

*El llano en llamas: hacia una “poética del espacio” en los cuentos de Juan Rulfo*¹

Carolina Sancholuz

Voces en el llano

Leo los siguientes versos que dicen:

Hemos venido caminando

desde el amanecer.

Ladran los perros.

Grietas, arroyos secos.

Ni una sombra de árbol,

ni una semilla de árbol,

ni una raíz de nada.

Los cerros apagados y como muertos. (2000, p. 295).

Corresponden al notable poema llamado “¿Qué tierra es ésta?”. *Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras* que José Emilio Pacheco escribiera hacia 1980, en el marco del Homenaje Nacional que se le hizo al consagrado escritor y fotógrafo en el Palacio de Bellas Artes de México, donde se expusieron las fotografías tomadas por el propio Rulfo entre los años 1940 y 1955.² No hace falta aclarar

¹ Una primera versión de este trabajo se comunicó en el Coloquio de inauguración de la Cátedra Extraordinaria Juan Rulfo *El llano en llamas*. 60 años: reflexiones multidisciplinarias, llevado a cabo en septiembre de 2013 en el Instituto de Investigaciones Filológicas y en la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

² El poema de José Emilio Pacheco se publica en el libro *Juan Rulfo. Homenaje nacional*,

que Pacheco elige fragmentos del relato “Nos han dado la tierra” para componer *con sus palabras*, tal como lo afirma el subtítulo a modo de epígrafe, un poema de intensa condensación lírica, que elude los coloquialismos o las voces regionales que caracterizan tanto a la escritura de Rulfo.

Me permito otra cita:

Somos como terrones endurecidos.
Somos la viva imagen del desconsuelo.
¿Qué tierra es ésta?
¿En dónde estamos?
Todos se van de aquí. (2000, p. 297)

Finalmente la poesía se clausura con estrofas que reiteran en posición anafórica el verbo “digan”, apelación a un ellos, plural indefinido que connota al gobierno, a las autoridades, en definitiva a quienes detentan el poder de repartir la tierra y cuyo silencio intensifica aun más, la ausencia de respuestas, el desamparo, la soledad:

Digan si hay aire y nubes.
Si hay esperanza.
Si contra nuestras penas
Hay esperanza.
(.....)
Digan si oyen alguna señal de algo
O si ven luz en alguna parte.
Digan si ven la tierra que merecemos.
Digan si contra nuestras penas
Hay esperanza (Pacheco, 2000, p. 298-299).

En ese más que derrotero trasiego que mueve a los personajes en estas citas, las voces han perdido el lenguaje que las constituye, último lazo con el ámbito propio donde era posible volver a contar, a recordar o dialogar:

México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1980. Luego Pacheco incorpora el texto en *Los trabajos del mar (1979-1983)*. Véase Pacheco (2000).

Aquí son así las cosas.
Por eso a nadie
le da por platicar
(Pacheco, 2000, p. 295)

Pareciera que las voces de Jalisco –que tanto convienen a la subjetividad poética que se sobreimprime sobre los narradores y personajes–, pueden abandonar el territorio propio para contar sus destinos aun desde esa pérdida entrañable. Pacheco ha soslayado además la precisión temporal. El texto trasciende las limitaciones que provocaba el ceñirlo a la referencia de la Revolución Mexicana en el poder, entre la reforma agraria y la guerra cristera, así como a la representación realista, ya que estética e ideológicamente no podemos circunscribirlo a ella.

