

**Lectura de la vida animal en *El llano en llamas* de Juan Rulfo: correspondencia,  
índice y transformación de sentido**

Vanessa Pérez Noguera

Tesis presentada para optar por el título de  
Magíster en Literatura

Dirigida por  
Hugo Hernán Ramírez Sierra

Universidad de los Andes  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Humanidades y Literatura

Diciembre del 2022

Bogotá

*La tierra,  
“este valle de lágrimas”*

Pedro Páramo,  
Juan Rulfo

*A Juan Rulfo,  
que haya encontrado la tranquilidad que no alcanzó en la tierra*

*A mis papás,  
que han alimentado mi cuerpo y alma*

*A los animales,  
que han sido el sustento de mi pensamiento*

**Tabla de contenido**

Tabla de contenido.....	4
Introducción.....	5
Capítulo I. Pasos de lo animal: correspondencia entre la vida animal y la vida humana	18
Capítulo II. Índice: huellas de ausencia y presencia.....	46
Capítulo III. Transformación de sentido: degradación o bestialización .....	54
Conclusiones.....	65
Obras citadas.....	69

## Introducción

*Uno batalla por tener una idea  
es la lucha de uno*

María Paz Guerrero

Desde que era niña soy cercana a los animales. No nací en el campo, pero mi papá sí. Por eso es tan íntima. Si bien no estuve rodeada de animales, me vi expuesta a imágenes que todavía me sacuden: toros que se desangraban en la arena y cuyos cuerpos eran sacados como basura de las plazas mientras la gente que estaba allí reía y celebraba su asesinato, caballos en los huesos que se asomaban a la ventana del carro de mi papá cuando transitábamos las calles de Bogotá, perros abandonados que buscaban comida y eran ahuyentados por el simple hecho de estar cerca de un lugar... Me preguntaba constantemente por qué parecía que los animales estaban condenados a sufrir y, sobre todo, qué podía hacer para terminar con su dolor. Años más tarde me encontré con un folleto que brindaba información—muy explícita—sobre la industria cárnica y la tortura que padecen muchos animales solo para terminar en nuestro plato. Entonces decidí dejar de consumir algunas carnes y actualmente soy vegana. Así, mi relación con los animales se ha modificado teniendo en cuenta, además, que desde los dos años he vivido con perros. La primera fue Bambi y estuvo conmigo hasta los quince años. Ella sembró la semilla de quien soy ahora. Después llegaron Lola, Fresa y Tommy. Siempre que los miro a los ojos—y soy mirada por ellos—me siento conmovida y agradecida de haber encontrado, gracias a los cuatro, otros lenguajes para expresar mi amor. Esto ha hecho que me sienta en deuda con los animales: porque durante muchos años mantuvieron mi cuerpo y ahora me han permitido comprender mi vínculo con el mundo y quienes lo habitan. Pero esta deuda no es un compromiso, obligación o carga. Es el reconocimiento

de que su existencia está aquí, junto a la mía<sup>1</sup>. Tampoco niego que es desgarrador encontrarse con la realidad inmediata en la cual los animales están siempre disponibles para nosotros. Me angustio “[...] pero sin dejar de pensar. Eso es lo único que me queda por hacer” (Rulfo, *Pedro Páramo* 171). Por eso decidí emprender esta tarea.

El lector del presente trabajo ya se habrá enfrentado al siguiente “dilema”: si bien las palabras—el lenguaje—no logran manifestar la totalidad de nuestra existencia, se convierten en la única posibilidad de hacer tangible—o por lo menos dar cuenta de—algunas experiencias. Así, vamos construyendo el mundo palabra por palabra, dicha o pensada. Nuestro propio mundo permeado de una realidad que no nos es ajena y que intentamos reconfigurar constantemente. De esta manera mi mundo, el que comparto en esta propuesta de lectura, se ha visto influenciado por esa relación con lo que en adelante llamaré *vida animal*. Este término no busca reducir la experiencia de cada animal con el mundo—ni señalar una existencia totalizadora—sino que refiere a cómo hemos construido nuestra relación con los animales. En este punto quiero hacer énfasis en que no pretendo adjudicarle a la vida animal bondad e inocencia absolutas ya que, primero, es ingenuo, y segundo, replicaría la postura sobre la cual se quiere llamar la atención. Tampoco es una crítica a Juan Rulfo y al cómo aparece la vida animal en su narrativa ya que, recurriendo a las líneas anteriores, el escritor expone su apreciación de la realidad.

---

<sup>1</sup> Derrida, en *El animal que luego estoy si(gui)endo*, se pregunta: “¿En qué sentido del «prójimo» (que no es forzosamente el de una tradición bíblica o grecolatina) debería decir que estoy próximo o *cerca* del animal, y que lo estoy si(gui)endo y en qué orden de presión? ¿El estar-con-él como estar-al-lado-de-él? ¿Estar-cerca-de-él? ¿Estar-tras-él? ¿*Ir-tras-él* en el sentido de la caza, del adiestramiento, de la domesticación, o *ir-ras-él* en el sentido de la sucesión y de la herencia?” (26). Líneas más adelante plantea: “El animal está ahí antes que yo, ahí a mi lado, ahí delante de mí ... Y así pues, también, puesto que está antes que yo, helo aquí detrás de mí. Me rodea. Y desde este ser-ahí-delante-de-mí se puede dejar mirar, sin duda, pero—la filosofía lo olvida quizás, ella sería incluso este olvido calculado—él también puede mirarme. Tiene su punto de vista sobre mí. El punto de vista del otro absoluto y esta alteridad absoluta del vecino o del prójimo nunca me habrá dado tanto que pensar como en los momentos en que me veo desnudo bajo la mirada de un gato” (26). Si bien estos cuestionamientos no se resuelven en este trabajo, sí dan cuenta de la complejidad de la presencia de la vida animal que no puede ni debe ser enunciada únicamente como un límite o una diferencia.

Además, sería una revisión anacrónica y reduccionista. Entonces, mi lectura consiste en rastrear la vida animal sacudida por esa realidad en la que el bochorno y la miseria causan el carácter violento de la gente (Rulfo, *Autobiografía* 32) y en donde importa muy poco la vida (31). Dialogo conmigo y con Rulfo ya que, como él mismo señaló: “El escritor no desea comunicarse, sino que quiere explicarse a sí mismo” (53), —intentar—entender la tensión entre el *ser* humano y el *ser* animal. Así, el presente trabajo deriva del pensamiento crítico-filosófico y literario que reflexiona sobre lo animal y la animalidad y que si bien se ha nombrado de múltiples formas (el giro animal y/o la cuestión animal, principalmente) opto por ceñirme al término de los Estudios Críticos Animales.

El interés por la consideración moral que corresponde otorgar a los animales, señala Pablo Suárez en el estudio preliminar del libro *Animales: filosofía, derecho y política*, es casi tan antiguo como la especulación filosófica en occidente, remontándose al menos al siglo VI a. C. Dicho interés se desplegó en distintos ámbitos (ciencias médicas, arte y política). Ahora bien, es a partir de los años setenta del siglo pasado que la indagación sobre la cuestión animal ha crecido exponencialmente. Así, aparece Jacques Derrida<sup>2</sup> cuyos trabajos sobre la deconstrucción comenzados a finales de los años setenta, pero aún más el giro ético-político de su obra a partir de los años ochenta sería definitorio para las reflexiones sobre lo que significa ser humano y ser animal (84-85). Estudios que iluminaron esta propuesta de lectura como se leerá más adelante.

Suárez recurre, desde la crítica que plantean el ecofeminismo vegano y los teóricos críticos de la deconstrucción, a la lógica cartesiana que todo lo aborda en

---

<sup>2</sup> Otros autores imprescindibles para esta nueva crítica posthumanista son Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y Félix Guattari. Estos estudios, señala Julieta Yelin, doctora en Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario e investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, “son una red de teorías y prácticas que reemplazan la tan resquebrajada concepción de lo humano por el más complejo y múltiple concepto de lo viviente” (18).

términos de opuestos binarios para hacer énfasis en la consideración según la cual “los objetos/seres/ideas solo podrían ser definidos/analizados a partir de pares opuestos” (86). Derrida la nombrará bajo una tradición de tipo cartesiano en la cual todo animal sigue siendo “una máquina que no habla, que no accede al sentido (140). Así, se ha construido el modo de *ser* humano a partir de la diferencia con el animal.

Para Mónica Cragolini hoy en día nos enfrentamos a un ser humano que ha sido transformado por las tecnologías y las ciencias biológicas desafiando todo aquello que se suponía conformaba la “esencia” de lo humano (17). Por ello en esta idea de lo humano existen quiebres y fisuras que permiten poner en escena el debate de la cuestión de la vida y su valor y, sobre todo, repensar al humano en términos de sujeto representativo, autónomo y propietario que objetiva el mundo en su espacio interior de conciencia (29). Uno de los puntos más importantes sobre los que Cragolini llama la atención es la visibilización: se exhibe en forma degradante a mujeres y animales para diversión de los espectadores, y se considera obsceno mostrar un sufrimiento que se cataloga como insuprimible. Este poder de “ver todo” patentiza lo que indica el cuento “La carta Robada” de Poe: lo que menos se desea ver es lo que ya está allí, a la vista (23). Así, se convierten en cuerpos cuya dignidad está—o debe ser—siempre cuestionada.

Gabriel Giorgi también recurre—desde la revisión que hace Rancière de la literatura como desarreglo del orden que articula la relación entre palabras y sujetos—a la dislocación y distinción entre sujetos parlantes que tienen “capacidad política” del lenguaje y aquellos que simplemente viven, “los cuerpos de la (re)producción, que no tienen lugar ni “cuentan” en el dominio simbólico de lo público, los incontables que no forman parte del “mundo en común” salvo como pura fuerza de producción y reproducción” (159). Por lo tanto la literatura revoca constantemente las reglas que distinguen a los que hacen parte del mundo social y a los que meramente *viven*, pues en



el cambio de “bellas artes” (establecido por el circuito de producción determinado por la clase o casta) a la literatura esta se convirtió en el nuevo régimen del arte de escribir donde no importa quién es el escritor ni quién es el lector (159). Allí se pone en suspenso la frontera ya mencionada: aquella que separa la palabra articulada del ruido. Lo anterior le permite a Giorgi señalar una potencia en el argumento de Rancière que hace de la literatura un ejercicio de suspensión sistemática de lo “propio” del hombre. Aparece, entonces, la cuestión animal como dimensión desde la cual se interroga el orden.

Hay dos conclusiones a las que llega Giorgi cuando analiza la escritura de Roberto Bolaño y Gilberto Noll que son relevantes para la revisión de la vida animal en Rulfo: la primera es que en sus universos no se puede reconocer cuándo una “persona” empieza a ser una “cosa” o “animal” (estas categorías entendidas, considero, como sinónimos) y la segunda se relaciona directamente con la anterior ya que inscribe esos cuerpos como carne que es objeto de violencia y a la vez reflejo de la condición contemporánea (la repetición incesante como regla). Es bajo estas dimensiones que la vida animal, ese *otro-animal*, su aparición, permite encontrar la potencia, los móviles o la suspensión de la vida de los personajes en *El llano en llamas*.

El campo (término quizá simplista y bajo el cual aún conservamos un imaginario desligado de su propia realidad) es para mí un espacio íntimo. Es la tierra que vio crecer a mi papá y que—también—ha forjado mi pensamiento. Así, aparece como un origen necesario para dar cuenta del *ser* y *estar* propios. La pregunta por el campo me condujo hasta *Pedro Páramo*. Allí estaba todo lo que yo no podía decir porque no tenía las palabras para hacerlo. Allí estaba verbalizado todo y mucho más de lo que yo sentía. Allí, entre sus líneas, me estremecí como nunca antes. Porque, como señala Alberto Vital en el prólogo de *Cartas a Clara*: “El escritor expresa para los otros lo que los otros viven sin revelación, lo que los otros experimentan sin que eso se les entregue con la intensidad y

la secreta nitidez con que sucede en la vida” (8). Por ello, me fue revelada una realidad que ni siquiera sospechaba y que suscitó más preguntas sobre mi propia realidad. Así, en su vida y obra confluían mis grandes obsesiones, aunque Rulfo—la persona y el escritor—terminó convirtiéndose en una de ellas.

Dado que en este trabajo se considera la vida animal como *otro-animal* debido a su aparición en la narrativa rulfiana, considero ese *otro* tal como lo señala—y cuestiona—Derrida: “[...] es un otro sin alteridad, sin logos, sin ética, sin poder para universalizar sus máximas. No puede dar testimonio de nosotros más que para nosotros, demasiado otro para ser nuestro hermano o nuestro prójimo, no lo suficientemente otro como para ser lo radicalmente otro cuya desnudez en el rostro nos dicta un «No matarás»” (140). Ese *otro-animal* es el que aparece en *El llano en llamas* bajo relaciones de jerarquía-subordinación (como en “En la madrugada”) y de normalidad-anormalidad (caso de “Macario”), por citar algunos ejemplos. Ahora bien, mi propuesta no tiene por objeto subvertir esta otredad. Busca identificarla y, en la mayoría de los casos, problematizarla ya que evidencia el medio hostil en el que están los personajes, quienes, además, no tienen la posibilidad de establecer otro tipo de relación ni siquiera con sus “pares”. Asimismo, espera advertir sobre la construcción de algunas categorías o dimensiones de la vida humana que se catalogan como animales y salvajes. Dado que los Estudios Críticos Animales son recientes, o al menos su difusión y problematización tal como se entiende hoy en día, y haciendo énfasis en que la relación con la vida animal está en constante construcción, esta revisión no postula ni hace parte de teorías filosóficas, jurídicas, éticas o morales. Es una propuesta desde y para la literatura ya que se analizan los mecanismos de aparición de la vida animal en una obra literaria. Asimismo es pertinente aclarar que todo lo anterior es una forma de entender cómo “lo animal” se ha transformado y cuya complejidad es más difícil de lo que se puede plantear pero que es necesaria para dar

cuenta de los puntos clave sobre la concepción que se ha tenido del animal y de lo que esta nos permite decir de lo humano.

Julieta Yelin apunta que el efecto transfigurador de los Estudios Críticos Animales en la literatura es la sustitución de la pregunta *¿qué es la literatura?* por *¿cómo piensa la literatura?* Esto asumiendo que la literatura es una de las múltiples formas que tiene el lenguaje de producir pensamiento (20). Estas preguntas resuenan en la narrativa de Rulfo cuyos cuestionamientos se vieron atravesados por la realidad que el escritor quería que otros conocieran: *¿cómo pensar una literatura que difuminara la escritura y el lenguaje como mediación y dejara a los personajes hablar por sí mismos?* Por eso, no se trata únicamente de las palabras porque siempre sobran, en realidad (Rulfo, *Los cuadernos* 55). El propio Rulfo señaló que había algo más que las palabras: “Lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería no hablar como se escribe, sino escribir como se habla” (54-55). Y esto da cuenta, precisamente, de un interés más allá de lo literario que lo llevó a perseguir el sonido preciso y la palabra irremplazable de un estilo de “aparente y engañosa sencillez extrema” (Ruffinelli 46). A riesgo de caer en una iteración cito una nota de *Los Cuadernos* de Rulfo que acentúa lo anterior:

—Hay demasiadas cosas intraducibles,

—pensadas en sueños

—intuidas

—a las cuales uno puede encontrarles su verdadero significado solamente con el sonido original... o el color.

—Inefable.— El idioma de lo inefable. (28)

La engañosa sencillez extrema y la pregunta de Yelin por cómo piensa la literatura son propicias para entrar en contacto con la vida animal en los cuentos. Es por ello que su presencia ha sido estudiada, principalmente, a partir de su relación con el ambiente

agreste. Sin embargo, la propuesta de Carla Jara en “La fauna simbólica en los cuentos de Juan Rulfo” logra profundizar en la relevancia de la presencia animal y señala que algunas referencias a animales devienen en símbolos debido a su persistencia y otras constituyen imágenes que cumplen un propósito determinado en los relatos (99). Por ejemplo, en “Macario” distingue el papel protagónico de las ranas a partir de su función metonímica para establecer una red de relaciones simbólicas a través del color, tal como señala mi propuesta. Asimismo, en “Nos han dado la tierra” el ladrido de los perros lo relaciona metonímicamente con el poblado. En general Jara reconoce que las figuras animales amplían la descripción del ambiente, se asocian a algunos personajes (por ejemplo, los hermanos Torrico y los cuervos) aparecen desde su ausencia o presencia y tienen connotaciones positivas y negativas.

