CAMINO DE LA VIDA:
“NOS HAN DADO LA TIERRA” DE JUAN RULFO

POR

FRANÇOISE PERUS
Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM

El primero de los cuentos publicados por Juan Rulfo, y primero también de los que integran *El Llano en llamas*, “Nos han dado la tierra” (1945), es probablemente uno de los más conocidos, citados y analizados por la crítica especializada. A tal punto que su interpretación no pareciera plantear mayores problemas, acaso por la franca ironía que se desprende de la alusión explícita a una reforma agraria que repartió tierras a todas luces imposibles de cultivar.¹

En términos generales, las lecturas que privilegian este aspecto del cuento, inducidas por su mismo título, se quedan a nuestro juicio en el plano de los contenidos manifiestos, y se colocan casi exclusivamente en la perspectiva de los caminantes, de regreso a sus moradas después de entrevistarse con las autoridades gubernamentales. Subrayan por otra parte la ausencia de una acción propiamente dicha, y ubican el valor artístico del cuento en su ritmo narrativo, en la “oralidad” de las voces enunciativas, y en el rompimiento con la tradición narrativa realista, que solía proporcionar una visión de los sectores populares desde arriba y desde fuera. El colocarse en la perspectiva de los caminantes y adoptar un estilo narrativo “oral” conduce en efecto a remplazar dicha visión por otra, desde dentro de la conciencia de los personajes.

Ahora bien, y sin menospreciar el valor de los análisis anteriores, nos parece dudoso que la adopción de esta “visión con” conduzca tan sólo al descubrimiento de lo que la tradición realista no se había cansado de denunciar, a saber, la miseria campesina y la colusión de las autoridades agrarias con los terratenientes. Por lo demás, una lectura atenta de los demás cuentos de *El Llano en llamas* muestra que, en la mayoría de ellos, los contenidos manifiestos suelen constituir “pistas falsas” que el lector tiene que remontar, en busca de otros derroteros que conduzcan al descubrimiento de “verdades” menos evidentes. La “visión con” supone en efecto no adelantarse a los personajes, permanecer en todo momento *detrás* de ellos para alcanzar a “ver” *con* ellos hacia otros lugares que no sean los acostumbrados (en este caso, la simple denuncia ideológica y política, ya machacada por la tradición narrativa de la que pareciera estarse deslindando el narrador jalisciense). En este punto, discrepamos de William Rowe, cuando afirma que el lector tiene que ubicarse a la vez

¹ Ésta es, por ejemplo, la interpretación que propone J.C. González Boixo en *Claves narrativas de Juan Rulfo*. Matices más, matices menos, esta misma interpretación vuelve a encontrarse en muchos análisis críticos, cuya lista sería imposible reproducir aquí.

junto a los personajes y delante de ellos para una justa evaluación de su comportamiento (capítulo 2, “Mexican History and Society”). Apelando a Franz Fanon, Rowe introduce en su libro –en otros muchos aspectos sumamente agudo– una dicotomía entre la naturaleza y la cultura, que proyecta sobre el comportamiento de los campesinos defraudados, para ver en sus respuestas una forma de negación y de sustracción a cualquier forma de poder instituido. Nuestra discrepancia con el planteamiento de Rowe no radica tanto en el juicio que formula –sin duda discutible–, cuanto en la posición que esta misma formulación asigna implícitamente tanto al lector del cuento como a los personajes. En efecto, al colocar al lector por encima de los personajes –y no detrás de ellos–, Rowe vuelve de hecho a convertirlos en *objetos* de una evaluación externa. Sin embargo, Rulfo no sólo los concibió como *sujetos* de su propia visión del mundo, sino que procuró hacer descansar la configuración del objeto de la representación artística –distinta, como veremos, de los juicios que puedan merecernos los personajes– en la jerarquización y orquestación de las diferentes voces implicadas en el relato. Y, en esta orquestación jerarquizada, el narrador no aparece nunca como portador de una “verdad” superior a la de los personajes. Su papel consiste más bien en ir en pos de la “verdad” del, o de los personajes, y en guiar al lector, desconcertándolo, hacia el descubrimiento de esta “verdad”, a la que él mismo se somete.

Por otra parte, y volviendo ahora a la crítica que destaca el estilo “oral” del cuento, pensamos que, en los relatos de Rulfo, la “oralidad” no se reduce a una mera cuestión de estilo, de ritmo o de entonación. De ser así, el arte del jalisciense no pasaría de una gran sensibilidad de oído y de una particular destreza en la reproducción “pictórica” del habla rural de los habitantes de su tierra natal. Pero este afán ya estaba inscrito en la tradición narrativa mexicana y latinoamericana desde tiempos atrás, y pensamos que, si bien Rulfo supo asimilar dicha tradición con esmero, sus propias búsquedas van en otra dirección. En él, la asunción de la “oralidad” atañe a la configuración misma del objeto de la representación artística y al valor ético-cognitivo de ésta, y como tal, redefine también sus propias relaciones con la tradición letrada hasta entonces existente.

Con base en estas consideraciones previas, y con el fin de desentrañar la peculiaridad de la *poética narrativa* de “Nos han dado la tierra”, proponemos volver al examen detenido de la manera en que la voz narrativa va construyendo juntos el objeto de la representación y la imagen del lector virtual, regulando la atención de éste, conjuntamente, hacia la transformación de las coordenadas espacio-temporales involucradas en la caminata de los protagonistas, y hacia las diversas voces que intervienen en el relato. En este *ir construyendo* a la par el objeto de la representación y la imagen del lector virtual, que ha de entenderse también como una forma de la voz enunciativa de *irse construyendo a sí misma*, acaso podamos descubrir otra manera –ni estática, ni cerrada– de concebir el objeto de la representación artística. Y acaso podamos también acceder a otras maneras de ir conociendo y valorando, más acordes con la reelaboración de aquella “visión con” que caracteriza muchos de los relatos de Rulfo.

Con todo, al insistir en la “visión con”, recalcando la conveniencia para el lector de rehusar la tentación de colocarse por encima o por delante de los personajes, no pretendemos que éste tenga que quedar prisionero de la perspectiva de éstos. En otros cuentos de *El Llano en llamas*, la intervención de un narrador en tercera persona, o la figuración de la presencia de un interlocutor activo aunque silente, contribuyen sin duda a restablecer el distanciamiento

del lector, o a desestabilizar el aparente monólogo del personaje. En el caso de “Nos han dado la tierra”, debido a la identificación casi inmediata de la voz narrativa con uno de los hombres que van caminando e intercambiando con sus acompañantes una que otra observación acerca de la tierra que les “repartieron”, la forma en que ha de abrirse paso el distanciamiento o la extraposición del lector plantea problemas específicos, que abordaremos en su momento.

