

DL, DL
07
- T(722)

Este estudio fue presentado por la autora como trabajo de Tesis requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, Mayo de 1985

INDICE

| | Página |
|---|--------|
| INTRODUCCION..... | i |
| A. EL MARCO TEORICO..... | 1 |
| 1. El espacio geográfico extraliterario y el espacio novelístico..... | 1 |
| 2. El lenguaje simbólico..... | 4 |
| a) La definición..... | 4 |
| b) El símbolo..... | 4 |
| c) El signo..... | 6 |
| d) La alegoría..... | 9 |
| 3. El enfoque Exponencial..... | 12 |
| B. LA TEMATICA DE EL LLANO EN LLAMAS..... | 19 |
| 1. La muerte: núcleo temático de El llano en llamas | 19 |
| 2. Los elementos de la naturaleza como símbolo de muerte..... | 24 |
| a) La tierra..... | 25 |
| b) El fuego..... | 34 |
| c) El aire..... | 43 |
| d) El agua..... | 50 |
| C. OTROS TEMAS EN EL SIMBOLISMO DE LA MUERTE..... | 63 |
| 1. La sangre..... | 63 |
| 2. La luna y la noche..... | 65 |
| 3. El camino..... | 77 |

| | Página |
|---|---------------|
| D. LOS REINOS DE LA NATURALEZA COMO OBJETOS DE MUERTE..... | 91 |
| 1. El reino animal | 91 |
| 2. El reino vegetal | 94 |
| 3. El reino mineral..... | 95 |
| E. CONCLUSIONES..... | 97 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 101 |

INTRODUCCION

Recuerdo que fue en el año 1976 cuando, por vez primera, leí **El llano en llamas** y **Pedro Páramo** de Juan Rulfo. La impresión que ambas obras dejaron en mí motivaron mi curiosidad intelectual para conocerlas de manera profunda: quería conocer las implicaciones de la obra cuyo autor había creado un mundo donde, a primera vista, se encontraba la violencia que causa la muerte, la culpabilidad y el fatalismo. Me inquietaba el deseo de conocer los factores que se habían imbricado para que el autor escribiera en la forma en que lo hizo. Sin embargo, ese deseo permaneció insatisfecho durante algunos años. No fue sino hasta en 1980, —año en que mis estudios en la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos me enfrentaron al curso de taller de Crítica Literaria— cuando tuve la oportunidad de satisfacer mi inquietud: seleccioné la obra de Juan Rulfo como un objetivo para profundizar en sus interioridades. Así fue como conocí a uno de los escritores representativos de la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

Con el transcurso del tiempo, una nueva necesidad aumentó mi interés por la obra del autor mencionado. Se fortaleció en mí la conciencia de que los estudiosos académicos del continente tienen obligación de estudiar las obras literarias de los autores hispanoamericanos. Sé que todo estudio donde se realicen tareas de esa naturaleza resulta importante para una comprensión mayor de la literatura de los autores representativos. Consciente de esa necesidad, el presente estudio se dedica a estudiar uno de los aspectos considerados con importancia en la obra de Juan Rulfo.

La naturaleza del trabajo contenido en este estudio es de investigación documental y tiene énfasis inferencial dentro del campo de la Crítica Literaria. El mismo es específico y se limita al análisis de **El llano en llamas** en uno de los aspectos que, en todos los tiempos, ha interesado a los lectores como auxiliar para la comprensión de las

obras literarias: la temática. Esa investigación se realiza, de manera exclusiva, para explicar la temática de la muerte.

El objetivo fundamental del presente estudio aunque en primera instancia sea cumplir el requisito de una tesis *ad licentiam* trasciende ese límite: persigue realizar una investigación que contribuya a ampliar el conocimiento de uno de los escritores representativos de la literatura hispanoamericana. En ese sentido, el trabajo es útil para el país, en general, y para los sectores afines a la Facultad de Humanidades —USAC— en particular. En la medida en que las capas intelectuales de Guatemala aumenten su conocimiento acerca de cada uno de nuestros exponentes de la narrativa, en esa medida se contribuirá al conocimiento de la creación literaria del Continente.

El procedimiento utilizado en la investigación se basa en el Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático de Crítica Literaria. Para la aplicación de este método, se realizó un trabajo de investigación textual que comprendió las fases siguientes: recopilación de información relacionada con la obra y con los enfoques de Crítica Literaria, indagación en el texto acerca de los aspectos relevantes, selección del aspecto por estudiar y del método por aplicar. Después de determinar la metodología se aplicó el método de la manera siguiente: se elaboraron los instrumentos de trabajo: fundamentalmente, un formato destinado a recoger un inventario de los símbolos y construcciones simbólicas contenidos en la obra; se analizó la misma con la finalidad de descubrir los 'símbolos' que podían revelar la temática de la muerte; se clasificaron los "símbolos" e "imágenes simbólicas" en el formato diseñado para esa finalidad. Con base en ese instrumental, se hizo un seguimiento de los enunciados temáticos; se identificaron los 'símbolos' relacionados entre sí con la finalidad de descubrir conjuntos simbólicos y, por último, se fijó el texto con su correspondiente significación. El instrumental utilizado, además del formato mencionado, consistió en la bibliografía relacionada con la obra y con los diferentes enfoques de Crítica Literaria. Con ese instrumental, se analizó el objeto literario, de manera general, y, de manera especial, los aspectos relacionados

con la temática de la muerte. Para el efecto, se utilizaron distintas ediciones de **El llano en llamas** y de **Pedro Páramo**.

El diseño de la obra se basa en dos capítulos fundamentales que encierran los elementos que conforman el presente estudio: el marco teórico y los temas en **El llano en llamas**. En el marco teórico, se describe, de manera sucinta pero suficiente para la comprensión de la obra, la geografía de la tierra natal del autor y el espacio novelesco; se presenta un estudio acerca del lenguaje simbólico y se explica el Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático en Crítica Literaria. En el estudio de los temas relacionados con la muerte, se analizan los aspectos predominantes de la muerte como núcleo temático; se analiza, también, la simbología contenida en los elementos de la naturaleza y en otros temas afines que constituyen la temática de la muerte. Por último, se analiza la presencia de la muerte dentro de los tres reinos de la naturaleza.

Con base en el contenido explicado en el párrafo anterior, se infirieron las conclusiones que permitirían observar la verificación de la hipótesis o, por el contrario, la anulación de la misma. Con los resultados obtenidos, el estudio se sometió a consideración del tribunal examinador de la Facultad de Humanidades –USAC– para cumplir la finalidad primaria del mismo: servir como trabajo de tesis, requisito previo a optar el título de Licenciada en Letras.

A. EL MARCO TEORICO

1. El Espacio Geográfico Extraliterario y el Espacio Novelístico

En *El llano en llamas*, el espacio novelístico está relacionado con la región natal de Juan Rulfo. Para explicar ese espacio, es necesario hacer un bosquejo de la región con un enfoque extraliterario.

Al comentar el origen de Juan Rulfo, Luis Harss se expresa en los términos siguientes: "Rulfo, un hombre torvo, enjuto y trémulo, nació el 16 de mayo de 1918 en una tierra dura y escarpada: el estado de Jalisco, a unos quinientos kilómetros, a vuelo de pájaro, de la ciudad de México. El norte del estado, donde trepan las cabras monteses entre los peñascos, está densamente poblado pero su región, que se extiende al sur de la capital, Guadalajara, es seca, cálida y desolada. La vida en las tierras bajas ha sido siempre austera. Es una zona deprimida que azotan las sequías y los incendios. (. . .). El paisaje mismo —un cuarenta y cinco por ciento de México es desierto absoluto— es decrepito".^{1/}

El medio geográfico ha influido, de manera decisiva, en el comportamiento de los habitantes de la región de Jalisco. Luis Harss comenta: "las revoluciones, las malas cosechas y la erosión del suelo han ido desalojando de a poco la población, que en gran parte se ha desplazado hacia Tijuana, con la esperanza de cruzar la frontera como braceros".^{2/}

Más interesante que conocer cómo es la región donde nació Juan Rulfo, resulta saber cómo la mira el autor porque de esa vista depende el espacio novelístico. Juan Rulfo dice: "Es un estado muy pobre. (. . .). Es un estado que produce más maíz de la república. No

^{1/} Luis Harss. *Los nuestros*. (Primera edición; Buenos Aires; Editorial Sudamericana, 1981), pp. 303.

^{2/} *Op. cit.*, P. 303.

es un estado muy grande. Yo creo que es el octavo estado en tamaño de México. Pero produce maíz para alimentar a toda la república mexicana. Tiene más ganado que cualquier otro estado del País. Pero usted va fuera de la capital, y hay mucha miseria. El maíz es un gran destructor de la tierra. Entonces, la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra. Es una erosión completa. (. . .). Yo nací en lo que ahora es un pequeño pueblo, una congregación que pertenece al distrito de Sayula. Sayula fue un centro comercial muy grande hace unos años, antes y aún después de la Revolución, pero yo nunca he vivido allí en Sayula, no conozco Sayula. No podría decir como es. . . Mis padres me registraron allí. Porque yo nací en la época de la Revolución, es decir, las épocas de las revoluciones, porque hubo una serie de revoluciones. . . Yo viví en un pueblo que se llama San Gabriel. En realidad yo me considero de ese lugar. Allí pasé los años de la infancia.

San Gabriel era un centro también comercial. San Gabriel antiguamente era un pueblo próspero; por allí pasaba el camino real de Colima". (. . .). Había un río. Nosotros nos íbamos a bañar en tiempo de secas al río. Actualmente ese río no trae agua. . ."^{3/}

La geografía árida ha influido en el carácter de los habitantes de la región. Juan Rulfo se expresa de ellos de la manera siguiente: "La gente es hermética. Tal vez por desconfianza no sólo con el que va, con el que llega, sino entre ellos. No quieren hablar de sus cosas, de lo que hacen. Uno no sabe a qué se dedican. Hay pueblos que se dedican exclusivamente al agio. La gente allí no habla de nada. Arregla sus asuntos en forma muy personal, muy particular, secreta casi. La gente de esa región era trabajadora y, sin embargo, casi toda ha emigrado: Pero la gente trabaja mucho. Produce mucho. No sé de donde producirá tanto. Produce demasiado. (. . .). Casi todo el mundo ha emigrado. Los que se han quedado atrás, lo han hecho para no dejar a sus muertos.

^{3/} Op. cit., p. 303.

Los antepasados son algo que los liga al lugar, al pueblo. Ellos no quieren abandonar a sus muertos. (...) Llevan sus muertos a cuestras".^{4/}

Los comentaristas anteriores evidencian la aridez de la tierra y el éxodo de sus habitantes sólo contenido, parcialmente, por el apego a la tierra donde están enterrados sus muertos. "Llora sencillamente el gangrenamiento de las viejas regiones agostadas donde la miseria ha abierto llagas que arden como llamaradas bajo un eterno sol de mediodía, donde un destino pestilente ha convertido zonas que eran en un tiempo vegas y praderas en tumbas fétidas".^{5/}

Las condiciones climáticas de la región de Jalisco inspiraron a Juan Rulfo para situar el espacio novelístico en una basta topografía desde su primer cuento "La vida no es muy seria en sus cosas" (1942), seguida de "Nos han dado la tierra" (1945), y culmina con los cuentos recopilados en **El llano en llamas** (1953) y con **Pedro Páramo** (1955). "La región, a grandes rasgos, es la del sudeste de Jalisco, extendiéndose aproximadamente desde el lago Chapala, al oeste por Zacoalco hasta Ayutla y Talpa, y al sur por Sayula y Mazamitla hacia el límite que separa Jalisco de los estados de Colima y Michoacán".^{6/}

En efecto los nombres de los lugares de la Geografía novelada corresponden a lugares de la realidad geográfica mexicana: son lugares donde Juan Rulfo ha vivido. Se menciona Sayula que recuerda el pueblo del estado de Jalisco donde nació Juan Rulfo. Además, la geografía novelada se extiende por el ámbito rural: Agua Zarca, Amula, Cerro Grande, Corazón de María, Chupadero, Jiquilpan, Magdalena, Mazamitla, Palo de Venado, San Gabriel, San Juan Luvina, Santa Inés, Santo Santiago, Talpa, Teocaltiche, Tolimán, Tonaya, Totolimilpa, Tuxcacuzco, Tuzamilpa, Zacoalco, Zapotitlán, Zapotlán, Zenzontla y otros. Al hacer comentarios acerca de algunos pueblos de la región, Luis Harss dice que "San Gabriel está en la carretera que lleva tierra

^{4/} Op. cit., pp. 303, 305, 306.

^{5/} Op. cit., p. 315.

^{6/} Ibid.

adentro desde Manzanillo, el puerto por donde entraban en la época colonial las importaciones del Oriente; (. . .). La región se colonizó originalmente bajo el régimen de los encomenderos, (. . .). Los encomenderos concentraron la población en unos pocos centros principales que eran relativamente fáciles de administrar. Así se formaron poblados como San Gabriel y Zapotitlán, y también Tolimán, Tonaya, Cachahuatlán, San Pedro etcétera".^{7/}

2. El Lenguaje Simbólico

a) La Definición

Para los efectos del presente estudio, se define como lenguaje simbólico el sistema de signos destinados a la comunicación siempre que esos sean, de manera específica, símbolos.

Al hablar de signos y de símbolos, a veces se tiende a confundirlos, especialmente en el campo de la imaginación simbólica. Ello se debe a que, en ese campo, la palabra 'símbolo' se utiliza con carácter plurisignificativo: algunos autores, para referirse a su significado, utilizan de manera indistinta los vocablos 'signo', 'ícono', 'alegoría', 'parábola', 'emblema' etc.

b) El Símbolo

El vocablo 'símbolo' tiene implícito el concepto de juntar, hacer coincidir; es la unión de dos mitades: un signo y un significado. El concepto fue usado en la antigüedad para significar, de manera convencional, objetos. Aristóteles llamaba 'Symbolon' al sustantivo para referirse a un signo convencional.^{8/}

^{7/}

O p. cit., p. 304.

^{8/}

Citado por Charles Sanders Peirce. *La Ciencia de la Semántica*. (Traducción de Beatriz Fugni; Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1974), p. 57.

Con ese concepto, son símbolos el agua, el fuego, el aire, la luna etc. Cualquier palabra común puede ser símbolo. En este último sentido, el símbolo se confunde con el signo lingüístico, pero el lingüista Ferdinand Saussure ha rechazado la identificación. El argumento consiste en que el símbolo, a diferencia del signo, no es completamente arbitrario: tiene un rudimento de vínculo natural que une sus dos partes (significante y significado).

Modernamente, los semiólogos que han definido el símbolo han coincidido en destacar el aspecto oculto que encierra en su significación. Para A. Laland, 'símbolo' es todo signo concreto que evoca por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir".^{9/}

Para Carl Jung, es "la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica".
10/

Para Charles Sanders Peirce "Un símbolo es un signo que perdería el carácter que lo convierte en un signo si no hubiera interpretante",^{11/} por ejemplo, la emisión del habla que sólo tiene significación en virtud de que se puede interpretar; según Olivier Beigbeder, "el símbolo es un intento de definición de toda realidad abstracta, sentimiento o idea, invisible a los sentidos bajo la forma de imágenes u objetos".^{12/} En este sentido, el símbolo es una forma oculta como un criptograma: está cifrado y, como dice Gilbert Durand, el símbolo necesita ser descifrado precisamente por estar cifrado, por ser un criptograma directo, enmascarado. Este aspecto del símbolo es el que interesa para el lenguaje simbólico.

En el símbolo hay una significación oculta a primera vista y, por esa razón, no es simplemente la representación de un objeto sino el

9/ A. Lalande. "Vocabulaire critique et technique de la philosophie", artículo "symbole sens", No. 2. Citado por Gilbert Durand. *La imaginación simbólica* (Traducción de Marta Rojzman; Buenos Aires, 1971). p. 13.

10/ Carl Gustav Jung. Citado por Gilbert Durand. *Ibid.*

11/ Charles Sanders Peirce. *Op. cit.*, p. 59.

12/ Oliver Beigbeder. *La simbología*. (Barcelona: Oikos-tau, 1968), p. 5.

modo de manifestarse de una realidad compleja que asocia varios niveles de significado. No tiende, como signo, a representar una cosa sino a convocar una pluralidad semántica. Es, como lo expresa Gilbert Durand, "la epifanía de un misterio, es decir, la apariencia de una significación que no puede captarse por medio del pensamiento directo"^{13/}

c) El signo

Para Pierre Guiraud, "Un signo es un estímulo, es decir, una sustancia sensible cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación"^{14/}

En ese sentido, la significación del término 'signo' es amplia. Bertil Malmberg hace la observación de que el término se utiliza en muchos casos distintamente y se refiere a muchos fenómenos y circunstancias diferentes entre sí"^{15/} la escultura de una virgen es un signo de una personificación divinizada: un ícono, específicamente una imagen ;la huella de cuatro dedos en la tierra es signo de amputación digital: un índice ;una llaga en el cuerpo es signo de enfermedad: un síntoma ;la cruz es signo de Cristianismo: es un símbolo.

En términos análogos a los de Guiraud, se expresa Charles Sanders Peirce: se entiende por signo "cualquier cosa que determina a otra cosa (su interpretante) a referirse a un objeto al cual ella también se refiere (su objeto) (. . .)"^{16/}

Para el lingüista norteamericano, un signo puede ser un ícono, un índice o un símbolo. "un ícono es un signo que poseería el carácter

^{13/} Gilbert Durand. Op. cit., p. 15.

^{14/} Pierre Guiraud. *La Semiología*. (Octava edición en español; México, D.F. siglo veintiuno, sa, 1979), p. 33.

^{15/} Bertil Malberg. *Teoría de los signos*. (Primera edición en español; México, D.F.: siglo veintiuno editores, sa, 1977), pp. 17 y ss.

^{16/} Charles Sanders Peirce. Op. cit., p. 59.

que lo vuelve significativo, aun cuando su objeto no tuviera existencia".
17/

Los íconos se caracterizan por no tener relación dinámica con el objeto que representan y representarlo sólo por la semejanza con éste ;pero incitan, en la mente, sensaciones análogas a las del objeto representado.

Los representámenes icónicos, o hipoíconos, se pueden clasificar en imágenes, diagramas y metáforas. Las imágenes son las que comparten cualidades simples en virtud de ser representaciones idénticas al objeto representado como por ejemplo una fotografía. Los diagramas son los que representan relaciones diádicas por analogía con las partes de algo, por ejemplo un mapa. Las metáforas son las que, por medio de un paralelismo simple, significan un representamen distinto al representado como por ejemplo representar como chimenea un cigarro encendido.

“El índice es un signo que perdería al instante el carácter que hace de él un signo si su objeto fuera suprimido, pero que no perdería tal carácter si no hubiera interpretante”.18/

Las palabras también pueden ser índices cuando promueven las capacidades de observar u observación del receptor, en la captación de un mensaje, para establecer una conexión entre su mente y el objeto representado: es el caso de los pronombres demostrativos, los posesivos y las preposiciones. Los índices se caracterizan por carecer de parecido significativo con su objeto representado, por estar conectado físicamente con el objeto representado y desaparecer cuando éste desaparece.

Una forma particular del signo se encuentra en el signo lingüístico. El signo, desde la antigüedad, se ha visto como la unión de dos mitades. En la filosofía estoica de hace unos 2,200 años, se consideró

17/ Op. cit., p. 59
18/ Ibid.

como un todo consistente en un "designante" y un "designado": el primero era perceptible y el segundo, comprensible. Ese mismo concepto reapareció en San Agustín.^{19/}

Para Sexto Empírico, el signo tenía tres realidades: el complejo sonoro, la cosa y una unidad inmaterial (el 'designado').