El artículo “Una lectura de “El llano en llamas” desde Corea: el valor social de la facultad emotiva” de Hwayong Shin, además de examinar la aparición de los animales en uno de los cuentos, también nos permite entender la importancia de Juan Rulfo en otras zonas geográficas apartadas de su lugar de origen. Shin toma como punto de partida el factor de la emoción en la política para evidenciar la complementariedad existente entre el sentir y el pensar. De esta manera señala que la facultad emotiva es un proceso emocional que conlleva la capacidad de acoplar o de repeler la dependencia de un hábito (77). La contribución de dicha facultad emotiva a la estabilidad de una sociedad—continúa—ha permanecido sin reconocimiento. Por ello resulta importante para Shin hacer énfasis en la función social de la emoción en un contexto que, asegura, resulta significativo para los lectores coreanos debido al conflicto interno que perdura hoy en día y a las tragedias sociales provocadas a partir de este.

En “El llano en llamas” la mayoría de los personajes no tiene voz individual. La indiferencia frente a la violencia significa que han perdido la capacidad de sentir. Así, “el

cese de la facultad emotiva lleva a los hombres a la pérdida de pensamientos y juicios independientes en el cuento. Con base en la pérdida de la capacidad de sentir y, consecuentemente, de la capacidad de pensar de los personajes, el primer sujeto del cuento no es una persona específica, sino que es “el grito”; el segundo sujeto es “el viento”, y el tercer sujeto es “otro grito” (85). Shin además menciona que hay un vocabulario propio para referirse a los animales que es trasladado a las personas para destacar la ausencia de emociones humanas frente a la vida trágica de los otros. En este punto considero importante apuntar que si bien los personajes carecen de ciertas emociones frente a las situaciones violentas no significa que no tengan ninguna emoción tal como asegura Shin. El entusiasmo, la culpa del narrador al final de este cuento y/o el miedo a la presencia de los caballos de las tropas oficiales desmienten lo propuesto por Shin. Sin embargo, algunas reflexiones de Shin sobre la presencia animal complementan la presente propuesta. Por ejemplo, rastrea la secuencia de aparición de los animales en el cuento ya que insinúan el proceso de parálisis de la facultad emocional, así como la mentalidad que se degrada e intensifica la crueldad de los personajes. Esa secuencia inicia cuando se escucha el primer disparo y aparecen los totochilos, tordos y tildíos. Después de una serie de descargas se oyen los aullidos de los coyotes y más adelante aparecen algunos muertos apilados mientras esos mismos coyotes siguen aullando toda la noche. La siguiente secuencia gira en torno al intento de Zamora de reunir a su tropa. Aparecen después sus bandoleros destazando una vaca y luego se escucha el bramido de un toro, lo que significa para Shin la transición a un ambiente más agresivo y peligroso (86). Ese ambiente se consolida con el juego del toro.

Para Shin los animales no reaccionan ante esa violencia, pero se contradice ya que líneas más adelante da cuenta del cómo se ven involucrados en el contexto. A pesar de ello sí reconoce que los animales permiten rastrear la degradación del conflicto y este es

uno de los puntos que desarrollaré más adelante en cuentos como “El hombre” y “Talpa”. Siendo así, en “El llano en llamas” los pájaros se aturden y empiezan a revolotear, los coyotes emiten aullidos ante la presencia de los revolucionarios e insinúan la transformación que viven los personajes hacia un actuar más violento y cruel y la aparición del toro se consolida como el punto cumbre de excitación sobre la violencia y la anulación de cualquier reacción frente a este juego. De esta manera Shin concluye que los personajes cuando dejan de sentir emociones pueden cometer actos destructivos sin remordimiento, “de forma animalizada” (93). Esa animalización que sugiere bestialización guarda un equívoco que señalaré más adelante: adjudicar connotaciones negativas que distan de la vida animal a personajes cuyo comportamiento es cuestionable y “bestial”. Aun así, este artículo confirma que la degradación de los personajes se corresponde con la aparición y, sobre todo, la proyección sobre la vida animal concreta.

Estos dos artículos son los que, a pesar de dar una mirada general de la presencia animal, reafirman el valor de esta propuesta y contemplan puntos que se omiten en el análisis. También es pertinente precisar que los estudios sobre la vida animal en *El llano en llamas* son escasos debido a que los animales se consideran, en la mayoría de los artículos y libros consultados, como un elemento complementario de la atmósfera estéril.

Como señalé en párrafos anteriores, durante los primeros meses de investigación decidí consultar entrevistas y material externo a *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro* para hacer una lectura paralela. Así, el elemento más importante para el desarrollo de este trabajo fue la relación que el escritor estableció con la historia y las circunstancias que enfrentó y sobre las cuales pensó una y otra vez. Más allá de la Historia, de los hechos y sus personajes, hay una fuerza oculta que es la raíz de la miseria inherente a la vida. Rulfo resaltó respecto a esta idea —y con relación a *Pedro Páramo* como la historia de un cacique—:

Hay ocasiones en que uno desearía saber dónde se oculta aquello que causa a veces tanto daño. Por ejemplo, ignoramos cómo se produce y cunde la pobreza; quién o qué la causa y por qué. Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida . . . Toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? Y hablo de miseria con todas sus implicaciones. (Rulfo ctd en Vital 400)

Esas implicaciones se hacen tangibles en su narrativa y hacen parte de la materia extralingüística que da origen y sostiene la realidad recreada por Rulfo. El desamparo, la pobreza, el sufrimiento sin término, el silencio, el hambre, la permanencia de la muerte, la culpa... porque, tal como en “Es que somos muy pobres”, aquí todo va de mal en peor (Rulfo, *Obra* 31). Esa raíz de la miseria es lo que para Ricoeur se escapa del lenguaje. La presente actitud lectora plantea que el simbolismo casi esencial en la obra de Juan Rulfo, específicamente *El llano en llamas*, surge de la experiencia humana fundamental (Ricoeur 78) cercana a la miseria y cuyo significado solo nos es develado a través de la estructura de sentido que se despliega en la conjunción de expresiones metafóricas animales que, a su vez, serán la raíz de la vida animal como símbolo. Lo anterior “da testimonio del modo primordial en que se enraiza el discurso en la vida. Nace donde la fuerza [experiencia humana] y la forma [aparición de la vida animal *como* símbolo] coinciden” (72).

Para estudiar la vida animal es necesario dar un paso atrás. Incluso dos. Como el autor señaló, su trabajo de creación se valía de imaginación, intuición y una aparente verdad (Rulfo, *El desafío de la creación* 389). Esa intuición le permitía ir tras el personaje y seguirlo por caminos desconocidos hasta que adquiriera vida (388). El lector, entonces, también debe dejarse guiar por los personajes y, como subraya Françoise Perus, crítica literaria de origen francés y cuyo trabajo dio luces a la presente propuesta, permanecer

detrás de ellos para “ver” hacia otros lugares que no sean los acostumbrados (68). No a su lado, no un paso adelante. Pero, estudiar la aparición de la vida animal requiere una distancia mayor pues, apelando a Derrida y al uso de la alocución “a paso de lobo” que da inicio a su seminario sobre la bestia y el soberano, el animal—para él, el lobo—es una figura que nosotros hemos creado. Si bien se anuncia, “lo aprehendemos, lo nombramos, nos referimos a él, lo llamamos, incluso por su nombre, lo imaginamos o proyectamos hacia él una imagen, un tropo, una figura, un mito, una fábula, una figuración” (23). Aprehender la vida animal exige, entonces, rastrear su presencia que, en la mayoría de los casos, se oculta bajo un aparente mutismo adjudicado, pero cuya existencia subyugada revela la intensidad de la degradación de la vida humana. Para lograr lo anterior se establecen tres categorías:

- **Pasos de lo animal:** correspondencia entre la vida animal y la vida humana. Este es un primer acercamiento a los mecanismos bajo los cuales surge o se nos presenta la vida animal con relación a la vida humana. Así, es posible identificar que algunas actitudes o dimensiones de la vida de los personajes se corresponden con algunos animales, a quienes en su mayoría se les atribuyen valoraciones negativas. Lo anterior hace de los animales figuras claves de esa otredad diferenciadora de aquellos cuya vida o presencia no tiene lugar.
- **Índice:** huellas de ausencia y presencia de la vida animal. Este segundo capítulo permite establecer cómo la vida animal señala y nos brinda indicios tanto del espacio (que debido a sus propiedades adquiere relevancia para la lectura de los cuentos) como del desarrollo de los personajes en ese espacio. Pero, así como la presencia animal es evidente, en algunos cuentos, especialmente después de *El llano en llamas* (la mitad del libro, podríamos decir), esta se transforma y su ausencia deja entrever que se toma distancia para configurar un universo en el que



se vigoriza la brevedad, la violencia y la precisión del lenguaje. Esto último debido a que la muerte ya no se nos presenta nublada por la inconciencia o la lejanía entre los personajes y las condiciones hostiles de la vida atemperadas por la fe (como en “La Cuesta de las Comadres”, “El hombre” y “En la madrugada”) sino que se expone todo esto de forma más severa: hijos que matan a sus padres, padres que quieren destruir a sus hijos, deformación de la fe y lugares donde no hay ni un solo árbol ni alguna cosa verde para que descansen los ojos ni hay quien le ladre al silencio.

- **Degradación:** transformación de sentido y bestialización. En el último capítulo se exponen casos particulares en los cuales la vida animal adquiere dos sentidos: alteración y bestialización como grado máximo de otredad. Así, en los dos casos el animal como figura es símbolo de vulnerabilidad y su exposición señala el abismo entre el *ser* humano y el *ser* animal. La condición límite de la vida, entonces, se encuentra con la vida animal para poner en entredicho la dignidad humana y despojar al otro.

Previo a continuar con el análisis conviene hacer dos aclaraciones. La primera es que no es posible que un cuento haga parte de una sola categoría debido a la multiplicidad simbólica que adquiere la vida animal. La segunda hace referencia a la presencia dominante del *otro-animal* en algunos cuentos. Así, “Nos han dado la tierra”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “Macario” y “El llano en llamas” ocupan mayor extensión en esta revisión porque la relación entre vida humana y vida animal se nos presenta allí con mayor precisión e intensidad.

## Capítulo I. Pasos de lo animal: correspondencia entre la vida animal y la vida humana

Steven Boldy expone cómo el mecanismo bajo el cual el individuo es anulado en la narrativa de Juan Rulfo funciona a través de la palabra aniquiladora. Respecto a “En la madrugada” señala: “The two men, master and servant, are made identical, and thus lose their individual identities, by their transgressive actions during the early morning, which form a curious but well developed parallel ... Don Justo also enters a prohibited area and separates a mother from a child” (398). Así, tanto Esteban como don Justo “illustrate well the discontinuity between the exercisers of force and authority ... and the resultant fragmented and empty word which is presented as imposing death and unconsciousness”<sup>3</sup> (397). El paralelo y la discontinuidad rigen la presente lectura.

Chantal Maillard en *La compasión difícil* se enfrenta a temas como el dolor, la muerte, la maternidad, entre otros, desde un eje primordial: la violencia que padecemos e infringimos. Se pregunta: “¿Qué mueve a la mayoría? Por lo general el hambre. La del cuerpo, primero; luego, la de la voluntad: el ansia de tener, el deseo de poder, la envidia: las formas de la violencia” (94). Lo anterior tiene su base en lo que la autora denomina el círculo del hambre: toda vida se sostiene sobre la muerte de otros. Asimismo, señala que no somos mejores ni más importantes que cualquier otra especie. Teniendo en cuenta lo anterior, este círculo del hambre es alimentado por la violencia y mantiene su vigencia y movimiento gracias a las fuerzas del poder. Tanto don Justo como Esteban hacen parte de ese círculo que devora la vida.

---

<sup>3</sup> Boldy analiza en su artículo la mayoría de los cuentos de *El llano en llamas*, pero centra su atención en “Talpa” y “En la madrugada”. La anterior cita hace referencia a la relación que establece entre los dos cuentos (específicamente entre el hermano y la esposa de Tanilo y don Justo), pero para la presente lectura toma relevancia a la luz del vínculo entre Esteban y don Justo inscritos en una interacción de poder.

Solo en tres cuentos de *El llano en llamas* el crimen cometido por uno de los personajes se nubla momentáneamente por la pérdida de la conciencia<sup>4</sup>. Pero, en el caso de “En la madrugada”, los contornos entre la realidad y el sueño se dilatan a través de la aparición de lagunas mentales e intentos por recapitular y reordenar los hechos. Lo anterior es explicado por el propio autor: “Al final de la vida las cosas se confunden. Igual que al comienzo ... se vuelve uno inconsciente. No se siente terror o miedo, simplemente uno deja que “aquello” siga su curso ... No hay análisis ninguno, sólo una mezcla atrofiada de pensamientos” (Rulfo ctd en Vital 402). En el cuento señalado el eje narrativo que moviliza el relato es el sopor como estado intermedio y difuso. A su vez, este eje se compone de dos núcleos: A (atmosférico-exterior), que abre y cierra el cuento, y B (perceptivo-interno), alrededor del cual se desarrolla el nudo (el asesinato).

“En la madrugada” está compuesto por ocho unidades narrativas que alternan la perspectiva entre el narrador y Esteban. Tanto la primera como la última de estas unidades presentan una situación espacial (Portal 79). Así, llama la atención el uso de los tiempos verbales por parte del narrador. Si bien el inicio del cuento describe, en tiempo presente, el amanecer de San Gabriel, las últimas líneas parecen referir a otro tiempo narrativo ya que el narrador yuxtapone las circunstancias del asesinato para dar la apariencia de secuencia temporal. Pero, el margen de construcción narrativa por parte del narrador deja por fuera los detalles de la muerte de don Justo posterior al enfrentamiento con Esteban, el *cómo* y *cuándo* de la acusación contra Esteban, el *cuándo* de su detención, el *cuándo* de su enunciación y el *cuándo* del amanecer inicial (que parece contener dos tiempos lejanos al *presente histórico*)<sup>5</sup>. Ahora bien, es necesario analizar, a partir del eje narrativo

---

<sup>4</sup> Los otros son “La Cuesta de las Comadres” y “Acuérdate”.

<sup>5</sup> La inculpación y detención de Esteban se dan dentro del tiempo “cronológico” del cuento (y próximos a algunos eventos), pero el presente y pasado desde los que habla el narrador, el

y sus respectivos núcleos, el desplazamiento de las relaciones de poder en aras de hacer evidente la infraestructura simbólica desde el estudio de la superestructura metafórica conformada por la relación Esteban–becerro y don Justo–Esteban.

Durante la peregrinación de la segunda unidad narrativa se muestra que Esteban dialoga con las vacas. Esto sumado a la consideración que parece mostrar por el bramido que emite la vaca desahijada y las palabras que dirige directamente al becerro parecen indicar que para Esteban estos animales son agentes y/o partícipes de su acto comunicativo: las vacas lo miran “con sus ojos tranquilos” (48) y, líneas más adelante, él decide no explicarles por qué se va a la parte más baja de la barda. Lo anterior también da cuenta de la importancia de otros lenguajes desde el gesto, la mirada y/o la postura y, a la vez, reitera las relaciones de poder existentes desde los actos comunicativos. A pesar de ello hacen parte de su peregrinaje, del ir y venir sisífico y se convierten en cuerpos cosificados. Si bien el vínculo parece ser directo, su base es jerárquica, tal como la relación Justo–Esteban. El *otro*–becerro y el *otro*–Esteban guardan semejanza: son cuerpos que valen como producto y labor. En el caso don Justo–Esteban hay interacciones dialógicas que, sin embargo, replican la comunicación como acto acentuador de las interacciones de poder. El relato que reconstruye el narrador permite entrever que el trato entre estos dos personajes era problemático. Además, Esteban señala: “Tenía muy mal genio. Todo le parecía mal: que estaban sucios los pesebres; que las pilas no tenían agua; que las vacas estaban reflacas ... Quizá los dos estábamos ciegos y no nos dimos cuenta de que nos matábamos el uno al otro” (52). Esto último refuerza la idea previamente

---

amanecer inicial, la deliberación de culpabilidad y el presente de la narración de Esteban se desarrollan en un tiempo intermedio entre *ese* orden lineal y un tiempo posterior de recapitulación.

señalada y reitera el estado soporífero o tiempo neblinoso que circunda el asesinato, es decir, la duda del móvil del homicidio.

