

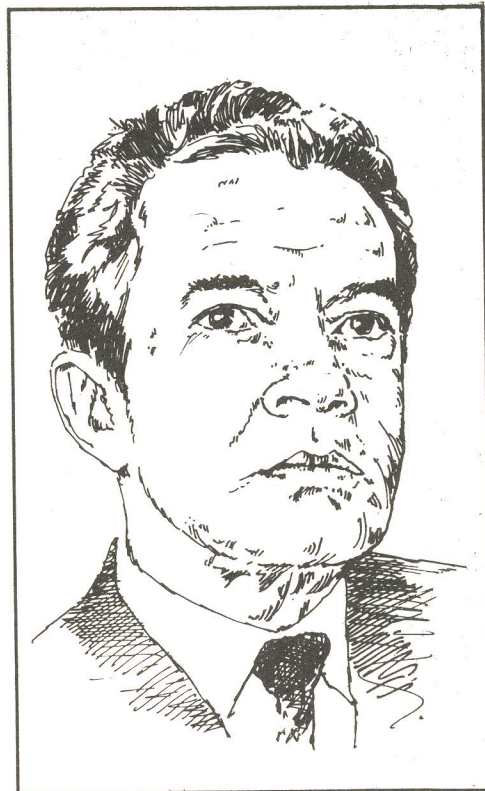
LAS IMAGENES ARTISTICAS DE
EL LLANO EN LLAMAS

MARIA EUGENIA ACUÑA

Uno de los problemas fundamentales de la crítica literaria ha sido la búsqueda de los criterios más objetivos posibles que permitan determinar el valor artístico de las obras. En un momento en que la comunicación masiva ha alcanzado un amplio desarrollo, la literatura no ha escapado a su influencia. Por esta razón es especialmente significativa la investigación que busca aclarar cuáles son las obras y los autores relevantes en ese campo, a qué puede llamarse literatura y cuál otra no alcanza esa categoría.

El presente trabajo se ubica dentro de esta línea. Uno de sus fines es confirmar, con juicios objetivos, el valor artístico que se le ha asignado a la obra **El llano en llamas** de Juan Rulfo¹. Una mirada a la opinión de la crítica sobre esta antología de cuentos, así como a la novela **Pedro Páramo** pone de manifiesto que la mayoría de los autores coinciden en que la narrativa del escritor mejicano es una de las más valiosas que se han producido en Latinoamérica. Empleando diversos métodos de análisis han llegado a esta conclusión. Sin embargo, creemos que el análisis del lenguaje artístico y la consideración de las formas artísticas como signos, es el medio que posibilita un acercamiento más fructífero a la obra. Este es el camino que seguiremos. Tal y como lo plantea Valeriano Bozal², el análisis de las imágenes artísticas permite superar los viejos esquemas que concebían las manifestaciones artísticas como entes abstractos, desligados de la realidad histórico-social y logra un paso firme hacia la comprensión de la literatura desde una perspectiva diferente de acuerdo con la realidad, porque permite la relación entre la historia y el arte a través de la significación concreta de las imágenes artísticas.

El término imagen ha sido ampliamente discutido por muchos teóricos interesados en resolver el problema de la naturaleza del arte³. En la forma cómo se emplea aquí, la imagen es una representa-



Juan Rulfo

ción concreta que informa, pero a la vez significa; a su vez, es propia de la literatura, las artes y es la única que puede dar una respuesta satisfactoria al viejo problema de la generalidad del arte y la diferencia entre el arte y la ciencia⁴. Una imagen es fundamentalmente un sistema organizado a partir de tres niveles: a) nivel técnico; b) nivel temático o informativo; c) nivel significativo. La organización de estos tres niveles es la que carga de poder significativo a las formas, aunque, como lo dijimos anteriormente, éstas dependen no solamente de ellas mismas, sino de su concreta existencia histórico-social.

