

LA ACTITUD NARRATIVA Y LA IMAGEN CREÁNDOSE A SÍ MISMA
(LUVINA, DE JUAN RULFO)

Alicia Llarena

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

In every one of the structural levels of «Luvina», Juan Rulfo employs his special brevity, his delicate condensing again, as axes of an artistic self-sufficient space, where in spite of strangeness, contradiction doesn't exist.

The poetic and symbolic narrative attitude («the point of view») generalised in this story, and the construction of that imaginative space named San Juan Luvina, whose laws dictate a special perception of the world and its reality, have been, in this case, the more relevant structural bases for the perfect creation of a literary image (or region) that, because it's successfully credible it almost becomes real.

En el contexto (o los contextos, como los definiera Carpentier) de la Literatura Latinoamericana de este siglo, la ambigüedad como nota constante del lenguaje narrativo ha permitido, a su vez, otras tantas «ambigüedades» que se proyectan sobre distintos espejos de la realidad sociocultural americana. En primer término, y como señalara Carlos Fuentes en uno de los ya clásicos ensayos de la historia literaria de América¹, tal ambigüedad ha supuesto un enriquecimiento ilimitado de la realidad, una transgresión reveladora; más recientemente, Juan Loveluck (entre tantos otros) vuelve a hacerse eco de ese *nuevo modo* de representar la realidad², como el gesto más significativo de este universo novelesco contemporáneo.

Esa insistencia con que la crítica latinoamericana expresa la evidente «reconversión» de su lenguaje narrativo, no es más que la urgencia de reconocer en él no ya un simple «representante» de la realidad, sino un «generador» de sus propias realidades. Podría decirse, recordando a Kristeva, que la narrativa de este siglo, *llegada ya a la madurez que le permite escribirse también como una máquina y no ya únicamente hablar como un espejo*³ produce, organiza y define su propia realidad, estableciendo a un tiempo el lenguaje y su historia. Tal autonomía literaria, esa estrenada «máquina que se escribe» americana, ha sido con justicia uno de los apasionantes diálogos de su etapa más reciente, tomando forma y sentido en la escritura a través de un proceso que fue/es, al menos, doble: un fuerte asedio dirigido hacia la desrealización del agobiante (y precedente) regionalismo, y la aparición paulatina y contigua de una calidad literaria definitivamente emancipadora, liberatoria⁴.

El reiterado carácter lúdico, marcadamente anfibológico, de esta narrativa contemporánea, tiene consecuencias directas, interesantes, no sólo sobre ese oficio literario transformado sino, sobre todo, en una realidad social que se convierte, así, en un *centro de alusión*⁵ igual que otros, entre las varias y distantes lecturas que tales textos pueden admitir o proponer.

En este sentido, la literatura americana ya no es «deudora» directa, implacable, de su propia realidad, sino más bien coautora de su génesis, origen paralelo de su creación. Con todo, una de las interpretaciones más frecuentes de esta narrativa suele ser (sin lugar a la paradoja, como se observará después) la lectura «sociológica», eminentemente explicativa, para ciertas zonas de la «identidad» americana. Interpretación que en ocasiones entorpece (o más puntualmente, hace olvidar) ese esfuerzo literario, pirotecnia verbal, sin cuya participación, curiosamente, sería imposible esa lectura.

Desde el origen de Hispanoamérica como entidad literaria, la realidad ha sido percibida como un surtidor generoso de ficciones o de asombro; y es ahora este siglo, en las medianías de la modernidad, quien devuelve la moneda convirtiéndose en fuente permanente de la historia, dato metafórico a partir del que se rehace, u ordena, una visión particular del mundo. Se entiende así que para Augusto Roa Bastos la *esencia y el carácter de lo americano* lo constituya, precisamente, *esa cohesión interior, ese foco de energía colectiva que se condensa justamente en una particular visión de la vida y del mundo*⁶.

Ese discurso narrativo americano que se desrealiza parece ser, sin embargo, el idóneo para proyectarse como espejo de referencias sobre la realidad concreta, para sobrepasar, ampliándola, su significación; para convertirse —en definitiva— en ese *retoque al principio natural*⁷ que constituye toda retórica literaria. La proliferación de esa lectura «real» (en cuanto iden-

tificadora de una sociedad/región concreta) se justifica si admitimos ese juego de ida y vuelta, entre la lengua y la materia, anulando, además, aquella paradoja que mencionábamos arriba, y que se despeja con urgencia asumiendo que, siempre, *la imaginación aumenta los valores de la realidad* ⁸.