Si bien Esteban en un primer momento domina la relación jerárquica Esteban–becerro, luego se convierte en “víctima” dada la relación de poder don Justo–Esteban. De igual manera existe una equivalencia del tipo Esteban=don Justo dado que ejercen su autoridad, poder y violencia sobre el *otro*. Aun así, parece existir una autoridad que logra mantener su supremacía pues Esteban es señalado como el responsable del asesinato de don Justo a pesar de que nadie tenga plena certeza de ello, pero el pueblo desconoce la relación incestuosa entre don Justo y su sobrina Margarita. Como señala Carlos Blanco Aguinaga: “La tragedia es siempre inminente, intuida y aceptada” (88). Lo dice el propio Esteban: “Y que dizque yo lo había matado ... Bien pudo ser ... Pero desde el momento que me tienen aquí en la cárcel por algo ha de ser, ¿no cree usted? ... Y, sin embargo, dicen que maté a don Justo” (Rulfo, *Obra* 50). Esto hace hincapié en el valor que representan unas vidas sobre otras, además, si consideramos el caso contrario: don Justo se levanta, se dirige a su casa y horas después se entera de que alguien ha asesinado a Esteban: “lo sucedido se hubiera integrado en el anonimato de la cotidianidad” (Portal 87). Las luces estarían encendidas hasta entrada la noche, horas después la iglesia se sumaría a la oscuridad de las otras casas del pueblo y las campanadas solo se oírían hasta la llegada del alba. Las vacas serían llevadas por un nuevo empleado de don Justo durante el amanecer mientras él y su sobrina Margarita se despiertan en el tapanco.

Esta cotidianidad también se nos presenta al final de “Nos han dado la tierra” cuando los personajes se acercan al pueblo y uno de ellos saca de su gabán la gallina que ha cargado durante todo el camino. En un primer momento suscita una relación estrecha con la cotidianidad y las labores del campo. Esteban la lleva en sus brazos con—como—la esperanza de asentarse en algún lugar de ese llano para darle continuidad a su vida.

Asimismo, ya que es un animal típico de las prácticas de producción agrícola campesino-familiar, se convierte en fuente de alimento e ingresos económicos. Llevar consigo a la gallina representa el deseo de encontrar una casa y una vida para vivir de nuevo.

Lucas Lucatero en “Anacleto Morones”<sup>6</sup> es el asesino del niño Anacleto, como lo llamaban las diez mujeres que fueron a buscarlo desde Amula cantando entre rezos y sudor. Al verlas llegar se esconde en el corral, pero ellas fueron detrás suyo: “Creímos que habías entrado a darle de comer a las gallinas, por eso nos metimos” (156). Al final solo queda una de las mujeres, Francisca, quien pasa con él la noche y le ayuda a arreglar la ramada de las gallinas “y a juntar otra vez las piedras que yo había desparramado por todo el corral, arrinconándolas en el rincón donde habían estado antes” (169), donde estaba enterrado Anacleto Morones. La gallina, así, suscita y reafirma el carácter rutinario de los trabajos del campo ya que su cuidado es una actividad habitual que le permite a Lucas dar la apariencia de normalidad. Incluso, en “La Cuesta de las Comadres”, si bien no aparece la gallina, es el canto del gallo y la aparición de borregos y guajolotes (pavos) lo que llena la atmósfera de tranquilidad, haciendo guiño a la normalidad que se podría vivir día a día sin la presencia de los hermanos Torrico: “Todos allí decían que había muy buen tiempo ... Aquello parecía como si siempre hubiera habido paz” (24).

Otra perspectiva de la relación directa entre vida animal y vida diaria se forja en “Es que somos muy pobres”, pero desde la devastación y la ruina de esa rutina. Así, es a partir de la vaca, la Serpentina, que se construyen expresiones metafóricas y cuyo sentido devela correspondencias con el destino de Tacha, la hermana menor del narrador. El conflicto surge, en un primer momento, a partir de la subida del río cuya consecuencia

---

<sup>6</sup> Puede hacer referencia a Anacleto González Flores, dirigente del movimiento cristero en el occidente del país y enemigo de la Revolución que fue fusilado por la policía en 1927 (Vital 99).

directa es la desaparición de la vaca que fue arrastrada por su fuerza intempestiva. Esto ocasionará, según las creencias del padre y la madre, que Tacha se eche a perder como sus hermanas (34). El narrador, entonces, describe a sus hermanas en paralelo con el comportamiento de las vacas: “Ellas [las hermanas de Tacha] aprendieron pronto y entendían muy bien los chiflidos, cuando las llamaban a altas horas de la noche” (34). Incluso, en ese mismo párrafo, si bien la descripción no corresponde con los movimientos propios de una vaca debido las limitaciones de su tamaño, sí se asemeja al comportamiento de cualquier otro animal: “Iban cada rato por agua al río y a veces, cuando uno menos se lo esperaba, allí estaban en el corral, revolcándose en el suelo” (34).

Asimismo, se construyen semejanzas con Tacha: “Y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición” (36). Pechos y ubres hinchadas que sin saberlo nacieron condenadas. Otra relación de sentido cuyo potencial simbólico amplía la red de significados en este cuento se nos presenta de forma menos evidente cuando el narrador indica respecto a La Serpentina: “Tal vez entonces se asustó y trató de regresar; pero al volverse se encontró entreverada y acalambrada entre aquella agua negra y dura como tierra corrediza (33). Y, dos páginas después, señala: “De su boca [la de Tacha] sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo (35). A pesar de los intentos por salvarse de la perdición del río y de la prostitución, tanto La Serpentina como Tacha, respectivamente, se vieron arrastradas.

Repasemos, entonces, las citas tomadas de este cuento. En la primera de ellas el chiflido representa uno de los niveles simbólicos entre la vaca y las hermanas: tal como estos animales, las hermanas responden a ese sonido como un llamado. Esto se evidencia también en el cuento “En la madrugada” cuando el viejo Esteban “se espanta los zancudos

con su sombrero y de vez en cuando intenta chiflar, con su boca sin dientes, a las vacas para que no se queden rezagadas” (48). Así, bajo la mirada del niño y desde la mortificación de sus padres se nos devela nueva información sobre esa realidad en la cual las mujeres y las vacas ocupan el mismo lugar de subordinación<sup>7</sup>. En la segunda cita el cuerpo es el elemento que hace visible esa nueva relación. Sabemos que la vaca es forzada constantemente a entrar en estado de gestación para la producción láctea (por esta razón, además, se les separa de sus terneros para que ellos no puedan consumir esa leche). En el caso de Tacha, sus senos se inflan, igual que en estos animales, para satisfacer a otro.

La desprotección a la que se ven arrojados los personajes—y bajo la cual se teje, en primera medida, la relación entre la vida humana y la vida animal—se manifiesta también en “Paso del Norte”, cuento en su mayoría conversacional que relata la fallida migración—ilegal—a Estados Unidos por parte del hijo. Es él quien recrimina contantemente a su padre el que lo haya traído al mundo para dejarlo a su suerte. Así, la expresión “soltarme como caballo entre las milpas” que significa, según López mena, “en libertad, sin orden ni gobierno” (Diccionario 63), pone en un mismo plano la dimensión existencial del caballo y el hijo de quienes se deshacen los otros sin ningún reparo. La respuesta del padre, como contrapunteo a los reclamos del hijo, acrecienta la ausencia de la figura paterna como dadora de protección. Como señala Harss: “Los jóvenes, eternamente desheredados, son arrojados al mundo indefensos, para arreglárselas como puedan” (321).

---

<sup>7</sup> Jiménez de Báez señala que la mujer en “El llano en llamas” devuelve al hombre una razón de ser (esposo y padre) y el acto provoca en él un examen retrospectivo de la culpa que lo lleva al arrepentimiento (76). Es, quizá, el único quiebre de las relaciones de subordinación presentes en los cuentos. Ahora bien, la dinámica de estas relaciones no impide que sean las mujeres quienes hasta el final de su vida protejan a sus hijos (como en “La herencia de Matilde Arcángel”). Si bien no será analizado este aspecto presente en el libro, sí es necesario señalarlo.



El drama humano, así, se nos presenta de forma—aparentemente—silenciosa a través de los actos cotidianos que omitimos debido a su carácter ordinario. Además, la apariencia de que nada pasa—o que nada pasará sin importar qué suceda—en medio de las situaciones corrientes entre el amanecer y la llegada de la noche hace que cuentos como “En la madrugada” nos lleven a presenciar la trivialidad del día hasta que, como Sísifo-Esteban, contemplamos en una pausa la tragedia: la constante y “turbadora, por inevitable, sensación de caída del hombre en la enajenación del ambiente de desolación” (Millán 526). Participamos, entonces, del encuentro de Esteban con la aceptación de su destino que ocasiona, en la lucidez de su castigo, la pérdida de consciencia y el asesinato de don Justo. Lo anterior inmerso en relaciones de poder que develan las dinámicas de violencia que se ejercen y mueven el mundo rulfiano. Esto contrasta con la relación entre Esteban y *su* gallina en “Nos han dado la tierra” ya que si bien da cuenta de la cotidianidad del campo, también hace evidente la complementariedad entre vida humana y animal la cual está determinada, en este caso, por las necesidades que comparten y solo pueden ser satisfechas gracias a la presencia del otro: Esteban la cuida, le da de comer, la abraza y le desata las patas para que los dos se puedan desentumecer y dar inicio a su vida en ese pedazo de tierra. Esto a cambio de su compañía. Es lo único que tiene (incluso el gabán que lleva puesto le llega al ombligo, atenuando su desprotección). También es fundamental establecer que Esteban y *su* gallina comparten la misma tierra, la misma sed, el mismo calor: “Es una gallina colorada la que lleva Esteban debajo del gabán. Se le ven los ojos dormidos y el pico abierto como si bostezara” (Rulfo, *Obra* 20). Comparten el mismo espacio-tiempo; padecen las mismas consecuencias de la degradación de las relaciones sociales jerarquizadas: el constante aplazamiento y menosprecio de sus vidas.

De esta manera es posible identificar que las comparaciones que se hacen con determinados animales exponen su vulnerabilidad y así reafirman la subordinación.

Entonces, convive esa contradicción: de ser bestias sanguinarias, como *la Perra* en “El llano en llamas”, también pueden ser vulnerables como gallinas acorraladas. Esto da a entender que la vida animal se asimila en el extremo de la condición: o bien salvaje o indefenso, abandonado. Asimismo, *Pichón*, el narrador del cuento y guerrillero bajo el mando del militar villista Pedro Zamora, nos cuenta que las tropas del gobierno los acechaban y “se echaban sobre el suelo, afortunados detrás de sus caballos y nos resistían allí, hasta que otros nos iban cercando poquito a poco, agarrándonos como a gallinas acorraladas” (*Obra* 82).

En este cuento tampoco parece trivial la semejanza que se establece entre los personajes y varias aves, entre ellas los pericos (ave sociable que suele andar en bandada) y las gallinas o animales como las víboras. Incluso los apodos de *Pichón* y *la Perra* determinan ciertas características de los personajes al desdibujar la vida animal y plagarla de ciertas valoraciones. Asimismo, aparecen expresiones como picarle la cresta al gobierno (al gallo) que hace referencia a una de las zonas más sensibles del cuerpo del animal. Es decir, lastimar, hacer enojar o incitar, en este caso, al gobierno.

En “¡Diles que no me maten!” es el ganado de Juvencio Nava el que, en un primer momento, aparece como pretexto o móvil del asesinato de don Lupe. Pero a medida que el narrador desarrolla la historia es posible encontrar semejanzas y nuevos significados a su aparición. La bola de animales flacos estaba siempre pegada a la cerca, esperando, hasta que Juvencio abriera la cerca que don Lupe tapaba una y otra vez, cada día. Si bien don Lupe le había advertido a Juvencio que no metiera sus animales al potrero, este le contestó que no tenía la culpa de que los animales buscaran su acomodo y terminaran allí. Por eso don Lupe decide matar a uno de sus novillos. “Esto pasó hace treinta y cinco años, por marzo, porque ya en abril andaba yo en el monte, corriendo del exhorto” (95). No le

valieron las diez vacas que quiso dar como moneda de cambio<sup>8</sup> al juez para comprar su libertad porque continuó su persecución. Pasó su vida huyendo como si lo corretearan los perros, flaco como sus animales, esperando, como aquel ganado, siempre esperando hasta que dieron con él. Al final de este cuento es el hijo quien carga su cuerpo encima del burro y le dice a Juvencio: “Tu nuera y tus nietos te extrañarán ... Te mirarán la cara y creerán que no eres tú. Se les afigurará que te ha comido el coyote, cuando te vean con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron” (101). El coyote aparece dejando como única huella el rastro de que estuvo allí. Queda su marca que puede guardar semejanza con las heridas que dejan los disparos.

En “Nos han dado la tierra” aparecen chachalacas verdes que vuelan sobre las copas también verdes de las casuarinas. De los cuatro personajes sube polvo como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí (20). Se construye así la figura animal por medio de una ficción antropomorfizada (Derrida, *La bestia* 109). Si bien Derrida se pregunta por qué ciertas figuras animales pueblan la fábula de lo político, la ficción antropomorfizada que identifica en este ámbito (la presunta astucia del zorro, la fuerza tranquila del león o la violencia voraz de un lobo que también se puede tornar protector y maternal) se relaciona con los cuatro personajes como un atajo de mulas. Debido a su fuerza, las mulas son consideradas bestias de carga (apelativo que se estudiará en “El hombre”). Incluso, debido a esta característica, se les describe como tercas. Así se convierte en una expresión idiomática que expresa defecto: los personajes como mulas tercas siguen caminando para encontrar la tierra que les prometieron allá arriba. Se reafirma la imagen del ser humano que peregrina y busca, porque la carencia lo empuja hacia el encuentro de lo que le falta

---

<sup>8</sup> Los animales como monedas de cambio o medios bajo un sistema de producción se presentan a lo largo de todo el libro en cuentos como “Paso del Norte” que los expone, debido a las circunstancias precarias, como mercancía: el hijo pasó de vender huevos a gallinas y después cerdos, pero ninguno le dio y por ello decidió ir a Estados Unidos.

para completarse, aunque lo buscado sea siempre la ilusión de una redención que se aleja a medida que se camina (Jurado 84). En ese encuentro los animales (en particular la gallina, las mulas y los caballos) se configuran como cuerpos que están siempre a nuestra disposición.

También se presentan correspondencias en “Acuérdate”, cuento cuya estructura se sigue a partir de secuencias desde la aparición de Urbano Gómez, personaje bajo el cual gira el hilo argumental, hasta la mención a varios miembros de su familia. Urbano, que “nos traficaba a todos, acuérdate” (Rulfo, *Obra* 130), era bueno para jugar rayuela, vender mangos que se robaba del árbol de la escuela, revender naranjas con chile y rifar “cuanta porquería y media tría en la bolsa: canicas ágatas, trompos y zumbadores y hasta mayates verdes, de esos a los que se les amarra un hilo en una pata para que no vuelen muy lejos” (130). Esta imagen cruel manifiesta el deseo latente de domesticar la otredad o destruirla cuando es sobresaliente. Y en este punto es necesario ir al final del cuento cuando la correspondencia se cierra y adquiere nuevos sentidos: “Entonces se oyeron los gritos, y la gente que estaba en la iglesia rezando el rosario salió a la carrera y allí los vieron: al Nachito [cuñado de Urbano] defendiéndose patas arriba con la mandolina y al Urbano mandándole un culatazo tras otro con el máuser, sin oír lo que le gritaba la gente, rabioso, como perro del mal” (132). Las imágenes del mayate atado de patas (domesticado) y de Nachito patas arriba (también como un mayate expuesto) ponen de manifiesto la vulnerabilidad del *otro* al que se considera como oposición radical. Incluso Urbano descrito como perro del mal acentúa las proyecciones que recaen *sobre* la vida animal (pues ya habíamos revisado que en “El llano en llamas” el apodo de *la Perra* hacía referencia a su carácter sanguinario<sup>9</sup>).