Describiremos brevemente cada uno de los niveles, para luego aplicarlos en el análisis de las imágenes literarias de *El llano en llamas*.

a) *Nivel técnico*. Está integrado por el conjunto de elementos físicos que constituyen la imagen. Es a partir de éste que aparece el sistema. Los dos elementos fundamentales que se deben tomar en cuenta en este nivel son: el soporte y las formas. En el caso específico de la literatura, que se presenta como material gráfico, el papel es el soporte de las formas. El libro impreso es, en última instancia, el vehículo de la creación del escritor. No vamos a ampliar el estudio de este primer elemento; pero, sí creemos conveniente recalcar que la manera de presentar una obra al público, el material que se emplea en su elaboración, etc., son importantes para su difusión. Su estudio ha sido tema importante para autores tales como Robert Escarpit y otros que centran su atención en la producción y consumo del libro ⁵.

El lenguaje es manipulado por el escritor; a través de la escritura crea imágenes que narran y significan algo. Esas formas pueden ser sumamente sencillas (caso de la narrativa tradicional) o complejas en el caso de los escritores preocupados por las técnicas narrativas ligadas a las nuevas formas literarias. La unión íntima de soporte y forma produce la imagen, configurada además por los otros dos niveles.

b) *Nivel temático o informativo*. Es evidente que las imágenes generan su propia comprensión. De allí que toda imagen informe, represente o narre algo. La información y la cantidad varía según la índole del sistema. Se dan, entonces, dos situaciones límites: imágenes que "relegan" los aspectos significativos conservando explícitamente los puramente informativos (imagen del género noticia) o imágenes que, teniendo una finalidad informativa, introducen valores significativos y los hacen pasar a un primer plano perceptible en la reflexión sobre la imagen (imágenes literarias). Más adelante, volveremos sobre este punto, porque creemos que es el fundamental para aclarar el valor artístico de la literatura.

c) *Nivel significativo*. A partir de la configuración física que da cierta información objetiva, aparece la significación. Esta va ligada íntimamente al contexto histórico-social, que en última instancia es el que produce sus variaciones. Dota a los elementos de significación o la elimina, la mayor parte de las veces, de un modo paulatino y no muy cons-

ciente. Según lo apunta Valeriano Bozal, en este proceso se marca la suerte de las obras. O logran significación y son aceptadas por el grupo, o bien la significación se "elimina" y la obra se malogra. Conviene aclarar que el grado de conciencia del aspecto informativo es máximo, mientras que el grado de conciencia de su significación suele ser muy bajo. El sistema se convierte así en una entidad con valor propio y la forma cómo el escritor haya manipulado sus elementos tiene una doble cualidad: referencia explícita a aquello que el autor pretende imaginar y referencia implícita, significativa, a veces inconsciente, pero no menos importante. Esto planea la historicidad de la percepción y no la naturalidad ⁶.

Una vez formulados algunos principios teóricos sobre la imagen artística y su importancia para la comprensión de la literatura, analizaremos los tres niveles en las imágenes que conforman los relatos de *El llano en llamas*.

1. *El nivel técnico*. Como lo aclaramos anteriormente, de este nivel únicamente contemplaremos las formas y no el soporte. El estudio de las formas permite un primer acercamiento y da elementos para lograr cierta valoración de la obra. El aspecto formal de *El llano en llamas*, o sea la manera cómo Rulfo manipula el sistema gráfico, ha producido unos relatos que se pueden ubicar dentro de lo que se ha llamado la narrativa contemporánea. Si bien es cierto que Rulfo no abusa de las técnicas literarias actuales, sí deja de lado la forma de contar tradicional —narrador omnisciente, secuencia lógica de los acontecimientos— para experimentar con un narrador generalmente en primera persona que relata la historia desde su propia interioridad. Esto permite la aparición de los monólogos interiores, una de las técnicas de la narrativa actual ⁷. Las formas dialógicas clásicas están casi ausentes y es que precisamente la visión de mundo que se va a plasmar en el tercer nivel de la significación es coherente con la ausencia de diálogo, ya que según lo afirma Barquero Goyanes para la novela —aunque creemos que puede generalizarse al relato— el diálogo no hace más que verificar y acentuar, con la retórica adecuada, la índole trágica de la novela ⁸. En los cuentos de Rulfo, ninguno de los narradores capta los problemas que enfrenta como trágicos. Por el contrario, hay una aceptación de ellos, casi un determinismo. Este aspecto lo ampliaremos al analizar el tercer nivel. Ejemplo de lo anterior son los cuentos "Macario" y "Es que somos muy pobres". Junto a éstos que presentan técnicas de la narrativa actual, todavía se conservan algunos que mantienen un na-