En la actualidad, Odgen y Richard han elaborado un modelo el cual fue modificado por Ullmann: representado en la forma de un triángulo: los ángulos de la base ubican el 'nombre' y el 'objeto' ('referente') y el vértice, el 'sentido'. Ullmann llama 'nombre' a la combinación de elementos fonéticos; 'sentido', a la información comunicada al oyente. El objeto (o referente), no se conecta de manera directa con el nombre sino a través del sentido.^{20/}

Ferdinand Saussure denominó signo a una combinación de un significante y un significado. Louis Hjelmslev recogió el pensamiento de Saussure y elaboró una teoría lingüística en la cual aceptó la relación de las dos partes que denominó expresión y contenido como una "solidaridad" o "interdependencia."^{21/} Esas dos partes no tienen una existencia independiente: el contenido sólo tiene existencia cuando está vinculado con una expresión y ésta sólo se convierte en contenido como consecuencia de la vinculación. Por esa característica se dice que el signo es la unión de dos unidades abstractas que hacen referencia a una sustancia que se concreta en el acto del habla.

El signo tiene dos características: la linealidad mediante la cual cada signo se presenta en orden sucesivo en la cadena hablada o escrita; la arbitrariedad aplicada a las relaciones del contenido y la expresión con lo extralingüístico. No obstante la presencia de esa arbitrariedad, entre las dos mitades del signo es necesaria la unión: no se puede dar

^{19/} Roman Jakobson. "A la recherche de l'essence du langage" en *Problemes du Langage*. (Collection Diógenes 1966), p. 38.

^{20/} Entrevista con Roman Jakobson en *Lingüística y significación*. (Barcelona: Salvat editores, S.A. 1973), p. 38.

^{21/} Bertil Malmberg, *Op. cit.*, p. 48.

una sin la otra.^{22/}

La característica de arbitrariedad es la que hace posible que los signos lingüísticos se utilicen como elementos del lenguaje simbólico.

d) La alegoría

La alegoría se considera como una imagen o una metáfora continuada. Por esa razón, su aplicación requiere previamente la definición de esos dos elementos.

La palabra 'metáfora' significa 'llegar a un cambio' y, por extensión, traslación en sentido local. Aristóteles dice que "metáfora es la imposición (a una cosa) de otro nombre (cuyo significado ordinario es diverso)". Para el filósofo griego, la misión del 'poeta' era descubrir la semejanza existente entre los objetos, aun los más distanciados, y relacionarlos entre sí: "trasladar (por metáfora) es ver lo semejante (de los objetos)".^{23/}

El resultado no es sino la sustitución de un plano real por un plano evocado en virtud de una semejanza de cualidades existentes entre ambos planos. En ese proceso, el escritor da a la palabra un nuevo significado que el lector capta a través de la frase o del conjunto lingüístico: hace una transposición.

Esa transposición podría hacerse de diferentes maneras: del género a la especie ("mi nave se paró"), de la especie al género ("ciertamente Ulises ha llevado a cabo miles de acciones bellas"), de la especie a la especie ("habiendo extinguido su vida por medio de la espada de bronce (. . .)"), por analogía que es cuando un segundo término es al primero lo que el cuarto es al tercero ("la copa es el escudo de Dionisio" o "el escudo es la copa de Ares"). También podía llamarse a un objeto con el nombre de otro y negando una de las cualidades propias del mismo ("copa de vino", en vez de "copa de Ares").

^{22/} Op. cit., p. 58

^{23/} Aristóteles. *Poética*. Caps. XXI (1457b7), XXII (171459a8).

En la actualidad, el concepto de metáfora ha sufrido cambios: el objetivismo ha sido sustituido por el subjetivismo, el racionalismo por el irracionalismo ; la lógica, por la visión ; la visión estática, por la concepción dinámica. La metáfora moderna puede crear la semejanza mientras que la antigua se conformaba con tomar la existente. No obstante los cambios observados, la esencia de la concepción aristotélica sigue implícita en la metáfora moderna: hay traslación por analogía. Du Marsais dice: "La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente".^{24/}

La transposición de la significación se hace, generalmente, por símiles en los que se ha perdido el nexa comparativo. Mediante ese proceso, las palabras constituyen un doble símbolo: por ser palabra, porque tiene la denotación que es la cosa simbolizada. La metáfora tiene algunas formas variantes: entre ellas está la imagen y la alegoría.

La imagen, en la **Retórica** aristotélica, es una metáfora diferenciada por la adición de una palabra. "La imagen también es metáfora, ya que difiere poco de ella ; pues, cuando se dice que Aquiles saltó como león. . . es una imagen ; pero cuando se dice "saltó el león", es una metáfora ; porque, por ser ambos valientes, llamó traslaticamente león a Aquiles".^{25/}

El concepto antiguo de la imagen todavía se mantiene en la actualidad. Dámaso Alonso la define como "La relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos: los dientes menudas perlas". También se consideran imágenes los términos irreales de una comparación sensible de una idea abstracta: los dientes eran como menudas perlas.

^{24/} Du Marsais. *Tratado de los tripos*. (Traducción de José Miguel Aléa: 2 vol.; Madrid: Aznar), p. 22. Citado por Michel Le Guern. "La Metáfora y la Metonimia. Traducción de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal; Madrid: Ediciones Cátedra, 1978), p; 13.

^{25/} Aristóteles. *Retórica*. Traducción del griego y notas por Francisco de P. Samaranch; Madrid: Aguilar, S. A., de Ediciones, 1964), p. 240.

La imagen, en su sentido específico, se confunde con la metáfora ;en su sentido genérico, con el símil. Ante la dificultad de distinguir-las, se ha tratado de identificarlas: Middleton Murry aconseja utilizar el término imagen para referirse al símil y a la metáfora.

La imagen tiene la particularidad de presentar, de manera sensible, las ideas abstractas. Al respecto Rafael Lapesa dice: "llámase imagen a toda representación sensible. Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinándolos, elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles".^{26/}

Sobre la base de la sensibilidad, las imágenes pueden clasificarse de acuerdo con el órgano de percepción sensorial: además de imágenes para el gusto y el olfato, hay para la vista (cromáticas), para el tacto (manestésicas), para el movimiento (estáticas y dinámicas o cinéticas), para el calor y la presión (cinestésicas, hápticas, endopáticas). En otra clasificación pueden agruparse en dos categorías: las ligadas (auditivas y musculares) y las libres (visuales).^{27/}

La particularidad de la imagen para representar, de manera sensible, una idea abstracta hace posible que sea un elemento del lenguaje simbólico porque en ese lenguaje la cosa significada no se presenta en forma concreta ante la sensibilidad. Al respecto, Gilbert Durand dice: "La conciencia dispone de dos maneras de representar al mundo. Una directa en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en "carne y hueso" a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta marte, al comprender cómo giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representar

^{26/} Rafael Lapesa. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Ediciones Catedra, S. A. 1974), p. 45.

^{27/} René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*. (Prólogo de Dámaso Alonso; versión española de José Ma. Gimeno; cuarta edición; Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1966), p. 430.

un más allá después de la muerte. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente representa ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término".^{28/}

La alegoría, cuyo término significa 'diverso', designa una imagen o una metáfora continuada que se desarrolla a través de una obra en su totalidad y se va traduciendo del plano real al plano metafórico. La definición anterior equivale a decir que las alegorías, o metáforas alegóricas, aparecen cuando en un texto hay tantos términos metafóricos que el sentido total del mismo se traslada formando una especie de cuadros. La alegoría se caracteriza por el paralelismo existente entre las significaciones de la cadena de términos metafóricos y las significaciones connotativas de cada metáfora o elemento metafórico. Rafael Lapesa dice: " cuando un conjunto de elementos figurativos usados con valor traslaticio guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo llamamos alegoría. En toda alegoría hay un sentido aparente o literal, y otro más profundo, que es el alegórico".^{29/}

Esta forma permite expresar un pensamiento por medio de una idea paralela de manera que exista correspondencia entre el plano real y el evocado. En la alegoría hay un conjunto de elementos figurativos que se utilizan para trasladar la significación del plano real al evocado. Mediante ese procedimiento, se logra un sentido profundo por medio de un sistema de conceptos expresados en un sentido aparente.

3. El Enfoque Exponencial

El concepto de enfoque exponencial se basa en el análisis de los 'exponentes' contenidos en las obras literarias. Wilfred L. Guerin y otros autores usan ese nombre para los personajes, los objetos y las palabras que representan o simbolizan los modelos analizados.^{30/}

^{28/} Gilbert Durand. Op. cit. p. 10.

^{29/} Rafael Lapesa. Op. cit., p. 47

^{30/} Wilfred L. Guerin et al. *Introducción a la Crítica Literaria*. (Traducción de Daniela Di Segni de Sagel; primera edición en castellano; Buenos Aires, 1974), pp. 173 y ss.

A ese enfoque se le califica como Exponencial. Kenneth Burke, en vez del término 'exponentes' prefiere utilizar los de 'sugerencias' e 'indicios' que conducen a 'agrupamiento' de imágenes y hacia un 'significado simbólico'.^{31/}

Los elementos de simbolización están expresados por imágenes cargadas de un significado que abarca un campo más extenso que el de su denotación. Por esa razón, al enfoque mencionado también se le califica como simbólico. A veces, los símbolos se expresan en imágenes arquetípicas. Sin embargo, a esos elementos no se les designa con ese nombre: se prefiere denominarlos 'exponentes' porque se considera que este nombre es más generalizador: abarca la imagen, el símbolo y el arquetipo. De cualquier manera que se le denomine, el enfoque permite hacer un análisis profundo en la obra literaria a través de las imágenes y los símbolos y, de esa manera, encontrar significaciones subyacentes.

En el Enfoque Exponencial, los modelos que constituyen el objeto del análisis se pueden denominar 'temas' o 'motivos' pero se prefiere designarlos como 'temas' por razones de claridad: el término motivo da lugar a confusiones con los motivos de conducta que incitan a los personajes a actuar. En cambio, el término "tema literario" sugiere la idea principal de la obra y, en ese sentido, tiene analogía con el tema musical (*leitmotiv* -motivo dominante-), cuyo nombre también se aplica a los motivos centrales cuando se presentan de manera reiterada en una obra o en la totalidad de obras de un autor.

El Enfoque Exponencial o Simbólico, el término 'tema' difiere, en algún aspecto, del significado que tiene en el lenguaje general de la literatura. En ese lenguaje, frecuentemente se confunde con los términos 'fábula', 'argumento' o 'asunto'. Al respecto, Kayser comenta: "con la palabra "tema" se nos presenta una noción nueva, que también aparece en las poéticas antiguas. Soares Barbosa, en lugar de tema, dice

^{31/} Op. cit., p. 175

“asunto”, y lo define así: “Asunto es la idea sumaria de la acción”.^{32/} Aquí surge otra confusión de términos: ‘asunto’ con ‘argumento’. Kayser aclara la confusión cuando define el ‘asunto’ como “Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria y va a influir en su contenido, (. . .)”.^{33/}

Por su parte, “El motivo es una situación típica que se repite, llena, por tanto, de contenido humano. (. . .). Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de “motivo”. (derivado de *movere*)”.^{34/}

En la terminología del Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático, el concepto de ‘tema’ adquiere significaciones diferentes y más amplias. Wilfred L. Guerin y sus compañeros dicen: “(. . .) los temas no son solamente asuntos de imágenes diversificadas ;pueden ser diferentes episodios o acciones, diferentes personalidades o mezclas de cuadros, meditaciones y símbolos. Pero siempre los asuntos diferentes se mezclan ;se fusionan o se sintetizan”.^{35/}

La base del enfoque analizado está en el conocimiento de que la literatura intenta comunicar una experiencia que se encuentra subyacente en el texto. El lector percibe esa experiencia cuando se guía por el enunciado temático a través de las imágenes y símbolos reiterados en la obra: de esa manera capta la revelación a través de su conciencia y su sensibilidad. Al comentar ese aspecto, Wilfred L. Guerin dice: “Además de variar los estímulos sensoriales dentro de un tema, el autor puede hacer variar modelos completos. Puede dejarlos correr paralelamente o en líneas que se crucen. Puede complementar o contrastar uno con otro. Puede intrigarnos, estimularnos o incluso espantarnos. A su vez, podemos descubrir uno, sólo para ser guiados gradualmente hacia otro”.^{36/}

^{32/} Wolfgang Kayser. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. 3a. ed.; Madrid Editorial

^{33/} Op. cit., p. 175.

Gredos, S.A., 1961), p. 100.

^{34/} Ibid.

^{35/} Wilfred L. Guerin et al. Op. cit., p. 180.

^{36/} Op. cit., p. 178.

El procedimiento para aplicar el método consiste, fundamentalmente, en "rastrear" los temas a través de las imágenes y de los símbolos. El autor citado lo describe en los términos siguientes: "(...). Un artista literario tiene una idea o una experiencia real o una experiencia imaginaria que desea comunicar. Conscientemente o no, elige entonces una manera de darle cuerpo. Debe elegir, o su mente subconsciente debe presentarle recursos concretos, y él debe disponerlos de manera de poder corporizar o comunicar la experiencia. Una vez que el autor ha hecho ésto, debemos recrear la experiencia, en parte rastreando cuidadosamente los temas empleados para comunicarla. Poco a poco a medida que advertimos ejemplos de un tema, nos abrimos camino hacia la experiencia del cuento, del poema o de la pieza de teatro. Al ir siguiendo las insinuaciones del enunciado temático, o al ir reconociendo imágenes semejantes pero nuevas, o al identificar los símbolos relacionados, llegamos gradualmente a vivir la experiencia original del autor. El poder evocativo de las imágenes y símbolos constantemente repetidos hace de la experiencia una parte de nuestra propia conciencia y sensibilidad. La imagen satisface así nuestros sentidos, el modelo llena nuestro deseo instintivo de orden y el enunciado temático nuestro intelecto y nuestra sensibilidad moral".

37/

En una obra literaria, la temática puede observarse en el sentido recto de la significación de los temas, por el valor denotativo de los signos con que están expresados ;pero también puede captarse en su sentido indirecto, por la significación oculta que puede aparecer representada por un significante sensible. Esta es la forma que interesa para el análisis temático, por ejemplo: la mención de los elementos de la naturaleza pueden interpretarse por la significación directa que cada tema tiene dentro de su respectivo texto y en el contexto general de la obra ; también pueden interpretarse descubriendo la significación velada que pueden tener respecto de otro tema descubierto por inferencia como podría ser el de la muerte. En este último caso, hay necesidad

37/

Op. cit., p. 176.

de buscar, en el texto, las diversas manifestaciones del pensamiento analógico, entendido como tal el indirecto, obtenido por analogía como cuando se piensa el concepto de la palabra 'camino' para significar la idea de vida. En esa comparación, no obligadamente debe haber una relación racional o lógica. Ese pensamiento requiere un lenguaje apropiado por ser expresividad que permite, mediante una indagación sistemática del texto, descubrir las significaciones ocultas: es el lenguaje simbólico. Fuera de éste resulta difícil concebir el pensamiento analítico.

La aplicación del Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático se ha realizado por diversos críticos en obras de poesía, de narrativa y de dramática. Como ejemplos, se citan los siguientes: Caroline Spurgeon lo utilizó para analizar las imágenes contenidas en la obra de Shakespeare. Para la autora citada, imagen es cualquier cuadro imaginativo u otra experiencia trazada de cualquier manera posible, que puede haberle llegado al poeta no sólo a través de alguno de sus sentidos sino también a través de su mente y sus emociones, y que él emplea, bajo las formas de símiles y de metáforas en su sentido más amplio para propósitos de analogía".^{38/}

En el inicio de su obra, la autora expresa: "Cuanto más rica y grandiosa es la obra, tanto más valiosa y sugerentes resultan las imágenes, de manera que en el caso de Shakespeare creo que difícilmente podrían sobrevalorarse las posibilidades de lo que es dable descubrir a través de un examen sistemático de las mismas. Mi convencimiento de esto me llevó a juntar y clasificar todas sus imágenes, de manera de tener en forma accesible y ordenada el material sobre el cual basaría mis deducciones y conclusiones".^{39/}

Edward A. Armstrong amplió los conceptos de Caroline Spurgeon. ^{40/}

^{38/} Op. cit., p. 177.

^{39/} Op. cit., p. 174.

^{40/} Ibid.

Kennet Burke también mostró la manera de seguir los modelos de imágenes y símbolos, entendido este último como “el paralelo verbal de un modelo de experiencia”^{41/}

La técnica de Burke, a juicio de Stanley Hyman, es análoga a la utilizada por Caroline Spurgeon, John Livingston Lowes y Edward A. Armstrong. John Livingston Lowes observó la obra de Samuel Taylor Coleridge y encontró un “caos” de información e imágenes almacenadas como en un “pozo profundo”^{42/}

Relacionado con el Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático se encuentran los modelos específicos de la Crítica simbólica de Gastón A. Bachelard y la temática de Jean Pierre Richard.

El método de Bachelard incluido por algunos autores en la crítica psicoanalítica se basa en la observación de que el escritor expresa sus pensamientos mediante imágenes simbólicas u originadas en una época arcaica cuyo fondo es común a toda la humanidad.^{43/} En este aspecto tiene puntos de contacto con el Enfoque Mitológico o Arquetípico basado en el inconsciente colectivo de acuerdo con las teorías de Gustav Jung. Se diferencia de éste en que mezcla la poesía y la filosofía mientras que el Enfoque Arquetípico se basa en la Psicología social. Una particularidad de Bachelard consiste en que ha consagrado sus libros al estudio de los cuatro elementos originarios de la naturaleza: agua, fuego, aire y tierra. La concepción de su teoría se puede sintetizar en la forma transcrita en el texto siguiente: “En efecto, nuestro espíritu ante la materia tiene una verdadera ‘hambre de imágenes’, siente inmensas alegrías en soñar su función de tendencias profundas. Las imágenes que ‘valorizan’ la roca como el agua, la llama como la arcilla que se modela. Los complejos ligados a esas imágenes dan unidad a ‘centros de ensueño’ espontáneos: así analizando ‘la

^{41/} Ibid.

^{42/} Ibid.

^{43/} Guillermo de Torre. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1970), p. 177.

alegría del tallado' (mover la tierra, talar un árbol), Bachelard escribe hasta qué punto nuestra existencia está colmada de esas experiencias curiosas que callamos y que, en nuestro inconsciente, llevan a ensueños infinitos (. . .),^{44/} Esa crítica tiene entre sus funciones la de discernir las "buenas imágenes" que expresan una realidad imaginaria y ayudar al lector a "vivir" las imágenes literarias dándoles un comentario "vivido" diferente al racionalismo que aplica el profesor de Retórica. Bachelard propugna por un método de doble comentario: ideológico y onírico que permita la aplicación literaria para obras diferentes. Para ello, el lector debe tener capacidad para juzgar la obra desde el punto de vista del inconsciente.

La Crítica Temática de Richard "tiende a reencontrar la unidad de un escritor a partir de su temática, y ésta a partir de una fenomenología de las sensaciones ;(. . .). Trata de situar un esfuerzo y comprensión y de simpatía en una suerte de primer momento de la creación literaria: momento en que la obra nace del silencio que la precede y que lleva a donde se instituye, partiendo de una experiencia humana ; es el momento en que el mundo toma su sentido mediante el acto que la describe, la lengua que imita y resuelve materialmente sus problemas".^{45/}

No obstante, la existencia de relaciones y puntos de contacto de la Crítica Simbólica de Bachelard y la Temática de Richard, sus modelos no se aplican al presente estudio. La razón consiste en que en el mismo no se pretende analizar al autor de la obra narrativa sino la temática de esa narrativa en su contenido intrínseco.

^{44/} J.C. Carloni y Jean C. Fillux. *La Crítica Literaria francesa*. (Traducción de la primera edición por Néstor Mermot; primera edición; Buenos Aires, 1968), pp. 98, 99.

^{45/} Ibid.