El poema-homenaje de Pacheco vuelve visible de manera contundente cómo la prosa de Rulfo se impregna de un peculiar registro lírico que se concreta desde la rotunda sonoridad del título, a través de la aliteración que se establece entre *llano* y *llamas*, y que se expande a lo largo de todos los cuentos, como puede notarse en el lenguaje elegido en cuanto material flexible para la escritura poética, en la introducción de los ritmos y de los tonos, en las repeticiones. Ya lo había vislumbrado, con la agudeza que siempre lo caracterizó, Ángel Rama, cuando señalaba que en los cuentos de Rulfo el funcionamiento del imaginario proviene directamente de la poesía (Rama, 1975). Habría una articulación de la voz y la letra, cuando, como lo precisa Nicolás Rosa “la voz adviene, quizás habría que decir sobre-viene escritura” (Rosa, 1992, p. 60). Sin embargo no aludo aquí a la poesía oral sino más bien a la oralidad del texto escrito, inflexión que Jorge Monteleone caracteriza como “entonación” y que, me atrevo a afirmar, atraviesa la prosa rulfiana como ficción de oralidad. Monteleone explica la entonación en términos de una dimensión imaginaria de lo oral, es decir, aquello que el lector interioriza como la voz de un fantasma, la voz del sujeto imaginario del texto: “Es aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los impregna con la irreducible densidad de la lengua materna” (Monteleone, 1999, p. 149). Pero habría además otro aspecto de la entonación que aborda Monteleone, cuando señala la manifestación de los linajes culturales en ciertos textos, que parecieran

hablar con un tono que se reconoce en los antepasados y que podríamos pensar en los relatos de *El llano en llamas* como un sustrato del habla campesina, comunitaria, como el eco de una voz que para el autor es propia pero también otra, una especie de memoria colectiva que corresponde a culturas sin escritura donde el cúmulo de la experiencia se transmite oralmente. “Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (Rulfo, 1973, p. 219), afirma el escritor, subrayando en este gesto, en esta elección centrada en el habla, que su prosa indaga asimismo los vínculos de lo individual con lo social, donde sus lectores alcanzamos a percibir ecos y reverberaciones de otras voces que no siempre coinciden con las del narrador, como aquellas que escuchamos, por ejemplo, en los cuentos “Nos han dado la tierra”: “—Oye, Teban, ¿dónde pepenaste esa gallina?” (Rulfo, 2005, p. 11); en “Es que somos muy pobres”: “—Mi hermana Tacha está tantito así de retirado de hacerse piruja” (p. 27); en “El llano en llamas”: “— ¡Síganme muchachos, vamos a ver qué toritos toreamos!” (p. 69); en “No oyes ladrar los perros”: “Su voz se hizo quedita, apenas murmuraba” (p. 131); en “Paso del norte”: “—Y por onde vas?. —Pos por ahí padre, por onde usted dice que se fue” (p. 124).

En otras ocasiones las voces connotan una violencia asordinada, solapada en ciertos vocablos y modismos, en un particular uso de los diminutivos. Así, en “La Cuesta de las Comadres” el relato se construye a partir del procedimiento de la reticencia, el narrador pospone el reconocimiento de ser el autor del asesinato de Remigio, demorándose en referir su amistad con los violentos hermanos Torricos, tan forajidos como él mismo. Cuenta desde el presente, desde el “ahora estoy”, retro trayéndose al pasado, un tiempo indeterminado, donde menudean los detalles que eluden irónicamente la realidad de lo que ocurría en la Cuesta de las Comadres: “Eran los días en que todo se ponía de otro modo aquí entre nosotros. La gente sacaba de las cuevas del monte sus animalitos y los traía a amarrar en sus corrales” (p. 16). Imagen que se revierte con la frase “Entonces volvían los Torricos”, lo que implica el regreso del miedo y la brutalidad. El narrador se vale de la expresión vaga “tanto” y “tantito así”, que encierra una distancia con el doble sentido de cerca o lejos, de hace mucho o poco tiempo, que aparece también en otros cuentos, connotando el gesto, la ficción de oralidad. El arriero que asesinan los Torricos, dice el narrador, parece muerto, aunque acepta que quizás está “un tantito atarantado” (significa aturdido, viene de picado por la