Tal vez la brevedad (por no hablar de intensidad) de la obra de Juan Rulfo, haya contribuido a que las interminables lecturas de sus textos no puedan sobreponerse, con facilidad, a cierto tinte de disquisición social: es casi imposible encontrar una crítica literaria referida al mexicano, donde la realidad de su paña no intervenga, aunque sea levemente, como elemento indispensable para explicar su creación. Tal es la presencia de su particular contexto natural —la soberanía de ese desierto— que difícil es saltar sobre ella sin nombrarla.

Evidentemente, con más frecuencia que el resto, «Comala» de *Pedro Páramo*, y Luvina de *El llano en llamas*, han sido sus regiones imaginarias emparentadas, diseccionadas, de acuerdo a los cánones de la realidad. Antes que como imagen que se crea a sí misma, «Luvina» ha sido interpretada como «una imagen, sin más», es decir, como fidedigna estampa del centro mexicano. Se insiste (aunque con cierta lógica) en la «raíz» social, en su paralelismo casi mimético, en la plasmación de realidad, acaso olvidando aquellas lúcidas palabras bajtinianas: *Para poder aprovechar una obra como fuente para sacar conclusiones de todo tipo acerca de los momentos que no le pertenecen, hay que comprender su estructura creativa* ⁹.

Nuestro trabajo pretende, precisamente, un acercamiento literario, estrictamente verbal, apoyado en la insistencia de aquellos gestos textuales que han sido necesarios para componer esa imagen, o región, que por logradamente «verosímil», casi llega a ser «real».

Resulta innecesario hacer balance en torno a las características recurrentes, acentuadas, que definen la prosa de Juan Rulfo, hasta constituirse como materia primordial de su escritura, más aún teniendo en cuenta la extensa crítica vertida en torno suyo, y la no menos amplia concordia que se estableció en este sentido: los que han intentado penetrar en el universo de su discurso, reconocen que *el tratamiento que Rulfo da a su prosa es deliberadamente esencial, lacónico* ¹⁰, o en palabras de Hugo Rodríguez-Alcalá, que su rasgo estilístico más efectivo y convincente es la *parquedad* ¹¹.

Caracterizando un tanto más ese laconismo expresivo, el uso del habla coloquial y rural de México, es otra de las claves de la producción rulfiana, uso crucial de un lenguaje populista que ya Brushwood proponía tempranamente (*Lo más que puedo hacer —comentaba— para describir este estilo es decir que captura y utiliza la esencia del habla rural de manera que aceptamos como auténtico su lenguaje* ¹²), y los estudios posteriores no han hecho más que reafirmar.

Del mismo modo, otros estudios del mexicano se han propuesto resu-

mir los «motivos» esenciales que son comunes a los quince relatos de *El llano en llamas*, y de entre los resultados de esa perspectiva, nos interesa destacar ahora, sobre todos, dos: *la memoria*, y la *ambigüedad* (ya sea en forma de noche, de oscuridad, de indefinición, o vaguedad) que Thomas Lyon resume como ejes del conjunto¹³. Finalmente, y con toda claridad, lo más reseñado en la personalísima escritura de Juan Rulfo lo constituye esa *creación de una atmósfera extraña, sugestiva, que es deliberada*¹⁴, y que promueve tanta afinidad y admiración hacia aquellas regiones que con frecuencia se le asignan cual exacto y mimético referente.

Luvina no está exento de ninguna de estas señas que identifican, en seguida, la creación literaria del narrador mexicano. Es, además, el reconocido paso previo al purgatorio de «Comala», y una de esas atmósferas *deliberadas*, impregnadas de una entrañable voluntad de autor, que se han hecho reales a fuerza de haberlo sido previamente en el discurso del texto. Si es cierto que *en todo relato la imitación es contingente*¹⁵, *en la forma que asume el trucamiento que le es inherente reside su realidad*¹⁶, o que «lo verosímil» es el *efecto de una ordenación sintáctica, un gesto gramatical*¹⁷, sin el que las relaciones con la realidad externa no se cumplirían, no hará falta insistir en nuestro empeño por desalojar de la lectura cualquier instinto sociológico, en favor de un detenido razonamiento sobre lo que, primariamente, lo origina: una provocación verbal, el producto de la autosuficiencia artística.