---

<sup>9</sup> Según el *Diccionario del Español de México* la expresión “ser un perro” significa ser persistente y bravo por algo. Como adjetivo alude a lo que es muy malo; muy mal intencionado. Es decir que

En este punto es pertinente la mención a la proximidad que se establece en “Nos han dado la tierra” entre el actuar del delegado y los zopilotes ya que esta ave se nos presenta después de que el delegado deja a los personajes a su suerte. El Gobierno, así, reafirma la posición de subordinación de los personajes y justifica el abandono estatal: como los zopilotes, el delegado trata de salir lo más pronto posible de ese blanco pedregal (18)<sup>10</sup>. Tal como apunta Jorge Ruffinelli, este cuento muestra cómo el período revolucionario pasó sin dañar a ciertos grandes latifundistas gracias a la astucia con que el poder feudal se manejó para terminar usando en su provecho al movimiento (40). Poder cuyas dinámicas de violencia y muerte atraviesan los cuentos.

En “El día del derrumbe” también los zopilotes adquieren relevancia. Los músicos tocaban la canción del Zopilote mojado y líneas después el narrador, quien nos cuenta la historia del día del derrumbe y la llegada del gobernador al pueblo a través del diálogo que establece con Melitón, dice: “Se fue enderezando [el gobernador], despacio, muy despacio, hasta que lo vimos echar la silla atrás con el pie; poner sus manos en la mesa; agachar la cabeza como si fuera a agarrar vuelo y luego su tos” (143). El poder también está representado por el zopilote que, si bien no aparece de forma directa sino a través de la canción, sí guarda relación con el comportamiento del gobernador quien después de alimentarse y quedar satisfecho decide emprender vuelo de allí y dejar al pueblo en la misma situación.

---

el comportamiento y algunas actitudes de defensa y supervivencia que asumen los animales son transformadas y adaptadas a la luz de un nuevo orden.

<sup>10</sup> Considero que la relación guarda las proporciones del análisis ya que la aparición de los zopilotes se da justo después de la ausencia del delegado. En este ejercicio que rastrea las huellas del animal (y de Rulfo), el encuentro se da, como en este caso, por acumulación y reserva de sentido. Somos conducidos, línea a línea, hasta él.

Esta proximidad es recurrente en los cuentos. Nos encontramos así en “Luvina”—que se escribe Loobina y significa la raíz de la miseria (Rulfo ctd en Vital 392)—con un murmullo sordo como un aletear de murciélagos de grandes alas. Era “como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas” (109). El profesor, quien es el narrador, señala después de la cita anterior: “Me detuve en la puerta y las vi. Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras como el negro fondo de la noche” (109). La relación directa se establece a partir de los sentidos (como en varios cuentos): el murmullo y la oscuridad. Es debido a sus hábitos nocturnos y movimientos que este animal se nos presenta como semejante a las mujeres de Luvina, pueblo que va muriendo por sí mismo (Rulfo, *Autobiografía* 61). La voz narrativa alude a “hechos del ahora sólo para confirmar la situación de devastación que ha dejado el pasado” (Torner 197), pero el discurso está en voz del protagonista, un profesor que vive en el páramo de San Juan de Luvina. También participa un narrador para hacer algunas acotaciones que parecen indicar que hay un interlocutor al cual la voz del protagonista recurre constantemente. Además, como en otros cuentos, el narrador trae al presente los recuerdos del pasado que son interferidos por las alusiones que hace al tiempo presente objetivo: “Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina. Allí viví. Allí dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado. Y ahora usted va para allá.... Está bien. Me parece recordar el principio” (Rulfo, *Obra* 106-107).

En este mundo sombrío, siniestro, que le sirvió a Rulfo para entrar en el mundo de *Pedro Páramo*, “se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno” (112-113). Si bien el ladrido de los perros en otros cuentos permitía que los personajes se ubicaran en el espacio y en un

tiempo determinado, ahora es el viento que sopla el que nos muestra que no es posible ya para los personajes hallarse bajo esta atmósfera funesta.

En “La Cuesta de las Comadres” se evidencia una relación similar. En este cuento la voz del narrador, como en la mayoría de los cuentos de *El llano en llamas*, configura el espacio-tiempo de la narración. Así, se nos presenta la historia de dos asaltantes de caminos que atemorizan la región: los hermanos Remigio y Odilón Torrico que “eran allí los dueños de la tierra y de las casas que estaban encima de la tierra” (Rulfo, *Obra* 21). Y de las vidas de quienes habitaban las casas en esa tierra. “Esto era desde viejos tiempos [...] No había por qué averiguar nada” (Rulfo, *Obra* 21-22) porque la ley la hacían los hermanos Torrico (similar a la situación que se expone en “El llano en llamas”). Esto bien lo supo el narrador quien, además, también hizo parte de sus fechorías.

El plano del sitio se construye gracias a los sentidos, como en “Nos han dado la tierra”. Por ello, se estaban acuclillados durante horas mirando el camino para que encontraran en quién recargar la mirada. Algunas líneas antes el narrador nos indica que, debido a la maldad de los Torricos, el pueblo se fue deshabitando. Llegaban los aguaceros y los ventarrones, pero también “venían los cuervos volando muy bajito y graznando fuerte como si creyeran estar en algún lugar deshabitado” (23).

El cuervo, conocido por su inteligencia y habilidad como predador, guarda correspondencias con el actuar de los hermanos Torrico quienes esperaban durante largas horas hasta dar con algún bulto que se moviera en el camino. También, como los cuervos, actuaban de noche. Entonces, no parece una coincidencia que se describa a Remigio a partir de su ojo negro y medio cerrado que le permitía acercar las cosas. Ahora bien, hacia el final del cuento el narrador nos proporciona, de primera mano, las circunstancias un tanto difusas del asesinato de Remigio debido al resquebrajamiento de su consciencia.

Señala con frialdad: “Aproveché para sacarle la aguja de arria del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque nomás dio dos o tres respingos como un pollo descabezado y luego se quedó quieto” (29). Esta cita también permite señalar a partir del gesto de Remigio una correspondencia evidente: los movimientos del personaje traen a su memoria el proceso de aturdimiento que padecen algunas aves galliformes durante y después de su matanza. Así, el asesinato se presenta con total desinterés e incluso como una actividad cotidiana tal como la matanza de pollos de granja. Tanto la muerte de Remigio como la matanza de los pollos hacen parte de la vida ordinaria y por ello esta acción que se ha repetido una y mil veces se convierte en ley: “No había por qué averiguar nada. Todo mundo sabía que así era” (22).

Como bien se ha señalado, son las condiciones estériles, austeras y despiadadas del medio en el cual se desarrollan y viven los personajes aquellas que imposibilitan otro tipo de vínculo con el paisaje y los otros (animales o personas). La tierra ha dejado de ser el símbolo de la vida y se ha convertido en la representación unívoca del vacío vital de los personajes. Por ello, se construyen con facilidad imágenes que aproximan la vida de quienes han sido subestimados y despreciados al punto de convertirse en “vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca «fueron»” (Butler 60).

Pero en *El llano en llamas* también se construye otro tipo de correspondencia o relación a partir de la oposición radical que encarna la vida animal. “Talpa” permite establecer que ese *otro-animal* representa la falta de cultura, educación e ignorancia (Rulfo, *Toda la obra* 457) del *otro-fanático*. Así, la vida animal surge únicamente como rechazo a la “capacidad racionalizadora” (Portal 95) para remarcar la división ya instituida hombre-racional y animal-irracional—y salvaje—. Pero, antes examinar esta



relación es necesario considerar las implicaciones de la fe en el proceso de descomposición que se lleva a cabo en el cuento.

“Talpa” está dividido en cinco secciones en las que, si bien se conserva cierta cronología, predomina el “vaivén temporal de diversos momentos del pasado revividos desde un tiempo detenido, un permanente presente” (Coulson 235), es decir, la muerte de Tanilo. En cada una de estas se presenta la “reiteración acumulada que remite a una situación” (Portal 90) para reflejar la angustia como un estado que es imposible superar. Por ello la correlación entre la primera y última sección intensifica la magnitud del fracaso. Esta visión de la realidad, como señala Carlos Aguinaga, opera gracias a la “tensión angustiosa entre la lentitud interior y la violencia externa” (97).

Ricoeur en *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido* aborda la definición de la metáfora a partir del problema que representó, desde la retórica tradicional, entenderla únicamente como desviación del sentido literal para prolongar su sentido (61). Por ello se redujo a un ejercicio de semejanza. Entendida de esta manera, señala Ricoeur, la metáfora no representa innovación semántica y no proporciona nueva información sobre la realidad al ser considerada como una de las funciones emotivas del lenguaje:

La primera presuposición que debemos rechazar es la que dice que la metáfora es simplemente un accidente de la denominación, un desplazamiento en la significación de las palabras. Con esta presuposición la retórica clásica se limitó a la descripción de un efecto que realmente es el resultado del efecto que tiene sobre la palabra una producción de sentido que tiene lugar en el nivel de una expresión u oración completa. Éste es el primer descubrimiento de un acercamiento semántico a la metáfora. (62)

De esta manera es posible reconocer que el funcionamiento de la metáfora se da a nivel predicativo y no denominativo: son dos los términos en tensión los que hacen de una metáfora una interpretación figurada y no una comparación abreviada. No se trasladan los significados de una palabra a otra, pues esa tensión solo tiene sentido en una expresión. Ese conjunto, entonces, constituye la metáfora. A su vez, la tensión debe darse entre dos interpretaciones opuestas. Al identificar esa—aparente—contradicción de significado se comprende cómo la interpretación literal necesita transformarse.

Aunque en un primer momento se identifican metáforas relacionadas con la vida animal en todos los cuentos de *El llano en llamas*, lecturas posteriores permiten afirmar que, en su mayoría, *esa* presencia desborda el discurso ordinario (incluso lo que podríamos denominar una existencia ordinaria que ha hecho de los animales prisioneros del automatismo adjudicado) y, sobre todo, construye el sentido simbólico de una realidad que “la visión ordinaria oscurece o incluso reprime” (73). Esto, indica Ricoeur, da lugar a otras configuraciones que “introducen en el lenguaje nuevas formas de ser en el mundo, de vivir en él” (73). Allí radica el poder del símbolo y, en este caso, del encuentro de la vida animal con esas fuerzas que alimentan la violencia congénita del fatalismo y drama humanos.

Lo anterior guarda estrecha relación con el juicio que tenía Rulfo sobre su obra: “simplemente conozco una realidad que quiero que otros conozcan. Mi obra no es de periodista, ni de etnógrafo, ni de sociólogo. *Lo que hago es una trasposición literaria de los hechos de mi conciencia*. La trasposición no es una deformación sino el descubrimiento de formas especiales de sensibilidad (Rulfo, *Autobiografía* 72-73). Esas formas especiales de sensibilidad son lo que Ricoeur denomina el enraizamiento del discurso en un orden no semántico que es la vida, el *bios*, “lo que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente [porque] es

siempre algo poderoso, eficaz, enérgico” (76). En “Talpa” aquello que nos remite a esa faceta no semántica es la creencia irracional (como señaló Rulfo) para dar cuenta del sufrimiento del hombre que se expone ante Dios a la espera de un milagro.

Si bien la fe es el tema central del cuento, el eje funcional es el cuestionamiento a la institución religiosa. Así, se nos muestra la procesión de los personajes que se da en dos momentos cuyas implicaciones varían: a) cuando el hermano de Tanilo—de quien desconocemos el nombre—y su esposa Natalia cargan con él hasta Talpa como sombra que los separa y b) de regreso a Zenzontla como culpa después de haberlo arrastrado hasta su muerte. Es el hermano de Tanilo quien repasa una y otra vez este peregrinaje cuyo móvil es la esperanza: en el momento a) se construye para acabar con Tanilo ya que él representa el mal que les impide estar juntos y, a su vez, surge en Tanilo que intenta acabar con su dolor, pero en el momento b) los personajes se ven enfrentados al fracaso de esa esperanza: Tanilo muere y su hermano y esposa se ven ensimismados en la culpa: “Yo sé que ahora Natalia está arrepentida de lo que pasó. Y yo también lo estoy; pero eso no nos salvará del remordimiento ni nos dará ninguna paz ya nunca” (Rulfo, *Obra* 57). Desde el inicio la esperanza fue un saco roto para intentar librarse de las propias afecciones. Rulfo, en sus cuadernos, escribió: “Pensar que los cuentos que nos contaron eran pura mentira. El solo abrazo de la realidad con la nada... la esperanza, nos dijeron que había una esperanza para esperar en ella. Ahora sabemos que es una mentira la esperanza” (Rulfo, *Los cuadernos* 33-34). Uno de esos cuentos es la creencia de la salvación en manos de entes divinos.

De las cinco secciones se prestará mayor atención a las últimas tres ya que en ellas hace aparición la vida animal como símbolo de la desestabilización espiritual de los

personajes. Así, la tercera inicia con el hallazgo del camino real de Talpa<sup>11</sup> y el encuentro con la gente que también esperaba llegar “hasta la Virgen, antes que se le acabaran los milagros” (Rulfo, *Obra* 61). Es desde este momento de la narración que la prevalencia de las sensaciones se intensifica. El polvo aparece en un primer plano como elemento circundante que envuelve a los personajes y los arrastra—como animales—con sus hebras. Una primera acotación a la indiferencia de la Virgen o Dios también surge: “Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra” (60). No hay ninguna protección por parte de los entes divinos. Sin importar cómo y cuánto sea el sufrimiento expuesto o las plegarias ofrecidas, no hay quién salve a los personajes de sus culpas y tormentos. De forma paralela la atmósfera se exacerba como resultado de los días más largos ya que amanecía más temprano y el calor del sol que retorció a la gente como si fuera un hervidero de gusanos. Además, entran en conjunción el polvo y el sudor para reafirmar a los peregrinos como creación de Dios a partir del barro que en este caso no es pensativo, como en “Los dados eternos” de César Vallejo, si no irracional.

Aunque en el poema citado se pone en duda el carácter divino y se descentraliza el poder de Dios, hay semejanzas relevantes con “Talpa” que nos permiten ampliar la perspectiva del análisis. Para el escritor mexicano los escritores latinoamericanos, debido a la particularidad de las situaciones que atraviesan estos países, tienen en común dos motivos: una especie de cosa viva entre las manos sobre la cual trabajan (Rulfo ctd en Vital 394) y la insatisfacción (Rulfo, *Toda la obra* 468). Sobre esto último añade: “Un

---

<sup>11</sup> En la cuarta sección el narrador menciona que entraron a Talpa cantando el Alabado que “es sin duda el canto más conmovedor que se entona en el campo ... No solamente se canta en las haciendas y tinacales por lo perones y trabajadores al iniciar y rendir jornada y por los devotos durante las fiestas de los Santos Patronos sino también cuando acaece alguna muerte violenta o accidente o bien cuando se hace peregrinación a los santuarios (Mena, *Diccionario* 32-33). Lo anterior permite insistir en la importancia que adquieren los sentidos en este cuento ya que intensifica la imagen de los tres personajes llegando a Talpa.

país necesita estar en crisis, en conflicto, conmovido, para producir algo” (468). Por ello “la literatura de América Latina es una sola, ya no está dividida en parcelas ni en naciones, es una sola cultura, es una sola literatura (447). Así, tanto Vallejo como Rulfo comunican, sin pretensión de objetividad, los conflictos y el desamparo a los que se vieron expuestos y que, sobre todo, identificaron en su contexto social e histórico. Por tanto, la similitud evidente hace referencia al sufrimiento: en “Los dados eternos” esta se expresa mediante el reclamo ante dios que juega con el mundo y con el hombre; Vallejo corta toda dependencia al dejar a dios en la periferia y convertir al hombre en el dueño de su destino que, a pesar de esto, depende del azar; en “Talpa” el sufrimiento se manifiesta mediante la corrupción del cuerpo y de la fe. Rulfo no se distancia totalmente de Dios, pero sí le da al hombre la posibilidad de hacerse dueño de su destino cuando acepta las leyes que mueven la realidad violenta de los cuentos. Este es el “estancamiento en el fluir de la vida que busca Rulfo” (Blanco Aguinaga 96).

