta su arte en la omisión, suprime elementos que cree superfluos, que llevarían a largas explicaciones y descripciones innecesarias; esto lo observamos en "Macario", y ahora, también en "Acuérdate", "El día del derrumbe" y "La herencia de Matilde Arcángel", Rulfo expresó al respecto:

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 secuencias. De modo que yo trato de evitar momentos muertos en que no sucede nada. Doy el salto hasta el momento cuando al personaje le sucede algo, cuando se inicia una acción, y a él le toca reconocer los sucesos de su vida.<sup>57</sup>

"Acuérdate" es el cuento que mejor expresa esta técnica narrativa de Rulfo, ya que si atendemos a los hechos de la memoria del narrador hay una linealidad continua del cuento, aunque se relaten hechos ubicados en el pasado, esos hechos pueden tener una trayectoria lineal continua sin que se interpongan cortes que interrumpan el devenir de la historia.

Estas consideraciones concuerdan también con "El día del derrumbe". Este cuento juega a la ironía con el motivo constante en Rulfo de la falsedad de las relaciones políticas que, desvirtuando la ley, la palabra y el deber, implica la perpetuación de la desgracia y el desamparo de los pueblos impotentes. Todo gira en torno a la memoria del narrador, quien abre el cuento haciendo referencias al tiempo cronológico:

---

<sup>57</sup> Joseph Sommers. "Los muertos no tienen tiempo ni espacio". Diálogo con Juan Rulfo", México, Revista Siempre, núm. 1051 (agosto, 1973), pp. VI-VIII, Suplemento Cultural <<La cultura en México>>

--Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue el antepasado, Melitón? --No, fue el pasado. --Sí, si yo me acordaba bien. Fue en septiembre del año pasado, por el día veintiuno. Oyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor? --Fue un poco antes. Tengo entendido que fue por el dieciocho (p. 118)

El orden de la trama coincide con el argumento. Únicamente ha sido necesario, por parte del narrador, reconstruir las ocurrencias de la historia de la llegada del gobernador a Tuzcacuexco.

--Entonces fue allí ni más ni menos donde me agarró el temblor ese que les digo y cuando la tierra se pandeaba todita como si por dentro la estuvieran rebullendo. Bueno, unos pocos días después, porque me acuerdo que todavía estábamos apuntalando paredes, llegó el gobernador; venía a ver qué ayuda podía prestar con su presencia (pp. 118-119)

El gobernador de este relato pertenece a la misma categoría que el delegado de "Nos han dado la tierra". dirigentes engañadores. Mientras tanto los representantes del pueblo asumen una actitud de resignación e impotencia, y optan por tomar alegremente su desgracia como medio de supervivencia.

--Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto. Traía geólogo y gente conocedora, no crean ustedes que venía solo. Oye, Melitón, ¿cómo cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador? (p. 119)

El contrapunto permanente entre el tiempo interior y el objetivo, en "El día del derrumbe", la misión tenazmente ejercida por la memoria de actualizar el pasado con más existencia virtual que los sucesos, se fundamenta, según Violeta Peralta en la concepción del hombre y del mundo que sustenta Rulfo, más que en el lúdico manejo de la técnica narrativa.<sup>58</sup> Peralta basa su observación en la siguiente declaración de Rulfo a Luis Harss: "En México estamos estabilizados en un punto muerto". La vida en los cuentos de

---

<sup>58</sup> Cf. V Peralta y Liliana Befumo *Op. cit.*, pp. 65 y ss

Rulfo no es permanente creación de futuro y constante reforma del pasado. El recuerdo es lo único vivo y esencial. En varios textos encontramos una visión pesimista de la Revolución Mexicana. Desvalorizada la sucesión de hechos que constituyen el devenir histórico, se afirma la esencialidad de la conciencia y de la memoria. De ahí que encontremos personajes que recurren frecuentemente a la memoria para hablar consigo mismo y actualizar sus recuerdos

Pero el tiempo que no transcurre como devenir histórico, no pertenece al tiempo "real" y verdadero sino al "otro" tiempo, al mítico, al tiempo de la memoria. Por esta brecha, Rulfo alcanza a vislumbrar una plenitud negada al hombre, abolir la nada, la muerte y el tiempo. La relación del hombre con el tiempo en la obra de Rulfo, especialmente en cuentos como "Acuérdate" y "El día del derrumbe", estarían acorde con lo expresado por Violeta Peralta, en el sentido de que el hombre "atrapado en los límites de una finitud que se resiste a aceptar, acechado por la conciencia de su ineluctable caducidad, vive buscando desesperadamente un atisbo de infinito" [Op. cit., p. 11]. El contacto con lo simbólico le permite, aunque sea fugazmente, la participación con el tiempo perdurable, lo eterno.

El presente inmutable, dice San Agustín, no es tiempo sino eternidad, en los cuentos que acabo de analizar, como en otros textos de este autor, las acciones se presentan como algo concluido sí, pero de manera fija en la memoria del hablante, de tal manera que puede actualizarlo por una eternidad. "--Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto" (p. 119).

## 1.2.8 "LA HERENCIA DE MATILDE ARCÁNGEL" Y "ANACLETO MORONES"

En estos textos el tiempo de la historia está presentado como un pasado indeterminado en que ocurrieron los hechos narrados. De acuerdo con el juego de puntos de vista, se distinguen dos momentos temporales: el presente de la enunciación o tiempo del discurso a cargo de Tranquilino Herrera en el caso de "La herencia de Matilde Arcángel" y de Lucas Lucatero en el de "Anacleto Morones", y el pasado del enunciado o tiempo de la historia protagonizado por los personajes que se describen en ella.

En ambos textos es un narrador y personaje masculino el que se instaure en el presente para desde ahí retrotraer la historia de los hechos, en este sentido el tiempo no avanza, sino que se detiene y en ocasiones al igual que en "Luvina" y "La Cuesta de las Comadres" retrocede. Aun el gerundio desempeña aquí una función estática.

Y regresando a donde estábamos, les comenzaba a platicar de unos fulanos que vivieron hace tiempo en Corazón de María. Euremio grande tenía un rancho apodado las Animas, venido a menos por muchos trastornos, aunque el mayor de todos fue el descuido (Herencia... pp. 125-126)<sup>59</sup>.

Este concepto de tiempo suspendido, o en el que apenas se percibe un movimiento lento, indefinido, que no responde al concepto kantiano en el que "el tiempo fluye en forma independiente del espacio y es un concepto absoluto", es muy frecuente en **El llano en llamas**.

¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo. Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos (Anacleto... p. 132)

---

<sup>59</sup> Colocaré la palabra Herencia .. dentro del paréntesis cuando me refiera al cuento "La herencia de Matilde Arcángel", y Anacleto, cuando se trate de "Anacleto Morones", seguido del número de páginas.

En la cita anterior el gerundio si bien da movimiento a las mujeres, la narración se paraliza puesto que se trata del recuerdo de Lucas Lucatero.

A diferencia de textos donde existe, o al menos se percibe, un cambio radical en los personajes, por acción del discurrir temporal, aquí, por el contrario, el transcurrir del tiempo parece inexistente, como un reloj con manecillas inmutables, en el que no se percibe nada. Sólo una voz que reza: "Les contaré esto sin apuraciones. Despacio. Al fin y al cabo tenemos toda la vida por delante" (Herencia... p.26).

Esta cualidad artística del tiempo inmóvil responde a una visión mítica del mundo, en el que cada signo tiene su propio discurso mágico, y la evolución o estatismo del tiempo, se valora según juicios que fluyen de la propia idiosincrasia del autor. De ahí la dificultad para valorar y comprender la dinámica temporal de Rulfo sumergida en su propio tiempo de cada uno de sus cuentos. Roger Bartra comenta al respecto: "En la medida en que el valor de la vida se mide en términos de ese *quantum* o fluido homogéneo, medible y divisible en partes iguales es evidente que un espacio vital, que parece inmóvil y cruzado por líneas de tiempo cualitativamente distintas entre sí, carece de valor a los ojos de la mente occidental moderna".<sup>60</sup> En este caso, por el contrario, el estatismo temporal en cuentos como "Luvina" y los que ahora analizo son motivo de gran interés.

En cuentos como "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones" las cosas surgen como por arte de magia, de la nada, esto se observa en las siguientes palabras: "Pero el día menos pensado, y sin que nos diéramos cuenta de qué modo, se convirtió en mujer" (p. 126).

Los textos que ahora me ocupan son ambiguos temporalmente, en varias ocasiones, por ejemplo, resulta contradictoria esa sensación de movimiento que rige el interior de la narración, en contrapunto a la inmovilidad del recuerdo. Pero quizá esta aparente contradicción sea producto de la representación del tiempo occidental moderno,

---

<sup>60</sup> R Bartra. **La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano**, p. 69



en oposición a la mentalidad arcaica, primitiva, que rige el universo flotante de estos hombres.

Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba clavándose dentro de uno [...] Pero ya para entonces no era de nosotros. Era propiedad de Euremio Cedillo, el único que la había trabajado como suya [...] Con todo, no me resigné a no verla. Me acomedí a bautizarles al muchacho, con tal de seguir cerca de ella, aunque fuera nomás en calidad de compadre (Herencia...(pp. 126-128).

Esta conciencia temporal ambigua resulta verosímil en tanto que un hombre contemporáneo como Tranquilino Herrera o Lucas Lucatero comparte la riqueza del conocimiento humano milenario que posee en su inconsciente, en muchas ocasiones y a través de múltiples manifestaciones vemos a estos hombres fantasear, entrar en una especie de ensoñación prolongada que los transporta a otras dimensiones <sup>61</sup>

En "La herencia " como en "Anacleto Morones" observamos muchas coincidencias como también marcadas divergencias. Sin embargo, la trama de la ocurrencia actualizada, diégesis, coincide con el orden argumental en los dos textos. Por reconstrucciones metadieéticas se establece la inserción de esa diégesis en la historia de Anacleto Morones y de Matilde Arcángel.<sup>62</sup> En el caso de Anacleto Morones: su fama de santo, aprovechamiento y abuso de esa fama, encarcelamiento, fuga y muerte; fundación de la congregación de Amula, sus gestiones para canonizarlo. Las fugas al pasado permiten a Lucas Lucatero revelar la verdadera identidad de Anacleto Morones, el santero. En el caso de "La herencia de Matilde Arcángel" la narración se inicia

---

<sup>61</sup> C. G. Jung a lo largo de sus estudios sobre el sueño, llegó a la conclusión de que el pensamiento arcaico no sólo es una peculiaridad del hombre primitivo y del niño, sino que el mismo pensamiento se adueña del hombre moderno, así "basta un relajamiento del interés, un leve cansancio, para eliminar la exacta adaptación psicológica al mundo real, que se expresa por medio del pensamiento dirigido, y sustituirla con fantasías". Para Jung las fantasías del hombre moderno no son en el fondo más que reediciones de viejas creencias populares otrora muy difundidas. "Así como nuestro cuerpo conserva en muchos órganos residuos de antiguas funciones y estados, así también nuestro espíritu, aun cuando en apariencia ha superado aquellas arcaicas tendencias instintivas, lleva siempre las huellas de la evolución recorrida y revive por lo menos en los sueños y en las fantasías, las épocas más distantes" **Símbolos de transformación**, p. 24.

<sup>62</sup> Para aspectos relacionados con los términos diégesis y metadieética Cf. Helena Bernstáin **Diccionario de retórica y poética**.

presentando el conflicto de los "Eremitas", padre-hijo. Luego, mediante la técnica del *flash backs*, se exponen las causas del odio padre-hijo hasta su desenlace.

En ambos textos se observa una transformación de la víctima impotente y resignada a agente de su propia liberación. El proceso de autodestrucción del victimario tanto en uno como en otro textos tiene un sentido trágico que coincide con el parricidio.

Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto (Herencia... p. 131).

El proceso de autodestrucción y la coincidencia del parricidio, el de recibir el culpable de iniquidad la muerte de quien es su víctima, reitera la suerte de Justo Brambila, Lupe Terreros, Pedro Páramo y Anacleto Morones: "¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!", dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreado piedras para echárselas encima: "No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas" (Anacleto... p. 145).

Se observa fácilmente que la trama se ordena en ambos textos en un tiempo compuesto de momentos de pasado y momentos del presente. A su vez, el pasado se compone de dos planos temporales: uno lejano, que corresponde a las fechorías de Anacleto Morones, y a las andanzas de Tranquilino Herrera quien cumple su destino como arriero. Y un pasado cercano, que corresponde, en el caso de Matilde Arcángel, a la época de los alzados: "Bueno, para no alargaries más la cosa, un día quieto, de esos que abundan mucho en estos pueblos, llegaron unos revoltosos a Corazón de María." (Herencia... p. 130); respecto a "Anacleto Morones" el pasado cercano corresponde a la búsqueda de Lucas Lucatero por las viejas de la Congregación de Amula desde la gestión de canonización.

Ambos tiempos se recomponen desde el presente y determinan el orden de las acciones y las posturas que a cada uno corresponde en la posición actual: actitud de añoranza en el caso de Tranquilino Herrera, y la pugna establecida entre las integrantes de la Congregación y Lucas Lucatero.

José Ortega en "Una lectura de <<La herencia de Matilde Arcángel>>"<sup>63</sup> establece que desde el punto de vista temporal, la memoria del narrador, contando con mirada retrospectiva, va actualizando el presente y organizando el pasado. "Pero para entender todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás de que el muchacho naciera, y quizá antes de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre." (p. 126) Pero en esta ordenación se privilegia la duración psicológica, afectiva, lo que explica la falta de ordenamiento lógico en los relatos de Rulfo. El tiempo subjetivo e interior da lugar en este cuento a una poética del tiempo, especialmente en la relación afectiva entre Tranquilino y Matilde. En la siguiente descripción se observa cómo el tiempo ha sido suspendido en una digresión en la que importa el ritmo poético asociado, en este caso, con el principio vivificador del agua: "Porque por ese tiempo, antes de que desapareciera, Matilde era una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros" (p. 126). Pero el agua es, también, signo negativo de disolución y muerte, el elemento que organiza las imágenes en torno a la descripción del fatal accidente:

Veníamos de bautizar a la criatura. Ella lo traía en sus brazos. [ ] La Matilde Arcángel se había quedado atrás, sembrada no muy lejos de allí y con la cara metida en un charco de agua. [ .] A mí me tocó cerrarle los ojos llenos de agua, y enderezarle la boca torcida por la angustia [...]. Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara (pp. 127-128).

---

<sup>63</sup> Cf. Juan Rulfo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 421-423, pp 280-282.

Una manera de aquietar la acción es, como se ha señalado antes, recurrir a la repetición de frases como: "Ya les dije", "ya les conté", "como les iba diciendo", "ya para esto habían pasado muchos años", "y regresando a donde estábamos", "les comenzaba a platicar", privilegiando así la temporalidad, o tiempo del recuerdo.

Euremio padre simboliza la inmovilidad y el carácter destructivo del tiempo, inmovilismo que impone aun a su entorno: "La madre se llamó Matilde Arcángel. Entre paréntesis, ella no era de Corazón de María, sino de un lugar más arriba que se nombra Chupaderos, al cual nunca llegó a ir el tía Cedillo y que si acaso lo conoció fue por referencias" (p. 126) Euremio como Crono, la deidad destructiva de los griegos, devora a su hijo y está visto como el hombre implacable de la comarca: "Euremio chico creció a pesar de todo, apoyado en la piedad de unas cuantas almas [...] Todos los días amanecía aplastado por el padre que lo consideraba un cobarde y un asesino, y si no quiso matarlo, al menos procuró que muriera de hambre para olvidarse de su existencia. Pero vivió. En cambio el padre iba para abajo con el paso del tiempo" (p. 129).

El inmovilismo que Euremio Cedillo padre impone a su entorno sólo se rompe con el peso de los años y la muerte: "El padre iba para abajo con el paso del tiempo. Y ustedes y yo y todos sabemos que el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre" (p. 129). La temporalidad existencial, o tiempo de la conciencia, predomina sobre el tiempo del exterior, de ahí que Tranquilino Herrera diga: "Les contaré esto sin apuraciones. Despacio. Al fin y al cabo tenemos toda la vida por delante" (p. 126). A esta temporalidad alude, también, el narrador cuando dice: "Así, aunque siguió manteniendo sus rencores, se le fue mermando el odio hasta convertir sus dos vidas en una viva soledad" (p. 129). Pero no sólo el tiempo se bifurca y se altera en este mundo de tensiones sino también el espacio, como trayectoria hacia lo anhelado y perdido, sufre igualmente una prolongación de carácter poético en la voz del narrador: "Pero los caminos de ella eran más largos que todos los caminos que yo había andado en mi vida y hasta se me ocurrió que nunca terminaría de quererla" (p. 127). Pero este ritmo

lento espacio-temporal casi de ensueño que corresponde a la lentitud subjetiva del tiempo del recuerdo se trastoca y altera con el dinamismo del mundo exterior, esto se aprecia en el resumen que presenta el narrador sobre la vida de su heroína: "Después engordó. Tuvo un hijo. Luego murió. La mató un caballo desbocado" (p. 127).<sup>64</sup>

Hay un juego temporal más que nos plantea "La herencia de Matilde Arcángel" y es aquel que está relacionado con el retorno cíclico de la naturaleza y de la violencia humana. por un lado, y por otro, la temporalidad histórica, demostrada en páginas anteriores, es decir, el tiempo que pasa en una sola dirección, en una sola línea, único, irrepetible, que supone un momento antecedente y anuncia otro consecuente. Como ejemplo del primer caso tenemos el transcurrir de las horas que marca la sucesión del día y la noche: "Pasó la tarde [ ]. Llegó la noche [ ]. Dieron las nueve y las diez en el reloj de la iglesia" (pp 130-131), o bien, la incorporación de Euremio hijo a las tropas rebeldes y, más tarde, su retorno con el cadáver de su padre: "Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto" (p 131)<sup>65</sup> En "Anacleto Morones" también hay alusión a esta bifurcación temporal, por ejemplo, cuando señala el narrador: "Lo que yo quería era darles largas [ ..] La cosa, pues, estaba en hacerles larga la plática, hasta que se les hiciera noche, quitándoles la idea que les bullía en la cabeza" (p. 135).

En el caso de "Anacleto Morones", el espacio en blanco marca un cambio temporal, esta señal tipográfica sólo se utiliza al final de la narración, para indicar diferentes escenas temporales: el primer apartado, que ocupa casi toda la narración, llega

---

<sup>64</sup> Según Blanco Agumaga, "en esta tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa está el secreto de la visión de la realidad mexicana en Rufo. Esa realidad fatalista, de hombres y mujeres solos, hacia adentro". Cf. Claude Fell. *Op. cit.*, pp. 704-718.

Esa tensión entre la lentitud subjetiva y la dinámica externa es un rasgo fundamental en la narrativa rulfiana

<sup>65</sup> A propósito de los relatos cortos de Rufo, Ariel Dorfman comenta. "La muerte en estos cuentos es siempre violenta y, lo que es más importante, es fruto de la venganza. En el lejano pasado, el protagonista hizo algo. Nosotros asistimos al momento en que debe enfrentarse a ese pasado encarnado en el vengador. Es el destino que mata a través de una persona, que restaura el equilibrio primordial que la víctima quebró hace tantos años". **Imaginación y violencia en América**, p. 185

un poco antes del final del cuento, cuando todas las viejas, excepto Pancha, se han marchado. Al cambio de situación, le corresponde el segundo apartado, y lo mismo ocurre con el tercero y último en el que se expresa claramente ese paso del tiempo: "Después ella me dijo, ya de madrugada" (p. 145).<sup>66</sup>

Si bien es cierto que existen muchas semejanzas entre "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones", como ya se demostró, también es cierto que tienen profundas diferencias: por ejemplo, en el primer cuento se reza: "y válido es decirlo, su desventura fue la de haber nacido" (p. 125), como vemos, hay aquí un sentido trágico de la vida; mientras que en las páginas de "Anacleto Morones" el sentido trágico de la vida, si bien no desaparece del todo, queda supeditado a una serie de caricaturas, el protagonista, heredero del antiguo género picaresco, envía a su interlocutor con frecuencia guiños semánticos de sobreactuación propios de la farsa. "Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas [...] Ellos lo levantaron de allí en brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose" (p. 139).

Mientras que en "La herencia..." el protagonista se expresa de manera sobria y directa, en "Anacleto" el ambiente es festivo y un tanto teatral. Sobre todo en cuanto Lucas Lucatero se encarga de revelar con lujo de detalles la clase de embaucador libidinoso que era Anacleto, el "Niño", que las beatas quieren canonizar: "--Si no estuviera de por medio que eres el yerno del Santo Niño, no te vendríamos a buscar, contimás te pediríamos nada. Siempre has sido muy diablo, Lucas Lucatero. --Por algo fui ayudante de Anacleto Morones. El sí que era el vivo demonio" (pp. 138-139).

---

<sup>66</sup> Todorov, respecto a los blancos tipográficos, comenta que "si ninguna unidad del tiempo de la historia corresponde a una determinada unidad del tiempo de la escritura, se hablará de digresión o de suspensión del tiempo" Y además afirma que las marcas tipográficas, párrafos, capítulos, puede corresponder o no a rupturas en el tiempo de la historia. **Op. cit.**, p. 361.

Pero hay en "Anacleto Morones" algo que nos hace pensar en la circularidad no sólo de la forma sino también del tiempo, por ejemplo, Lucas Lucatero lucha desesperada y nerviosamente para olvidar al embaucador santero y, en un gesto de medrosa superstición, impedir que su espíritu regrese a turbarlo: "¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!", dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: 'no te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas' [ ] Con lo mañoso que era, no dudaba que encontrara el modo de revivir y salirse de allí." (p. 145). Sin embargo, existe una dicotomía odio-amor en este personaje, puesto que aquello que pretende olvidar, ahora lo sustituye en sus éxitos sexuales con las beatas, aunque no resulte tan buen imitador:

--Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?

--¿Quién?

--El Niño Anacleto. El sí que sabía hacer el amor (p. 145)

Termina el cuento perfectamente cerrado, como una serpiente que se muerde la cola. Al final del cuento no sólo está presente el gran ausente, Anacleto Morones; sino que se le hace a Lucas Lucatero una triste comparación con el santero. Esta forma redonda, cerrada del cuento, confirma el fracaso humano, de la vida vencida por la muerte. Puesto que Anacleto, como Tanilo Santos, al dejar la dimensión de los humanos, trasciende al plano de lo mítico y por poco al tiempo de lo eterno, ya que las viejas no lograron canonizarlo como pretendían. Esta forma cerrada del cuento, señala Manuel Durán, "parece corresponder por una parte al gran interés por la forma del autor, y por otra, a una característica profunda y constante de la cultura mexicana que Octavio Paz ha señalado ya: <<La preeminencia de lo cerrado frente a lo abierto no se manifiesta sólo como impasibilidad y desconfianza, ironía y recelo, sino como amor a la Forma. Esta

contiene y encierra a la intimidad. impide sus excesos, reprime sus explosiones. la separa y aísla, la preserva>>"<sup>67</sup>

Como se ha señalado, en páginas anteriores, el factor de la temporalidad desempeña un papel básico en la narrativa rulfiana, a tal grado crece su importancia que determina las diferentes estructuras narrativas de sus cuentos. El tiempo tiene funciones narrativas especiales, en la obra de Rulfo se le puede enfrentar desde una perspectiva temática o bien como técnica narrativa, muchos cuentos aparecen divididos en partes, como la novela, mediante espacios en blanco para señalar lo que Todorov llama "digresión o suspensión del tiempo". Sin embargo, en la narrativa rulfiana la imagen de un mundo inmóvil, palpado en el lenguaje y en la actitud ensimismada de sus personajes, es una constante.

---

<sup>67</sup> Helmy F. Giacoman (ed.). **Homenaje a Juan Rulfo**, p. 119.



## 2 EL ESPACIO EN EL LLANO EN LLAMAS

Ricardo Gullón considera que el espacio puro, simplemente, no existe. "Para ser potable, como el agua y como el tiempo, ha de arrastrar las impurezas que le confieren existencia, y, sobre todo, esa impregnación de temporalidad que lo humaniza"<sup>1</sup> A donde quiera que dirijamos nuestra mirada o nuestros pasos habremos de encontrarnos con los objetos, "esos signos del mundo --dice José Amezcua-- que nos rodean e invaden nuestro territorio; se acumulan y cercan nuestro derredor, se imponen como obstáculos en nuestro camino y terminan por impedir nuestro movimiento de acercarnos a los otros" (Op. cit., p.23).

Los objetos, en los textos de Rulfo, que ahora me ocupan, están impregnados de visiones encarnadas del Bien y del Mal, de lo Sagrado y lo Profano, de la Vida y de la Muerte. Se imantan de la vida afectiva de los personajes, de ese pequeño mundo, y reproducen cristalizados, como en caleidoscopio, el miedo, la violencia, el odio, el abandono y el dolor de esos seres animados que apenas si se mueven en su ambiente desanimado.

De aquí que nuestra percepción del espacio, como observadores externos del micromundo rulfiano, dependerá de la situación de los objetos y del paisaje con respecto a los personajes

Llama fuertemente la atención la distribución espacial en la narrativa de Rulfo, pero, sobre todo, en **El llano en llamas** donde la repartición tópica es preponderantemente abierta, libre. Los sitios cerrados casi no aparecen de manera "objetiva" en los cuentos rulfianos, y, cuando esto sucede, su existencia depende de los lugares abiertos o descampados

---

<sup>1</sup> R. Gullón **Espacio y novela**, p 5

Es importante iniciar este análisis topológico con un vistazo a la distribución de los escenarios que presentan los textos en **El llano en llamas**.

Nombre del cuento:	Espacio privilegiado
1 "Nos han dado la tierra"	abierto-el llano
2 "La Cuesta de las Comadres"	abierto-el coamil
3 "Es que somos muy pobres"	abierto-la ribera
4 "El hombre"	abierto-camino escabroso
5 "En la madrugada"	cerrado-la casa-la cárcel
6 "Talpa"	abierto-el camino
7 "Macario"	cerrado-la casa
8 "El llano en llamas"	abierto-el llano
9";Díles que no me maten!"	abierto-el camino
10 "Luvina"	cerrado-la taberna
11 "La noche que lo dejaron solo"	abierto-el camino
12 "Paso del Norte"	cerrado-la casa
13 "Acuérdate"	indeterminado-la memoria
14 "No oyes ladrar los perros"	abierto-el camino
15 "El día del derrumbe"	indeterminado-el camino
16 "La herencia de Matilde Arcángel"	cerrado-la casa-el camino
17 "Anacleto Morones"	cerrado-la casa

Respeto el orden en que aparecen los textos en el libro que tomo como fuente [Juan Rulfo. **Obras**, FCE, 1987].

El esquema anterior nos permite observar una mayor frecuencia de los espacios abiertos en **El llano en llamas**, de los diecisiete cuentos que reúne el libro, únicamente en seis de ellos predominan los espacios cerrados, la casa o sus interiores, la iglesia o la cárcel;<sup>2</sup> en dos textos, el espacio es innostrado, se desarrollan los hechos en el recuerdo de los protagonistas, aunque se infiere que el punto físico desde donde se emite el recuerdo es un lugar abierto como el campo, o el camino hacia algún pueblo.

¿A qué se debe la frecuencia de los espacios descampados, abiertos, en los cuentos de Rulfo? ¿Por qué de toda la gama de posibilidades tópicos elegibles, Rulfo prefiere desarrollar un acontecimiento, en el campo o a medio camino entre un poblado y

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que en estos cuentos si bien la voz narrativa se ubica en un espacio cerrado siempre remite a un lugar abierto

otro? ¿Por qué algunos personajes tienden a asimilarse a un determinado lugar en tanto que otros insospechadamente rehuyen acercarse a ciertos ámbitos? Estas y otras dudas tratarán de esclarecerse a través del análisis topológico de **El llano en llamas**.

## 2 1 EL ESPACIO DEL RECUERDO EN "ACUERDATE" Y "EL DÍA DEL DERRUMBE"

Estos textos tienen mayor semejanza con el teatro que con la novela, es decir, con el drama que con la narrativa en cuanto a representación espacial. Los dos textos presentan, desde la perspectiva del lector, espacios indefinidos, mejor aún, no existe o no se describe el espacio físico desde donde se emite la narración, todo gira en torno a la memoria, al recuerdo del narrador.