Al adentrarnos en esa «ordenación» creativa de *Luvina*, se descubre que esa «parquedad esencial» de Rulfo, no es sólo un rasgo estilístico, sino también un convenio estructural. Si el laconismo prima en la superficie del texto, también en sus mecanismos profundos le es suficiente al autor con un par de narradores, otros tantos personajes, y dos tiempos narrativos. Si además añadimos que, en realidad, habla un solo narrador, que actúa un solo personaje, y que el tiempo del relato es, mayoritariamente, uno, habría que aplicar sin paliativos el mismo adjetivo a su estructura que al estilo de su lengua.

Dentro de ese laconismo generalizado, nos interesa insistir, y mostrar sobre todo, cómo se conjugan en *Luvina* las distintas funciones narrativas que hemos apuntado, es decir, de qué modo se organizan para darnos esa «impresión» de realidad, esa imagen que se percibe en la lectura como un perfecto «verosímil». Casi en su totalidad, el juego escritural de Rulfo ha consistido, para este cuento en especial, en la superposición de un «testimonio concreto» (el hombre que habla) sobre la propia función narrativa (la voz del narrador que lo introduce) que, a fuerza de perpetuarse en el relato, convirtiéndose en narrador casi exclusivo, es el portavoz, también, de la mayoría de los datos, «indicios», o elementos significativos, de la historia.

Esa voz en primera persona tiene, además, otras implicaciones textua-

les que iremos desentrañando, y que asemejan en ese *nítido estilo confesional* del que hablara Rufinelli¹⁸ a algunos de los relatos de *El llano en llamas*, como ejercicio de un habla directa y, por lo tanto, más «creíble». Peralta y B. Boschi han entrevisto, incluso, el núcleo de la simbolización literaria y estética de Rulfo, no sólo en su acercamiento consciente a las constantes míticas del pasado y del presente mexicano, sino en ese otro que se logra, como bien dicen *de la lengua al habla*¹⁹. Añadiendo otras implicaciones igualmente profundas, el análisis crítico de J. Rodríguez-Luis establece una eficacia siempre proporcional al magistral uso del habla, efectividad que *depende directamente* —dice— *del certero empleo (...) de giros coloquiales y de palabras populares, constantemente*²⁰.

Que en ocasiones ese espejo lingüístico de Rulfo se tome como imagen certera de la realidad social de México no es, a tenor de todas esas impresiones de la crítica, casual o extraño. Pero lo que en verdad merece la pena destacarse no es solamente su testimonio «antropológico», sino su capacidad textual para tornarse un nuevo «operador realista», funcionando doblemente en las entrañas del relato.

Así, si observamos detenidamente las palabras del narrador a lo largo del relato, concluiremos que su presencia total es mínima, casi imperceptible. Habla (nos sitúa) de Luvina (es un cerro alto, en el sur. El aire y el sol andan desmenuzando la tierra, que es empinada. El viento, por su parte, hace ruido). Pero sobre todas esas concreciones que no hacen más que apuntalar con sutileza un marco situacional, hay un detalle, fugaz y contundente, de verdadera relevancia: *Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento*²¹. Los habitantes muestran aquí una percepción distinta, simbólica, lírica, poética de la realidad. Una aceptación subjetiva del medio. Justamente esa constante que encontraremos en el resto del relato. Y además, no se define sólo esa percepción entre las gentes, sino también en el mismo narrador, que oscila ahora en un viaje contrario, trasladándonos de nuevo de lo simbólico a lo netamente real: *pero yo lo único que vi subir fue el viento*²². De este modo, se asegura sin problemas la «verosimilización» de lo que cuenta. El resto de sus intervenciones, francamente imperceptibles por lo escasas, no tienen más que una función «fática» en el texto, manteniendo el discurso (*bebió cerveza y siguió diciendo, el hombre ahora venía diciendo*²³, o cerrando la historia con un simple *se quedó dormido*).

A pesar de su corta existencia en el relato, como hemos observado, insistimos por ahora en aquel detalle relativo a su primera percepción «realista», en contraste con la otra, «subjetiva», del resto de Luvina. Sobre todo porque esa misma percepción servirá, en adelante, para oponerse al personaje principal del cuento.

