

«El llano en llamas» o el largo camino hacia la desesperanza

M.^a LUISA GARCIA-NIETO ONRUBIA
CARMEN GONZALEZ-COBOS DAVILA

Sólo el hombre está solo. Es que se sabe vivo y mortal. Es que se siente huir —*ese río del tiempo hacia la muerte.*

Blas de Otero

La colección de cuentos *El llano en llamas* del escritor mejicano Juan Rulfo ha provocado un desmesurado interés entre los críticos especializados, hecho sorprendente si tenemos en cuenta que la recopilación sólo abarca dieciséis o diecisiete relatos breves¹. Por otra parte, a esta labor literaria de Rulfo cabe añadir una sola novela sobradamente conocida: *Pedro Páramo*². Así pues, da la impresión de que todo nuevo intento de acercamiento crítico estaría abocado de antemano al fracaso o, al menos, a una estéril repetición. Y sin embargo, toda obra literaria, si realmente puede inscribirse en esta categoría, deja abundantes resquicios a través de los cuales puede penetrar la mirada y el pensamiento del estudioso.

La mayor parte de los trabajos que hemos podido examinar gira en torno a cuestiones harto específicas, hasta el punto de que en esa inmensidad de árboles, se nos enturbia y escapa el «llano» unitario de los relatos: técnicas, tipos de personajes, lenguaje, etc., abordados separadamente, obstaculizan la visión global de los textos.

En medio de tantas y tan reducidas parcelas, lo verdaderamente difícil consiste en hallar aquella directriz que actúe de eje, de común denominador, al menos, en la mayor parte de los cuentos. No obstante, una profunda reflexión sobre este particular termina por hacernos intuir que el hombre, Juan Rulfo, ha vertido en sus moldes de escritor alguna de sus más inquietantes convicciones. Ciertos datos biográficos

¹ Las distintas ediciones recogen generalmente un número de dieciséis. Pero tampoco es raro comprobar cómo otras han incluido un decimoséptimo relato bajo el título de *Paso del Norte*. Nosotros utilizaremos la de Editorial Planeta 9.^a edición Barcelona 1980, que, precisamente, no incluye este último título.

² Conviene señalar que en 1942 publicó su primer cuento: *La vida no es muy seria en sus cosas*, hoy eliminado por el escritor.

arrojan una significativa luminosidad sobre su mundo narrativo: durante su infancia, transcurrida en San Gabriel, tuvo ocasión de familiarizarse con espeluznantes sucesos de guerra y crímenes. Y aún era demasiado niño —contaba siete años— cuando sufrió la trágica pérdida de su padre asesinado por un peón. Todavía gravita otra pesada sombra: las frustrantes e infecundas secuelas de la revolución mejicana que, contemplada desde la época de Rulfo y de sus contemporáneos, se aleja de la visión épica de escritores precedentes. De aquellas altisonantes glorias, a Rulfo le queda un amargor que se traduce, en algunos cuentos, por medio de la sátira. Independientemente de los rasgos comunes entre Rulfo y Angel de Campo —«Micrós»— en lo que se refiere a las creaciones de personajes, son Azuela, Martín, Luis Guzmán y Rafael Muñoz, escritores de la revolución, los que han ejercido evidentes influencias sobre nuestro autor³. A esta nómina de narradores, todos compatriotas, cabría añadir la decisiva presencia de otros muchos europeos y norteamericanos: Joyce, Faulkner, Woolf, Dos Passos, Andreiev, Giono, Pratolini, por no citar más. Gracias a ellos, Rulfo sorprende con técnicas que resultan novedosas⁴ para la literatura en lengua española. Juan Rulfo pertenece a ese elenco de escritores que investiga denodadamente hasta acceder al dominio de la técnica: buena muestra de ello es el intenso ejercicio que supuso *El llano en llamas*, consciente de que «la técnica es el único instrumento válido para descubrir, explorar y desarrollar el tema, para comunicar su sentido y, finalmente, para evaluarlo»⁵. Sus experimentos se tornan vivientes y permiten crear un entorno adecuado para la creación de sus peculiares personajes, caracterizados por su extracción rural, por su ignorancia y su primitivismo, en los que el lector ahonda gracias al registro lingüístico: oyéndolos nos acercamos a sus vivencias, aun ignorando su aspecto físico, ya que Rulfo ni una sola vez construye un retrato. El genio artístico del escritor, gran prosista repleto de sentido poético, confiere pujanza expresiva a un lenguaje rústico que no por ello deja de ser conmovedor. E incluso sobrecogedor cuando constatamos que estos seres perseguidos por el fracaso y por una dolorosa y fatal tristeza, carecen de toda posibilidad de redención, oprimidos por una implacable adversidad, contra la cual ni gritan ni se rebelan. El viaje de su vida —imagen del acervo tradicional— sea este real o simbólico, acaba indefectiblemente frente a la puerta cerrada de la

³ Para una información más pormenorizada de estos datos, vid: Luis Leal: «Juan Rulfo» en *Narrativa y crítica de nuestra América*. Madrid. Castelia. 1978, págs. 258-285.

⁴ Aunque la primera edición de *El llano en llamas* corresponde a 1953, a partir de 1945 comienzan a aparecer los relatos con cierta asiduidad.

⁵ Palabras de Donald K. Gordon en «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo» en Helmy F. Giacomani: *Homenaje a Juan Rulfo*, pág. 350.

Madrid. Anaya, Las Américas. 1974. pág. 350.

desolación. Otras veces la trayectoria se precipita en el vacío de la muerte. Porque si hay algún elemento aglutinador que planea por encima de una buena parte de los relatos, este se hace patente en la constante del viaje hacia la nada. Razón, la que acabamos de señalar, por la que parece obligado que nuestro acercamiento a los cuentos de Rulfo se lleve a cabo desmenuzando las vicisitudes de cada viaje y observando qué derroteros artísticos configuran el marco estético de cada uno.

Ignacio, en *No oyes ladrar los perros*⁶ muere a causa de sus heridas antes de que en Tonaya puedan proporcionarle auxilio médico. El cuento, que está estructurado mediante el uso del diálogo y de la narración casi a partes iguales y alternantes, desde su mismo comienzo suscita la curiosidad del lector: padre e hijo realizan juntos el desplazamiento hasta el pueblo y, sin embargo, «era una sola sombra tambaleante». La incógnita se despeja más adelante cuando oímos el escueto «Bájame» del chico. Hasta este momento el autor, celosamente, ha ocultado el importante detalle de que el padre transporta sobre sus hombros al herido. Obsérvese, por otra parte, de qué manera tan eficaz el recurso expresivo coadyuva a que la sombra de dos seres se amalgame hasta resultar una única imagen, consecuencia debida a la presencia del fonema /s/, de los fonemas nasales y de los fonemas vocálicos /o/ y /a/, los cuales poseen idéntica distribución acentual. Además, esta íntima unión de las sombras apunta a otra mucho más entrañable: el amor del padre hacia el hijo. Pues bien, ese amor ha servido de acicate para que el padre emprenda un viaje inútil: su hijo muere y con él desaparece igualmente la última baza de su esperanza.