rador en tercera persona con algunas manifestaciones dialógicas: es el caso de "¡Diles que no me maten!" y "No oyes ladrar los perros". Finalmente, otro recurso formal empleado es la diferenciación tipográfica de la grafía, para llamar la atención sobre algunos sobrenombres; por ejemplo: *el Pichón*, *la Serpentina* o como sucede en el cuento "El hombre", para diferenciar dos de los tres puntos de vista a partir de los cuales se narra la historia. Con un tipo de letra, se marca la visión que da el narrador a través de los pensamientos del hombre perseguido y con otro diferente, las otras dos visiones —la propia del narrador y la del perseguido—. Veamos un ejemplo:

- 1→ *"Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre ramas rotas. Desvanecido a fuerza de ir a tientas, calculando sus pasos, aguantando hasta la respiración: 'Voy a lo que voy', volvió a decir. Y supo que era él el que hablaba".*

- 3→ *"Subió por aquí, rastrillando el monte —dijo el que lo perseguía—. Cortó las ramas con un machete. Se conoce que lo arrastraba el ansia y el ansia deja huellas siempre. Esto lo perderá" 9.*

Como vemos, el relato se organiza a partir de tres visiones marcadas en la cita con los números 1, 2 y 3. El narrador omnisciente (tradicional) dispone la historia desde tres planos diferentes que se logran con la técnica del contrapunto; las imágenes se dan en el mismo espacio temporal correspondiendo a casos de diferente visión. Así, el relato aparentemente tradicional por la omnisciencia del narrador es un ejemplo de la elaboración magistral que Rulfo hace de las formas, utilizando las técnicas narrativas actuales pero de manera particular. Esto es fundamental porque el tercer nivel es resultado de las alteraciones sufridas en el primero.

II. El nivel temático o informativo. En este nivel, se logra la configuración física de la imagen que aporta la información al lector. Es el nivel de lo anecdótico. Sin embargo, la condición del sistema determina la índole de la información. Esta parece aclararse más, cuando pensamos en la clásica división entre narrativa tradicional y contemporánea. Las imágenes artísticas de un relato tradicional dan más información en relación con las imágenes de un relato contemporáneo. No queremos decir con ello que la narrativa tradicional sea menos significativa que la actual; pero, lo que sucede es que existe una manera diferente de concebir ese nivel. Basta con la simple lectura para darse cuenta de

que en el primer grupo el autor conscientemente acentúa la información; por el contrario, en *El llano en llamas*, señalado anteriormente como representante del segundo grupo, la información se "elimina" ¹⁰, para robustecer el nivel de la significación.

Este es el nivel que presenta mayor grado de conciencia en la elaboración de la imagen, según lo hicimos notar anteriormente, porque el escritor escoge el tema y lo estructura de acuerdo con una serie de pautas generadas por su propia concepción de la realidad. En *El llano en llamas*, Juan Rulfo ha escogido como tema de sus relatos una serie de vivencias que le produjo el contacto estrecho con el agro mejicano. Los personajes son, sin excepción, campesinos mejicanos; el espacio está claramente identificado por la referencia directa a nombres de regiones concretas. Las acciones que llevan a cabo son producto de su relación con la tierra. Todas las historias, así como la información necesaria para comprenderlas, parten de esa realidad mejicana innegable en su obra.

En una entrevista que realizó Luis Harss a Rulfo ¹¹, es manifiesto el grado de conciencia que éste tiene en cuanto a la información se refiere. El escritor mejicano afirma que el contacto con la tierra que se extiende al sur de la capital de Jalisco, Guadalajara, fue determinante en su narrativa. La configuración que Rulfo logra del espacio corresponde a esa región que es seca, cálida y desolada. Allí la vida es sumamente difícil, según lo ve el mismo autor. Constantemente sus habitantes están asediados por las sequías y los incendios. Las revoluciones, las malas cosechas y la erosión del suelo han ido promoviendo poco a poco la emigración. Para utilizar las propias palabras de Rulfo: "están acostumbrados a trabajar diez veces más que el campesino de la región central para producir lo mismo, son gente hosca, huraña, que apenas subsiste". . . "arreglan sus asuntos en forma personal, muy particular, secreta casi" ¹². No se alejan del lugar desértico donde viven —Méjico tiene un cuarenta y cinco por ciento de desierto absoluto— por no dejar a sus muertos, porque los antepasados son algo que liga al lugar, al pueblo; ellos no quieren abandonar a sus muertos.