Acuérdate del relajo que armaba cuando estábamos en misa y que a la mera hora de la Elevación soltaba su ataque de hipo, que parecía como si se estuviera riendo y llorando a la vez, hasta que la sacaban afuera y le daban tantita agua con azúcar y entonces se calmaba (Acuérdate, p. 109)

Como sabemos, ambos géneros refieren acontecimientos —la fábula— realizados por personajes en el tiempo y en el espacio. Aunque la acción se representa de manera diversa. En la novela es dable seguir los hechos a través del orden cronológico; creando la posibilidad de un cambio espacial casi ilimitado. Esta continua movilidad es menos posible en el teatro, donde de manera limitada logramos vislumbrar en escena algunos trozos del transcurrir de la vida de algunos personajes, pues al dramaturgo no le es viable representar sin interrupción el desarrollo cronológico de una trama, con todos los artefactos de nuestros días, el movimiento queda detenido en el drama por las paredes del escenario, a la vez que el género se nos muestra anclado al espacio. En este sentido, "Acuérdate" y "El día del derrumbe" se parecen más al teatro que a la novela:

--Tienes razón. Yo por esos días andaba en Tuzcacuexco. Hasta vi cuando se derrumbaban las casas como si estuvieran hechas de melcocha; nomás se retorcián así, haciendo muecas y se venían las paredes enteras contra el suelo. Y la gente salía de los escombros toda aterrorizada corriendo derecho a la iglesia dando de gritos. Pero espérense. Oye, Melitón, se me hace como que en *Tuzcacuexco no existe ninguna iglesia. ¿Tú no te acuerdas?* (El día .. p. 118).<sup>3</sup>

Pero, si desde la perspectiva del lector no se encuentra descrito el lugar del narrador, desde donde cuenta la historia, desde el punto de vista del emisor hay espacios preponderantes en donde, según él, sucedieron los hechos. Tal es el caso, por ejemplo, del mercado, la escuela, la iglesia y el camino en "Acuérdate"; mientras que en "El día del derrumbe" el escenario preponderante es Tuzcacuexco, espacio del dolor y de la burla.

[...] concurrimos en el auxilio, no con el deseo neroniano de gozarnos en la desgracia ajena [...] "Tuzcacuenses, vuelvo a insistir: me duele vuestra desgracia [...] Os ayudaremos con nuestro poder. Las fuerzas vivas del Estado desde su faldisterio claman por socorrer a los damnificados de esta hecatombe nunca predecida ni deseada (El día... p. 122).

Estas son las palabras del gobernador quien lejos de predicar con el ejemplo, todo se le va en palabras, y su glotonería más parece una orgía glótica que una visita de auxilio a un pueblo en desgracia.

Un rasgo más del carácter teatral de estos cuentos lo vemos en esas *cuasi* acotaciones del narrador: "Lo cierto es que apenas les servíamos un plato y ya querían otro y ni modo, allí estábamos para servirlos; porque como dijo Liborio, el administrador del Timbre, que entre paréntesis siempre fue muy agarrado" (El día... p. 120). Hay además, una clara demarcación entre los espacios miméticos y diegéticos, es decir, los que se representan y se describen en el cuento y aquellos que únicamente son aludidos<sup>4</sup>. Por ejemplo, en "Acuérdate" no conocemos el espacio actual del narrador, pero si

---

<sup>3</sup> En adelante colocaré entre paréntesis, El día... seguido del número de pág. para referirme al texto "El día del derrumbe".

<sup>4</sup> Cfr. Michael Issacharoff. "Espacio y referencia en el drama", *Poetics today*, 2: 1981, núm 3, pp. 211-224.

podemos observar a la madre de Urbano rondando por los mercados del pueblo, para recoger desperdicios y llevarlos al hogar donde la esperan sus hijos.

Acuérdate que a su madre le decían la *Berenjena* porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho [...] La debes haber conocido, pues era realegadora y cada rato andaba en pieto con las marchantas en la plaza del mercado [...] Después, ya de pobre, se le veía rondando entre la basura, juntando rabos de cebolla... (Acuérdate, pp. 109-110).

Tanto en uno como en otro texto llama la atención la falta de un espacio vital, humano, orgánico, la casa. Edward T Hall ha precisado la relación entre los hombres y el espacio en que se insertan sus vidas<sup>5</sup> Desde un ángulo antropológico, Hall estudia el comportamiento del hombre con el espacio, el problema del espacio social en diferentes culturas; la noción de *territorio* como esfera personal; los diferentes tipos de distancia entre los hombres. Wellek y Warren trasladan las aportaciones de Hall al ámbito literario y encuentran que: "ambientes, especialmente los interiores domésticos, pueden ser vistos como expresiones, metonímicas o metafóricas, del personaje. La casa de un hombre es una extensión de él mismo. Describidle y lo habréis descrito"<sup>6</sup>. Si esto es cierto, entonces, el mundo espiritual, la calidad de vida humana que Rulfo muestra en estos dos cuentos es verdaderamente infrahumana. Por un lado, en "Acuérdate", hay un personaje femenino (la Berenjena, madre de Urbano, el personaje principal aludido) que no sólo carece de un recinto propio, sino que deambula por las calles, hasta que: "Después no se supo ya de ella." (p 110) Y por otra parte, Urbano, quien junto con su hermana Natalia nacieron pobres, fue expulsado primero de la escuela, más tarde de la iglesia: "Cuando amaneció se fue. Dicen que antes estuvo en el curato y que hasta le pidió la bendición al padre cura, pero que él no se la dio" (p 111); y finalmente: "Lo detuvieron en el camino

---

<sup>5</sup> Cfr. Judith Friedman Hansen "Proxemics and the interpretative process in human communication", *Semiotica*, 17: 1976, núm 2, pp 165-179

<sup>6</sup> Cfr. Ricardo G Op. cit., p 6

[...]. Dicen que él mismo se amarró la soga en el pescuezo y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran" (pp. 111-112).

Poco se puede agregar sobre el espacio humano en "El día del derrumbe" puesto que el mismo título es bastante sugestivo, la visión que nos presenta Rulfo aquí es la de un pueblo devastado por dos fuerzas: la natural simbolizada por el temblor, y la del poder representada por el gobierno. Tan destructivas una como otra. Nótese la ironía del narrador en la siguiente cita:

--Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto. Traía geólogo y gente conocedora, no crean ustedes que venía solo. Oye, Melitón, ¿cómo cuánto dinero nos costó darles de comer a los acompañantes del gobernador? (El día .. p. 119).

Tanto la naturaleza como el gobierno se muestran indiferentes ante el sufrimiento de los habitantes de este olvidado pueblo que al igual que Luvina es visitado por las autoridades sólo cuando tienen algún interés proselitista.

## 2.2 LOS ESPACIOS CERRADOS EN EL LLANO EN LLAMAS

Un gran número de cuentos de **El llano en llamas** han sido llevados al cine y a la televisión. Este hecho es sintomático sobre todo si consideramos las diferencias entre el espacio de la historia verbal y cinematográfica; el cine, como sabemos, no puede describir en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción sin violentar la estructura global de la cinta. Pese a ello, la narrativa rulfiana se exhibe en las salas cinematográficas. Esto nos hace pensar que tanto los cuentos como la novela de Rulfo *son muy sensitivos y marcadamente visuales*

Seymour Chatman,<sup>7</sup> en "El espacio de la historia en la narrativa verbal", señala que el espacio de la historia se encuentra muy distante del lector porque no existe la representación o analogía que proporcionan las imágenes fotografiadas en una pantalla.

Sin embargo, no podemos negar la existencia del espacio en la narrativa verbal, el espacio existe aunque sea abstracto, aunque sea una construcción mental y no una analogía. Tal es el caso de: "En la madrugada", "Macario", "Luvina", "Paso del Norte", "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones", cuentos de **El llano en llamas** con espacios preponderantemente cerrados.

Para un estudio sobre el espacio en **El llano en llamas** me valdré de las más variadas opiniones, enfoques y disciplinas. Con la finalidad de alcanzar cada uno de los objetivos que me he propuesto en este trabajo de investigación, retomaré los conceptos de especialistas en esta materia como. Lotman, Chatman, Lévi-Strauss, Edward T. Hall, Issacharoff y Bachelard, entre otros

Aunque el análisis se centrará en los espacios vinculados con los acontecimientos narrados, que generalmente se presentan como escenografías; no se hará a un lado el espacio textual, relacionado con la producción del texto. En el primero distinguiré, por ejemplo, los espacios relacionados con la propiedad o el poder. Mientras que en el segundo tomaré en cuenta las marcas textuales específicas y significativas: marcas tipográficas, capítulos, narración enmarcada, y demás aspectos de la obra.

---

<sup>7</sup> Cfr. S. Chatman **Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine**, sobre todo el cap 3, pp 103 y ss.

## 2.2.1 "EN LA MADRUGADA"

En este cuento la espacialización se ordena conforme a los hilos temporales dominantes. Distinguímos ocho marcas textuales que dividen al texto en minicapítulos, y que entre otras cosas funciona como una especie de guión cinematográfico (marcan el cambio de narrador, de tiempo y de lugar). Nótese, por ejemplo, este acercamiento: "San Gabriel sale de la niebla húmedo de rocío. Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente [..] Allá lejos los cerros están todavía en sombras [..] Las luces se apagaron" (p. 45).

"En la madrugada" el enfoque está centrado en el lugar desde donde se registran y se narran los acontecimientos la casa y la cárcel. La división espacial de este texto presenta una dicotomía que enfrenta lo propio a lo ajeno, y también está presente un adentro opuesto a un afuera: "Llegué al zaguán del corral y no me abrieron. Se quebró la piedra con la que estuve tocando la puerta y nadie salió" (p. 46). Frente a la propiedad que representa la casa, surge en el relato como nexo de unión o punto de convergencia, el espacio abierto, el descampado, la intemperie, el lugar de la hostilidad: "Yo tenía el ombligo frío de traerlo al aire. Ya no me acuerdo por qué." Se infiere, también, a través del contexto, que el espacio cerrado brinda al hombre cierto grado de seguridad y protección, su violación exige un castigo.

Busqué donde estuviera bajita la barda y por allí me trepé y caí al otro lado, entre los becerros. Y ya estaba yo quitando la tranca del zaguán cuando vi al patrón don Justo que salía de donde estaba el tapanco, con la niña Margarita dormida en sus brazos y que atravesaba el corral sin verme. (p. 46)

La intromisión a un territorio ajeno hace que los personajes sean vulnerables al peligro, en la cita anterior el viejo Esteban infringe la norma al saltar la tapia que es la barrera de seguridad de la casa.



La casa es el recinto privilegiado de las mujeres. De los cinco personajes de esta historia, tres son femeninos. dos semimóviles y una anclada totalmente a este sitio, la madre de Margarita, hermana de Justo Brambila: "En la pieza contigua dormía su hermana, tullida desde hacía dos años, inmóvil, con su cuerpo hecho de trapo" (p. 48).

A Margarita sólo la observamos en permanente ensoñación "Justo Brambila dejó a su sobrina Margarita sobre la cama, cuidando de no hacer ruido" (p. 48). La otra es la mujer del viejo Esteban: "Me lo vinieron a decir a mi casa, mientras estaba acostado en el catre, con la vieja allí a mi lado poniéndome fomentos y cataplasmas" (p. 47) Cabe señalar que ambos son personajes sin voz, y la única que habla --la madre-- es paralítica, su discurso lo percibimos sólo a través del narrador: "Serían las once de la mañana cuando entró Margarita en el corral, buscando a Justo Brambila, llorando porque su madre le había dicho después de mucho sermonearla que era una prostituta" (p. 49). Lo mismo sucede con la joven adolescente --Margarita-- quien sale, mejor aún, la sacan al descampado, al lugar del peligro, en estado inconsciente, dormida.

La casa ejerce y delimita sus límites de protección y de influencia, y todo intruso que se atreva a incursionar en sus dominios, sin previo consentimiento del poseedor de la llave, deberá pagar su osadía. Recordemos, que el viejo Esteban ahora está en la cárcel, acusado de matar a su patrón, después de haber saltado las tapias de una propiedad ajena:

El viejo Esteban se levantó ya alto el sol. Se fue caminando a tientas, quejándose. No se supo cómo abrió la puerta y se echó a la calle. No se supo cómo llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino. Llegó y se recostó en su catre y volvió a dormirse [...] Y ahora ya ve usted, me tienen detenido en la cárcel y que me van a juzgar la semana que entra porque criminé a don Justo (p. 49)

Pese a la importancia que cobran los espacios cerrados en este texto, la casa, la cárcel; "En la madrugada" no encontramos por ningún lado una descripción del hogar de los protagonistas, sólo tenemos una idea perfecta y clara del poblado, San Gabriel Tal

vez esto responda a la débil frontera entre el afuera y el adentro, la seguridad y el peligro. Si asociamos la casa con la civilización y el descampado con la barbarie, podemos entender esta falta de descripción y de atención a la casa, y a los lugares cerrados en general, puesto que, al parecer, el micro-cosmos ruffiano pertenece a los hombres y, por lo tanto, al peligro

El contexto que rodea a los espacios de las historias y de las acciones es San Gabriel, espacio que a su vez también es cerrado, puesto que está cercado por cerros: "Las nubes están ya sobre las montañas, tan distantes que sólo parecen parches grises prendidos a las faldas de aquellos cerros azules" (p. 46). Este espacio está concebido como una especie de claustro o útero en tanto que protege a sus criaturas del embate del mundo exterior. Pero no las protege del mundo interior, especie de apando, gobernado por un sólo hombre, desde donde se ejerce el poder con una influencia ilimitada.<sup>8</sup>

### 2.2.2 EL ESPACIO DOMINANTE EN "MACARIO"

A través de un monólogo Macario nos cuenta su historia, por él conocemos los hechos principales que componen su agonía existencial y su angustia.

Este cuento se desarrolla en un lugar preponderantemente cerrado, la casa; y por medio de los límites de este espacio podemos diferenciar el espacio opuesto, la calle. En contraposición a la casa, que es el lugar predilecto de Macario, se encuentra la calle, como el sitio del peligro. Así nos lo hace saber el mismo protagonista:

Dicen en la calle que yo estoy loco porque jamás se me acaba el hambre. [...] Mi madrina no me deja salir solo a la calle. Cuando me saca a dar la vuelta es para llevarme a la iglesia a oír misa. Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo (p. 61).

---

<sup>8</sup> Edgar Bodenheimer sostiene que "En un sistema social en el que el poder tenga una influencia ilimitada la tendencia será hacia la opresión o eliminación de los más débiles por los más fuertes" **Teoría del derecho**, p. 29.

A través de una lectura topológica se revelan cuestiones muy veladas en el texto, por ejemplo, el hecho de que Macario se comporte no sólo como un demente sino también como un niño, y tal vez, un nonato.<sup>9</sup> Desde el comienzo del cuento escuchamos esto: "Estoy sentado junto a la alcantarilla [ ] Mi madrina [...] me mandó a que me sentara aquí junto a la alcantarilla" (p. 60). Después encontramos una descripción de Felipa, de la Madrina y de Macario. Pero todo ello desde un espacio no propio, ajeno, es decir, la casa, el sitio que resguarda a esta criatura es de su madrina: "No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en su casa. Además, aquí vive Felipa. Felipa es muy buena conmigo. Por eso la quiero.. La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco" (p. 61). La casa se impregna de significación, no sólo como lugar de seguridad y de resguardo sino que, además, cobra significado de vientre, del vientre materno cálido y nutricional:

Felipa antes iba todas las noches al cuarto donde yo duermo, y se arrimaba conmigo, acostándose encima de mí o echándose a un ladito. Luego se las ajuareaba para que yo pudiera chupar de aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua [ ] Luego sucedía que casi siempre se quedaba dormida junto a mí, hasta la madrugada. Y eso me servía de mucho; porque yo no me apuraba del frío ni de ningún miedo a condenarme en el infierno si me moría yo solo allí, en alguna noche (p. 61)

Por el contrario, la calle y demás espacios extraterritoriales de la casa son el lugar del peligro. Así lo entiende Macario, quien presenta una vida desquiciada por los males del mundo: la crueldad, el miedo a la condenación del alma, a la gente, al pecado, al sometimiento. Recordaremos que Macario, a pesar de los bienes que le brinda la casa, no deja de reconocer que este sitio desde donde se ejerce el poder, es un lugar ajeno. La madrina de Macario al igual que la casa protege, pero también, sojuzga y somete; aquí el poder se ejerce de manera vertical del más fuerte hacia el más débil.

---

<sup>9</sup> Por su fuerte arraigo al espacio cerrado y en especial a la casa de su madrina, Macario se impregna de significado, es quizá el niño deseado, y jamás tenido, de la madrina y de Felipa, el niño que yace en el vientre de estas mujeres y que se mueve como en la bolsa amniótica en la oscuridad oscura de la casa

Convertida en una vida de confusión de las cosas, con valores a nivel vegetativo, o quizá fetal, Macario encuentra su liberación en la soledad: "me vivo siempre metido en mi casa [...] me encierro en mi cuarto" (p. 63). Pero aun los espacios cerrados, como la casa y la iglesia, le son adversos al niño; recordemos los alacranes, las cucarachas, insectos, parásitos y reptiles que acosan a Macario en la obscuridad de su encierro, mientras que en la iglesia se encuentra amarrado como un prisionero.

El recinto sagrado, la iglesia, el que por antonomasia le brinda seguridad y sosiego al ser humano le resulta ajeno a Macario, puesto que desde ahí, lo someten y amenazan, por un lado su madrina, y por otro, el señor cura:

Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. [...] Y entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor [...] El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro". Eso dice el señor cura... (pp. 61-62).

Frente a esta hostilidad Macario recuerda la bondad del interior de la casa en contraposición al exterior:

es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras. Cuando me llama a comer, es para darme mi parte de comida, y no como otra gente que me invitaba a comer con ellos y luego que me les acercaba me apedreaban hasta hacerme correr sin comida ni nada (p. 61).

Pero no deja de reconocer que aun ahí sigue latente el peligro: "Y mi madrina dice que si en mi cuarto hay chinches y cucarachas y alacranes es porque me voy a ir a arder en el infierno si sigo con mis mañas de pegarle al suelo con mi cabeza" (p. 62).

Pese a ello, los sitios seguros para Macario son y seguirán siendo la casa y la iglesia, fuera de los límites territoriales de estos lugares el peligro acecha: "Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez en mi cuarto antes que me agarre la luz del día. En la calle suceden cosas, Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno" (pp. 62-63).

Macario no solamente es un ser indefenso, sino también de oscuridad, por esto, ahora la casa adquiere connotación de resguardo, de útero materno.

Yo por eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa. En seguida que me dan de comer me encierro en mi cuarto y atranco bien la puerta para que no den conmigo los pecados mirando que aquello está a oscuras [...] De cualquier modo, yo estoy más a gusto en mi cuarto que si anduviera en la calle, llamando la atención de los amantes de aporrear gente. Aquí nadie me hace nada (pp. 63-64).<sup>10</sup>

Bachelard, por su parte, ha dicho que la casa es nuestro pedazo de universo, nuestro rincón de mundo que nos toca, así lo observamos también en Macario, puesto que la casa, aunque no sea de su propiedad, es el sitio del confort y el espacio de la felicidad.<sup>11</sup> Es ahí donde sacia su hambre y sed, no sólo biológica sino también afectiva, conoce la compasión de Felipa y prueba de aquel alimento parecido a la flor del obelisco. "No, mi madrina me trata bien. Por eso estoy contento en su casa. Además, aquí vive Felipa Felipa es muy buena conmigo Por eso la quiero... La leche de Felipa es dulce como las flores del obelisco" (p. 61).

---

<sup>10</sup> Iber H. Verdugo señala que a nivel simbólico, "la vida de Macario es imagen de la confusa y complicada existencia de los hombres, reducidas las complicaciones y circunstancias que los envuelven, a la representación de cosas simples, pero totales en la vida de Macario." Macario es el hombre, en una perspectiva de destinación ineluctable, dolorosa y trágica, dadas su impotencia, su confusión, su inocencia **Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo**, p. 226.

<sup>11</sup> En **La poética del espacio**, G. Bachelard se centra en el análisis de los espacios del lenguaje, formados por la imagen, y estudiados mediante lo que él llama topo-análisis, se limita a las imágenes del espacio feliz y dada tal limitación cree que sus trabajos merecen el nombre de topofilia, yendo encaminados a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados

Explorar la casa --señala Bachelard en su poética-- será explorar el ser humano, que también tiene desvanes y sótanos, rincones y galerías

De esta manera sobrelleva Macario su soledad, incrustado en un espacio que aunque ajeno le proporciona los satisfactores elementales del hombre: sexo y comida.

El encierro físico de Macario nos descubre una soledad más esencial. Excluye el aislamiento complaciente del individualismo e ignora la búsqueda de la diferencia. Su trabajo en el claustro de la madrina (matar las ranas todas las noches) parece un trabajo sin fin.

*Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando, comenzaron a armar el gran alboroto y no pararon de cantar hasta que amaneció. Mi madrina también dice eso [...] Por eso me mandó a que me sentara aquí, junto a la alcantarilla, y me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apachurrara a tablazos. . (p. 60).*

### 2.2.3 EL SOFOCANTE ESPACIO DE "LUVINA"

San Juan Luvina es el símbolo de lo celeste y lo infernal: "Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio" (p. 97), señala el viejo profesor de Luvina. En efecto, San Juan Luvina es el lugar no propio para la felicidad, es el lugar maldito donde "anida la tristeza", así lo percibe el personaje principal: "Luvina es un lugar muy triste [...] Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa [...] Y usted si quiere puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca" (p. 91).

Luvina es el sitio donde la misma naturaleza se vuelve contra el hombre, aquí todo es adverso, los cuatro elementos fundamentales para que la vida prospere sobre la faz del planeta. según Demócrito: tierra, agua, aire y fuego, se manifiestan en este texto de Rulfo de manera hostil y sofocante:

Allá llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate [ . ] Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman 'pasojos de agua', que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas (pp. 90-91)

La tierra, sostén de toda criatura, se niega en este cuento a cumplir con su función de producir el sustento para los animales y el hombre, pues en Luvina sólo unas cuantas yerbas raquílicas y espinosas se asoman asustadizas al borde del camino, o bien, en los abismos de las barrancas sin agua, porque ahí "la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas" (p. 89). Además, agrega el viejo profesor de San Juan Luvina:

[ ] cuando llegué por primera vez a Luvina, el arriero que nos llevó no quiso dejar ni siquiera que descansaran las bestias. En cuanto nos puso en el suelo, se dio media vuelta:

--Yo me vuelvo --nos dijo.

--Espera, ¿no vas a dejar sestear tus animales? Están muy aporreados.

--Aquí se fregarían más --nos dijo--. Mejor me vuelvo Y se fue, dejándose caer por la cuesta de la Piedra Cruda, espoieando sus caballos como si se alejara de algún lugar endemoniado (p. 92).

La tierra, el agua, el aire y el calor confabulados en Luvina revelan un paisaje desolado: "De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso", indica el narrador objetivo, está plagado de una piedra gris llamada piedra cruda, adjetivo que da nombre a la cuesta, "Cuesta de la Piedra Cruda" allí donde "el aire y el sol se han encargado de desmenuzarla" (p. 89). Luvina está rodeado de barrancas hondas por donde suben los vientos. "Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes" (p. 89).

En las áridas tierras de Luvina, "sólo aveces. allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas" (p.89). Pero la vida de esta planta es muy efímera, pronto se marchita y se seca por los efectos calcinantes del sol. Y entonces, indica el narrador, "uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas" (p. 89). No existe, según podemos inferir, ninguna posibilidad para que la vida prospere en Luvina. Puesto que el primer eslabón de la cadena alimenticia muere antes de enraizar y dejar sus frutos.

El aire manifestado en viento no es menos hostil y agresivo que los otros elementos naturales en el paisaje luvinense, "ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo [ .] pero lo cierto es que es un aire negro." El color del aire, como vemos, está asociado con la oscuridad y por lo tanto con lo negativo

Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas como si las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casa como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descubijados. Luego rasca como si tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando tecatas de tierra, escarbando con su pala picuda por debajo de las puertas, hasta sentir bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos (pp. 89-90).

Pero el aire en el paisaje de Luvina no sólo es aliado de las fuerzas destructivas sino que se materializa hasta revelar un estado anímico: "Dicen los de allí que cuando llena la luna, ven de bulto la figura del viento recorriendo las calles de Luvina, llevando a rastras una cobija negra; pero yo siempre lo que llegué a ver [...] fue la imagen del desconsuelo" (p. 91)

En este texto podemos observar el papel preponderante de la oscuridad, los personajes del mundo luvinense parecieran seres nocturnos. Los colores dominantes son el negro y el gris. Gris es el suelo y el cielo de Luvina, negro es el aire, la cobija del viento y los cántaros que contienen el agua. Pardo es el aire en otras ocasiones. "Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; [ .] todo envuelto en el



calin ceniciento. 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" (p. 90).

Wassily Kandinsky establece que el color negro es como la nada sin posibilidades, la nada muerta tras apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Tal vez por eso la Luvina de Ruifo es "la imagen del desconsuelo", además parece "una corona de muerto", y, por si fuera poco, Luvina es la morada de los difuntos "Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos" (p. 96). Así pues el color negro para Ruifo como para Kandinsky es: "Como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza [ . ] El negro es apagado como una hoguera quemada, algo inmóvil como un cadáver, insensible e indiferente. Es como el silencio del cuerpo después de la muerte, el final de la vida" <sup>12</sup>

Lo negro se asocia con la tristeza y es el símbolo de la muerte. Mientras que el gris es un color insonoro e inmóvil. Representa, según Kandinsky, la inmovilidad desconsolada; cuanto más oscuro es, tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia. (*Idem.*).

En San Juan Luvina ni siquiera la iglesia, recinto sagrado por excelencia, es capaz de albergar al hombre que, refugiado en ella, busca su protección. Recordemos la acción de Agripina, la esposa del profesor, quien al llegar a Luvina se hizo acompañar por el más pequeño de sus hijos para salir en busca de sustento, pero no regresó: "Al atardecer, cuando el sol alumbraba sólo las puntas de los cerros, fuimos a buscarla [ . ] hasta que la encontramos metida en la iglesia: sentada mero en medio de aquella iglesia solitaria, con el niño dormido entre sus piernas" (p. 93).

Pero la iglesia era sólo un jacalón vacío, sin puertas, únicamente con socavones abiertos "y un techo resquebrajado por donde se colaba el aire" En Luvina no se tiene ni siquiera a quien rezarle. Aquella noche, recuerda el profesor, se quedaron a dormir tras el

---

<sup>12</sup> W. Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, pp 74-75

altar desmantelado de la iglesia, pero de nada sirvió pues hasta allí llegaba el viento con sus largos aullidos:

golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes. Los niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos. Abrazando su manito de hijos. Y yo allí, sin saber que hacer (pp. 93-94).

Observamos cómo la iglesia en Luvina deja de ser el espacio refugio, maternal y seguro por ontonomasia, para pasar a ser el espacio-incógnita donde todo es azar y pefigro Sin temor al equívoco podemos afirmar que el espacio luvinense es, por naturaleza, de miedo, inhumano y endemoniado. Es "un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio" (p. 97).

Tierra, agua, aire y fuego forman la tetralogía imposible para la vida humana: la tierra se transforma en espinas, el aire impide que las nubes descarguen sus entrañas sobre Luvina y arranca toda posibilidad de vida, el fuego, representado por el sol, les chupa la sangre y el agua a los luvinenses. El agua, fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, por su parte, se les niega por completo, pues, como señala el profesor, en Luvina "llueve poco. A mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate" (p. 90). mientras tanto las nubes se arrastran de un cerro a otro como si fueran vejigas. Después de unos cuantos días de lluvia, las nubes se van para no regresar en varios años. Este es el motivo por el que las mujeres de Luvina salen de madrugada en busca del vital líquido:

Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche. --¿Qué quieren? --les pregunté--. ¿Qué buscan a estas horas? Una de ellas respondió: --Vamos por agua. Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros (p. 94).

El agua, compuesto indispensable para la vida, está negada a los pobladores de Luvina que no cuentan con este recurso natural, Jean Chevalier<sup>13</sup> señala que el agua contiene todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. En el cuento de Rulfo, el agua se manifiesta sólo como amenaza, no como promesa ni como esperanza, puesto que en Luvina "lueve poco <o casi nada>, a mediados de año llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran" (p.90)

En las culturas orientales, señala Chevalier, el agua es la forma substancial de la manifestación, el origen de la vida y el elemento de la regeneración corporal y espiritual, el agua es el símbolo de la fertilidad, la pureza, la sabiduría, la gracia y la virtud. El agua es la materia prima, origen y vehículo de toda vida. Pero en Luvina, lugar donde los muertos viven, el agua no tiene esa connotación. En la atmósfera luvinense el agua se manifiesta sólo en su aspecto negativo es muerte y destrucción; puesto que disuelve, golpea y destruye la superficie de la tierra impidiendo así el desarrollo de la vida<sup>14</sup>

Este es el panorama que nos muestra Rulfo, de Luvina, antecedente quizá de la Comala de Pedro Páramo; un lugar donde anida la tristeza, lugar donde mueren las ilusiones, donde ya no existen "ni los perros para que le ladren al silencio".

Luvina, texto clasificado como preponderantemente cerrado, no justifica hasta aquí esa clasificación espacial ya que, como hemos visto, Luvina es prácticamente un sitio descampado. Sin embargo, el lugar desde donde se emite el discurso es la taberna. La taberna, situada a distancia de Luvina, es el sitio privilegiado en este texto, puesto que desde ahí se emite el desesperanzado discurso del profesor.

El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato, mirando hacia afuera. Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda (p. 90)

---

<sup>13</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant **Diccionario de los símbolos**, (v agua)

<sup>14</sup> Cf. *infra*, pp 114-115, v. nota 38, cap. 2

Este hecho nos permite ubicar topológicamente al texto en dos lugares diferentes. un aquí, espacio cerrado representado por la taberna, y un allá, espacio del recuerdo, representado por Luvina.

Luvina y la taberna son espacios situados en planos rigurosamente opuestos, a los que el viejo profesor se referirá con un aquí y un allá. El aquí representado y el allá evocado se vuelven indicios intercambiables de los ámbitos de lo interior y lo exterior, lo propio y lo otro, lo bueno y lo malo, lo seguro y lo azaroso, lo alto y lo bajo.