Al final de la tercera sección aparece la relación rezo – rumor – mugido: “La gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo hasta hacer de él un solo mugido” (62). Aquí se reitera el carácter irracional ya que las vacas son guiadas y llevadas en rebaño bajo la dirección de una persona o animal entrenado para ello. Son cuerpos, como los cuerpos de los fieles, que están bajo control o que deben estar restringidos. Además, las formas no personales de algunos verbos en participio (acorralado, arrastrado, amarrado, empujado, apelotonado, desbocado) construyen isotopías como marcas que conectan fe – irracionalidad – comportamiento – vida animal. En la cuarta sección aparece otra acotación a la indiferencia divina, esta vez desde su institucionalidad: “Eso decía el señor cura desde allá arriba del púlpito”, y una línea más adelante la segunda relación semántica que nos interesa: rezo – ruido – avispa: “La gente

se soltó rezando toda al mismo tiempo, como un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo” (64). El rezo como mugido enuncia una aparente tranquilidad y unidad contrario al rezo como ruido de avispas que denota alteración, discontinuidad y permea la súplica de desesperación después de las palabras del cura. Por lo tanto, parece que su intervención altera a la gente que “se suelta” para buscar su propia salvación sin importar que sea indistinguible entre las demás plegarias. Esta situación es similar al deseo de querer llegar primero hasta la Virgen antes que se le acaben los pecados y a la penitencia que hacen los hombres y que Tanilo ejecuta como última posibilidad para curar sus males. En este momento de la narración el sufrimiento de Tanilo se recrudece ya que se nos muestra la etapa culminante del ritual: la cosificación del cuerpo en aras de lograr la intercesión de la Virgen de Talpa. La intensidad de esta degradación se desarrollará en el capítulo III.

Después de “Talpa” queda la angustia de saber que no hay solución para la condena. “No queda ya ninguna fe exterior en que apoyarse” (Aguinaga 87) y por ello este cuento da continuidad al estatismo donde la única actividad que se desarrolla es el pensamiento (a su vez fragmentado). Pero, en este caso, el miedo a la condenación es la constante que moviliza a Macario. Así, el monólogo “hace del cuento una representación de los contenidos de conciencia del único personaje que durante el desarrollo de la narración permanece en el mismo lugar” (Peralta 33): sentado junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas para aplastarlas con una tabla.

Este análisis presta atención al desarrollo de la relación entre Macario, su madrina y Felipa a través de la proximidad que se establece con los sapos y las ranas (animales cuyas diferencias se acentúan durante la narración). Lo anterior se encadena gracias a la carga semántica de símbolos permeados por el discurso religioso. Así, es necesario analizar algunos aspectos de la relación de Macario con los demás personajes. Esta se da,

como se mencionó anteriormente, desde el temor a la condenación eterna: si bien la relación con Felipa se presenta como bondadosa, se basa en la inferioridad o connivencia en la penitencia, el sexo, el estatus y la servidumbre (Portal 48); y la relación con la madrina está determinada por la supervivencia ya que es a) el brazo económico y b) quien reparte la comida (siendo ella quien se alimenta primero). Además, Macario establece semejanzas entre Felipa y las ranas y su madrina y los sapos: “Las ranas son verdes de todo a todo, menos en la panza. Los sapos son negros. También los ojos de mi madrina son negros .... Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos (Rulfo, *Obra* 67). Ahora bien, estas imágenes que nos presenta Rulfo son portadoras de un significado metafórico capaz de producir el giro semántico a nivel de sentido indispensable para entender cómo se crea un orden cualitativamente nuevo de la realidad.

En el trabajo de semejanza de la metáfora, según Ricoeur interactúa un sujeto lógico y un predicado. Así, esta debe ser descrita como una predicación desviada más que como una denominación desviada—pues la retórica clásica solo le atribuyó el carácter metonímico, es decir, la sustitución de una palabra por otra—(Ricoeur, *The Metaphorical Process* 145). Por ello, el trabajo de semejanza establece una nueva pertinencia de tal manera que el enunciado tiene sentido en su conjunto (146). Pero, en esta semejanza, que nos revela un parentesco genérico entre ideas heterogéneas, la imaginación juega un papel importante ya que, de forma análoga, es la capacidad de producir nuevas clases por asimilación a pesar de las diferencias. Y, a su vez, es el medio concreto a través del cual identificamos similitudes. “To imagine, then, is not to have a mental picture of something but to display relations in a depicting mode” (150).

El último paso para completar la teoría semántica de la metáfora teniendo en cuenta el papel de la imaginación se refiere al momento de negatividad traído por la imagen en el proceso metafórico. Esto lo lleva a revisar la noción de significado y

referencia. Así, afirma que la imaginación contribuye a la *epojé* o suspensión de la referencia ordinaria y a la proyección de nuevas posibilidades de redescrición del mundo. Incluso señala: “[...] to imagine is to make oneself absent to the whole of things” (154). Más que resaltar esta negatividad, Ricoeur se empeña en subrayar la solidaridad entre *epojé* y la capacidad de proyectar nuevas posibilidades, puesto que la imagen como ausencia es el lado negativo de la imagen como ficción:

It is in fiction that the “absence” proper to the power of suspending what we call “reality” in ordinary language concretely coalesces and fuses with the positive insight into the potentialities of our being in the world which our everyday transactions with manipulatable objects tend to conceal. (155).

La congruencia predicativa en “Macario” se estructura a través de las ranas verdes como grado positivo y los sapos negros como el negativo: son isotopías que reúnen las valoraciones del mundo. La proximidad que establece Macario entre estos animales y los otros personajes permite plantear que allí existen similitudes y dan luz a nuevos sentidos. La estructura, entonces, se despliega a partir del vínculo con las ranas y los sapos para crear una secuencia acumulativa.

Si bien las ranas espantan el sueño de la madrina, durante la narración son asociadas o descritas de forma positiva: son buenas para comer y su color verde las hace atractivas. El verde, además, le recuerda los ojos de Felipa que, a su vez, son similares a los ojos verdes de los gatos. Esta primera secuencia concluye en un animal también valorado de forma positiva ya que está domesticado y refiere a la intimidad de la casa y a una relación de compañía. Continúa la proximidad o familiaridad al señalar que quiere más a Felipa, quien solo está en la cocina y, además, le da su montoncito de comida para intentar saciar su hambre. Felipa, entonces, es buena con él porque le deja “chupar de los



bultos esos que ella tiene ... y de donde le sale, sabiendo sacarla, una leche mejor que la que nos da mi madrina” (*Obra* 69). La leche incluso es mejor que la de las chivas y las puercas recién paridas (esto reitera una jerarquía también presente en la relación con la madrina). Prefería su leche porque al mismo tiempo que la bebía, Felipa le hacía cosquillas en todas partes. Así se quedaba dormida y Macario olvidaba temporalmente su miedo al infierno. Pero esto solo pasaba cuando tenía ganas de estar con él: la protección es condicional. Felipa, además, intercederá por él ante el Señor para que sus pecados sean perdonados. “Por eso se confiesa todos los días. No porque sea mala sino porque yo estoy repleto por dentro de demonios” (69). Este fragmento permite destacar la manipulación que se ejerce sobre Macario ya que tanto Felipa como la madrina construyen los pensamientos, percepciones y juicios que tiene sobre sí mismo (y sobre el mundo) desde la especulación y persuasión: “Eso dice Felipa” (70)... “Mi madrina ha oído que eso dicen ... es mi madrina la que dice lo que yo hago y ella nunca anda con mentiras” (68).

Escondido en su cuarto por temor a la gente y al infierno, Macario permanece casi inmóvil debido a las cucarachas, alacranes, grillos y chinches que habitan allí. Pero, dice Felipa, los grillos hacen ruido siempre para que no se escuchen los gritos de las almas que están penando en el purgatorio<sup>12</sup>. Por eso no los mata. Así, su aparición se valora de forma positiva contrario a la de los demás animales. Finalmente, esta gradación culmina con la reiteración de la bondad de Felipa quien, a pesar de esta, no podrá sacarlo del infierno.

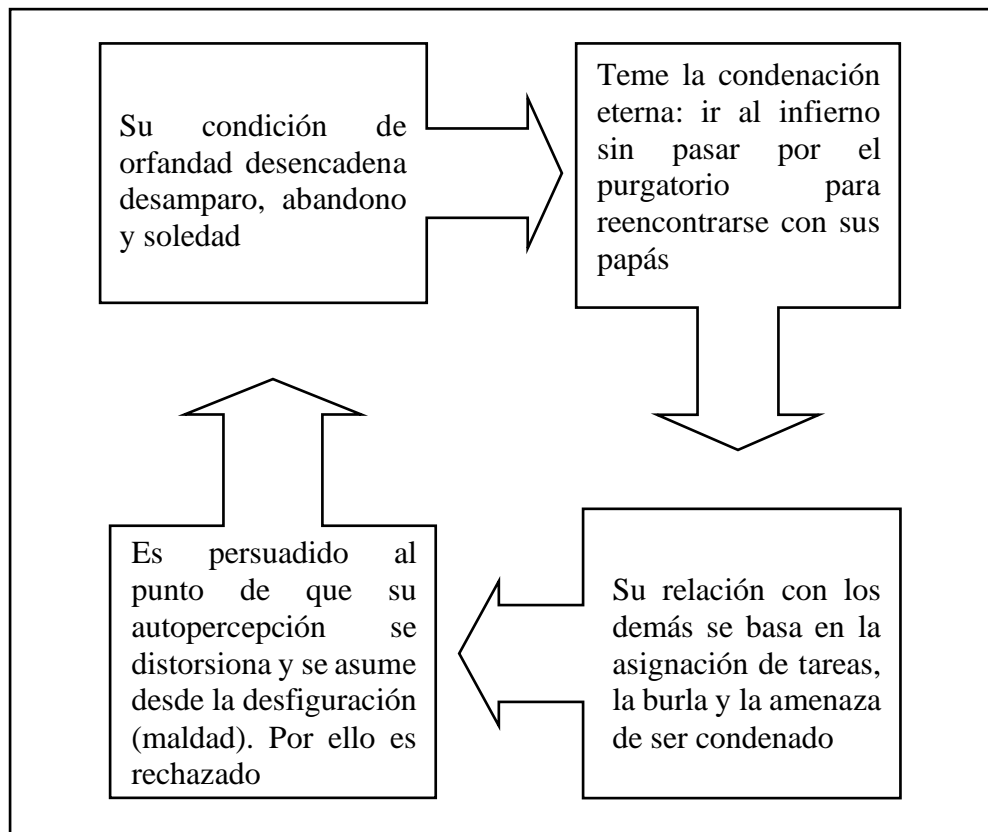
---

<sup>12</sup> En “La herencia de Matilde Arcángel los grillos también atemperan la muerte. En este cuento el hijo que quedó huérfano y a quien su padre culpó por la muerte de la madre es quien al final mata al padre que lo condenó toda su vida a vivir desamparo. Cuando el hijo se une a los revoltosos llegan a Corazón de María: “Casi ni ruido hicieron, porque las calles estaban llenas de hierba; así que su paso fue en silencio, aunque todos venían montados en bestias. Dicen que aquello estaba tan calmado y que ellos cruzaron tan sin armar alboroto, que se oía el grito del somormujo y el canto de los grillos” (153).

Ahora bien, la valoración negativa se aborda desde los sapos negros que, por su color, suscitan la mención a los ojos de la madrina. La secuencia continúa comparando el sabor que tienen los sapos y las ranas, prefiriendo a estas últimas. Así, el hambre lo lleva a recalcar que, si bien quiere mucho a Felipa, es su madrina quien le da a ella el dinero para que pueda cocinar. Pero, al final, es la madrina quien reparte la comida en montoncitos. Sin embargo no son suficientes y por eso en la calle dicen, según su madrina, que Macario está loco. Lo sabe porque es ella quien lo saca a darle una vuelta hasta la iglesia: “Allí me acomoda cerquita de ella y me amarra las manos con las barbas de su rebozo. Yo no sé por qué me amarrará mis manos; pero dice que porque dizque luego hago locuras” (68). Y como nunca miente, él opta por creer en su verdad. “Entonces uno está en la iglesia, amarrado a la madrina, oyendo afuera el tum tum del tambor” (70) que se escucha por encima de las condenaciones del cura. Es por eso que Macario azota su cabeza contra las paredes y el suelo, porque quiere replicar ese sonido ensordecedor para olvidar, por un instante, la angustia que le llena el cuerpo. “Eso es lo que ella debería saber” (70). Pero las palabras del cura, como en “Talpa”, solo exacerbaban el temor: “El camino de las cosas buenas está lleno de luz. El camino de las cosas malas es oscuro” (70). Lo anterior afianza la valoración de esta secuencia: lo oscuro hila un campo semántico asociado a la maldad, el temor, lo negativo. Además, reitera la persuasión que ejercen los demás sobre él, incluso en un espacio que debería abrirle experiencias enriquecedoras o la esperanza póstuma (Portal 49), ya que líneas más adelante señala: “Yo me levanto y salgo de mi cuarto cuando todavía está a oscuras” (70). Es decir que para Macario, debido a las palabras del cura, la oscuridad en la que permanece es otra de las razones de su castigo. Por esto—tal vez—la gente en la calle lo invita a comer para que se acerque y luego lo apedrean hasta hacerlo correr sin comida ni nada (68). Considero que estas acciones y el cómo se ejecutan suscitan—y se corresponden con—el

desprecio que también sufren los perros en situación de calle: sus necesidades insatisfechas los hacen vulnerables y burlados como a Macario. Son estados paralelos de privación.

Debido a que Macario cuando sale a la calle es apedreado, resulta beneficioso—dentro de esta dinámica coercitiva—que su madrina le vuelva a amarrar las manos para que no se arranque las costras y salga sangre. La consecuencia directa de lo anterior es la reclusión—aparentemente—autoimpuesta. Así, Macario se ve inmerso en un círculo condenatorio e irremisible:



En el aislamiento puede comer, sin que su madrina lo regañe, incluso el garbanzo remojado que les dan a los puercos gordos y el maíz seco del que se alimentan los cerdos flacos. Se establece, así, otra perspectiva de la condenación en la que está inmerso el *otro-animal* (en un ejercicio de semejanza con Macario): los puercos flacos son condenados al

hambre pese a que deberían ser alimentados con garbanzo. No hay posibilidad de mejora de su situación aunque se les exija un cambio. Por eso su hambre es insaciable.

El temor instituido por el mundo lo lleva incluso a creer que morirá si no come de—la forma en que lo hace—. Así, la necesidad de satisfacer su hambre se convierte en un mecanismo para evitar (o aplazar) el castigo. Teniendo en cuenta que su madrina es quien raciona los alimentos, y que mientras encuentre de comer en esa casa allí se estará, no tiene ninguna posibilidad de transformar las circunstancias. Lo anterior también cumple el papel mediador de la referencia descriptiva ordinaria (directa) y sugerida (indirecta): la acción de alimentar indica sustento y a la vez la acción que ejecutan las personas sobre Macario ya que lo “proveen” constantemente de temores. Esto es lo que Ricoeur denomina la referencia escindida (o de segundo orden) del enunciado metafórico:

This reference is called second-order reference only with respect to the primacy of the reference of ordinary language. For, in another respect, it constitutes the primordial reference to the extent that it suggests, reveals, unconceals—or whatever you say—the deep structures of reality to which we are related as mortals who are born into this world and who dwell in it for a while. (153)

Esta secuencia finaliza con el retorno al momento inicial del cuento: “Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas” (Rulfo, *Obra* 72). Pero, como no ha salido ninguna durante la enunciación (fragmentada), teme quedarse dormido y que su madrina las escuche cantar y se llene de coraje: “Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito” (72).

En la narrativa de Juan Rulfo, como precisa Jorge Ruffinelli, se mezclan supersticiones y religión, cristianismo y resabios de concepciones prehispánicas (entre

ellas la idea de la *vida* de los muertos): “La imagen poética lograda al fin está basada en elementos muy concretos de la comunidad mexicana de la que ha salido el autor, de la que han salido sus personajes y sus temas, y a la que vuelve con referencias muy claras (62). De este modo, en “Macario” el discurso religioso está representado en las condenaciones del cura que determina los valores y las apreciaciones del pueblo. Por ello lo oscuro (como las ranas y su habitación sin alguna luz encendida) es considerado de forma negativa. Pero esa oscuridad se transforma y complementa a través de elementos secundarios que permiten establecer semejanzas entre las ranas, los sapos, los puercos gordos y flacos (como ya se señaló líneas atrás) y Macario. Todos señalados como los *otros* que, debido a estas valoraciones, son rechazados y deben ocultarse. Por ejemplo, las ranas son aplastadas a tablazos por Macario y, a su vez, sobre Macario “lluevan piedras grandes y filosas por todas partes” (Rulfo, *Obra* 70). Lo anterior evidencia “la ligereza con la que emitimos nuestras proposiciones ontológicas sobre los animales” (González 299) y sobre Macario (y otros personajes) como *otro ser* irracional.