Hemos creído conveniente mencionar lo anterior, para confirmar la idea del grado de conciencia de este nivel. Toda la información de los dieciséis relatos busca situar al lector dentro de un mundo con todas las características del que describimos anteriormente. La tierra dura y desértica corres-

ponde, en grandes rasgos, a la del sudeste de Jalisco (existen nombres geográficos que permiten ubicarla) y las historias revelan la lucha de sus habitantes en constante conflicto con las cosas elementales: amor, odio, violencia, etc. Tomemos como ejemplo "El llano en llamas", relato que da nombre a la colección. La historia trata de una revuelta entre diferentes bandos campesinos "alzados" y el gobierno. Esta anécdota se logra a partir del nivel informativo de las imágenes que configuran el relato. Básicamente la información se refiere a la configuración del espacio, los personajes y las acciones que realizan. Se puede considerar además otro tipo de imagen, que llamamos "autónoma", porque se basta a sí misma; es la generada por el título **El llano en llamas**, con validez no sólo para este relato, sino para los otros, pues los engloba con su significación.

Analizando el contenido de esta imagen, podemos señalar la siguiente información:

a) Referencia a una zona rural. Esta información, mínima para un lector ciudadano, puede ampliarse para uno rural, porque la palabra *llano* puede darle una serie de indicios que le permitan imaginar topográficamente el lugar (terreno plano) y rodearlo de ciertas características de acuerdo con sus vivencias. Para un lector mejicano, la palabra evocará sequía, dolor, etc.

b) Información sobre la condición de este terreno: en llamas. Ello alude a un accidente que po-



dría ser provocado por el hombre y que produce un estado particular de la tierra. Una vez que la información aparece ligada íntimamente a ella, se manifiesta el significado de la imagen y por lo tanto su valor artístico. Estamos ya en el tercer nivel.

El análisis de dos imágenes del mencionado relato hará evidente esta doble presencia en su estructura:

" ¡Viva Petronila Flores!

El grito se vino rebotando por los paredones de la barranca y subió hasta donde estábamos nosotros. Luego se deshizo. Por un rato, el viento que soplabá desde abajo nos trajo un tumulto de voces amontonadas, haciendo un ruido igual al que hace el agua crecida cuando vuela sobre pedregales" ¹³.

Nos hemos permitido subrayar algunas palabras porque son los núcleos a partir de los cuales se logra la información. Esta abarca: a) una descripción especial (barranca, subió, abajo); b) humana, aunque mínima se menciona una persona por su patronímico a quien se admira (¡viva!), y a dos grupos diferentes: uno el señalado con el pronombre nosotros y otro, con el grupo nominal, voces amontonadas; c) temporal, marcada por las palabras "un rato".

Por supuesto, este pequeño análisis no agota la información de la imagen; pero es suficiente para comprenderla y poner de manifiesto esa capacidad del segundo nivel. Algunas imágenes son marcadamente informativas; otras soslayan la información para que tome relevancia la significación; pero siempre los tres niveles están presentes. En el siguiente ejemplo, tenemos un párrafo marcadamente informativo, aunque siempre es evidente su significación.



*"Aquél fue el último agarre que tuvimos con las fuerzas de Petronilo Flores. Después ya no peleamos. Para decir mejor las cosas ya teníamos algún tiempo sin pelear, sólo de andar huyendo el bulto; por eso resolvimos remontarnos los pocos que quedamos; echándonos al cerro para escondernos de la persecución y acabamos por ser unos grupitos tan ralos que ya nadie nos tenía miedo. Ya nadie corría gritando: '¡Allí vienen los Zamora!' Había vuelto la paz al Llano Grande"*¹⁴.