El aquí representado por la taberna es el espacio de la felicidad, es el espacio refugio-maternal, aquel que brinda seguridad y placer:

Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así tibia como está. Y es que aquí no hay de otra [ . . . ] Aquí uno se acostumbra. A fe que allá ni siquiera esto se consigue (p. 91).

Como se ha señalado en el apartado 2.2 de este trabajo Gaston Bachelard mediante lo que él llama topo-análisis se ocupa de las imágenes del espacio feliz (Cf. **supra** p. 87, nota 11). Para este filósofo el estudio de la intimidad impone la elaboración de una poética de la casa, tomada como instrumento de análisis del alma humana; explorar la casa, indica Bachelard, será como explorar el ser humano, que también tiene desvanes y sótanos, rincones y galerías.<sup>15</sup>

Ante las observaciones de Bachelard, los espacios vitales en este cuento de Rulfo cobran sentido; por un lado tenemos a Luvina en lo más alto de los cerros apagados como si estuvieran muertos, con su "horizonte desteñido", "nublado siempre", y las casas sin techo: "Y sobran días en que [el viento] se lleva el techo de las casas como si se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados" (p. 89); mientras que aquí, abajo, en la taberna, tenemos "el sonido del río", "el rumor del aire

---

<sup>15</sup> Gaston Bachelard **La poética del espacio**, (Brevianos, 183)

moviendo suavemente las hojas", el grito de alegría de los niños que juegan a la luz del pequeño espacio iluminado de la tienda

En este texto, como en otros de **El llano en llamas**, lo alto no se asocia con lo divino ni lo bajo con lo infernal, puesto que Luvina, ubicada en lo más alto del cerro, es el espacio del sufrimiento humano. Mientras que la taberna, aunque no se mencione en el texto, se infiere que se encuentra en un plano espacial muy abajo de Luvina, semeja el paraíso terrenal. La taberna es el espacio de la vida, aquí se escucha el grito de los niños, el cantar del gua de los ríos y el suave ulular del viento.<sup>16</sup>

#### 2.2.4 EL RETORNO AL ORIGEN EN "PASO DEL NORTE"

Desde el primer acercamiento a "Paso del Norte" observamos la circularidad de su estructura. El principio y el final del cuento se juntan: el antes y el después del viaje se enlazan para darle al texto, en su conjunto, un significado y un sentido diferente al que tendría si las peripecias del protagonista, anteriores y posteriores al viaje, no se unieran. La narración acaba en el espacio intemporal donde empieza, y gira en torno a la conciencia del protagonista, desde donde queda establecida la identidad de los contrarios. principio y fin, aquí y allá, el nacimiento y la muerte de las ilusiones.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Jury Lotman en **Estructura del texto artístico** apunta: "que los modelos del mundo social, religioso, políticos, morales, los más generales, con la ayuda de los cuales el hombre, en las diferentes etapas de su historia espiritual, da sentido a la vida que lo rodea, se encuentran invariablemente provistos de características espaciales, ya sea bajo la forma de la oposición "cielo-tierra", o bien "tierra-reino subterráneo" [ ] ya sea bajo la forma de una cierta jerarquía política social con una oposición marcada de los "altos" y los "bajos", ya sea bajo la forma de una marca moral de oposición [...] la identificación de lo próximo con lo comprensible, lo suyo, lo familiar, y lo lejano con lo incomprensible y lo extranjero <todo se ordena en modelos del mundo, dotados de rasgos netamente espaciales> p 311.

<sup>17</sup> En la distribución espacial del texto distinguimos tres partes separadas por espacios en blanco y una marca rectangular en el lado derecho. Cada marca indica un rompimiento temporal y espacial en el cuento: en la primera parte se establece el diálogo entre padre e hijo en el hogar paterno, en la segunda, el espacio es ajeno y distante, el Norte, y hay un diálogo entre el protagonista y el "pollero", en la tercera y última parte, nuevamente encontramos una ruptura temporal y un cambio espacial, observamos al hijo dialogando de nuevo con su padre.

La casa paterna es el lugar desde donde se registran y se narran los acontecimientos<sup>18</sup> Es el espacio donde se instaure la voz narrativa. Pero, al parecer, el hogar familiar no le brindó al hijo nunca la seguridad y la protección esperadas por él: "Me puso unos calzones y una camisa y me echó a los caminos pa que aprendiera a vivir por mi cuenta y ya casi me echaba de su casa con una mano adelante y otra atrás" (p. 103). Por eso, ahora el hijo le reprocha al padre su precaria condición de vida: "Mire usted, este es el resultado: nos estamos muriendo de hambre" (*Idem*). Pero el padre argumenta que fue la culpa del hijo y no la suya la causa de su situación actual: "¿Pa qué te casaste? Te fuiste de la casa y ni siquiera me pediste el permiso" (*Idem*). Sin embargo, esta huida del hogar paterno se justifica en las siguientes palabras: "Eso lo hice porque a usted nunca le pareció buena la Tránsito. Me la malorió siempre que se la truje y, recuérdesele, ni siquiera voltió a verla la primera vez que vino" (*Idem*). Fue por eso que el hijo abandonó el recinto familiar para hacer su propia vida conyugal; ahora, sólo le pide al padre que no le guarde rencor y le cuide a su esposa y a sus hijos mientras él parte hacia los Estados Unidos con la esperanza de mejorar su condición de vida. "Así que por eso no me debe usted guardar rencor. Ora sólo quiero que me la cuide, porque me voy en serio. Aquí no hay ya ni que hacer, ni de qué modo buscarle" (*Idem*). Buscará "allá" (Norteamérica) lo que "aquí" su propia tierra y padre le niegan.

Aunque un poco velado hay en "Paso del Norte" como en Luvina un enfrentamiento generacional, por un lado; y, por otro, en este caso, una disputa por el ser querido; que aunado al sentimiento de abandono y orfandad del hijo, le brindan, finalmente, el tinte trágico a este texto de Rulfo.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> La casa, aunque no se describe, es un sitio importante en este texto. Es el lugar del resguardo y la seguridad. Solo que mientras la casa del padre es un espacio de comodidades; la del hijo es una escueta casa donde no se tiene ni para comer. Al respecto Gaston Bachelard comenta "la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos, frente a la hostilidad, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos" *La poética del espacio*, pp. 34 y ss

<sup>19</sup> El choque generacional se observa, sobre todo, en el sentimiento de arraigo a la tierra, al lugar de origen; mientras que para el padre no es necesario abandonar el lugar de nacimiento para poder vivir "¿No tienes aquí tu negocio? ¿No estás metido en la merca de puercos? [...] Y ¿qué

La indiferencia del padre, la escasa protección de la casa familiar, la ausencia de la madre y el abandono de la mujer amada, observadas al final del texto, marcan el destino trágico de esta especie de "hijo del desconsuelo". Ilustran lo antes dicho las siguientes palabras: "Me voy lejos, padre; por eso vengo a darle el aviso." (p.102). Y en la última parte, leemos:

--Padre, nos mataron.

--¿A quiénes?

--A nosotros. Al pasar el río. Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos.

--¿En dónde?

--Allá, en el Paso del Norte... (pp. 105-106).

La división espacial del cuento "Paso del Norte" presenta una dicotomía que enfrenta lo propio a lo ajeno; un "aquí" cercano y mío, opuesto a un "allá" distante y no propio. En la cita anterior llaman la atención las siguientes palabras: "Padre, nos mataron. ¿A quiénes? A nosotros." Si el narrador no es un fantasma, como en el caso de **Pedro Páramo**, entonces, este hecho refuerza la idea que en los personajes de Rulfo la muerte física se subordina a la muerte espiritual, en este caso, la barrera geográfica que demarca los límites territoriales entre lo propio y lo ajeno, es el río, y la imposibilidad de cruzarlo es sinónimo del fin o muerte de las esperanzas e ilusiones.

Norteamérica, en este cuento, no sólo es un espejismo, sino el espacio de la mentira, el sitio de las falsas promesas, esto queda esclarecido en la siguiente cita:

---

diablos vas a hacer al Norte?" (p 102), para el hijo, es necesaria la aventura, la lucha por salir de ese círculo vicioso de miseria que agobia a él y a su familia "Me voy lejos, Padre [ ] Me voy pal Norte [.. ] Pos a ganar dinero (**Idem** ).

Por otro lado, el sentimiento de abandono y orfandad, de esta familia disfuncional, se refleja en las siguientes actitudes del hijo: en primer término, la falta de la figura materna, al parecer, es sustituida por la casa de la que fue bruscamente arrojado, como del vientre materno, después, busca en "la Tránsito" (su mujer), el apoyo, cariño y comprensión que le negara el hogar familiar, pero, al ser una vez más víctima del abandonado, ahora por Tránsito, se apodera de él un tercer elemento: la soledad, que le dan un toque trágico a la vida de este hombre, y, en general, a todas las creaturas rulfianas

Te voy a dar un papelito pa nuestro amigo de Ciudad Juárez. [...] El te pasará la frontera y de ventaja llevas hasta la contrata. [...] No, no vas a ir a Tejas. [...], dile a él que quieres ir a Oregón. A cosechar manzanas, [...] Volverás con muchos dólares (p. 105).<sup>20</sup>

En términos generales, en "Paso del Norte" las acciones se desarrollan en el ámbito geográfico de México con la capital como centro y lugar forzoso de cruce hacia cualquier parte del territorio nacional y del extranjero, y en un espacio exterior fronterizo: los Estados Unidos un espacio externo y distante (Ciudad Juárez es el punto intermedio entre ambos territorios). Este último país es el lugar de las ilusiones: Texas, Oregon, "volverás con muchos dólares", le dice el "coyote" al protagonista del cuento. Pero los Estados Unidos también es el sitio del dolor, de la injusticia, del peligro y de la muerte. Así lo revelan las palabras del hijo:

--Padre nos mataron. [...]

--Allá, en Paso del Norte [...] ]

--Pos no lo supe, padre. ¿Se acuerda de Estanislaio? El fue el que me encampanó pa irnos pa allá. Me dijo cómo estaba el teje y maneje del asunto y nos fuimos primero a México y de allí al Paso. Y estábamos cruzando el río cuando nos fusilaron con los máuseres (p. 106).

Pese a las alusiones a ciudades tan importantes de la República mexicana como del extranjero, predomina en Rulfo el espacio geográfico rural, esto nos lo hace saber en unas cuantas líneas: "De los ranchos bajaba la gente a los pueblos; la gente de los pueblos se iba a las ciudades. En las ciudades la gente se perdía; se disolvía entre la gente" (p. 105).

El contexto que rodea a los espacios de las historias y de las acciones es la provincia mexicana; quizá la zona centro-occidente y norte del país sean los espacios geográficos aludidos por el protagonista, puesto que Rulfo, tal vez intencionalmente, trata

---

<sup>20</sup> Sería muy difícil no encontrar en Rulfo alguna referencia bíblica. En este caso, la manzana nos remite inmediatamente a aquel fruto prohibido del árbol edénico consumido por Adán y Eva y que lejos de darles el conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad les provocó la caída.



de ocultar a medias el referente geográfico real para resaltar el paisaje de miseria y de violencia propios de cualquier punto del país.

El análisis topológico de los cuentos de **El llano en llamas** nos permite vislumbrar, entre otras cosas, la incertidumbre del mundo rulfiano, este microcosmos donde los hombres, al parecer, son incapaces de vivir en armonía, es el lugar donde se libra a diario una cruenta lucha entre el fuerte que sojuzga, domina y aniquila, y el débil. Esta visión de mundo, en la que el hombre se encuentra en eterna pugna consigo mismo y con los demás, muy frecuente en la narrativa rulfiana, se relaciona con el concepto de territorialidad<sup>21</sup> el "aquí" como el espacio interno y propio, contra el "allá" externo y ajeno, lugar del peligro. Este es el sentido de las primeras y últimas palabras del cuento: "--Me voy lejos, padre; por eso vengo a darte el aviso [...] --Padre, nos mataron [...] --Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río" (pp. 102,105 y 106).

## 2.2 5 LOS ESPACIOS PREPONDERANTES EN "LA HERENCIA DE MATILDE ARCÁNGEL" Y "ANACLETO MORONES"

En ocasiones Rulfo esparce en sus cuentos notas fragmentarias y rápidas sobre los lugares, como si no quisiera describirlos; otras veces, provee al lector, desde el principio, de información útil e interesante sobre el lugar principal donde va a realizarse la acción. Así, el lector se ve llevado de la mano hacia el paraje donde Rulfo quiere conducirlo o bien se las arregla con los pedazos desperdigados de un rompecabezas que tiene que armar [con el auxilio de algunas preposiciones espaciales: <<a, en, por, hasta>>] para reconstruir la disposición general de un determinado lugar en el que

---

<sup>21</sup> Edward T. Hall habla de una ciencia nueva que él ha bautizado como **Proxémica**, quien desde un ángulo antropológico, estudia el comportamiento del hombre con el espacio --el problema del espacio social en diferentes culturas; la noción de territorio como esfera personal; la percepción humana del espacio; los diferentes tipos de distancia entre los hombres. Encuentra unas raíces fincadas en la naturaleza --como lo demuestran sus observaciones con animales-- que elabora después la cultura para distribuir axiológicamente los espacios "He acuñado, señala Hall, la palabra proxémica para designar las observaciones y teorías interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio, que es una elaboración de la cultura". **La dimensión oculta**, p 6

evolucionarán los personajes; la casa, la montaña, el camino son los espacios más frecuentes en Rulfo.<sup>22</sup>

Los dos cuentos que ahora me ocupan tienen en común un espacio cerrado, la casa; y un espacio abierto aludido, el camino; sin embargo, ambos textos se circunscriben al espacio cerrado puesto que los caminos aquí "no llevan a ninguna parte". En ambos cuentos la casa es el sitio desde donde se instaura la voz narrativa y desde allí se reconstruyen los hechos en círculos concéntricos: ni Tranquilino Herrera ni Lucas Lucatero abandonan jamás este espacio, sin embargo, conocemos todo lo relacionado a su entorno.<sup>23</sup>

El espacio textual de "La herencia de Matilde Arcángel" se divide en tres partes; la primera que es breve, sirve como preámbulo e identifica el lugar donde transcurre la acción y a dos de los protagonistas; la segunda parte, además de identificar al narrador testigo, relata la historia de Matilde, y la última parte, describe la muerte de la heroína y el odio de Euremio padre que empuja a su hijo al parricidio.

La historia narrada por Tranquilino Herrera encierra una temática conocida por los lectores de Rulfo: la incomunicación y el poder destructivo del odio. Sin embargo, la historia del odio entre los Cedillos, a partir de la trágica muerte de Matilde, es sólo un pretexto que emplea el arriero para poder evocar tranquilamente a la mujer que había embelesado a los hombres en Corazón de María. De ahí se desprenden dos planos temáticos en el relato. Por un lado el mundo del odio y la violencia que engendra

---

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, en **La poética del espacio**, se ocupa de diversas entidades espaciales que son no sólo el cuadro, sino la atmósfera emocional de nuestra vida, entidades no sólo posicionales sino afectivas y que se individualizan, se distinguen y se integran como espacios concretos en un espacio sensible que es el espacio de cada uno. Estas entidades espaciales: la casa, los cofres, la puerta, los rincones, el paisaje, transpuestas, en cuanto imágenes, al mundo de la imaginación y del recuerdo, se convierten en símbolos de la interioridad anímica, de la profundidad, de la intimidad, de la nostalgia y del anhelo. Y de esta suerte, tanto en el mundo de la percepción interna como externa, el espacio humano se revela como cualitativo, maternal y esencialmente alusivo y simbólico.

<sup>23</sup> Roland Bourneuf y Réal Ouellet en **La novela** señalan que "algunas narraciones pueden fijarse durante toda la acción en un único punto, como en la tragedia clásica; otras pueden evolucionar sobre una mayor o menor extensión, en mayor o menor número de lugares; y otras, finalmente, pueden no tener más límites que los de la imaginación o la memoria del lector" p. 119.

angustia, incomprensión y soledad. Por el otro el narrador nos hace partícipe de los sentimientos de amor y ternura que Matilde Arcángel había despertado en el arriero. En este sentido "La herencia de Matilde Arcángel" difiere de "Anacleto Morones" en tanto que éste privilegia al aspecto sexual en la relación hombre-mujer y no el afectivo.

Podría pensarse que ambos cuentos están anclados al único punto que es la casa, cosa no del todo cierto, pues de serlo tendríamos la más completa inmovilidad, y esto no sucede en los cuentos señalados. Quizá porque como opina Seymour Chatman: "las narraciones verbales producen imágenes mentales en el espacio de la historia por el uso literal de calificativos".<sup>24</sup>

En estos dos textos de **El llano en llamas** sucede como en las mutaciones de cuadros disolventes, a medida que unas figuras se borran van apareciendo otras, primero vagamente como presentimientos, después adquieren forma y color hasta convertirse en paisaje y figura completas, pero siempre emanadas de la mente del narrador, y desde un punto central, la casa; sobre todo, en "La herencia de Matilde Arcángel" donde los personajes no alcanzan a tener vida independiente, sino que fluyen de la mente del narrador.

No sabemos por qué Matilde decidió poner fin al noviazgo con Tranquilino, sin embargo, él justifica a su amada con estas palabras: "Aunque viéndolo bien, en condiciones de hambre, cualquier animal se sale del corral, y ella no estaba muy bien alimentada que digamos" (p. 127) A través de sus conjeturas el narrador nos pone en contacto con el tema social y desde aquí, podemos imaginar la situación de Matilde cuando vivía con su madre en la fonda de Chupaderos.

El narrador capta la realidad a través de los sentidos, lo cual concuerda con su naturaleza de hombre solitario que recorre los caminos. "Así que cuanto arriero recorría esos rumbos alcanzó a saber de ella y pudo saborearse los ojos mirándola" (p. 126), el empleo de la sinestesia sirve para realzar la descripción atractiva de Matilde.

---

<sup>24</sup> S Chatman. **Op. cit.**, p 110

La historia de Matilde en boca del arriero, con un lenguaje coloquial cargado de emotividad, presenta una visión idealizada de la joven. por medio del soliloquio, el narrador exterioriza sus sentimientos hacia la que una vez fuera su prometida. Tranquilino es un solitario cuya vida se vio iluminada brevemente por la presencia de Matilde. El mismo describe su condición así: "...uno es arriero. Por puro gusto. Por platicar con uno mismo, mientras se anda en los caminos" (p. 127) Aquí el espacio humano no es una mera formación subjetiva, sino una entidad mixta, constituido por un fenómeno de ósmosis entre lo interno y lo externo, entre lo material y lo animico. Porque como señala Bachelard, en la **Poética del espacio**, "Lo exterior y lo interior son, ambos íntimos y siempre prontos a verse, a intercambiar su hostilidad" (p. 196).

Caso diferente observamos en "Anacleto Morones" aquí las creaturas no dependen tanto del narrador, salen a la luz, primero como espectros, después como seres "reales" con cuerpo, vida y voz.

¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión [...] Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando polvo [...] Negras todas ellas. Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios [...]  
--Te venimos a ver a ti, Lucas Lucatero (p. 132).

Los atributos femeninos no están descritos aquí desde la perspectiva del embeleso de amor, las mujeres ante los ojos del narrador son figuras repugnantes y fantasmales que le inspiran cierta repulsión y lo obligan a huir, a esconderse en los linderos de su propiedad.

Las vi llegar y me escondí [...] me di prisa a esconderme hasta el fondo del corral [...]  
Pero ellas entraron y dieron conmigo.  
--Te venimos a ver a ti, Lucas Lucatero. Desde Amula venimos, sólo por verte (p 132).

Aquí, al parecer, la casa y sus alrededores le sirven al protagonista como sitios de resguardo, pero, las figuras fantasmales sin respetar barreras o límites territoriales irrumpen en un espacio que no les pertenece: "Pero ellas entraron y dieron conmigo" (p. 132). Esta falta de respeto, por parte de las viejas, al invadir un espacio masculino que no les corresponde, vulnera la función protectora de la casa, haciendo de ella un espacio de la burla.

Aquí cerquita nos dijeron que estabas en tu casa, pero no nos figuramos que estabas tan adentro; no en este lugar ni en estos menesteres. Creímos que habías entrado a darle de comer a las gallinas, por eso nos metimos (p 132).

Esta actitud concuerda con la imagen fantasmal y grotesca que el narrador tiene de esas mujeres

En "Anacleto Morones", como en "La herencia de Matilde Arcángel", los espacios son proyecciones de la memoria del narrador. Estos cuentos se hallan narrados, como la mayoría de la colección, en primera persona permitiendo, al no existir intermediario, que el lector se halle en contacto directo con ese mundo cerrado poblado de seres solitarios.<sup>25</sup>

Una característica del espacio humano observable en "Anacleto Morones" es su heterogeneidad, es un medio vital, dotado de caracteres concretos en relación con las necesidades biológicas y sociales de los seres que lo habitan<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> En estos relatos podemos observar como Rulfo ha logrado una estrecha interdependencia entre contenido y forma para alcanzar el efecto estético deseado, cumpliéndose así lo estipulado por Marcelo Coddou "La mayor parte de los cuentos de Rulfo configuran un tipo de narración donde los elementos de la situación narrativa (narrador, narración, lector y mundo) entablan un sistema orgánico de relaciones interdependientes que hace de ellos verdaderos orbes cerrados, de difícil técnica, que sólo el análisis cuidadoso permite esclarecer". **Homenaje a Juan Rulfo**, p. 63

<sup>26</sup> Mariano Ibérico, en **El espacio humano**, señala "el espacio es una colección o una pluralidad orgánica de lugares, cuya espacialidad se determina no sólo por su posición dentro de un sistema de relatividad, sino por sus cualidades sensoriales y por la significación vital que les atribuimos", p. 14

--¿No quieren ni siquiera un jarro de agua? --les volví a preguntar.  
--No te molestes Pero ya que nos ruegas tanto, no te vamos a desairar. [...] Diez mujeres, sentadas en hilera, con sus negros vestidos puercos de tierra (p. 33).

Seymour Chatman, por su parte, señala que

un personaje sólo puede percibir lo que está en el mundo de la historia a través de un predicado narrativo perceptivo. El objeto de este predicado aparece dentro del espacio de la historia que *percibe* y su punto de vista procede del espacio de la historia que ocupa.<sup>27</sup>

En la siguiente cita, Lucas Lucatero tiene el presentimiento de que las mujeres no se atreverían a pasar la noche en su casa y las provoca a hacerlo.

Fue cuando yo les hice ver que por eso no se preocuparan, que aunque fuera en el suelo había allí lugar y petates de sobra para todas (p. 135).

Por las palabras del narrador, en la cita anterior, nos imaginamos el amplio espacio de esta casa. Espacio que, al parecer, no protege a la mujer, sino, al hombre. Fue Lucas Lucatero quien abrió las puertas de la casa a su mujer para que se fuera: "Me heredó un costal de vicios de los mil judas. Una vieja loca. No tan vieja como ustedes; pero bien loca. Lo bueno es qué se fue. Yo mismo le abrí la puerta" (p. 142). Y es el mismo Lucatero quien ahora intenta por todos los medios a su alcance auyentar a las viejas, y no abandonar su espacio vital, la casa.<sup>28</sup>

Resulta interesante el valor que adquiere la casa en los diferentes cuentos de Rulfo. Aquí, la casa no es el recinto sagrado de la mujer y si bien es cierto que es el pedazo de universo que le corresponde al hombre, como afirma Bachelard, también es

---

<sup>27</sup> S. Chatman *Op. cit.*, p 110.

<sup>28</sup> Dentro de la simbólica espacial, la casa como representante de la maternidad y de la infancia, posee una carga psicológica de singular intensidad. Observemos estos versos de Milosz citados por Bachelard: "*Je dis ma Mère Et c'est á vous que je pense, ó Maison./ Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.*" **La poética del espacio**, p. 57

verdad que la casa, al menos en **Anacleto Morones**, no es la fortaleza invulnerable sino el espacio que requiere protección y cuidado.

¡Viejas caramba! Haberlo dicho antes.

--No puedo ir les -dije-. No tengo quien me cuide la casa.

--Aquí se van a quedar dos muchachas para eso, lo hemos prevenido. Además está tu mujer.

--Ya no tengo mujer. [...]

--La corré (p. 138).

Las mujeres, según la tradición, deberían estar resguardadas entre los fuertes muros de una casa.<sup>29</sup> Pero en los cuentos de Rulfo, son, por el contrario, criaturas oscuras que deambulan libremente en espacios sin barreras.

En muchos casos, la mujer en **El llano en llamas** no figura como personaje importante. Bástenos recordar algunos términos empleados para referirse a ellas en "Anacleto Morones" "Viejas, hijas del demonio", "Viejas indinas", "Viejas y feas como pasmadas de burro", o bien, las priujas de "Es que somos muy pobres", de esto podemos inferir que la mujer, ante la perspectiva del varón, es un objeto que puede ser poseído y abandonado, hecho que remarca el sentimiento de soledad y abandono en los personajes de Rulfo. De igual manera, la casa, que según Chevalier, es "un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno", es simplemente un sitio de resguardo.<sup>30</sup>

Dentro de la casa no hay desplazamiento, en estos cuentos, que pudiera impregnarse de significado, puesto que la historia brota del flujo de conciencia de los narradores anclados al recuerdo. la inmovilidad dentro de la casa expresa, como en

---

<sup>29</sup> Al respecto comenta Aralia López. "no es menos cierto que a la mujer se le ofrece un mundo propio con características idealizadas y con el cual se le manipula social y emocionalmente. Este mundo es el de la familia, el hogar. Esto trae como consecuencia la discriminación y la explotación en el trabajo o el marginamiento al hogar" **De la intimidad a la acción**, pp 43-44

<sup>30</sup> El psicoanálisis reconoce en particular, en los sueños de la casa, diferentes significaciones según las piezas representadas, que corresponden a diversos ámbitos de la psique. El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del hombre, el techo es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia; los pisos inferiores señalan el nivel del inconsciente y los instintos, la cocina simboliza el lugar de las transformaciones alquímicas o psíquicas, es decir, un momento de la evolución interior (Cfr. Chevalier **Op. cit.**, pp 257-259)

Macario, una fase estacionaria o estancada del desarrollo psíquico de los personajes, que actúan bajo el influjo de instintos primigenios: odio, rencor, violencia.

En "Anacleto Morones" Amula es un espacio aludido, pero Amula es el lugar degradado por la burla:

Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas [ ..] Elios lo levantaron de allí en sus brazos. Lo llevaron en andas hasta Amula. Y allí fue el acabose, la gente se postraba frente a él y le pedía milagros" (p. 139).

Caso distinto sucede en "La herencia de Matilde Arcángel", puesto que aquí los espacios aludidos son vanos. Chupaderos, Corazón de María, el rancho Las Animas y un espacio abierto y más amplio, que sirve como telón de fondo, y está compuesto por, las montañas y los coamiles. Sin embargo, son espacios que palpitan en el recuerdo del narrador. Matilde Arcángel, la joven hermosa, la hija de doña Sinesia, no era de Corazón de María, "sino de un lugar más arriba que se nombra Chupaderos... un lugar caído en el crepúsculo" (p. 126).

Nila Gutiérrez Marrone menciona en su estudio lingüístico sobre Rulfo que muchos sustantivos funcionan a un nivel simbólico en la prosa de este escritor.<sup>31</sup> En "La herencia..." vemos que el simbolismo es obvio, por ejemplo, Chupaderos "un lugar caído en el crepúsculo", "donde se acaba la jornada" es también el lugar de nacimiento de Matilde, sitio que se impregna de significado cuando el narrador dice: es un lugar que se encuentra "más arriba", remitiendo a lo inalcanzable. Como inalcanzable fue el amor de Matilde para el arriero.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> N. G. Marrone. **El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico**, p. 60.

<sup>32</sup> J. Amezcua señala que nuestro sentido del espacio depende de la situación de los objetos: "lo cerrado y lo abierto, lo próximo y lo lejano, lo alto y lo bajo" se perciben así debido a cómo están dispuestos los objetos, **Op. cit.**, p. 24.



Todos estos datos respecto al espacio y el tiempo son utilizados "para autenticar la realidad del referente y enraizar la ficción en lo real", para evocar una realidad posible que parezca verdadera. Son significativos, auxilian al lector en la tarea de imaginar la escena y la hacen verosímil.<sup>33</sup>

### 2.3 LOS ESPACIOS ABIERTOS EN EL LLANO EN LLAMAS

Como se pudo observar en un esquema anterior, en los cuentos de **El llano en llamas** predominan tres espacios importantes: la casa, el camino y el campo. Por el número de frecuencia con el que cada uno aparece en los cuentos referidos podrían jerarquizarse así:

camino = 7  
casa = 6  
campo = 4

Por lo que se observa, el camino es el topos narrativo más importante en **El llano en llamas**; le siguen en importancia, la casa y el campo. Pero si reducimos estos tres espacios a lugares abiertos y cerrados, tendríamos que once textos poseen espacios abiertos o descampados y únicamente en seis de ellos predominan los espacios cerrados. Dadas las características espaciales de esta obra, es muy evidente la preponderancia de los espacios y territorios propio de los varones y por ende, de incertidumbre y de peligro.