I. LA VOZ Y LA FORMA NARRATIVAS

Antes de configurarse como un “nosotros”, y luego como un “yo” que se ubica de muy diversas maneras respecto de estos “otros” que van desgajándose del “nosotros” primero, la voz enunciativa de “Nos han dado la tierra” se presenta inicialmente bajo la forma desconcertante de un “se”, neutro e indiferenciado. Esta forma resulta algo extraña, por cuanto pareciera descartar las dos modalidades más tradicionales de ubicar al lector respecto de la focalización adoptada por la narración: la “impersonal” y externa de la narración en tercera persona, por un lado, y la que se asume plenamente como proveniente del “yo” de un narrador en primera persona, por el otro. El uso del “se” establece en efecto una serie de ambigüedades, no sólo respecto de la focalización –que se presenta entonces como una fusión de lo interno y lo externo–, sino también respecto de la figura del narrador, cuya identidad se diluye en la forma indiferenciada del “se” y puede resultar tanto singular como plural:

Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, *se* oye el ladrar de los perros.
Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después, que no *se* podría encontrar nada del otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. *Se* oye que ladran los perros y *se* siente en el aire el olor del humo, y *se* saborea el olor de la gente como si fuera una esperanza.
 Pero el pueblo está todavía muy lejos. Es el viento el que lo acerca. (Rulfo, *El llano...* 9)

A estas ambigüedades primeras, y a la imposibilidad para el lector de identificar la voz enunciativa más allá de su relación con la acción de ir caminando, se suma por otra parte el uso reiterado de una serie de términos (pronombres, adverbios, locuciones o adjetivos) no menos indeterminados y desconcertantes: “ni una raíz de *nada* que *nada* habría *después*; que no *se* podría encontrar *nada al otro lado*. Pero sí, hay *algo*, hay *un* pueblo” (9). De tal suerte que, en este caminar por un camino yermo y “sin orillas”, no son sólo las identidades las que parecieran haberse desdibujado, sino también las coordenadas espaciales y temporales.

Bajo esta modalidad narrativa, los tres primeros párrafos configuran una primera unidad textual, que se rompe con la aparición de un plural en primera persona: “Hemos venido caminando desde el amanecer” (9). El valor de esta primera unidad radica en que los tres párrafos que la componen esbozan, de muy diversa manera, el doble movimiento en torno al cual habrá de organizarse el relato: el movimiento de acercamiento con el pueblo, que pareciera conferir de pronto sentido y orientación a aquel caminar hasta hace poco privado de puntos de referencia precisos, por un lado; y, por el otro, el reiterado movimiento de diferimiento del encuentro con la “esperanza”, por ahora representada por ese mismo pueblo.

El primer párrafo consta de una sola frase que se estira sin que la vista logre asirse de nada, y consiste en la enumeración “progresiva” de la carencia de signos de vida que va registrando una mirada que, después de elevarse, va de arriba hacia abajo, y luego hacia dentro: “ni una *sombra* de *árbol*, ni una *semilla* de *árbol*, ni una *raíz* de *nada*” (9). Este deslizamiento de la frase y de la vista no se detiene sino con el despertar del oído y la mención del repentino ladrar de los perros.

El segundo párrafo, más largo y sintácticamente más complejo, puede entenderse a su vez como una expansión de los términos involucrados en esta primera oposición entre la ausencia de vida –sintetizada por el término “nada”, que vuelve a repetirse de manera obsesiva antes de convertirse en “algo”– y el ladrar de los perros, retomado también en esta vuelta del pensamiento sobre sí mismo. Con todo, en dicha vuelta, cada uno de los términos presentes en el primer párrafo adquiere contornos nuevos. Mientras el “caminar” se convierte en un “camino sin orillas” en donde el “después”, el “otro lado” y el “final” se extravían y desvanecen en la “llanura rajada de grietas y arroyos secos” –dando así a entender la pérdida de referencias espaciales y temporales–, la “nada” contrasta de pronto y nuevamente con un “algo”, que el ladrar de los perros deja entrever ahora como la existencia de un pueblo. Aunque no especificado aún –se trata tan sólo de *un* pueblo–, éste empieza a concretarse con la reiterada mención del “olor”: el del humo primero, el de la gente después. Sin embargo, y contrariamente a lo que podría esperarse, estas nuevas señales de vida no convierten a ese pueblo en una meta, sino en algo así “como una esperanza”. El matiz no carece de relevancia, por cuanto ésta “como esperanza” es, como veremos un poco más adelante, no sólo la que habrá de orientar el resto de la caminata, sino también la que servirá de acicate para la concreción de la forma, todavía indecisa, de la narración.

En cuanto al último de los tres párrafos –sumamente breve y sin complicaciones sintácticas–, no hace sino reiterar la renovación de la distancia que separa a los hombres que van caminando del encuentro anhelado con esa “como esperanza”, que el viento acercó ilusoriamente. Queda así formulado con toda precisión, al final de la primera unidad textual, el núcleo temático en torno al cual habrá de organizarse el relato.

Ahora bien, el sistema de paráfrasis que instauran estos tres primeros párrafos no tiene por sola función la de ir precisando el núcleo temático que habrá de explorar la narración. Proporciona también algunos datos, si no exactamente acerca de quien está narrando, al menos acerca de lo que motiva el desencadenamiento de la narración. El ladrar de los perros, el olor del humo y el “saborea(r) ese olor de la gente como si fuera una esperanza” (9) promueven la puesta en marcha –o el reinicio– de un pensamiento detenido y silenciado por tantas horas de caminar, anonadado por el sol, y privado de toda referencia concreta. Por ahora sólo sugerida, esta motivación se precisa un poco más adelante, cuando –ya individualizada la voz narrativa y luego de una vuelta transitoria al “nosotros” primero y al “se” impersonal después– el sujeto de la narración apunta:

No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le reseca a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello.

Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar. (10)

El lector puede suponer entonces que el relato consiste, al menos en parte, en el (re)inicio de una suerte de monólogo interno, que anticipa de algún modo el reencuentro con las pláticas pueblerinas y el recuento de las experiencias individuales o colectivas. Bajo este supuesto, el “uno” y el “se” no responderían, así pues, a la sola imposibilidad primera de individualizar la palabra. Expresarían también el deseo anticipado de concitar la presencia del futuro auditorio, de socializar la propia experiencia, y de conferir a esta experiencia el valor de una verdad compartida. Con todo, hemos señalado ya que el pueblo, y la esperanza que su existencia deja entrever, no se presentan en el cuento como la meta por alcanzar. Por ello, figuran tan sólo la expectativa difusa que desencadena la palabra silenciada y que brinda al relato la forma particular en la que habrá de asentarse su poética.

El otro aspecto de la primera unidad textual que aún queda por explorar atañe al problema de la pérdida de coordenadas espaciales y temporales, y a la asociación de esta pérdida con la ausencia de individuación del narrador y de los caminantes. No sólo no sabemos quién habla, ni quién o quiénes se hallan caminando, sino que la misma percepción de la llanura se desdibuja ante la imposibilidad de hallar referentes concretos que orienten y confieran sentido de progresión a la acción de caminar. A este respecto, conviene reparar en el reiterado esfuerzo inicial de la voz narrativa por asirse de denominaciones que se escurren (ni ... ni, nada ... nada), hasta cristalizar en la imagen visual de una extensión infinita, “rajada de grietas y arroyos secos”. La evocación del pueblo, en cambio, se traduce en una serie de verbos y predicados que convierten a la percepción sensorial –que se desplaza entonces de la vista hacia el oído, el olfato y el tacto– en una forma de acción (“se oye se siente se saborea”). En esta forma de acción, ligada al renacer de los sentidos, ha de incluirse también, y por supuesto, el mismo hecho de recobrar la palabra y empezar a narrar. Conviene subrayar además que, al vincularse con percepciones sensoriales diversas que anticipan a la vez que recuerdan la existencia de la vida, este acto de recobrar la palabra proporciona claves esenciales para la compenetración con la poética del relato.