B. LA TEMÁTICA DE EL LLANO EN LLAMAS

1. La Muerte: Núcleo Temático de El Llano en llamas

Donald Shaw, al estudiar a los escritores del "boom", comenta la obra de Juan Rulfo en los términos siguientes: "la obra de Juan Rulfo plantea, en forma particularmente aguda, uno de los problemas básicos de la crítica de textos literarios hispanoamericanos. (. . .). Es el problema del nivel de interpretación. Concretamente, ¿Qué es lo que, en última instancia, le preocupa a Rulfo en los relatos de **El llano en llamas**. (. . .). ¿Es la exploración de algo intrínsecamente mexicano, o cabe sugerir más bien que en su obra lo mexicano funciona como una metáfora de la condición del hombre en general?^{1/}

El citado autor continúa comentando que hay dos grupos de críticos que sostienen posiciones contrapuestas: uno hace una interpretación basada, especialmente sobre lo mexicano; otro pone énfasis en la angustia existencial del hombre moderno.^{2/}

Desde cualesquiera de los dos puntos de vista expuestos en el párrafo anterior que se observe **El llano en llamas**, es evidente que la muerte constituye núcleo temático. Presente como un **leitmotiv** en casi todos los cuentos de la obra, la temática de la muerte conforma el ambiente novelístico; motiva a los personajes para actuar o los separa de su ambiente existencial. Además de presentarse de manera expresa, aparece a través de indicios o símbolos, no sólo en los seres humanos sino también en los otros reinos de la naturaleza. Los elementos originarios de ésta, de manera directa o simbolizada, conforman la temática

^{1/} Donald Shaw. *Marrativa hispanoamericana*. (Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1983), p. 129.

^{2/} Según Donald Shaw. Op. Cit. M. Coddonu, Ariel Dirfman y M. Ferrer Chivite sustentan el criterio de que lo mexicano es lo fundamental. Blanco Aguinaga, Julio Ortega y G.R. Freeman ponen énfasis en la angustia existencial.

de la obra.

Consecuentemente con los aspectos de la muerte como un núcleo temático, en **El llano en llamas** la mayoría de los personajes están creados por el autor para matar o para morir.

Unas veces, la acción de matar o el suceso de morir es consecuencia de pugnas socio-políticas, generalmente relacionadas con las revoluciones o la "Guerra de los Cristeros". En "La noche que lo dejaron solo", un hombre lleva un tercio de carabinas (supuestamente según uno de los personajes hacia la sierra de Comanja para unirse con los Cristeros del Catorce). El hombre vuelve a su choza de manera subrepticia ;pero sólo ve a sus dos tíos, colgados en un árbol del corral y a un grupo de soldados alrededor de una fogata. En "La herencia de Matilde Arcángel", Euremio Cedillo, hijo, mata a su padre en una contienda entre un grupo de "revoltosos" y las tropas del gobierno. Euremio Cedillo, padre, odiaba al hijo porque la madre de este último, Matilde Arcángel, murió cuando venía del bautismo al desbocarse el caballo que montaba. Un día pasó por Corazón de María un grupo de "revoltosos" y Euremio Cedillo, hijo, se unió a ellos. Pocos días después, pasaron por el lugar tropas del Gobierno y Euremio Cedillo, padre, se enroló en ellas. Una noche, el hijo regresó a Corazón de María: venía montado en el caballo propiedad de su padre y traía a éste atravesado sobre la silla. En "El llano en llamas", los revolucionarios incendian los campos y saquean los ranchos: están convencidos de que la revolución debe financiarse con el dinero de los ricos. Son perseguidos por las tropas del gobierno ;pero siempre logran escapar ;capturan a sus hombres y Pedro Zamora, el jefe, juega a "los toros" con ellos para darles muerte con un verdugillo.

El tipo de personajes de **El llano en llamas** constituye una característica generalizada en el Neorrealismo propio de la generación de escritores hispanoamericanos de 1942 que, según algunos historiadores, incluye a Juan Rulfo.^{3/}

3/ Cedomil Goic. "Brevisima relación de la historia de la novela hispanoamericana" en Cedomil Goic et al: *La novela hispanoamericana, descubrimiento e investigación de América*. (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973), p. 47.

En esa corriente literaria, la creación de personajes obedece a la función político-social de la narrativa. Al referirse a ese aspecto, Cedomil Goic comenta: "En sus aspectos más renovadores, el Neorrealismo significó la aparición de un héroe colectivo protagonista de las luchas sociales obreras, mineras o campesinas y de situaciones de pugna social (. . .).

En **El llano en llamas**, se observa la característica comentada: Muchos protagonistas son los narradores de sus propios relatos y, en consecuencia, se solidarizan con los explotados o los desposeídos aun cuando éstos se pongan al margen de las leyes jurídicas y de la sociedad. "Entre las limitaciones fundamentales está el carácter elemental de la ley de construcción que, por necesidades de la lucha ideológica, divide al mundo y a los seres humanos en dos polos absolutamente diferenciados y contrapuestos que recuerda la situación semejante del Romanticismo social en la novela hispanoamericana".^{4/}

La muerte no sólo obedece a las pugnas socio-políticas: también, a las confrontaciones sociales derivadas de la distribución de la propiedad de bienes. En "La Cuesta de las Comadres", los Torricos, una cuadrilla que merodea en el lugar, aterroriza a los habitantes que poseen algunas tierras fértiles. Estos abandonan la región. El narrador, quien acompañaba a los Torricos para robar sacos de azúcar, mata a Remigio Torrico cuando éste lo acusa de haber matado a Odilón, el hermano de Remigio. En "El hombre", el protagonista, un hombre no identificado, ha dado muerte a una familia entera por cuya acción es perseguido. En "La madrugada", Esteban, un peón de la granja de don Justo Brambila, despierta en la cárcel: ha sido acusado de matar a su patrón aunque él no recuerda el suceso sino sólo la riña que tuvieron. En "Talpa", Tanilo Santos, un enfermo que padece llagas en el cuerpo, es llevado por Natalia, su mujer, y el hermano de aquél en peregrinación para visitar a la virgen de Talpa. Al llegar a su destino, muere por el agotamiento de la caminata. Natalia y su cuñado se declaran culpables por haberlo llevado con la intención de que muriera

^{4/} Ibid.

para seguir siendo los amantes que habían sido. En "Macario", el protagonista, un niño huérfano que lleva ese nombre y vive en la casa de su madrina, se mantiene matando ranas en el estanque para que ella pueda dormir. También mata cucarachas y, en cambio, no mata grillos porque, en su creencia, esos insectos, con el ruido de su chirriar, evitan que se oigan los lamentos de las almas del purgatorio. En "Diles que no me maten", Juvencio Nava, un campesino poseedor de unas reses, mata a su vecino, don Lupe Terreros, como consecuencia de pleitos por los pastos; es perseguido durante treinta y cinco años hasta que, por fin, es capturado por tropas del Coronel, el hijo de don Lupe Terreros. Este realiza su deseo de venganza al ordenar que fusilen a Juvencio Nava. En "Acuérdate", Urbano Gómez, prototipo del aldeano, ha emigrado de su pueblo natal por faltas cometidas en la escuela, calificadas como graves. Tiempo después, vuelve y se ocupa como policía; mata a su cuñado, Nachito, y huye; pero es capturado y colgado en un árbol. En "No oyes ladrar los perros", un hombre lleva a su hijo herido a horcajadas sobre los hombros. Al llegar a su destino, el hijo muere. En "Anacleto Morones", el protagonista, quien lleva ese nombre, es un "santero" que combina su arte con la charlatanería religiosa. Fue muerto por Lucas Lucatero, su yerno, en un acto de venganza: Anacleto había embarazado a su propia hija antes de que ella viviera maritalmente con Lucas. En "El paso del norte" un criador de puercos que ha atravesado la frontera con intención de ganar dinero, regresa a su tierra natal. Al atravesar el río, en compañía de un compatriota cuyo, recibe un ataque: él resulta herido y su compañero, muerto.

Todos los personajes de **El llano en llamas**, víctimas de la muerte, en una u otra forma tienen una característica común: son campesinos mexicanos de condición humilde. Alfredo Veiravé, al comentar la transición del cuento regionalista al Realismo Mágico, donde Juan Rulfo ha sido ubicado por algunos historiadores de la literatura, expresa "(...) reflejan claramente modos de ser del hombre mexicano de las zonas rurales. El Costumbrismo y el Naturalismo de la novela regionalista, sin embargo, se presentan ahora bajo otra faz más subjetiva que los

universaliza y permite identificar a los personajes con la angustia del hombre contemporáneo. La muerte violenta, la venganza, el sentido de culpabilidad y el fatalismo van surgiendo de pueblos fantasmas (...).”

“El estilo preciso, escueto, dibuja minuciosamente los contornos de un paisaje árido y de personajes borrosos. El narrador, casi siempre testigo o protagonista de la historia contada, no interpreta psicológicamente la conducta de sus personajes, sino que los presenta en una pura acción en donde se mezclan el subjetivismo y la realidad.”
5/

Andrés Amorós dice: “Rulfo coloca a estos seres en unas situaciones vitales a la vez elementales y profundas. Nos muestra al hombre ante la muerte, la soledad, la persecución, la venganza, el mundo hostil...”^{6/}

Con conceptos parecidos se expresa Donald Shaw: “(...) lo que se trata en la mayoría de los cuentos es la mentalidad de los habitantes de la tierra caliente de México: Jalisco, Michoacán, Guerrero. La violencia, la muerte, la degradación humana, la culpa, el fatalismo, éstos son los temas de **“El llano en llamas.”**”^{7/}

G. Coulson encuentra en la obra aspectos existenciales: la existencia humana como lucha inútil contra un destino contrario, un continuado morir, una angustia prolongada cuyo tiro de gracia es la muerte, una lenta destrucción de las esperanzas del hombre, un vértigo de violencia absurda y una vía expiatoria.^{8/}

La muerte es el objeto del presente estudio. Por esa razón, en el mismo no se hace un análisis exhaustivo de los personajes ni de los aspectos sociales porque, aunque son importantes, quedan fuera de los límites del Enfoque Exponencial, Simbólico o Temático.

5/ Alfredo Veiravé. *Literatura hispanoamericana*. (Buenos Aires: Kapelusz, S.A., 1976), p. 313.

6/ Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea*. (Salamanca: Ediciones Anaya, S.A., 1966), p. 175.

7/ Donald Shaw. *Op. cit.*, p. 131.

8/ G. Coulson, “Observaciones sobre los cuentos de Juan Rulfo”, en *Giacoman Homenaje...*, pp. 326,327. Citado por Donald Shaw. *Op. cit.*, p. 131.

El nombre de la obra **El llano en llamas**, con su significación de superficie de terreno en combustión, es simbólico de aridez. Desde el inicio de la lectura el lector encuentra sugerencias de la temática de la tierra (simbolizada por el llano) y del fuego (por las llamas). Tan pronto como se adentra en la obra, va obteniendo la revelación de una tierra árida, en proceso de extinción, donde los seres de los tres reinos de la naturaleza se exponen al proceso de la muerte. En la narrativa de Juan Rulfo, se destaca la temática de la muerte, entre otros temas. Los personajes que habitan el espacio novelístico son seres marcados por el signo de la muerte en un ambiente de soledad, persecución y venganza; en un mundo hostil. No sólo los personajes presentan ese signo; también el espacio novelístico corresponde a una geografía en proceso de extinción: una tierra que agoniza. En ese sentido, la temática de la muerte constituye un núcleo en la serie de cuentos; pero, además de presentarse de manera expresa, se encuentra en forma velada inmersa en un conjunto de símbolos.

2. Los Elementos de la Naturaleza como Símbolo de Muerte

Desde la Antigüedad hasta hace unos siglos, los pensadores se basaron en la teoría de los cuatro elementos originarios de la naturaleza para explicar la composición de la materia; creían que la tierra era seca y fría; el fuego, seco y caliente; el aire, caliente y húmedo y el agua, húmeda y fría. De acuerdo con esa teoría, podían conocer la naturaleza de las cosas: su sequedad, frialdad, calor o humedad revelaban la esencia. El tronco de un árbol, por ejemplo, revelaba su contenido material en el acto de la combustión; el fuego se manifestaba en las llamas; el aire se presentaba como vapor húmedo y caliente; el agua revelaba su existencia por la exudación en el extremo opuesto a la llama. En **El llano en llamas**, se encuentran los cuatro elementos originarios de la naturaleza en forma expresa o contenidos en símbolos que significan la muerte. Conjuntamente con el tema de la muerte, se presentan la sangre, la luna, la noche, el paisaje, el amor y las aves. Estos podrían inducir al lector a ver en ellos rasgos rezagados de un

Romanticismo propio del siglo XIX; pero en **El llano en llamas** se expresan con una nueva sensibilidad. En el caso de la muerte, es cierto que, en algunos cuentos, su temática se combina con la del amor; pero no se encuentra el típico amor frustrado por la muerte como sucede en las obras románticas.

a) La Tierra

La mayor parte del espacio novelístico de **El llano en llamas** se observa como la topografía de una región árida caracterizada por la devastación geográfica que ocasiona, también, la devastación humana. En muchos de sus cuentos, se hace una descripción viva y minuciosa de la tierra que se calcina, bajo las inclemencias del clima: "una región que expira", dice Luis Harss.^{9/} "Luvina" y "Nos han dado la tierra" son los dos cuentos más representativos de ese fenómeno.

San Juan Luvina es el nombre de una aldea situada en una colina de piedra caliza; un lugar fantasmal, moribundo.

(. . .) nublado siempre (. . .). Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos, todo envuelto en el calín ceniciento. (. . .) aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándole con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto.

("Luvina", pp. 114, 115)

El polvo y la ausencia de vida vegetal son indicios de la aridez de la tierra; pero también constituyen símbolos de la muerte. Esa sugerencia se concreta en el símil de los cerros con el estar muerto y con la "Corona de muerto".

9/ Luis Harss. Op. cit., p. 316.

San Juan Luvina es, además, la representación y el espacio ambiguo de una aldea en proceso de extinción, de desaparecer en el vacío.

. . . y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejos. (. . .) de aquellas barrancas suben los sueños. (. . .).

(“Luvina”, p. 112)

En el aspecto novelístico, la vida vegetal generalmente no existe; pero cuando se presenta, sólo se observa una existencia precaria.

Allí la llaman piedra cruda, (. . .) la nombran Cuesta de la Piedra Cruda. (. . .) escondida entre las piedras florece el chicalote (. . .). Pero el chicalote pronto se marchita.

*.
(. . .) esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes.*

*.
(. . .) 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 terrenos endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí a la tierra le hubieran salido espinas.*

(“Luvina”, pp. 112, 115)

El marchitamiento del chicalote es un indicio del fin de la vida vegetal. La presencia de la piedra, aunque en este cuento tiene función de protectora de la vida, su acción no es suficiente para evitar la muerte de los vegetales que implica la muerte de la tierra.

A veces, la muerte de la tierra se presenta por una sugerencia verbal relacionada con la desolación: San Juan Luvina, debido a la aridez de su tierra, es una aldea abandonada por sus moradores; solamente habitada por mujeres solas y hombres ancianos. El narrador

dice:

Un día traté de convencerlos de que se fueran a otro lugar, donde la tierra fuera buena (. . .)

(“Luvina”, p. 122)

Todos los indicios que señalan la aridez de la tierra con su connotación de muerte apuntan, también hacia la temática de la muerte humana. La existencia, en Luvina, es un vivir muriendo en una geografía fúnebre. El narrador continúa diciendo:

Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo (. . .). Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó (. . .). Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros (. . .).

(“Luvina”, p. 124)

Todo el simbolismo de muerte de la tierra, resumido en su aridez, se expresa en la descripción de San Juan Luvina como “un lugar moribundo” que extermina la vida humana y la animal: hasta la de los perros que aúllan a la propia muerte.

En “Nos han dado la tierra”, el espacio geográfico también se caracteriza por la aridez de la tierra. El texto es pródigo en indicios de aridez que constituyen símbolos de muerte. Es cierto que hay indicios de preservación de la vida y sugerencias de evitación de la muerte; pero éstos son débiles ante la fuerza avasalladora que devasta el llano.

(. . .) luego que sienten la tatemá del sol a esconderse en la sombrita de una piedra. Se ve que ha agarrado a la gallina (. . .) para no golpearle la cabeza contra las piedras.

*.....
Traíamos terciada una carabina. (. . .) nos quitaron los caballos junto con la carabina.*

(“Nos han dado la tierra”, p. 914)

La piedra, que se presenta de manera reiterada expresada por

la palabra —clave, constituye un símbolo ambivalente de la vida y de la muerte: en este pasaje, es un indicio de protección a la vida y también una amenaza hacia la misma simbolizada por la gallina. La posición de la carabina y el quedarse sin ellas también apuntan hacia la simbología de la evitación de la muerte.

En otros pasajes del mismo cuento, también se encuentran símbolos que significan la aridez de la tierra.

(. . .) nos dejaron esta costra de tepetate. (. . .). Este duro pellejo de vaca que se llama el Llano.

*.....
No creemos que el arado se entierre en esa como cantera (. . .).
(. . .) ni aun así es posible que nazca nada. (. . .). Y en ese comal acalorado quieren que sembremos semilla de algo, para ver si algo retoña y se levanta. (. . .) ni zopilotes.*

*.....
(. . .) miro el Llano. (. . .). Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. (. . .).*

(“Nos han dado la tierra”, pp. 12, 9)

En el texto anterior, se encuentran símbolos que significan la muerte: el pellejo de vaca, la muerte del animal; la ineficacia del arado para la siembra de una nueva vida, la imposibilidad de la misma; la cantera y el comal, las inclemencias climáticas. En resumen, hay ausencia de vida significada por la falta de percepción visual en el horizonte de el Llano: la ausencia de objetos que constituyan indicios de vida.

El ladrido de los perros, que se presenta en los cuentos como un **leitmotiv**, también forma parte de la temática de “Nos han dado la tierra”. No se sabe si ladran al Llano o a los personajes que interrumpen la soledad; pero es evidente que sus ladridos son indicios relacionados con la temática de la soledad que anuncia la muerte.

(. . .) *ladran los perros (. . .) y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza.*

.....
Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí junto a nosotros, (. . .).

(“Nos han dado la tierra”, pp. 9, 15)

El simbolismo de la piedra se presenta de manera reiterada en otros cuentos. En “La herencia de Matilde Arcángel”, la piedra es equivalente del odio que anuncia la muerte.

(. . .) *vivía si es que todavía vive, aplastado por el odio como por una piedra: (. . .)*

.....
Quien más lo aborrecía era el padre, (. . .).

(“La herencia de Mitilde Arcángel”, p. 161)

Euremio Cedillo, hijo, desde el momento de su nacimiento ya llevaba la carga potencial para matar a su padre. Este lo aborrecía por creerlo causante de la muerte de Matilde Arcángel. La simbología de la muerte, en este cuento, se complementa con el nombre del rancho de Euremio, padre: “Las animas”.

En “Diles que no me maten”, vuelve a aparecer el símbolo de la piedra de manera reiterada.

Justino se levantó de la pila de piedra (. . .). -Voy pues, pero si de perdida me fusilan (. . .).

.....
Don Lupe Terreros, el dueño de la Puerta de Piedra, (. . .) por ser el dueño de la Puerta de Piedra.

(“Diles que no me maten”, pp. 102, 103)

La pila de piedra es un indicio que sugiere la muerte. Ese indicio se revela con la expresión de temor hacia la muerte en el hablar de Justino. El padre de éste también sería fusilado en el momento en

que más se afianzaba a la vida. Tal vez su muerte sería más indeseada que la de don Lupe Terreros a quien aquél dió muerte. El nombre de la hacienda complementa la significación del simbolismo de la piedra y sugiere el pasar de un lado hacia el otro que como se pasa de la vida hacia la muerte. Don Lupe Terreros dio muerte a las reses del hombre que debía recibir la venganza de la muerte.

*Así de día se tapaba el agujero y de noche se volvía a abrir, (. . .).
("Diles que no me maten", p. 103)*

El juego de oposiciones entre el día y la noche y el abrir y el cerrar la puerta y el agujero conducen a la contraposición de la situación vida-muerte. El agujero apunta hacia el simbolismo de la muerte causada por armas de fuego. Abrir agujeros en la cerca es un anuncio de la muerte: mueren las reses del hombre que ahora es ajusticiado y muere el dueño de la Puerta de Piedra.