La naturaleza, como suele ser habitual en los cuentos de Rulfo, no permanece ajena a la actuación de los personajes. En el caso que nos ocupa, la luna desarrolla un importante papel puesto de relieve por Graciela B. Coulson⁷, quien interpreta las distintas apariciones del astro como sucesivas etapas cada vez menos siniestras. Por el contrario, estimamos que en ningún momento pierde su simbolismo mortuorio. La luna, en primer término, es vista así: «La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda». En medio del proceso durativo que se plasma en la perifrasis, el color rojo preludia el suceso violento y trágico. Si leemos más adelante, «Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada...», comprobamos que mediante frases breves y cortantes, la luna actúa de testigo mudo pero implacable en su persistente vigilancia, escrutándolos a cada momento como un tenaz

⁶ Ed. cit., págs. 221-225. Cfr. Donald L. Shaw, donde se habla del viaje-peregrinación, *Nueva narrativa Hispanoamericana*. M. Cátedra, 1981, p. 132.

⁷ Vid: «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo» en Helmy F. Giacoman, citado, pág. 331.

perseguidor. La mención de *colorada* conecta con el posterior «su cara descolorida, *sin sangre*», como si el color rojo fuera consecuencia de la apropiación del líquido vital de Ignacio.

En su proceso ascendente «La luna iba subiendo casi azul, sobre un cielo claro», el primitivo color rojo se torna azul, anticipando el estado cianótico del moribundo. De ahí que el viejo no se atreva a mirarla, atemorizado, porque presente que el sueño que va apoderándose de su hijo es el sueño final: «Escondió los ojos para no mirar de frente».

Una vez cumplida la inexorable misión, proyecta una luz triunfante sobre un pueblo, meta de un viaje iluminado pero igualmente manipulado y predeterminado merced a su fatal connotación.

No es esta la única vez que Rulfo utiliza tal carga connotativa. Merece la pena observar cómo en *La cuesta de las Comadres*⁸, el personaje de este relato comete un crimen valiéndose de una aguja de arria, bajo la mirada cómplice de la luna:

«Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria que ya había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja».

Así pues, la luna le hace descubrir las posibilidades defensivas de la aguja. Después, una vez desembarazado del cadáver, «la luna se había metido del otro lado de los encinos». Tras haber cumplido con su cometido, el astro, igualmente vencedor, desaparece.

Y tampoco parece innecesario señalar que otro crimen relatado en este mismo cuento se produce en el «Camino de la Media Luna», denominación repleta de sugerencias.

Con un nuevo diálogo entre padre e hijo se inicia *¡Diles que no me maten!*⁹. Lo más destacable en el apartado de la técnica radica en el hecho de organizar la narración mediante rupturas temporales, abundantes espacios en blanco y, finalmente, utilización del narrador omnisciente y de monólogos. Pero no es este encuadre técnico lo que más nos llama la atención.

El viejo Juvencio, después de haber cometido un crimen en la persona de D. Lupe Terreros, su compadre, se ve forzado, en principio, a huir y, después del transcurso de varios años, se afina en Palo de Venado.

El paso de tan largo tiempo ha conseguido que Juvencio dé por finalizado su «viaje» aferrado a la esperanza de que tan luctuoso asunto haya sido definitivamente olvidado: «No fue un año ni dos. Fue toda la vida». Y para ello ha depositado su confianza en la Providencia. Sin embargo el destino se cumple inapelablemente: el hijo de D. Lupe,

⁸ Ed. cit. pág. 141.

⁹ Ed. cit. págs. 195-202.

convertido en coronel, lo apresa y le da muerte. A lo largo del «viaje» de su vida, Juvencio ha luchado desesperadamente por conservarla, por aferrarse a ella. Incluso cuando lo detienen, la angustia ante el presentido e inminente final se traduce en una serie de sensaciones físicas relacionadas con distintas partes del cuerpo, que no se disponen en el texto de una manera convencional, sino que responden a la tensión emocional de quien las padece:

«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 buchecitos 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*... Tenía que haber *alguna esperanza*. En algún lugar podría aún quedar *alguna esperanza*»¹⁰.

Justamente, en las palabras finales del relato, puestas en boca del hijo, el lector puede comprobar hasta qué punto Juvencio ha luchado por defender aquello que siempre le ha alentado: «Se les figurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron» (pág. 202).

Bajo la forma de un monólogo se presenta *Acuérdate*¹¹, si bien la utilización reiterada del pronombre *te* pueda hacer suponer que existe un callado oyente que escucha la historia sin que su presencia se deje traslucir mediante intervención o irrupción alguna.

A su vez, el propio título del cuento, insertado machaconamente a lo largo de la narración, actúa como elemento que garantiza la cohesión del discurso, sin que por ello pierda sus ribetes de fórmula coloquial y popular. Son esclarecedoras estas palabras del autor: «Viví siempre con los hombres de campo, que cuando ya se puso el sol y prenden un cigarro de hoja, le dicen al que está con ellos: «¿te acuerdas? Y aunque el otro no conteste, ellos comienzan a acordarse»¹². Nuestro anónimo narrador, al que le interesa subrayar los motivos por los que han ahorcado a un tal Urbano, empieza su historia ofreciéndonos los datos familiares¹³ del que, en verdad, resulta el protagonista del cuento. Así pues, y salvando las evidentes distancias, nos hallamos frente a un ejemplo paralelo al que informa Lázaro de Tormes, quien para dar cuenta cumplida de su *caso*, retrocede hasta sus orígenes familiares y a todo lo que puede justificar su actual situación.

¹⁰ Págs. 198-199. Todos los subrayados son nuestros.

¹¹ Ed. cit. págs. 217-220.

¹² En Luis Leal: «Juan Rulfo». Opus cit. pág. 259.

¹³ A pesar de todos nuestros esfuerzos, nos ha sido imposible comprender cómo la única hermana de Urbano, cuyo nombre es Natalia al principio del cuento, más adelante aparece bajo el apelativo de Inés. ¿Se deberá a una distracción del escritor?