---

<sup>33</sup> Cf. Helena Beristáin **Análisis estructural del relato literario**, México, Limusa, 1998

## 2 3 1 UN INMENSO LLANO DE TIERRA DESLAVADA EN "NOS HAN DADO LA TIERRA"

Con este texto se inicia una colección de diecisiete cuentos en total, aquí el espacio aunque abierto no revela peligro, sino que trasluce la miseria espiritual y física de los campesinos.

Haciendo gala de la economía del lenguaje, con unas cuantas pinceladas, Rulfo nos revela el espacio de "Nos han dado la tierra": los llaneros perciben que van en medio de un "camino sin orillas; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos" (p. 17) El hostil llano por donde van los *caminantes muy pronto adquiere connotaciones de infierno puesto que "Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera"* (p. 18) Después, el narrador protagonista se pregunta "¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh? (*Idem* ). Pregunta, una vez más, que el texto de Rulfo deja sin respuesta.

El viaje da a este cuento su argumento y su principio de unidad; a causa del viaje los personajes se nos revelan, se realizan, y por encima de todo, nos muestran la miseria del hombre y de la tierra, esa travesía de los campesinos por el llano, le da pautas al autor para que piense en otro viaje: el de estos hombres durante su existencia. "Desde que yo era muchacho --señala el narrador protagonista-- no vi flover nunca sobre el Llano". La miseria de la tierra es una especie de telón de fondo en donde se desarrolla la narración; a través de las páginas de este cuento, y de otros, vamos a encontrar referencias a una tierra inhóspita, una naturaleza indiferente.<sup>34</sup> Pero de hecho, hay tres cuentos en los que la tierra se convierte en el eje motriz en torno al cual giran los personajes. "Nos han dado la tierra", "Luvina" y "Diles que no me maten".

---

<sup>34</sup> Esa indiferencia de la naturaleza la percibe muy bien el protagonista de "Paso del Norte" cuando dice "Y se me murió en la orilla, frente a las luces de un lugar que le dicen la Ojinaga, ya de este lado, entre los tules que siguieron peinando el río como si nada hubiera pasado" (p 106).

En "Nos han dado la tierra" se plantea el problema de los campesinos a quienes el gobierno les ha dado tierras, sí, pero yermas, que no sirven para nada: "No, el Llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada" (p. 18). Pero este no es un espacio humano donde el hombre pueda realizar actividad alguna para sobrevivir, así lo entienden los llaneros cuando dicen: "No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada".

El gobierno les ha regalado tierras, un enorme espacio, "Sí, el Llano. Todo el Llano Grande" (p. 19). Una de las descripciones más impresionantes de la tierra asociada con la miseria la hace el narrador.

Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatemá del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos (pp. 18-19).

Roland Bourneuf, en *La novela*, opina que el espacio lejos de ser algo indiferente, por el contrario, en la narrativa el espacio se expresa con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra (p. 116)

"Nos han dado la tierra" es un cuento casi inmóvil, a pesar de que a lo largo del cuento todos los personajes caminan y realizan múltiples acciones. Si buscamos la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario, veremos que son muy pocos, pero puede llegar a descubrirse hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar a la narración, al mismo tiempo, su unidad y movimiento, el espacio depende de todos los elementos que integran el texto. Debido a la inmovilidad de la narración, los desplazamientos adquieren gran fuerza. Recordemos, por ejemplo, la percepción del narrador: "Hemos vuelto a caminar [...] Y a mí se me

ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado [...] donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando" (pp. 18 y 20).

Estos desplazamientos efectivos del personaje principal y, en consecuencia, de la acción tienen su paralelo en los desplazamientos promovidos por el pensamiento y gracias a los cuales aparecen en el espacio real del cuento otros espacios imaginarios que se introducen en los primeros: "Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. [...] Pero los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río, y paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo para que se les bajara la comida" (p. 18). Pero las aguas verdes, que se asocian con lo vivo, como las calles del pueblo son elementos negados a estos hombres que transitan por una llanura rajada de grietas y de arroyos secos. El pueblo como las *tierras fértiles son vistas por los personajes únicamente "como si fuera una esperanza"*.

El Llano Grande cobra aquí el papel de un protagonista despiadado. Es una tierra destlavada y dura, en la que ni siquiera se levanta el polvo. El narrador se refiere a él de esta manera: "¿Quién diablos haría este llano tan grande?", "el Llano no es cosa que sirva", "este duro pellejo de vaca que se llama el Llano", "este comal acalorado", "este blanco terregal endurecido"; estas son las imágenes expuestas por Rulfo en boca de su personaje innominado, donde se muestra un paraje no propio para la prosperidad de la vida sino para su destrucción.

Amalia Iniesta al hablar de la destrucción de lo "real" en la literatura moderna opina que en realidad sólo es *destrucción de lo externo, de lo dado en la vida cotidiana*. Puesto que en el gran arte, la imagen se convierte en una negación vivificante, pues expresa el trabajo ideal del pensamiento por el cual el hombre niega la naturaleza inmediata y la eleva a un nivel superior para conocerla más profundamente, libre de su escoria, en su profunda significación humana <sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> **Juan Rulfo, Cuadernos Hispanoamericanos**, pp 237-242.

Maurice Blanchot, por su parte, ha mostrado lúcidamente que vivir un acontecimiento en imagen no es desprenderse de él, desinteresarse de él; es dejarse tomar, pasar de la región de lo

Que Rulfo ha traspuesto a este tratamiento profundo de la imagen todo el caos de sensaciones e impresiones de la historia del pueblo mexicano, en una visión angustiosa entre la violencia externa y la meditación desesperanzada, es cosa bien señalada por Octavio Paz en lo que se refiere al tratamiento del paisaje: "Juan Rulfo -dice- es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen, no una descripción, de nuestro paisaje [...] sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo".<sup>36</sup> En las palabras de Paz no debemos entender ese <<otro mundo>> como ajenidad, sino como potencialidad máxima que nos muestra a este mundo más esencial y real

A. Iniesta señala que se tiende a buscar la clave del <<fenómeno Rulfo>> en su radical subjetivismo, en esa angustia esencial del "solitario sin fe para quien todas las cosas que lo rodean son símbolos mudos" y en un análisis infinito de su particularidad psicológica y mental, olvidando que toda palabra poética denota simultáneamente un referente externo y una actitud subjetiva y que esa palabra sólo se logra en la coherencia emocional de los dos factores (*Idem*). Por ejemplo: "Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas [...]" (p. 17) El camino sin orillas, metáfora del llano, une, al mismo tiempo, la inmensidad del terreno desolado y la imposibilidad de asirlo, con el sentimiento de abandono y soledad de los llaneros.

---

real, en la que nos mantenemos a distancia de las cosas para mejor manejarlas, a esa otra región donde la distancia nos retiene, esa distancia que es entonces profundidad, lejanía inapreciable que se ha transformado en la potencia soberana y última de las cosas. **Cfr. El espacio literario**, pp 15 y ss.

<sup>36</sup> O. Paz. **Corriente alterna**, p 18

### 2.3.2 EL ESPACIO DE LA VIOLENCIA EN "LA CUESTA DE LAS COMADRES"

El espacio aquí, a diferencia de "Nos han dado la tierra", sí revela peligro. El ambiente de violencia y muerte se marca desde el inicio del texto: "Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no los quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morirse" (p. 22).<sup>37</sup>

Al comienzo del cuento se dibuja una división territorial: la Cuesta de las Comadres, incluyendo el coamil que trabajaba el viejo asesino de la voz narrativa, era de los Torricos (Odilón y Remigio Torrico); al parecer la Cuesta de las Comadres estaba ubicada en una zona estratégica, en lo alto, pues desde ahí se observa el camino que sale de Zapotlán y se pierde en el cerro de la Media Luna: "ellos eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra [...] y la docena y media de lomas verdes que se veían allá abajo eran juntamente de ellos" (p. 22). Desde la perspectiva del narrador, la Cuesta de las Comadres era un lugar bonito, no obstante, sus habitantes se iban sin saber por qué:

Y yo también hubiera ido de buena gana a asomarme a ver qué había tan atrás del monte que no dejaba volver a nadie; pero me gustaba el terrenito de la Cuesta, y además era buen amigo de los Torricos. [...] El lugar no era feo; pero la tierra se hacía pegajosa desde que comenzaba a llover, [...] y con todo y que las lomas verdes de allá abajo eran mejores, la gente se fue acabando (pp. 22-23).

*Opuesto a la Cuesta de las Comadres, poblado ubicado en lo alto, está Zapotlán, situado en el fondo, allá en la lejanía: "Antes, desde aquí, sentado donde ahora estoy, se veía claramente Zapotlán. En cualquier hora del día y de la noche podía verse la*

---

<sup>37</sup> En este cuento empieza a introducirse uno de los aspectos más tratados por Rulfo. la violencia y la muerte, esta como consecuencia directa de aquella. Los textos que tratan directamente este tema son: "La Cuesta de las Comadres", "El hombre", "En la madrugada", "El llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "La noche que lo dejaron solo", "Paso del Norte", "No oyes ladrar los perros", "La herencia de Matilde Arcángel" y "Anacleto Morones". Aunque las que desarrollan un estado de gran tensión en el lector son las cuatro primeras, debido a la inmediatez de una muerte que se presenta irremediable.

manchita blanca de Zapotlán allá lejos" (p. 23). Zapotlán es el pueblo que abastece de víveres a las rancherías pero también es el territorio de los Alcaraces. Por lo que ahora tenemos dos espacios bien delineados: La Cuesta Vs. Zapotlán, aquí y allá, aceho Vs. seguridad.

La división territorial imperceptible al principio, ahora se hace visible, la Cuesta de las Comadres ubicada en lo más alto de la topografía descrita, es el espacio predilecto de los hermanos Torricos, salteadores de caminos, y asesinos, mientras que Zapotlán un lugar situado en lo más bajo, donde se realizan fiestas, donde se queman cohetes, donde hay bullicio y alegría, es el territorio de los Alcaraces.

Esta irregularidad en la distribución espacial es sintomática de la variación semántica que han sufrido los espacios en el texto: alto-bajo. De manera que ahora lo alto de la Cuesta de las Comadres se ha deslizado, como símbolo, de su original valor como el sitio de lo bueno, a lo moralmente censurable: pues lo alto, ya significa ahora un peligro colectivo. La gente, indica la voz del narrador:

No se iban para el lado de Zapotlán, sino por este otro rumbo, por donde llega a cada rato ese viento lleno del olor de los encinos y del ruido del monte. Se iban callados la boca, sin decir nada ni pelearse con nadie. Es seguro que les sobraban ganas de pelearse con los Torricos para desquitarse de todo el mal que les habían hecho; pero no tuvieron ánimos (p. 23).

En el espacio de los Torricos robar y matar resulta algo común, la violencia parece inevitable en este territorio. La muerte se convierte en una presencia que los personajes aceptan en su cotidianeidad. El narrador protagonista habla de ella como un hecho intrascendente y con toda normalidad dice: "A Remigio Torrico yo lo maté", y cuenta detallada y tranquilamente el asesinato de su "amigo" O bien, los asesinatos de los Torricos: "Ya por último le di una última patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco" (p. 26)

Pero la mano justiciera, la que venga a los hombres que se fueron callados por temor a los Torricos, la que propició el caos para restaurar el orden, no surgió del espacio degradado de la Cuesta de las Comadres sino de Zapotlán, el lugar alejado que se pierde en el fondo de las colinas y donde viven los Alcaraces. La declaración que hace el viejo asesino a su víctima, dice:

Mira, Remigio, me has de dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alcaraces. [...] toda la familia entera de los Alcaraces. se le dejaron ir encima, y cuando yo me di cuenta, Odilón estaba agonizando. Y ¿sabes por qué? Comenzando porque Odilón no debía haber ido a Zapotlán (p. 29).

Zapotlán, según el discurso del narrador, es un territorio negado a los Torricos: "Tarde o temprano tenía que pasarle algo en ese pueblo, donde había tantos que se acordaban mucho de él". (p. 29). El círculo se cierra inevitablemente, el vengador no ha podido olvidar y la muerte se presenta como necesaria.

Una vez que los Torricos han invadido el espacio territorial de los Alcaraces, la violencia se desata tan fuerte que la víctima y los asesinos se confunden. Los asesinos son también dignos de compasión, están abrumados por el miedo, golpeados y maltratados por el hambre, el calor, las heladas: "En años pasados llegaron las heladas y acabaron con la siembra en una sola noche. Y este año también. Por eso se fueron. Creyeron seguramente que el año siguiente sería lo mismo y parece que ya no se sintieron con ganas de seguir soportando las calamidades del tiempo todos los años y la calamidad de los Torricos todo el tiempo" (p. 26).

El análisis topológico de la "Cuesta de las Comadres" nos permite observar una serie de elementos naturales que interactúan en el espacio vital de los hombres de este micromundo, por ejemplo: el día, la noche, el sol, la luna, el viento, la lluvia, pero de entre todos, es la tierra el escenario abierto y descampado por donde se desplazan los personajes. La tierra que se opone simbólicamente al cielo, como la oscuridad a la luz. Jean Chevalier, en **El diccionario de los símbolos**, señala que "la tierra es la sustancia



universal, el caos primordial, que simboliza la función maternal. Asimilada a la madre, la tierra es un símbolo de fecundidad y de regeneración" (p. 992). Sólo que en este cuento de Rulfo, la idea de regenerarse por el contacto con las fuerzas de la tierra, morir a una forma de vida para renacer a otra, queda muy velada. En "La Cuesta de las Comadres" queda al descubierto otro aspecto del enfrentamiento del hombre con la tierra y, en especial, el fracaso de las esperanzas campesinas por el resurgimiento de los caciques. Cuando se hizo el reparto de tierras -dice el narrador- la mayor parte de la Cuesta de las Comadres les había tocado a los sesenta que allí vivían. A los Torricos les había tocado nada más que un pedazo de monte; pero al poco tiempo ellos eran allí los dueños de las tierras y de las casas. Los campesinos, impotentes para evitar el despojo, no les quedaba sino desaparecer: "Ya para entonces quedaba poca gente entre los ranchos. Primero se habían ido de uno en uno; pero los últimos casi se fueron en manada" (p. 26). Se iban. Eso es todo. Los Torricos ahora bandoleros alejaron a los campesinos y despoblaron la tierra donde finalmente tuvieron que morir. Desde este punto de vista la tierra no es el símbolo de la gran madre protectora, como opina Chevalier, más se parece a la diosa azteca de la Tierra quien posee en sí misma dos polos opuestos: es la madre nutricia que permite vivir de su vegetación, pero a la vez, es destructiva puesto que reclama los muertos para alimentarse.

Queda finalmente un cabo suelto, ¿por qué los hombres de la Cuesta de las Comadres siguieron yéndose aún después de la desaparición de los Torricos? El protagonista -dice: "La cosa es que todavía después de que murieron los Torricos nadie volvió más por aquí. Yo estuve esperando. Pero nadie regresó" (p. 23). Es una pregunta que el texto deja sin respuesta, pero pasando al terreno de las extrapolaciones, es muy probable que el autor del cuento piense en el éxodo campesino hacia las grandes urbes que cobraban vital importancia en tiempos de la posrevolución. Quizá sea el espejismo de las pujantes ciudades el que impidió a los campesinos regresar a sus tierras; puesto que no se fueron por el lado de Zapotlán, "sino por este otro rumbo, por donde llega a cada

rato ese viento lleno del olor de los encinos y del ruido del monte" (p. 23). Las constantes alusiones a los elementos de la naturaleza sirven aquí para remarcar el carácter *montaraz* de los personajes.

### 2.3.3 EL ESPACIO DE LA MISERIA EN "ES QUE SOMOS MUY POBRES"

En este cuento encontramos un plano espacial que se corresponde con un plano psicológico: la <<realidad>> que observa el narrador y su hermana frente al río y, la <<desesperanza>> por ver al patrimonio perdido y a su hermana difícilmente casada. La coexistencia de éstos dos ámbitos desencadena el conflicto del protagonista.

*Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella (pp. 34-35).*

Las imágenes y los símbolos del agua abundan en los cuentos de Rulfo. A través del agua Rulfo unifica el mundo físico con el estado anímico de sus protagonistas. En este caso, el agua en cualquiera de sus manifestaciones: río, niebla, nube, lluvia, sudor o llanto, se asocia con el sufrimiento, el dolor y la muerte.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Aunque en otros casos, los menos, por cierto, Rulfo toma este compuesto para establecer el contraste entre dos mundos, tal es el caso de "Luvina", en uno reina la alegría, la esperanza, la vida, donde el riachuelo canta, en el otro, sólo imperan la desolación, la resignación y la muerte. En "Nos han dado la tierra" observamos este contraste entre el Llano Grande y las tierras fértiles de las orillas del río. La falta de agua es el principal sufrimiento de los campesinos. La lluvia podría ser esa promesa de alivio a su situación lastimosa; pero la naturaleza parece confabularse con el sufrimiento humano, pues la nube aguacera pasa sobre ellos a toda prisa. "Diles que no me maten" es un ejemplo más de la hostilidad del paisaje sin agua. La sequía obligó a Juvencio Nava a romper la cerca de don Lupe Terreros para apacentar a sus animales. Cuando Juvencio sentía la muerte más cerca de él se "le inchaba la boca con aquellos buchec de agua agria que tenía que tragarse sin querer"(p. 84).

El agua, según Jean Chevalier *Op. cit.*, siempre ha sido considerada como símbolo de vida y no de muerte; sin embargo, en Rulfo el agua se asocia con la muerte. En "Talpa", por ejemplo, Tanilo tiene el "cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida" (p. 54). En "Es que somos muy pobres" la cebada madura, la única esperanza de la familia, fue arruinada por el agua que "llegó de repente en grandes olas", o bien, la creciente del río que mata a la *Serpentina*. En "La noche que lo dejaron solo" Feliciano, en medio de su inconsciencia, presiente el peligro y su sudor

En este texto, perfectamente coherente, el espacio se organiza con el mismo rigor que los otros elementos, sobre los que actúa reforzando su efecto y, sirve de vehículo a las intenciones y preocupaciones del narrador. Preocupaciones que oscilan entre el acontecimiento vivido que se pierde en el pasado y la imagen de un futuro que sería la vida mundana de Tacha.

La apuración que tienen en mi casa es lo que pueda suceder el día de mañana, ahora que mi hermana Tacha se quedó sin nada. Porque mi papá con muchos trabajos había conseguido a la *Serpentina*, desde que era una vaquilla, para dársela a mi hermana, con el fin de que ella tuviera un capitalito y no se fuera a ir de piruja como lo hicieron mis otras dos hermanas, las más grandes (p. 33).

Los cambios de lugar (arriba-abajo) subrayan puntos sobresalientes de la intriga y, por lo tanto, de la composición y de la curva dramática de la narración. Los desplazamientos del personaje aportan ligeras rupturas que hacen progresar la narración, dando una expresión sensible al discurrir del tiempo, imponiéndole un ritmo.

Allí nos estuvimos horas y horas sin cansarnos viendo la cosa aquella. Después nos subimos por la barranca, porque queríamos oír bien lo que decía la gente, pues abajo, junto al río, hay un gran ruidaza! y sólo se ven las bocas de muchos que se habren y se cierran y como que quieren decir algo; pero no se oye nada (p. 32).

---

quedó "convertido en agua fría". En "La cuesta de las comadres" todos los habitantes se fueron pero "los únicos que no dejaron de venir fueron las aguas" "En la madrugada" la niebla abre y cierra el cuento. En "No oyes ladrar los perros" Ignacio pide agua a su padre una y otra vez. En "El hombre" el protagonista busca el río como medio de salvación sin embargo cuando lo encuentra, su laberíntico cause lo conduce a la muerte. En "La herencia de Matilde Arcángel" agua y tierra se asocian para darnos la imagen de la muerte: "estaba empapada en agua. No de lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara" (p. 128).

Miriam Adelstein en su estudio acerca de la "Función y simbolismo del agua en las obras de Juan Rulfo" señala "Para Rulfo, el símbolo del agua tiene una dualidad, la positiva, que representa el bien, y la negativa, que representa el mal." Cfr. Francisco E. Porrata (ed.). **Explicación de textos literarios**, Vol VIII-I, pp 75-82

El cambio espacial sirve para traducir la psicología del personaje (desesperanza-curiosidad) y describir lo que éste ve (junto al río o desde lo alto) como visto por sus propios ojos. Tacha desde lo alto de la barranca llora por su vaca: "Está aquí, a mi lado, [...] Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella" (pp. 34-35). El río, vehículo de la desgracia de Tacha, ahora se introduce en el cuerpo de la niña presagiando su destino.

El espacio lo mismo <<real>> que <<imaginarios>>, se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo se confunde con la acción o el discurrir temporal: "Y por el otro lado, por donde está el recodo, el río se debía de haber llevado, quien sabe desde cuando, el tamarindo que estaba en el solar de mi tía Jacinta, porque ahora ya no se ve ningún tamarindo" (p. 32). Todo es desolación en este cuento. El tamarindo árbol de frutos agrídulces, objeto de regocijo, alimento y placer también es arrancado del espacio familiar.

En este cuento, Rulfo, como un buen pintor o fotógrafo, seleccionó una porción de espacio, un vasto paisaje que poco a poco nos va acercando al río de naturaleza salvaje. Esta selección se ha realizado con objeto de producir la sensación de impotencia del hombre ante la naturaleza desbordante: "Por eso nos subimos por la barranca, donde también hay gente mirando el río y contando los perjuicios que ha hecho. Allí fue donde supimos que el río se había llevado a la *Serpentina*, la vaca esa que era de mi hermana Tacha..." (p. 32).

El observador de Rulfo descubre un panorama indefinido, como visto desde abajo y desde lejos, pero que paulatinamente a través del narrador lo acerca y lo eleva hasta alcanzar un punto en lo alto:

*A la hora en que me fui a asomar, el río ya había perdido sus orillas. Iba subiendo poco a poco por la calle real [...] Después nos subimos por la barranca [...] Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar (pp. 32-34).*

Nada escapa a la mirada del narrador que puede moverse a placer; si bien el paisaje de "Es que somos muy pobres" limita el avance físico de los personajes, el narrador recurre a la imaginación para trasladarse con el recuerdo hacia otros lugares: el corral donde sus hermanas tenían sus encuentros amorosos, el campo de cebada, el lugar ocupado por el tamarindo y la casa paterna. Estos movimientos de la mirada introducen en la descripción un elemento dinámico a la vez que permiten una circulación y una exploración del espacio en muchos sentidos: "Entonces mi papá las corrió a las dos. Primero les aguantó todo lo que pudo; pero más tarde ya no pudo aguantarlas más y les dio carrera para la calle. Ellas se fueron para Ayutlia o no sé para dónde; pero andan de pirujas" (p. 33).

Siguiendo al narrador que penetra por diferentes lugares con su mirada, nosotros vamos conociendo el grado de miseria de los personajes de este micromundo. Recuerda el narrador a sus hermanas mayores y el motivo de su perdición:

Según mi papá, ellas se habían echado a perder porque éramos muy pobres en mi casa [...] Ellas aprendieron pronto y entendían muy bien los chillidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche. Después salían hasta de día. Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo, todas encueradas y cada una con un hombre trepado encima (p. 33).

El agua, en este texto, no sólo es un elemento destructor de los bienes materiales sino también de los espirituales.

La mirada establece relaciones entre las diferentes partes del objeto y el paisaje que se describe, señala las semejanzas, determina las proporciones y apunta los contrastes. "Aquí todo va de mal en peor" esta expresión con la que debería cerrarse el relato, deja abiertas las posibilidades de continuación de las cosas con marcada tendencia de degradación. La carencia de bienes, que se completa con el resumen de desastres hecho inicialmente, entre los cuales la pérdida de la cosecha se narra en una

secuencia menor significativa, es también reflejo de la lucha del hombre que fracasa ante la naturaleza.

En este cuento, el espacio de la naturaleza es un factor coadyuvante del destino adverso de los personajes pues, al destruir el esfuerzo del bien y de los buenos, produce el sentido trágico de la lucha del hombre. Pero, cabe señalar, sin atribuirlo a la superioridad de la naturaleza como fuerza invencible, sino en cuanto se ejerce sobre el ser sometido a la pobreza.

El cuento no tiene, en este sentido, la intención de mostrar al hombre sometido a un destino manejado por fuerzas ineluctables, de amplitud metafísica o mítica. Sino el sentido de la inutilidad de la lucha de los pobres, en cuya condición, las fuerzas naturales se convierten en factores de su desgracia y en oponentes de sus esfuerzos. El sentido social del título se recupera al entender que la desgracia del hombre es una fatalidad marcada por las condiciones socioeconómicas, por su condicionamiento histórico.

Debemos recordar que las creaturas de Rulfo oscilan siempre entre dos mundos, aquí, por ejemplo, los personajes se mueven entre espacios morales (la familia, la honra, la educación) y entre espacios físicos y naturales: la lluvia, la siembra, el campo, la casa. El padre de Tacha confunde los ámbitos y da, o pretende dar, una solución económica a un problema moral: Tacha necesita, según él, una dote para evitar que sea piruja.

#### 2.3.4 LOS LABERÍNTICOS CAMINOS DE "EL HOMBRE"

Este es uno de los textos más difíciles de analizar, pero, sin duda, uno de los mejor logrados técnicamente por Rulfo. La trama, como se vio en el análisis temporal, es muy simple: el "Hombre" mató al hermano de José Alcancía y éste va en busca del asesino para ejecutar el castigo-venganza. La venganza, como lo han señalado muchos críticos. Helmy F. Giacomán, Rodríguez-Alcalá y Violeta Peralta, entre otros, es un tema recurrente en la narrativa rulfiana. Crimen y castigo es, sin duda, el eje motriz de este cuento, aunque tenga otras posibles lecturas: mítica, histórica, autobiográfica, etc.

En "El Hombre" la técnica se vuelve compleja, encontramos dos terceras personas: el hombre que camina incansablemente, huyendo de los muertos que acaba de dejar en una casa, asesinados por él en la oscuridad, y el hombre que le sigue --a quien el primero pensó haber matado--, convertido ahora en vengador de su familia, paciente seguidor del asesino, quien dice: "Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana, o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia" (p. 40). Los tiempos se superponen, los monólogos se entrecruzan. Y, finalmente, un tercer personaje, el pastor, relata en primera persona a un interlocutor silenciado su relación con el hombre, la agonía de sus últimos días, su extenuación, su hambre, el recuerdo de su mujer y de sus hijos, y cómo, por último, es encontrado con "la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado". La segunda venganza se ha cumplido. Y Rulfo, como el gran prestidigitador que conoce su oficio, ha sabido mover los diferentes planos de la acción de manera simultánea, y la ha desarrollado con morosidad, para mostrar el proceso de destrucción del hombre en manos de la muerte. Puesto que la muerte todopoderosa domina la línea horizontal del cuento; la violencia resulta inevitable en este caótico y cruel universo.

La historia global está tipográficamente dividida en dos partes separadas por un blanco. La primera, ocupa el espacio principal, se constituye mediante la intervención de tres procesos de enunciación a cargo de: un narrador externo que informa acerca de los

sucesos de "el hombre"; la voz del perseguido, cuyo discurso se encuentra tipografiado entre comillas y en cursiva; y, el perseguidor, con discurso tipografiado entre comillas y en redonda. Las tres versiones alternan contrapuntísticamente. La segunda parte está a cargo de un cuarto enunciante quien relata el desenlace de la historia [Juan Rulfo. **Obras**, 3a. reimp. 1994, FCE].

En términos espaciales hay algunas interrogantes fundamentales en la reconstrucción secuencial de "El hombre", por ejemplo: ¿Cuál es la ubicación topológica de la casa que perteneció a la familia Urquidí? ¿Cuál es el punto inicial de la persecución, en qué lugar se encontraba el perseguidor justo al descubrir a sus familiares asesinados e iniciar la agónica persecución?

La primera pregunta parece encontrar respuesta explícita en el texto si atendemos la trayectoria lineal del perseguido hacia aquel horizonte ilusorio, ante un cielo inexorable en su indiferencia, esas subidas y bajadas a lo largo del camino sugieren que la casa de la familia Urquidí se sitúa por encima de algo (monte, lomas, cerro).<sup>39</sup>

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublazón de la noche. La tierra se había caído para el otro lado. Miró la casa en frente de él, de la que salía el último humo del rescoldo. Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la cola. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche (p. 37).

A pesar de esta aparente simplicidad para ubicar a la casa espacialmente, por la serie de acontecimientos que en este espacio se llevan a cabo: el múltiple asesinato, la ausencia protectora del padre, la penetración de un ser extraño en este recinto, la falta de seguridad o de resistencia de la puerta y el comportamiento de los perros, la casa asume un valor simbólico que trasciende su función argumental o histórico-literaria, ya que Rulfo

---

<sup>39</sup> La indiferencia de la naturaleza ante la trágica existencia humana vuelve a aparecer. Recuérdese, por ejemplo, el apacible río ante la situación agónica del protagonista de "Paso del Norte".



implica una colocación geográfica por encima del monte y a la cual aspira "alcanzar" José Alcancia.<sup>40</sup>

Dos son, pues, los espacios preponderantes en este texto: la casa y el camino, sólo que aquí, la casa ha dejado de ser el refugio del hombre y el espacio de la seguridad, puesto que "la puerta sólo cerrada a la noche" no opuso ninguna resistencia a la mano criminal.