## Capítulo II. Índice: huellas de ausencia y presencia

En “Nos han dado la tierra”—cuento que sustituye a “Macario” e inicia el libro en las últimas ediciones—la voz enunciativa, una personal plural, narra desde un presente continuo lo que ven, sienten y hacen quienes junto a él han recorrido ese camino sin orillas que es el llano. Hace tanto calor que las palabras se calientan en la boca y se resecan en la lengua (Rulfo, *Obra* 16). Hasta que se escucha a lo lejos el ladrar de los perros. Esta es la primera señal del pueblo que está allá arriba, al final de la llanura. En esa atmósfera somnolienta e indeterminada configurada tanto por la ambigüedad del personaje que narra desde un “yo”, “nosotros” y “ellos”<sup>13</sup>—y “cuya identidad se diluye en la forma indiferenciada del “se” que puede resultar tanto singular como plural” (Perus 69)—como por el cansancio y el espacio natural precarizado, el ladrido de los perros (que también aparece al final del cuento) es el punto en el que convergen la esperanza de la tierra y el polvo entre los dientes: el anhelo del pueblo que trae consigo la aparición de pájaros y árboles, el rumor de la gente. Es más que una señal: es la ilusión de encontrar la tierra que les dieron allá arriba, “la tierra que se hace buena” (Rulfo, *Obra* 20). Por eso Esteban decide quedarse y desaparecer junto a su gallina.

Ahora bien, previo a la revisión de la vida animal es necesario analizar la construcción oral del discurso ya que es posible identificar constantes que aparecerán en otros cuentos. Así, se hace evidente desde la primera página que estamos frente a un diálogo que ha resultado una especie de monólogo interior de alguien: un monólogo ensimismado (Aguinaga 90). La voz enunciativa refuerza esta idea: “No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con

---

<sup>13</sup> En este cuento se desarrollan dos contrastes: a partir de la voz enunciativa que narra desde un “nosotros” y ellos”, principalmente; y de acuerdo con la referencia a la tierra buena, la que ellos desean, la de los otros, y la tierra que les dieron, este comal acalorado (18).

el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo” (Rulfo, *Obra* 16). También hacia el final del cuento esta voz, a pesar de que los personajes están hablando, sostiene que no se había fijado en ellos: “Ahora que habla, me fijo en él” (19). Un par de líneas antes sabemos el por qué: ha estado pensando. Este estatismo característico de la narrativa rulfiana, pese al caminar sin sentido de los personajes, está caracterizado por un recordar interior. De esta manera el narrador enuncia los hechos, no los muestra, comunica lo que sabe (Jurado 83). Y lo único que sabe es lo que pasa adentro, lo que ha pensado durante el camino, lo que ha visto, lo que ha sentido, lo que se ha repetido constantemente. Por lo tanto, la reiteración da ritmo al discurso.

Ese repetir, según Aguinaga, hace que los personajes no salgan de sí mismos como para evitar cualquier progresión temporal, vital, dejando que las palabras queden en suspensas en un mismo momento sin historia (91). Estamos así ante una experiencia que se configura a través de la percepción del entorno por medio de los sentidos (Torneró 189). Lo anterior se convierte en un principio de *El llano en llamas* que rige la relación de los personajes con el mundo. Por eso la voz enunciativa en “Nos han dado la tierra” mide la distancia y desarrolla su vínculo con el espacio por medio del oído, el olfato y el gusto: “Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza”. Y hacía el final del cuento: “Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos sus ruidos” (Rulfo, *Obra* 20). La sinestesia presente en el primer ejemplo—señala Torneró desde el enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty y la relación que establece con las ideas de Rulfo—

rompe con las formas del “lenguaje hablado” y forma parte del estar-en-el-mundo en un nivel distinto de conciencia (189)<sup>14</sup>.

Ese estar-en-el-mundo de la voz enunciativa busca respuestas en el paisaje desolado e infértil. Intenta rastrear la vida y un *algo* que los lleve a la tierra que les dieron. Pero se encuentran con una llanura rajada, arroyos secos, una gota de agua caída por equivocación y absorbida por la sed de la tierra, un llano con tanta y tamaña tierra que no sirve para nada y un delegado del gobierno que no los quiso oír e incluso no comprende el estado de vulnerabilidad y privación al que fueron arrastrados los personajes y por ello ridiculiza su condición: “No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos” (Rulfo, *Obra* 18). Por ello, los personajes ven el acto comunicativo como una acción inútil: “Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar” (16).

Así, la experiencia con el paisaje, la tierra, se nos presenta como un índice. Según Pierce, el índice es un signo que se refiere al objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto ... En la medida en que el índice es afectado por el objeto, tiene, necesariamente, alguna cualidad en común con el objeto, y es en relación con ella como se refiere al objeto. Se trata de la efectiva modificación del signo por el objeto (30). Más adelante señala que el índice marca la articulación entre dos partes de una experiencia (50). Incluso subraya que algunos índices son instrucciones más o menos detalladas sobre lo que el receptor debe hacer para colocarse a sí mismo en conexión directa de experiencia, o de otro tipo, con la cosa significada (53)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> La inconsciencia o el tiempo neblinoso predominan en otros cuentos: “La Cuesta de las Comadres”, “El hombre”, “En la madrugada”, “Talpa”, “Macario” y “Luvina”. En algunos de ellos, como se verá más adelante, la inconsciencia está relacionada con un asesinato.

<sup>15</sup> Esta definición general del índice debe ser entendida en relación directa con la indexicalidad de la fotografía. Así, el índice sugiere la huella, la aparición desde el rastro o ausencia.



Ahora bien, el índice también ha sido estudiado desde la fotografía bajo el término de indexicalidad. Según Phillippe Dubois, escritor y teórico de cine francés, el índice consiste, más específicamente, en una huella dejada por el pasaje del referente mismo (ctd en Sonesson 102) ya que “mediante la luz que envía el objeto fotografiado se produce una huella en la emulsión fotográfica, no tan diferente a la huella del pie en la arena” (Sonesson 96). Estas dos consideraciones permiten advertir cómo, en la relación que se construye con el mundo, aparecen referentes u objetos como índices que amplían la perspectiva de lectura.

En este cuento se presentan los conejos, pájaros y caballos desde su ausencia porque lo único que hay son unos cuantos huizaches y algunos zacates con las hojas enroscadas: “No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros ... Antes andábamos a caballo y traíamos terciada la carabina. Ahora no traemos ni la carabina” (Rulfo, *Obra* 17). Los conejos y los pájaros son el referente de la primavera y la abundancia que no se encuentra en el llano. Así lo confirma una cita de sus cuadernos: “No hay pájaros ni trigo. No quiero recordar; quiero morirme en tanto no llegue a mi memoria el grito de los pájaros, ni el trigo bajo el sol amarillo, bajo el viento” (Rulfo, *Los cuadernos* 33). Más adelante, en el mismo apartado, señala: “Hay conejos y liebres en los campos en la primavera. Hay aire de primavera. Hay aire de primavera entre los conejos y las liebres. Hay hojas verdes, tiernas (34). Son animales cuya huella—en la memoria—indica un lugar propio y unas condiciones determinadas. La experiencia, debido a la cercanía con los animales, ahonda en la precariedad e infertilidad tanto del espacio como de quienes lo recorren o habitan. Son índice del paisaje desolador.

En este espacio hostil también se les niegan a los personajes los medios para rebelarse (armamento y caballos) convirtiéndolos en alienados (Portal 59). A los caballos se les asignan propiedades según el papel que aquí desempeñan: vehículo-poder. Son

medios para el hombre, ganado, instrumento, carne, cuerpo o ser vivo experimental (Derrida 123). Valen únicamente como táctica de miedo<sup>16</sup>. Su ausencia indica que hubo un tiempo en que pasaron por otros pueblos dejando una huella que ahora permanece en el presente continuo de la voz enunciativa. Ese tiempo, como la tierra, era bueno. Ahora ni Zopilotes se levantan del Llano Grande: “Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando a la carrera” (Rulfo, *Obra* 18). La aparición de esta ave de rapiña revela que ni siquiera hay muerte en el llano: no hay cadáveres que le sirvan de alimento.

Otro ejemplo de lo anterior, en menor grado, se da en “El hombre” cuando durante la huida este llega al río que debía cruzar para estar al otro lado. Así, baja para recorrer algunos tramos y la aparición de las chachalacas—cuyo canto se considera estrepitoso—primero al amanecer y más adelante graznando con gritos ensordecedores, da cuenta de la desesperación del hombre por encontrar el camino antes de que lo agarrara la noche (42). Su canto traza la intensificación del desespero del hombre. Es por eso que algunos animales permiten establecer conexiones directas con la experiencia de los personajes teniendo en cuenta que el vínculo se da por las condiciones de un medio agreste. Su presencia deja, a modo de fotografía, un rastro que llama la atención y que, a modo vocativo, debemos seguir. Además, dado que según Peirce el índice puede constituir al símbolo y/o el símbolo se puede entender como un conjunto de índices que guardan relación, la vida/presencia animal puede ser leída con este lente simbólico<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Esta dimensión se profundiza en el análisis de “El llano en llamas” con relación a la trasgresión de la ley y el crimen.

<sup>17</sup> Asimismo, determina Peirce que el cuerpo del símbolo cambia con lentitud, pero su significado crece inevitablemente, incorporando nuevos elementos y descartando otros. Esto es lo que propende el presente trabajo.

Ahora bien, en “El llano en llamas” las aves se convierten en un índice determinante para el desarrollo del cuento. Así, desde un primer momento los sonidos que emiten los totochilos, las chicharras, los tordos y los tildíos parecen dar aviso al enfrentamiento entre las tropas federales y los seguidores de Pedro Zamora. Su canto y chillido anuncia el inicio de las múltiples descargas entre los dos bandos. También aparecen de nuevo los caballos como figura de poder<sup>18</sup>: “Ya no había caballos ... De seguro los federales habían cargado con los caballos” (78), “Pedro Zamora pasó por delante haciendo galopar aquel macho barcino y chaparrito que era el mejor animal que yo había conocido” (78-79), y algunas líneas más adelante la figura simbólica de este animal se consolida cuando Pichón señala: “Pero nosotros también les teníamos miedo. Era de verse cómo se nos atoraban los güevos en el pescuezo con solo oír el ruido que hacían sus guarniciones o las pezuñas de sus caballos al golpear las piedras de algún camino” (83) o, hacia el final del cuento, también señala: “Alguno de nosotros le descerrajó un tiro en la cabeza mientras yo me echaba a su hija sobre la silla del caballo y le daba unos cuentos coscorriones para que se calmara y no me siguiera mordiendo” (90). En este cuento se muestra, entonces, que tanto las fuerzas del gobierno como las tropas cristeras hacían uso de las mismas tácticas de miedo. Solo buscaban el poder sin importar que no se tuviera bandera alguna por la cual pelear, dice Zamora. Estamos, así, ante las consecuencias del vaciamiento propio de la vida por el afán de acumulación de poder.

También aparece el pitido del cuerno que sonaba como el bramido de un toro y advertía el regreso de las tropas de Zamora. Este sonido es el punto en el que se acrecienta la violencia ejercida por los dos bandos. En este caso, el pitido del cuerno que se utilizaba

---

<sup>18</sup> En “La noche que lo dejaron solo” se reitera este sentido del caballo como figura de poder: “Se levantó al oír ritos y el apretado golpetear de pezuñas sobre seco tepetate del camino”. Además de su corta extensión y debido a la escasa aparición de la vida animal en este cuento opté por no incluirlo en el análisis salvo por esta mención que ratifica la simbología del caballo dentro de los círculos de poder de los cuentos.

durante los movimientos revolucionarios entre 1910 y 1929 para comunicarse, marca la crueldad de estos hombres: “Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano Grande otra vez, como en los tiempos buenos. Como al principio, cuando nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento, para llenar de terror todos los alrededores del Llano” (81). Este pitido aparece también en “La Herencia de Matilde Arcángel”, pero esta vez acompañado de la figura del caballo como símbolo de poder que refuerza el ímpetu de la llegada de los personajes: “Y casi con la campana de las horas se oyó el mugido del cuerno. Luego el trote de los caballos” (154).

De este modo la hostilidad del medio, específicamente respecto al duro pellejo de vaca que es el Llano<sup>19</sup>, deviene orfandad y un estado de despojo que los conduce al silencio. Además, la falta de comunicación entre los personajes, como apunta Jiménez de Báez, es consecuencia de la negación elucubrada por las fuerzas del poder en el plano vital (86). Por eso los personajes no pueden instaurar relaciones de identidad con la tierra. Entonces, es posible establecer que la privación es el eje del cuento: los personajes no hablan entre sí, no saben escribir, no tienen poder y se les niega la tierra buena (Portal 59).

En “La Cuesta de las Comadres” también aparece un medio hostil, pero, en este caso, debido a las acciones criminales de los hermanos Torrico. Así, los perros avisaban que llegaban los hermanos de vuelta a la Cuesta “y no paraban de ladrar hasta encontrarlos” (24). Esta es una semejanza en segundo nivel: dado que los hermanos Torrico cuando asaltaban los caminos no emitían ruido alguno que alertara a los arrieros, es el ladrido de los perros el que funge de graznido para advertir su presencia—después

---

<sup>19</sup> En este caso la metáfora reitera el carácter valorativo que recae y se proyecta sobre los animales: un pellejo de vaca, debido a su dureza, es inservible e impenetrable.

de cometido el crimen—. Es una marca: “Y ya no pude saber si me seguían, hasta que oí pasar por todos lados los ladridos encarrerados de sus perros” (26). Igualmente al final del cuento una parvada de zopilotes marca el lugar donde fue arrojado el cuerpo de Remigio: es la huella del crimen que cierra la narración.

También en “No oyes ladrar los perros” el ladrido es la señal de esperanza que se anhela escuchar. El conflicto entre un padre que carga a su hijo malherido parte de la pregunta que da título al cuento y se avanza a medida que el padre recrimina durante el trayecto su vida de bandolero. Así, como señala Ángel Rama, “es el padre quien se encuentra imposibilitado de dar a nadie su “lástima” (a pesar de que él lo infiera del hijo y de sus compinches muertos) porque ella ha dejado de ser un valor dentro del sistema de los intercambios humanos (6).

### Capítulo III. Transformación de sentido: degradación o bestialización

En los cuentos de *El llano en llamas* es posible establecer la diferencia entre la *vida animal concreta* y cierta proyección que recae *sobre* la vida animal a partir de algunas acciones ejecutadas o cometidas por los personajes hasta el punto de la degradación. Judith Butler en *La vida precaria: el poder del duelo y la violencia* analiza los razonamientos hegemónicos bajo los cuales unas vidas, en determinado espacio geográfico, valen más que otras. Para ello, estudia la respuesta por parte del gobierno estadounidense después de los atentados del 11 de septiembre, principalmente, para intentar comprender mejor las implicaciones políticas del duelo y la violencia. También examina el caso de algunas fotografías publicadas de los presos en la cárcel de Guantánamo y señala:

Se trata de una reducción de estos seres humanos al estatus de animales, donde lo animal representa la falta de control, la necesidad de contención absoluta. Es importante recordar que esta bestialización de lo humano tiene poco o nada que ver con animales concretos, ya que se trata de una representación de lo animal en contra de la cual se define lo humano. (Butler 109)

Uno de los ejemplos de esta bestialización se configura en “El hombre” a través de la voz del narrador<sup>20</sup> que anuncia los movimientos del perseguido: sus pies dejan una huella como si fuera la pezuña de un animal, sus uñas raspan las piedras, anda a tientas para calcular sus pasos, masca. Incluso la secuencia perseguidor-perseguido acentúa esta dimensión: “Terminaré de subir por donde subió, después bajaré por donde bajó,

---

<sup>20</sup> Uno de los aspectos que determina la singularidad de este cuento se debe, además de la estructura, a la presencia del narrador objetivo y anónimo que distribuye las diferentes secciones narrativas (Portal 71). Lo anterior debido a que en solo tres de los diecisiete cuentos (“El hombre”, “En la madrugada” y “La noche que lo dejaron solo”) el narrador, desde su perspectiva omnisciente, nos relata las historias (cuyo eje gira en torno a un crimen).

rastreándolo hasta cansarlo” (Rulfo, *Obra* 38). Líneas atrás el énfasis recae nuevamente en el carácter inesperado —y por ello despiadado— del asesinato múltiple. Esto se reitera con la aparición de dos perros que lo saludan: uno de ellos le lame las rodillas y el otro corre a su alrededor moviendo la cola. Y, más adelante, en una serie de acumulación para justificar—y reiterar la vulnerabilidad de la familia asesinada—su venganza, el perseguidor dice: “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 y cuando el cansancio del cuerpo raspa las cuerdas de la desconfianza y las rompe” (39). Por eso, cuando el hombre entró, “empujó la puerta solo cerrada a la noche” (38) y los perros lo recibieron sin sospechar sus intenciones.