Por otra parte, la estructura narrativa se sitúa entre las que podríamos denominar *circuito cerrado*: son exactos elementos los que inician el relato y los que ponen punto final: «Acuérdate de Urbano Gómez...» y «Tú te debes acordar de él». Conviene señalar que este cauce narrativo concede justa cabida, por una parte, al ciclo vital de Urbano quien nace y muere en el mismo lugar, y por otra, al hecho de que el protagonista ha huido de su pueblo y tras larga ausencia regresa a él para matar y, aprehendido por la justicia, para morir. De este modo los planos señalados conforman tres círculos concéntricos.

Una vez más, otro destino se cumple indefectiblemente: Urbano ha abandonado la tierra en donde nació, tal vez buscando nuevos horizontes, pero en su desarraigo no ha prosperado, ya que retorna, se venga en el más débil y muere ahorcado sin presentar resistencia, resignación que contrasta con la tenaz oposición que ofrecía Juvencio.

Ansiedad y angustia por escapar de su perseguidor es lo que revela José Alcancía, uno de los personajes de *El hombre*¹⁴. No parece necesario detenernos en analizar el complicado enfoque narrativo que presenta dicho relato. No han faltado quienes hayan hecho hincapié en él¹⁵. En medio de numerosas rupturas narrativas propias de una atmósfera cinematográfica en la que abundan los retrocesos temporales —adecuado paralelismo de ese volver una y otra vez sobre sus pasos del mencionado personaje—, hemos de destacar lo que quizá pudiera denominarse técnica *dual* en las sucesivas apariciones del perseguido y del perseguidor. Gracias a lo que acabamos de señalar, penetramos en las mentes de ambos hombres, y así conocemos sus pensamientos de una manera alternante, ya que entre el fluir de conciencia de cada uno se intercalan retazos narrativos. Bástenos indicar que la marca formal utilizada para distinguir cuáles sean los pensamientos de uno y otro es puramente tipográfica: comillas en el caso del que ansía vengarse; cursiva y comillas en el que busca su salvación. Pero fieles a nuestra línea de estudio, existe un elemento sobre el que resulta indispensable insistir: en *El hombre* asistimos, una vez más, a la desesperada huida río abajo, de quien anhela escapar de la muerte. Pues bien: en este otro viaje, al igual que la luna representaba un papel primordial en *No oyes ladrar los perros*, interviene otro elemento paisajístico, de la naturaleza que, a nuestro entender, cumple una misión paralela a la del astro. En consecuencia parece aconsejable prestar especial interés a este nuevo factor que entra en juego.

¹⁴ Ed. cit. págs. 151-159.

¹⁵ Es el caso de Marcelo Coddou: «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo» en Helmy F. Giacomán. Opus cit. págs. 63-89. Cfr. asimismo, Rita Gnutzman: «Perspectivas narrativas de El llano en Llamas de Juan Rulfo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. I, Madrid, 1976, págs. 321-336.

De todos es sabido, y los ejemplos podrían multiplicarse, el tradicional simbolismo del río y sus orillas. Desde Heráclito y Manrique hasta Machado o Sánchez Ferlosio, esta línea simbólica no ha experimentado alteración. Y en cuanto a las riberas, recordemos al barquero Caronte encargado de trasladar a los viajeros desde la orilla de la vida hasta la otra, la de la muerte, traslado que en Machado ofrece una especial y patética particularidad: el diálogo amoroso que se establece entre los trinos de los ruiseñores, habitantes de los álamos en ambas orillas del Duero, o lo que es lo mismo, el mensaje amoroso enviado por el poeta —situado en la orilla de la vida— con la esperanza de que sea recibido por Leonor— ya afincada en la orilla de la muerte¹⁶.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, hallamos una pequeña variación: no en el simbolismo tradicional del río que connota por igual la *desembocadura* final de la vida del hombre, sino en la visión distinta de las riberas: Alcancía posee una absoluta convicción sobre el hecho de que si logra atravesar el río, al otro lado encontrará la salvación:

«Tengo que estar al otro lado, donde no me conocen, donde nunca he estado y nadie sabe de mí; luego caminaré derecho hasta llegar. De allí nadie me sacará nunca»¹⁷.

El río va apareciendo a lo largo de la narración en repetidas ocasiones, a medida que van transcurriendo los días. En el amanecer, el marco paisajístico confunde con su aparente serenidad:

«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».

Desde el presente de indicativo —*corre*— y desde la duración de los gerundios —*mullendo*— y —*meciendo*—, la corriente ofrece protección (*mullir* y *mecer*), verbo este último que provoca la aparición de *dormir* a la par que transmite serenidad y silencio (*no hace ruido*). La visión de la hiedra bajo la superficie implica la cristalinidad y apacibilidad de las aguas dado que la urdimbre vegetal permanece intacta. Por otra parte «las vueltas sobre sí mismo» preludian los mencionados pasos atrás del perseguido¹⁸. Pero no agotamos con esto

¹⁶ Léase la carta-poema «A José María Palacio» *Campos de Castilla en Poésias completas*. Madrid, Espasa-Calpe. Colección Austral, 1950, pág. 139.

¹⁷ Pág. 154. No obstante el lector avezado puede percibir una cierta ambigüedad en estas palabras. Ese lugar al que desea llegar parece ajustarse más bien, al mundo de los muertos.

¹⁸ En el poema «Piedra de sol» de Octavio Paz que lleva un lema introductor de Gérard de Nerval, interpretado como una alusión a la decimotercera carta del Tarot que representa la muerte, leemos los siguientes versos:

... un caminar de río que se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre»...

el amanecer en el río. De alguna manera, este paraje impregnado de sosiego que incita al descanso y al sueño —especial versión del «locus amoenus»— presagia, en el contexto estudiado, el sueño final que invadirá al personaje precisamente en el mismo río, impresión que se va reafirmando cuando, más adelante, leemos lo siguiente:

«Pasaron más parvadas de chachalacas, graznando».

Cierto es que las chachalacas no pertenecen a la familia de los córvidos. Y sin embargo *graznan* como si de cuervos —aves siniestras— se tratasen. Y esta sensación se acrecienta en el momento en que su desesperado caminar, sus idas y venidas, desembocan en un tramo en el que el río fluye encajonado. El perseguidor piensa:

«Ahora yendo hacia los cajones, hacia tu propio *cajón*».

El río, nuevamente, ha cumplido con su deber, con el deber simbólico que le ha asignado la tradición literaria: Alcancía muere a balazos y su cadáver flota sobre un charco.