En efecto, la desestabilización de las convenciones narrativas más socorridas en esta primera unidad textual –formalmente distinta de una narración que no empieza propiamente sino hasta “Hemos venido caminando desde el amanecer”– invita al lector a descartar de entrada estas mismas convenciones, a reparar en la insólita movilidad de las orientaciones de la voz enunciativa, y a seguir sus desplazamientos con suma atención. Por ahora, la indisoluble unión de las facultades perceptivas con la anticipación y el recuerdo de la vida deja suponer que el objeto de la representación artística habrá de situarse en torno a los diversos movimientos implicados en la distancia imprecisa que separa aquella “como esperanza” varias veces diferida del anonadamiento del cual se empieza a emerger.

II. UN “AQUÍ” EN MOVIMIENTO

Ahora bien, pese a las indicaciones que proporciona la primera unidad textual, la delimitación de los diversos tiempos y movimientos que marcan la progresión del relato presenta no pocas dificultades. En efecto, al movimiento de los caminantes hacia el pueblo se suman los de la voz narrativa que se desplaza ahora del “se” hacia el “nosotros” primero, hacia el “yo” después, y por último hacia el “ellos”; que une el recuerdo y la anticipación con la percepción actual; y que acoge también las voces de quienes acompañan al narrador,

confrontándolas con las propias cavilaciones. Para no contravenir *los movimientos de la narración*, y para lograr desentrañar las transformaciones que conducen al surgimiento del acontecimiento artístico propiamente dicho, en adelante procuraremos atenernos a los modos en que se conjugan estos diversos movimientos en la construcción progresiva del objeto de la representación artística.

Luego de la *mise en place*, en lo que hemos denominado la primera unidad narrativa, de las principales coordenadas que han de guiar al lector hacia la poética del cuento, podemos delimitar una segunda unidad que concluye con “Aquí así son las cosas. Pero a nadie le da por platicar” (10). Lo que caracteriza esta segunda unidad es en primer término el espacio, el tiempo y la identidad recobrados. En ella, la voz narrativa se personaliza, adquiriendo primero la forma del “nosotros”, y luego la de un “yo”, que enumera y nombra cada uno de sus acompañantes, ubicándolos además con toda precisión en la composición del grupo en marcha:

Ese alguien es Melitón. Junto con él, vamos Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro. Yo los cuento: dos adelante, otros dos atrás. Miro más atrás y no veo a nadie... (9)

A esta identificación y ubicación espacial precisas de quienes van caminando y de quien, de entre ellos, asume la voz narrativa, se suman por otro lado unas cuantas indicaciones temporales muy concretas:

Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:
–Son como las cuatro de la tarde.
Este alguien es Melitón... (9)

Mientras estas precisiones temporales –junto con la mención del sol, colgado del cielo– reconfiguran la primera frase del cuento (“Después de *tantas horas* de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol...”), la identificación de los caminantes, su disposición espacial en la marcha y la personificación del narrador responden, reconfigurándolas, a las ambigüedades del “se” y a la ausencia de referentes espaciales de los cuales asirse. Con todo, en este paso del anonadamiento primero a la concreción actual, nótese primero el recurso transitorio al “alguien”, y luego el hecho de que los referentes espaciales ahora encontrados no pertenecen al entorno natural: provienen de la identificación de los acompañantes del narrador, cuya mirada –¿suscitada por la irrupción de la voz de uno de ellos?–, empieza a reparar en la composición y la disposición del grupo en marcha. Y nótese así mismo que esta mirada transita subrepticamente de lo interno a lo externo y viceversa (“Somos cuatro. Yo los cuento: dos adelante y dos atrás”). Este tránsito sutil de una posición a otra justifica así la diferenciación entre la palabra interna del narrador y la de sus acompañantes; diferenciación que, más adelante, permitirá contrastar los puntos de vista y el asomo de polémica. Esta diferenciación se introduce mediante el paso del “Entonces me digo: ‘somos cuatro’” a una enunciación no entrecomillada (y por lo tanto parcialmente asumida por la voz enunciativa), que vuelve a conjugar el “nosotros” y el “yo”, y a manejar la implícita dualidad de puntos de vista antes anotada:

Hace rato, como a eso de las once, éramos veintitantos; pero puñito a puñito se han ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros. (9)

Esta rememoración del pasado inmediato tampoco carece de importancia. Une la percepción actual al recuerdo, anticipa el valor colectivo de la experiencia que se empieza a narrar, y acaso evoca también de soslayo una doble pérdida: la de la vigilia, en las horas en que el sol golpea más fuerte, entre las once y las cuatro, por un lado; y la de una colectividad mayor y potencialmente más vigorosa y esperanzadora, por el otro. Con lo cual volveríamos a tocar el “nudo” de la esperanza diferida –¿o defraudada?– que hemos identificado en su momento como núcleo generador del relato.

De ser así, se justificaría también el enlace contiguo con la intervención de Faustino (“–Puede que llueva ...”), y el “Puede que sí”, pensado mas no pronunciado en voz alta, que el narrador atribuye a todos y cada uno de los caminantes. En cuanto al “No decimos lo que pensamos”, con que a continuación principia el párrafo siguiente, refuerza la idea del asomo de una esperanza que nadie se atrevió a formular en voz alta. Pero no sólo eso: introduce también las precisiones que analizamos con anterioridad acerca de las condiciones de enunciación del relato. De modo que, al final de esta segunda unidad, quedan debidamente establecidas las condiciones de la enunciación, su núcleo generador, y los principales movimientos y orientaciones de la voz enunciativa. En adelante, la progresión del relato habrá de girar en torno a diversos núcleos temáticos vinculados con la tierra: la eventualidad de la lluvia, el recuerdo del periodo armado (¿Revolución o guerra cristera?), la frustración a raíz de la entrevista con las autoridades agrarias, la vuelta a la realidad del Llano, y la confrontación entre los diversos puntos de vista de los caminantes.

El cierre del cuento, con el paso de Esteban a primer plano y la llegada de los hombres al pueblo, plantea otros y nuevos problemas que analizaremos en su momento. Por ahora, y para poder sopesar el valor de este último giro de la narración, conviene detenernos en la configuración de los núcleos temáticos que acabamos de enumerar, advirtiendo de entrada que sus contornos no son siempre muy nítidos. Aun cuando surgen puntuados por la marcha de los protagonistas, cuyos tiempos y modalidades se registran ahora con precisión, el entrevero de la percepción actual con la remembranza y la expectativa difusa tiende a producir una serie de interferencias que contribuyen a desdibujar sus límites textuales.