En "Anacleto Morones", las piedras son un indicio de muerte: la sepultura del protagonista.

Le eché una miradita al montón de piedras que tenía arrinconado en una esquina y le ví la figura de una sepultura. (. . .). Eran piedras de río, boludas, (. . .). A juntar otra vez las piedras que yo había desparramado.

.....
-Echale más piedras, Pancha. Amontonálas en este rincón, no me gusta ver pedregoso mi collar.

("Anacleto Morones", pp. 175, 189, 190)

Las piedras también son un instrumento de muerte -igual que en otros cuentos- y confirman la simbología de éstas dentro de la temática de la muerte.

-¿Mataste los conejos? Te vimos aventarles de pedradas.

("Anacleto Morones", p. 175)

En "El llano en llamas", a diferencia de otros cuentos donde las piedras son instrumento de muerte, propician la defensa de la vida.

Nos quedamos agazapados detrás de una piedra (. . .), todavía resollando (. . .).

("El llano en llamas", p. 82)

La simbología de la piedra relacionada con la vida, en este ejemplo, se revela con la acción de resollar de los hombres que se escondían tras las piedras para evitar la muerte en manos de sus enemigos.

Los zopilotes, que en otros cuentos contribuyen a conformar la temática de la muerte en su calidad de indicios, en "La Cuesta de las Comadres" también tienen esa función.

(. . .) donde tiré a Remigio se levantaban una gran parvada de zopilotes (. . .).

("La Cuesta de las Comadres", p. 27)

La barranca es otro símbolo que también se reitera. No sólo se presenta como el lugar por donde la tierra se despeña sino también como el sitio donde los fugitivos salvan la vida. En "La noche que lo dejaron solo", tiene precisamente la función de salvación de la vida.

Llegó al borde de las barrancas. (. . .). Y se dejó caer barranca abajo.

("La noche que lo dejaron solo", p. 128)

Igual que "En la noche que lo dejaron solo", en "El llano en llamas" la barranca constituye el medio de salvación de la vida de los combatientes perseguidos por el enemigo. Su función como símbolo se detecta por su reiteración en el texto.

El grito se vino rebotando por las paredes de la barranca. (. . .) otro grito torció por el recodo de la barranca. (. . .). La boruca (. . .) se salía a cada rato de la barranca (. . .). Llegamos al borde de la barranca y nos dejamos descolgar por allí. (. . .). Y el grito se fue rebotando como el trueno de una tormenta, barranca abajo.

(“El llano en llamas”, pp. 28-82)

El símil de bajar por la barranca sugiere la salvación de la vida; pero, a su vez, el despeñarse sugiere el peligro de muerte reforzado por el ruido de la tormenta que es una onomatopeya metafórica del fragor del combate.

Si el simbolismo de la barranca apunta hacia la salvación de la vida, la sugerencia del peligro de muerte se concreta en la expresión de la misma. En ese mismo cuento, el descarrilamiento del ferrocarril, como una acción del sabotaje de los combatientes, es un indicio claro de muerte; pero se adhiere a la temática con su connotación de salvación simbolizada por el salir entre las astillas de los carros.

Daba unos silbatazos roncós y muy largos. (. . .) yéndose de lado cayó al fondo de la barranca. (. . .).

(“El llano en llamas”, p. 96)

En “Talpa”, la temática de la tierra se presenta, de manera reiterada, por la presencia del polvo relacionada con el tema del camino.

(. . .) como si nos llevaran amarrados con hebras del polvo. (. . .) aquel polvo por encima y debajo de nosotros. (. . .) estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo;

Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo (. . .)

(. . .) el polvo era más alto y más claro.

(. . .) desaparecíamos otra vez entreverados en el polvo, (. . .).

(“Talpa”, pp. 61-63)

En esos textos, resulta significativa la presencia del polvo encima y debajo porque sugiere el envolvimiento del ser humano como en la muerte. La mención del cielo, en conjugación con el polvo de la tierra, forman un conjunto simbólico que apunta hacia la oposición existente entre lo terrenal y lo espiritual que se simboliza con lo "alto" y lo "claro".

Además de los símbolos del polvo, hay otros como los gusanos.

(. . .) igual que si fuéramos un hervidero de gusanos bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo (. . .).

("Talpa", p. 62)

La mención de los gusanos y la "cerrazón del polvo" recuerdan la podredumbre de la muerte que Tanilo Santos llevaba en su vida.

Ese simbolismo se refuerza y se expresa con la muerte del protagonista.

(. . .) se le borró la mirada como si la hubiera revolcado la tierra.

("Talpa", p. 61)

En "El día del derrumbe", la tierra se revela como un agente de muerte movida por el derrumbe. Desde el título del cuento, ya se anuncia la muerte por medio del indicio de la catástrofe. Es como un anuncio que se concreta en el relato del temblor.

(. . .) me agarró el temblor, (. . .)

*.....
- 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.*

("El día del derrumbe", p. 152)

En ese cuento, el simbolismo de la muerte se revela por medio de una canción cuyo nombre se reitera en el hablar del narrador como una melodía parásita.

"No sabes del alma las horas de luto".

(. . .) y cantando la canción esa de las "horas de luto".

("El día del derrumbe", pp. 153,160)

b) El fuego

Relacionado con el simbolismo de la tierra como significante de la temática de la muerte, aparece el del fuego con las mismas connotaciones. El cuento "El llano en llamas", que también da nombre a la obra, es como un testimonio que sugiere, en la mente del lector el incendio causado por la sequía y el rigor del sol que la convierte en arenales desérticos.

En las condiciones climáticas de el LLano, hasta la sombra sufre el rigor del sol; la vegetación adquiere el olor característico de la descomposición orgánica que constituye un indicio de muerte.

Olía a eso: a sombra recalentada por el sol. A amoles podridos.

("El llano en llamas", p. 79)

La temática del sol vuelve a aparecer en "Talpa", la historia de la pareja -un hombre y su cuñada- que llevan al cónyuge de ésta en peregrinación para visitar a la virgen de Talpa. La larga peregrinación se hace más árdua debido a la inclemencia del sol: su presencia no es la que vivifica sino la que mortifica a los caminantes y acompaña al enfermo en su camino -un signo de esperanza en la vida- que conduce inexorablemente hacia la muerte.

(. . .) nos volvía a despertar el sol, el mismo sol que parecía acabarse de poner hacía un rato. (. . .). (. . .) cobijándonos unos a otros del sol, de aquel calor del sol repartido entre todos. (. . .). Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol.

("Talpa", p. 62)

En la larga caminata de los peregrinos, el tiempo y el espacio se confunden para dar a los personajes un ambiente de agonía en la vida que conduce hacia la muerte.

A diferencia del día, la noche proporciona descanso; pero ese descanso, donde el amor se funde con la esperanza de la vida (en el personaje Tanilo Santos) y la esperanza de la muerte (en Natalia y su cuñado), sólo es una fracción dentro de la temporalidad que ha de llevar a la muerte del personaje. La muerte se simboliza con la ceniza que oscurece el fuego.

Primero nos alumbrábamos con ocote. Después dejábamos que la ceniza oscureciera la lumbrada.

("Talpa", p. 59)

El apagarse los ocotes y el apareamiento de la ceniza es un indicio de transformación de la materia cuyo fenómeno se observa en la descomposición provocada por la muerte.

En "El hombre", la ausencia del sol, que es símbolo de vida, también tiene la connotación simbólica de la muerte: las flores que se llevan al funeral se marchitan por la ausencia del sol.

(. . .) el sol no salió ese día, (. . .).

(. . .) las flores que llevamos estaban desteñidas y marchitas como si sintieran la falta del sol. (. . .). Ahora entiendo por qué se me marchitaron las flores en la mano.

("El hombre", pp. 38,40)

En "El llano en llamas", la sugerencia del llano que se incendia bajo las inclemencias climáticas se intensifica con los efectos del fragor de los combates. El llano es el campo de batalla donde los revolucionarios, capitaneados por "La Perra", incendian los potreros, los cañaverales, las cuadrillas, los ranchos y hasta los pueblos. En el habla del narrador se oye la declaración:

Le prendimos fuego (...). 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 ondulado por arriba; aquel humo oloroso a carrizo y a miel, porque la lumbre había llegado también a los cañaverales. (...) se estaban quemando los ranchos del Jazmín (...). 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 y a veces algunos pueblos (...) que iluminaban la noche.

.....
Quemamos el Cuastecomate (...).

(“El llano en llamas”, p. 90)

El fuego no sólo aparece como simbolismo de la destrucción de la tierra; también es el instrumento que, igual que a las formas vegetales, desintegra las formas humanas de los cadáveres.

(...) las luces de las llamaradas que se alzaban allí donde apilaron a los muertos.

Los juntaban con palas o los hacían rodar como troncos hasta El fondo de la cuesta (...) los empapaban con petróleo y les prendían fuego.

(“El llano en llamas”, p. 95)

El fuego, como causa y símbolo de la muerte, se revela o sugiere por medio de una serie de signos: indicios, metáforas etc. Las armas de fuego y los disparos de las mismas constituyen indicios frecuentes. El fuego de las armas provoca la muerte de los hombres igual que las inclemencias del tiempo provocan la muerte de los vegetales y de la propia tierra donde aquellos mueren.

(...) quitó el cartucho de la carga de su carabina (...) sonó un tiro. (...). (...) se levantó y arrastrando su carabina como si fuera un leño, (...) los miramos por la mira de las troneras (...) comenzó la tracatera allá lejos, (...) era como tirarles a boca de jarro y hacerles pegar tamaño respingo de la vida a la

muerte (. . .). Pronto quedó vacío el hueco de la tronera (. . .). Ellos seguían disparando (. . .). Siguieron disparando (. . .). Traía terciada dos carrilleras con cartuchos del "44" (. . .) un montón de rifles como si fuera una maleta (. . .) esas balas largas de "30-30" que quebraban el espinazo como si se rompiera una rama podrida (. . .) las tropas nos seguían de muy cerquita. (. . .) sentíamos como bajaban las balas (. . .) eran muchos soldados (. . .). Y ahora cargan armas.

("El llano en llamas", pp. 78 y ss.)

La reiteración de los signos que nombran las armas de fuego son símbolos de muerte. La simbolización se revela cuando se menciona "el respingo de la vida hacia la muerte".

Las armas de fuego, además de constituir indicios de muerte, son, de manera expresa, el instrumento de la misma.

Casi estaba seguro de que su padre era aquel viejo al que le dimos su aplaque cuando ya íbamos de salida; al que alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza (. . .).

("El llano en llamas", p. 99)

Relacionados con los indicios de las armas de fuego, se presentan los pájaros que vuelan para escapar de la tierra, que es una manera de preservar la vida; pero, en medio de la preservación de la vida terrenal, el vuelo de las aves desde lo alto hace pensar en la trascendencia del ser humano en el acto de la muerte.

(. . .) volaron los totochilos, esos pájaros colorados que habíamos estado viendo jugar entre los amoles.

*.....
Bandadas de tordos cruzaron por encima de nosotros.*

*.....
Una bala disparada de allá hizo volar una parvada de tildíos (. . .) dieron media vuelta relumbrando contra el sol (. . .).*

("El llano en llamas", pp. 78 y ss.)

En este último pasaje, el vuelo de los pájaros contra el sol intensifica la sugerencia de muerte por su contraposición al astro que propicia las formas de vida sobre la Tierra.

En "La noche que lo dejaron solo", se vuelve a presentar el simbolismo de las armas de fuego en las acciones del grupo de combatientes al mando de Feliciano Ruelas.

(. . .) llevaba terciados los rifles. (. . .). Y el peso de los rifles. Y el sueño trepado de su espalda se encorbaba. (. . .). Tomó el tercio de carabinas (. . .) y trae muchas armas. (. . .). Sacó la pistola de la costalilla (. . .).

("La noche que lo dejaron solo", pp. 125-128)

La presencia de los rifles, aunque la manera de llevarlos induce una actividad pasiva, constituye símbolos de muerte porque son instrumentos potenciales para la destrucción de la vida.

Además del simbolismo de la muerte, ésta se presenta de manera expresa cuando los hombres de Feliciano Ruelas aparecen colgados.

(. . .) los soldados daban vueltas alrededor de la lumbre, ellos se mecían, colgados de un mezquite, (. . .). No parecían ya darse cuenta del humo que subía de las fogatas, que les nublaba los ojos vidriosos y les ennegrecía la cara.

("La noche que lo dejaron solo", p. 129)

El humo de las fogatas, los ojos nublados y la cara ennegrecida son indicios de muerte. Ese estado se revela en la presencia de los cuerpos colgados de un mezquite.

En esas escenas, se hace patente el odio de los enemigos que se alimenta con la esperanza de la muerte.

Tienen que caer por aquí, como cayeron esos otros que eran más viejos y más colmilludos.

("La noche que lo dejaron solo", p. 129)

La acción de caer, equivalente a llegar, también tiene la connotación que apunta hacia la muerte: una muerte como la de las fieras para el hombre fugitivo.

“En la madrugada”, se describe un amanecer en San Gabriel y se pinta un paisaje que emerge de la niebla de la noche y entra en el humo del día que sugiere el fuego del encino.

Y detrás aparece el humo negro de las cocinas, oloroso a encino quemado, cubriendo el cielo de cenizas.

(“En la madrugada”, p. 48)

Ese simbolismo, conduce hasta la manifestación expresa: se narra la muerte de don Justo Brambila en manos del narrador. En la noche del velorio, la luz aparece vinculada con la muerte en la representación de los cirios.

*Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. (. . .).
¿No cree usted que matar a un próximo deja rastros?*

(“En la madrugada”, p. 51)

Los vidrios de colores de la iglesia estuvieron encendidos hasta el amanecer con la luz de los cirios, mientras velaban el cuerpo del difunto.

(“En la madrugada”, p. 55)

En “La Cuesta de las Comadres”, se relata la historia de una cuadrilla de bandidos y cuatreros -los Torricos- que aterroriza a los habitantes de la “Cuesta” y merodea en los lotes fértiles en medio de una geografía afectada por las inclemencias del clima. En esa geografía, la salida del sol es indicio del tiempo que determina el clima característico del Llano y se proyecta a los sentidos.

Ya verás que en cuanto salga el sol y sienta el calorcito, se levantará muy aprisa y se irá en seguida para su casa.

(“La Cuesta de las Comadres”, p. 21)

El ambiente de esa escena se caracteriza por la presencia de la muerte. "El escenario es la tierra de nadie que rodea Zapotlán. Rulfo dice que en esos lugares ocurren las cosas más lóbregas sin que nadie se altere por ellas. "Hace un tiempo, en Tolimán, estaban desenterrando a los muertos. Nadie sabía la razón, la causa. Sucedió en etapas. Era cosa cíclica. (. . .) Una cicatriz en el paisaje puede convertirse en una cloaca abierta".^{10/}

La sugerencia de la muerte de la tierra se vincula con la muerte humana en un aspecto geográfico caracterizado por el fin de la vida humana.

Ya por último le di una última patada al muertito y sonó igual que si la hubiera dado a un tronco seco.

("La Cuesta de las Comadres" p. 22)

A veces, el simbolismo del fuego trasciende los límites de lo terrenal para revestirse de significaciones religiosas. En "Anacleto Morones" y en "Macario", aparece el tema del infierno como un castigo, después de la muerte, por el mal comportamiento en la vida. Un enfermo a quien curaba Anacleto comparaba los dolores de sus enfermedades con las penas del infierno.

Decía que todo lo veía colorado como si estuviera asomándose a la puerta del infierno. (. . .). Lo quemó con un carrizo ardiendo.

("Anacleto Morones", p. 187)

En ese mismo cuento, se reitera el tema del infierno como un deseo de castigo. Cuando el narrador cuenta la muerte de uno de los personajes -Edelmiro, el boticario- expresa su esperanza porque el muerto permanezca en el infierno como un castigo.

^{10/} Op. cit., p. 318, 319.

-Esperamos en Dios que esté en el infierno. Y que no se cansen los diablos de echarle leña.

(“Anacleto Morones”, p. 178)

La mención del infierno constituye un indicio de vida posterior a la muerte dentro del espíritu de religiosidad de algunos personajes. A veces, también es un indicio encubierto en una construcción metafórica que significa enfermedad que, a su vez, se constituye en indicio de anuncio para la muerte.

En “Luvina”, donde se narra la existencia moribunda de una aldea y de sus habitantes, la temática de la muerte también se enlaza con la del purgatorio.

*San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre.
Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo (. . .).*

(“Luvina”, p. 113)

Otra forma de manifestación del fuego es el relámpago asociado con la temática de la muerte. En “El hombre”, el narrador sugiere que un fugitivo perseguido por haber matado a todos los miembros de una familia vive a costa de la muerte y huye para salvar su vida y no sufrir el castigo por la muerte ajena.

Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto del relámpago.

(“El hombre”, p. 45)

En “Luvina”, también se encuentra el fuego como un simbolismo de la muerte expresada por medio de insectos.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas.

(“Luvina”, p. 113)

Si el fuego, a veces, es causa o indicio de la muerte, también

es indicio de la vida. El hecho de apagarse significa la muerte.

(. . .) la mató un caballo desbocado. (. . .) siento pasar junto a mí ese aire, que apagó la llamarada de su vida, como si ahora estuviera soplando; como si siguiera soplando contra uno.

(“La herencia de Matilde Arcángel”, p. 166)

En el pasaje anterior, el suceso de la muerte se expresa en una codificación doble: de manera directa enuncia la muerte ocasionada por el caballo desbocado; en la estructura simbólica, por la comparación de la vida con una llamarada y la muerte con el aire.

A pesar de que la muerte constituye la temática fundamental que determina la característica del estado existencial del hombre, hay cuentos donde se presenta el amor a la vida.

En “La herencia de Matilde Arcángel”, el narrador expresa una afirmación que evidencia la confianza.

Al fin y al cabo tenemos toda la vida por delante (. . .).

(“La herencia de Matilde Arcángel”, p. 163)

En “Diles que no me maten”, el amor a la vida se presenta con una intensidad mayor que en otros cuentos; su expresión llega hasta el patetismo del protagonista. Desde el título del cuento se oye el grito desesperado donde el hombre que está en la proximidad de ser ajusticiado por el delito de muerte expresa su amor a la vida.

¡DILES QUE NO ME MATEN!

(“Diles que no me maten”, p. 101)

Ese grito se oye, a través de la obra, de manera reiterada.

¡No me maten! ¡Diles que no me maten! (. . .)

¡No me maten!

(“ ¡Diles que no me maten!”, p. 110)

En la significación del amor a la vida, hay símbolos que permanecen subyacentes: el horcón donde el ajusticiado está amarrado sugiere el aferrarse a la vida.

El simbolismo del horcón se confirma con la orden del coronel para que lo maten. Hay, además, indicios que apuntan hacia esa temática.

Hay allí un sargento (. . .).

-Dile al sargento que te deje ver al coronel. (. . .) él seguía todavía allí, amarrado a un horcón, (. . .). Estaba allí arrinconado al pie del horcón.

-¡Llévenselo y amárrenlo un rato, para que padezca y luego fusílenlo!

(. . .). Amárrenlo y denle algo de beber hasta que se emborrache para que no le duelan los tiros (. . .).

(“Diles que no me maten!”), pp. 101, 110, 111)

c) El Aire

El aire es otro elemento compuesto de la naturaleza que se encuentra, de manera reiterada, en **El llano en llamas**; por su característica de ser fluido gaseoso que se respira, indispensable para la vida de los animales y de las plantas, se utiliza para conformar la temática de la muerte en esa obra. A veces, aparece como un símbolo de vida; pero con mayor frecuencia significa la muerte. Con esas connotaciones se encuentra de manera estática o en estado de movimiento. La presencia de ese fluido constituye alguna característica de los espacios geográficos donde actúan los personajes.

En “El hombre”, el aire forma parte de la temática de la obra en general. El asesino que ha dado muerte a todos los miembros de una familia va viviendo su fuga: una fuga que, por el peso de la culpa, es como una lenta agonía moderada únicamente por el arrepentimiento.