No siempre la muerte física es el final para los personajes de Rulfo. En ocasiones el viaje conduce a otro tipo de muerte como es la frustración y la desolación del espíritu del hombre. Así ocurre en Luvina¹⁹. La crítica ha señalado reiteradamente el hecho de que Luvina, el pueblo, constituye un antecedente ambiental de lo que posteriormente habrá de ser Comala, en donde se borran los trazos que separan lo real de lo fantástico²⁰. Los personajes —muertos vivientes— de Pedro Páramo ya se perfilan en esta narración de 1953:

«No se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara». (pág. 205).

Es evidente la inexpresividad, el hieratismo y la rigidez de máscara, características todas ellas propias de un cadáver.

El perfil narrativo, por su parte, es simple: se trata de un monólogo, en el cual interviene —como en el caso de *Acuérdate*— un interlocutor mudo y pasivo al que se le añaden, salpicados, breves cortes narrativos. A decir verdad ese figurado o sospechado oyente no

En *La estación violenta*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1958, pág. 56. Pero aún más sorprendente es un fragmento de un cuento de Horacio Quiroga: «A la deriva», que transcribimos a continuación por sus evidentes semejanzas: «El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas, de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única.» En Horacio Quiroga, *Cuentos escogidos*. Madrid, Aguilar, 1962, pág. 98.

¹⁹ Ed. cit. págs. 203-212.

²⁰ Entre otros, véase Rita Gnutzman, citado, pág. 335.

es sino el pretexto formal del que se sirve el escritor para configurar un molde estructural. Desde un presente —que corresponde al que monologa— se produce un regreso al pasado en el cual se dan noticias del viaje efectuado a Luvina por parte del narrador. De profesión maestro y acompañado por su familia, nuestro hombre se traslada al pueblo cargado de energías e ilusiones. Pero su estancia allí y el contacto con la gente consiguen que su bagaje espiritual se desmorone: todos sus empeños resultarán vanos; el grito de rebeldía que intenta despertar las fuerzas aletargadas de los habitantes encuentra como única respuesta la muralla del escepticismo y la coraza de la indiferencia en los que han nacido olvidados y viven marginados. Varios años permaneció en Luvina. Y de allí salió envejecido espiritualmente, con la sensación de haber vegetado una eternidad, porque los días y las noches, en Luvina, se suceden sin alteración que los diferencie hasta el punto de que el tiempo se va envolviendo en un eterno retorno de línea cíclica, sin perspectivas de un mañana y con un futuro que se resuelve en el tiempo cerrado de su propio presente²¹:

«Usted debe pensar que le estoy dando vueltas a una misma idea. Y así es, sí señor... Estar sentado en el umbral de la puerta, mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad» (pág. 209).

El lector habrá observado que hasta el momento, hemos evitado, deliberadamente, el término protagonista aplicado al profesor. Y es que, ciertamente, el viaje infecundo que termina en la decrepitud física y en la atonía anímica, se ve condicionado por las características ambientales²². En consecuencia, parece punto obligado el detenernos en aquellos rasgos expresivos más sobresalientes que otorgan carácter al entorno ambiental. Recordemos la importante función que desempeñaban la luna y el río en sendos relatos ya analizados. Tampoco *Luvina* constituye una excepción en este sentido: un nuevo elemento de la naturaleza toma cuerpo físico en la narración, cargado asimismo de un evidente peso connotativo de desolación y destrucción²³ que pinta con tonos oscuros y sombríos la tierra yerma de Luvina. Es el viento. No resulta innecesario recordar cómo el viento huracanado arrasa Macondo, en la apocalíptica visión de *Cien años de soledad*²⁴. Ahora bien, es

²¹ Vid. Ramón Xirau: «Juan Rulfo, nuevo escritor de México». *Insula*, nº 179, 1961, pág. 4.

²² Como dice Luis Leal: «Luvina es un cuento de ambiente... El ambiente es el protagonista». En «El cuento de ambiente: Luvina» en Helmy F. Giacomani. Cit. pág. 94.

²³ Destrucción no sólo material es la que provoca la crecida de un río en *Es que somos muy pobres* (págs. 145-151) sino también aniquilamiento de las esperanzas de una familia. La podredumbre que arrastran las aguas preludia la corrupción moral que aguarda a Tacha, quien, fatalmente, correrá la misma suerte que sus hermanas prostitutas.

²⁴ Abundantes isotopías fónicas, protagonizadas por el fonema vibrante, se encuentran en el cuento *El llano en llamas*.

preciso apúntar que a lo largo del relato este elemento climatológico surge, en ocasiones, inserto en fragmentos cuyo contenido podríamos calificar de positivo, y en otras, creando una atmósfera irrespirable, negativa. Veamos algunas muestras:

«... Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuviera encañonado en tubos de carrizo... Pero el chicalote pronto se marchita. Entonces uno lo oye rasguñando el aire con sus ramas espinosas, haciendo un ruido como el de un cuchillo sobre una piedra de afilar» (pág. 203).

El texto seleccionado, a modo de ejemplo, posee, evidentemente, un aspecto negativo. Pero lo realmente significativo no es sólo este rasgo, sino los efectos acústicos en él representados: la acumulación de fonemas nasales (*barrancas, hondas, fondo*) a los que se asocia una sutil distribución de fonemas vocálicos cerrados (*hondas, fondo*) materializa el ruido producido por el viento. Tras un segmento en el que lo más importante es la deixis a la fantasía (*aquellas barrancas*), conviene añadir que la trayectoria encajonada que sigue el elemento atmosférico —desde la profundidad a la superficie del terreno— se hace patente precisamente en los aludidos fonemas cerrados que extreman su cerrazón a la vez que conectan con la mención *tubos* de *carrizo*. No acaba aquí la maestría en la utilización del lenguaje. Cabe destacar la bella imagen del chicalote, planta espinosa, arañando el aire, efecto acústico que, en esta ocasión, toma cuerpo merced a la presencia de los fonemas vibrantes y silbantes²⁵. No muy lejana a esta imagen, se halla otra de sobra conocida, debida al genio creador de Lorca y cuya evocación, en estos momentos, puede arrojar un resultado esclarecedor:

«La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas»²⁶

Sorprendentemente, el texto lorquiano continúa reflejándose en la narración de Rulfo. Si seguimos leyendo la composición poética encontramos:

«Y el monte, gato guardaño,
eriza sus pitas agrias»²⁷

²⁵ Entre otros muchos ejemplos literarios en los que asistimos a la labor devastadora del viento destaca, por poseer los mismos efectos que el caso que nos ocupa, el huracán con que Miguel Labordeta finaliza un poema que no lleva título, recogido en su libro póstumo *Los soliloquios* y a su vez en *Obras Completas*, Zaragoza. Ed. Javalambre, 1972. (Col. Fuendetodos nº 11).