tarántula); los difuntos Torrijos siempre “fueron buenos amigos suyos hasta tantito antes de morirse”, donde el uso del pronombre en diminutivo, provoca sin embargo un efecto opuesto, ya que no disminuye la potencial carga de violencia que acarrear los asesinatos del arriero y de los hermanos Torricos. Pero además todo ello ocurre en una dimensión espacial que atraviesa los relatos rulfianos, donde la naturaleza penetra los cuerpos, los invade, la naturaleza se hace literalmente cuerpo. Dice el narrador en “Nos han dado la tierra”: “Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello” (p. 8). La extensión del llano no lleva a ninguna parte, es la tierra prometida, el punto de llegada, un don, irónicamente expresado en el título, un enorme vacío, un encierro estéril: “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve?” (p. 8). El despojamiento es el motivo que sin cesar se reitera, mientras se enumera lo que les fueron quitando a los campesinos –las armas, los caballos. Esta crítica ocupa el primer plano o deja su eco en los textos de Rulfo, pero el universo de injusticia, crueldad, violencia, venganza y carencias que expresan trasciende el espacio preciso en que ellas ocurren, se proyectan a la condición humana en esa experiencia imaginaria y compartida de quienes muchas veces hablan ante el espacio ciego de la muerte.³

Espacios de la poesía y la violencia

Cuando Gastón Bachelard propone en su clásico estudio *La poética del espacio* examinar las imágenes literarias de los “espacios de posesión”, de lo que llama “espacios ensalzados”, “defendidos contra fuerzas adversas”, deja entrever asimismo las posibilidades de una perspectiva opuesta, la de los espacios de la hostilidad, “espacios del odio y del combate”, que solo podrían analizarse, para decirlo con palabras de Bachelard, “refiriéndose a materias ardientes, a

³ En relación al “realismo” en la obra de Rulfo coincido plenamente con los rigurosos análisis que sobre la cuestión ha planteado Françoise Perus. Cito, por ejemplo, un párrafo de la “Introducción general” de su libro *Juan Rulfo, el arte de narrar* (2012), que sintetiza muy bien este aspecto: “Al acercarse a los cuentos de *El llano en llamas*, la primera duda que surge concierne al ‘realismo’ de Rulfo. En efecto, más allá de la innegable huella del habla popular, rural o regional en el lenguaje de los narradores y personajes rulfianos, llama la atención la marcada ausencia de referencias espaciales y temporales precisas en la ambientación de las acciones, el resquebrajamiento de las tramas, y por ende la imposibilidad de trasponer los contenidos de lo narrado a los términos de una ‘realidad’ claramente acotada” (Perus, 2012, p. 22-23).

las imágenes del apocalipsis” (1992, p. 21). Precisamente en la tensión entre lo poético y lo apocalíptico, entre la posesión y lo desposeído, la figuración de los espacios en *El llano en llamas* cobra un espesor significativo. Así lo advierte Jorge Rufinelli, cuando subraya que la atmósfera desolada del paisaje rulfiano se transforma en protagonista de sus relatos, imagen que no solo es simbolización de soledad extrema sino que alude concretamente al despoblamiento del campo jalisciense en los últimos años de la Revolución Mexicana, incluida la rebelión cristera de 1926-1928: “En el ambiente físico de los cuentos de Rulfo se palpa la infertilidad de las tierras, la pobreza absoluta de los personajes, un vagar constante hacia nadie sabe dónde” (1982, p. 38).

Notamos entonces que distintos desplazamientos espaciales y temporales, concretos y simbólicos saturan los cuentos. Son con frecuencia derroteros que no conforman una trayectoria buscada o en algo lograda por los personajes. Si se puede definir como destino, difícilmente puede vérsela como culminación, o no al menos como una culminación claramente diseñada en algún momento del relato, ya que los personajes no la perciben en toda su dimensión –en buena medida porque se difumina en la narración que ha clausurado de antemano el sentido de esos desplazamientos. Los movimientos temporales contribuyen a desarticular la concatenación de la historia contada, le otorgan espesor o la desrealizan, crean distorsiones y ambigüedades, tal como se los describe en “Luvina”: “Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas, ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza” (Rulfo, 2005, p. 106).

Estos movimientos son tan errantes como los del recuerdo, con meandros y atajos que casi siempre ingresan para desbaratar su razón de ser, para mostrar su inconsecuencia, que suele lograr asidero en la oposición antes-ahora, acentuando la indeterminación temporal de los episodios narrados. Así ocurre en otros relatos como “En la madrugada”, “¡Diles que no me maten!”, “Acuérdate” o “El día del derrumbe”.