Este personaje, narrador habitual del relato, se instala en un plano in-

termedio, significativamente, ofreciendo una visión que no concuerda exactamente con la generalidad del pueblo, pero sin sacrificar tampoco la particular percepción de los hombres del Luvina: *Dicen que porque arrastra arena de volcán, pero lo cierto es que es un aire negro*²⁴, comenta en una de sus primeras intervenciones. Ese aire indefinido con el que el personaje-narrador no cuestiona lo que dice, y esa inclinación a reconocer la evidencia, la verdad, del «aire negro», aun desconociendo su auténtico origen, no son más que una puerta de entrada que, al correr de las líneas del cuento, se torna en completa aceptación de lo poético, en una sólida afinidad con el ambiente de Luvina. Al hablar, además, desde su propio recuerdo, y como corresponde a toda contribución poética que la memoria presta, la metaforización, el efecto lírico frecuente, ayudan a «crear», a establecer los perfiles, la «imagen», de Luvina.

Este personaje-narrador concentra en sí, en sus palabras (esto es, también, en su *actitud*) desde ese primigenio instante, el posterior hallazgo literario, la eficacia verbal, de esa imagen creándose a sí misma, que Juan Rulfo tituló «Luvina». Si en seguida, como vimos, está predispuesto a aceptar ese reseñado nivel de poetización con que lo invaden, de alguna forma, los habitantes, él mismo añadirá el resto: el viento se apodera de las cosas —dice— *como si las mordiera*, se lleva los techos de las casas *como si se llevara un sombrero de petate*, rasca en las paredes *como si tuviera uñas*, y se apodera de las gentes *como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos*; los cerros son *apagados como si estuvieran muertos*, Luvina misma es, allá arriba, *como si fuera una corona de muerto*²⁵, la tierra está seca *como si fuera cuero viejo, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera*²⁶.

La actitud de este personaje-narrador define, se expresa, siempre a través de esas constantes simbolizaciones de la realidad. La insistencia casi instintiva en el *como si* promueve instantáneamente la identificación de su actitud. Parafraseando a Kristeva podría decirse que *todo lo que se comporta como, se convierte en*.

Esta voz, que «verosimiliza» el relato a través de esa constante retórica comparatista, a través del habla directa, concreta, de la primera persona, contiene también la mayor carga de «indicios» significativos en la creación de *Luvina*, en el establecimiento de la «atmósfera» del texto: es el portador, a un tiempo, de la realidad y de su símbolo. Así, lo poético realizado y concretado a través del habla como efecto de realidad, es quizá el rasgo más sobresaliente del relato. En otras palabras, es el «operador realista» y su contrario, subrayando con más intensidad la natural verosimilitud textual.

Por ello mismo advertíamos al comienzo la necesidad de reafirmar *Luvina* no como espejo concreto de cierta porción de la realidad mexicana,

ni como geografía física, tangible, sino como una imagen creándose, en proceso, a sí misma, a través de una actitud conciliadora entre ficción y realidad, centrada justamente en aquel que nos aporta información, el hombre que la cuenta y de este modo la procesa.

Sin embargo, esta actitud del más importante narrador del cuento, necesita de otras semejantes en quienes afirmarse, o extenderse. Y es ésta la razón por la que tanto aquel narrador casi imperceptible del principio, y hasta el personaje que, a punto de marchar a San Juan Luvina, escucha sin participación alguna lo que le cuentan de allí, como ausente, son imprescindibles para la completa, y perfecta, organización de la estructura. Si no fuera por este interlocutor callado, en el que recae una función más compleja que su simple presencia «fática» en el texto, los efectos metafóricos del relato, la simbolización constante a través de la que se explica la dimensión del pueblo, se entregarían de inmediato a una ambigüedad de difícil, casi imposible, comprobación.

En este sentido, esas breves palabras de *Ya lo verá usted, Nunca verá usted, Usted que va para allá se dará cuenta, usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo*²⁷, con que nuestro narrador-personaje anuncia a su testigo, a su simple oyente, lo que «percibirá» en Luvina, tienen una incidencia clara en el lector, reforzando su credibilidad. Si cualquier gesto textual reiterado implica siempre una voluntad precisa del autor, y un núcleo de atención relevante en la interpretación de la escritura, este apoyo sistemático del narrador en ese hombre ausente del relato, es uno de los juegos de prestidigitación más importantes con los que cuenta Rulfo para hacer de *Luvina* un dechado de eficacia. Con este implacable vocativo la «autenticación» de lo que pudiera tacharse de irreal, anula cualquier incertidumbre. Si el narrador sienta las pautas primerizas para la construcción de su discurso imaginario, de su «región metafórica», la verificación de su actitud se concluye firmemente en este interlocutor que escucha, y a quien espera «percibir» lo mismo tras su viaje. La ambigüedad, en fin, del narrador que habla, se clarifica sin problemas a través del que le escucha.