El primero de estos núcleos temáticos atañe a la eventualidad de la lluvia, formulada en la segunda unidad narrativa por Faustino, de la misma manera escueta en que Melitón señaló antes que eran las cuatro de la tarde. Principia con “Cae una gota de agua grande, gorda ...” (10), y termina con “a no ser eso, no hay nada” (11). Toda esta unidad se halla en boca del narrador, y puesto que no está entrecomillada, podemos admitir que obedece a la modalidad del monólogo interno; o mejor dicho, a la del monodílogo, por cuanto deja suponer la existencia virtual de un interlocutor –¿auditor o lector?– mudo pero activo. En efecto, volvemos a encontrar en esta nueva unidad las oscilaciones entre el “se”, el “nosotros” y el “yo”, cuyo valor interlocutivo hemos señalado en su momento:

Nosotros esperamos a que siga cayendo más. No llueve. Ahora si *se* mira al cielo *se* ve a la nube aguacera corriéndose muy lejos, a toda prisa Ahora *volvemos* a caminar. *Y a mí se me ocurre* que hemos caminado más de lo que llevamos andando. Se me ocurre eso. (10; énfasis mío)

Esta presencia implícita vuelve por lo demás a encontrarse en la formulación de preguntas como éstas: “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?” (10), e incluso en formulaciones como las que siguen, en donde pueden percibirse las resonancias orales de las tertulias pueblerinas:

De haber llovido quizá se me ocurrieran otras cosas. Con todo, yo sé que desde que era muchacho, no vi llover nunca sobre el Llano, lo que se llama llover. (10/11)

Ahora bien, desde el punto de vista de la configuración del objeto de la representación, esta tercera unidad se desenvuelve en tres tiempos, cuyo movimiento único desemboca en una percepción y representación de la llanura algo distinta de la del inicio. El primer tiempo se refiere a la frustrada caída de la lluvia, registrada por el narrador pero vivida por el conjunto de los caminantes, embargados por una misma esperanza. La descripción es sumamente precisa, lo mismo que el registro de las actitudes de los hombres a la expectativa: alterna la frase larga, que reproduce el movimiento de la mirada expectante, con el dato contundente: “Cae una gota de agua grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. Cae sola” (10). El desvanecimiento de la esperanza se registra en forma semejante: acompañando la mirada que ve alejarse la nube aguacera, se detiene un momento en las sombras azules de los cerros lejanos, y regresa luego a la tierra, cuya “sed” puede entenderse como la de los mismos caminantes defraudados.

El segundo tiempo, luego de una pausa (“Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar”), reintroduce la reflexión interna del narrador bajo la modalidad monodialógica que hemos analizado con anterioridad, y apela a una rememoración que sirve de contrapunto a la expectativa frustrada. Esta rememoración trae consigo la apelación exacta de lo que antes era tan sólo una “llanura rajada de grietas y arroyos secos” —y se designa ahora como “el Llano” (con mayúscula)—, y enlaza con una reconfiguración parcial de la imagen primera, en el tercer tiempo de esta unidad narrativa.

Aunque el narrador, dentro de cuya voz se perciben claramente los ecos de conversaciones pueblerinas anteriores, vuelve insistentemente sobre la idea inicial de que “no hay nada” y la repetición del “ni ...ni” con que principiaba el relato, estas reiteraciones se hallan matizadas ahora de dos maneras distintas. En primer lugar, por la aparición, por dos veces consecutivas, de una misma restricción: “*A no ser* unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; *a no ser eso*, no hay nada (11, énfasis mío)—; y, luego, por la resemantización del “no hay nada” mediante otra formulación, a la vez previa y contigua: “No, el Llano no es *cosa que sirva*”, eco probable también de tertulias anteriores.

Esta reformulación parcial trae aparejado otro contraste entre el presente y la memoria de otros tiempos:

Y por aquí vamos nosotros. Los cuatro a pie. *Antes* andábamos a caballo y traíamos terciada la carabina. *Ahora* no traemos siquiera la carabina. (11; énfasis mío)

En la nueva unidad temática introducida por este cambio de perspectiva, no queda claro si el uso anterior de la carabina y el caballo al cual se alude se refiere a otras formas de vida

—como la caza de conejos, pájaros o huizaches—, al periodo armado de la Revolución, o a la guerra cristera. Probablemente a unas y otras, puesto que a continuación, el narrador recuerda también el desarme, en forma por cierto bastante paradójica, y sin duda irónica:

Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle, viéndolo a toda hora con “la 30” amarrada a las correas. (11)

La misma ironía, que busca subrayar el carácter pacífico —verdadero o fingido— de los hombres de la región, despunta en el nuevo giro de la reflexión del narrador, traído por el recuerdo de los caballos:

Pero los caballos son otro asunto. De venir a caballo ya hubiéramos probado el agua verde del río, y paseado nuestros estómagos por las calles del pueblo para que se les bajara la comida. Ya lo hubiéramos hecho de tener todos aquellos caballos que teníamos. Pero también nos quitaron los caballos junto con la carabina. (11)

Más que la crítica implícita a las modalidades del desarme, lo que, desde el punto de vista de los movimientos del texto que venimos examinando, importa subrayar, es de nueva cuenta la forma en que el recuerdo y la anticipación —aquí, la del goce, y a continuación la del trabajo— se unen para dar lugar a una nueva (re)formulación de la percepción del Llano:

Vuelvo hacia todos lados y miro el Llano. Tanta y tamaña tierra *para nada*. *Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga*. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de los agujeros, y luego que sienten la tatemá del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, *cuando tengamos que trabajar aquí*, ¿qué haremos para enfriarnos del sol, eh? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la trabajáramos. (11/12; énfasis mío)

Repárese aquí en la reiteración del término “nada”, esta vez bajo la forma de “para nada”, que hace eco a la transformación anterior del “no hay nada” en “a no ser eso, no hay nada”, bajo el influjo de la mención previa de que “el Llano no es cosa que sirva”. Y regístrese también la formulación sintética del problema de la percepción que caracteriza la narración y los esfuerzos del narrador por superar aquella “nada” agobiante: “Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga”. Pero adviértase además en que este problema de percepción aparece indisolublemente ligado a las interferencias entre unos recuerdos gozosos y unas esperanzas frustradas, que tienden a confundirse. Así es como la perspectiva de futuro —“cuando tengamos que trabajar aquí”— trae aparejado el recuerdo de la entrevista con las autoridades agrarias en la unidad narrativa siguiente.

Esta nueva unidad consiste en un relato dialogado, relativamente largo y “pictóricamente” reproducido —a la manera de muchos relatos populares orales— de aquella frustrada entrevista. A la extensión acordada por el narrador a la remembranza de este diálogo se debe muy probablemente buena parte del privilegio que le ha conferido la crítica en la interpretación del cuento. A esta extensión se suman los contenidos explícitos del diálogo, que recuerdan sin duda toda una corriente literaria ya establecida. Pensamos, sin embargo, que la evocación

de este diálogo ha de ubicarse en el movimiento de la narración en su conjunto, como una entre otras de las tantas manifestaciones de aquella compleja conjunción de esperanza y recuerdo, que devuelve constantemente al narrador a sus reiterados esfuerzos por superar la “nada” presente. Así se explica, a nuestro modo de ver, el hecho de que este frustrado diálogo desemboque de nueva cuenta en otra reconfiguración de la imagen del Llano, y en la reformulación de cierta idea –ya enunciada con anterioridad– que tiene el narrador acerca del sentido de este ir caminando sin poder asirse de ninguna referencia precisa:

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de *algo*, para ver si *algo* retoña y se levanta. Pero *nada* se levantará de aquí. *Ni* zopilotes. *Uno* los ve allá cada y cuando, muy arriba, volando la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, *donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando*. (13; énfasis mío)

Luego de la reaparición del aparejamiento de los términos “algo” y “nada”, constitutivo de la oposición sentada en la primera unidad textual, y del regreso momentáneo al “uno”, a la vez neutro y genérico, proveniente de esta misma unidad, la última frase retoma la formulación del narrador a propósito de la lluvia que no llegó a caer: “Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andando” (10). La reiteración de esta idea remite sin duda a la caminata misma, privada de las referencias espaciales concretas que permitieran medir el avance de los caminantes. Sin embargo, la formulación ha de vincularse también con los movimientos de la conciencia del narrador, con este permanecer aprisionado entre la esperanza y el recuerdo que hace que, al frustrarse la primera, la conciencia vuelva constantemente hacia el segundo, que tiende a inmovilizarla. En otro plano, esta misma formulación metafórica podría estar aludiendo también al proceso histórico: al movimiento armado y su desarme, y a las modalidades aberrantes de una reforma agraria ilusoria y frustrante.