²⁶ «Romance sonámbulo» en *Romancero Gitano* B. A. Losada 1957, pág. 94.

²⁷ Idem.

La metáfora aposicional, al pasar a nuestra narración, se reduce al embrión comparativo. Y entre ellas, el elemento común, implícito en el ejemplo del poeta, es «uñas»:

«Luego rasca como si tuviera uñas» (pág. 204). Además observemos la relación existente entre *lija*, *rasguñando* y *rascar*.

El viento, en Luvina, actúa empecinadamente:

«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».

La presencia constante del viento se manifiesta en estos tres expresivos gerundios que prolongan ilimitadamente la acción erosio-nante. Véase también cómo *la pala picuda escarba como si estuviera dotada de uñas*.

Frente a esta serie de elementos connotados negativamente, el ambiente que rodea a la taberna en donde transcurre la rememoración por parte del profesor, es muy distinto:

«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» (pág. 204).

El párrafo, igualmente, destaca por sus sensaciones acústicas, pero frente a la sequedad y aspereza punzante de los chicalotes, se opone el murmullo que produce el río al rozar las ramas de los camichines —árboles frondosos repletos de savia— y la suavidad con que el aire —no ya viento— acaricia las hojas de un hermoso árbol como es el almendro cuya flor blanca contrasta con el aire negro de Luvina. En consecuencia, hemos llegado a una zona paisajística marcada positivamente. De nuevo y sin apenas espacio de separación, el lector se ve inmerso en otra versión tenebrosa de Luvina:

«Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos, 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» (pág. 204).

Las crecidas aguas del río desaparecen para dejar paso al *lomerío pelón*; no crece vegetal alguno que sustituya a los camichines y a los almendros y todo desemboca en la mención de la muerte que, en definitiva, se ha enseñoreado de Luvina. Por esta razón no es de extrañar que la acción destructora del viento tenga una buena aliada en la luna:

«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» (pág. 205).

Para los habitantes de Luvina, el ruido del viento no es ya tal, a fuerza de convivir con él. Lo que sí perciben, paradójicamente, es el

silencio²⁸. Y en este juego de vida y muerte, el viento destruirá a los habitantes del pueblo:

«—¿No oyen ese viento? —les acabé por decir—. El acabará con ustedes» (pág. 211).

Y para las gentes de Luvina, el viento es el siniestro compañero en un tiempo congelado en la eternidad, según los dictados de una ley divina cuyo origen se ha perdido ya en las conciencias de los hombres.

Papel muy distinto y sin protagonismo desempeña el viento en *Nos han dado la tierra*²⁹. Si en *Luvina* acarrea destrucción y muerte, aquí, por el contrario, anuncia esperanza y vida: en su recorrido por la «tierra prometida» —burla sangrienta de un gobierno que ha emprendido la aplicación de una ley agraria— cuatro campesinos caminando sin parar horas y horas, perciben la presencia de un pueblo mediante los ladridos de los perros y el olor a humo que el viento les acerca. Ambos elementos —ladridos y viento— se definen como ingredientes fundamentales en el comienzo y final de la narración y actúan a modo de marco en el que se desarrolla la acción.

Reproducimos, pues, las líneas iniciales:

«Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo... Es el viento el que lo acerca» (pág. 129).

Y estas son las del final:

«Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos». (pág. 133)

Las similitudes entre este último fragmento y otro que, en su momento, acotamos correspondiente a Luvina son palmarias, sin excluir la idéntica isotopía fónica.

El viaje de los protagonistas transcurre con un ritmo lento y agobiante como asfixiante es el llano por donde caminan, para al final no lograr nada. Porque el término *nada* se erige en palabra clave que machaconamente va estructurando la narración: afanosamente buscarán vida vegetal o animal. Pero no hay nada porque no hay agua. De este modo, el calor, la sequedad y la sed se convierten en elementos de primer orden. Tan sólo en un paraje de estas características pueden habitar las lagartijas. Merece la pena traer a la memoria la novela de Agustín Salgado, titulada *El horcajo*³⁰ en la que todo un pueblo espera ansiosamente el momento de la inauguración de la fuente y —nuevo fraude gubernamental— en vez de brotar agua, asoma por el grifo la

²⁸ «El mundo de los cuentos de Juan Rulfo está lleno de sonidos apagados, de murmullos y de ecos, pero el elemento de mayor valor acústico es quizás el silencio». Vid. Graciela B. Coulsón: «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo» en Helmy F. Giacoman, citado. Pág. 332.

²⁹ Ed. cit. págs. 129-133.

³⁰ En la trilogía *Las tierras* Barcelona. Plaza-Janés 1976, págs. 119-213.

burlona cabeza de una lagartija. Cabe señalar que Agustín Salgado ha permanecido varios años en Méjico y que ha cultivado el género del cuento. La novela que nos ocupa es muy posterior a las narraciones del escritor mejicano. Las concomitancias, vamos a comprobarlo, resultan sugerentes:

«Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola... y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed» (pág. 130).

«Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar su cabeza por encima de sus agujeros» (pág. 131).

Los dos fragmentos pertenecen al relato de Rulfo. Por su parte, Salgado nos pinta así el solemne momento de la inauguración presidida por un delegado del gobernador:

«... Ya el cura aspergió y la fuente recibió en su carne de hierro ardiente las gotas de agua bendita, que al instante se secaron como si hubieran caído sobre barro recién cocido... Por el grifo asomó su cabecita una lagartija verde que sacaba y metía su lengüecilla presurosamente»³¹.

Pues bien, si nada es posible sembrar, si la zona es absolutamente yerma, se comprende perfectamente la inutilidad del esfuerzo y del viaje. Quizás, únicamente, esta tierra sirva para algo provechoso: para *dar tierra* a aquellos que caminaron cargados de ilusión. A nadie puede escapar el distinto significado que posee el sintagma *dar la tierra* si suprimimos el presentador *la*. Tampoco pasan desapercibidos para el lector de los cuentos de Rulfo, los chispazos satíricos y amargos que saltan contra el Gobierno. En este cuento, el delegado no presta oídos a las reclamaciones de los que se sienten estafados, de la misma manera que sucede en la novela citada de Salgado, en la cual, el «propio» desaparece, escurridizo y cobarde, aprovechándose de la confusión y del estupor del pueblo. Por su parte, las gentes de Luvina ya saben cómo discurren los cauces administrativos y por eso sonríen escépticos³²: «El Gobierno no tenía madre» (pág. 210). Sin duda alguna, el ejemplo más relevante que pone de manifiesto la sátira, subyace en el discurso pronunciado por el mismo gobernador en la narración *El día del derrumbe*³³. En esta ocasión, la delirante comicidad arranca y se ramifica en el peculiar uso que el orador hace del lenguaje: con períodos sintácticos interminables e incompletos, que pretenden obedecer las

³¹ Idem. pág. 191.