Ahora bien, si José Alcancia daba por hecho haber asesinado a todos los Urquidi, incluso al dueño de la casa, ¿por qué no huyó tranquilamente al saber que había cumplido con el deber ineludible de vengar la muerte de su hermano? Ciertamente que los muertos se convierten en una carga insoportable, que dejan huellas visibles, pero, ¿por qué esa desesperación que obnubila su mente, lo hace alucinar y perder el rumbo hacia el lugar de origen donde estaría su salvación? La voz omnisciente señala. "Se conoce que lo arrastraba el ansia. Y el ansia deja huellas siempre. Eso lo perderá" (p. 36).<sup>41</sup> Esta ansia permite que el espacio que recorre se altere, cambie y se convierta en su enemigo durante la fuga.

Por otro lado, el desdoblamiento psíquico de José Alcancia lo hace entablar un diálogo monológico con su propia conciencia, cosa muy socorrida, dirían los psicoanalistas, en un momento de alta tensión emocional, pero, esto revela un

---

<sup>40</sup> Salvatore J. Poeta hace un interesante análisis del cuento de Rulfo que ahora me ocupa y en el que no sólo observa los aspectos del tiempo y el espacio de este texto, sino las cuestiones míticas, simbólicas y autobiográficas, vistas desde diferentes enfoques: psicoanalíticos, filosóficos, cosmogónicos y sociológicos. Cf. "Aproximación alegórica a <<El hombre>> de Juan Rulfo. ¿Venganza trágica o tragedia vengativa?" en *Cuadernos hispanoamericanos*, Nos 421-423, pp 283-302.

<sup>41</sup> La persecución vengativa de perseguido y perseguidor yuxtapuesta a la perspectiva del cuidador de borregos nos hace pensar en el formulismo trágico de la "caída" como motivo literario arquetípico en torno al cual giran hilos interpretativos de "El hombre". Cualesquiera sean los enfoques interpretativos de este texto psicoanalista, mítico-cristiano, histórico-social, autobiográfica, la fórmula temática se funda en una predeterminada trayectoria odiseica (subida/caída) de José Alcancia, encarnación prototípica, en busca de su destino trágico. La venganza, por lo tanto, no debe limitarse a un contexto histórico-literario, puesto que trasciende a un nivel cósmico existencial. Ver, al respecto, a Joseph Sommers **La narrativa de Juan Rulfo: interpretaciones críticas**, pp. 76 y ss

sentimiento de culpa en el perseguido, y, al mismo tiempo, refuerza la idea de la función simbólica de la casa en este cuento.<sup>42</sup>

Muy pronto Urquidí es sustituido por la propia voz amenazadora del perseguido: "y volvió la cabeza para ver quién había hablado" (p. 36). Como si su sentido de culpa, o su profundo impulso psíquico por rectificar sus transgresiones, lo empujara hacia su autodestrucción. "Lo señaló su propio coraje --dijo el perseguidor--. El ha dicho quién es, ahora sólo falta saber dónde está" (p. 37).<sup>43</sup> La casa, pues, aunque ambivalente en su situación espacial (por encima o al pie del cerro), se impregna de significación, y da motivo a preguntar si la subida del perseguido por la vereda constituye un voluntario escape de la escena del crimen o una búsqueda inconsciente hacia un destino trágico; o acaso es el eterno viaje del desarraigo terrenal o corpóreo hacia la reintegración espiritual, el retorno a la semilla, o esa aspiración inconsciente del hombre por volver a las entrañas maternas, a la tierra prometida y jamás alcanzada.<sup>44</sup>

Es precisamente este conflicto mental proyectado al exterior lo que prohíbe el avance espacial del perseguido; el peso de los muertos lo detiene, como especie de manifestación concreta de la culpabilidad que siente: "Camino y camino y no ando nada. Se me doblan las piernas de la debilidad. Y mi tierra está lejos, más allá de aquellos

---

<sup>42</sup> La fragmentación psíquica del Ser íntegro es un recurso muy reconocido en la producción literaria de Rulfo, véase, por ejemplo, los comentarios de Roffé y Ferrer Chivite en **Autobiografía armada y El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo**, respectivamente, sobre este asunto.

Respecto a la casa, Jean Chevalier, en el **Diccionario de los símbolos**, señala: "como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo... significa el ser interior. La casa es un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno, pp. 257-259.

<sup>43</sup> Desde una perspectiva psicoanalítica podría interpretarse, en el contexto general del cuento, los machetazos que cortan la "yerba y ramas desde la raíz" y luego "el dedo gordo" de José Alcancía como prefiguración del crimen (desmembración de los cadáveres) y el deseo inconsciente de auto-castración (el pie como los ojos en la tragedia de Edipo, cuyo nombre significa "pie hinchado", es símbolo fálico). Cf. art. cit. de Salvatore, p. 287

<sup>44</sup> Esa tierra lejana del "más allá" a la que aspira el perseguido "donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí" tiene su paralelismo en Pedro Páramo cuando ubica a Susana San Juan en un espacio inalcanzable "más allá de la Divina Providencia estás tú Susana". El fatalismo y una aspiración siempre frustrada a la felicidad individual son elementos que ofrecen claves interpretativas del cosmos rulfiano.

cerros" (p. 43). Una serie de elementos como el río, el monte, la hierba, los cerros obstaculizan al hombre para lograr su objetivo. Pero sin duda, también, están presentes a lo largo de este cuento los motivos del ascenso, de la subida, para después caer inevitablemente como Sísifo. "Comenzó a perder el ánimo cuando las horas se alargaron y detrás de un horizonte estaba otro y el cerro por donde subía no terminaba" (p.36). La serie de horizontes ilusorios a la que aspira la esperanza humana están presentes en el paisaje de "El hombre". "Treparon sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida, luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte" (p. 36). El camino transitado por *el hombre*, como el que lleva a Comala, es completamente vertical: "Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano" (p. 36). Torre de Babel, Prometeo, Sísifo e Icaro están presentes en estos horizontes ilusorios de "El hombre".

La fusión de los hombres con el paisaje consigue en este cuento una gran expresividad. Por un lado, "ni una gota de aire" existe en este ambiente de "tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres" bajo la quietud de un cielo, arriba, indiferente; y, por otro, está la presencia dominante del río, que, en vez de ser un vehículo de salvación conduce a la muerte.

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río (p. 38)

El marco escénico en "El hombre" y otros relatos de **El llano en llamas** --dice Marcelo Coddou-- no es sólo una imagen plástica válida en sí misma, sino también una triste meditación de la soledad y el desamparo; esa atmósfera enrarecida y sofocante nos hace padecer en carne propia la ausencia de lo vital (**Op. cit.**, p. 80).

La naturaleza, como escenario de la acción de los personajes, aparece presentada con magistral realismo. El contorno rural de "El hombre" lo percibe el lector por todos los sentidos. Rodríguez-Alcalá respecto al escenario en los cuentos de Rulfo señala "No es el lugar geográfico lo que interesa intuir, sino una situación humana: *un dentro de un interés muy superior a un fuera*".<sup>45</sup>

Algunas observaciones más para concluir: el río y el camino que serpentean en aquel paisaje de "El hombre", lo mismo que el machete y el arma que cobra la segunda venganza, toman sentido de símbolo sexual y fálico por antonomasia y al mismo tiempo se asocia con el concepto cristiano del pecado original: "Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano [...] Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida [...] Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos [...] Va y viene como una serpiente enroscada sobre la tierra verde [...] Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora"(pp. 37-39)

En términos simbólicos, el camino que "serpentea" hacia la "puerta nocturna" de aquella casa solitaria sería desde una perspectiva psicoanalítica una alusión al acto sexual, una violación que conduce al castigo, a la auto-castración <<el machetazo que corta el dedo gordo>> del multiasesino nocturno Octavio Paz como Ferrer Chivite coinciden al decir que la casa simboliza el espacio sagrado, que en este caso sería el "seno materno violado", pero a cuya original <<inocencia edénica>> aspira a reintegrarse el "huérfano-hijo de la Chingada-Mexicano". Octavio Paz completa el sentido simbólico de la casa con estas palabras:

---

<sup>45</sup> H. Rodríguez-Alcalá. **El arte de Juan Rulfo**, México, Bellas Artes, 1965, p.71.

Respecto a la dialéctica de lo abierto y lo cerrado o sea la "idea de la violación en la mente mexicana" véase el ensayo de O. Paz. **El laberinto de la soledad**, y en especial "Los hijos de la Malinche".

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio. Según una concepción muy antigua y que se encuentra en casi todos los pueblos, ese espacio no es otro que el centro del mundo, el <<ombigo del universo. A veces, el paraíso se identifica con ese sitio y ambos con el lugar de origen, mítico o real, del grupo.<sup>46</sup>

Desde esta perspectiva el camino y la casa no son espacios diferentes y excluyentes sino complementarios, el camino como el río son los vehículos que conducen al hombre al origen, a la semilla, al seno materno, a la casa, a la Madre Tierra. "Se enterró en la tierra blanda, recién removida. Tocó la puerta sin querer, con el mango del machete. Un perro llegó y le lamió las rodillas, otro más corrió a su alrededor moviendo la coía. Entonces empujó la puerta sólo cerrada a la noche" (p. 37)

La situación geográfica de la casa, por otra parte, está asociada con el centro del mundo, la altura, según Chevalier, corresponde al centro del universo, al lugar de donde surgieron los primeros hombres, tal vez por eso el protagonista del cuento trata de llegar a esa altura para reivindicarse: "Treparon entre las piedras [...] caminaron hacia arriba [...] subía sin rodeos hacia el cielo" (p. 36).

Resulta casi incomprensible el comportamiento de los perros, que en vez de proteger a la casa y defender a sus amos, reciben familiarmente al criminal. Pero el perro, indica Chevalier, por su conocimiento tanto del más allá como del más acá de la vida humana y su antepasado mítico, enriquece su simbolismo con una significación sexual.

Hombre, casa, perro, machete, camino, víbora e incluso el río se preñan de significación simbólica en este texto, tan complejo en su estructura e interpretación, que viene a ser la antesala de la obra maestra rulfiana, **Pedro Páramo**.

---

<sup>46</sup> O Paz *Op. cit.*, p. 187

2.3 5 EL ESPACIO DE LA MUERTE EN TRES CUENTOS DE RULFO:  
"TALPA", "¡DILES QUE NO ME MATEN!" Y  
"NO OYES LADRAR LOS PERROS"<sup>47</sup>

Analizo en conjunto estos tres textos de **El llano en llamas** puesto que, a mi parecer, comparten características comunes, en ellos: el protagonista inicia su peregrinaje con muchas esperanzas, pero a medida que avanza en su agónica caminata crece, también, el desconsuelo; la narración se inmoviliza en la mente del narrador y se encuadra en: el punto de inicio de los personajes, el camino por recorrer y el arribo que coincide con el final de la vida del protagonista; el personaje central en torno del cual gira el eje del relato: Tanilo Santos, Juvencio Nava, o el padre de Ignacio, luchan desesperadamente por burlar a la muerte. Ignacio, Juvencio o Tanilo tiene conciencia de su propia finitud por lo que aflora en ellos un sentimiento trágico de la vida: "No tenía ganas de nada. Sólo de vivir. Ahora que sabía bien a bien que lo iban a matar [...] Porque a eso iba. A morir. Se lo dijeron" (pp. 82-84). En los tres cuentos está presente el motivo del viaje y es el camino el lugar preponderante por donde se desplazan las nocturnas creaturas rulfianas. El paisaje, aunque discreto, está relacionado con la vida íntima de los personajes.

El camino es sin duda el lugar predominante en estos cuentos --y en otros de **El llano en llamas**-- tanto en "Talpa" como en los otros dos cuentos, el camino por el que habrán de transitar los personajes es difícil y penoso: "Sabíamos que no aguantaría tanto camino", dice el narrador, refiriéndose al esposo de Natalia. Y prosigue: "Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo, así y todo quería ir" (p. 52).

---

<sup>47</sup> Los títulos de los apartados de este trabajo son muy subjetivos, pero éste en particular resulta mucho más, puesto que llamo espacio de la muerte en tres cuentos de Rulfo cuando en realidad la obra entera del escritor jalisciense es un regio escenario de la muerte.

Por su parte, el narrador de "Diles que no me maten", refiriéndose a Juvencio Nava, señala: "No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. El anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo", y agrega: "Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplabo despacio, se llevaba la tierra seca y traía más, llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos" (p. 84).

No es menos ingrato e inhóspito el camino que recorre el padre de Ignacio con su hijo a cuestas: "La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante" (p. 113).

Como se puede observar, no existen espacios cerrados en estos textos, toda la acción se desarrolla en espacios libres, a campo abierto: el camino entre Zenzontla y Talpa, el polvoriento camino de Palo de Venado, o el pedregoso camino de las afueras de Tonaya.

El autor de **El llano en llamas** proporciona aquí un mínimo de indicaciones geográficas, simples puntos de referencia (Talpa, Alima, Tonaya) que sirven de detonantes a la imaginación del lector quien en complicidad con el narrador persiguen a los personajes por los caminos y parajes del microcosmos rufiano: "...cuando íbamos por el camino real de Talpa, entre la procesión; queriendo llegar los primeros hasta la Virgen antes que se le acabaran los milagros" (p. 56); o bien, "Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos" (p. 81). Un ejemplo más de cómo el escritor, a través del narrador, guía a sus lectores a lo largo de los caminos que previamente trazó, lo encontramos en "No oyes ladrar los perros": "Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo" (p. 114).

El espacio, en los tres cuentos que ahora analizo, sirve para traducir la psicología de los personajes y describir lo que éstos ven; la visión subjetiva del mundo que los rodea reemplaza al análisis en términos abstractos. Para no emplear palabras como desesperanza o desconsuelo, pena o desaliento, Rulfo escribe: "Talpa estaba lejos [...] Talpa, tan allá, tan lejos..." (p. 52); "Caminó entre aquellos hombres en silencio, con los brazos caídos. La madrugada era oscura, sin estrellas" (p. 84); "Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve..." (p. 114)<sup>48</sup>. Con estas imágenes se nos hace visible lo que le sucede a los personajes. El espacio, lo mismo real o imaginario, se asocia e integra a la penosa vida de los personajes.

En "Talpa" el autor nos acerca a una naturaleza salvaje y, a la vez, maravillosa (maravillosa en cuanto sorprende a las criaturas de ese universo), como un infierno dantesco.

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente [...] aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, [...] aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, [...] Zambullíamos la cabeza acalenturada y renegrida en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía un humo azul ("Talpa" pp. 53, 55).

Mientras que en "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros", Rulfo ha aislado un fragmento del vasto paisaje campirano para obligarnos a tener fija la mirada en el camino y prestar atención a las quejas y súplicas de los protagonistas, en estos textos, el hombre vive su agonía, vive inevitablemente condenado, pero con la inagotable esperanza de librarse de esa condenación. La pretensión de eludir los designios del destino, transforma la vida de los individuos en una agonía inútil: "En algún lugar podría aún quedar alguna esperanza. Tal vez ellos se hubieran equivocado. Quizá buscaban a otro Juvencio Nava y no al Juvencio Nava que era él" (p. 84). Pero más inútil resulta

---

<sup>48</sup> "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros", respectivamente.



todavía el esfuerzo del padre de Ignacio: "Te llevaré a Tonaya a como dé lugar Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él" (p. 114).

"Diles que no me maten" inicia con el relato de la ocurrencia inmediatamente anterior al final de la historia; la primera imagen observable es la del hombre "amarrado a un horcón", como si fuera un animal. El narrador elige la situación dramática culminante para iniciar el relato. El episodio contiene el motivo central expuesto con dramatismo graduado por la resistencia del hijo y su lentitud para acceder al requerimiento perentorio del padre condenado a muerte.

El espacio, como el tiempo, en "Talpa", "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros" pasa de un plano de determinación más o menos preciso, hacia una creciente indeterminación. Los hechos del pasado, causa de la situación actual, tienen ubicación espacial y temporal precisas. Por ejemplo, en el primer texto, la gestación de los deseos incestuosos del cuñado de Natalia, como la enfermedad de Tanilo Santos, se ubican en Zenzontla; en el segundo cuento, el crimen sucede en Alima y más específicamente en Puerta de Piedra; en el tercero, el salteador de caminos tiene sus dominios en los alrededores de Tonaya; mientras que las ocurrencias del presente, sobre todo en "Diles que no me maten", son un tanto vagas. Como si la noción espacio-temporal pasara a segundo plano en la importancia que les concede la experiencia del narrador.

En los tres cuentos lo ocurrido en el pasado se narra rápidamente, de acuerdo con la importancia que tiene desde el punto de vista de la motivación psicológica central que es la conservación de la vida: el sentimiento de culpa, el tiempo correspondiente al crimen y sus causas, así como la persecución judicial! --en el caso de "Diles que no me maten"--, el autor hace una síntesis narrativa. En cambio, la narración de lo que ocurre desde el inicio hasta el final del camino, en los tres cuentos, ocupa un desarrollo narrativo extenso en relación con el tiempo real de las ocurrencias, como si a través de este lento andar de los protagonistas por los inhóspitos caminos de Talpa, Palo de Venado o Tonaya el relato

se desplazara a dominios del plano psicológico, y centrara su movimiento en la agonía de sobrevivencia de los protagonistas:

En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal colgadas como escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados (p. 57).

Por su parte, el narrador de "Diles que no me maten", refiriéndose a Juvencio Nava, expresa

No necesitaron amarrarlo para que los siguiera. El anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. Ellos se dieron cuenta de que no podía correr con aquel cuerpo viejo, con aquellas piernas flacas como sicuas secas, acalambradas por el miedo de morir (p. 84).

En "No oyes ladrar los perros", más que escuchar la voz del narrador, observamos la figura humana desplazarse por el pedregoso camino en busca de Tonaya:

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante (p. 113).

Observemos ahora con más detenimiento los planos temático-espaciales delineados en estos relatos ("Talpa", "No oyes ladrar los perros" y "Diles que no me maten") donde podremos apreciar cómo Rulfo ha logrado una estrecha interdependencia entre contenido y forma para obtener el efecto estético deseado, porque, como bien afirma Marcelo Coddou:

La mayor parte de los cuentos de Rulfo configuran un tipo de narración donde los elementos de la situación narrativa (narrador, narración, lector y mundo) entablan un sistema orgánico de relaciones interdependientes que hace de ellos verdaderos orbes cerrados, de difícil técnica, que sólo el análisis cuidadoso permite esclarecer.<sup>49</sup>

Efectivamente, el microcosmos de Rulfo es difícil de penetrar desde la perspectiva espacial; en estos cuentos que ahora analizo, como en otros de esta misma colección, no encontramos una descripción de lugares; Rulfo, como un gran pintor, nos presenta sólo algunas pinceladas y la imagen del cuadro aparece. Porque la plasticidad característica de los cuentos de Rulfo no se debe a una descripción prolija del entorno, todo lo contrario, lo que menos hay en Rulfo es eso. Tres o cuatro rasgos y la atmósfera y el marco ya están ahí. Sin embargo, ese mundo ficticio de los relatos es un mundo posible, es el mundo en el cual los narradores se sitúan y sobre el cual hablan. Es una imagen del nuestro. Porque como dice Luis Fernando Veas Mercado.

La realidad está producida en ellos [los cuentos de Rulfo] a escala, un cuento es un microcosmos, es un icono del mundo real en el cual necesariamente toma pie. Un cuento como "Talpa" reproduce, en un breve espacio, las características del mundo real, las relaciones que existen en el mundo real.<sup>50</sup>

El mundo campesino de los personajes de Rulfo, según este crítico, es comparable a nuestro mundo, puesto que podemos homologar los rasgos axiales de ese universo de ficción con los que estimamos son los puntos nodales del nuestro.

Esa igualdad es posible en cuanto la estructura del mundo representado es verosímelmente comparable a la del nuestro. Aunque no debemos olvidar que un cuento no imita el mundo real, en el sentido de copia fiel de la realidad. De ahí que en muchas ocasiones el mundo descrito por los narradores, su mundo habitual, no posea los rasgos de nuestro mundo.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Marcelo C. "Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo" en **Homenaje a Juan Rulfo**, ed. H. Giacoman, p. 63

<sup>50</sup> **Op. cit.**, p. 89

<sup>51</sup> **Cfr.** Luis Fernando Veas Mercado, **Op. cit.**, p. 90

El arraigo a la tierra, al suelo que les dio vida a través de sus frutos es una constante en los personajes de "Talpa", "No oyes ladrar los perros" y "Diles que no me maten"; estos cuentos no representan grandes sectores de realidad, sin embargo hay una gran profundidad porque se cala en una faceta que corresponde a rasgos centrales de la naturaleza humana. Aunque se refiera a un humilde campesino de Jalisco.

Las motivaciones y los condicionamientos de las percepciones de Juvencio Nava, por ejemplo, están marcadas por la axiología a su condición de campesino; las reflexiones durante la caminata como reo de muerte se exteriorizan en enunciados que implican su relación con la tierra:

Sus ojos [...] venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella, de encerrarla entre sus manos, de haberla probado como se prueba el sabor de la carne. Se vino largo rato desmenuzándola con los ojos, saboreando cada pedazo como si fuera el último (pp. 84-85).

En Juvencio Nava queda manifiesta la identificación de la vida con la tierra. La lucha vida-muerte se produce desde ese arraigo a la tierra y a su adversidad. Al atarse el hombre a ese único medio de sobrevivencia del que se le priva, su crimen como su esperanza quedan atados por la adversidad de su destino de hombre arraigado a la tierra:

Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, por más señas su compadre. Al que él, Juvencio Nava, tuvo que matar por eso; por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales (p. 82).

En "Talpa" no es menos visible este arraigo a la tierra; recordemos, por ejemplo, el deseo de Tanilo Santos por regresar a Zenzontla, a su lugar de origen: "Me quedaré aquí sentado un día o dos y luego me volveré a Zenzontla" (p. 56). En este cuento son

---

Al respecto Roland Barthes opina "El realismo, aquí, no puede ser, en consecuencia, la copia de las cosas, sino el conocimiento del lenguaje, la obra más <<realista>> no será la que <<pinte>> la realidad, sino la que, sirviéndose del mundo como contenido, explorará lo más profundamente posible la *irreal realidad* del lenguaje. **Ensayos críticos**, p. 198

numerosas las alusiones a la tierra. "La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido" (p. 53).

Finalmente, cuando Tanilo Santos "se alivió hasta de vivir" se puso en contacto con la tierra:

Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro (p. 59).<sup>52</sup>

Respecto al paisaje como un revelador del sufrimiento humano, la luz constituye un elemento fundamental de la composición en buen número de escenarios de **El llano en llamas**; abundan notaciones luminosas: el quemante sol del medio día por los caminos de Talpa, el esplendor de la luna por las veredas de Tonaya o la tenue luz de la alborada en "díles que no me maten". Como en la pintura, en estos cuentos la luz selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los colores. La identificación entre naturaleza y personaje, en la que el paisaje no es tan sólo un estado de ánimo, sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina. Observemos la descripción de la marcha hacia el santuario de Talpa, primero los tres personajes solos hasta desembocar en el camino real, donde en medio de una multitud de peregrinos avanzan empujados por el torbellino de la gente, como si fueran marionetas, envueltos por el polvo espeso como la calina, bajo un cielo asfixiante, vacío, ahogados por el calor:

---

<sup>52</sup> En el cuento "Anacleto Morones", Lucas Lucatero confiesa, en un monólogo interior, haber colocado piedras sobre la tumba de Anacleto, al que había asesinado, para evitar que saliera de la misma; es éste un comportamiento dictado por una creencia popular.

En Talpa dada la conciencia culpable del narrador y Natalia podría ser éste también el móvil de su conducta

aquel camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo. [...] así a todas horas estaba aquel polvo por encima y debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra. Teníamos que esperar a la noche para descansar del sol (pp. 54-55).

Un poco más adelante se intensifica el agobio y la angustia, en la irrealidad del paisaje creada por la calina del polvo, con el consiguiente desdibujarse de las formas concretas, de los accidentes del paisaje. La siguiente cita muestra cómo el paisaje puede estar relacionado con la vida íntima de los personajes:

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida que caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón de polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba acorralados [...] Y el cielo siempre gris, como una mancha gris y pesada que nos aplastaba a todos desde arriba (p. 55).

Pero si el avanzar en una determinada dirección durante el día representa para estos personajes una pesadilla insoportable, sus opuestos: la sombra, la oscuridad, la noche, es la esperanza del descanso que también se asocian con la muerte:

Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. [...] De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos (p. 55).

Los textos que ahora me ocupan muestran creaturas con tendencias preponderantes hacia la oscuridad. En "Talpa" tanto Natalia como el narrador sin poder dormir en las noches esperan con temor la luz del amanecer.

En cada uno de los textos que ahora analizo está presente la idea unamuniana de ver la vida como una eterna agonía pero también encontramos alusiones a mitos universales como el de Caín y del Judío errante:

Y yo comienzo a sentir como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando, no sé para dónde; pero tendremos que seguir (p. 59).

En "Diles que no me maten" las reflexiones de Juvencio Nava tienen mucha semejanza con las peripecias de los protagonistas de "Talpa":

Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto. [...] Y yo echaba pal monte, entreverándome entre los madroños y pasándome los días comiendo sólo verdolagas. A veces tenía que salir a la media noche, como si me fueran correteando los perros (p. 83).

Como un Judío errante también es el comportamiento de Ignacio, el salteador de caminos, pero más todavía el de su padre quien avanza con su penosa carga por un camino interminable en busca del pueblo prometido:

Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo. Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca (p. 114).

En estos cuentos, la vida es como un incesante vagar, un caminar a la deriva hasta que llegue el descanso de la muerte, la quietud; idea ya anticipada en el valor simbólico dado al camino de Talpa: "aque! camino ancho parecido a la corriente de un río, que nos hacía andar a rastras, empujados por todos lados como si nos llevaran amarrados con hebras de polvo" (pp 54-55).<sup>53</sup>

Rulfo utiliza la vista panorámica, los juegos de luz, la distancia respecto al objeto y el cambio de plano para situar al personaje e integrarlo en su ambiente. Sin embargo, como dijera Maupassant: "Cada uno de nosotros se hace... simplemente una ilusión del mundo, una ilusión poética, sentimental, gozosa, melancólica, sucia o lúgubre."<sup>54</sup> Los

---

<sup>53</sup> Una vez más aparece la idea manriqueña de semejar la vida humana a la corriente de un río o un camino para expresar su fugacidad. Sin embargo, existen marcadas diferencias entre uno y otro escritor, mientras para J. Manrique la muerte es un tránsito para una vida mejor, en J. Rulfo, al parecer, la muerte es el destino final.

<sup>54</sup> Prefacio a *Pierre et Jean* (1887), citado por Roland Bourneuf. *La novela*, p. 138.

cuentos analizados revelan, a través de la representación del espacio, un desfase considerable entre los sistemas de valores morales y filosóficos, en la relación feliz en la que la naturaleza parece hecha para el hombre que no cuenta; la naturaleza, en el mundo rulfiano, se muestra hostil o indiferente al sufrimiento humano.

Indiferente u hostil el espacio de "Talpa", "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros" aparece con un grado variable de fluidez o de densidad, de transparencia o de opacidad: unas veces parece que se difumina, se deja recorrer libremente por el hombre o su mirada, o bien, se pierde ante los ojos de los personajes, como en este caso: "La madrugada era oscura, sin estrellas. El viento soplaba despacio, se llevaba la tierra seca y traía más [...] Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad" (pp. 84-85); otras le opone toda su masa, como en "Talpa". "Natalia y yo sentíamos que se nos iba doblando el cuerpo entre más y más. Era como si algo nos detuviera y cargara un pesado bulto sobre nosotros" (p. 56), y en ocasiones, una voluntad propia, como en "No oyes ladrar los perros". "--Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte" (p. 113)

A través del recorrido por el espacio de estos textos, es innegable que el paisaje adquiere un aspecto opresor e interviene decisivamente en la acción, alimentando el odio, la rebeldía o la angustia en el corazón de un personaje y reproduciéndolo en el lector; tal es el caso, por ejemplo, en "Talpa"

En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal colgadas como escapulario, él también pensó en llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa [...] se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa (p. 57).

La idea del viaje presente en los tres cuentos de Rulfo que han motivado este análisis, está estrechamente relacionado con la noción de desarraigo. Según Roland



numerosas las alusiones a la tierra: "La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo de nueva cuenta como un campo recién llovido" (p. 53)

Finalmente, cuando Tanilo Santos "se alivió hasta de vivir" se puso en contacto con la tierra:

Es de eso de lo que quizá nos acordemos aquí más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro (p. 59).<sup>52</sup>

Respecto al paisaje como un revelador del sufrimiento humano, la luz constituye un elemento fundamental de la composición en buen número de escenarios de **El llano en llamas**; abundan notaciones luminosas: el quemante sol del medio día por los caminos de Talpa, el esplendor de la luna por las veredas de Tonaya o la tenue luz de la alborada en "diles que no me maten". Como en la pintura, en estos cuentos la luz selecciona los volúmenes o los mezcla, modifica las perspectivas y los colores. La identificación entre naturaleza y personaje, en la que el paisaje no es tan sólo un estado de ánimo, sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina. Observemos la descripción de la marcha hacia el santuario de Talpa, primero los tres personajes solos hasta desembocar en el camino real, donde en medio de una multitud de peregrinos avanzan empujados por el torbellino de la gente, como si fueran marionetas, envueltos por el polvo espeso como la calina, bajo un cielo asfixiante, vacío, ahogados por el calor:

---

<sup>52</sup> En el cuento "Anacleto Morones", Lucas Lucatero confiesa, en un monólogo interior, haber colocado piedras sobre la tumba de Anacleto, al que había asesinado, para evitar que saliera de la misma; es éste un comportamiento dictado por una creencia popular.