La eficacia de «Luvina», no ya sólo como relato en sí, sino como creación de un espacio imaginario que logra percibirse como real, y esmerada resolución de una primera ambigüedad, de un primer descreimiento, descansa en esos rasgos esenciales, «lacónicos», de su estructura narrativa. Especialmente, sobre todo, en ese discurso lírico o simbólico que la actitud del narrador alimenta y focaliza en el transcurso de sus palabras. Su punto de vista predispone toda impresión narrativa, su perspectiva establece pronto un modelo de percepción textual que anula, en «Luvina», cualquier contradicción, generando una «atmósfera», un «ambiente», donde sobra preguntarse la verdad.

La construcción de este espacio imaginario, como centro cohesionado

dor del relato, a través de la actitud narrativa señalada, nos permite comprobar hasta qué punto es importante, imprescindible, esa región, como imagen literaria que va gestándose a sí misma. Ese espacio narrativo que sutilmente se levanta en la lectura, convierte lo opuesto en semejante, equipara en planos de absoluta igualdad las otras actitudes, las otras perspectivas, del relato.

Los escasos, pero intensos elementos que conjuga Rulfo en la estructura del relato, descansarán finalmente en ese trazo espacial imaginario, cuya eficacia abunda aún más en el particular laconismo que caracteriza al mexicano. Así, tanto aquel narrador inicial que nos situaba en el relato, y cuya percepción contrastaba con los mismos habitantes de Luvina, el hombre que escucha, sin hablar, pero a quien se predice la oportunidad de convertir en experiencia propia las metáforas del texto y, finalmente, con total claridad en la jerarquía (si de ella cabe hablar en la armonía perfecta que supone una estructura) ese hombre o personaje que cuenta, que fabrica a golpes de impresión los perfiles de San Juan Luvina, derramando sobre el total del cuento su actitud, auténtica y creíble por directa, han hecho posible, una vez más, la alquimia literaria, en el vientre de la misma brevedad.

Todo ello, sin duda, ha permitido la creación de esa «imagen» que, por logradamente «verosímil», cualquiera puede confundir con la simple «realidad».

Notas

1. *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969.
2. «Nota preliminar» a *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, Taurus, Madrid, 1984, p. 11.
3. En *Semiótica 2*, Fundamentos, Madrid, 1981, 2ª ed., p. 10.
4. F. Ainsa titula «la emancipación en función de la calidad literaria», parafraseando a Alfonso Reyes, un interesante apartado de su *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Gredos, Madrid, 1986, pp. 506-509.
5. *Idem*, p. 35.
6. En «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. cit., p. 53.
7. J. Kristeva, op. cit., pp. 28-29.
8. G. Bachelard en *La poética del espacio*, F.C.E., México, 1983, 2ª ed., p. 33.
9. En *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985, 2ª ed., p. 18.
10. J. Rufinelli en *El lugar de Rulfo y otros ensayos*, Universidad de Veracruz, México, 1980, p. 18.
11. En *El arte de Juan Rulfo: historias de vivos y difuntos*. Ed. de Bellas Artes. México, 1965.
12. En *México en su novela*, F.C.E., México, 1973, p. 58.
13. En «Motivos ontológicos en los cuentos de Juan Rulfo», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 4, Madrid, 1975, pp. 305-312.
14. Rufinelli en op. cit., p. 29.
15. R. Barthes en «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato*, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982, p. 43.
16. F. Ainsa en «La espiral abierta de la novela latinoamericana (notas para la construcción de un sistema novelesco)», *Novelistas hispanoamericanos de hoy*, ed. cit., p. 29.
17. Julia Kristeva, op. cit., p. 32.
18. En op. cit., p. 26.
19. En *Rulfo: la soledad creadora*, Ed. García-Cambeiro, Buenos Aires, 1975, p. 240.
20. En *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento*, Fundamentos, Madrid, 1984, p. 238.
21. «Luvina», *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1971, 2ª ed., p. 92. En adelante las citas referidas a este relato corresponden a la misma edición.
22. *Idem*.
23. *Idem*, pp. 94-95.
24. *Idem*, 92-93.
25. Todas las citas en p. 93.
26. Todas las citas en p. 94.
27. *Idem* en pp. 93 a 102.