Tanto las palabras subrayadas en el primer párrafo como el anterior, persiguen la unión entre la historia narrada y el lector. Una vez que éste es "atrapado" por la información, el nivel significativo, gracias a la capacidad del lenguaje de lograr diversos grados de significación, se despliega enriqueciendo la imagen y ligándola a una realidad histórico-social. En realidad, el valor de la literatura aparece en la medida en que el escritor logra pasar del segundo nivel al tercero. Así, la obra adquiere categoría artística. El arte no es exponer una anécdota mejor o peor contada, sino lograr que la información supere su carácter específico hacia una significación más amplia que ponga de manifiesto no las causas de los hechos, sino el significado de los mismos a través de las imágenes. Creemos que este es el enorme valor narrativo de la obra de Juan Rulfo, porque, con una parquedad enorme en la información, logra desarrollar al máximo el nivel significativo. La anécdota de cada uno de los relatos es mínima: en "Talpa", el conflicto de un amor adúltero que tiene como marco la peregrinación al Santuario de la Virgen de Talpa; en "El hombre", la violencia que engendra una venganza personal; en "Es que somos muy pobres", la pobreza de una familia, narrada a través de la visión de un niño. Cada uno de los dieciséis relatos tiene esta misma característica: la información, a veces, apenas se insinúa. Nunca sobre nada. Rulfo logra con ello, de manera magistral, una de las cualidades de la narrativa actual: mermar la información para ampliar la significación, dando así una mayor participación del lector como tal. Los acontecimientos concretos permanecen latentes en el lector que capta el valor significativo de la imagen. El problema de la significación, en una narración, es que ésta existe o no existe. De aquí, el valor artístico de la obra puede estar presente o no. Si el escritor no ha sabido manipular el sistema debidamente, no creará una obra de arte. En el mejor de los casos, logrará una historia bien documentada, pero no literatura. Un último ejemplo de la descripción de Luvina en el relato del mismo nombre hace evidente que los elementos infor-

mativos son valorados como tales por el autor. Este hecho es propio de la narración porque el narrador debe transmitir una historia al lector sin sobrepasar nunca cuantitativamente al tercer nivel:

*"San Juan Luvina (los subrayados son nuestros). Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros. Y ya no hay ni quién le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo. . ."*¹⁵.

III. Nivel significativo. Al crear el sistema (o la imagen), el autor puede escoger tres posibilidades: a) mantener el aspecto informativo, "eliminando" el significativo; b) incrementar el significativo relegando el informativo; c) mantener ambos en igual proporción sin subordinar ninguno. Cada una de estas posiciones dará como resultado una imagen diferente que producirá un tipo de comunicación particular. En el primer caso, aparecerá la "imagen noticia", según la nomenclatura utilizada por Valeriano Bozal; es propia del género informativo y en la cual lo fundamental es transmitir información. El segundo caso conforma la imagen específica de la publicidad en la que se valora tanto la información como el significado de la imagen. En el tercer caso —el que interesa en este análisis—, se produce una imagen artística cuya finalidad específica es poner de manifiesto su capacidad significativa. De aquí, una reflexión sobre la imagen artística puede develar la enorme riqueza significativa de la literatura y su relación con las estructuras categoriales de la sociedad, hecho que le confiere historicidad. Este tercer nivel exige que cada imagen esté en función de la capacidad connotativa del lenguaje y que, además, los valores que conforme no sean contradictorios con los del grupo.

La significación en los relatos de **El llano en llamas** se logra con el desarrollo de imágenes en las que predomina lo espacial. El narrador conforma el mundo, valorando los diversos elementos que resultan de la relación de los personajes con la tierra. Este es el núcleo generador de la significación en las imágenes y el fundamento que nos permite considerar los relatos como una unidad temática. Como vemos, la imagen de la tierra es predominante. Sin embargo, el narrador la percibe de dos maneras diferentes ligadas directamente a la división social

que establece. Por un lado, encontramos imágenes que conforman una tierra agotada, en la que el calor acentúa aún más su aridez. Es el llano donde los hombres apenas subsisten porque la relación hombre/tierra refleja un antagonismo total. El trabajo aquí no tiene ningún valor, ya que la tierra no responde; está muerta. Cuanto más inhóspita es la tierra, más degradante es la situación del ser humano que la habita. Un ejemplo magistral de ello es "Luvina", donde la tierra agotada sólo engendra temor, apenas resistido por los más débiles (mujeres y niños) que por su misma debilidad no han podido huir. Se apunta:

*"... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman 'pasajos de agua', que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera"*¹⁶.