³² Manuel Durán advierte: «Pocos han señalado la presencia del humor y su importancia en los cuentos. Las raíces de este humor se hallan en la socarronería y el escepticismo de los campesinos, de los explotados». En los cuentos de Juan Rulfo. «La realidad trascendida» en *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid. Castalia, 1973, pág. 207.

³³ Véase págs. 244-246.

normas de la oratoria clásica, y con terminología de ribetes cultos pero en realidad pedante e insoportable, Rulfo traza una parodia de la jerga política al uso³⁴, a través de la cual, lo que prevalece es el intento de deslumbrar al ignorante auditorio sin transmitir contenido alguno, o, lo que es lo mismo, tratar de confundir y, en última instancia, engañar.

De viaje-peregrinación podemos calificar la narración que lleva por título *Talpa*³⁵, lugar de devoción mariana a donde acuden enfermos y desahuciados y a donde llegan los tres personajes principales del relato, después de un penoso recorrido. Las consecuencias de este viaje marcarán para siempre las vidas de quienes lo realizan, existencias abocadas a la muerte de uno, Tanilo, y a la constante acusación de las conciencias de los otros dos. No olvidemos que la imagen de la vida concebida como una peregrinación se enraíza en terrenos literarios ya muy trillados. Asimismo conviene no pasar por alto el momento en que los personajes se unen a una multitud de peregrinos, todos con el mismo destino e idénticas esperanzas:

«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» (pág. 171).

La elección del verbo *desembocar* aplicado a las numerosas personas, implica una imagen no explícita en el texto: cada individuo o grupo de individuos está contemplado como si fuera un arroyo. De ahí que la comparación entre el camino y la corriente de un río sea perfectamente verosímil. Pero además, si en líneas anteriores hemos recordado la dilatada imagen vida-peregrinación, en este fragmento se hacen patentes otras dos imágenes que se sitúan en la misma línea literaria que la anterior: la vida concebida como un camino y, de igual modo, contemplada como el fluir de un río.

Desde un yo innominado, Rulfo elabora un relato que, formalmente, se inscribe en la técnica del *circuito cerrado* puesto que su inicio nos informa de cómo Tanilo fue enterrado:

«Cuando tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de Talpa» (pág. 167).

Y el cuento termina rememorando aquel momento:

«De aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa, al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima» (pág. 176).

³⁴ A modo de ejemplo, reproducimos un breve fragmento, en el cual, el lector avezado habrá de reconocer y recordar otra parodia sobradamente conocida de la literatura española: «La venganza de Don Mendo». Este es el fragmento de Rulfo: «... y qué al cristalizar, tradujérase en beneficio colectivo y no en subjuntivo, ni participio de una familia genérica de ciudadanos». pág. 245.

³⁵ Ed. cit. págs. 167-176.

Por otra parte, la narración se organiza mediante sistemáticas rupturas temporales, en las que se conjugan el presente y el pasado y a las que en ocasiones, se suma la técnica anticipatoria. La obligada brevedad del género literario del cuento explica la presencia de los espacios en blanco.

La pericia del escritor se pone de relieve desde el principio del relato: hasta que el lector conoce el drama de la muerte de Tanilo, precipitada por su mujer y su propio hermano, se elabora una especie de introducción estructurada en cuatro apartados, a lo largo de los cuales se va acumulando una tensión que se resuelve con un dato que, sólo al final, quedará perfectamente claro: el remordimiento:

«Yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados» (pág. 167).

El peso de los pecados aplasta sus conciencias con el remordimiento aludido. Así se expresa en la muestra de las últimas líneas:

«... seguiremos caminando. No sé para dónde; pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del *remordimiento* y del recuerdo de Tanilo» (pág. 176).

La secuela de la culpa no se agota con esto. Entre ambos cómplices comenzará a surgir la mutua desconfianza provocada por el silencio:

«Quizá hasta empecemos a tenernos miedo» (pág. 176).

La tensión mencionada se consigue gracias a la organización sintáctica que, deliberadamente, alarga y aleja la deseada distensión:

«Sin embargo, antes, entre los trabajos de tantos días difíciles, cuando tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de Talpa, sin que nadie nos ayudara, cuando ella y yo, los dos solos, juntamos nuestras fuerzas y nos pusimos a escarbar la sepultura desenterrando los terrones con nuestras manos —dándonos prisa por esconder pronto a Tanilo dentro del pozo y que no siguiera espantando ya a nadie con el olor de su aire lleno de muerte—, *entonces no lloró*. (pág. 167).

Obsérvese cómo, entre otros ingredientes, los gerundios y las perífrasis verbales contribuyen a crear un espacio narrativo donde el fin que se persigue va dirigido a la materialización de la lentitud. Sin rebasar el marco formal, destaca una serie de elementos que, sistemáticamente, se repiten a lo largo de la narración: nos referimos a las frases anafóricas, algunas de registro coloquial, cuya función es la de servir de gozne entre las distintas partes del discurso. Recurso hábil si tenemos en cuenta las diferentes situaciones temporales que podrían haber ocasionado la dispersión y, consecuentemente, la falta de coherencia.

No queremos terminar nuestras observaciones sobre *Talpa*, sin antes detenernos en lo que, a nuestro modo de ver, configura el caudal expresivo de la narración. Así como de Natalia y de su cómplice

—el propio narrador— tenemos referencias claras sobre sus acciones, a Tanilo, por el contrario, lo que le singulariza, por encima de otras actitudes, reside en su cuerpo enfermo y llagado del cual mana una constante pestilencia. La presencia del olor pútrido se manifiesta en varias sensaciones olfativas:

«... y que no siguiera espantando ya a nadie con el olor de su aire lleno de muerte» (pág. 167).

«... para luego dejar salir a borbotones un aire como de cosa echada a perder que a todos nos tenía asustados» (pág. 170).

«... aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire al pasar, un olor agrio como de animal muerto» (pág. 174).