"No debí matarlos a todos" -dijo el hombre-. Al menos no a todos". Eso fue lo que dijo.

("El hombre", p. 37)

En ese ambiente emotivo, el aire -que sugiere el viento- constituye el símbolo del silencio que propicia el evitar la muerte del fugitivo.

Ni una gota de aire, sólo el eco de un ruido entre las ramas rotas (. . .). Hacía aire y estaba nublado.

("El hombre", pp. 35, 42)

Si el silencio permite la preservación de la vida, también anuncia el peligro de la muerte simbolizado por las ramas rotas.

Una situación análoga se presenta en "La noche que lo dejaron solo". El hombre fugitivo, acechado por sus perseguidores, sufre las penurias de la persecución.

Luego sorbió tantito aire como si se fuera a zambullir en el agua y, agazapado hasta arrastrarse por el suelo, se fue caminando, empujando el cuerpo con las manos.

("La noche que lo dejaron solo", p. 130)

En ese pasaje, el aire funciona como un símbolo del deseo de seguir viviendo del que tiene una vida que se agota con el peligro de su captura. Su vida pelagra: cuando vuelve, a hurtadillas, a su choza, encuentra los cadáveres de sus dos tíos colgados en el corral.

(. . .) Ellos se mecían, colgados de un mezquite en mitad del corral.

("La noche que lo dejaron solo", p. 129)

La temática del aire se encuentra de manera más visible en "La herencia de Matilde Arcángel", con su simbolismo de muerte.

Por eso es que todavía siento pasar junto a mí ese aire, que apagó la llamarada de su vida, como si ahora estuviera soplando; como si siguiera soplando contra uno.

(“La herencia de Matilde Arcángel”, p. 165)

En el texto anterior, la vida es una llamarada metafóricamente que se apaga con el soplo del aire. Si el aire destruye la vida, lleva implícitamente el simbolismo de la muerte.

Si el aire es, a veces, un indicio del anhelo de vida, el viento funciona como un agente devastador. Con sus efectos, en algunos casos determina las formas de existencia en los espacios geográficos donde actúan los personajes. San Juan Luvina, por ejemplo, es una aldea expuesta a los rigores del viento: el viento desmenuza hasta las piedras y, con el polvo, afecta la atmósfera de su ambiente. El narrador, cuando describe la aldea a un visitante, dice:

El aire y el sol se han encargado de desmenuzarla (. . .). (. . .) yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo. Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir (. . .). (. . .) ese viento que sopla Luvina. Es pardo.

(“Luvina”, p. 112)

En San Juan Luvina, el viento, en vez de contribuir a la preservación de la vida, la daña. Las dulcamaras apenas pueden vivir; su escasa posibilidad de vida sugiere la propensión a la muerte. Hay símbolos que significan la muerte: el color pardo. La subida del viento, por su sugerencia de movimiento desde la tierra hasta el cielo, significa el anhelo de trascendencia concretado en los habitantes de la aldea. Dentro de su contexto, ese anhelo se vuelve monótono a través del tiempo.

(. . .) hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza.

(“Luvina”, 121)

En Luvina, el viento adquiere vida animal: a veces se le ve en forma humanizada y a veces se animaliza. De cualquier manera que se le mire, su presencia sugiere la muerte; se presenta en la forma de una figura humanizada; tiene manos que manejan la pala y arrastra su cobija negra; el color es un signo de la muerte.

(. . .) raspando las paredes con su pala picuda por debajo de las puertas (. . .) golpeando con sus manos de aire (. . .) ven de bulto la figura del viento, llevando a rastras una cobija negra; (. . .).

(“Luvina”, pp. 112, 113, 115)

Como un complemento de la humanización del viento se presenta la animalización con su significado de muerte.

€ *-Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo (. . .). Se planta en Luvina prendiéndose en las casas como si las mordiera. (. . .) rasca como si tuviera uñas (. . .) raspando las paredes, (. . .) sentirlo bullir dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. (. . .) con sus largos aullidos.*

*.....
Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, (. . .).*

*.....
(. . .) hasta allí llegaba el viento, (. . .).*

Lo estuvimos oyendo por encima de nosotros con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas.

(“Luvina”, pp. 92, 97)

Todas las percepciones sensoriales que enuncia el narrador constituyen indicios de la animalización del viento: las imágenes del prenderse como mordedura, el rascar como si tuviera uñas, el raspar, el aullar, el aletear de murciélagos. Esos signos se refuerzan con el color pardo del viento; funcionan como indicios de muerte, la mención de los huesos, aunque es un indicio de frío, sugiere el descarnamiento de los cadáveres.

El viento, además de percibirse de manera sensorial, también se presenta por medio del silencio.

(...) 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.

(“Luvina”, p. 124)

De cualquier manera que se presente el viento, siempre hay una consecuencia de devastación. En el texto anterior, ese sentimiento se expresa en el habla del narrador; “Conmigo acabó”. Ese acabamiento hace pensar en el acto de la muerte virtual.

El simbolismo de la muerte se expresa en la vida de los habitantes de San Juan Luvina que sufren los efectos del viento y las inclemencias del sol y caminan como figuras fantasmales.

... Los mirará pasar como sombras (. . .) casi arrastrados por el viento.

“- ¿No oyen ese viento?

El acabará con ustedes.

*.....
Es el mandato de Dios -me contestaron-. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor.*

(“Luvina”, p. 123)

En el pasaje anterior, aire y sol se presentan con indicios contrarios: el sol, con su sugerencia de figura animalizada, es un agente de muerte (“chupa la sangre”); el aire evita el acercamiento del sol y su consecuencia de muerte.

La animalización del viento también se presenta en otros cuentos como en “Talpa”. En la larga peregrinación de Tanillo Santos, el rumor del viento se percibe como un mugido. A través de esa

percepción metafórica auditiva, el viento adquiere la fuerza del otro (como el vigor de Natalia y su amante) que se contrapone a la debilidad mortal del protagonista. Para éste, el mugido del viento sólo podía ser el anuncio de su proximidad a la muerte.

Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviendo, hasta hacer de él un solo mugido.

(“Talpa”, p. 65)

El viento fue impotente para constituir un símbolo de vida. Tanilo Santos murió. Con su muerte, el viento fue impotente para transmitir el mensaje que aquél hubiera querido escuchar: tal vez era un mensaje de esperanza.

Pero Tanilo ya no oyó lo que había dicho el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto.

(“Talpa”, p. 65)

En “La Cuesta de las Comadres”, el viento aparece relacionado con la desolación: la Cuesta se transformó en un lugar desolado debido al temor que sus habitantes sentían hacia los Torricos. En ese ambiente desolado, el viento intensifica el sentimiento de desolación.

(. . .) después de que murieran los Torricos nadie volvió más por aquí. (. . .). Los únicos que no dejaron nunca de venir fueron los (. . .) ventarrones que soplan en Febrero y que le vuelan a uno la cobija a cada rato.

(“La Cuesta de las Comadres”, p. 18)

El viento, igual que en otros cuentos, en “El llano en llamas” conforma las condiciones del suelo. A su vez, esas condiciones influyen en la devastación vegetal y humana. Esa devastación constituye una variante del tema de la muerte.

(. . .) no había sino pura arena y rocas lavadas por el viento.
(. . .). Por un rato el viento que soplaba desde abajo nos trajo un
tumulto de voces amontonadas, (. . .)

.....
(. . .) las milpas se veían secas y dobladas por los ventarrones que
soplan por este tiempo por el llano.

.....
(. . .) nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles madu-
ros aventados por el viento, (. . .).

(“El llano en llamas”, pp. 78-88)

La sequedad y el doblamiento de las milpas causados por los ventarrones constituyen un indicio del fin de la vida concretada en los vegetales; pero, a su vez, anuncia la presencia de la muerte humana: en las escenas donde los hombres mueren colgados, el movimiento de sus cuerpos atestigua la presencia del viento.

Y como los colgaban alto, allá se estaban campaneándose al soplo del aire muchos días, a veces meses, a veces ya nada más las puras tilangas de los pantalones bulléndose con el viento como si alguien las hubiera puesto a secar allí. (. . .).

(“El llano en llamas”, p. 98)

En ese texto, la percepción visual del campaneo de los cuerpos se transforma en imagen acústica porque sugiere el doblar de las campanas como indicio de muerte; pero el viento no sólo sugiere la expansión del sonido; también provoca la percepción olfativa de los cadáveres incinerados.

La jedentina se la llevaba el aire muy lejos, y mucho días después todavía se sentía el olor a muerto chamuscado.

(“El llano en llamas”, p. 95)

En “No oyes ladrar los perros” -igual que en otros cuentos como “Talpa” por ejemplo- la temática del viento se imbrica con las del camino y la noche. juntas conforman el ambiente donde transitan los personajes; pero, a su vez, los signos que la expresan forman parte

de los conjuntos simbólicos que significan la muerte. En ese cuento, el viento que secaba el sudor del padre de Ignacio, en su largo viaje Tonaya con su hijo enfermo sobre los hombros, funciona como un indicio de vida: seca el sudor y transmite los diálogos.

*Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor.
Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.*

(“No oyes ladrar los perros”, p. 148)

El viento, sin embargo, es importante para preservar la vida del herido. El final de la caminata es, también, el final de la vida.

*Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir
que las corvas se le aflojaban en el último esfuerzo.*

(“No oyes ladrar los perros”, p. 150)

d) El Agua

La geografía de **El llano en llamas**, a veces, se presenta irrigada por ríos y aguaceros y, a veces, consumida por la insolación debido a la ausencia de lluvia. En ambos casos, el agua constituye el simbolismo subyacente en la temática de la muerte o de la vida. Ese simbolismo complementa al de la tierra árida consumida por los rigores del calor y del viento.

El simbolismo del agua, cuando se ahiera a la temática de la sequía, está inspirado en la experiencia vital del autor. Ese fenómeno climático, causante de la aridez de la tierra, es característico de su región natal. Juan Rulfo ha sido testigo de la erosión paulatina que la ha transformado en un “Cráter lunar”; recuerda la geografía de hace algunos años y la compara con la de la actualidad: “Había un río. Nosotros nos íbamos a bañar en tiempo de secas al río. Actualmente ese río no trae agua (. . .). Es una zona superpoblada, muy erosionada, en donde vive gente que se ha desplazado, yo creo que desde principios del siglo hacia el sur, no sé. ^{11/}

^{11/} Op. cit., pp. 105, 107.

En "Nos han dado la tierra", el espacio novelístico aparece descrito por una topografía que pinta tierras desérticas. Allí, la lluvia se reduce a su mínima manifestación; en el ver de los personajes no pasa de ser sólo una posibilidad.

-Puede que llueva.

Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas y pensamos: "Puede que sí".

("Nos han dado la tierra", p. 10)

La nube es un falso indicio de lluvia y, consecuentemente, de vida vegetal. Al contrario, su color negro sugiere un espacio fúnebre simbolizado por la aridez. Allí no es posible que nazca vegetación donde cae una gota de agua; sólo queda abierto el agujero como si fuera una sepultura.

Cae una gota de agua, (. . .) haciendo agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola (. . .) no hay ninguna más. No llueve. (. . .) se ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa. (. . .). No llovió. (. . .) desde que era muchacho, no vi llover nunca sobre el llano, lo que se llama llover.

("Nos han dado la tierra", p. 10)

En contraposición a la aridez de la tierra, el agua se presenta como un indicio de vida vegetal. Los hombres que recibieron tierras áridas protestan: querían las fértiles.

Del río para allá, por las vegas, donde están esos árboles llamados casuarinas y las paraneras y la tierra buena.

("Nos han dado la tierra", p. 12)

Como respuesta, los hombres reciben reproches:

-¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

(“Nos han dado la tierra”, p. 12)

El agua es indicio de vida vegetal; pero su ausencia significa muerte. El llano es el espacio geográfico donde la violencia domina los actos de los personajes y la vida humana se destruye. En cambio, el agua simboliza la esperanza de la vida.

Lo matan a uno sin avisarle, viéndolo a toda hora con “la 30” amarrada a las correas. Pero los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río. (. . .).

(“Nos han dado la tierra”, p. 11)

El tema del agua también se presenta en “Luvina”, en sus formas de rocío y de lluvia.

(. . .) el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.

*.....
Allá llueve poco. (. . .) llegan unas cuantas tormentas que azotan la tierra y la desgarran (. . .). (. . .) se arrastran las nubes (. . .) rebotando y pegando de truenos igual que si se quebraran en el filo de las barrancas. Pero después de diez o doce días se van y no regresan sino al año siguiente y a veces se da el caso de que no regresen en varios años.*

*.....
“... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, (. . .).*

(“Luvina”, pp. 112, 114, 115)

El rocío sin caer, los azotes y el desgarramiento de la tierra, el arrastre y la ida de las nubes son indicios de sequía equivalente a la muerte de la tierra. Esa sequía también afecta a los habitantes de Luvina: van en busca de agua como la tierra que habitan. Se sabe que van; pero no se sabe si regresan con el líquido vital.

Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, (. . .) sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche. (. . .). Una de ellas respondió: -"Vamos por agua". (. . .). Luego como si fueran sombras echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros.

("Luvina", p. 120)

El relato anterior permite la percepción de una visión fúnebre: las figuras son negras; el fondo de la noche es negro; parecen sombras; los cántaros son negros. Todos esos indicios sugieren la temática de la muerte porque las mujeres de Luvina son figuras fantasmales que viven como si estuvieran muertas.

En contraposición a lo que acontece en Luvina, en los lugares aledaños los personajes manifiestan su estado vital. Ese estado se presenta de manera paralela con la presencia del agua que da vida.

Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los comichines; (. . .). El chapoteo del río contra los troncos de los comichines.

("Luvina", p. 113)

Igual que en Luvina, en San Gabriel las nubes sólo atraen el vapor de la tierra mojada y se desvanecen. Por medio de imágenes sugerentes y personificación de la naturaleza, el autor describe San Gabriel como el pueblo que, en la noche, duerme bajo las nubes. Estas sólo buscan el calor de la gente sin mojar el pueblo.

San Gabriel sale de la niebla húmeda 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 en seguida.

("En la madrugada", p. 48)

En el ambiente de los pueblos murientes bajo la mortaja de la niebla, la violencia es frecuente en los hombres y el acto de matar es un hecho que no tarda en olvidarse. "En la madrugada", el narrador relata su riña con don Justo Brambila; encerrado en la cárcel, reconoce su posible crimen; pero duda de él.

Y que dizque yo lo había matado, dijeron los díceres. Bien pudo ser; pero yo no me acuerdo. ¿No cree usted que matar a un prójimo deja rastros?

.....

Sobre San Gabriel estaba bajando otra vez la niebla.

("En la madrugada", pp. 51,55)

El sentimiento de muerte posible se destaca en la obra como una obsesión a través de reiteraciones determinadas por el fondo lúgubre de la historia narrada.

(. . .) ¿Cómo no iba a acordarme de que había matado a un hombre? Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo. ¿Con qué dicen que lo maté? ¿Que dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal, porque si dijeran que había sido con un cuchillo estarían zafados, porque yo no cargo cuchillo desde que era muchacho y de eso hace ya una buena hilera de años.

("En la madrugada", p. 52)

"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. quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos uno al otro. Bien pudo ser.

("En la madrugada", p. 54)

En "El llano en llamas", el Pichón (el narrador del cuento), cuando sale de la cárcel donde ha estado recluido por muchos delitos, encuentra a una de las muchachas que ha raptado. El encuentro le produce temor porque piensa que lo esperaba para matarlo. En ese

pasaje, la sugerencia de muerte se simboliza con el agua de la tormenta.

Y entonces pensé que me esperaba para matarme. Allá como entre sueños me acordé de quien era ella. Volvía a sentir el agua fría de la tormenta que estaba callendo sobre Telcampana. (. . .). Casi estaba seguro de que su padre era aquel viejo al que le dimos su aplaque cuando ya íbamos de salida; al que alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza (. . .).

(“El llano en llamas”, p. 99)

En ese mismo cuento, se encuentra otra escena de muerte relacionada con la temática del agua. El pichón va a Piedra Lisa, acompañado por los Joseses, para buscar a la Perra, por encargo de Pedro Zamora. Al llegar al lugar, encuentra los cadáveres de sus compañeros: uno de ellos, en el aguaje.

Encontramos el resto de “los Cuatro” detrasito de unos matojos, los tres juntos, encaramados uno encima de otro como si los hubieran apilado allí. Les alzamos la cabeza y se la zangoloteamos un poquito para ver si alguno daba todavía señales; pero no, ya estaban bien difuntos. En el aguaje estaba otro de los nuestros con las costillas de fuera como si lo hubieran macheteado.

(“El llano en llamas”, p. 84)

En el espacio geográfico donde habita Lucas Lucatero, el narrador de “Anacleto Morones”, también se encuentra la temática de la ausencia de lluvia en el diálogo de los personajes.

“¿Se han fijado cómo tarda en llover? ¿Allá en Amula ya debe haber llovido, no? -Si, anteayer cayó un aguacero. -No cabe duda de que aquí es un buen sitio. Llueve bien y se vive bien. A fe que aquí ni las nubes se aparecen.

(“Anacleto Morones”, p. 178)

La ausencia de lluvia es un indicio de la estación seca y sugiere la aridez de la tierra; pero, en ese cuento, además de funcionar como el

recurso para conformar el ambiente, adquiere simbolismo de muerte: cuando "llueve bien" se "vive bien".

En "La Cuesta de las Comadres", donde se narran las fechorías de una cuadrilla de bandidos llamada los Torricos, el narrador afirma conocer a los miembros de dicha cuadrilla al decir que robaba sacos de azúcar con ellos. En este pasaje de bandolerismo, ya se anuncian acontecimientos de muerte por medio del simbolismo del agua.

Fue como a mediados de las aguas cuando los Torricos me convidaron para que les ayudara a traer unos tercios de azúcar. Yo iba un poco asustado. Primero, porque estaba cayendo una tormenta de esas en que el agua parece escarbarle a uno por debajo de los pies.

(*"La Cuesta de las Comadres", p. 20*)

En ese relato, el agua -símbolo de vida- no es suficiente para contrarrestar la aridez de la tierra que sugiere el acrecentamiento del fenómeno de la muerte.

(. . .) la tierra se hacía pegajosa desde que comenzaba a llover, y luego había un derramadero de piedras duras y filosas como troncones que parecían crecer con el tiempo.

(*"La Cuesta de las Comadres", p. 17*)

En el cuento "Es que somos muy pobres", se narran los estragos de un aguacero. Desde el inicio del cuento, se oye en el habla del narrador el anuncio de muerte.

La semana pasada se murió mi tía Jacinta y el sábado cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca.

(*"Es que somos muy pobres", p. 28*)

El agua está directamente vinculada con la muerte como si ésta fuera la causa del aguacero; como si la muerte de la "tía Jacinta" fuera

un indicio de lluvia torrencial. La presencia de la muerte se amplía hasta a los animales y los vegetales: es una muerte total que hace pensar en el simbolismo del diluvio universal.

(. . .) el río se debía de haber llevado, quién sabe desde cuándo, el tamarindo (. . .). Allí fue donde supimos que el río se había llevado a la Serpentina, la vaca esa que era de mi hermana Tacha (. . .).

(“Es que somos muy pobres”, pp. 29,30)

El símbolo del aguacero parte de un indicio:

(. . .) la mañana estaba llena de nublazones (. . .).

(“Es que somos muy pobres”, p. 29)

El indicio de lluvia, la sugerencia de falta de luz solar y la conjunción del cielo con la tierra, apuntan hacia la idea de muerte. A partir de ese indicio, la temática de la muerte se refuerza con un conjunto simbólico conformado con signos que expresan el concepto de ‘agua’.

Y el aguacero llegó de repente, en grandes olas de agua (. . .) viendo cómo el agua fría que caía del cielo quemaba aquella cebada amarilla tan recién cortada.