El camino es agobiante, es largo y dificultoso, pero es angustiante sobre todo porque los personajes huyen o van perseguidos, por la muerte o por la culpa. La tierra se enciende por el calor o sopla 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” (2005, p. 100), rasguña el aire, muerde o raspa las paredes, y solamente se oye el silencio, como en “Luvina”, el único caso en que se escenifica el diálogo en una atmósfera de sueño y sombras. Son peregrinajes que se conforman en una estrecha relación entre tierra y cielo. En el cuento “En la madrugada” la llegada de la niebla en el crepúsculo (“Las últimas chispas se apagan y brota el sol, entero, poniendo gotas de vidrio en la punta de la hierba” [2005, p. 43]) marca el inicio del relato, cuyo desenlace empieza a articularse ya con el sol alto, cuando el viejo Esteban “va dejando aquel reguero de sangre por todo el camino” (2005, p. 46). La naturaleza, regida por el movimiento del sol, parece seguir su curso imperturbable ante las acciones de intensa violencia provocadas por los sujetos; primero el viejo Esteban zurrando con brutalidad al becerro; luego el patrón que castiga al peón por su conducta bárbara repitiendo con su gesto la violencia, por último la venganza de Esteban, que mata a su patrón, con el sol en lo alto del cielo, cuya luz intensa revela otro crimen, el incesto entre el patrón y su sobrina. En otros relatos la imperturbabilidad del paisaje cobra fuerza en el motivo de la luz lunar, como ocurre en “No oyes ladrar los perros”, donde la luna invierte sus dones al ir llenando de sombras el camino: “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” (2005, p. 131), indicando el momento próximo de la muerte del hijo: “El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca” (2005, p. 131). Una y otra cita subrayan el contraste entre el esplendor de la naturaleza con la imagen de la luna llena, roja, y la agonía del hijo, exangüe, pálido, desangrado. Nuevamente la luna interviene en “La Cuesta de las comadres” hasta confundir casi el motivo del asesinato de Remigio Torrico por el narrador que, iluminado por la luna remienda su costal hasta que el personaje lo interpela por el crimen de su hermano tapándole la luz, hecho que parece motivar el asesinato: “Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto empecé a tener una fe muy grande en aquella aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo” (2005, p. 21).

En *El llano en llamas* pareciera que todos los personajes viven una imperiosa necesidad de narrar, de explicar y explicarse, aunque no se los oiga. El

relato se vuelve monólogo, confesión o justificación, solitario y ensimismado en una atmósfera de silencio, que amplifica el peso de la soledad, la falta de respuesta, la puesta en escena de la otredad y de sentimientos de culpa, que introducen el tratamiento de las causas de hechos y situaciones en un variado repertorio de aproximaciones y perspectivas: “Yo no le he hecho daño a nadie, muchachos” (2005, p. 94) dice Juvencio en “Diles que no me maten”, asesino de Guadalupe Terreros y padre del coronel que lo manda a ajusticiar. El viejo Esteban de “En la madrugada” nada recuerda de haber asesinado a su patrón: “Yo no me acuerdo, pero bien pudo ser... La memoria, a esta edad mía, es engañosa” (2005, p. 46-47).⁴

Curiosamente hay dos monólogos muy argumentativos, contruidos con la figura de la elusión, y valiéndose de la inocencia o la ingenuidad de un niño y de un disminuido mental que repiten las engañosas razones de los adultos. El primer ejemplo al que me refiero es el cuento “Es que somos muy pobres”, cuyo título es ya el comienzo del relato del niño a alguien ajeno, a un extraño, que no conoce el pueblo, tal como se advierte cuando prestamos atención a algunas aclaraciones del chico. Quiere decirle el esfuerzo para sostener la dignidad campesina, al mismo tiempo que le explica el peligro que amenaza el futuro de la Tacha, su hermana, si realmente se ha ahogado la Serpentina, la vaca que su padre le acaba de regalar el día de su santo, esperando que pueda casarse con un “hombre bueno” que atraído “sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita” pueda impedir que se convierta en una piruja como sus otras hermanas.