En Talpa dada la conciencia culpable del narrador y Natalia podría ser este también el móvil de su conducta

masas enemigas realizan movimientos en un amplio escenario en que la visualización fluctúa entre la panorámica y el acercamiento.

En términos generales el cuento consta de tres partes: principio, medio y fin. Inicialmente se expone la lucha armada entre dos bandos enemigos, federales contra rebeldes; aunque nunca se emplee este último término en el texto, por las características de la lucha, se infiere. Aparentemente el triunfo es, en esta primera parte, para el grupo rebelde ubicado arriba espacialmente. En la parte media del cuento se exponen los avatares del proceso bélico entre ambos grupos con derrotas y triunfos alternados. En la última parte, se presenta la derrota definitiva de los rebeldes y su consecuencia en el plano colectivo del bando y en el individual del *Pichón*.

Aqué! fue el último agarre que tuvimos con las fuerzas de Petronilo Flores. Después ya no peleamos [...] por eso resolvimos remontarnos los pocos que quedamos, echándonos al cerro para escondernos de la persecución [...] En el Camino de Dios se quedó el *Chihuita*, atejonado detrás de un madroño [...] Se nos quedó mirando cuando nos íbamos cada quien por su lado para repartirnos la muerte. (pp. 70 y 78).

En la cita anterior, a pesar de la escasa participación a nivel explícito del *metanarrador*, se puede observar esa conciencia dominante que subordina al *Pichón* y que matiza el discurso con ciertos toques de ironía: "En el Camino de Dios se quedó el *Chihuita*..." este paraje, aunque asociado con lo divino, según la descripción del narrador, no es el camino de Dios sino el infierno, puesto que no conduce a la vida o a la felicidad humana sino a la muerte espiritual y física.<sup>56</sup>

El mismo título del cuento y del libro: **El llano en llamas** resulta paradójico y un tanto irónico, pues se supone que el grupo rebelde alzado en armas contra el gobierno,

---

<sup>56</sup> Beda Allemann plantea la necesidad de tratar el problema de la ironía, no como la actitud que asume el autor, sino como "fenómeno del estilo literario". El autor señala que a diferencia del mentiroso, el ironista provee las pistas para que el receptor comprenda que el significado correcto del mensaje es otro. El ironista "dice lo contrario de lo que piensa o que disimula con palabras distintas su pensamiento", mientras que el mentiroso quiere engañar a su auditorio o al lector. *Poétique*, núm. 36, (1978), pp. 385-389

lucha para obtener la tierra que ahora ve prendida en llamas a causa de las pasiones revolucionarias: "Así que se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa casi todo el Llano en la quemazón aquella, con el humo ondulando por arriba..." (p. 72). Pero destruir el llano es tanto como aniquilar al grupo, puesto que éste es el espacio de acción de los alzados.

Y desde aquí se veían las fogatas en la sierra, grandes incendios como si estuvieran quemando los desmontes. Desde aquí veíamos arder día y noche las cuadrillas y los ranchos [...] Era bonito ver aquello. Salir de pronto de la maraña de los tepemezquites cuando ya los soldados se iban con sus ganas de pelear, y verlos atravesar el Llano vacío, sin enemigo al frente, como si se zambulleran en el agua honda y sin fondo que era aquella gran herradura del Llano encerrada entre montañas (pp. 73-74).

A medida que las llamas avanzan sobre el potrero o sobre los pueblos, los rebeldes ven, cada vez más, perdido su espacio territorial. Así lo entiende el *Pichón* cuando expresa: "De este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran. Por eso decidimos separarnos los últimos, cada quien arrendando por distinto rumbo" (pp. 78-79).

El cuento privilegia los componentes del grupo rebelde y, por consiguiente, en éste se centraliza el relato, es el punto de vista del narrador quien también pertenece a dicho grupo: "Estuvimos escondidos varios días; pero los federales nos fueron a sacar de nuestro escondite" (p. 77)

De la perspectiva del narrador se desprende una consecuencia de significado y de sentido: campo semidesértico (como una pequeña porción del territorio nacional), poblado de huizaches, vías ferroviarias que transportan al ejército y caballos que transportan a los alzados, estos detalles denuncian la guerra y dan una dimensión temporal a lo espacial por el clima revelado, estamos en la zona centro occidente de México, es el relato de algún episodio de la Revolución Mexicana, ofrecido desde la mirada de un narrador rebelde en la derrota.

Porque, como nos dijo Pedro Zamora: "Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos [...]" Subimos a los montes más altos y allí, en ese lugar que le dicen el Camino de Dios, encontramos otra vez al gobierno tirando a matar. Sentíamos como bajaban las balas sobre nosotros... (pp. 72 y 77).

Como se puede observar en "El llano en llamas" la espacialización está subordinada a las acciones del narrador y de los demás personajes del cuento. El espacio geográfico está dado por elementos suficientes más bien sugerente que detallista: "Corrimos. Llegamos al borde de la barranca y nos dejamos descolgar por allí como si nos despeñáramos. Ellos seguían disparando. Siguieron disparando todavía después que habíamos subido hasta el otro lado..." (p. 67).

Podemos inferir que, en general, hay desplazamientos, de los dos bandos, de un lugar "propio" y "seguro" a otros "ajenos" y "distantes" vinculados con el peligro.<sup>57</sup> Son muy reveladoras estas palabras del narrador desde algún lugar de su "guarida": "Estábamos allí, empezando a sentir que ya no servíamos para nada. Y de no saber que nos colgarían a todos, hubiéramos ido a pacificarnos" (p. 70). El *Pichón*, muy distante de aquel hermoso mito del hijo pródigo, expresa:

Algunos ganamos para el Cerro Grande y arrastrándonos como víboras pasábamos el tiempo mirando hacia el Llano, hacia aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos. (p. 78).

Los espacios, lugares y objetos se muestran en este texto por medio de la red de relaciones con las que entra en contacto el personaje. El narrador deja entrever su lugar de origen en estas palabras: "Los federales se habían ido por el rumbo de Autlán, en busca de un lugar que le dicen La Purificación, donde según ellos estaba la nidada de

---

<sup>57</sup> Ana Rosa Domenella, en **Jorge Iburgüengoitia: la transgresión por la ironía**, afirma que "Las interrelaciones que se establecen entre el narrador —o los narradores— y los actantes ponen en juego distintos modos de narrar y constituyen funciones, interrelacionadas a su vez por los aspectos temporales y espaciales" (p. 15). Caso análogo sucede en "El llano en llamas".

bandidos de donde habíamos salido nosotros" (p. 74).<sup>58</sup> Los volcanes, las montañas, las barrancas, el llano, el río, el camino, y los medios de locomoción, el caballo y la locomotora cobran sentido únicamente cuando interactúan con los personajes.

Estábamos alineados al pie del lienzo, tirados panza arriba [...] Nos dijeron que venían de allá abajo, de la Piedra Lisa [...] Pocos días después, en el Armería, al ir pasando el río, nos volvimos a encontrar con Petronilo Flores [...] estábamos escondidos en el escondrijo del cañón del Tozín [...] de vez en cuando subíamos a la sierra en busca de venados (pp. 65-70).

El desplazamiento de los personajes revela los espacios geográficos por donde transitan los rebeldes: "Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano Grande [ . ] Y así, mientras en las faldas del volcán se estaban quemando los ranchos del Jazmín, otros bajábamos de repente sobre los destacamentos" (p. 70-71).

En algunas ocasiones, como en la cita siguiente, se ponen en juego recursos estilístico-literarios como la prosopopeya para revelar la magnitud del espacio y al mismo tiempo la hostilidad del paraje:

Esperamos. El tren no se detuvo [...] el tren caminaba despacio y jadeaba como si a puros pujidos quisiera subir la cuesta [ . ] Subimos a los montes más altos y allí, en ese lugar que le dicen el Camino de Dios, encontramos otra vez al gobierno tirando a matar (pp. 70-77).

"El llano en llamas" está construido sobre un ir y venir de lo positivo a lo negativo, y viceversa. Debido a la carencia de bienes los rebeldes encabezados por Pedro Zamora se levantan en armas contra el gobierno en una lucha inútil. El personaje, a través de sus reflexiones, cruza sin esfuerzo las puertas que separan la nada ilusoria, de la realidad de

---

<sup>58</sup> Purificación remite a pensar en el estado primigenio de la humanidad, sobre todo, si atendemos a las palabras de Juan Jacobo Rousseau en el sentido de que el hombre nace puro por naturaleza pero es la sociedad la que lo corrompe para después destruirlo.

la vida revolucionaria, ámbitos de un espacio único que se comunican entre sí por caminos fácilmente transitables.<sup>59</sup>

En cuanto al espacio geográfico, en este cuento de Rulfo, sólo tenemos acceso a unos cuantos referentes de la geografía rural de Jalisco. Pero no se puede negar la existencia de un espacio y un tiempo que no se dan dentro del discurso, sino en los hechos evocados o imaginados por el narrador, y que éste ofrece al lector en las unidades integradoras que Barthes llama "informaciones".

Más amplio que el espacio geográfico "real" es, sin duda, el espacio aludido, pues, aunque la acción se realiza en el Llano, especie de gran hacienda; siempre estarán presentes en el discurso, o en la conciencia de los personajes, otros lugares, tales como Guadalajara, los Estados Unidos, pero sobre todo, México como el epicentro político, económico y cultural del país. El narrador refiriéndose a Pedro Zamora dice: "Después ya no lo volví a ver. Dicen que se fue para México detrás de una mujer y que por allá lo mataron" (p. 79). En esta cita encontramos la alusión al peligro, pero sobre todo, en los espacios extraterritoriales.

El espacio del llano por donde transitan los personajes rulfianos, minuciosamente organizado, pero descrito como agreste y nada hospitalario, se encuentra acorde con la vida de sus creaturas, más animalizada que verdaderamente humana, vida muy adecuada a gente con el instinto de violencia a flor de piel.

Los Joseeses, los dos hijos de *la Perra*, fueron los primeros en levantar la cabeza [...] De vez en cuando se oían los aullidos de los coyotes [...] En el aguaje estaba otro de los nuestros con las costillas de fuera como si lo hubieran macheteado (pp. 68-69).

---

<sup>59</sup> En este sentido, el mundo rulfiano se emparenta a la percepción de Marc Augé cuando afirma "En la realidad concreta del mundo de hoy, los lugares y los espacios, los lugares y los lugares se entrelazan, se interpenetran". **Los <<no lugares>>, espacios del anonimato**, p. 110. M. Augé como Michel de Certeau cuando hablan del "no lugar, es para hacer alusión a una especie de cualidad negativa del lugar, de una ausencia de lugar en sí mismo que le impone el nombre que se le da" (*ibid*, p. 90).

La parte inhumana de estos individuos del mundo rulfiano no sólo se observa en los federales hacia los alzados sino también del grupo rebelde en contra de los oficiales y de los ricos que ven carbonizadas sus haciendas, primero; y después, son objeto de la perversa diversión de Pedro Zamora:

Quemamos el Cuastecomate y jugamos allí a los toros. A Pedro Zamora le gustaba mucho este juego del toro [...] Allí hubo modo de jugar al toro. Se les habían quedado olvidados ocho soldados, además del administrador y el caporal de la hacienda. Fueron dos días de toros (p. 74)

Además, para dar rienda suelta a su violenta imaginación construyeron "un corralito redondo [...] para que sirviera de plaza"(p 74), el resto de los hombres servía de espectadores quienes, sentados sobre las trancas, impedían la salida a los toreros "que corrían muy fuerte en cuanto veían el verdugullo con que los quería cornear Pedro Zamora" (*Idem* ).

De la violencia instrumental, como la llama Michel Foucault, de los dos grupos en pugna, resultan los ámbitos que integran el espacio único de "El llano en llamas", y por esa integración tenemos el cuento más extenso comparado con los otros textos del mismo libro, puesto que la violencia se ejerce tanto de uno como de otro bandos.<sup>60</sup>

En ocasiones, el espacio de "El llano en llamas" se dilata enormemente por la inclusión de "la eternidad, o de la nada", que en última instancia, como afirma Marc Augé en su obra citada, es equivalente al todo. Escuchemos las palabras de los cinco rebeldes escondidos en algún lugar del "Tozín, allí donde el río Armería se encajona durante muchas horas para dejarse caer sobre la costa" [...] "Estábamos allí, empezando a sentir

---

<sup>60</sup> A propósito de los tipos de violencia, "racional" e "instrumental", ver "Los motivos del parricidio en **Pedro Páramo**", artículo de Jaime Rivera, publicado en la **Revista de literatura**, n. 8, UAM, Azcapotzalco, 1996, pp. 175 y ss.

De la violencia instrumental de los grupos en pugna se forman los ámbitos que integran el espacio único de "El llano en llamas"; de esta integración deriva la extensión del cuento, puesto que el texto conforma en sí un espacio --el textual-- puesto que escribir es ya una forma de espacialización.

que ya no servíamos para nada. Y de no saber que nos colgarían a todos, hubiéramos ido a pacificarnos" (p. 70).

El problema de incluir tanta historia en unas cuantas páginas, lo resolvió Rulfo por reducción a lo esencial, seleccionando con economía los elementos necesarios para transmitir la sustancia en la alusión.

De no haber sucedido eso, quizá todavía estuvieran vivos Pedro Zamora y el *Chino* Arias y el *Chihuila* y tantos otros, y la revuelta hubiera seguido por el buen camino. Pero Pedro Zamora le picó la cresta al gobierno con el descarrilamiento del tren de Sayula (p. 76).

El universo exterior descrito por Rulfo en "El llano en llamas" remite también a los personajes, de los que se constituye en una especie de prolongación u obstáculo. Porque, escribió Saint-Exupéry al principio de **Tierra de hombres** "el hombre se descubre cuando se mide con el obstáculo". En este caso el principal obstáculo de los rebeldes, son los propios elementos de la naturaleza: la sierra, los volcanes, el llano, el calor y el frío; así como, el incesante cantar de las chicharras una barrera más que impide la comunicación entre los hombres. Todo esto da la imagen de un paisaje hostil.

Los obstáculos permiten que el personaje se forje a sí mismo y manifieste sus cualidades humanas o salvajes al actuar. En "El llano en llamas", por ejemplo, los personajes del grupo rebelde se ven continuamente zarandeados por los elementos de la naturaleza en un mundo sometido a leyes ineluctables.

Aquí el obstáculo ya no es un trampolín para temprar una personalidad, sino señal de que el universo escapa al hombre y no se deja domesticar por él.

No obstante, el mundo de las cosas también puede no ser ajeno ni opuesto al personaje. Por el contrario, podría ser signo de fraternidad o de esperanza: las carabinas, los caballos, las locomotoras. No siempre son un monstruo maligno o una barrera a la felicidad humana, también puede vibrar con el mismo diapasón que el personaje, sobre todo, cuando paisaje y sentimientos están relacionados. Por ejemplo, cuando el grupo



rebelde, escondido en el Tozín, comenzaba a perder las esperanzas, de pronto, aparece Armancio Alcalá y el "pitido del cuerno" les hace latir el corazón de nuevo:

Y ya estaba para salir el sol, cuando el tal Alcalá se dejó ver asomándose por entre los sabinos: Traía terciadas dos carrilleras con cartuchos del "44" y en las ancas de su caballo venía atravesado un montón de rifles como si fuera una maleta (p. 71).

En "El llano en llamas" son frecuentes las expresiones y las alusiones: "mantenerse a distancia", "guardar las distancias", ocupar una posición, alejarse de alguien, acercarse, distanciarse, etc., todos estos términos demuestran la importancia de la posición y de la distancia entre los miembros del grupo dentro de la organización social y en la comunicación entre individuos.<sup>61</sup>

Ricardo Gullón, en un interesante análisis sobre la distancia entre los personajes de la novela, señala que la distancia es un concepto referido a relaciones espaciales entre sujetos y objetos y de los sujetos entre sí. Citando a Jean Weisgerber dice: "El espacio de la novela sólo es en el fondo un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y la gente que participan en ellos".<sup>62</sup>

Por su parte Jean Paris en **El espacio y la mirada** escribió que "a mirada absoluta, espacio absoluto"<sup>63</sup>; afirmación entendida como la capacidad penetradora de la

---

<sup>61</sup> Respecto a estas expresiones, no se trata de simples metáforas, dice Pierre Giraud, "nuestras repulsiones y atracciones corresponden efectivamente, de acuerdo a la etimología de estas palabras, a movimientos de alejamiento o de acercamiento que son la raíz de un simbolismo del espacio social que se organiza alrededor de nociones tales como *arriba y abajo, adelante y atrás, derecha e izquierda, cerca y lejos*, que forman parte de un código de comunicación casi explícito" **El lenguaje del cuerpo**, p. 86.

Edward T. Hall, en **The silent language** y **The hidden dimension**, define a la **Proxémica** como el estudio sistemático del comportamiento humano respecto a su espacio. Para el análisis de "El llano en llamas" resultan muy sugerentes las aportaciones de Hall.

La Etología, fuente principal de la Proxémica, sin pretender establecer un paralelismo entre el hombre y el animal sugiere la existencia de dos tipos de espacio: el territorial y el corporal, el primero, es el hábitat natural del individuo y que defiende de sus competidores, el segundo, es el espacio dentro del cual se establecen los contactos positivos o negativos con los demás

<sup>62</sup> Cf. Ricardo Gullón. **Espacio y novela**, pp 123 y ss

<sup>63</sup> J. Paris **Op. cit.**, p. 17

mirada más allá de la página en que se sitúa la figura. Puesto que todo un sistema de conexiones se organiza en torno a ella y más allá, en la masa indecisa del fondo en que se vislumbran los rasgos complementarios del incidente y las formas comunicantes con el sujeto.

El narrador puede manipular el espacio: las oposiciones relativas entre sus puntos de referencia, sus perspectivas y distancias, realizar acercamientos que permitan apreciar detalles, las vistas panorámicas que ponen a su alcance los conjuntos y los planos generales, para lograr efectos estéticos. Este es un ejemplo de acercamiento:

Del otro lado respondieron, casi en secreto: "¡Sálvame patroncito! ¡Sálvame! ¡Santo Niño de Atocha, socórreme!" [...] Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura dejó de moverse. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. (pp. 67-75).

Según la proxémica todo animal debe poseer un territorio en el cual instala su hábitat, se reproduce, educa a sus crías y se provee de alimentos. Este terreno se encuentra exactamente delimitado y celosamente protegido contra las incursiones extrañas. Pero en los llaneros, individuos animalizados, es algo que no se observa. Por el contrario, la *Perra*, el *Pichón*, el *Chihuila* actúan como si hubieran perdido el instinto de territorialidad, lo mismo sucede con Pedro Zamora y Petronilo Flores, personajes que no muestran ese deseo individual de poseer un espacio para defender sus límites. Tampoco existe ese sentimiento colectivo de una tierra celosamente reivindicada y defendida por sus fronteras domésticas. Nada de eso podemos observar en este universo rulfiano donde, al parecer, lo único que importa es andar por el mundo como judíos errantes, moviéndose en el infinito vacío de los <<no lugares>>, es decir, en el universo de lo no habitable.

### 3. EL CRONOTOPO NARRATIVO EN EL LLANO EN LLAMAS

Cronotopo, que literalmente significa tiempo-espacio, expresa la interconexión e inseparabilidad de las relaciones temporales y espaciales en literatura.<sup>1</sup>

Bajtín señala que a la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, se le llama *cronotopo*. Este término no es para Bajtín una categoría trascendental, como suponía Kant respecto al tiempo y el espacio, sino <<formas de la realidad más inmediata>>. Su propósito es mostrar <<el papel que desempeñan estas formas en el proceso de conocimiento artístico concreto [visualización artística]>>. Y agrega: "Daremos el nombre de <<cronotopo>> a la asociación intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en literatura."<sup>2</sup> Caso análogo persigo en esta investigación sólo que en una obra concreta, **El llano en llamas**.

Para Bajtín el espacio y el tiempo son inseparables, por lo que el cronotopo es una categoría formalmente constitutiva de la literatura. Considera que en el cronotopo artístico literario los indicadores temporales y espaciales se funden en un todo concreto; en este proceso el tiempo se hace <<artísticamente visible>> y el espacio <<responde a los movimientos del tiempo, la trama y la historia>>.

Sin embargo el cronotopo puede relacionarse a otros cronotopos y contener cronotopos incluidos; también es capaz, señala el crítico soviético, de adquirir carácter simbólico.

---

<sup>1</sup> Este término fue introducido en los estudios literarios por el investigador soviético Mijail M. Bajtín. "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela" en **Problemas literarios y estéticos**, pp. 269 y ss

Bajtín advierte sobre el complejo proceso que ha permitido que la literatura asimile en su sistema de representación el tiempo y el espacio histórico real, y articule dentro de ese tiempo y ese espacio personas históricas reales Bajtín aplicó el concepto de cronotopo al estudio genealógico de la novela. En mi caso no emplearé un criterio histórico-genealógico, simplemente trataré de acercarme a una sintaxis cronotópica que describa analíticamente cómo se articula el tiempo y el espacio en algunos cuentos de Rulfo.

<sup>2</sup> Alberto Julián Pérez. **Poética de la prosa de J. L. Borges**, p. 86.

En su ensayo titulado "Notas hacia una Poética Histórica" Bajtín define el cronotopo y lo aplica al estudio de las distintas épocas de la novela europea. Por mi parte estudiaré la representación del tiempo y del espacio en la obra más leída de Rulfo, *El llano en llamas*; *mostraré las formas que emplea para representarlos; no describiré la sintaxis cronotópica narrativa* puesto que ya lo hice en los capítulos antecedentes. Centro ahora la investigación en la búsqueda de los motivos cronotópicos, las formas que Rulfo emplea para representarlos en sus cuentos y sus posibles implicaciones simbólicas, que sin ser exhaustivos, brinden al lector otra posibilidad de lectura de la narrativa rulfiana.

Como el pensamiento rulfiano está plagado de un sentimiento religioso, es relativamente fácil encontrar en sus creaciones una visión cristiana de la vida. Por ejemplo, en textos como "Nos han dado la tierra", "Luvina", "Talpa", "El hombre" y "Macario" aparece representado el espacio bajo las formas de cielo-infierno.

Para representar el cielo y el infierno Rulfo distribuye el espacio en alto **Vs.** bajo, cercano **Vs.** lejano, o bien, de manera vertical con niveles de mayor o menor altura donde la acción progresa pasando de uno a otro nivel. Esto lo podemos observar en las siguientes palabras del narrador: "Los pies del hombre se hundieron en la arena, dejando una huella sin forma, como si fuera la pezuña de algún animal [...] luego caminaron hacia arriba, buscando el horizonte" ("El hombre" p. 36). En este caso desde el inicio se aprecia el formulismo trágico de "la caída" como motivo literario arquetípico en torno al cual giran hilos o niveles interpretativos de "El hombre".

Salvatore J. Poeta señala: "Sea interpretado "El hombre" de acuerdo con su dimensión psíquica, mítico-cristiana, histórico-nacional o autobiográfica, el formulismo temático se funda en la misma pre-determinada trayectoria odiseica --subida/caída-- de Alcancía, encarnación prototípica, en busca de su destino (Padre) trágico".<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Juan Rulfo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 421-423, p.284.

Sólo que la propuesta de Ruifo, al parecer, es que el cielo tan anhelado por el hombre se encuentre cada vez más distante a medida que es buscado: "La vereda subía [. .] Subía sin rodeos hacia el cielo. Se perdía allá y luego volvía a aparecer más lejos, bajo un cielo más lejano" (p. 36). El avance tempo-espacial, subida/bajada del perseguido hacia un horizonte ilusorio, ante un cielo inexorable en su indiferencia, junto al paso de la "luz del sol" hacia la "oscuridad" están íntimamente ligados como especie de hilo paralelístico, al destino humano. La persistencia del cielo u horizonte inalcanzable en "El hombre", tal como aquel "muy por encima de las nubes" en **Pedro Páramo** serviría como una especie de presencia simbólica del Padre/Salvación/Destino a que aspira trascender José Alcancía.

Rulfo da a los niveles de mayor o menor altura distinta significación: pueden representar las fuerzas positivas, el bien, "el cielo"; o las fuerzas negativas, el mal, "el infierno". Esto queda demostrado en las palabras de Macario quien aspira a reunirse con sus padres que están en el purgatorio si su comportamiento es bueno --matando a las ranas que salen de la alcantarilla-- la desobediencia, asociada con el mal, le causaría la muerte y la imposibilidad de progresar hacia la altura donde están sus padres. "y entonces me iré con toda seguridad derecho al infierno [ y la madrina pedirá a los santos] que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna" (p. 64). Cabe señalar que las ranas brotan de abajo, de la alcantarilla, una especie de submundo, donde habitan seres malos que deben morir.

Esta forma de representar verticalmente al espacio también lo observamos en "Luvina" y "Taipa" donde al parecer la vida humana atraviesa por una especie de vía expiatoria, pagar las culpas en este mundo es preparar al hombre para llegar, si no a la felicidad eterna, a la muerte, que es una especie de iniciación.<sup>4</sup> Tanto el viejo profesor de

---

<sup>4</sup> Señala J. Chevalier que la muerte iniciática no se refiere a la fisiología humana, sino a la muerte respecto al mundo, en cuanto superación de la condición profana. Iniciar es en cierto modo hacer morir, provocar la muerte. El iniciado atraviesa la cortina de fuego que separa lo profano de lo sagrado [Diccionario de los símbolos, p. 593]

Luvina como Tanilo Santos, insertos en el plano cristiano, sus sufrimientos están ligados al pasaje de un estado a otro, yendo del hombre viejo al nuevo, con sus diversas pruebas. Esto se observa en los ejemplos siguientes:

La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo. A él se le ocurrió primero que a nadie. Desde hacía años que estaba pidiendo que lo llevaran. Desde hacía años. Desde aquel día en que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas (p. 52).

También las palabras del luvinense profesor son ilustrativas: "Allá viví Allá dejé la vida.. Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá .." (p. 92).

Son muchos los personajes de **El llano en llamas** que muestran una actitud de sufrimiento, un sufrimiento pasivo que a veces se confunde con la resignación.

El cristianismo, afirma Chevalier, ha identificado las fuerzas del mal con los demonios que torturan al hombre, que pasa del estado profano al estado de santidad, no forzosamente por elección voluntaria personal, sino porque ha sido elegido. Por su parte, Miguel León Portilla asegura que llegar a concebir un espacio como realidad sagrada presupone una profunda experiencia religiosa y que el espacio como el tiempo sagrados se hallan en estrecha relación con los mitos y creencias del grupo.<sup>5</sup> Así lo vemos en Tanilo Santos quien pretende ser de los primeros en llegar al santuario de Talpa antes de que se agoten los milagros, o bien, las danzas que se ejecutan para agradar al Señor de Tolimán o a la Virgen de Talpa.

En los cuento de Rulfo la altura, algunas veces, es un espacio celestial como en: "Talpa", "Macario" , "El hombre" y "La herencia de Matilde Arcángel"; y otras, un espacio infernal de degradación humana. "Luvina", por ejemplo, situada en lo alto de los cerros del sur, su altura se asocia con las fuerzas destructivas. Al igual que en "Nos han dado la

---

<sup>5</sup> Cfr Miguel León P. **México-Tenochtitlan su espacio y tiempo sagrados**, pp. 9 y ss.

tierra" donde el protagonista, al final del relato, dice. "La tierra que nos han dado está allá arriba", y poco antes ha descrito aquella tierra como un "comal acalorado", "blanco terregal endurecido" (p. 20). Un caso análogo lo encontramos en "No oyes ladrar los perros" puesto que el protagonista que se encuentra en el lugar de arriba es el que muere: "Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte" (p. 113).

Sin embargo, en otros casos, existe la posibilidad de que el espacio celestial se transforme en su opuesto y viceversa. Un ejemplo de esta transformación espacial la encontramos en el protagonista de "La noche que lo dejaron solo": Subió y bajó, cruzando lomas terregosas. Le parecía oír a los arrieros que decían: 'Lo vimos allá arriba.' [ .] Había que 'encumbrar, rodear la meseta y luego bajar'. Eso estaba haciendo" (p. 100).

En "Nos han dado la tierra", al parecer, el infierno, representado por la llanura, es el mejor sitio para expiar las culpas, el calcinante sol es la manifestación del castigo divino por las faltas cometidas en la vida, de ahí la desesperanzada frase de uno de los llaneros: "No se puede contra lo que no se puede". En muchos de sus cuentos Rulfo representa el espacio infernal como una llanura, un desierto, o un camino sin fronteras: "Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después" (p. 17) Pero en todos los casos son las condiciones subjetivas de la experiencia de los personajes las que transforman el espacio vital en un infierno. En "El llano en llamas" tenemos un ejemplo de ello:

Y aunque queríamos oír, parando bien la oreja, sólo nos llegaba la boruca: un remolino de murmullos, como si se estuviera oyendo de muy lejos el rumor que hacen las carretas al pasar por un callejón pedregoso (p. 66).