El denominador común —independientemente del olor— se esconde en la realidad física de la descomposición, reveladora de la muerte inminente. No obstante, conviene dejar constancia de ciertos rasgos que, indudablemente, engarzan las tres sensaciones. Compruébese la sinonimia existente entre los verbos *espantar* y *asustar* utilizados en las dos primeras sensaciones. Por su parte, en el último fragmento se echa de menos la aparición de un verbo que hiciera cala en la línea semántica. Y, sin embargo, la impresión que experimenta el lector a la vista de una «cosa» con «cataplasmas» e «hilos oscuros de sangre» resulta terrorífica. Así pues, de haber utilizado algún verbo, lo más indicado hubiera sido el verbo *aterrar*. Y en los tres ejemplos se juega con dos elementos, el olor y el aire, que adoptan distintas variantes. En el primer caso, el *aire* se ha transferido a Tanilo, como si patrimonio de él se tratara y pudiera aherrojarlo comprimiéndolo, dentro de sí. De ahí que, en el ejemplo siguiente, Tanilo permita la libre salida del aire que irrumpe en el exterior bruscamente y se expande con abundancia. Una vez liberado, con independencia absoluta, puede impregnarse del olor, rasgo peculiar y caracterizador de Tanilo. De esta manera se han individualizado dos menciones que, en principio, no disfrutaban de entidad funcional propia.

En el uso de la expresividad lingüística, *Talpa* proporciona buenos exponentes de la truculencia y del desgarró con que es susceptible de ser contemplada la destrucción física del ser humano y que no escatiman el detalle repulsivo:

«Tanilo... lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules... de aquel Tanilo... que estaba como adolido, con las manos y los pies engarrñados» (pág. 176).

«teniendo aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida que le salía por cada rajadura de sus piernas o de sus brazos» (pág. 170).

Las primeras ampollas «se le convirtieron en llagas por donde no

salía nada de sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destilaba agua espesa» (pág. 168).

Este último fragmento que corresponde al inicio de la narración, se verá reproducido, con ligeras variantes, al final:

«Todas sus llagas goteando una agua amarilla, llena de aquel dolor que se derramaba por todos lados y se sentía en la boca, como si se estuviera saboreando una miel espesa y amarga» (pág. 176).

Veamos las correspondencias: la «cosa amarilla» se repite, con más concreción, en «agua amarilla»; la «goma de copal» se corresponde con la «miel»; «destilar» forma pareja con «gotear»; el espesor del agua con el de la miel citada. Parece quedar aislado el elemento «amarga», del cual, ciertamente, en el fragmento inicial no se hace mención. Pero sí halla eco en su propio fragmento ya que enlaza, en clara conexión, con «dolor». No parece inoportuno destacar la analogía detectada en un relato de Cela³⁶, en el que se confrontan marido y mujer, distintos entre sí, pero merced a la técnica dual, muy semejantes:

«Joaquín Bonhome, con su pata de palo de pino, que sangraba resina, una resina amarillita, pegajosa como si todavía manara de un pino vivo...

Menchu Aguirrezabala, su mujer, que era muy bruta, con su ojo de cristal que manaba una agüilla amarillita y pegajosa como si todavía destilara del ojo de carne...».

Aunque las intenciones artísticas, naturalmente, son absolutamente distantes, a nadie pasarán inadvertidas las nítidas semejanzas³⁷.

Finalmente, veamos de qué manera plástica se realiza el peregrinaje:

«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» (pág. 171).

La insistencia en los fonemas nasales traduce la lentitud y el cansino caminar de esos pobres despojos humanos, hasta que estos fonemas se precipitan y se acumulan, formando montón en el significado vocablo «amontonadero».

De «eterna peregrinación» califica su vida el viejo Esteban, personaje principal de *En la madrugada*³⁸. Debemos advertir que no se trata de una peregrinación real, como sucedía en el cuento tratado anteriormente, y ni siquiera de un viaje que posea meta prefijada. La

³⁶ En Camilo José Cela: «El misterioso asesinato de la rue Blanchard» incluido en *El retablo de D. Cristobita*. Barcelona. Ed. Destino, 1957, pág. 63.

³⁷ Únicamente, advierta el lector la habilidad de Cela. En el sintagma «pata de palo de pino» se integran tres términos, cada uno de ellos compuesto por dos sílabas con idéntica distribución acentual y con repetición del fonema /p/. Todos estos rasgos intentan materializar la onomatopeya del sonido sordo y rítmico que produce la pierna postiza al golpear el suelo.

³⁸ Ed. cit. págs. 161-166.

existencia del anciano transcurre, anodina y gris, llevando ganado al pasto, para regresar día tras día al establo. Esteban ha envejecido arrastrado por ese círculo monótono que le ha impedido romper las barreras y lanzarse a la búsqueda de nuevos horizontes. Atrapado por su tediosa obligación, Esteban ha perfilado un nuevo círculo cerrado en su interior que le ha conducido a la soledad y, finalmente, a la resignación ante la idea de morir ajusticiado, como consecuencia de la acusación de asesinato que recae sobre él. Preciso es confesar que el relato omite todo tipo de pista que pudiera conducir a desvelar la identidad del asesino.

El retorno de Esteban, invariable y rutinariamente al establo, después de haber pastado el ganado, se desarrolla formalmente dentro de un nuevo *círculo cerrado*: el cuento que se inicia con la descripción de un amanecer, llega a su término con la llegada de uno nuevo. En consecuencia, el material narrativo se inserta en un período temporal definido y exacto de veinticuatro horas. Rulfo ha diseñado una vida circular para su personaje que gira dentro de un espacio narrativo asimismo cerrado. Comprobémoslo:

«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. Un vapor gris, apenas visible, sube de los árboles y de la tierra mojada atraído por las nubes; pero se desvanece enseguida. Y detrás de él aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

Allá lejos los cerros están todavía en sombra. Una golondrina cruzó las calles y luego sonó el primer toque del alba.

Las luces se apagaron. Entonces una mancha como de tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el color del amanecer» (pág. 161).

Las líneas siguientes reproducen el final:

«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... y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba. (pág. 166)³⁹.

³⁹ Obsérvese cómo en los fragmentos transcritos se describen procesos similares. La diferencia estriba en que en el segundo se realizan de modo inverso: «La niebla se levanta despacio» frente a «estaba bajando otra vez la niebla». «Ahora está por salir el sol» opuesto a «Después vino la oscuridad». Asimismo en ambas citas aparecen elementos comunes: «Luego sonó el primer toque del alba» y «Fueron cortadas por el toque del alba». Algo muy semejante podemos constatar en el cuento de Ignacio Aldecoa: «Santa Olaja de Acero». Vid. nuestro trabajo: «Procedimientos narrativos en los cuentos de Ignacio Aldecoa», *Studia Philologica Salmanticensia*, vol. XI, de próxima aparición.