La otra visión se logra a través de las imágenes que expresan una tierra feraz, cultivable donde el hombre produce gracias a su trabajo. Esta tierra nunca pertenece al campesino. Por el contrario, es de un solo propietario más poderoso económicamente, que la ha obtenido recurriendo a la violencia. Forma parte siempre del latifundio. En el relato "La Cuesta de las Comadres", el narrador afirma:

*"... La Cuesta de las Comadres nos había tocado por igual a los sesenta que allí vivíamos, y a ellos, a los Torricos, nada más un pedazo de monte, con una mezcalera nada más, pero donde estaban desperdigadas casi todas las casas. A pesar de eso, La Cuesta de las Comadres era de los Torricos. El coamil que yo trabajaba era también de ellos: de Odilón y Remigio Torrico, y la docena y media de lomas verdes que se veían allá abajo eran juntamente de ellos. No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era"*¹⁷.

Es evidente que en una sociedad tal y como la muestra el narrador, el conflicto se presenta cuando se quieren dominar los medios de producción. Este conforma una sociedad agraria y las condiciones de la existencia de sus integrantes que se han organizado en torno a un modo de producción primario: el agrícola. Así, quien posee la tierra es dueño del poder, hechos que origina la división social:

poseedores-desposeídos, característica de los relatos. Ya sea que el narrador conforme el mundo desde su propia interioridad, como en "Macario", donde un niño medita sobre su propia naturaleza, normal para su visión, anormal para otros o sea que lo haga a partir de su experiencia externa, siempre la falta de medios de subsistencia es el problema mayor. Los campesinos no poseen tierra propia, excepto la que no es apta para el cultivo. De lo contrario, para obtener tierra buena deben entrar en una relación de dependencia con el terrateniente, implantándose así un neofeudalismo que le da poder de vida o muerte sobre los que ha despojado, produciendo violencia. En "La Cuesta de las Comadres" leemos:

*"El lugar no era feo; pero la tierra se hacía pegajosa desde que comenzaba a llover. . . Sin embargo, el maíz se pegaba bien y los elotes que allí se daban eran muy dulces. Los Torricos, que para todo lo que se comían necesitaban la sal de tequesquite, para mis elotes no; nunca buscaron ni hablaron de echarle tequesquite a mis elotes, que eran de los que se daban en Cabeza de Toro"*¹⁸.

Como vemos, la imagen artística relega la información para llamar la atención sobre la significación. El narrador no informa más de lo necesario. Sin embargo, las oraciones subrayadas revelan toda esa relación de dominio que genera una organización social como la que venimos analizando.

El terrateniente, una de las imágenes emblemática¹⁹ de la literatura hispanoamericana, es personaje de varios relatos. En "¡Diles que no me maten!", Justino Nava paga treinta y cinco años después su oposición a la voluntad de don Lupe, quien reconoce: "y me dio de patadas a mí para que me calmara". Toda esta compleja estructuración social, condicionada por el modo de producción, está apoyada en la ideología dominante que crea las condiciones necesarias para que los hombres acepten ese modo de vida como natural. Las dos manifestaciones ideológicas, que el narrador describe más ampliamente, son la religión y la organización jurídica. La religión es vivida por los personajes como superstición. No existe en ningún relato la mención al aspecto institucional de la Iglesia. Se mencionan las consecuencias de la manipulación del concepto de castigo eterno de la religión. Las expresiones: "Ni lo mande Dios", "Esperemos en Dios", "Ave María Purísima", etc., son signos de la honda penetración ideológica que la religión ejerce en los personajes. El terror constante por la condenación



eterna, producto de una relación (mítica) entre el hombre y las fuerzas naturales y utilizada como mecanismo de represión, está captada magistralmente en las imágenes que estructuran el relato "Macario":

*"Y entonces le pediré, a alguno de toda la hilerera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derecho, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están. . ."*²⁰.