*.....
Se olía, como se huele una quemazón, el olor a podrido del agua revuelta. (. . .) volvimos a ir por la tarde de mirar aquel amontonadero de agua que cada vez se hace más espesa y oscura. (. . .). (. . .) entreverada y acalambrada entre aquella agua negra y dura como tierra corrediza. (. . .).*

El sabor podrido que viene de allá (. . .).

(“Es que somos muy Pobres”, pp. 28,29,31,33,34)

La frialdad del agua, relacionada paradójicamente con la quemada que provoca, expresa el fin de un producto vegetal que, por

su naturaleza alimenticia, es fuente de vida. Ese fin sugiere la idea de muerte que se refuerza con la acción de cortar la planta. La percepción olfativa, con su indicio de podredumbre, sugiere la descomposición de la materia. La expresión de 'la tarde', con su significado de fin del día, y el calor oscuro del agua motivan el pensamiento de lo fúnebre.

Escenas similares a las de "El llano en llamas" se encuentran en "El hombre" donde se narra la historia de un fugitivo que ha matado a la familia de los Urquidi.

¿Dice usted que mató a todita la familia de los Urquidi? De haberlo sabido lo atajo a pueros leñazos.

.....
(...) lo hubiera apachurrado a pedradas.

(...) una pedrada en la cabeza lo hubiera dejado allí tieso.

.....
¿Dice usted que ni piedad le entró cuando mató a los familiares de los Urquidi?

.....
Ni que yo fuera el que mató a la familia esa. Yo sólo vengo a decir que allí en un charco del río está un difunto.

("El hombre", pp. 43, 44, 45, 46)

En "El llano en llamas", es evidente la presencia de la muerte. Además de su revelación, se presenta en el conjunto simbólico del agua. Esta, a veces, significa la esperanza de vida y, a veces, expresa la muerte. Esas variantes de la temática se conforman por un conjunto de dos simbolismos: el río y las nubes.

El río constituye el espacio principal que sirve de escenario al fugitivo; es el medio que lo ayuda a conservar la vida. Visto desde este punto, constituye el símbolo de la vida.

El hombre encontró la línea del río por el color amarillo de los sabinos.

.....
El hombre recorrió un largo tramo río arriba.

Lo vi desde que se zambulló en el río. (. . .). Se metió otra vez al río, en el brazo de en medio, de regreso. (. . .). Luego arrendó río arriba por el rumbo de donde había venido.

(“El hombre”, pp. 38, 42)

Si el río significa la fuga para salvarse de la muerte, también implica el indicio del peligro.

Se echó vuelta al río y la corriente saltó zangoloteándolo como un reguilete, (. . .) y hasta por poco se ahoga.

.....
Aquí el río se hace un enredijo y puede devolverme a donde no quiero regresar.

.....
“Estás atrapado -dijo el que iba detrás de él y que ahora estaba sentado a la orilla del río-. Te has metido en un atolladero (. . .) huyendo hacia los cajones, hacia tu propio cajón.

(. . .). Mañana estarás muerto, o tal vez pasadomañana o dentro de ocho días (. . .)

.....
El hombre vio que el río se encajonaba entre altas paredes. (. . .). El río en estos lugares es ancho y hondo y no tropieza con ninguna piedra.

(“El hombre”, pp. 39,42)

Además de los indicios de peligro, se encuentran símbolos que significan la desaparición violenta equivalente a la muerte; el río se traga alguna rama y tiene remolinos.

Y de vez en cuando se traga alguna rama en sus remolinos.

(“El hombre” p. 42)

Los símbolos de la muerte se descifran en los enunciados expresos.

Y ahora se ha muerto. (. . .) entre las piedras del río; (. . .) con la cara metida en el agua. Primero creí que se había doblado al empinarse sobre el río (. . .) y que luego se había puesto a resollar agua, hasta que le vi la sangre coagulada que le salía de la boca y la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado.

(“El hombre”, p. 47)

En “Talpa”, la temática del agua se vincula con la del caminar: una larga peregrinación donde Natalia y su cuñado llevan al protagonista, Tanilo Santos, un enfermo que padece llagas pustulentas. La enfermedad constituye un indicio de muerte concretada en la expresión de la dificultad para vivir. La temática conforma el espacio; pero también simboliza el lento agotamiento de la vida.

(. . .) le costaba vivir, teniendo aquel cuerpo como emponzoñado, lleno por dentro de agua podrida. (. . .).

(“Talpa”, p. 63)

La percepción visual del “agua podrida”, identificada con la sangre, constituye el indicio de la enfermedad que, de manera inexorable, ocasiona la muerte. No obstante la fatalidad, hay en el cuento una expresión de fe que permite al enfermo vivir algún tiempo en el proceso de su agonía. En la caminata hacia Talpa, el agua de un río del camino, funciona como esperanza en la vida.

Sólo a veces, cuando cruzábamos algún río, el polvo era más alto y más claro. Zambullíamos la cabeza acalorada y renegrida en el agua verde, y por un momento de todos nosotros salía un humo azul, parecido al vapor que sale de la boca con el frío.

(“Talpa”, pp. 62,63)

El simbolismo del río también se presenta en “El paso del norte”.

(. . .) han pasado como las aguas de los ríos sin comerse ni beberse.

.....

Y estábamos pasando el río cuando nos fusilaron con los máuseres. (...). "Sácame de aquí, paisano, no me dejes". (...)

("El paso del norte", pp. 133, 137)

Los personajes han pasado como las aguas. Ese pasar equivale a vivir; pero si el agua tiene sugerencias de vida, también acompaña a la muerte: el "paisano" muere cuando trata de atravesar el río en la frontera.

Y se murió en la orilla, (...) ya de este lado entre los tules que siguieron peinando el río. (...).

("El paso del norte", p. 137)

La significación del agua como muerte se revela, de manera explícita, porque el río es el lugar de la muerte: del otro lado está la vida. El paso de la frontera también se asocia con la muerte. El espacio geográfico es como el estado vital: de un lado está el país natal y del otro el extranjero. Esa relación funciona también como un indicio de que el río es la frontera entre la vida y la muerte.

En "No oyes ladrar los perros", el deseo de agua del herido, llevado en los hombros por su padre, es un indicio de fatiga debido a la caminata; pero también sugiere la fatiga de la vida en el momento en que se encuentra en la proximidad de la muerte significada por el sueño.

"-tengo sed".

"-Dame agua".

"-tengo mucha sed y mucho sueño".

("No oyes ladrar los perros", p. 149)

La sed de Ignacio lanza al narrador hacia tiempos pasados a través del recuerdo. En esa temporalidad, el agua también tiene connotaciones de vida que luego se convierten en expresión de la muerte.

"-Me acuerdo cuando naciste. (. . .). Y tu madre te daba agua, (. . .) quería que te crearas fuerte. (. . .). El otro hijo que iba a tener la mató.

("No oyes ladrar los perros", p. 149)

En ese diálogo, la relación del simbolismo del agua con el recuerdo del nacimiento significa la vida.

C. OTROS TEMAS EN EL SIMBOLISMO DE LA MUERTE

I. La Sangre

La temática de la sangre se ha asociado con la vida en la tradición literaria. El hombre moderno sabe que ésta no puede sostenerse sin la sangre; pero el hombre antiguo las identificaba. En la tradición bíblica, la sangre es la vida o el alma figuradamente. Por esa razón en los sacrificios se ofrecía a Dios y con ella se rociaba a las víctimas para simbolizar la entrega al dueño de las vidas. La vida es sagrada. La sacralidad reside en la ecuación vida-sangre, alma. Cuando la sangre se libera de su cauce normal -el cuerpo- sobreviene la muerte; pero también surge una nueva actividad porque su derramamiento es la liberación de la vida.

En *El llano en llamas*, la presencia de la muerte no siempre aparece vinculada con la sangre: sus escenas a veces aparecen veladas para que el lector las imagine. Sin embargo, en los relatos de muertes sangrientas, el vertimiento del líquido vital provoca movimientos del ánimo por su patetismo.

Para Tanilo Santos, el protagonista de "Talpa", la pérdida de la sangre, causada por la enfermedad, equivale a la pérdida de la vida material.

La carne de sus pies se había reventado y por la reventazón aquella empezó a salirse la sangre.

.....
(. . .) *todo lo que se mortificó por el camino, y la sangre que perdió de más, y el coraje y todo, todas esas cosas juntas fueron las que lo mataron más pronto.*

(*"Talpa"*, pp. 58, 59, 63)

El símbolo de la sangre se enlaza con los del camino y el agua y juntos forman el ambiente donde Tanilo Santos va viviendo su agonía.

Cuando después las 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.

(“Talpa”, p. 57)

A través de la simbolización, la enfermedad de Tanilo Santos cada vez más va adquiriendo una gradación mayor: ampollas, llagas, sangre, agua.

En “El llano en llamas”, cuando Pedro Zamora juega “a los toros” con los prisioneros, las estocadas del verdugillo dejan ver la sangre que mana como un indicio de herida y un símbolo de muerte. La escena resulta tan repugnante que el narrador nombra la sangre con un eufemismo: “la cosa aquella colorada”. Con esa alusión, se disimula el horror a la muerte sugerida por la pérdida del color.

Sólo cuando vio su sangre dándole vuelta por la cintura (. . .) le salía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía más descolorido.

(“El llano en llamas”, p. 93)

“En la madrugada”, el peón de la hacienda que ha herido a su patrón también muestra sus heridas con los indicios de la sangre.

No se supo cómo llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino.

(“En la madrugada”, p. 53)

En ese pasaje, el símbolo de la sangre se combina con el del camino y juntos conforman la escena macabra.

En “La herencia de Matilde Arcángel”, la sangre también se vincula con el simbolismo del camino cuando se narra la muerte trágica de la protagonista ocasionada al desbocarse el caballo que montaba.

(. . .) como si se estuviera enjuagando la sangre que brotaba como manadero de su cuerpo todavía palpitante.

(“La herencia de Matilde Arcángel”, p.165)

La percepción visual de la sangre vertida como de un manantial acentúa el patetismo al surgir la abundancia. A su vez, enlaza el símbolo de la sangre con el del agua igual que en otros cuentos como en “Talpa”. Matilde Arcángel, en la hora de su muerte, sumerge el rostro en un charco de agua como un indicio del anhelo de vivir.

El agua retenida en el cuerpo se reitera como un indicio de vida.

Su carne ya estaba comenzando a secarse, convirtiéndose en cáscara por todo el jugo que se le había salido durante todo el rato que duró su desgracia.

(“La herencia de Matilde Arcángel”, p. 166)

En “Macario”, la evitación del brotar de la sangre es símbolo de preservación de la vida.

Y aguantar otra vez que le amarren a uno las manos, porque si no ellas corren a arrancar la costra del remiendo y vuelve a salir el chorro de sangre. Ora que la sangre también tiene buen sabor, aunque, eso sí, no se parece al sabor de la leche de Felipa.

(“Macario”, p. 74)

2. La Luna y la Noche

En la literatura, frecuentemente se han encontrado relaciones simbólicas entre la luna y la muerte: algunas veces, la primera es símbolo de la segunda. La luna, por su presencia en distintas fases, se ha utilizado como símbolo de la vida y de la muerte. En **El llano en llamas**, ese fenómeno también se presenta: la luna constituye un **leitmotiv**, dentro de su contexto temporal de la noche.

En "No oyes ladrar los perros", el protagonista lleva a horcajadas, en los hombros, a su hijo Ignacio que está herido. Durante el camino, la luna es la acompañante de ellos. Podría pensarse que, en esa caminata nocturna, simboliza la vida; pero los caminantes en busca de salud van hacia la muerte de Ignacio.

La luna venía saliendo de la tierra como una llamarada redonda.

.....
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.

.....
La luna iba saliendo azul sobre el cielo claro.

.....
El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con la cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca.

("No oyes ladrar los perros", pp. 154, 147, 150)

El simbolismo de la luna, en relación con el de la tierra, sugiere la muerte. Ese tema se refuerza con el indicio de la falta de color en el rostro de Ignacio debido a la expresión de ausencia de sangre. El subir la luna había salido de la tierra-, sobre un cielo azul revela trascendencia de lo terrenal por la mención del cielo intensificada por el simbolismo del color azul. En ese camino iluminado por la luna, van los personajes como en una peregrinación en busca de curación para las heridas de Ignacio; pero, a la vez, esa búsqueda constituye la de una expiación de la culpa.

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. Es ella la que me da ánimos, no usted, comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.

("No oyes ladrar los perros", p. 148)

El simbolismo de la luna se hace patente en el momento en que se sugiere la muerte.

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.

(“No oyes ladrar los perros”, p. 150)

En “Talpa”, el simbolismo de la luna también aparece relacionado con la muerte.

Yo sé cómo le brillaban antes los ojos como si fueran charcos alumbrados por la luna. Pero de pronto se destiñeron, se le borró la mirada como si la hubiera revolcado en la tierra.

(“Talpa”, p. 61)

En el símil donde se comparan los ojos de Tanilo Santos con los charcos alumbrados por la luna, se presenta el simbolismo de la muerte. Dos símbolos la expresan: el borrarse la mirada y el revolcarse en la tierra. La significación de los charcos, en relación con la luna, es la de muerte simbolizada por el “borrarse la mirada”.

En “La Cuesta de las Comadres”, la luna no es un simple indicio de la noche: noche y luna conforman el ámbito donde la muerte se suscita dentro de su contexto espacio-temporal.

Esto sucedió en octubre.

.....
La luna grande de octubre pegaba sobre el corral (. . .).

.....
Ya la luna se había metido del otro lado de los encinos cuando yo regresé a la Cuesta de las Comadres (. . .).

.....
(“La Cuesta de las Comadres”, pp. 23, 27)

Dentro de ése ambiente espacio-temporal, la existencia se presenta con síntomas de agotamiento que se arraiga en la conciencia de los personajes.

Como que la vida que yo tenía estaba ya muy desperdiciada y no aguantaba más estirones.

(“La Cuesta de las Comadres”, p. 20)

A través del recuerdo del narrador, la luna alumbra escenas de muerte.

Me acuerdo que había una luna muy grande y muy llena de luz, porque yo me senté afuerita de mi casa a remendar un costal todo agujereado, aprovechando la buena luz de la luna, cuando llegó el Torrico.

.....
(. . .) Tapándome y destapándome la luz que yo necesitaba de la luna.

.....
Yo seguí remendando mi costal. Tenía puestos todos mis ojos en coserle los agujeros, y la aguja de arria trabajaba muy bien cuando la alumbraba la luz de la luna.

.....
(. . .) la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal.

.....
Ya la luna se había metido del otro lado de los encinos cuando yo regresé a la Cuesta de las Comadres (. . .).

(“La Cuesta de las Comadres”, pp. 23, 25, 27)

En los textos anteriores, hay símbolos que representan la muerte: la luna, la aguja de arria clavada en el costal. La luna, aunque se exprese por su luz, hace pensar en lo fúnebre. La aguja de arria, que se identifica con los instrumentos de muerte, se vincula con la expresión de los agujeros que sugieren heridas provocadoras de la muerte. La muerte es evidente.

Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundi a él cerquita del ombligo.

.....
Por eso aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. (. . .). Nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto.

(“La Cuesta de las Comadres”, pp. 25,26)

La aguja destacada por la luz de la luna, se transforma en un instrumento de muerte. La muerte se hace realidad de manera expresa con el símil del “pollo descabezado” y el quedarse quieto.

Relacionado con el tema de la luna, se encuentra el de la noche que, igual que aquél, también apunta hacia la temática de la muerte.

En “Talpa”, la esperanza en la llegada de la noche equivale a la posibilidad del descanso.

Algún día llegará la noche. (. . .). Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día.

(“Talpa”, p. 63)

El cruzar el día equivale a cruzar la vida lo cual significa el descanso que da la muerte.

Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos.

(“Talpa”, p. 63)

En “No oyes ladrar los perros”, el tiempo de la noche, vinculado con la temática de la luna, anuncia el ambiente fúnebre donde los dos personajes (padre e hijo) caminan en busca de la salud, como fuente de vida. Sin embargo, el fin del viaje solo proporciona la muerte para el hijo herido. Los símbolos del viento, la noche y la luna se vinculan para formar un cuadro simbólico de la lenta agonía (igual que en “Talpa”) del personaje.

*Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor.
Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.*

.....
*Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la
luz en el pueblo.*

(“No oyes ladrar los perros”, pp. 48, 49)

La percepción de la luz apagada en el pueblo y la mención de la noche sugieren la proximidad de la muerte y conforman un ambiente de terror: los perros ladran a la noche, es decir a la muerte.

*Destabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido
sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas
partes ladraban los perros.*

(“No oyes ladrar los perros”, p. 150)

Similar al ladrar de los perros, se oye el aullido de los coyotes. En “El llano en llamas”, la sensación de nocturnidad se intensifica con el aullido.

De vez en cuando se oían los aullidos de los coyotes.

.....
Los coyotes se oían más cerquita (...).

.....
Siguieron aullando toda la noche.

(“El llano en llamas”, pp. 83 - 85)

El aullido de los coyotes, aunque no puede interpretarse como un indicio de nocturnidad, sugiere la posibilidad de muerte.

El tiempo de la noche, con su carga de oscuridad, sí constituye un indicio de la muerte: en la noche, los personajes están expuestos a la muerte; evitar el sueño significa evitar la muerte por lo que ambas resultan análogas. La primera constituye un símbolo de la segunda.

Me acuerdo muy bien de todo. De las noches que pasábamos en la sierra, caminando sin hacer ruido y con muchas ganas de dormir, cuando ya las tropas nos seguían de muy cerquita el rastro. (...).

(...) estábamos acostumbrados a ver de noche y a conocernos en lo oscuro (...).

Pasaron frente a nosotros todavía medio ensombrecidos por la noche (...).

Hicieron que se nos acabaran las horas de dormir y de comer, y que los días y las noches fueran iguales para nosotros.

(“El llano en llamas”, pp. 94-96)

El peligro de muerte que, en el principio, se sugiere a través del tiempo de la noche, se concreta conforme se va avanzando en la narración.

Y cuando al fin volvieron las tropas, se soltaron matándonos otra vez como antes, aunque no con la misma facilidad.

(...) esa noche que entramos allí y arrasamos el pueblo.

(“El llano en llamas”, p. 89)

El ambiente de Luvina se caracteriza por su aspecto fúnebre logrado a través de la descripción de la aldea y de sus habitantes. El color negro es común en la descripción de los personajes y del tiempo.

Y afuera seguía avanzando la noche.

Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche.

Ví a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, (...) (...) y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche (...). (...) como si fueran sombras, echaron a caminar abajo con sus negros cántaros.

Los mirará como sombras, (...).

("Luvina", p. 120)

La presencia de las mujeres de Luvina, en el ver del narador, forma un cuadro fúnebre debido al color negro de sus figuras, de sus cántaros y el fondo de la noche. Ese cuadro sugiere la muerte.

La sugerencia de la muerte se concreta en la expresión de la misma.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara, (...) cayendo al suelo con las alas chamuscadas.

Y fuera seguía avanzando la noche (...). (...) los comejenes ya sin sus alas rondaban como gusanos desnudos.

("Luvina", pp. 113, 124)

La imagen de la lámpara se contrapone a la de los comejenes; juntas significan la idea de muerte. La luz que es indicio de percepción de las cosas externas se convierte en instrumento de muerte simbolizada por las "alas chamuscadas".

Cuando se narra la muerte de los hombres que cruzan la frontera en "El paso del norte", el tema de la noche se vincula con el del río para crear la imagen de un suceso fúnebre.

-Allá, en el Paso del Norte, mientras nos encandilaban las linternas, cuando íbamos cruzando el río (...). Y estábamos pasando el río cuando nos fusilaron con los máuseres.

.....
"Pos nos clarearon (...). Sólo nos aluzaron con sus linternas, y pácatelas oímos los riflazos (...).

("El paso del norte", pp. 136, 138)

La noche se simboliza por medio de las linternas y éstas, a su vez, constituyen el símbolo de la muerte. La luz de las linternas también es un indicio de muerte expresada a través de la percepción auditiva de la onomatopeya de los balazos.