Encontramos en la obra de Rulfo cierto tipo de espacio como el camino, la casa, el río, o el llano, que se repiten. A propósito los tratadistas del Grupo "M" han analizado con detalle la significación retórica de los datos aportados por las "informaciones" respecto de

los espacios o lugares: espacios que se oponen o se asemejan unos a otros de alguna manera, porque son cerrados o abiertos, semejantes o distintos, oscuros o iluminados; porque subrayan el significado de las acciones que en ellos ocurren y su aparición se escalona en gradaciones de composición.<sup>6</sup>

En "Nos han dado la tierra" los acontecimientos inicial y final suceden en el camino, más aún, en la llanura despoblada por donde caminan esos hombres desamparados. "No oyes ladrar los perros" y "Diles que no me maten" son textos cuyo papel central le corresponde al camino. En estos cuentos el camino se caracteriza por ser un espacio abierto a acontecimientos imprevisibles e insólitos; tanto el padre de Ignacio como Juvencio Nava, por ejemplo, cuando se ponen en contacto con el camino quedan expuestos al azar y a todo tipo de peligros, lo mismo observamos en "Paso del Norte", "El hombre" y "En la madrugada". Y que decir de Matilde Arcángel quien encuentra la muerte en el camino que media entre la iglesia y su casa. Aventuras, azar y muerte campean en los caminos de **El llano en llamas**, baste recordar. "La Cuesta de las Comadres", "Talpa", "El llano en llamas", "La noche que lo dejaron solo", "Acuérdate" y "Anacleto Morones" para comprobar que el camino es el vehículo de la fatalidad para la criatura rufiana.<sup>7</sup> En textos como: "Acuérdate", "Talpa", "Luvina" y "El día del derrumbe", Rulfo representa el camino como en la novela de aventuras; es decir, la acción del relato avanza a medida que el héroe se traslada de un lugar a otro de manera real o imaginaria. Encontramos en estos textos un espacio y un tiempo que no se dan dentro del discurso, sino en los hechos evocados o imaginados por el narrador.

El cronotopo del camino es uno de los más estáticos en **El llano en llamas**, los personajes lo perciben como eterno: "Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado" ("Nos han dado la tierra" p. 18). En él, el hombre y lo que le rodea están absolutamente terminados e inmóviles. Aquí no hay ninguna potencialidad de

---

<sup>6</sup> Cf. Helena Beristáin. **Análisis estructural...**, pp. 82-83.

<sup>7</sup> En la historia de la literatura encontramos diversos casos de narrativas que dieron gran importancia al camino, por ejemplo: la novela de aventuras y la picaresca.



formación, desarrollo y cambio. Como resultado de esta acción representada en los cuentos, nada en este microcosmos es rehecho, cambiado o creado de nuevo, sólo se reafirma la identidad de lo que había al principio. Aun en "El hombre", el cuento más dinámico de la colección, sucede algo similar: camino y río se mimetizan para funcionar como un camino detenido que no conduce a ningún lado, sólo serpentean entre la maleza como una víbora infinita.

La huida, el viaje, el arroyo, son elementos que remiten a un cronotopo muy común en Rulfo, el desplazamiento por un camino.<sup>8</sup> El espacio humano heterogéneo en cuentos como: "No oyes ladrar los perros", "El hombre" y "El llano en llamas" se temporaliza mediante el movimiento, tomando esta palabra en su doble acepción: como desplazamiento y como transformación.

En *El llano en llamas* son pocos los cuentos anclados al recuerdo que parecen inmóviles. Por ejemplo: "Acuérdate", "El día del derrumbe", "Luvina", "La Cuesta de las Comadres" y "Anacleto Morones", pero, aun en ellos se ejerce la dinámica del movimiento. Puesto que existe un espacio y un tiempo que son evocados por el narrador.<sup>9</sup>

En varios textos de *El llano en llamas* queda comprobado que el pensamiento analógico tiende a conceder condición espacial a fenómenos que no la tienen, e incluso, se lleva esta propensión al territorio de lo simbólico, de manera que en los textos, pero sobre todo en aquellos de fuerte connotaciones trágicas, también los personajes tienden

---

<sup>8</sup> Es interesante observar como aun en el desplazamiento imaginario el tiempo y el espacio permanecen unidos en una sólo entidad cronotópica. El procedimiento natural de la épica, novela, cuento, etc., consiste en la narración de hechos, encadenándolos en el tiempo. Foster señala "Nunca es posible a un narrador negar el tiempo dentro de la estructura de su relato" [E. M. Foster. *Aspectos de la novela*, cap. II, Londres, F. Arnold, 1949].

<sup>9</sup> Porque en su condición fatalmente evocativa, la épica, dice Raúl H. Castagnino, articula presente, pasado y futuro: "El relato de lo que sucede ahora, suceso que al narrarlo ya pasó; el relato de lo que sucedió, que puede ser traído a un ideal presente, también evocado; el relato de lo que se prevé y profetiza ha de suceder, pero que para poder narrarlo, debe estar concluido como pre-visión o profecía, por el cual, como narración, también será forzosamente evocación" **Tiempo y expresión literaria**, p. 49

a asimilarse a los conceptos espaciales. Los que viven arriba, los que viven abajo, los seres diurnos, los seres nocturnos, cobran sentido bajo esta perspectiva.<sup>10</sup>

El topos trágico concede a algunos textos como "El hombre", "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros", entre otros, una atmósfera de irrespirable encierro, de callejón sin salida, a pesar de sus amplios escenarios; la impresión de caos y desesperanza que campea en estos textos, vincula de manera conmovedora los significados espaciales a los seres del mundo rulfiano en una misma categoría de pensamiento.

Los diferentes lugares logran ser significativos cuando se asocian a los atributos de las figuras centrales: Matilde Arcángel, la mujer del hacendado, es aquella que procede "de un lugar más arriba que se nombra Chupaderos"; la Virgen de "Talpa", ubicada en su nicho en lo más alto, se encuentra muy distante de los mortales; los indios "alteños", o bien, los llaneros que transitan por un "camino sin orillas", son aquellos atados al mundo y sus pasiones terrenales. Como ya he mencionado, en otra parte de este trabajo, la disposición que cobra el espacio se traduce en ideas axiológicas: lo alto puede denominar lo inalcanzable o lo sagrado, como el nicho de la Virgen de Talpa, la fonda Chupaderos; en tanto que lo bajo llega a indicar la inferioridad, la vida terrenal y las limitaciones humanas.<sup>11</sup> Ejemplos de esto último los observamos en "Nos han dado la tierra", "El día del derrumbe", "Anacleto Morones" y "Macario" cuyos protagonistas jamás se despegan de la tierra, ni en sentido real ni en el imaginario.

---

<sup>10</sup> En este sentido, la noche, que por naturaleza corresponde al ámbito de lo temporal, se espacializa y en cuentos como: "Talpa", "Diles que no me maten", "No oyes ladrar los perros", "En la madrugada", "La Cuesta de las Comadres" y "La herencia de Matilde Arcángel" se impregna de significado hasta llegar a asociarse con lo malo

<sup>11</sup> Jean Mitry en **Estética y psicología del cine**, t. II: "Las formas", expresa: "Debido a que las cosas están ahí, con el espacio y en el tiempo, no podemos representárnoslo de otra forma, y sólo por medio de la experiencia podemos tener una noción clara de este espacio [ . . . ] el espacio no es más que una construcción del espíritu establecida *a posteriori*. En efecto, sólo gracias a que los objetos que nos rodean son cuerpos sólidos, relativamente estables, podemos determinar las medidas o las relaciones de donde sacamos esta noción de espacio, o incluso captarla intuitivamente" pp. 293-294.

Los cuentos de **El llano en llamas** refieren acontecimientos realizados por personajes en el tiempo y en el espacio; aunque en los textos no predomina una secuencia de orden cronológico sí percibimos un cambio espacial que remite a un cambio temporal: el transcurrir del día a la noche y luego al amanecer en la agónica caminata de los protagonistas de "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros", son dos ejemplos, entre varios, del motivo del viaje como cronotopo narrativo. Por eso, para Michel Butor como para Bajtín, el arquetipo de toda novela es el viaje, y "puede afirmarse que éste es el tema de toda literatura novelesca".<sup>12</sup> Esa propensión al viaje no es otra cosa que la búsqueda de movimiento, la obsesión por correr parejas con el tiempo, por recobrarlo para apropiárselo, por inscribirse temerariamente en esa ilusión que es la temporalidad.<sup>13</sup> Sucede en realidad que el viaje como huida de sí mismo no termina nunca y sólo se cumple en el mundo interior del personaje.

Para Bajtín el tiempo es principio rector en el cronotopo mientras que para Mariano Ibérico, en **El espacio humano**, "el tiempo de la conciencia subjetiva se espacializa en la contemplación panorámica de la propia vida" (p. 17). En **El llano en llamas** Tranquilino Herrera en su ensoñación amorosa por Matilde Arcángel recrea un espacio-tiempo subjetivo, que en alas del recuerdo revive y disfruta, lo mismo sucede en "Acuérdate", y en, la ilusión del hombre por llegar a Tonaya con su hijo a costas para salvarlo, o bien, en la obnubilada mente del personaje de "¡Diles que no me maten!".

La línea argumental en: "El llano en llamas" y "Nos han dado la tierra", como en la novela de aventuras de la que nos habla Bajtín, se desarrolla sobre un fondo geográfico muy amplio y heterogéneo; se ofrecen descripciones y se introducen razonamientos. Pero el peso de estos cuentos recae en los discursos de sus personajes. Por el discurso nos acercamos a su mundo y gracias a él, conocemos lo que sucede en el tiempo-espacio de los personajes:

---

<sup>12</sup> M. Butor "El espacio de la novela", **Sobre literatura II**, pp. 51-61.

<sup>13</sup> Cfr. José Amezcuá. **Op. cit.**, sobre todo las pp 23-99

Luego comenzó la corretiza por entre los matorrales. Sentíamos las balas pajueleándonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines [...].  
Corrimos. Llegamos al borde de la barranca y nos dejamos descolgar por allí como si nos despeñáramos ("El llano..." p. 67).

Pero todos estos elementos están fusionados y unidos aquí en una nueva unidad novelística específica, cuyo momento constitutivo es precisamente el tiempo novelístico. En un cronotopo totalmente nuevo, como señala Bajtín: <<un mundo ajeno en el tiempo de aventuras>>.

El tiempo en algunos cuentos de Rulfo no tiene la duración elementalmente biológico. Los personajes se encuentran en cualquier edad al comienzo del texto y en esa misma edad llegan al final del mismo. Ese tiempo, en el transcurso del cual ellos viven una improbabilísima cantidad de aventuras, no es medido ni calculado; son simplemente días, noches, horas e instantes medidos técnicamente sólo dentro de los límites de cada suceso. Contemplamos el movimiento de los astros y nos impresiona el fenómeno celeste de la aparición y la desaparición de la luz, unidad temporal del día, o de la noche. Nos transportamos en hombros de nuestros personajes y observamos la transformación caleidoscópica del paisaje.

Por allí íbamos los dos, uno detrás de otro, de pueblo en pueblo. [...] Un día encontramos a unos peregrinos. Anacleto estaba arrodillado encima de un hormiguero, enseñándome cómo mordiéndose la lengua no pican las hormigas... ("Anacleto Morones" p. 139).

Para la edad de los protagonistas, este tiempo extremadamente intenso en acciones, pero indefinido, no tiene ninguna validez. Aquí esto también es un hiato extratemporal entre dos momentos biológicos: el despertar de la pasión y la satisfacción de ésta. Como en el caso de los cuñados incestuosos de "Talpa".

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo [...]; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba [...]. Lo que queríamos era que se muriera (pp. 52-53).

Se sobreentiende que el tiempo de aventuras en los cuentos rulfianos no está privado de toda ciclicidad natural y vital, si bien no hay un orden temporal ni medidores humanos que lo vinculen a los momentos de la vida de los hombres, si se asocia con algún elemento natural que se repite. Por supuesto que tampoco puede hablarse de una localización histórica completa, ya que sólo encontramos unas cuantas alusiones a los acontecimientos más trascendentes de la historia nacional. Este tiempo sin tiempo de **El llano en llamas** lo expresa muy bien el viejo narrador de "La Cuesta de las Comadres", quien observa:

Sin embargo, de aquellos días a esta parte, la Cuesta de las Comadres se había ido deshabitando. De tiempo en tiempo, alguien se iba; atravesaba el guardaganado donde está el palo alto, y desaparecía entre los encinos y no volvía a aparecer ya nunca. Se iban, eso era todo (p. 22).

En este tiempo no cambia nada: el mundo sigue siendo el que fue; biográficamente la vida de los héroes tampoco varía, no envejecen ni evolucionan, se estancan en sus recuerdos. Para Bajtín, este tiempo vacío en nada deja huella alguna, ningún indicio conservado, de su fluir. Es sólo un hiato extratemporal surgido entre dos momentos de una serie temporal real.

Los personajes de **El llano en llamas** viven una vida bastante intensa: un solo día, una sola hora y hasta un solo minuto más temprano o más tarde tienen en todas partes una importancia decisiva o fatal. Recuérdese, por ejemplo, la aprehensión de Juvencio Nava; o la pérdida de la cosecha y de la Serpentina del cuento "Es que somos muy pobres". Todos los días, horas y minutos considerados dentro de los límites de las distintas aventuras, no se unen entre sí en una serie temporal real, no llegan a ser días y horas de la vida humana, sino momentos de una serie temporal subjetiva, tal es el caso

de "La herencia de Matilde Arcángel", "Acuérdate" e inclusive de "Anacleto Morones" y "El llano en llamas".

Todos los momentos del tiempo infinito en los cuentos de **El llano en llamas** están regidos por una fuerza: *la casualidad*. Tiempo compuesto por simultaneidades y heterotemporalidades casuales. El mejor ejemplo de ello lo observamos en "El hombre" donde una serie de elementos entran en juego para determinar la vida o el destino de sus héroes.<sup>14</sup>

En los cuentos de **El llano en llamas** los momentos del tiempo [al igual que en la novela griega de aventuras] descansan en los puntos de ruptura del curso normal de los hechos. Cuando esta serie se interrumpe da lugar a la intervención de fuerzas no humanas. En este tiempo a los hombres simplemente les ocurre "algo". Esto queda esclarecido en el siguiente comentario del narrador de "Diles que no me maten":

"Al menos esto –pensó– conseguiré con estar viejo. Me dejarán en paz." Se había dado a esta esperanza por entero. Por eso era que le costaba trabajo imaginar morir así, de repente... (p. 83).

Al parecer, la casualidad es una forma de manifestación necesaria en la vida de los personajes rulfianos. Bástenos recordar al protagonista de "Paso del norte", "Acuérdate" y "En la madrugada" para comprobarlo. "Me llegaron con ese aviso. Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo. [...] Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser..." (p. 47). Este es un ejemplo del azaroso destino de las creaturas rulfianas.

Ahora, veamos ciertos momentos más generales de los cronotopos narrativos, los distintos motivos que entran como elementos componentes en el argumento de los cuentos. Motivos como el encuentro y la despedida, la pérdida y el hallazgo, la búsqueda

---

<sup>14</sup> El <<tiempo casual>> de las aventuras, como le llama Bajtin, es el tiempo de la intromisión de las fuerzas irracionales en la vida del hombre; la injerencia del destino, los dioses, los demonios, los malvados quienes utilizando como instrumento la casualidad y la heterotemporalidad acechan y esperan el momento oportuno para atrapar a su presa.

y el reconocimiento, que forman parte constitutiva en los argumentos de *El llano en llamas*.<sup>15</sup>

En todo encuentro la determinación del tiempo es indivisible de la determinación del espacio. También en el motivo negativo --<<no se encontraron>>, <<se separaron>>-- se conserva lo cronotópico, pero uno u otro miembro del cronotopo se da con signo negativo: no se encontraron porque no llegaron al lugar señalado al mismo tiempo, o porque al mismo tiempo se encontraban en lugares diferentes, por ejemplo, en "El hombre", José Alcancía se lamenta el haber estado ausente en el momento que el criminal llega a su casa y mata a su familia: "Tal vez esté lleno de rencor conmigo por haberlo dejado solo en nuestra última hora [...] La cosa es que yo no estuve contigo" (pp. 39 y 41).

En *El llano en llamas*, el motivo del encuentro recibe matices diferentes, incluidos los de valor emocional. Rulfo generalmente esquivo los encuentros interpersonales, omite un personaje y deja al otro dialogando (monologando). Algunos ejemplos de ello los encontramos en: "El hombre" donde se escamotea el encuentro entre el asesino y sus víctimas, el borreguero y el licenciado, e inclusive, José Alcancía y el Hombre.<sup>16</sup> Sin embargo, el encuentro entre personajes es muy importante y significativo en estos textos, es la forma por la que se revela el destino humano. Aunque físicamente no se observe ningún encuentro tremendo o portentoso, el soliloquio de los personajes revelan su existencia: "¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi? De haberlo sabido [...]" (p. 43). El narrador tiene un poder mayor sobre los datos espaciales y temporales, puede manipularlos por medio de las oposiciones relativas entre

---

<sup>15</sup> Bajtin, en su estudio antes citado, enlista una serie de elementos constitutivos en el argumento de las novelas, que por su naturaleza, afirma él, son cronotópicos: encuentro, despedida, pérdida, hallazgo, búsqueda, reencuentro, reconocimiento, etc.

<sup>16</sup> El encuentro, indica el analista soviético, es uno de los hechos formadores del argumento de la épica. Asociados con este motivo encontramos la separación, la huida, el hallazgo, la pérdida, el matrimonio, similares por la unidad de las determinaciones espacio-temporales con el motivo del encuentro.

sus puntos de referencia, sus perspectivas y distancias, puede omitir datos espaciales para lograr un efecto estético.

Una significación especialmente importante, como vimos en páginas anteriores, la tiene el estrecho nexo del motivo del encuentro con el cronotopo del camino. Hay en este espacio una dimensión misteriosa, muy difícil de caracterizar. La profundidad en este espacio humano no debe confundirse con la distancia ni con la lejanía. La profundidad de este espacio es de modo esencial un estado en que se unen y quizá se confunden lo lejano y lo próximo y con ellos el cosmos y el alma. Buenos ejemplos de todo esto lo podemos encontrar en aquellos textos de Rulfo donde el camino es un protagonista ideal para la revelación del misterio como: "Talpa", "El llano en llamas", "Nos han dado la tierra", "El hombre", "Diles que no me maten" y "No oyes ladrar los perros". La importancia del cronotopo del camino es enorme en **El llano en llamas**, ningún cuento pasa por alto las variaciones del motivo del camino o viaje, y muchos otros están contruidos directamente sobre la base de este cronotopo.

En **El llano en llamas** hay tres cuentos que para poder desarrollarse necesitan de espacio suficiente. Estos textos son: "El hombre", "El llano en llamas" y "La noche que lo dejaron solo". En ellos la simultaneidad y la heterotemporalidad casuales de los fenómenos están relacionadas de modo inseparable con el espacio, que se mide, ante todo, por la lejanía y la cercanía. La persecución observada en estos cuentos presupone la superación de la lejanía y de determinados obstáculos espaciales. La huida, la persecución y la búsqueda, que desempeñan un gran papel en los cuentos "El hombre" y "El llano en llamas", necesitan grandes escenarios, la llanura, el camino, para desarrollarse. Salvo textos como "Acuérdate" y "El día del derrumbe" donde el tiempo y el espacio permanecen al margen del discurso puesto que son evocados por el narrador, en todos los demás textos los elementos tempo-espaciales son explícitos.



El cautiverio y la cárcel presuponen el encerramiento y el aislamiento del héroe en determinado lugar del espacio, lo que obstaculiza el movimiento espacial ulterior hacia el objetivo. Algunos ejemplos son: "Luvina", "En la madrugada", "La Cuesta de las Comadres" y "Anacleto Morones". Y, en general, la mayoría de los cuentos que integran el volumen **El llano en llamas**, donde los protagonistas se encuentran anclados al espacio por temor (La Cuesta de las Comadres), por tradición (Luvina), por dominio del cacique (En la madrugada).

El cronotopo de aventuras, según parece, se caracteriza por una relación técnica abstracta del espacio y el tiempo, por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y por la trasladabilidad de éstos en el espacio.<sup>17</sup>

Otro aspecto digno de rescatar en los cuentos de Rulfo es la poca descripción, todo lo que se describe en ellos es algo aislado y singular. En ninguna parte se ofrece una descripción amplia y detallada del lugar, sus particularidades, sus diferencias respecto a otros y sus nexos. No se describen las costumbres ni el modo de vida del pueblo, sólo alguna extraña costumbre no relacionada con algo, el no poder abandonar a sus muertos (Luvina), el no saber a dónde ir (La Cuesta), el pelear por pelear sin razón alguna (El llano). De curiosidades y rarezas aisladas y no vinculadas unas con otras están llenos los espacios del mundo ni tan ancho ni tan ajeno de **El llano en llamas**.

El momento mismo del viaje, del camino, ostenta un carácter real e introduce un centro organizativo en la serie temporal de los cuentos.

Respecto a la imagen del hombre en estos cuentos de Rulfo, es perfectamente comprensible que, ante fatales circunstancias, por la concepción que tenía el autor del mundo y de la vida, el hombre sea pasivo e invariable; a este hombre todo le sucede y carece por completo de alguna iniciativa: es sólo el sujeto físico de la fatalidad, sus acciones muestran un carácter espacial elemental, el arraigo a la tierra, al terruño que los vio nacer los luvinenses que no se marchan por no poder llevarse a sus muertos, el

---

<sup>17</sup> Cfr. M. Bajtín *Op. cit.*, pp. 269 y ss.

multiasesino que sueña con poder llegar algún día a su tierra, el viejo asesino de Lupe Terreros que mira la tierra como si fuera la última vez. Todas las acciones de los héroes se reducen a un movimiento forzoso en el espacio, Juvencio Nava, Justino Nava, el padre de Ignacio, todos realizan desplazamientos en contra de su voluntad, guiados por una imperiosa necesidad.

–Ya debemos estar llegando a ese pueblo [...] Este no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca ("No oyes ladrar los perros" (pp. 113-114)).<sup>18</sup>

En "Diles que no me maten" sucede algo similar, por ejemplo, cuando el narrador dice: "Caminó entre aquellos hombres en silencio [...] Sus ojos, que se habían apeñuscado con los años, venían viendo la tierra, aquí, debajo de sus pies, a pesar de la oscuridad. Allí en la tierra estaba toda su vida. Sesenta años de vivir sobre de ella" (pp. 84-85).

En "Talpa" el tiempo adquiere en ocasiones un carácter sagrado, por ejemplo, en los periodos o momentos en que los personajes reactualizan, a través de sus fiestas y ritos, el obrar primigenio de la divinidad; en algún momento Tanilo Santos rememora el novenario del Sr. de Tolimán donde: "bailaba la noche entera hasta que sus huesos se aflojaban, pero sin cansarse" (p. 57). Pero el martilleo de los hechos en **El llano en llamas** no tritura ni forja nada; el producto resiste la prueba, en esto radica el sentido artístico-ideológico de los cuentos de Rulfo. En los textos analizados no se observa por ninguna parte ese lamento del hombre renacentista por el paso del tiempo: Quevedo, Calderón o Manrique, tampoco vemos el caos cronológico del hombre moderno o, la

---

<sup>18</sup> En esta cita se pueden observar algunos aspectos interesantes como el uso del gerundio con un verbo en reposo, *estar llegando*, seguido de la preposición <<a>> que le da movimiento a la acción. Por otro lado el razonamiento del padre de Ignacio hace pensar en el camino como un "no lugar" puesto que le es adverso.

obsesión por medirlo todo. En Rulfo sólo persiste un sentimiento de inmovilidad que tal vez sea una forma de manifestar lo eterno.

En "El llano en llamas", al parecer, encontramos un cambio o transformación del personaje, *El Pichón*. En este cuento se dan imágenes distintas de un mismo hombre, unidas finalmente como épocas y etapas diferentes de su trayectoria vital. Aquí no hay desarrollo en el sentido exacto de la palabra, sino crisis y renacimiento:

--Tengo un hijo tuyo --me dijo después--. Allí está. Y apuntó con el dedo a un muchacho largo con los ojos azorados: [...] --También a él le dicen el *Pichón* -- volvió a decir la mujer[...] Pero él no es ningún bandido ni ningún asesino. El es gente buena (pp. 79-80).

El hijo del Pichón es el símbolo de un ciclo que se cierra y surge otro, una forma de triunfar el bien sobre el mal, puesto que él ya no es ni ladrón ni asesino.

Pero al igual que en los otros cuentos de Rulfo, aquí no hay una vida biográfica sino uno o dos momentos que deciden el destino de ésta. En correspondencia con ello el texto sólo ofrece dos o tres imágenes diferentes de un mismo hombre, separadas y unidas por sus crisis y renacimientos. En este contexto, la vida de las criaturas rulfianas no se rige por el tiempo biográfico en un sentido estricto, sino por momentos excepcionales y extraordinarios de la vida humana. Y aunque observamos huellas de este tiempo en la vida del hombre, sigue siendo de aventuras puesto que está sometido a momentos excepcionales y extraordinarios, determinados por la casualidad, la simultaneidad y la heterotemporalidad.

El sentimiento de culpa del personaje lo entrega al poder de la casualidad. Toda la serie de aventuras que experimenta *El Pichón*, como el protagonista de "El hombre", se elabora como el castigo y la redención. Pero las aventuras que se manifiestan en **El llano en llamas** están subordinadas a otra serie que la abarca y asimila: culpa-castigo, redención-felicidad. El castigo por necesidad sigue a la culpa, al castigo infligido siguen por necesidad la purificación. El castigo, en las criaturas rulfianas, también se revela

como fuerza purificadora para mejorar al hombre, esto se observa muy bien en "Talpa" y en "Luvina".

En "Paso del Norte" la culpa, el castigo, la purificación y la felicidad ostentan un carácter privado-individual. La actividad humana carece de momento creador: se manifiesta negativamente. En el mundo circundante, esta serie temporal, no deja marca alguna. El hombre cambia, sufre la metamorfosis de una manera totalmente independiente del mundo; el propio ambiente permanece invariable. La serie temporal fundamental de estos cuentos es hermético y aislado, no se localiza en el tiempo histórico, aunque existe un tiempo cotidiano tangible y medible.

Pasó la tarde sin ver pasar a nadie. Llegó la noche. Algunos pensamos que tal vez hubieran agarrado otro camino. Esperamos detrás de las puertas cerradas. Dieron las nueve y las diez en el reloj de la iglesia (pp. 130-131).

En la mayoría de los cuentos que integran **El llano en llamas** encontramos como característica la fusión de la trayectoria vital del hombre con su camino-avance real por el espacio, los viajes; esto crea un peculiar cronotopo del camino de naturaleza un tanto folklórica, pues la realización de la metáfora del camino de la vida en sus diversas modalidades, desempeña un gran papel en la naturaleza humana de estos personajes. El camino jamás es sólo eso, sino el todo o una parte del camino vital, por ejemplo: los caminos que no llevan a ninguna parte son propios de hombres sin esperanzas de vida; recuérdense, por ejemplo: "Talpa", "El hombre", "Nos han dado la tierra", "No oyes ladrar los perros", sobre todo, cuando el padre de Ignacio afirma: "Este no es ningún camino"; las señales del camino son señales del destino. Por eso, asegura Bajtín, "el cronotopo novelístico del camino es tan concreto y orgánico que está impregnado tan profundamente de motivos folklóricos" (*Idem*).

En los textos hasta ahora analizados, el desplazamiento del hombre en el espacio y sus aventuras, pierden el carácter técnico-abstracto de combinación de las determinaciones espaciales y temporales: cercanía-lejanía, simultaneidad-heterotemporalidad. El espacio se hace concreto y se satura de un tiempo más sustancial. Se llena de un sentido vital real y recibe una relación importante entre el personaje y su destino. Este cronotopo está tan pleno, que en él adquieren un significado nuevo y mucho más concreto: el encuentro, la separación, el enfrentamiento, la huida, etc., de esto encontramos ejemplos en: cuentos como "Diles que no me maten", "Nos han dado la tierra" y "El llano en llamas".

Ahora bien, otra forma del cronotopo, según Bajtín, es el tema de lo público y lo privado. En la vida particular y privada, por su propia esencia no existe nada público. Todos los hechos son asuntos particulares de personas aisladas, no se someten a la consideración pública en las plazas. Lo que transforma este ritmo de vida es el delito. El delito es ese momento de la vida privada donde ésta se hace involuntariamente pública. De ello tenemos ejemplos en "Diles que no me maten", "La Cuesta de las Comadres" y "El hombre". Todo marchaba bien en la vida de los protagonistas, vida que no importaba a nadie, hasta que por azares del destino cometen un delito y se vuelven públicos.

La vida privada, a diferencia de la pública, no deja lugar para un contemplador "tercero" que tuviera el derecho de observarla, juzgarla y valorarla permanentemente. Ella se lleva a efecto entre cuatro paredes y dos pares de ojos. Mientras que en la vida pública se presupone siempre un espectador. El hombre público vive y actúa con la gente, pues por naturaleza es un hombre visible, abierto, audible.