Este constante temor produce en los personajes una pasividad, cierto temor de actuar por lo que les espera al final, o bien un constante complejo de culpabilidad que inhibe cualquier otro sentimiento como sucede con los personajes de "Talpa". A nivel inconsciente, genera también pasividad para soportar el dominio del "patrón" y se convierte en un mecanismo de compensación.

Otra manifestación superestructural es el aparato jurídico. En los relatos, la ley está representada por los militares que acosan a los campesinos, quienes no quieren someterse al sistema. Estos campesinos "revoltosos" son los que han quedado rezagados de los movimientos revolucionarios. Como se aclaró anteriormente, el desequilibrio en la posesión de la tierra engendra violencia, que el narrador capta en diversas manifestaciones: violencia que se da como venganza personal en el caso del hijo que finalmente termina con el odio de su padre en "La herencia de Matilde Arcángel", violencia que se manifiesta como impotencia. Entonces se golpea a los animales: "y le dio de patadas cuando vio que mamaba de las cuatro tetas. 'Te romperé las jetas, hijo de res' " ²¹, o la violencia colectiva que estalla en movimientos revolucionarios que más que esto son revueltas que dan ocasión para tomar venganza por el mal trato de la clase dominante. El narrador de "El llano en llamas" lo afirma cuando dice:

*"Esta revolución la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera porque pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos"*²².

En ninguno de los relatos, los personajes buscan un cambio en la infraestructura económica; es decir, no hay conciencia social. Por eso, no se persigue otra forma de organización. A lo que aspiran los personajes es a tener dinero para defenderse del poderoso y de la ley que los oprime.

En cuanto a las relaciones personales, las costumbres son propias de un modo de vida campesino, donde la percepción de la realidad se da a partir de una serie de reacciones instintivas: el amor, el odio, la cólera, etc., que generalmente aparecen como evasión del verdadero problema: la pobreza. Esta trae como consecuencia la emigración del campo y, por ende, pueblos abandonados donde sólo habitan mujeres y niños. La prostitución, como forma de lograr un mejoramiento económico y el engaño, también para soslayar la pobreza, son elementos típicos en los relatos de Rulfo. Esto sucede en "Anacleto Morones".

El análisis del nivel significativo de las imágenes artísticas estructurantes de los relatos de **El llano en llamas** nos permite, además de señalar su va-

lor literario, relacionar el mundo ficticio que conforma el escritor con la problemática política y social no sólo mejicana, sino latinoamericana en general. Circunscribir su valor significativo solamente a la realidad de Méjico es limitar la enorme posibilidad de la obra como documento que muestra no sólo la realidad particular, sino continental.

La narrativa de Rulfo pone al descubierto el problema mayor de la sociedad latinoamericana: la desproporción que hay en la posesión de los medios de producción. En una sociedad agraria como la nuestra, el sistema capitalista que sostiene toda la estructura económica ha ido generando cada vez más una desigualdad mayor en cuanto a la propiedad privada. Así, mientras algunos han ido acaparando grandes extensiones de terreno y con ello enorme poder económico y político, otros han ido viendo disminuidas cada vez más sus posibilidades de vivir una existencia digna y aún de sobrevivir. Una serie de instituciones coloniales, tales como la hacienda, la plantación, etc., han perdurado sin grandes variaciones. Este hecho, desde principios de siglo y aún bien entrado éste, propició un neofeudalismo en América Latina. Dicho sistema económico permitió al terrateniente convertirse en dueño absoluto de tierras y con frecuencia de vidas; estaba apoyado en dos de las instituciones ideológicas más fuertes: la religión y el Estado.

Esta es la problemática que se muestra en la narrativa de Rulfo, según lo vimos en el análisis de los diferentes niveles de las imágenes. En el aspecto referencial, los cuentos aluden a este estado conflictivo que se vivió agudamente en Méjico a principios del siglo XX y que desembocó en la Revolución Mejicana y en una serie de revueltas menores. Entre ellas, la llamada Revolución de los Cristeros, a la que aluden frecuentemente los personajes y que se inició como consecuencia de la lucha del pueblo por obtener un mayor número de sacerdotes en cada región.