La simbolización de la muerte, por medio de la noche, se confirma en la escena donde muere Estanislado, el compañero del protagonista, al intentar pasar el río que sirve de frontera.

Y se murió en la orilla, frente a las luces de un lugar que le dicen Ojinaga, (. . .).

(“El paso del norte”, p. 137)

En “Acuérdate”, desde el inicio de la narración se presenta un indicio de peligro de muerte al ubicar el tiempo de la acción.

Acuérdate de Urbano Gómez. (. . .) cuando la época de la influencia (. . .). Todavía estaban tocando las campanas del toque de ánimas.

(“Acuérdate”, p. 144)

La mención del nombre de la enfermedad (la influenza) es un indicio de muerte expresado con el “toque de ánimas”.

La sugerencia de muerte se hace concreta en el pasaje cuando el protagonista ataca a su cañado Nachito.

Nachito defendiéndose patas arriba con la mandolina y el Urbano mandándole un culatazo tras otro con el máuser, sin oír lo que le gritaba la gente, rabioso, como perro del mal. Hasta que un fulano que no era ni de por aquí se desprendió de la muchedumbre y fue y le quitó la carabina y le dió con ella en la espalda, doblándolo sobre la banca del jardín donde se estuvo tendido.

(“Acuérdate”, p. 144)

El ataque, por sí solo, constituye un indicio de muerte; pero la temática se refuerza con el simbolismo de máuser, la carabina, la banca del jardín y el estar tendido.

La muerte se concreta cuando el fugitivo es capturado y ahorcado.

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.

(“Acuérdate”, p. 41)

La noche, en “Talpa”, constituye un indicio de descanso; pero, al mismo tiempo, apunta hacia la muerte de los caminantes.

Por las noches, aquel mundo desbocado se calmaba (. . .). A eso de la media noche podía oírse que alguien cantaba muy lejos de nosotros. Luego se cerraban los ojos y se esperaba sin dormir a que amaneciera.

(“Talpa”, p. 65)

Hay una esperanza prolongada: en la noche, la esperanza del amanecer; en el día, la del anochecer. Es la misma esperanza de los caminantes que van en busca de salud, o tal vez, de muerte.

Teníamos que esperar a la noche para descansar (. . .).

.....
Apenas si cerrábamos los ojos al oscurecer, cuando nos volvía a despertar el sol, el mismo sol que parecía acabarse de poner hacía un rato.

.....
Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar.

(“Talpa”, pp. 62, 65)

En el texto anterior, la expresión de “descansar” que, en su sentido recto, tiene la significación de eliminar el cansancio ocasionado por la caminata de los peregrinos a Talpa, en su sentido figurado significa la muerte como descanso de la vida. Esa simbolización se revela en el texto siguiente:

Ya descansaremos bien cuando estemos muertos.

(“Talpa”, p. 63)

Además de los símbolos que representan la muerte, ésta se revela en el texto, de manera expresa, con la enunciación de la muerte de Tanilo Santos.

(...) cuando nos vinimos caminando de noche sin conocer el sosiego, andando a tientas como dormidos y pisando con pasos que parecían golpes sobre la sepultura de Tanilo.

*.....
Lo que queríamos era que se muriera. No está por demás decir que eso era lo que queríamos desde antes de salir de Zenzontla y en cada una de las noches que pasamos en el camino de Talpa.*

(“Talpa”, pp. 56, 59)

El tema de la noche se imbrica con el del camino y juntos expresan la muerte.

El tema de la noche, en “La madrugada”, tiene relación con el sueño y da cuerpo a la temática de la muerte. A través de imágenes, el autor crea el tiempo del anochecer. En esa temporalidad, el sueño, por medio de una analogía, sugiere la muerte.

Las nubes de la noche durmieron sobre el pueblo buscando el calor de la gente.

*.....
Las luces se apagaron. Entonces una mancha como la tierra envolvió al pueblo, que siguió roncando un poco más, adormecido en el calor del amanecer.*

*.....
Después vino la oscuridad. Esa noche no encendieron las luces, de luto, pues don Justo era el dueño de la luz.*

(“En la madrugada”, pp. 48, 55)

La percepción auditiva capta los sonidos que simbolizan la muerte: el doblar de las campanas, el aullido de los perros y el canto de las mujeres.

Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: "Salgan, salgan, salgan ánimas de penas" con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba (...). Los perros aullaron hasta el amanecer.

("En la madrugada", p. 55)

La temática está identificada con el sueño, de manera clara, y se hace más evidente por el uso de imágenes que, por analogía, se relacionan.

Solamente tenía un rato de sueño, al amanecer; entonces se dormía como si se entregara a la muerte.

("En la madrugada", p. 52)

En "La Cuesta de las Comadres", la temática de la noche se sugiere por la ausencia del sol.

Ya verás que en cuanto salga el sol y sienta el calorcito, se levantará muy aprisa (...).

("La Cuesta de las Comadres", p. 21)

El calor del sol como causa de levantarse sugiere la vida en contraposición a la noche que simboliza lo fúnebre.

(...) le di una última patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco.

("La Cuesta de las Comadres", p. 22)

En "El hombre", el tema de la noche tiene implícito el concepto de salir.

(...) por eso se puso tan en calma cuando salió a la noche de afuera, al frío de aquella noche nublada.

("El hombre", p. 42)

La connotación simbólica del salir y del frío sugieren la simbolización de la muerte. La muerte es como el sueño: es el final del estado de vigilia y en él, se "suelta la vida".

Llegó al final. Sólo el puro cielo, cenizo, medio quemado por la nublación de la noche (. . .). Debió llegar a eso de la una cuando el sueño es más pesado; cuando comienzan los sueños; después del "Descansen en paz", cuando se suelta la vida en manos de la noche (. . .).

("El hombre", pp. 36, 37)

El tema de la noche, expresado en el simbolismo expuesto, se concreta y se enuncia de manera expresa relacionado con la oscuridad. De esa manera, simboliza la muerte.

*"No debí matarlos a todos; me hubiera conformado con el que tenía que matar; pero estaba oscuro y los bultos eran iguales...
("El hombre", p. 39)*

3. El Camino

Al referirse al caminante en **El Llano en Llamas**, Andrés Amorós ha dicho: "este valor simbólico, general, se percibe muy claramente en el tema del llano desnudo y duro, en el que el hombre perdido no halla cobijo. Es el tema del caminante, de raíz bíblica, que aparece frecuentemente en la literatura hispanoamericana contemporánea: (. . .)".^{1/}

En efecto, la **Sagrada Biblia** es pródiga en la temática del camino como símbolo de la recta conducta. Sin ánimo de querer buscar fuentes, se citan los textos siguientes: "Esto decía también el Señor:

^{1/} Andrés Amorós. *Introducción de la novela contemporánea*. (Madrid: Ediciones Anaya, S. A., 1966), p. 176

Paraos en los caminos, ved y preguntad cuáles son las sendas antiguas: cuál es el buen camino, y seguidlo: y hallaréis refrigerio para vuestras almas. Mas ellos dijeros: No lo seguiremos”.^{2/} “Y para esto le enviaron sus discípulos con algunos herodianos, que le dijeron: Maestro, sabemos que eres veraz y que enseñas el camino o la ley de Dios conforme a la pura verdad, sin respeto a nadie porque no miras a la calidad de las personas”.^{3/} “Así le propusieron una cuestión en estos términos: Maestro, bien sabemos que tú hablas, y enseñas lo que es justo: y que no andas con respetos humanos, sino que enseñas el camino de Dios según la pura verdad:”.^{4/} “Dícele Tomás: Señor no sabemos adonde vas; pues ¿Cómo podemos saber el camino: Respóndele Jesús: Yo soy el camino y la verdad, y la vida: nadie viene al padre sino a mí”.^{5/} “Esta, siguiendo detrás de Pablo y nosotros, gritaba diciendo: Estos hombres son siervos del Dios altísimo, que os anuncia el camino de la salvación”.^{6/} “Vosotros, empero, entre esos dones aspirad a los mejores. Yo voy, pues, a mostraros un camino o don todavía más excelente”.^{7/} “Han dejado el camino recto, y se han descarriado, siguiendo la senda de Balaam, hijo de Bosor, el cual codició el premio de la maldad”.^{8/} “Y cantando el cántico de Moises, siervo de Dios, y el cántico del Cordero, diciendo: Grandiosas y admirables son tus obras, ¡Oh Señor Dios Omnipotente!, justos y verdaderos son tus caminos, ¡Oh rey de los siglos!^{9/}.”

^{2/} *Sagrada Biblia.* (Traducida de la Vulgata Latina al español por Felix Torres Amat; E.U.A.: La Casa de la Biblia Católica).

^{3/} Op. cit., Mat. XXI, 16.

^{4/} Op. cit., XX, 21.

^{5/} Op. cit., Juan XIV, 5-6.

^{6/} Op. cit., Hechos XVI, 17.

^{7/} Op. cit., Cor. XII, 31.

^{8/} Op. cit., II Pedro II, 15.

^{9/} Op. cit., Apoc. XV, 3.

En **El llano en llamas**, el camino no es sólo un recurso para conformar el espacio donde los personajes actúan; tiene una función simbólica como es la de significar la muerte. En algunos cuentos como en "El llano en llamas", "Talpa" y "No oyes ladrar los perros", los personajes transitan en los caminos o en el llano quemado por el sol y no pueden vencer su agobio con el agua de los ríos y el viento del horizonte. En ese sentido, la acción de caminar se identifica con el vivir; pero la vida es un proceso que encamina al hombre hacia la muerte.

El espacio de "El llano en llamas" es la región donde los matorrales, las barrancas y los montes sirven como caminos para los combatientes de La Perra cuando van acosados por las fuerzas del Gobierno; se fugan pero no saben si su fuga es el camino que conduce hacia la muerte.

Luego comenzó la corretiza por entre los matorrales. Sentíamos las balas pajueléndonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines.

.....
Corríamos (. . .).

.....
Subíamos a los montes más altos y allí en ese lugar que le dicen el Camino de Dios, encontramos otra vez el gobierno tirando a matar.

.....
Corrimos los que pudimos. En el camino de Dios se nos quedó el Chihuahua (. . .). (. . .) íbamos cada quien por su lado para repartirnos la muerte.

("El llano en llamas", pp. 81, 96, 97)

En el texto anterior, la temática de la muerte se presenta de manera expresa dentro de un conjunto simbólico que revela el temor hacia la muerte: el correr, los matorrales. En contraposición a esos símbolos se encuentran los que significan muerte: las balas. Dentro de ese simbolismo, el quedarse detrás de un "madroño" significa el

anhelo de aferrarse a la vida en el momento preciso de la muerte.

En *El llano en llamas*, hay cuentos en los que la temática del camino se desarrolla dentro de un ambiente religioso: en "Macario", "Talpa" y "Anacleto Morones".

En "Macario", donde se cuenta la historia del huérfano que vive en casa de su madrina y sufre el desprecio y la amenaza de la gente, el camino sugiere la vida entendida con apego a preceptos religiosos.

"El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro". Eso dice el señor cura . . . yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras. Barro la calle y me meto otra vez a mi cuarto antes que agarre la luz del día. En la calle suceden cosas. Sobra quien lo descalabre a pedradas apenas lo ven a uno.

("Macario", p. 74)

Las cosas oscuras son malas. Sin embargo, Macario se levanta cuando el día todavía está oscuro para evitar ser descalabrado por las pedradas que le arrojen los transeuntes de la calle. El niño se encierra en su cuarto y atranca la puerta para que no lo encuentren los pecados en la oscuridad.

La madrina saca al niño a la calle para llevarlo a la iglesia. El acto de caminar sugiere el peligro de muerte: se comprueba en el habla del narrador.

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. (. . .). Un día inventaron que yo andaba ahorcando a alguien; que le apreté el pescuezo a una señora nada más por no más.

("Macario", p. 71)

En "Talpa", todas las acciones de los personajes se realizan en

el camino por donde Natalia y su cuñado llevan a Tanilo Santos en peregrinación para visitar a la virgen de ese lugar. Desde el inicio del cuento, el lector se percata de que aquéllos han regresado de una larga caminata y que los sucesos han afectado el estado de ánimo de Natalia.

*Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró (. . .). (. . .)
ahora que regresamos a Zenzontla (. . .).*

("Talpa", p. 56)

Desde ese momento, se encuentran indicios de muerte.

*(. . .) tuvimos que enterrar a Tanilo en un pozo de la tierra de
Talpa, (. . .) nos pusimos a escarbar la sepultura desenterrando
los terrones con nuestras manos (. . .).*

("Talpa", p. 56)

En toda la narración de la peregrinación hacia Talpa hay indicios que comprueban el simbolismo del camino como elemento de la temática de la muerte.

*(. . .) vinimos caminando de noche sin conocer el sosiego, andan-
do a tientas como dormidos y pisando con pasos que parecían
golpes sobre la sepultura de Tanilo (. . .). Seguiremos caminando
(. . .) mientras él arrastraba su esperanza, (. . .) llegaba la madru-
gada (. . .) gente (. . .) que había desembocado como nosotros
en aquel camino ancho y parecido a la corriente de un río,
(. . .)*

("Talpa", pp. 56, 58, 61, 68)

La acción de caminar se identifica con la esperanza de recobrar la salud que es un indicio de vida; pero también sugiere el proceso de la agonía que señala la muerte significada por el caminar a tientas en la noche con su carga fúnebre revelada como muerte con la expresión de la muerte de Tanilo. El símil entre el camino y el río y el "desembocar" de la gente en el camino sugiere la acción de ir hacia un destino.

Ese destino, en el argumento, es Talpa; pero simbólicamente es la muerte.

La peregrinación hacia Talpa se caracteriza por el deseo de mortificación del cuerpo, expresado por Tanilo Santos, dentro de un marco de religiosidad.

(. . .) la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa.

(. . .) andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, (. . .).

(. . .) llevaban pencas de nopal colgadas como escapularios, (. . .). Después quizo llevar una corona de espinas. (. . .), se hincó en la tierra, (. . .) se vendó los ojos, (. . .). (. . .) lo vimos alzar los brazos y azotar su cuerpo contra el suelo. (. . .) lo llevamos a empujones, (. . .). A estirones lo levantábamos del suelo (. . .).
("Talpa", pp. 65, 66)

La mortificación en la que se destaca la corona de espinas, el hincarse en la tierra y el vendarse los ojos recuerdan la pasión de Cristo. Tanilo Santos se presenta como una versión de Cristo en su **vía crucis** hacia Talpa. La sugerencia comentada se refuerza con la mención del mes de marzo.

(. . .) caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo. (. . .) en los últimos días de marzo, (. . .)
("Talpa", pp. 57, 66)

Dentro de la temporalidad del relato, el mes de marzo adquiere doble connotación simbólica sugiere el calor del sol durante la larga peregrinación y, a la vez, recuerda el tiempo de Cuaresma. En la liturgia católica ese mes corresponde a la época en que los feligreses caminan con Jesucristo hacia Jerusalén para morir con él junto con el pecado y resucitar en una nueva vida. En ese camino, se vencen las tentaciones

demoníacas con la plegaria y la mortificación que significan la solidaridad con los sufrimientos de Cristo para expiar los pecados.

Como una variante de la mortificación, se presentan las danzas en las que participa Tanilo Santos con los pies amoratados y descalzos.

(. . .) lo vimos meterse entre las danzas. (. . .). Tal vez al ver las danzas (. . .) bailaba la noche entera. Afuera se oía el ruido de las danzas; los tambores y la chirimía; el repique de las campanas.

("Talpa", p. 68)

Las danzas constituyen un símbolo de muerte: tradicionalmente, han constituido un ritual. En la literatura, también se encuentra la presencia de las danzas relacionadas con la muerte. En la lírica española se conoce **La Danza de la Muerte** un poema de 79 octavas de arte mayor que tiene como tema la muerte. Al comentar esa composición, Juan Luis Alborg dice: "En el siglo XV la muerte se ha convertido en angustiosa obsesión porque el hombre va descubriendo cada día nuevos motivos de goce en el vivir y sustituyendo su vieja concepción ascética por la interpretación pagana que le traen los primeros albores del Renacimiento. **La Danza de la Muerte** recoge ahora ese mundo de pesadillas, de visiones macabras, de obsesivo terror que se manifiesta en su característico humorismo convulsionado y violento.^{10/} El final del camino hacia Talpa es la muerte. No obstante las mortificaciones, Tanilo muere. Sólo con ese suceso, logra el descanso que anhelaba.

Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos. En eso pensábamos Natalia y yo y quizá también Tanilo, cuando íbamos por el camino real de Talpa, (. . .).

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida

^{10/} Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura Española. Edad Media y Renacimiento.* (Segunda edición ampliada; Tomo 1, Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1972) p. 386.

como caminar entre un amontonamiento de gente; (...).
.....
Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto.
.....
*Pero nosotros lo llevamos allí para que se muriera, eso es lo que
no se me olvida.*

(“Talpa”, pp. 63, 68)

En ese pasaje, más que una manifestación de fe del espíritu religioso de los personajes, se evidencia una crítica a la fe popular.

En las últimas narraciones del cuento, se encuentra un relato que confirma el camino como símbolo de muerte de manera expresa. Tanilo Santos ha concluido su camino: ha muerto. Su muerte ya había sido prevista.

Sabíamos que no aguantaría tanto camino.

(“Talpa”, p. 57)

Para Natalia y su cuñado, el camino no había concluido. Ellos debían continuar transitándolo como el hecho de vivir en un proceso que conduce hacia la muerte.

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.

(“Talpa”, p. 68)

En “Anacleto Morones”, el camino también se presenta con manifestaciones de religiosidad. Un grupo de señoras de la Congregación de Amula llega a la casa de Lucas Lucatero para solicitarle colaboración para canonizar a “El niño Anacleto”, el santero que había combinado su arte con la superchería religiosa. El protagonista se expresa con desprecio:

Viejas, hijas del demonio. Las vi venir a todas juntas en procesión. (. . .). Venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios (. . .).

(“Anacleto Morones”, p. 171)

El color negro de las vestimentas no es simplemente una manifestación de religiosidad; es un indicio de luto y un símbolo que anuncia la muerte: Anacleto Morones estaba sepultado debajo de un montón de piedras; su yerno, Lucas Lucatero, lo había matado y ahora estaba preocupado por el temor de que lo descubrieran.

Le eché una miradita al montón de piedras que tenía arrinconado en una esquina y le vi la figura de una sepultura.

(“Anacleto Morones”, p. 175)

En “Acuérdate”, el narrador hace una serie de remembranzas dentro de un ambiente religioso:

ACUERDATE 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.

(“Acuérdate”, p. 140)

En esas remembranzas, también se destaca la temática de la muerte. Al referirse a la madre del personaje, el narrador comenta:

Se dice que tuvo su dinerito, pero se lo acabó en los entierros, pues todos los hijos se le morían de recién nacidos y siempre les mandaba cantar alabanzas llevándolos al panteón, entre música y coros de monaguillos que cantaban “hosanas” y “glorias” y la canción esa de “Ahi te mando, señor otro angelito”. (. . .) le resultaba caro cada funeral. (. . .).

(“Acuérdate”, pp. 140, 141)

En ese cuento, la temática de la muerte está relacionada con la

del camino. Igual que en otros, el camino representa el fin de la vida. Urbano, el protagonista, desapareció del lugar y no se volvió a ver sino hasta cuando apareció convertido en policía en la plaza de armas.

*Fue entonces cuando mató a su cuñado, el de la mandolina.
("Acuérdate", p. 143)*

Como consecuencia de esa acción, se fue del lugar; pero fue capturado para ser ahorcado.

Cuando amaneció se fué. Dicen que antes estuvo en el curato y que hasta le pidió la bendición al padre cura, pero que él no se la dió. Lo detuvieron en el camino. Iba cojeando, y mientras se sentó a descansar llegaron a él. No se opuso. 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.

("Acuérdate", p. 144)

Transitar por el camino significa huir de la muerte; pero, al mismo tiempo, se convierte en símbolo de la misma: morir colgado no es simplemente la manera ordinaria como en otros cuentos. Aquí adquiere un simbolismo de traición que recuerda la muerte de Judas en el pasaje bíblico; Urbano Gómez había traicionado a la gente de su pueblo: no hablaba con nadie y había matado a su cuñado.