Pero, la intensidad de la bestialización se nos presenta, de forma avasalladora, en “El llano en llamas”—que además es el cuento que logra consolidar la simbología animal unida a esta continua pérdida de lo material, de la razón, de la esperanza, de la vida—cuando el toro y el caballo develan cómo el ciclo violento de la muerte siempre se cumple y se alimenta. Así, aparece el juego del toro como un ritual de la muerte relatado por *Pichón*:

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.

Los ocho soldaditos sirvieron para una tarde. Los otros dos para la otra. Y el que costó más trabajo fue aquel caporal flaco y largo como garrocha de otate, que escurría el bulto sólo con ladearse un poquito. En cambio, el administrador se murió luego luego. Estaba chaparrito y ovachón y no usó ninguna maña para

sacarle el cuerpo al verdugillo. Se murió muy callado, casi sin moverse y como si él mismo hubiera querido ensartarse. Pero el caporal sí costó trabajo (Rulfo, *Obra* 84).

Así, el juego del toro representa al animal como figura clave de esa otredad que, en este caso, debe ser aniquilada. Este parece ser el ciclo de la vida en los cuentos: plagado por la pérdida del aliento y la permanencia de la muerte. Así, en el juego del toro los guerrilleros se adjudican el poder sobre la vida de los soldados y la bestialización que en Butler es asignada a los prisioneros, en este y otros cuentos se configura desde los personajes cuya hambre (recurriendo a Maillard) es lo único que los moviliza debido a su carácter despiadado. Tal como señala Alberto Vital, algunos bandoleros que acompañaban a Pedro Zamora decidieron abandonarlo por las crueldades que cometía. Además, azotó la amplia región costera y suriana de Jalisco. Incluso quemó tres veces Tapalpa, población importante en el origen de la familia de Rulfo, y se robó a varias mujeres (49). Rulfo, entonces, toma este personaje para apelar a la degradación de la lucha social. Junto a él estaba *La Perra*, Saturnino Medina, cuyo sobrenombre se debió a su actuar sanguinario y crueldad inaudita (51). Lo anterior nos remite, nuevamente, a Butler y a la representación de lo animal en contra de la cual se define lo humano (109).

En “El hombre” la estructura entreteje tres líneas temporales: la línea A (venganza del hombre y asesinato de la familia de los Urquidi) que narra los hechos posteriores a los acontecidos en la línea B: el asesinato del hermano del hombre (José Alcancía). La línea C recapitula los asesinatos y amplía la información sobre el asesinato del hombre desde la voz de un borreguero que encontró el cuerpo. Así, la secuencia aparentemente lineal del relato (determinada por la huida del hombre) nos lleva hasta el punto de partida argumental del cuento y aquel que da inicio al círculo de venganza (el asesinato perpetrado por el ahora perseguidor del hombre). El esquema narrativo, entonces, se altera



debido al contrapunto ininterrumpido de perspectivas que se movilizan entre el pasado y el presente de cada línea y que concluye con la aparición del borreguero para cerrar la historia y recapitular los asesinatos. En medio de estas perspectivas el narrador abre paso a otros contrastes, pero esta vez desde el paisaje que, si bien es armónico en algunos momentos del relato, en la mayoría del cuento se presenta como imponente e incontenible. Lo anterior se presenta como uno de los *métodos* rulfianos que “trueca en seres animados a las cosas, y a los elementos de la naturaleza en personajes con voluntad y decisiones” (Millán 526). El ejemplo más acorde a lo anterior se da durante la huida del hombre en la línea A de los hechos:

Soltó el machete que llevaba todavía apretado en la mano cuando el frío le entumeció las manos. Lo dejó allí. Lo vio brillar como un pedazo de culebra sin vida ... Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre los sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde ... La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, junta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo (39).

La caracterización viperina del río y el machete también le es adjudicada al hombre para hacer énfasis en el desprecio que suscita en el perseguidor dadas las circunstancias del crimen: “Desde entonces [el asesinato del hermano del hombre] supe quién eras y cómo vendrías a buscarme. Te esperé un mes, despierto de día y de noche, sabiendo que llegarías a rastras, escondido como una mala víbora” (41). Esta configuración del hombre lo desdibuja incluso desde el inicio del cuento a partir de la bestialización de lo humano. Incluso el paisaje se caracteriza por esa misma bestialización.

La persecución en contenido, digamos, también afecta la forma ya que se suceden los monodíálogos del hombre (cada vez más breves) y del perseguidor para, al final de la línea A del relato, encontrarnos con la imagen del río como punto en el que convergen tanto los dos monodíálogos como la vida de los personajes<sup>21</sup>. La historia, recurriendo a lo anterior, se desarrolla sin tropiezos y fluye rápidamente desde la mención a la capacidad del río de tragarse ramas sin que se oiga ningún quejido (42)—apelando, quizá, a la propia muerte del hombre de quien no se escuchó lamento alguno—hasta regresar a esa noche, “al frío de aquella noche nublada” (43) del asesinato de la familia de los Urquidi.

La línea C, el monólogo del borreguero, relata los días previos al asesinato del hombre y permite ampliar la caracterización previa que lo desdibuja<sup>22</sup>. Así, la bestialización del hombre se desarrolla de forma gradual: primero el borreguero describe cómo el hombre, varias veces, se perdió en el río para volver a salir desorientado. Tanto así que lo vio de nuevo al día siguiente y lo conoció por los ojos (44). Esta marca traza el segundo momento de gradación: el borreguero lo vio beber agua y luego hacer buchec porque se había tragado un buen puño de ajolotes (44). Continúa: “Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva” (44). Teniendo en cuenta la secuencia *marca-aparición del ajolote*<sup>23</sup>-*acción posterior del hombre* es posible establecer relaciones de

---

<sup>21</sup> Esta afirmación es pertinente, además, si se tiene en cuenta que, según indica Sergio López Mena en las notas a la edición crítica coordinada por Claude Fell, el título original del cuento era “Dónde el río da de vueltas” (Rulfo, *Toda la obra* 41).

<sup>22</sup> El borreguero afirma en las primeras líneas de su relato: “Se apalancó en sus brazos y se estuvo estirando y aflojando su humanidad” (43). Esto reitera la pérdida y debilidad de lo *humano*.

<sup>23</sup> López Mena, también en sus notas a este cuento, señala que probablemente se trate del río Armería que se forma en Jalisco y atraviesa la sierra de Manantlán hasta desembocar en el mar en Boca de Pascuales (Rulfo, *Toda la obra* 41). Según la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, en esta región (específicamente en la Sierra Madre Occidental, provincia fisiográfica de la sierra de Manantlán) habita el Ajolote Tarahumara (*Ambystoma Rosaceum*) cuyos colores predominantes, tanto de su cuerpo como de sus ojos, son el café oscuro y/o negro (45). Asimismo, frecuente arroyos (de poca profundidad) que recorren bosques de encino, pino y pastizales (44). Estas descripciones encuentran relación con el río que intenta atravesar el hombre.

correspondencia a partir de su despliegue narrativo. Para ello es fundamental seguir el plano que nos muestra el borreguero alrededor del agua para encontrarnos con la imagen del hombre y los ajolotes (del náhuatl *āxōlōtl* que significa “monstruo de agua”) en el charco. La bestialización se despliega desde esta corporalidad anfibia del hombre que se desplaza entre el río y la tierra circundante, arrastrando sus ojos negros como de ajolotemonstruo. Líneas más adelante el borreguero cuenta que el hombre “se pegó a una borrega y con sus manos como tenazas le agarró las patas y le sorbió el pezón” (45) y, al día siguiente, se comió un pedazo de animal muerto sin importar la advertencia sobre el estado de este (ya que había muerto por enfermedad). El hambre extrema era tal que decidió comer carroña roída por las hormigas.

La bestialización se teje incluso desde la primera página del cuento: “El hombre caminó apoyándose en los callos de sus talones, raspando las piedras con las uñas de sus pies, rasguñándose los brazos” (37). Una figura desdibujada de la cual solo se nos muestra su actuar desmedido. Incluso cuando el narrador parece adjudicarle cierto arrepentimiento termina por reforzar su brutalidad: “Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar” (39).

Así, la venganza es un círculo que se nutre del rencor encarnado en el perseguidor y el hombre. Se convierte en el elemento que permite dar cumplimiento al destino: sin importar cuándo, porque “no importa el tiempo” (42), ni quién fuera asesinado, alguien debía morir para pagar por el crimen. El sinsentido, además, se enfatiza con las preguntas que se hace el perseguidor: “¿Acaso yo ganaré algo con eso? ... ¿De qué sirve explicar nada?” (42). Destaca Marta Portal: “La venganza no proporciona satisfacción y engendra nuevo rencor, con un sentimiento de venganza «suelto», abierto hacia el futuro” (78). Lo anterior guarda relación con el monólogo del borreguero que aduce a este círculo de venganza para intentar apelar a su inocencia: “Eso que me cuenta de todas las muertes

que debía y que acababa de efectuar, no me lo perdono. Me gusta matar matones, créame usted. No es la costumbre; pero se ha de sentir sabroso ayudar a Dios a acabar con esos hijos del mal” (Rulfo, *Obra* 44).

La orfandad como abandono por parte del gobierno, del Estado que debe velar por la justicia (evidente en “El llano en llamas” y en menor grado en “La noche que lo dejaron solo”), del padre (como es el caso de “¡Diles que no me maten”, “Paso del Norte”, “Acuérdate” y “La herencia de Matilde Arcángel”), de la tierra, lleva a los personajes a forjar sus propias reglas para vengar a sus muertos. Este círculo de venganza—plagado de culpa, duelo y sed de poder sobre el otro, sobre su cuerpo, su vida y su destino para, sin más, tenerlo de rodillas y dejarle ir un balazo en la nuca (38)—alimenta la violencia para convertir a los personajes en cuerpos fantasmales que deambulan y peregrinan: “No tengo sentimientos. Solo recuerdos. Malos recuerdos. Lo poco que había de bueno en mí, se fue al cielo con mi alma, en la última lagrima de mis ojos” (Rulfo, *Los cuadernos* 30-31).

Pero, bajo estas dinámicas, si bien no se llega al límite de la bestialización, se degrada al otro a partir de la transformación de sentido de la vida animal para poner en entredicho la dignidad de alguien (Derrida 124). “Talpa” permite rastrear esta transición a partir de la construcción del *otro-fanático* cuyos comportamientos y corporalidad se catalogan en relación con el *otro-animal*. Lo anterior se construye a través de metáforas que apelan a la degradación de los cuerpos y de la moral teniendo en cuenta que Tanilo se aferra a la esperanza del milagro y los otros dos personajes (su hermano y su esposa Natalia) al deseo de su muerte en diálogo con el deseo sexual<sup>24</sup>. Recorro nuevamente a

---

<sup>24</sup> A pesar de que el presente análisis no profundice en aspectos como el erotismo y el desarrollo de los personajes femeninos es posible encontrar un corpus amplio desarrollado por la crítica. Hugo Ramírez en el artículo “El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo” especifica que si bien la mayoría de los personajes femeninos en la narrativa de Rulfo no tienen voz, una lectura

Marta Portal para subrayar que el crimen, contrario a los demás cuentos de *El llano en llamas*, es de omisión (ya que llevan a Tanilo hasta Talpa a pesar de saber que no resistirá el viaje) y de deseo en dos planos que dialogan entre sí (89). Ese deseo es el móvil de los personajes y por ello, cuando muere Tanilo, también se apaga la lumbre de sus cuerpos (Rulfo, *Obra* 58) y todo aquello que representa la ruptura u olvido temporal de su condición dejando únicamente, como eje central, la culpa después de regresar a Zenzontla.

Es preciso señalar que la lectura de “Talpa” fue indispensable para entender la sensibilidad de Rulfo ya que este cuento logra consolidar, como primer plano indispensable, la corporalidad de las sensaciones para así hacer evidente lo lenta y violenta que es la vida (60) de los personajes que deben pagar culpas propias y ajenas (esto último como una máxima del mundo rulfiano). Además, la tierra, la humedad y el polvo (elemento simbólico central) e incluso el río, el cielo y la noche en conjunción con lo anterior, hacen hincapié en los procesos mentales y existenciales (Coulson 238). Esto se instaure en el marco de la fe irracional y el sufrimiento que conlleva el deterioro de la creencia. Al respecto Rulfo señaló que la cuestión religiosa era puro teatro y que más allá del plano didáctico quiso tratar el tema del fanatismo “pero no diciendo directamente las cosas ... sino presentando una historia ... con *esta* gente que va a Talpa a buscar un milagro” (Rulfo, *Toda la obra* 457. Énfasis mío).

---

más detallada permite establecer que estos personajes son detonantes de la acción, están en el centro del conflicto y se relacionan de forma parcial con estereotipos que luego trasgreden (48). Otros autores que han abordado estos temas son Fernando de Diego en “La reificación de la mujer en *El llano en llamas*”, Patrick Duffey en “Vírgenes, madres y prostitutas: la figura femenina en *El llano en llamas*”, Salvatore Poeta en “Lo erótico en Juan Rulfo (inconsciente y texto en la cuentística rulfiana)”, Francisco Antolín en “Arquetipos femeninos en la obra de Juan Rulfo”, César Valencia en “Juan Rulfo: mito femenino e identidad cultural”, entre otros.

La degradación del cuerpo (y de la moral de los demás personajes), de *aquella cosa* que era Tanilo, de ese *otro-fanático*, se ha desarrollado durante la peregrinación como un proceso de descomposición: primero amaneció lleno de ampollas que se convirtieron en llagas por donde salía una cosa amarilla como agua de nopal (56). Debido a su estado perdió sangre durante el camino hasta convertirse en un cuerpo emponzoñado lleno por dentro de agua podrida que le salía de cada rajadura (58). Esa cosa líquida que era Tanilo también produjo lágrimas que hacían surcos entre el sudor (61) y, finalmente, lleno de agua y desesperación decidió colgarse nopales como escapulario, amarrarse los pies con las mangas de su camisa, ponerse una corona de espinas, vendarse los ojos e hincarse en la tierra para andar sobre los huesos de sus rodillas (62). Ya en Talpa Tanilo bailó dando duros golpes con sus pies amoratados, enfurecido, y azotando su cuerpo contra el suelo que todavía sostenía una larga sonaja entre sus manos salpicadas de sangre. ¿Qué quedó de ese cuerpo que “dejaba en el aire un olor agrio como de animal muerto” (63)?