Quizás, el cuento de Rulfo sobre el que una y otra vez haya incidido la crítica sea *Macario*⁴⁰. Al comienzo del presente trabajo señalábamos cómo el factor aglutinante en los cuentos del mejicano era el viaje en su sentido real o en su versión simbólica. Sin duda *Macario* se adhiere a esta última: en efecto, el «viaje» que realiza el protagonista no lo es *sensu strictu*, sino que se trata de la divagación —no por ello desorganizada— de la mente. En consecuencia nos hallamos frente a lo que podría calificarse de *viaje de la conciencia*.

No en balde toda la narración se diluye, técnicamente hablando, en un fluir de conciencia que presenta cierta peculiaridad: las asociaciones de ideas, engarzándose y trabándose, surgen espontáneamente⁴¹ de igual modo en una conciencia sana que en una mente perturbada, caso de *Macario*. Lo que varía radicalmente es la distinta óptica y el diferente planteamiento que el individuo sano y el disminuido mental mantienen frente al mundo circundante. *Macario*, pues, se anclará en un entorno reducido, pueril, angustiado por un terror atávico ante la amenaza de la condenación y del infierno. La prueba más fehaciente del infantilismo del sujeto radica en la incertidumbre —en el caso de no pasar por el purgatorio— ante la posibilidad de no ver a sus padres, quienes —según *Macario*— se hallan en este lugar:

«Para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derecho, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá que es allí donde están» (pág. 128).

La divagación de *Macario* —artísticamente ordenada— se sitúa entre un comienzo que no conduce a ninguna meta distinta de él y un final que reproduce con exactitud el punto de arranque: el «ahora» con el que se inicia la recta final nos lleva directamente a un nuevo «ahora» en virtud de, en primer término, la estructura cerrada y, en segundo, de la inmovilidad física y espacial de *Macario* que contrasta con los sucesivos movimientos de la mente. Ciertamente es que el relato como tal, debe de tener necesariamente un final. Y formalmente se pone fin a él, valiéndose de la aludida técnica de *circuito cerrado*. Sin embargo el lector percibe sin dificultades que la conciencia de *Macario* podría seguir encadenando las mismas ideas indefinidamente, ya que, si el cuento participa de un espacio formal cerrado, éste actúa como claro correlato de la reducida visión del mundo que *Macario* ha enjaulado entre los barrotes de su limitado cerebro. De esta manera, dos

⁴⁰ Ed. cit. págs. 123-128.

⁴¹ De «pensamientos desordenados que surgen en una profusión incontrolable» lo califica Donald K. Gordon. Más adelante el mismo autor opina que «sus pensamientos vagantes están estéticamente enlazados». Ambas afirmaciones parecen contradecirse, ya que, de no ser más explícito, el rasgo de incontrolable se opone al de enlazados. Sin duda el crítico debería de haber insistido en que un aspecto es el desorden de una mente y otro muy distinto la coherencia que debe de presentar una obra artística. Vid. «El arte narrativo en tres cuentos de Rulfo» en Helmy F. Giacomani, citado, págs. 350 y 352.

pensamientos giran sobre sí mismos en un ciclo consabido⁴² y, por ello, monótono y obsesivo. Pues bien: la reiteración se bifurca en las consideraciones alternantes que Macario hace, en ocasiones, sobre su madrina —siempre negativas— y, en otras, acerca de Felipa —invariablemente positivas. Stephanie M. Robbins⁴³ adjudica a la criada Felipa una «función salvadora e intercesora», mientras que a la madrina «una función condenatoria». Tales observaciones son muy ciertas. No obstante, parece que la dicotomía queda anulada ante la posibilidad de ir al infierno si muere por falta de alimento:

«Y de ahí ya no me sacará nadie, ni Felipa, aunque sea tan buena conmigo, ni el escapulario que me regaló mi madrina» (pág. 127).

En este juego alternante entre Felipa y la madrina, se introducen motivos que no desaparecerán, sino que propician su peculiar exposición en los fragmentos siguientes, o, lo que es igual, los puntos suspensivos que delimitan tipográficamente los párrafos, dejan paso al desarrollo de un elemento que había tomado cuerpo en el fragmento anterior. De esta manera, lo que corre el peligro de perderse y caer en el caos organizativo, se trueca en el eje motor que proporciona la coherencia al cuento.

Hemos intentado, siguiendo paso a paso la mayor parte de los cuentos, levantar las fronteras del particular «llano» narrativo de Juan Rulfo, con la intención de plasmar un panorama unitario, en el cual se dieran cita aquellos puntos que las investigaciones anteriores habían marginado. Así, hemos edificado y rodeado la columna vertebral que sirve de soporte y sujeción al corpus narrativo del escritor.

Los largos y penosos viajes efectuados por los distintos personajes, siempre conducen a la misma meta, en la que ningún premio espera al vencedor. Y es que, no hay triunfadores y sí seres fracasados de antemano, que aceptan resignadamente el amargo sabor de la derrota. En ocasiones, la soledad se hará cargo de sus vidas para siempre. En otras, al vacío espiritual se suma la nada definitiva de la muerte.

Sorprende, indudablemente, en esa dialéctica que se establece entre la dualidad vida-muerte, la ausencia, por pequeña que sea, de toda impronta de angustia existencial, hecho explicable si tenemos en cuenta que nos hallamos ante unas criaturas literarias que no se molestan en poner en tela de juicio lo que para ellos y para todos sus antepasados emana de un destino terco e implacable. Para sus personajes, Rulfo ha elaborado un universo narrativo en el cual las modalidades técnicas no permanecen ajenas a las vicisitudes de los diversos viajes. Con una

⁴² Para Stephanie M. Robbins, «su coherencia estructural depende del movimiento circular de lo que llamaré el hilo narrativo» en «Yuxtaposición como técnica en un cuento de Juan Rulfo: Macario» en *Insula* n.º 286, 1970, pág. 10.

⁴³ Art. cit. pág. 10.

prosa, que a veces sigue fielmente los dictados del decoro poético, y otras provoca admiración por las hábiles muestras de manipulación lingüística, el escritor consigue nítidos perfiles de estas vidas desgarradas que pueblan las páginas de los relatos. Pero hay otro protagonismo en los cuentos que no se sustenta en criaturas humanas. La naturaleza se erige, muy frecuentemente, como elemento dominante que rige la existencia de los campesinos —nuevo rasgo de decoro poético— y mediatiza, a modo de cómplice, su trayectoria vital.

Y hemos perseguido, en definitiva, revitalizar un material literario que quizás estuviera trillado pero, evidentemente, aún no agostado. Por ello nuestro objetivo ha estribado en abrir nuevos surcos en la tierra del Llano que nos ha entregado Juan Rulfo para sembrar el grano de una nueva aportación crítica.