Además de la connotación religiosa, el camino tiene otras que están desprovistas de ese elemento. En éstas, igual que en aquéllas, tiene un simbolismo de muerte o se relaciona con ella en alguna forma. El grupo de campesinos que ha recibido tierras estériles en un programa de distribución -ahora reducido a cuatro hombres- camina once horas bajo los rigores del clima.

DESPUES de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.

.....

No se supo como llegó a su casa, llevando los ojos cerrados, dejando aquel reguero de sangre por todo el camino.

(“En la madrugada”, p. 53)

En “La noche que lo dejaron solo”, el camino se presenta como espacio del hombre fugitivo acechado de día y de noche por sus perseguidores que han exterminado a toda la familia de él. En el principio del cuento, a través del habla de los personajes, se infiere que un grupo de hombres va por el camino.

-¿POR QUE van tan despacio? -les preguntó Feliciano Ruelas a los de adelante- (. . .).

-Llegaremos mañana amaneciendo- le contestaron.

*.....
Allí iban los tres, con la mirada en el suelo, tratando de aprovechar la poca claridad de la noche.*

*.....
 (“La noche que lo dejaron solo”, p. 125)*

El fugitivo, a hurtadillas, se aproxima a los ranchos de Agua Zarca y oye el bullicio de los soldados que se calentaban junto a grandes fogatas. Al aproximarse, contempló la escena de la muerte que era como el final de su camino: dos tíos suyos estaban pendientes de un árbol.

(. . .) ellos se mecían, colgados de un mezquite en mitad del corral.

(“La noche que lo dejaron solo”, p. 129)

En “Diles que no me maten”, el camino adquiere dos formas de connotación: es el trayecto que debe recorrer el hombre que será ajusticiado por haber dado muerte al padre del coronel; pero también funciona como la alegoría del estado anímico del hombre capturado:

el camino espacial coincide con el camino emocional. La coincidencia es el punto donde converge el estado anímico del protagonista y el camino hacia la muerte. Para el hombre que iba a ser ajusticiado, el camino significa la vida: mientras fuera caminando viviría aun cuando sabía que ese camino lo conducía inevitablemente hacia la muerte.

(. . .) andaba yo en el monte, (. . .). Y yo echaba pal monte entreverándome entre los madroños (. . .). El anduvo solo, únicamente maniatado por el miedo. (. . .). (. . .) caminar unas cuantas horas por el cerro (. . .).

(“ ¡Diles que no me maten!”, pp. 104, 106, 108)

El camino termina en el pueblo donde el hombre capturado debe morir. La situación espacial confirma el simbolismo de agonía que conduce hacia la muerte.

(. . .) entró en las primeras casas del pueblo en medio de aquellos cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche. (. . .)

(“ ¡Diles que no me maten!”, p. 108)

Para el hombre capturado, su entrada en el pueblo significaba el tiempo de su muerte. El color y la sugerencia del fin del día acentúan al simbolismo de muerte.

En “No oyes ladrar los perros”, igual que en otros cuentos como en “ ¡Diles que no me maten!”, por ejemplo, el camino significa una larga agonía. El final del mismo coincide con el final de la vida de un personaje. En el diálogo del padre que lleva a su hijo herido se oye la expresión siguiente:

-Te llevaré a Tonaya a como dé lugar.

Allí encontraré quien te cuide.

(“No oyes ladrar los perros”, p. 147)

El protagonista lleva sobre sus hombros a Ignacio, su hijo. En ese caminar, la percepción visual de los personajes es la de sombras que adquieren la significación de sugerencia fúnebre: el camino simboliza el viaje hacia la muerte reforzado con el color negro de las sombras.

El simbolismo se revela: primero, a través del recordar del narrador; después, con la muerte de Ignacio en el momento en que ingresan en el pueblo.

*(. . .) lo dijo desde que usted andaba trajinando por los caminos,
(. . .).*

.....
*Allí estaba el pueblo. (. . .) las corvas se le doblaron en el último
esfuerzo.*

(“No oyes ladrar los perros”, pp. 148, 150)

El pueblo, por su ubicación en el final del camino, sugiere el final de la vida. El simbolismo se revela en la alusión al último esfuerzo que no es otro suceso más que el de la muerte.

D. LOS REINOS DE LA NATURALEZA COMO OBJETOS DE MUERTE

En **El llano en llamas**, la destrucción de la vida o el cambio de forma de la materia se presenta en los tres grandes grupos en que se consideran divididos los seres naturales. Además de la muerte humana, ocasionada por la violencia o la enfermedad, mueren los animales bajo las inclemencias del tiempo. Los minerales también se destruyen en esa geografía castigada por la muerte.

1. El Reino Animal

En algunos cuentos, los animales mueren: unas veces son víctimas de la acción de los seres humanos y otras, de la furia de la naturaleza.

En "Macario", el protagonista se dedica a matar ranas y cucarachas para satisfacer el deseo de su madrina.

(. . .) me pusiera con una tabla en la mano para que cuanta rana saliera a pegar de brincos afuera, la apalcuachara a tablazos (. . .). (. . .) en cuanto siento alguna cucaracha caminar con sus patas rasposas por mi pescuezo le doy un manotazo y la aplasto. (. . .). Las cucarachas truenan como saltapericos cuando uno las destripa. Los grillos no sé si truenan. A los grillos nunca los mato.

("Macario", pp. 70, 75)

En "Es que somos muy pobres", se narra la muerte de una vaca en el río víctima del aguacero.

(. . .) supimos que la vaca que mi papá le regaló para el día de su santo se la había llevado el río. (. . .) el río se había llevado a la Serpentina, la vaca esa que era de mi hermana Tacha.

*.....
No acabo de saber por qué se le ocurriría a la Serpentina pasar el río éste, (. . .). La Serpentina nunca fue tan atarantada.*

.....
*Yo le pregunté a un señor que vio cuando la arrastraba el río
si no había visto también el becerrito que andaba con ella.*

(“Es que somos muy pobres”, pp. 28 - 31)

En “El hombre”, la muerte animal se presenta, de manera clara, relacionada con la muerte humana como si aquélla sugiriera la muerte del hombre.

*Todavía ayer se comió un pedazo de animal que se había muerto
del relámpago.*

“El animalito murió de enfermedad”, le dije yo.

(“El hombre”, p. 46)

Igual que en “El hombre”, “En la madrugada” también la muerte animal sugiere la muerte humana.

*(. . .) yo bien me acuerdo de hasta el momento que le pegué
al becerro y de cuando el patrón se me vino encima. (. . .).*

(“En la madrugada”, p. 51)

En “La herencia de Matilde Arcángel”, muere un caballo al desbocarse y provoca la muerte de la protagonista. Caballo y mujer se complementan para conformar la escena de muerte brutal.

*La mató un caballo desbocado. (. . .). No podría yo contarles
los detalles de por qué y cómo se desbocó el caballo, (. . .).*

“La herencia de Matilde Arcángel”, p. 165)

Igual que en el cuento mencionado en el párrafo anterior, en “El llano en llamas”, el caballo y el ser humano mueren juntos. Pichón, uno de los combatientes de Pedro Zamora, dice:

(. . .) me hundi en el río debajo de mi caballo muerto.

("El llano en llamas", p. 85)

La muerte animal también se vincula con la muerte humana como un acto de venganza: los combatientes de Pedro Zamora son odiados por los habitantes de los lugares que arrasan.

Dijeron que les habíamos matado sus animalitos. Y ahora cargan armas que les dió el gobierno y nos han mandado decir que nos matarán en cuanto nos vean: (. . .).

("El llano en llamas", p. 98)

En ese mismo cuento, Pedro Zamora juega "a los toros" con los prisioneros para matarlos. La escena constituye un acto de muerte brutal; pero tiene implícito el símbolo de fuerza viril.

*A Pedro Zamora le gustaba mucho este juego del toro. (. . .).
Allí hubo modo de jugar al toro.*

*.....
Tuvimos que hacer un corralito redondo como esos que se usan para encerrar chivas para que sirviera de plaza. Y nosotros nos sentamos sobre las trancas para no dejar salir a los toreros, que corrían muy fuerte en cuanto veían el verdugillo con que los quería cornear Pedro Zamora.*

("El llano en llamas", pp. 91, 92)

El toreo es como una prueba de valentía; pero, en el ver del narrador, se sugiere la cobardía simbolizada por el corral para encerrar chivas.

El protagonista de "Talpa", igual que los toreros de "El llano en llamas", sugiere que el animal y el hombre son iguales en el momento de la muerte. Tanilo Santos, en su agonía, sugiere la podredumbre de un animal muerto.

(. . .) dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto.

("Talpa", p. 65)

En “ ¡Diles que no me maten!”, la muerte humana se presenta como un acto de venganza por la muerte animal y ésta, a su vez, será la causa de la muerte del victimario: Juvencio mata a don Guadalupe Terreros y, más tarde, el hijo de éste último dará muerte a Juvencio.

-Mira Juvencio, otro animal más que metas al potrero y te lo mato.

.....
-Mire, don Lupe: yo no tengo la culpa de que los animales busquen su acomodo. Ellos son inocentes. Ahi lo haiga si me los mata.

Y me mató un novillo.

(“ ¡Diles que no me maten!”, p. 103)

En “Luvina”, la muerte animal se relaciona con el espacio geográfico: es “un lugar moribundo”.

Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; (. . .).

(“Luvina”, p. 124)

2. El Reino Vegetal

Igual que en los otros seres que existen en la naturaleza, la muerte también se presenta en el reino vegetal de **El llano en llamas**.

En “Luvina”, los vegetales florecen; pero pronto se marchitan. Ese florecimiento es efímero como la vida y el marchitarse bajo la sombra sugiere la temática de la muerte. Luvina, en sí, corresponde a una geografía mortuoria.

(. . .) el chicalote pronto se marchita.

(. . .). Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos (. . .)

(“Luvina”, pp. 113, 114)

En "El hombre", la muerte vegetal se sugiere por el corte de las ramas y el tronchar de la yerba. Los vegetales son víctimas del hombre y el machete -un producto del reino mineral- es el instrumento de muerte con el que el victimario provoca la muerte vegetal.

(. . .). Cortó las ramas con un machete.

(. . .). Sacó el machete y cortó las ramas duras como raíces y tronchó la yerba desde la raíz.

("El hombre", p. 36)

La muerte vegetal sugiere la muerte humana. El instrumento de muerte es el mismo.

Cuesta trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga la resignación. Y el machete estaba mellado: (. . .)

("El hombre", p. 38)

En "La Cuesta de las Comadres", el ser humano y el vegetal son comparables en el acto de la muerte.

Ya por último le di una última patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco.

("La Cuesta de las Comadres", p. 22)

3. El Reino Mineral

Los objetos, del reino mineral, igual que los animales y los vegetales, son víctimas de la destrucción. Se observa hasta en las piedras.

En "El llano en llamas", las piedras, que constituyen un medio de preservación de la vida humana, son destruidas por las balas.

Sentíamos cómo bajaban las balas entre nosotros, en rachas apretadas, (. . .). Y hasta las piedras detrás de las que nos escondíamos se hacían trizas (. . .).

("El llano en llamas", pp. 96, 97)

“En la madrugada”, también se quiebra la piedra y con su acción anuncia la muerte humana.

Se quebró la piedra con la que estuve tocando la puerta y nadie salió.

(“En la madrugada”, p. 50)

La piedra se revela también como un instrumento de muerte; es el objeto con que el narrador cree haber dado muerte a su patrono, don Justo Brambila.

¿Que dizque con una piedra, verdad? Vaya, menos mal, porque si dijeran que había sido con un cuchillo estarían zafados, porque yo no cargo cuchillo (. . .).

(“En la madrugada”, p. 52)

Igual que la piedra, la aguja se transforma en un instrumento mortal en “La Cuesta de las Comadres”. El narrador mata a Remigio Torrico con una aguja de arria.

(. . .) desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo (. . .).

(“La Cuesta de Las Comadres”, p. 25)

E. CONCLUSIONES

El análisis de *El llano en llamas* de Juan Rulfo contenido en la presente tesis permite formular las conclusiones siguientes:

1. La hipótesis principal, formulada al inicio del presente estudio, se ha verificado: la muerte es núcleo temático de la obra mencionada. Asimismo, se han verificado las hipótesis secundarias: los temas de la tierra, el fuego, el aire y el agua generalmente funcionan como conjuntos simbólicos que conforman el núcleo temático de la muerte.
2. En *El llano en llamas*, el simbolismo y la expresión de la muerte constituyen un **leitmotiv** y, debido a esa característica, dominan el ambiente de la obra y conforman el núcleo temático alrededor del cual giran los otros temas. La vida humana se observa como una lucha inútil contra un destino adverso cuyo final es la muerte: se simboliza o se expresa un constante morir, una angustia prolongada o una destrucción de las esperanzas del ser humano.
3. Entre los conjuntos simbólicos que conforman la temática de la muerte se destacan los "elementos originarios de la naturaleza" (tierra, fuego, aire, agua): unas veces expresan el anhelo de vida o constituyen indicios de existencia; pero es más frecuente encontrarlos como significados de muerte.
 - a) La tierra, que en la mayor parte del espacio narrativo de la obra estudiada se presenta como topografía de una región árida caracterizada por la devastación geográfica sugiere la devastación humana equivalente a la muerte; es la base del escenario donde los personajes realizan sus acciones entre las que frecuentemente se encuentra la muerte.

- b) El fuego se presenta como la esencia de las acciones bélicas suscitadas entre el grupo integrado por los rebeldes contra las fuerzas del Gobierno; quema cadáveres, pueblos, ranchos y potreros.
- c) El aire, aunque en algunos relatos se adhiere al simbolismo de la vida, con mayor frecuencia se encuentra formando parte de los conjuntos simbólicos que expresan la temática de la muerte. Con esas connotaciones, se percibe de manera estática o en estado de movimiento. La presencia o ausencia de ese fluido constituye una característica de los espacios narrativos donde actúan los personajes.
- d) El agua, manifestada en la presencia de aguaceros y ríos, forma el simbolismo subyacente en la temática de la muerte (o la vida): unas veces, se presenta como un indicio de salvación de la vida y otras, como una expresión de la muerte. Además, complementa el simbolismo de la tierra árida consumida por el rigor del calor y del viento.

4. Como complemento del simbolismo que contiene la temática de la muerte, se encuentra la sangre, la luna, la noche y el camino.

- a) La sangre, como indicio de enfermedad o de herida, se adhiere a la temática de la muerte aunque no en todos los hechos de sangre es evidente el derramamiento: hay algunos donde sólo se sugiere para que la mente del lector lo intuya; pero en los relatos de muerte sangrienta el vertimiento del fluido vital afecta el estado de ánimo en el lector por su patetismo.

- b) La presencia de la luna, en su contexto temporal de la noche, constituye símbolos de vida o de muerte. Ese simbolismo se relaciona con el del camino: juntos conforman un conjunto simbólico que conforma la temática de la muerte.
5. La muerte de los seres humanos encuentra su equivalente en la destrucción o lesión de los objetos clasificados en los grandes grupos en que se dividen los seres naturales (reino animal, reino vegetal, reino mineral).
- a) Los animales, en algunos cuentos, son víctimas de los seres humanos o de la furia de la naturaleza.
- b) Los vegetales se marchitan bajo el rigor climático expresado por el calor del sol y la fuerza del viento.
- c) Los minerales, a veces, también son víctimas de la destrucción -una manera de expresar el fin de la vida en la naturaleza-; pero, en algunos relatos, funcionan como instrumentos de muerte. En algún sentido, las formas de muerte se relacionan con la muerte humana o la sugieren; actúan como símbolo de la generalización de la muerte en el ambiente hostil donde los personajes actúan.
6. El fenómeno de la muerte se generaliza en los tres reinos de la naturaleza; pero adquiere mayor significado cuando se expresa a través del ser humano. En este último caso, adquiere caracteres particulares. Casi todos los personajes de **El llano en llamas** son seres humanos creados para matar o para morir de manera violenta: en el combate, en el crimen, en la venganza o simplemente en la coincidencia inesperada; pero también hay manifestaciones de amor hacia la vida y de temor a la muerte.

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ MIRANDA, Angel. *La metáfora y el mito*. Madrid: Taurus Ediciones, 1963, 70 p.

AMOROS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. España: Ediciones Anaya, 1966, 274 p.

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica. 1974, 519 p.

ARISTOTELES. *Retórica*. Trad. Francisco de P. Samaranch; Madrid: Aguilar, 1964, 311 p.

BERENGUER CARISOMO, Arturo. *Cómo se analiza un texto literario*. Buenos Aires: Sopena, 1969, 125 p.

BRADBURY, MALCOM Y PALMER, David. *Crítica contemporánea*. Trad. Manuel de Escalera; Madrid: Editorial Cátedra, 1974, 258 p.

CARLONI, J. C. y C. FILLOUX, Jean. *La crítica literaria Francesa*. trad. Néstor Mermot; Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1968, 133p.

CLAUSO ROYO, Susana. *El análisis de la prosa literaria*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1968, 139 p.

DE TORRE, Guillermo. *Nuevas Direcciones de la Crítica Literaria*. Madrid: Editorial Alianza, 1970, 212 p.

DIEZ BORQUE, José María. *Comentario de textos literarios*. 2a. Ed.; Madrid: Editorial Playor, 1978, 237 p.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman; Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971, 147 p.

FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. 3a. Ed. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972, 98 p.

GOIC, CEDOMIL et al. *La novela hispanoamericana, descubrimiento e invención de América*. Santiago de Chile: Ediciones universitarias de Valparaíso, 1973, 238 p.

GUERIN, Wilfred et al. *Introducción a la crítica literaria*. Trad. Daniela Di Segni de Segel; Buenos Aires: Ediciones Marimar, 1974, 267 p.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. 9a. Ed.; Buenos Aires: Sudamericana, 1981, 465 p.

JAKOBSON Roman y MARTINET André. *Lingüística y significación*. Barcelona: Salvat, 1973, 142 p.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 3a. Ed.; Madrid: Editorial Gredos, 1961, 590 p.

LAPESA, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1974, 201 p.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia* 2a. Ed.; Trad. Augusto de Gálvez - Cañero y Pidal; Madrid, Ediciones Cátedra, 1978, 147 p.

MALMBERG, Bertil. *Teoría de los signos*. México: siglo XXI, 1977, 219 p.

MATURO, Graciela. *Claves simbólicas de García Márquez*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972, 194 p.

MENTON, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, 324 p.

MIDDLETON MURRY, J. *El estilo literario*. 2a. ed.; México: Fondo de Cultura Económica, 1956, 150 p.

ORTEGA, José. *Letras Hispanoamericanas de nuestro tiempo*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanza, 1976, 164 p.

PRADA OROPEZA, Renato. *El lenguaje narrativo*. Costa Rica: EDUCA Centroamericana, 1979, 370 p.

RICHARDS, I. A. *Fundamentos de Crítica Literaria*. Trad. Eduardo Sinnot; Buenos Aires: Editorial Huemul, 1976, 195 p.

RULFO, Juan. *El llano en Llamas*. 2a. Ed.,; México: Fondo de Cultura Económica, 1982, 191 p.

SANDERS PEIRCE, Charles. *La ciencia de la Semiótica*. Trad. Beatriz Bugni; Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1974, 116 p.

SCOTT, Wilbur. *Principios de Crítica Literaria*. España: s.e., 1974, 310 p.

SHAW L., Donald. *La narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Cátedra, 1983, 247 p.

ULLMAN, Stephen. *Lenguaje y Estilo*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1976, 310 p.

VEIRAVE, Alfredo. *Literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Kapelusz, 1976, 332 p.

WELLEK, René y WARREN, Austin. *Teoría Literaria*. 4a. Ed.; Prólogo, Dámaso Alonso; Versión española, José María Gimeno; Madrid: Editorial Gredos, 1966, 430 p.