Esta degradación tiene como punto de partida la comparación con el hervidero de gusanos señalada en el capítulo I. Estos animales, en general, son asociados al proceso de putrefacción y descomposición de la materia. Incluso, en el *Libro de Judit* del Antiguo Testamento, los gusanos son un castigo de Dios que hará germinar el dolor eterno. Este canto tiene por objeto mostrar cómo la fe se convierte en fortaleza para luchar ya que, gracias a esta, Dios interviene por los israelitas para derrotar al rey de Asiria. Los gusanos también son considerados una plaga y catalogados como seres despreciables ya que su movimiento sobre la tierra (arrastre) se asocia a todo un campo semántico relacionado con comportamientos indignos o miserables<sup>25</sup>. De esta manera, el hervidero de gusanos

---

<sup>25</sup> Ser un gusano, según el *Diccionario del Español de México*, es ser alguien insignificante, de poco valor o despreciable. Varios son los ejemplos que dan cuenta de cómo asignamos valores negativos a los animales para degradar a otra persona. Lo anterior es posible gracias a expresiones

apelotonados bajo el sol que se retuercen entre el polvo pone a estos cuerpos humanos y animales como seres que se arrastran, que tienen la piel húmeda, como *esa* “cosa que era mi hermano Tanilo” (*Obra* 62), como un “algo” que se cae sin que las personas noten su presencia. Ese amontonadero de gente cumple un ciclo (rezar, caminar y morir) que se sostiene “esfuerzo tras esfuerzo para ir deprisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata” (61). Esta atmósfera polvorienta se complementa con la somnolencia y cierta inconsciencia que le impidió al hermano de Tanilo y a Natalia determinar la magnitud de la situación. “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. Es algo que no podemos entender ahora; pero entonces era lo que queríamos” (57-58).

El sociólogo Bryan Turner destaca que en los sistemas religiosos el cuerpo es un vehículo para la transmisión de santidad y un símbolo del mal como carne ya que es el medio por el cual se educa nuestra alma, pero a la vez es el obstáculo para nuestra salvación (12). Así, el cuerpo de Tanilo se reproduce constantemente como un símbolo del mal que se interpone entre el deseo de su hermano y Natalia y la posibilidad de conseguir una cura. Hasta después de su muerte persiste como impedimento para alcanzar la salvación: su hermano y Natalia cargan con la culpa de haberlo enterrado y parece que Tanilo, si bien se había curado por fin (Rulfo, *Obra* 59), aún pide ayuda para estar con su esposa. Estas peticiones incluso quedaron plasmadas en su cuerpo que terminó “lleno por dentro y por fuera de un hervidero de moscas azules que zumbaban como si fuera un gran ronquido que saliera de la boca de él” (65). Ya que el cuerpo “es el símbolo religioso por excelencia y el lugar donde se inscriben las utopías de salvación y liberación espirituales”

---

idiomáticas que, en un primer momento, trasladan funciones dadas a los animales a experiencias propias: burro como animal de carga, cerdo como animal sucio e insaciable, rata como animal que toma alimento del medio, entre otros.

(Vallverdú 214), las moscas azules que hacen parte de Tanilo reafirman su corrupción y la culminación de su penitencia.

Puesto que, como menciona Thomas Lyon, en la narrativa rulfiana quienes mueren no están muy lejos de la tierra que una vez habitaron y, además, se siguen relacionando con los vivos (113), la muerte no representa salvación de la culpa congénita de los personajes. Acudo nuevamente a otro texto de Rulfo citado anteriormente que ratifica lo anterior: “Conocí hace poco a un muerto que aprisionó su alma. Me contó que lo habían enterrado vivo, a medio morir, tuvo que venir a agonizar dentro de su sepultura, trasegado por el odio, enfurecido, retorciéndose de la desesperación, sintiendo cómo se le saltaba la sangre por los ojos, enceguedo de sangre y de terror” (*Los cuadernos* 31). Estas líneas reviven la angustia de Tanilo y la condena de los personajes. Es devorado por su sed de salvación, así como los demás son consumidos por el remordimiento. Un cuerpo sumado a otros que anduvieron a rastras, empujados como si los llevaran amarrados para que no se desvíen del camino y amontonados hasta el espanto de saberse heridos y suplicantes camino al matadero.



## Conclusiones

En *El llano en llamas* el círculo del hambre es alimentado por la violencia cotidiana inherente a la condición de vida rulfiana tanto humana como animal que se mantiene gracias a las fuerzas del poder. Esa violencia de la vida cotidiana es, como establece Vital, un indicio doloroso de las crisis que provoca el surgimiento de una nueva época y su difícil convivencia con las ya existentes (22). Esa nueva época de modernización, especifica más adelante, significó el abandono del campo y de las ciudades pequeñas en beneficio de la acelerada urbanización y norteamericanización de la vida económica del país<sup>26</sup> (163).

Así, Rulfo nos permite ver, de primera mano, cómo las vidas han sido secundarizadas. Esto hace que se vean forzados a encontrar aquello que les han robado o que han perdido. Pero el camino hacia esa justicia acrecienta su condición de enajenación y alimenta la destrucción. Los personajes, entonces, mueren sin el perdón que, en muchos casos, buscaron durante toda su vida. No se salvan porque en realidad nunca tuvieron *esa* posibilidad y en esa privación se convierten en una figura fantasmal, en un espectro que solo vive del pasado “como si la memoria se le hubiera hundido en un profundo resuello ... así perdió toda noción del tiempo y de su propia existencia. Desde entonces ya no hubo fechas, ni días, ni años; solo una secuencia vaga, mal alimentada de flaquezas” (*Los cuadernos* 18). En esta anulación de la vida ni siquiera la religión proporciona fe o salvación. Por el contrario, se convierte en otra de las fuerzas que, en este caso, cumple

---

<sup>26</sup> Época de contrastes que para Rulfo fue el escenario con el que se encontró el fotógrafo Henri Cartier-Bresson en 1934 y por ello señala: “Pocos eran los afortunados que habitaban fastuosas mansiones, ajenos por entero al mundo de quienes apenas sobrevivían milagrosamente entre los escombros de una nación en ruinas” (*100 fotografías* 22).

el papel de recordarle a los personajes su condena eterna (porque como se mencionó, en la muerte tampoco se alcanza el descanso).

Ahora bien, dado que padecemos e infringimos violencia sobre el *otro*—animal o el *otro*—humano no importa en qué punto temporal y/o circunstancial de ese círculo estemos: “No hay salvación individual en el círculo. Nadie perdura en lo cíclico” (Maillard 91). “Por eso la muerte es permanente” (Rulfo, *Los cuadernos* 31). Lo anterior dota la narrativa de Juan Rulfo de una singularidad que “crea sus particulares modos de relación con eso que convenidos llamar “realidad”, pero siempre a partir de una relación conflictiva con el sentido, o dicho, de otra manera, de una no-relación con el sentido unívoco (Yelin 24). Esa no coincidencia genera pensamiento y fue la semilla para mi propuesta de lectura a través del límite que establecemos con la vida animal, con ese otro—que a su vez es únicamente un—“ser viviente”. Por ello, la revisión de las relaciones de correspondencia, indexicalidad y/o degradación con la vida animal me permitió configurar otras maneras de pensar las características que nos unen y nos separan con respecto de la animalidad (y que se complejizan e incluso se difuminan) y, sobre todo, estudiar a Juan Rulfo. Ninguno de estos dos aspectos es superior al otro. Son equivalentes. La importancia de esa semejanza, de encontrarme con estas dos dimensiones y dialogar con ellas sin establecer jerarquías, procuré hacer explícita en la introducción. De esta manera, rastrear las huellas del animal se convirtió en un ejercicio más de reconocimiento del conflicto y sus intensidades que de intuición—esta refiere, en parte, al mecanismo de construcción de sus personajes— ya que toda vida animal de *El llano en llamas* se construye y alude directamente a su contexto directo. No se reduce a una metáfora, a un símbolo. No es un instrumento ni ornamento del paisaje. Su aparición/presencia está allí para ser leída desde su excepcionalidad. Es allí donde se transforma y deja de ser una

mera parte del engranaje al servicio del escritor y lector. Así, la vida animal adquiere relevancia.

Lo anterior guarda relación con el análisis que hace Jiménez de Báez de la narrativa de Rulfo: “Su perspectiva rebasa la experiencia autobiográfica, y ahonda en la realidad decantándola de toda ampliación superflua, para entrar en sintonía con las raíces de la tragedia colectiva (78). Realidad “que no deseamos admitir o no queremos reconocer a pesar de que nos circunda de forma permanente. Realidad, en fin, que nos lastima por su lacerante existencia” (Rulfo, *100 fotografías* 21). Esta ampliación superflua que señala Jiménez de Báez es, justamente, la que aleja cualquier lectura reduccionista e instrumentalizadora de la vida animal en esta obra. Acudo nuevamente a su revisión tan precisa de *El llano en llamas* para acentuar lo anterior:

[Rulfo] No se detiene en los símbolos del sentido de la gesta revolucionaria, cuanto en los símbolos de su sentido (familia rota, casa en llamas, tierra desolada y sedienta, culpa caínica y el éxodo que implica, la muerte como fuerza ciega). No importan por eso, ni la anécdota, ni el episodio por sí mismos. El texto acude a ellos para objetivar los principios gestores de ese mundo y de los hombres y su sistema de interrelaciones. (71)

Es en este sistema que se gesta la vida animal o, como advierte Derrida, el otro-animal, el otro como animal, el otro-ser-vivo-mortal, el no-semejante en todo caso, el no-hermano.

Para concluir quiero hacer énfasis en un aspecto que no mencioné ni quise hacerlo hasta este punto. Si bien Rulfo nos enfrenta a un estilo marcado por la brutalidad, este abraza dos sentidos: en la forma nos vemos superados por estructuras asombrosas y cuya apariencia sencilla termina por sumergirnos en un laberinto que necesita de todo nuestro

rigor, y en contenido somos atravesados por la ternura desmesurada y la precisión de la imagen cinematográfica que guía nuestros sentidos y, a la vez, nos invade una pena insufrible. Todo este conjunto logra la certeza extraordinaria de su narrativa. Esto no es un resultado azaroso, sino que da cuenta de un proceso aún más maravilloso: “[La creación] es un estado de ánimo en que tiene que ver la intuición más que el raciocinio; tiene mucho que ver el sentimiento más que la razón, y tiene que ver aún más el proceso de sensibilidad humana que la mentalidad, que el intelecto” (Rulfo ctd en Vital 390).

Nadie más que el propio Rulfo podría finalizar una de las muchas de lecturas que se ha hecho a su pensamiento—además, porque es la única persona capaz de condensar en pocas palabras la grandeza de su obra a pesar de que, en este caso, se refiera a otro artista—. El escritor, respecto a Nacho López, fotógrafo mexicano, expresó las siguientes palabras pertinentes para cerrar esta propuesta: “Su trabajo está lleno de ternura y no intenta denigrar al hombre, sino hacernos ver de cuántas amarguras está hecha la dura vida” (Rulfo, *100 fotografías* 21).

Obras citadas

- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo de Juan Rulfo". *Nueva novela latinoamericana*, vol. I, compilado por Jorge Lafforgue, Paidós, 1969, pp. 85-113.
- Boldy, Steven. "Authority and Identity in Rulfo's El Llano En Llamas". *MLN*, vol. 101, no. 2, 1986, pp. 395-404.
- Butler, Judith. *La vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2006.
- Cragolini, Mónica. "Extraños animales: la presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. 2, 2014, pp. 15-33.
- Coulson, Graciela. "Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo: a propósito de "Talpa" y "No oyes ladrar los perros". *Perspectivas de nueva narrativa hispanoamericana: autores*. Editado por Helmy Giacomán, et al, Ediciones Puerto, 1973, pp. 232-244.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Traducido por Cristina De Peretti y Cristina Marciel. Ediciones Trotta, 2008.
- . *Seminario La bestia y el soberano: volumen I: 2001-2002*. Traducido por Cristina De Peretti y Delmiro Rocha. Ediciones Manantial, 2010.
- Giorgi, Gabriel. "El umbral animal: apuntes sobre algunas ficciones del presente". *Nombres*, no. 22, 2008, pp. 159-170.
- González, Enrique. "La cuestión del límite entre el hombre y el animal en el pensamiento de Jacques Derrida". *Éndoxa: Series Filosóficas*, no. 40, 2017, pp. 291-310.
- Harss, Luis. "Juan Rulfo o la pena sin nombre". *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, 1968, pp. 301-337.

- Jara, Carla. "La fauna simbólica en los cuentos de Juan Rulfo". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 27, no. 2, 2001, pp. 95-108.
- Jurado, Fabio. "Oralidad y orfandad en la escritura de Juan Rulfo". *Enunciación*, vol. 16, no. 2, 2011, pp. 76-86.
- López Mena, Sergio. *El hombre. Juan Rulfo: Toda la obra*. 1.ª reimpresión, coordinado por Claude Fell, ALLCA XX, 1997, pp. 31-41.
- . *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Lyon, Thomas. "Juan Rulfo o no hay salvación ni en la vida ni en la muerte". *Revista Chilena de Literatura*, no. 39, 1992, pp. 97-118.
- Maillard, Chantal. *La compasión difícil*. Galaxia Gutenberg, S.L, 2019.
- Millán, María del Carmen. "Las novelas clásicas mexicanas de los últimos veinticinco años". *Revista Iberoamericana*, vol. 35, no. 69, 1969, pp. 521-529.
- Pastorella, Yessica. *El giro animal y sus funciones en dos narraciones mexicanas contemporáneas: El animal sobre la piedra y El matrimonio de los peces rojos*. Universidad de Perpiñán, tesis de maestría. 2017.
- Peralta, Violeta y Liliana Befumo. *Rulfo: la soledad creadora*. Fernando García Cambeiro, 1975.
- Peirce, Charles. "Ícono, índice y símbolo". *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, 1974, pp. 45-62.
- Portal, Marta. *Rulfo: dinámica de la violencia*. Segunda edición corregida y aumentada, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.
- Rama, Ángel. "Una primera lectura de "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo". *Revista de la Universidad de México*, no. 12, 1975, pp. 1-8.

- Ramírez, Hugo. "El personaje femenino en los cuentos de Juan Rulfo". *Iberoamericana*, vol. 8, no. 30, 2008, pp. 47-63.
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges, Siglo Veintiuno Editores, 2014.
- . "The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling". *Critical Inquiry*, vol. 5, no. 1, 1978, pp. 143-159.
- Ruffinelli, Jorge. "Juan Rulfo". *Para cuando yo me ausente: Juan Rulfo*. Grijalbo, 1983, pp. 35-72.
- Rulfo, Juan. *Cartas a Clara*. Prólogo, edición y notas de Alberto Vital, Editorial RM, 2013, p. 132.
- . *El desafío de la creación. Toda la obra*. 1.ª reimpresión, coordinado por Claude Fell, ALLCA XX, 1997, pp. 388-390.
- . *Los cuadernos de Juan Rulfo*. Transcripción y nota de Yvette Jiménez de Báez, Ediciones Era, 1994.
- . *Obra*. 2.ª edición, Editorial RM, 2019.
- . *Pedro Páramo*. Editorial Bruguera, 1981.
- . *100 fotografías de Juan Rulfo*. Selección de Andrew Dempsey y Daniele De Luigi, Editorial RM, 2013.
- Roffé, Reina. *Juan Rulfo, autobiografía armada*. Ediciones Corregidor, 1973.
- Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales. "Distribución de las especies en México", *Programa de acción para la conservación de especies: Ambystoma*, Comisión Nacional de Áreas Nacionales Naturales Protegidas, 2018, pp. 15-58.
- Shin, Hwayong. "Una lectura de *El llano en llamas* desde Corea: el valor social de la facultad emotiva". *México y la Cuenca del Pacífico*, vol. 3, no. 8, 2014, pp. 75-95.

- Sonesson, Göran. “La Fotografía. Entre el dibujo y la virtualidad”. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, vol. 30, no. 20, 2003, pp. 81-132.
- Suárez, Pablo. “Ética, derecho y política animales: una breve genealogía”. *Animales: filosofía, derecho y política*. Siglo del Hombre Editores, 2021, pp. 11-144.
- Tornero, Angélica. *Ideas que hacen carne: aproximación fenomenológica a El llano en llamas. Juan Rulfo: perspectivas críticas*. Coordinado por Pol Popovic y Fidel Sánchez, Siglo Veintiuno Editores, 2007, pp. 181-204.
- Turner, Bryan. “Introducción”. *La religión y la teoría social: una perspectiva materialista*, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 11-26.
- Vallverdú, Jaume. “El poder sobre el cuerpo y el poder del cuerpo religioso: dos casos para la comparación”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, no. 1, 2012, pp. 209-240.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo: la biografía*. 2.<sup>a</sup> edición, Editorial RM, 2017.
- Jiménez de Báez, Yvette. “Lecturas de El llano en llamas”. *Juan Rulfo: del páramo a la esperanza*. Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 71-116.
- Yelin, Julieta. “Sobre la literatura de animales: apuntes para una crítica indisciplinada”. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. I, 2015, pp. 15-34.