Todos estos elementos se conjugan de hecho en la transición entre la unidad dedicada a la entrevista con las autoridades agrarias y la siguiente –previa a la llega al pueblo–, en donde otro personaje, hasta entonces silencioso y olvidado, pasa a primer plano. Dicha transición se opera a partir de la reconfiguración de aquel “nudo que somos nosotros” (9), que hemos señalado en su momento como el eje móvil que propiciaba el restablecimiento de las coordenadas espaciales y temporales de la caminata. Esta reconfiguración se opera mediante las intervenciones sucesivas de los cuatro caminantes: la de Melitón primero (el que al principio había precisado la hora); la de Faustino luego (el que había vislumbrado la posibilidad de la lluvia); y, por último, la de Esteban, después de un monólogo interno del narrador, en el cual éste descargaba en contra de Melitón la frustración que todos parecen estar viviendo. El tema de la controversia entre los cuatro caminantes es, desde luego, la tierra que les han dado –asociada con el recuerdo de la época en que todos andaban a caballo–, a la que Melitón quisiera convertir en esperanza de futuro:

Melitón dice:
–Ésta es la tierra que nos han dado.
Faustino dice:
–¿Qué?

Yo no digo nada. Yo pienso: “Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no, ¿por qué dice lo que dice? ¿Cuál tierra nos han dado, Melitón? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos”.

Melitón vuelve a decir:

–Servirá de algo. Servirá aunque sea para correr yeguas.

–¿Cuáles yeguas?– le pregunta Esteban.

Yo no me había fijado bien a bien en Esteban. Ahora que habla, me fijo en él. Lleva puesto un gabán que le llega al ombligo, y debajo del gabán saca la cabeza algo así como una gallina ... (13/14)

La mención de la anterior ausencia de reparo en Esteban, y el hecho de que éste –con su gallina bajo el brazo– sea el único personaje que el narrador llega a describir, y con quien llega también a establecer un diálogo, no pueden ser elementos casuales. En este punto, cabe subrayar que, con su pregunta irónica y concreta –“¿Cuáles yeguas?”–, la intervención de Esteban corta de tajo aquel “nudo”, o entrevero de esperanzas y recuerdos, que obnubilaba la percepción del narrador (y probablemente también las de Melitón, por lo de las yeguas, y de Faustino, por lo de la lluvia). Con los ojos obsesivamente puestos en el Llano en busca de signos de vida y esperanza, cuya escasez o inutilidad lo devolvían inexorablemente a esa “nada” que pauta cada uno de los núcleos temáticos del relato, el narrador no había reparado en la presencia de Esteban, a quien tenía al lado –¿o atrás, o adelante?–, y menos aún en la gallina que éste llevaba bajo el brazo.

El paso de Esteban a primer plano, con su ironía incisiva y su gallina, pueden considerarse, así pues, como una forma de regreso a “la realidad”, de salida de la obnubilación y el ensueño hacia lo concreto de la vida, que por cierto siempre estuvo ahí junto, a todo lo largo de la agobiante caminata. Aun cuando la gallina de Esteban contrasta burlonamente con las yeguas –y los caballos– con que soñaban Melitón y el mismo narrador, y pudiera interpretarse también como un regreso a la vida “natural” (esto es, la de la economía de subsistencia, por negación de toda forma de vida institucionalizada –lo que por cierto desmiente la mención posterior del arrendamiento² por parte del mismo Esteban–), no pensamos que esta oposición entre naturaleza y cultura sea pertinente. Lo concreto de la vida, que irrumpe con la intervención y la *presencia* sorprendidas de Esteban, no remite tan sólo a formas de organización social premodernas –¿y por ello “naturales”?–. Involucra ante todo

² En las versiones primeras del cuento, publicadas en *Pan y América*, Esteban decía: “Por aquí me voy yo”. La modificación (“Por aquí arriendo yo”) introduce una serie de ambigüedades, dados los múltiples sentidos del verbo arrendar, que no creemos se deban reducir al mexicanismo o localismo de la nota filológica de Sergio López Mena en la edición crítica, coordinada por Claude Fell para la colección *Archivos*: “arrendar: tomar camino, ir por alguna parte”. *Juan Rulfo. Toda la obra*, Claude Fell coordinador. Además de “ceder o adquirir mediante precio el aprovechamiento temporal de cosas inmuebles” (Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*), el verbo arrendar tiene también el sentido de “atar o asegurar por las riendas una caballería”. Este último sentido también podría estar presente, dada la “sustitución” de los caballos y las yeguas con que soñaban los caminantes por la gallina de Esteban, que vive en su corral. El otro sentido que proporciona el diccionario de Julio Casares es el de “imitar o remedar la voz o las acciones de alguno”. Pensamos que esta acepción tampoco está reñida con el papel de Esteban en el giro de la narración.

formas de percepción y de relación del hombre con su entorno, que aparecen en cada momento como plenamente “culturales”; vale decir, vinculadas a recuerdos y esperanzas compartidos, aunque confundidos por la frustración –en buena medida social y por lo tanto histórica y cultural– de las segundas. Por lo mismo, nos parece de primordial importancia subrayar una vez más que, en la trayectoria figurada por la caminata de los hombres por el Llano, el recobro de las coordenadas espaciales y temporales y de las identidades individuales aparece ligado a la irrupción o al presentimiento de la *voz del otro* (el pueblo). Y más aún, que la posibilidad de recobrar estas diversas formas de orientación se halla vedada cada vez que los caminantes parten de la simple búsqueda de referentes puramente externos.

Por ello, la descripción –breve pero sugerente– de la gallina de Esteban (“Se le ven los ojos dormidos y el pico abierto como si bostezara” 14) es casi humana, y el diálogo que sigue entre aquél y el narrador descarta implícitamente toda función utilitaria de la gallina. Subraya más bien, junto con la notación siguiente –“... se la acomoda bajo el brazo y le sopla el aire caliente de su boca”–, el cuidado amoroso de su dueño para con el ser vivo con quien comparte la existencia cotidiana.

La última unidad narrativa del relato destaca a su vez por el sentimiento de gozo que embarga a los caminantes al bajar por el derrumbadero –con Esteban zangoloteando alegremente a su gallina por delante–, y reencontrarse con la tierra polvorosa, pero viva y sabrosa, con el río y sus casuarinas y chachalacas, y con todos los ruidos del pueblo:

Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero *nos gusta* llenarnos de polvo. *Nos gusta*. Después de venir durante once horas pisando la dureza del Llano, nos sentimos *muy a gusto* envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y *sabe* a tierra.

Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes. Eso también es lo que *nos gusta*.

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*. Esteban ha vuelto a abrazar su gallina cuando nos acercamos a las primeras casas ... (15; énfasis mío)

Junto con la reiteración del “nos gusta” y las diversas notaciones sensoriales, cabe subrayar que el tiempo de la caminata adquiere ahora toda su precisión –“once horas”³–, y

³ Respecto de la aparición de esta precisión temporal en la última unidad narrativa, no está por demás recordar la modificación introducida por Rulfo a las primeras versiones del cuento, publicadas en la revistas *Pan y América*. En éstas, la frase con que principia el cuento decía: “Después de caminar diez horas sin hallar...”. Esta precisión temporal desaparece de la versión definitiva con la que estamos trabajando –“Después de tantas horas de caminar sin encontrar...”–, y se traslada hacia el final del relato, subrayando así la plena recuperación de la percepción del tiempo transcurrido. La corrección introducida por el autor, que pareciera ir en el sentido de reforzar la “ambigüedad del cuento” –tal y como lo apunta Sergio López Mena en su “Nota filológica preliminar” de la edición crítica–, pone más bien de manifiesto, al menos a nuestro juicio, una mayor precisión respecto de los que habrán de ser los movimientos de la conciencia del narrador y del papel de éstos en la poética del relato. La otra supresión de la mención de las “diez horas”, y su reemplazo por “desde el amanecer” al principio de la unidad narrativa siguiente –“Hemos venido caminando desde el amanecer” en vez de “Ya va para diez horas que venimos caminando”– iría entonces en el mismo sentido. La otra modificación sustancial introducida por Rulfo respecto de las versiones anteriores consiste en la supresión de los

que los ladridos de los perros, que en otros momento acercara ilusoriamente el viento, se oyen ahora “*aquí, junto a nosotros*”, con “*todos (los) ruidos*” de los que se llena la barranca en donde se halla el pueblo. Tiempo y espacio han recobrado toda su concreción, junto con las identidades, como lo remarca la mirada atenta con que el narrador, ahora gozoso, sigue las actitudes y los movimientos de Esteban y su gallina. Conviene subrayar, sin embargo, que esta concreción y este gozo recobrados no van aparejados con un detenimiento del movimiento de la caminata. Mientras Esteban y su gallina “desaparecen detrás de unos tepemezquites ... nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo” (15). No es entonces el alcance de una supuesta meta lo que permite dejar atrás la mezcla confusa de esperanza y recuerdo que paralizaba la percepción del narrador, sino el recobrado sentido y gozo de la vida. Por lo mismo, es con el Llano y “la tierra que nos han dado” que se asocia finalmente la sensación de inmovilidad que, por contraste, se desprende de la última frase del cuento: “La tierra que nos han dado está allá arriba” (15).

III. LOS DE ABAJO

Ahora bien, en otro nivel, no propiamente narrativo sino metafórico, el texto de “Nos han dado la tierra” teje una serie de significados acerca de los cuales llama retrospectivamente la atención la última frase del relato: “La tierra que nos han dado está *allá arriba*”. Esta referencia última es sin duda primordialmente espacial, y opone el arriba del Llano con el abajo del derrumbadero por el cual bajaron los caminantes hacia el pueblo. Pero esta oposición final recorre de hecho todo el texto: se halla implícita en el movimiento inicial de la conciencia del narrador, cuando busca asirse de algún referente y procede mediante la enumeración de diferentes ausencias, cuya “progresión” va, después de la elevación inicial de la mirada, de arriba hacia abajo, y de lo superficial hacia lo hondo: “ni una *sombra* de árbol, ni una *semilla* de árbol, ni una *raíz* de nada”. Así mismo, la figuración de la llanura como “rajada de grietas y arroyos secos” y su contraposición inicial con el presentimiento de la existencia de un pueblo lejano, cobran nuevos significados a la luz de la formulación final. En efecto, este pueblo –como probablemente algunos otros, cuya presencia insospechada puede colegirse a partir de la mención del desperdigamiento de los muchos hombres que iniciaron la caminata al amanecer– se halla en una hondonada, que la mirada que resbala en la superficie seca y agrietada del Llano no puede discernir. Lo alto y lo bajo se conjugan, así

siguientes enunciados en la unidad temática dedicada a la esperanza de lluvia: “¡Tienes que dejar el llano! (¡Tienes que dejar el llano!) le dice ese viento sabroso a humo”, después de la mención de la oscuridad de los cerros, transformada a su vez en “las sombras azules de los cerros”. Además de sumar otra voz a las de los personajes, y por consiguiente de interferir en el valor de la unidad que presentan estas voces (la ruptura de esta unidad inclusive), la personificación del viento resta fuerza a la evocación de la esperanza de lluvia por parte de los caminantes. Y, por otra parte, los contenidos del enunciado atribuido al viento anticipan el giro de la narración a partir de la intervención de Esteban, y al desplazarlo hacia otra voz, produce una serie de interferencias que lo debilitan. Aquí también, la “corrección” nos parece ir en el sentido de reforzar las potencialidades de la poética del cuento. (Las variantes son las que señalan la edición crítica, *Juan Rulfo. Toda la obra*. A esta segunda edición pertenece también la Nota filológica preliminar de Sergio López Mena).

pues –al menos en este momento–, con otra oposición entre lo aparente y superficial, por un lado, y lo invisible y profundo, por el otro. La misma trayectoria de la atención perceptiva, hacia arriba primero, y luego hacia abajo y hacia lo hondo, vuelve a presentarse en varios momentos del texto, con distintas formulaciones. En las unidades propiamente narrativas, principia con las notaciones acerca del movimiento del sol –desde el amanecer en que se levanta, hasta la hora en que empieza a declinar–, asociado con la marcha de los caminantes:

Hemos venido caminando desde el amanecer. Ahorita son algo así como las cuatro de la tarde. Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:
 –Son como las cuatro de la tarde.
 Ese alguien es Melitón. Junto a él, vamos Faustino, Esteban y yo. Somos cuatro... Hace rato, como a eso de las once, eramos veintitantos, pero puñito a puñito se han ido desperdigando, hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros. (9)

A la luz de la trayectoria de conjunto de este “nudo que somos nosotros”, el “desperdigarse” de los demás puede entenderse retrospectivamente como el haber ido sumiéndose poco a poco en otras hondonadas, sin que lo advirtiera el narrador. Así mismo –y dado el valor metafórico que adquieren muchos de los términos en el interior de la red de oposiciones y semejanzas que va tejiendo el relato–, el “nudo que somos nosotros”, y los que en otro momento se perdieron de vista, se asemejan a unas semillas desperdigadas en la superficie árida del Llano, que estuvieran buscando echar raíz en algún hueco, o alguna grieta donde el arroyo no fuera completamente seco.