En sus estratos significativos más profundos, la obra revela una contradicción, porque, a pesar de que aparentemente el narrador está movido por un deseo de denuncia, lo que hace es mostrar una realidad; o sea, ponerla ante los ojos del lector sin tomar una posición verdaderamente crítica ante el sistema. Afirmamos lo anterior porque es evidente que Juan Rulfo, a pesar de percibir la compleja problemática social, no logró despojarse de la ideología en la que estaba inmerso. Así, aunque no explícitamente, se deja ver una defensa del sistema capitalista, puesto que en todos los relatos se apoya la propiedad privada. La lucha de los personajes es para lograr un mejoramiento económico que les permita igualar su *status* al de los más poderosos. Nunca persiguen un cambio en las estructuras sociales. La felicidad se entrevé a partir de la obtención de riquezas. De aquí, los revolucionarios que se describen en los relatos no son sino bandidos que despojan por medio de la violencia, u hombres desorientados que han sido arrastrados a la lucha sin tener ningún ideal. En realidad, no representan peligro alguno para el sistema. Este no se cuestiona como tal, sino por las deficiencias que genera. En este sentido, no existe ningún deseo de cambio de un sistema económico por otro. Debido a ello, la revolución no tiene sentido, pues se busca un mejoramiento pero a través del mismo sistema capitalista. Por esta razón, creemos que en **El llano en llamas** Juan Rulfo no aporta una posible solución al problema latinoamericano, puesto que no considera un cambio en el sistema económico, sino que el mejoramiento se ve como resultado de una mejor adecuación del sistema operante. Los relatos corresponden a una imagen ideológica positiva²³, pues no logran superar el código ideológico imperante, ya que siguen prestigiando algunos valores del sistema que parece cuestionar. Ejemplo de lo anterior lo constituye la propiedad privada. Lo señalado no resta valor artístico a la obra. Ella es un símbolo de la lucha que el pueblo latinoamericano ha desarrollado a través de su historia.



CITAS

1. Juan Rulfo. **El llano en llamas**. (Méjico. Fondo de Cultura Económica. 1953).
2. Valeriano Bozal. **El lenguaje artístico**. (Madrid. Ediciones Península. 1970).
3. Para ampliar sobre la discusión acerca del término imagen y sus diversas concepciones, puede consultarse la obra antes citada de Valeriano Bozal. pp. 279-283.
4. Valeriano Bozal. **Ibíd.** p. 267.
5. Cf. Robert Escarpit. **Sociología de la literatura**. (La Habana. Instituto del Libro. 1970).
6. Valeriano Bozal. **Op. cit.** p. 238.
7. Cf. Mariano Barquero Goyanes. **Estructuras de la novela actual**. (Barcelona. Editorial Planeta. 1970). p. 51.
8. **Ibíd.** p. 41.
9. Juan Rulfo. **Op. cit.** p. 37.
10. El término "eliminar" se usa en sentido figurado porque ninguna imagen puede eliminar la información; en realidad, la relega.
11. Juan Rulfo. **Op. cit.** p. 66.
12. Cf. Luis Harss. **Los Nuestros**. (Buenos Aires. Editorial Suramericana. 1973).
13. **Ibíd.** pp. 303-306.
14. Juan Rulfo. **Op. cit.** p. 72.
15. **Ibíd.** p. 104.
16. **Ibíd.** p. 96.
17. **Ibíd.** p. 21.
18. **Ibíd.** p. 22.
19. El concepto de imagen emblema lo utilizamos aquí con el sentido que lo utiliza Valeriano Bozal; es decir, aquella imagen que perdura a través de cierto período y que se convierte en una tipificación. Por ejemplo: la imagen de la naturaleza devoradora.
20. Juan Rulfo. **Op. cit.** p. 25.
21. **Ibíd.** p. 50.
22. **Ibíd.** p. 75.
23. Cf. Nicos Hadjinicolaou. **Historia del arte y lucha de clases**. (Méjico. Editorial Siglo XXI. 1974). p. 171.