La catástrofe que la intensa lluvia acarrea al provocar la creciente del río se intensifica con el asombro ante esas nunca vistas “grandes olas de agua” sobre las que van a confluír algunas hipérboles y antítesis –“olía, como se huele una quemazón, el olor a podrido del agua revuelta” (2005, p. 24). Ima-

⁴ Françoise Perus señala lo siguiente: “La puesta en escena de un acto narrativo que tiene por correlato la presentación de la narración como *un acto en proceso* convida al lector a penetrarse con una voz “otra”, cuyo sujeto se busca a sí mismo en su propio proceso narrativo; lo invita por ende a seguir con atención los múltiples desplazamientos de la percepción, las entonaciones y los cambios de ritmo de esta misma voz” (2012, p. 27). Más adelante agrega: “Cuando el cuento adopta la forma aparente del soliloquio –sin interlocutor manifiesto ni narrador testigo– estas dudas provienen de los demás personajes implicados en los hechos narrados: su evocación es entonces la que se va desviando o truncando el curso de la narración del personaje y convirtiendo su soliloquio en una suerte de monodílogo internamente dialogado” (2012, p. 27-28).

gen que regresa ahogando materialmente la salvación de la Tacha: “Por su cara corren dos chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (2005, p. 28), reiterada al final del cuento:

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Llora con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición (2005, p. 28).

La escritura sugiere aquí a un sujeto adulto que cierra el relato. Las modalidades de la figura de la elusión –no se insiste en el hambre o la destrucción de la familia– se concentran en la indefensión infantil, rodeada por el tratamiento de la ternura que infunden en el relato los coloquialismos, los diminutivos, la credulidad y la recurrencia de expresiones de los adultos, junto a las urgencia de los desplazamientos de los dos chicos siguiendo el curso de los acontecimientos –en realidad el curso del río– con la esperanza de impedir su maleficio. La precisión temporal firmemente concatenada (“la semana pasada”, el sábado, “apenas ayer”, etc.) sigue dramáticamente el desastre; el narrador argumenta en su condición de testigo en tanto va razonando cómo pudo ahogarse no solo la vaca Serpentina sino también su becerro, y aquí el cariño del chico por la vaca vuelve a unirlos a su hermana. El cuento está narrado en presente, a medida que suceden los hechos, signado por la inminencia y las causas que va suponiendo sobre la pérdida de la vaca.

La concreción y los detalles del lugar se conjugan con la continua y ansiosa explicitación de las causas: se suceden sin pausa los “porque” y los “por eso”, para afianzar la credibilidad de los esfuerzos del padre por los hijos: “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” (2005, p. 26); para, finalmente, aceptar lo imprevisible: “Nomás por eso no sabemos si el becerro está vivo, o si se fue detrás de su madre río abajo. Si así fue, que Dios los ampare a los dos” (2005, p. 26), repitiendo el ruego de la madre, como enseguida repite la “mortificación” de su papá ante

la fatalidad que trae esa insistencia en “crecer y crecer” de la Tacha que la lleva a la ruina.

El otro cuento es “Macario”. Macario es quizás el personaje más desprotegido del *El llano en llamas*, pero es sin embargo el único que conoce el placer, en última instancia el único feliz, como se lo promete su nombre, porque no se nublan sus esperanzas dentro de las posibilidades que escatiman todos los cuentos de *El llano en llamas*. En “Macario” el monólogo es tan atinado como el que recién vimos. También está instalado en el presente, un presente que deja las puertas abiertas a la esperanza, al futuro deseado. Macario “platica” consigo mismo repasando sus cuidados para sortear las amenazas y el maltrato: “Yo, por eso, para que no me apedreen, me vivo siempre metido en mi casa” (2005, p. 10), allí donde es más fácil convivir con las cucarachas o los alacranes; pero sobre todo reflexiona sobre sus estrategias para conjurar el miedo de ir “derechito al infierno” y además para evitar dormirse, porque su madrina puede así pedir a los santos que no lo “lleven a rastras a la condenación eterna”, sin pasar por el purgatorio donde espera encontrarse con su papá y su mamá.