La unidad temática siguiente, referida a la eventualidad de la lluvia, reitera a su manera el mismo movimiento y la misma red de significados, sólo que cambiando el sol por una nube negra. A su vez, la gota de agua, “caída por equivocación” y convertida en “salivazo”, desaparece en el agujero que dejó en la tierra sedienta:

Faustino dice:
 –Puede que llueva.
 Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas
 Cae una gota de agua, grande, gorda, haciendo un agujero en la tierra y dejando una plasta como la de un salivazo. ... Y a la gota caída por equivocación se la come la tierra y la desaparece en su sed. (10)

Otra reformulación del movimiento y la red metafórica que venimos analizando se encuentra en el balance de la frustrada entrevista con las autoridades agrarias:

Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada y cuando, muy arriba volando a la carrera; tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando. (13)

En esta nueva reconfiguración metafórica conviene reparar en que, en “lo de arriba” –el sol aplastante primero, la nube negra después, luego el escupitajo, y por último los

zopilotes—, los términos implicados pueden cobrar nuevos significados por contigüidad con, y contagio por la evocación del largo y frustrante “diálogo” con las autoridades agrarias. ¿Tiene el “salivazo” algo que ver con la perorata del funcionario agrario, con la frustración de los campesinos a los que éste no dejó hablar, y con el sentimiento de éstos de que fueron burlados? Y a su vez, ¿los términos asociados con los zopilotes no podrían estar evocando cierta visión —que ya empezaba a despuntar en parte del discurso social mexicano— acerca de la confiscación del proceso de transformación de la sociedad mexicana iniciado con la Revolución de 1910?

En todo caso, tampoco está por demás reparar en que el núcleo semántico que se organizaba en torno al arriba y al abajo, y a lo superficial y lo profundo, se engarza ahora con varias dimensiones temporales, asociadas tanto con la marcha de los caminantes como con los movimientos de la conciencia del narrador; y, de ser pertinentes los indicios anteriores, asociadas también con el movimiento histórico en el cual se hallan insertos los propios campesinos en marcha. Respecto de estas dimensiones temporales, en el transcurso del análisis del proceso narrativo, hemos señalado el trastocarse de los recuerdos y las esperanzas, a raíz de la repetida frustración de estas últimas. Este trastocarse, en el cual lo futuro y lo pasado llegan por momento a revertirse el uno en el otro, tiene su correspondencia en las confusiones entre lo cerca y lo lejos y entre el atrás y el adelante, en torno a los cuales se ponen de manifiesto los primeros esfuerzos del narrador por recuperar las coordenadas espacio-temporales, al salir del anonadamiento y el silencio provocados por la fuerza del sol. El primero de estos intentos es el que se refiere a la ilusoria cercanía del pueblo, de sus olores, sus ruidos y sus gentes; y el segundo, al momento en que el narrador empieza a reparar en la disposición de los hombres en marcha (“Somos cuatro. Dos adelante, dos atrás”), y a rememorar a aquellos que se fueron desperdigando y quedaron atrás. Este mismo trastocarse es, por cierto, el que evocan las dos formulaciones sintéticas a las cuales nos referimos en el transcurso del análisis propiamente narrativo: “Y se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andando” y “este blanco terrenal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando”.

Ahora bien, no está por demás recordar aquí el sorpresivo paso de Esteban al primer plano de la narración; la mención de que él es quien “va mero adelante” al momento de ir bajando por el derrumbadero; y el hecho de que, de ahora en adelante, el narrador lo describe desde atrás, viéndolo desaparecer, con su gallina ya desatada, detrás de unos tepemezquites. En el sistema de transcodificaciones que establece la red metafórica que venimos analizando, estos diferentes aspectos y movimientos de la focalización del narrador corroboran el valor de “verdad” atribuido por éste a la intervención de Esteban, que corta de tajo con el entrevero de esperanzas y recuerdos que venía perturbando la percepción de los caminantes. Pero corroboran también, figurándolas, las principales características de aquella “visión con”, que coloca al narrador a la vez *junto a* y *detrás de* su personaje, en busca de una verdad posible. Verdad posible a la que, en este caso, y por tratarse de la recuperación de los signos de vida concreta, se pliega gozoso el mismo narrador.

La compenetración con los movimientos de la conciencia de los sujetos de la acción narrada —que, en “Nos han dado la tierra”, incluye también al narrador, por ser éste uno entre los cuatro caminantes— a la que nos invita la poética narrativa de Rulfo, no agota sin embargo las posibilidades de significación del relato. El sistema de transcodificaciones internas que

reelabora varios de los signos involucrados en el proceso narrativo en el plano metafórico deja entrever también la presencia implícita de otra serie de transcodificaciones, en este caso externas. El entramado de la serie de oposiciones entre el arriba y el abajo, lo superficial y lo profundo, lo visible y lo invisible, lo callado y lo verbalizado, por un lado, y las veladas alusiones a la fase armada del proceso revolucionario –¿o a la guerra cristera?–, por el otro, permiten suponer que estamos también ante una nueva caracterización de “los de abajo”. Nueva caracterización destinada, al parecer, a poner en duda una serie de tópicos que la novela de la Revolución, y la de Mariano Azuela en primer lugar, habían contribuido a sembrar. En más de un aspecto, la imagen que proporciona el cuento de los campesinos pobres y sin tierra puede verse como contrapuesta a la violencia anárquica, a la falta de comprensión de su entorno social y político, y al “primitivismo” con que venían siendo caracterizados por narradores en buena medida ajenos a sus vivencias y sus formas de cultura.

Sin embargo, la contra-imagen propuesta por el relato de Rulfo no ha de entenderse como la mera construcción de *otra* imagen destinada a contrarrestar y oponerse a la imagen anterior. Inacabada y abierta, la nueva visión instaurada por Rulfo es inseparable de aquella “visión con” que, a nuestro juicio, caracteriza la poética narrativa del jalisciense, y que consiste en fin de cuentas en sustituir la *imagen*, elaborada desde arriba y desde fuera, por el reencuentro con la *voz* interna y la búsqueda respetuosa de la *verdad propia* de los personajes puestos en escena. De ahí que ni el narrador, ni el lector del cuento puedan colocarse por encima de ellos: ambos tienen que ubicarse *junto a* ellos y, llegado el momento de la irrupción de la verdad que les es propia, saber permanecer *detrás de ellos*.

Por lo demás, el sistema de transcodificaciones externas que sugiere el relato de Rulfo no se limita a sugerir una serie de relaciones intertextuales con la narrativa mexicana anterior. Acude también a otros esquemas –míticos si se quiere– que atañen al destino del hombre en la tierra. En las múltiples alusiones al “cielo” –implacable, esperanzador, defraudador e incluso vejador–, no hay tan sólo una probable negación de la religiosidad elemental que habría arrastrado a los campesinos jaliscienses en las guerras cristeras. Hay también la afirmación de un sentido propiamente terrenal de la vida, simbolizado por la caminata de los cuatro hombres por una tierra “sin orillas”, en busca de referentes espaciales, temporales y humanos, que permitan afianzar identidades y vínculos, tan placenteros y gozosos como fluidos y abiertos. De ahí que el pueblo no se presente ni como la meta –individual o colectiva– por alcanzar, ni como un refugio contra el desierto. Se figura como un lugar sumergido, que propicia el descubrimiento mutuo, el intercambio de vivencias y experiencias, y la posibilidad de que se destrabe aquel “nudo que somos nosotros”, formado por el entrevero de esperanzas frustradas y recuerdos cristalizados, que veda cualquier posibilidad de asirse de algo concreto y desemboca en la obsesiva reiteración de la nada presente.