La literatura de la vida privada es la literatura del fisgoneo, del ver y oír a hurtadillas, "cómo viven los demás". La vida privada se revela o a través de los delitos penales o bien por pruebas testimoniales, las confesiones de los enjuiciados, esto lo vemos en: "El hombre", "Acuérdate", "Anacleto Morones" y "No oyes ladrar los perros", entre otros.

En los cuentos de **El llano en llamas** lo fundamental no es el material penal sino los secretos cotidianos que ponen al desnudo la naturaleza del hombre, todo aquello que sólo se puede ver y escuchar a hurtadillas, por ejemplo: la situación de los luvinenses, la vida de los Torrico, la vida de Justo Brambila.

Pero ¿en qué tiempo se revela esa vida privada ordinaria? El tiempo en la mayoría de estos cuentos no es cíclico. La repetición no se plantea como algo preponderante en este tipo de textos. Salvo en aquellos cuentos donde hay reminiscencias mítico-religiosas o agrícolas, como "Taipa", "Macario" y "Diles que no me maten". Bajtín ha señalado muy bien la diferencia entre uno y otro tiempo cuando afirma que el tiempo cíclico se distingue del tiempo cotidiano novelístico, porque el último está desarraigado de la naturaleza. Los motivos de la naturaleza aparecen sólo en la serie culpa-redención-felicidad.

En cuentos como "Anacleto Morones", "Luvina", "En la madrugada", "El llano en llamas" y "Diles que no me maten" la existencia cotidiana es un infierno, un ámbito de expiación y castigo de las faltas cometidas, una tumba donde el sol no brilla, ni hay un cielo lleno de estrellas, es, por decirlo así, el reverso de la vida verdadera. En el centro de este tipo de relación, según el crítico soviético, está la obscenidad; el reverso del amor sexual, ajeno a la procreación, al relevo de las generaciones y a la constitución de la familia y el hogar. Recordemos, por ejemplo, la relación incestuosa de Justo Brambila y Margarita, Natalia y su cuñado, Anacleto Morones y su hija, Matilde Arcángel y su hijo, o bien, la relación que se establece entre Felipa y Macario, la del padre del protagonista de "Paso del Norte" y su nuera, Tránsito; en todas estas relaciones encontramos las características de la obscenidad señaladas por Bajtín, es un amor estéril, que no conduce a la felicidad sino a la frustración. Pero alrededor de este núcleo sexual de la cotidianidad —las infidelidades, los asesinatos— se sitúan otros momentos de la misma: la violencia, el robo, el engaño.

En este torbellino de la vida privada, el tiempo carece de unidad e integridad. Se encuentra fraccionado en diversos cortes que abarcan episodios singulares de la existencia cotidiana. Pero son aislados y autosuficientes. Por lo que el mundo cotidiano está disperso y fraccionado y no tiene nexos esenciales. No está penetrado de una serie temporal con su regularidad y necesidad específicas. Los cortes temporales de los episodios están colocados como perpendicularmente a la serie principal culpa-castigo-redención-purificación-felicidad.

En los cuentos de **El llano en llamas**, que ahora me ocupan, predomina la culpa y el castigo pero no la redención-purificación y mucho menos la felicidad, puesto que los momentos felices son efímeros. Por lo tanto, el tiempo cotidiano no es paralelo a esta serie principal y no se entrelaza con ella, simplemente la toca, de manera esporádica.

El mundo cotidiano en Rulfo es estático: en él no hay desarrollo, pero, indiscutiblemente, en el tiempo rulfiano se manifiesta la diversidad social, y sus pequeñas muestras de contradicciones le dan al tiempo un carácter histórico.

## CONCLUSIONES

El análisis de algunos aspectos temporales y espaciales en **El llano en llamas** me ha hecho concluir en varios puntos favorables para la comprensión de los personajes y de la estructura de los cuentos de Juan Rulfo.

En el capítulo relacionado con la temporalidad en **El llano en llamas** se observó cómo están estructurados los cuentos y además que en toda la obra existen una serie de elementos que se repiten: palabras, frases, situaciones, paisaje, objeto, personaje, imagen, motivo. La presencia de dichos elementos en la narrativa rulfiana no es producto de la casualidad sino de intenciones estructurales del relato. La repetición incesante del <<Ya mirará usted...>>, <<Ya lo verá usted...>> en "Luvina" confirma el carácter cerrado de la estructura narrativa de la mayoría de los textos del escritor jalisciense. Mientras que en cuentos como "Talpa" y "Macario" observamos la peculiar manera de Rulfo para terminar su narración en la misma forma que como la inició, ofreciéndole al lector la sensación de un regresar a lo mismo, de girar en el propio lugar, como si el tiempo se expresara en ciclos. Así pues, los elementos recurrentes en la narrativa rulfiana cumplen una función estructural, forman la arquitectura formal y temática de la obra. El carácter repetitivo de cuentos como: "Luvina", "Macario", "Talpa" y "Es que somos muy pobres" evidencian la intención, por parte del autor, para destacar algunos componentes del cuento, que de manera aislada sólo tendrían valor estilístico y no como la única forma de captar el resultado literario final.

En este mismo capítulo fue interesante observar la maestría de Rulfo para resolver el problema de cómo trasladar los acontecimientos del mundo real al ficticio. Rulfo, lejos de ser un narrador tradicional, no presenta los hechos en el orden en que debieron suceder, puesto que esa ordenación cronológica de los acontecimientos se muestra ineficaz al pretender captar la realidad. Generalmente Rulfo comienza sus narraciones <<in media res>> demostrando que tiene la necesidad de captar la realidad



de otro modo. De ahí la sensación del lector de presenciar, desde el inicio de la obra, un acontecimiento ya concluido, por ejemplo: el asesinato de don Lupe Terreros, la muerte de Matilde Arcángel, la muerte de los Torricos, etc.; a Rulfo, no le interesa mucho el tiempo que se registra de derecha a izquierda en las manecillas del reloj, el tiempo objetivo, sino el tiempo humanamente vivido, relativo y problemático. Por eso, observamos con frecuencia en **El llano en llamas** un desorden cronológico, una fragmentación de los episodios, como en "El hombre", para mostrar la complejidad del mundo narrado; pero todo esto, como bien lo señaló José Carlos González Boixo, este tratamiento del tiempo en Rulfo responde a su visión del mundo.<sup>1</sup> Esto se confirma en las siguientes palabras del escritor mexicano hechas a la revista Chilena **Cormorán** [año I, No. 2, en octubre del 69, p.5]: "La vida es caótica. No tiene una secuencia lógica. Hay enormes lagunas en que no nos sucede nada [...] Al romper una tradición, el artista ha llegado un poco más a su verdadera realidad, que en sí es una propiedad de su personalidad o es una cosa particular de su propia índole humana". Así pues, en este capítulo se demostró, a través del análisis temporal, cómo un tema no literario: el tratamiento del tiempo, se transforma en asunto literario. Pues los saltos temporales, los retrocesos, las narraciones múltiples y la simultaneidad, etc., son recursos con los que el escritor, indiscutiblemente, construye su obra.

En **El llano en llamas** el manejo temporal le crea al lector un amplio espectro de sensaciones, por ejemplo, el lento transcurrir de las cosas se ve transformado por estrategias del autor para hacer avanzar su narración en la aparente inmovilidad. En primera instancia, el hecho de que todo acontecimiento significativo esté radicado en el pasado trae consecuencias muy especiales al estilo rulfiano; el predominio de los tiempos verbales en las narraciones revela que está en el verbo la expresión de los cambios, movimientos y alteraciones de los objetos en relación con el mundo exterior; se puede inferir, al mismo tiempo, que es mediante el verbo como se expresan no sólo los cambios

---

<sup>1</sup> Cfr. J. C. González Boixo. "El tiempo como técnica narrativa" *Op. cit.* pp. 217 y ss.

y alteraciones de las cosas en la narración, sino también las actividades de las creaturas ficticias en relación con el mundo que las rodea; pues los verbos, afirma Rafael Seco, son las palabras que expresan lo que les ocurre a las cosas.<sup>2</sup> Es importante señalar que en los cuentos de Rulfo, la mayor parte de los verbos se encuentran en modo indicativo. El uso constante del indicativo tiene una intención: convencer al lector de la realidad de los hechos. Asimismo, entran en juego otros elementos oracionales como: los complementos circunstanciales de tiempo, particularmente los adverbios, que permiten al autor relatar sin presentar las acciones en el orden en que sucedieron sino como él desea, logrando una serie de reacciones en el lector; por ejemplo, pueden crear expectativas, sorprender o desconcertar. Los verbos en copretérito y pospretérito, así como el presente y el pretérito de subjuntivo, dan la sensación de acciones inconclusas; por su parte, el gerundio y las preposiciones refuerzan la intención del escritor, pues mientras el primero, forma frases de carácter durativo o progresivo con un verbo de reposo o de movimiento, las preposiciones como la <<a>> indica movimiento aun en situaciones de reposo.

Rulfo, al igual que todo artista, tiene la intención de exorcizar el tiempo cronológico que trae el devenir y atormenta la conciencia humana. **En el llano en llamas** Rulfo elige, para conjurar la temporalidad, el camino de las alusiones al tiempo calendárico, para luego demostrar su insignificancia respecto al tiempo de la eternidad. En los textos de **El llano en llamas** están permitidos toda clase de juegos temporales: remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinar el presente, el pasado y el futuro; modificar el pasado, girar en la ruleta inacabable del tiempo cíclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito o negarlo. Tal es el caso de "El hombre" donde los modos especiales del tiempo se conectan con las cíclicas manifestaciones de la duración cósmica: "No era tiempo de hojas. Era ese tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres" (p. 37). O bien, "En la madrugada" y "Talpa" donde se reconstruye un espacio sagrado que se confrontan con los acontecimientos exteriores. Una percepción del tiempo

---

<sup>2</sup> Cfr. Rafael Seco. "El verbo", *Op. cit.*, pp. 60-113.

infinito, caótico o regresivo lo encontramos en "La Cuesta de las Comadres", "La herencia de Matilde Arcángel", "Acuérdate", "Anacleto Morones", e inclusive, en "El llano en llamas"; en estos casos, para crear la pluralidad de sensaciones temporales, Rulfo se vale del recurso del ensimismamiento, rasgo invariable de las estáticas criaturas llaneras, que viven en un momento casi muerto donde el presente se vuelve pasado y el pasado presente, en medio de un continuo vaivén discursivo.

El capítulo segundo dedicado al análisis topológico me permitió vislumbrar que la sociedad representada por Rulfo en **El llano en llamas** está regida por los imperativos del silencio, el miedo y el secreto. La presencia de culpa hace aparecer presagios funestos que crecen paulatinamente y llenan de prevención a los personajes, quienes, para preservarse, se esconden en los montes, en los cerros, en los coamiles, en las barrancas, o bien, se internan en la oscuridad. Son muy reveladoras las palabras del narrador de "En la madrugada": <<No sentía dolor, sólo una cosa negra que le fue oscureciendo el pensamiento hasta la oscuridad total>>. Si uno se detiene a observarlos, habrá de descubrir la ceguera en la que viven, ausentes de la luz de la verdadera razón: Taniño Santos, sin conciencia ya, obedece la orden de una voluntad superior que no acierta tampoco, como la de él mismo, a descubrir la verdad, pero que impone torpemente su mandato. Los llaneros, sin conciencia política alguna, pelean para uno y otro bando sin saber por qué ni para qué lo hacen. Padre e hijo en "No oyes ladrar los perros" y "Diles que no me maten" con reproches y mutismos, marchan como ciegos hacia su muerte. Matilde Arcángel, sin lograr ver el peligro que pueda aguardarle, se entrega ciegamente al monstruoso cacique. Remigio Torrico, sin alcanzar a comprender las razones de la muerte de su hermano, y sin que él se haya dado la posibilidad de escuchar, muere en un acto ciego, absurdo e inútil. Todas estas criaturas son víctimas inocentes del ciego y fatal destino. El pesimismo de Rulfo llega a límites intolerables de amargura, pues no ofrece salida alguna para esta sociedad degradada, en donde seres ciegos caminan y tropiezan sin poder alcanzar la luz. Es este un mundo sin esperanza,

pues el horizonte no se ofrece a los destinos individuales ni colectivos como instancia restauradora. Así las cosas, la imagen que acude una y otra vez a la mente del lector es la de un infierno al que se le ha negado toda salvación.

Resultó interesante observar cómo están distribuidos los espacios físicos que pueblan el microcosmos rulfiano; en primer lugar, se podría decir que los espacios en donde se llevan a cabo los principales acontecimientos son escenarios abiertos: el llano, el coamil, la ribera del río, el camino; los espacios cerrados como la casa, la iglesia o la cárcel son muy escasos, sin embargo existen, pero a pesar de esta gama de posibilidades tópicas, Rufo elige y prefiere desarrollar un acontecimiento en sitios descampados: el llano como en "Nos han dado la tierra" y el cuento que da título al libro, el camino que serpentea entre cerros como en "El hombre", o a medio camino entre un poblado y otro como en el caso de "El día del derrumbe", "Luvina" y "Talpa". Si observamos detenidamente estos espacios y los asociamos con la situación de cada personaje, veremos cómo personaje y espacio se impregnan de significado, por ejemplo, los espacios descampados propios de la incertidumbre y el peligro le corresponde a los varones, el inmenso llano de "Nos han dado la tierra" [terreno deslavado y duro donde ni el polvo se levanta] se transforma ante la mirada de los campesinos como el protagonista despiadado; su eterna aridez revela la miseria espiritual y física de los personajes. Lo mismo puede decirse del "camino sin orillas", o del río que serpentea apacible entre las casuarinas, o del pueblo abandonado y gris de "Luvina" o de "La Cuesta de las Comadres". Los lugares y los objetos cumplen una función cultural y social determinada, y añaden una significación al relato: no es indiferente si una acción ocurre en un lugar abierto o cerrado, desierto o urbanizado, en la ribera del río o ante un altar. Las informaciones invisten al escenario de un carácter que repercute en los demás elementos y en el significado de las acciones mismas.

Los límites entre un espacio abierto y uno cerrado son muy débiles y escuetos; ante el espacio de la casa, la iglesia o la cárcel se imponen los espacios descampados y abiertos, pero a pesar de ello, al parecer, cada uno exige el respeto a su territorialidad, no debe un hombre incursionar en un territorio ajeno so pena de sufrir las consecuencias: Justo Brambila, por ejemplo, paga con su vida la osadía de violar el espacio de su sobrina; el viejo Esteban paga con la cárcel su atrevimiento: "busqué donde estuviera bajita la barda y por allí me trepé y caí al otro lado" (p. 46); a Juvencio Nava también le cuesta la vida el violentar un territorio ajeno: "se puso a romper la cerca y a arrear la bola de animales flacos hasta las paraneras para que se hartaran de comer [...] Así de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir" (p. 82); Odilón Torrico muere cuando invade el espacio de los Alcaraces, la extraterritorialidad hace acto de presencia en "Paso del Norte", aquí los protagonistas pagan con su vida el intento de incursionar en un espacio ajeno al nacional. Tampoco la mujer puede invadir el territorio de los hombres sin atenerse a un nefasto resultado, por ejemplo: Matilde Arcángel pierde la vida en un camino; las <<viejas>> de Amula al incursionar en el espacio de Lucas Lucatero se degradan y pierden su dignidad; las hermanas de Tacha que son corridas por el padre debido a que salen por las noches a sus encuentros amorosos con los hombres en el llano. La noche también se espacializa, puesto que la oscuridad, asociada con el mal, protege a algunos hombres para cometer sus fechorías.

Los textos analizados en **El llano en llamas** han permitido observar que los lugares del universo rulfiano tienen por lo menos tres rasgos comunes. Son identificatorios, relacionales e históricos. Las reglas impuestas desde el hogar materno, las leyes no escritas del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social. Por ejemplo, Matilde Arcángel no es de Corazón de María "sino de un lugar más arriba que se nombra Chupaderos" (p. 126); las hermanas del protagonista del cuento "Es que somos muy pobres" al desacatar

las normas de la casa familiar son echadas a la calle; o bien, los habitantes de Luvina quienes prefieren morir de hambre antes que abandonar el pedazo de terruño que les corresponde. Cada personaje de **El llano en llamas** hace alusión en algún momento de su historia al lugar de nacimiento, lugar que debería obedecer a la ley de lo "propio" [en Rulfo no parece observarse esta obediencia], puesto que, según Aristóteles, es la superficie primera e inmóvil de un cuerpo que rodea a otro o, el espacio en el cual un cuerpo es colocado.

Como quedó establecido en páginas anteriores, no existen en **El llano en llamas** espacios puros. En realidad en el mundo rulfiano los lugares y los <<no lugares>>, así como los ámbitos-escenarios-territorios-espacios se entrelazan, se interpenetran. Si llamamos lugar a la casa o residencia humana y no lugar a los espacios de tránsito por donde cruzan los hombres, los personajes llaneros tienden hacia los no lugares, son personajes de tránsito; esto nos lleva a concluir que el hombre del microcosmos rulfiano está en su casa cuando se encuentra a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida. El signo de que los personajes no estén en su hogar sino huyendo en los montes, valles, ríos, coamiles y caminos, es porque no se hace entender con los demás.

Tres fueron los motivos cronotópicos fundamentales en **El llano en llamas** y que se señalaron en el último apartado de esta tesis: el motivo del viaje, el motivo del encuentro y la huida. **El llano en llamas** inicia precisamente con un texto cuyos protagonistas realizan sus acciones y cuentan su penosa vida en un viaje a través del camino que atraviesa el llano.<sup>3</sup> Tanto el viaje como el encuentro son hechos formadores del argumento épico; asociado con este motivo está también la huida. Pero todas estas acciones cobran significado en el inmenso cronotopo del camino, metáfora del transcurrir de la vida humana. Tan importante resulta el cronotopo del camino en **El llano en llamas** que ningún cuento deja de registrar las variaciones del viaje que realizan los

---

<sup>3</sup> "Nos han dado la tierra", Juan Rulfo **Obras**, México, FCE, 1987 (Letras Mexicanas)

protagonistas. El cronotopo del camino, propio de las novelas de aventuras, se caracteriza por una relación técnica abstracta del espacio y el tiempo, por la reversibilidad de los momentos de la serie temporal y por la "trasladabilidad" de estos en el espacio.

Así pues, el mundo rulfiano no es ni tan angosto ni tan nuestro como parece. Rulfo tomó una pequeña porción del territorio nacional (Jalisco) y desde allí proyectó la condición humana universal. En los textos analizados salta a la vista una característica, los espacios preponderantes fueron abiertos, en ellos predominaron los sitios descampados, el camino, pero sobre todo el motivo del viaje. La explicación fue que los hombres y mujeres rulfianos se encuentran en eterna pugna consigo mismos y con los demás. Estar en casa es signo de que el hombre logra hacerse entender sin problemas, sigue las normas y razones de sus interlocutores sin necesidad de largas explicaciones. Toda alteración a la comunicación retórica obliga al personaje a cruzar la frontera de un territorio a otro de un espacio cerrado y seguro hacia el <<no lugar>>, hacia la zona fronteriza de la inseguridad. Esa incompreensión de la retórica entre los personajes rulfianos se ve reforzada en el monólogo o soliloquio de sus creaturas en donde sólo escuchamos una voz monologante que interroga, pero que casi siempre se queda sin respuesta.

## HEMEROBIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Juan Rulfo. Toda la obra**, edición crítica de Claude Fell, México, Conaculta, 1992, (Colección Archivos 17).
- Rulfo, Juan. **Obras**, 3a. reimp. de la 1a. ed., 1987, proemio de Jaime García Terrés, México, FCE, 1994, (Letras Mexicanas).
- Rulfo, Juan **Pedro Páramo**, edición de José Carlos González Boixo, 10a. ed, Madrid, Cátedra, 1994, (Letras Hispánicas, 189)
- Rulfo, Juan. **El llano en llamas**, 6a. reimp de la 2a. ed , 1980, México, FCE, 1985, [1953].
- Rulfo, Juan. **Pedro Páramo**, México, FCE, 1984, (Lecturas Mexicanas, 50), [1955].

### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

#### A) LIBROS

- Giacoman, Helmy F. (editor) **Homenaje a Juan Rulfo**, Madrid, Anaya Las Américas, 1974.
- González Boixo, José Carlos. **Claves narrativas de Juan Rulfo**, León, España, Universidad de León, 1983.
- Gutiérrez Marrone, Nila **El estilo de Juan Rulfo, estudio lingüístico**, Nueva York, Bilingual Press, 1978.
- Jiménez de Báez, Yvett. **Juan Rulfo, del páramo a la esperanza, una lectura crítica de su obra**, México, FCE-Colmex, 1990.
- Ortega Galindo, Luis. **Expresión y sentido de Juan Rulfo**, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1984.
- Ortega, José. "Estructura temporal y temporalidad en **Pedro Páramo** de Juan Rulfo" en **Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo**, Madrid, Porrúa, 1976.
- Peralta, Violeta y Liliana Befumo Boschi. **Rulfo, la soledad creadora**, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. **El arte de Juan Rulfo**, México, INBA, 1965.
- Sommers, Joseph. **La narrativa de Juan Rulfo**, "Interpretaciones críticas", Antología, México, Sep-Setentas, 1994.
- Valadés, Edmundo, Noé Jitrik, et al., **Juan Rulfo un mosaico crítico** (homenaje), México, UNAM-UG-IMBA, 1988.
- Veas Mercado, Luis Fernando. **Los modos narrativos en los cuentos en primera persona de Juan Rulfo**, México, UNAM, 1984.
- Verdugo, Iber H. **Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo**, México, UNAM, 1982.



## B) REVISTAS Y PERIÓDICOS

Cobián Rosales, Felipe. <<Dato fidedigno: Rulfo nació el 16 de mayo de 1917>>, México, **La jornada**, 11 de enero de 1986.

**Cormorán**, Revista de Literatura, año 1, núm. 2, Santiago de Chile, octubre, 1969.

**Juan Rulfo. Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, Núms. 421-423, julio-septiembre, 1985.

Porrata, Francisco E. "Función y simbolismo del agua en las obras de Juan Rulfo" en **Explicación de textos literarios**, v VIII-1, Depto. de Español y Portugués, *California State University*, Sacramento, USA, 1979-1980.

## C) TESIS

Dromundo Amores, Rita. "Estructura y sentido en <<Nos han dado la tierra>> de Juan Rulfo", México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1987, [Tesis de Licenciatura].

Jiménez Domínguez, Ana Ma. "Los indigenismos en **El llano en llamas de Juan Rulfo**", México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1976, [Tesis de Licenciatura].

Kun Park, Sung "La pasión contra la historia un acercamiento a través del amor y de la muerte al tiempo y al espacio de **Pedro Páramo** de Juan Rulfo", tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1986, [Tesis de Maestría].

López Mena, Sergio. "La elaboración artística en la obra de Juan Rulfo", tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1990, [Tesis de Doctorado].

Palma Basualdo, Marcela Leticia. "**El llano en llamas**: reflexiones acerca del mito", México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977, [Tesis de Maestría].

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amezcuca, José. **Lectura ideológica de Calderón**, México, UAM-I, UNAM, 1991, (Colección CSH).

Anderson Imbert, Enrique. "Formas de la novela contemporánea", **Teoría de la novela**, Madrid, Taurus, 1974.

Augé, Marc. **Los <<no lugares>>, espacios del anonimato**, Barcelona, Gedisa, 1995.

Ayala, Francisco. **Reflexiones sobre la estructura narrativa**, Madrid, Taurus, 1970.

Bachelard, Gaston. **La poética del espacio**, México, FCE, 1965, (Breviarios, 183).

Bajtín, M. Mijail. **Estética de la creación verbal**, México, Siglo XXI, 1982.

Bajtín, M. Mijail. **Problemas literarios y estéticos**, La Habana, Arte y Literatura, 1986.

Barthes, Roland. Claude Bremond, Tzvetan Todorov, et al., **Análisis estructural del relato**, Puebla, Premia, 1991, (Red de Jonás).

- Barthes, Roland **Ensayos críticos**, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Barthes, Roland. **La aventura semiológica**, Madrid, Paidós, 1985
- Bartra, R. **La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano**, México, Enlace-Grijalbo, 1989.
- Benedetti, Mario **Letras del continente mestizo**, Montevideo, Arca, 1978.
- Benveniste, Emile. **Problemas de lingüística general**, México, Siglo XXI, 1974.
- Berstán, Helena. **Análisis estructural del relato literario**, México, UNAM-Limusa, 1998
- Beristáin, Helena. **Diccionario de retórica y poética**, 3a ed., México, Porrúa, 1992.
- Blanchot, Maurice **El espacio literario**, Barcelona, Paidós Básica, 1992
- Bodenheimer, Edgar **Teoría del derecho**, México, FCE, 1989.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet. **La novela**, Barcelona, Ariel, 1975.
- Castagnino, Raúl H. **Tiempo y expresión literaria**, Buenos Aires, Nova, s/a
- Chatman, Seymour. **Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine**, Madrid, Taurus, 1990
- Chavalier, Jean y Alain Gheerbrant. **Diccionario de los símbolos**, Barcelona, Herder, 1993.
- Domenella, Ana Rosa. **Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía**, México, UAM-I, 1989.
- Dorfman, Ariel. **Imaginación y violencia en América**, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
- Durán, Manuel **El cuento hispanoamericano ante la crítica**, Madrid, Castalia, 1973.
- Eliade, Mircea **Lo sagrado y lo profano**, Barcelona, 1992
- Eliade, Mircea. **Mitos, sueños y misterios**, Buenos Aires, Fabril, 1961.
- Forgues, Roland. **Rulfo la palabra redentora**, Barcelona, Puvill-Editor, 1987.
- Foucault, Michel, Roberto Castel, et al., **Espacios de poder**, Madrid, Endymion, 1991, (Genealogía del poder, 6).
- García Pelayo, Olivia. **Español 2, imagen de la lengua**, México, Prentice Hall, 1996.
- Genette, Gerard. **Figures II**, París, Du Seuil, 1969.
- Genette, Gerard. **Figures III**, París, Du Seuil, 1972.
- Giraud, Pierre. **El lenguaje del cuerpo**, México, FCE, 1994, (Breviarios, 367).
- Gordon, Samuel. **El tiempo en el cuento hispanoamericano**, México, UNAM, 1989.
- Greimas, A. J. **Semántica estructural**, Madrid, Gredos, 1976

- Gullón, Ricardo **Espacio y novela**, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- Hall, Edward T. **La dimensión oculta**, México, Siglo XXI, 1972.
- Iberico, Mariano **El espacio humano**, Lima, Universidad de San Marcos, 1969
- Illescas Nájera, María Dolores et al. **Un haz de reflexiones en torno al tiempo, la historia y la modernidad**, México, Universidad Iberoamericana, 1995, (Cuadernos de Cultura y Religión, 5)
- Jung, Carl G **Símbolos de transformación**, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- Kandinsky, Wassily **De lo espiritual en el arte**, México, Editorial Coyoacán, 1994
- Langowsky, Gerar J **El surrealismo en la ficción hispanoamericana**, Madrid, Gredos, 1982.
- León Portilla, Miguel **México-Tenochtitlan su espacio y tiempo sagrados**, México, Plaza y Valdés, 1987
- López, Ana María. **Anales de la literatura hispanoamericana**, vol. III, No. 4, 1975.
- López, Aralia. **De la intimidad a la acción**, México, UAM-I, 1985.
- Lotman, Jun M **Estructura del texto artístico**, Madrid, Istmo, 1978.
- Martínez, Pilar **Anales de literatura hispanoamericana**, Vol. II, No 2-3, 1973, 1974.
- Mítzy, Jean **Estética y psicología del cine**, t. II, *Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- Moliner, María. **Diccionario de uso del español**, Madrid, Gredos, 1992.
- Paramio, Ludolfo. **Mito e ideología**, Madrid, Alberto Corazón, 1971
- Paz, Octavio. **Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo**, México, Joaquín Mortiz, 1967.
- Paz, Octavio. **Corriente alterna**, México, Siglo XXI, 1967
- Paz, Octavio. **El laberinto de la soledad**, México, FCE, 1969.
- Pérez, Alberto Julián. **Poética de la prosa de J. L. Borges**, Madrid, Gredos, 1986.
- Piaget, Jean. **La epistemología del espacio**, Buenos Aires, El Ateneo, 1971
- Piaget, Jean. **La epistemología del tiempo**, Buenos Aires, El Ateneo, 1971.
- Pouillon, Jean. **Tiempo y novela**, Buenos Aires, Paidós, s/a.
- Reichenbach, Hans. **El sentido del tiempo**, México, UNA, 1959.
- Ricoeur, Paul. **Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico**, Madrid, Cristiandad, 1987.
- Ricoeur, Paul **Tiempo y narración II, configuración del tiempo en el relato de ficción**, Madrid, Cristiandad, 1987.

Seco, Rafael **Manual de gramática española**, 10a ed., Madrid, Aguilar, 1979.

**Tiempo y arte**, XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1991

Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**, México, Siglo XXI, 1983

Vargas Llosa, Mario. **García Márquez, historia de un deicidio**, Barcelona, Barral, 1971

Westheim, Paul **La calavera**, México, FCE, 1985, (Lecturas Mexicanas, 95)