La claridad con que expone este cometido, sintagmáticamente vecino a una suerte de enumeración caótica, está ceñida a la vez a las creencias y carencias del ámbito campesino, que expone junto a las razones que van explicando su conducta, introducidas sin cesar por la pareja de los “por qué” y los “pero”: “Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque que luego hago locuras” (2005, p. 62). Estas explicaciones se valen de la figura de la reticencia para que la angustia de paso a la alegría: “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” (2005, p. 63). Apela nuevamente a la elusión, que posibilita a Macario pensar argumentos que pueden asegurarle el éxito y al mismo tiempo mantenerse ignorante de la crueldad de los otros y también de su propia crueldad con las ranas. Es difícil hacer a un lado el respaldo que otorga a este “saber” de Macario una de las bienaventuranzas de Cristo en el Sermón de la Montaña, “Bienaventurados los de corazón pobre (o también los puros) porque de ellos será el reino de los cielos”, sobre todo en un mundo, el de la narrativa de Rulfo, tan sometido a las culpas del pecado y al imperio del infierno, donde el cielo siempre está demasiado lejos. Podemos interpretar esa bienaventuranza dentro de la mirada

crítica de un autor que se configura compartiendo estrechamente ese mundo campesino tan impregnado de catolicismo, sin que por ello deje de escenificar en “Talpa” y en otros relatos sin ambages el rol negativo de la iglesia y la necia superstición campesina.

Hay en *El llano en llamas* una fuerte actitud crítica de diferente orden, a menudo más apoyada en la ironía que en la búsqueda de una representación realista, pero ni los narradores en tercera persona ni el sujeto de la escritura se colocan por encima del mundo campesino, como puede verse en el lenguaje elegido en cuanto material flexible para la escritura poética. “Nos han dado la tierra”, “No oyes ladrar los perros”, “Talpa” son también monólogos dichos durante el desplazamiento, donde los narradores van rumiando en silencio el fracaso, el engaño, el vacío del intento. En “Talpa” el desplazamiento se ampara, irónicamente, en la figura de la procesión, del peregrinaje al santuario de la virgen, y en los valores simbólicos de los elementos elegidos para la representación del paisaje: el calor de la tierra empujaba a la pareja adúltera al deseo y al pecado en la noche, donde sin embargo se podía “descansar del sol”.

El narrador repite varias veces que se acuerda bien de todo, ya de regreso, en un monólogo insistentemente afincado en el “ahora”: “Ahora todo ha pasado. Tanilo se alivió hasta de vivir” (Reitera el uso ambiguo de aliviar, o “Le sobraba vida”) en tanto va contando una historia que bascula entre el tremendismo en las referencias al cuerpo de Tanilo “en llagas por donde no salía nada de sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destilaba un agua espesa” (2005, p. 50) y, por otra parte, las imágenes de gran densidad poética, varias de ellas en las descripciones de Natalia: “Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna” (2005, p. 53). El cuento conjuga lo animal, lo bestial y lo escatológico en su doble sentido: lo que no se debe decir, y lo sagrado –el valle de lágrimas, los rezos, la devoción de los fieles: “Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados” (2005, p. 54), rezaban como “un solo mugido”. Talpa no solo se transforma en el espacio de la sepultura de Tanilo, sino que entierra y clausura mediante la culpa cualquier posibilidad de reencuentro entre Natalia y el narrador: “Y Natalia se olvidó de mí desde entonces” (2005, p. 53).

El cuento que ocupa el lugar central en la estructura del libro, que es además el más extenso y el que da nombre al volumen, “El llano en llamas”, es el relato que comparte con “Nos han dado la tierra” y con “La noche que lo dejaron solo” las referencias explícitas al contexto de la Revolución Mexicana. Yvette Jiménez lo destaca como el cuento más próximo a los relatos testimoniales revolucionarios, como se muestra desde el epígrafe seleccionado de un corrido popular y desde el grito inicial: “¡Viva Petronilo Flores!”.⁵ Asimismo es el relato donde Rulfo manifiesta sin dobleces su clara denuncia, su crítica a la reversión feroz de los ideales revolucionarios. Aquí también los personajes se desplazan constantemente, entre otras razones, por el caos ideológico en el cual están insertos: “Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear” (2005, p. 78), que los lleva a cambiar de bando para regirse finalmente solo por el instinto de la supervivencia. El paso de los desplazados solo engendra destrucción y violencia, una fuerza destructiva que se ha revertido sobre el propio hombre que, como señala Ivette Jiménez, gesta su hambre y su muerte. Esto se plasma claramente en un contrapunto espacial que se establece entre el llano cosechado y el llano en llamas, donde la destrucción de las cosechas se narra desde la perspectiva de Pichón, personaje que junto con Pedro Zamora encarnan en el relato la representación más cruel y gratuita del terror y la violencia:

Era la época en que el maíz estaba por pizcarse y las milpas se veían secas y dobladas por los ventarrones que soplan por este tiempo por el llano. Así que se veía muy bonito ver caminar el fuego en los potreros; ver hecho una pura brasa todo el Llano en la quemazón aquella, con el humo ondulando por arriba; aquel humo oloroso a carrizo y a miel, porque la lumbre había llegado también a los cañaverales (2005, p. 77).

Pichón y sus secuaces, una vez azolado el llano, se quedan literalmente sin espacio para sus acciones: “De este modo se nos fue acabando la tierra. Casi no nos quedaba ya ni el pedazo que pudiéramos necesitar para

⁵ Véase Yvette Jiménez de Báez, “Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo”. La autora señala que “[d]esde el título, *El llano en llamas* se vincula a la narrativa de la Revolución Mexicana. Con ‘grandes llamaradas’ y la destrucción de la casa del protagonista se cierra el capítulo inicial de *Los de abajo*, primera novela del ciclo” (1986, p. 140).

que nos enterraran” (2005, p. 85). Pichón termina en la cárcel y al salir lo espera una mujer, a quien ha violado en una de sus correrías cuando era apenas una muchachita y que ha regresado con su hijo, producto de aquella violación. Si el final del relato pareciera recomponer la posibilidad de una tríada familiar que todos los relatos han representado en su fatal destrucción (muerte violenta de hijos y de padres, orfandad, ausencia materna), todo atisbo de esperanza se clausura en la repetición de la maldad del padre percibida en el hijo: “Y el muchacho se quitó el sombrero. Era igualito a mí y con algo de maldad en la mirada. Algo de eso tenía que haber sacado de su padre” (2005, p. 87).

No es posible sustraerse a la fuerza narrativa que ejercen los cuentos de *El llano en llamas*, donde una vez más, la lectura y la relectura de cada relato nos sorprende por el ejercicio de una escritura que conjuga el espesor y el laconismo, la violencia –simbólica y material– y la intensidad de una prosa que articula variadas entonaciones en una indudable “poética rulfiana”, tal como lo precisa Françoise Perus. Creo que unos pocos ejemplos de composición de *El llano en llamas*, brevemente expuestos en este ensayo, han podido dar idea de otras posibilidades de tratamiento tanto de las significaciones del espacio como de algunas operaciones del sujeto de la escritura que al mismo tiempo que deja a los personajes narrarse, da a ese mundo al que pertenece la veladura de la palabra poética.

Bibliografía

- Bachelard, G. (1992) [1957]. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez de Báez, Y. (1986). Destrucción de los mitos, ¿posibilidad de la Historia? *El llano en llamas* de Juan Rulfo. *Revista La Torre* 2(5), 139-159.
- Monteleone, J. (1999). Voz en sombras, poesía y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (7), 147-153.
- Pacheco, J. E. (2000). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2000)*. FCE: México.
- Perus, F. (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM/Universidad Autónoma de México.
- Rama, Á. (1975). *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos*. Barcelona: Planeta.
- Rosa, N. (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Rufinelli, J. (1982). Juan Rulfo. En J. Rulfo, *Para cuando yo me ausente* (pp. 35-72). México: Grijalbo.
- Rulfo, J. (1973). *Autobiografía armada*, (R. Roffé recop.). Buenos Aires: Corregidor.
- Rulfo, J. (2005). *El llano en llamas*. Texto definitivo de la obra establecido por la Fundación Juan Rulfo. Barcelona: Editorial RM.
- Rulfo, J. (1992). *Juan Rulfo. Toda la obra*, (C. Fell Ed. crit. y coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Colección Archivos.