IV. EL ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO Y LA EXTRAPOSICIÓN DEL LECTOR

Varios de los estudios críticos de “Nos han dado la tierra” subrayan la ausencia de acción que caracteriza a este relato de Rulfo. Florence Olivier, por ejemplo, escribe al respecto:

Testigos puros, el narrador y los otros personajes se ven reducidos a una contemplación silenciosa. Los diálogos se esbozan a penas: la mirada retoma pronto la ventaja. El lector, en contacto directo con la voz que dice la mirada, y tan poca historia, es quien más cerca se encuentra de la enunciación. No domina la mirada, concuerda con ella, fundiéndose en la focalización sobre el narrador anónimo.

Seducidos por la ley del otro, del sistema político y de sus hombres, los campesinos no tienen más palabra que la de la desolación, embrutecida. Hombres armados, revolucionarios a caballo poco ha, su único escudo es la llaga de su mirada. Para el lector, la acción, erosionada, se escurre como arena entre los líneas. Seducción de la simplicidad: acompañar el ritmo de las frases, ver la desnudez a la lectura con el sentimiento de una impotencia total. Porque si bien los personajes están condenados a decir lo que perciben y no lo que comprenden, el lector no tiene nada qué comprender, nada qué hacer, sólo sufrir el relato soberano, dejarse habitar por él. (633)

El planteamiento de la investigadora francesa es particularmente relevante por cuanto apunta, con mucha agudeza, a varias de las características formales del relato de Rulfo. Sin embargo, al no reparar en que la “erosión” de la acción narrativa –muy frecuente en los relatos de Rulfo– no entraña por fuerza la carencia de otro tipo de acontecimiento más propiamente artístico, nivela el texto, haciendo coincidir los significados con el registro visual de la superficie yerma del Llano y el ritmo de la narración con la frustración de los caminantes. Convierte así al lector en un ente pasivo, condenado a permanecer en la superficie del “texto”, sin otra posibilidad que la de “sufrir” con los personajes el agobio de la caminata. Esta nivelación de los significados y el ritmo de la narración pasa por alto la versatilidad de la focalización de quien se halla narrando. Y, por lo mismo, se le escapa la relación de dicha versatilidad con el entrevero del ir caminando en busca de referencias concretas con los ecos confundidos –en la conciencia del narrador como en la de sus acompañantes– de esperanzas frustradas y recuerdos más o menos cristalizados. Equivoca de esta manera el lugar y papel del acontecimiento propiamente artístico. Más que confundirse con la disolución de la acción, este acontecimiento proviene de la capacidad del narrador de distinguir una voz *otra* dentro de la que él venía construyendo como voz colectiva, de reparar en la presencia de este *otro singular*, y de descubrir y plegarse a la “verdad” de la que este *otro singular* es portador. Y, obviamente, no por sumisión, sino por cuanto esta “verdad” inesperada coincide sorpresivamente con lo que él mismo venía buscando a tientas, como lo subraya la compleja red metafórica que reconfigura, en el ámbito que le es propio, la búsqueda incierta del narrador y de sus acompañantes. En este punto, vale subrayar que no podemos suponer que Esteban se estuviera reservando el momento de intervenir, para soltar la verdad de la que era dueño desde el principio. De hecho, la irónica pregunta suya, que rompe el “nudo” gordiano, no constituye en sí misma ninguna “verdad”, opuesta a la confusión de sus acompañantes. Sólo surge, como la misma voz del narrador, de un prolongado silencio –¿o de un insospechado monodílogo interno?–, no para asestar una “verdad” contundente, sino para reorientar la mirada y la percepción del narrador hacia él primero –su figura y su comportamiento con la gallina que lo acompaña–, y hacia el entorno después. La voz y la presencia *otras* constituyen así en el punto de partida para una percepción y una visión también *otras*, en las que el recobrado y hondo sabor de la vida terrena deja atrás las frustraciones de muchas maneras provienen de “allá arriba”.

La compenetración del lector con la complejidad del objeto de la representación artística –inacabada y en movimiento–, y con las formas éticas y cognitivas que conlleva su configuración particular, no se compaginan con un lector pasivo. Suponen, por parte de éste, *una disposición similar a la del narrador*: un esfuerzo constante por superar la sensación de ir caminando sin avanzar, deslizando los ojos por la superficie llana del texto. Y aunque en ello el lector tenga, él también, que estar anticipando posibles trayectos de sentido y recordando lo ya visto y leído, debe también ser capaz de dejarse *sorprender* en el momento y bajo la forma más inesperados. Ser capaz de oír un acento de pronto distinto, de reparar en una presencia otra y hasta entonces soslayada, y de reorientar la percepción desalentadora que lo embargaba y en la que *parecía* haberlo envuelto el narrador. Y, por ende, ser capaz también de remontar su propia lectura, en busca de los signos que se le habían escurrido entre líneas, y que daban cuenta del esfuerzo del narrador por horadar y zurcar la superficie yerma del Llano, por recobrar el sentido de la orientación y de la propia identidad. Esfuerzo que, por lo demás, no es otro que el de Rulfo por volver a arraigar la palabra en lo sumergido, acallado y hondo de la vida.

Con todo, esta compenetración del lector con la *poética* del cuento –y la vuelta de regreso sobre la propia lectura a raíz del vuelco sorpresivo de la narración– dista mucho de ser accesible a la primera lectura. Acaso por cuanto el lector de Rulfo ha sido formado en otra tradición: aquella misma que impugna la poética rulfiana. Y acaso también por cuanto las concepciones críticas que informan dicha tradición han soslayado o tergiversado la problemática de la *forma narrativa*. En el caso concreto de “Nos han dado la tierra”, esta forma, inherente a la poética del cuento, participa de dos tradiciones distintas: la tradición escrita y letrada, y la tradición oral y popular de las tertulias pueblerinas, señaladas con toda claridad por el mismo cuento como instancia generadora de la palabra del narrador y como destinatario *virtual* del relato. Sin embargo, por cuanto el lector de Rulfo es por lo general un lector urbano y letrado –que lee a solas un texto impreso– acude a las convenciones de la tradición escrita, sin reparar en que esa misma tradición se halla subordinada a, y subvertida por los recursos que proporciona una forma cultural viva de la que pareciera haber perdido la memoria, o que sus hábitos de lectura le enseñaron a desconectar de la letra escrita. El (re)encuentro con dicha forma y la (re)elaboración artística de sus implicaciones éticas y cognitivas constituyen sin embargo uno de los mayores aportes de Juan Rulfo a la Literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Casares y Sánchez, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española; desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*. Barcelona: Editorial G. Gili, 1994.
- González Boixo, José. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Colegio Universitario, 2ª ed., 1984.
- Oliver, Florence. “La seducción de los fantasmas en la obra de Juan Rulfo”. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición crítica, Claude Fell, coordinador. Madrid: Colección Archivos, 1997.
- Rowe, William. *Rulfo, El llano en llamas*. London: Grant and Cutler, 1987.

- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1980.
- _____. *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición crítica, Claude Fell, coordinador. Madrid: Colección Archivos, 1997.