

---

---

## Discurso narrativo de «Luvina»

---

---

### Perspectivas del relato

Juan Rulfo ensaya en *El llano en llamas*<sup>1</sup> la renovación técnica en todos los planos y niveles: semiotización de la lengua, recurrencias, exploración de la realidad, distintas perspectivas del relato. Dentro de este *corpus*, «Luvina» es un singular ejemplo de discurso narrativo, centrado en una compleja reconstrucción de la hostil orografía de los altos, el mundo desolado, el extrañamiento del relator, la existencia alucinante de los ancianos del pueblo...

Deriva la estructuración de este cuento de la situación del narrador. La coincidencia en la tienda con el viajero que pretende instalarse en San Juan Luvina despierta las vivas experiencias del maestro que vivió durante tres lustros la pesadilla del pueblo aislado. Los dos hombres, sentados en torno a la mesa, beben sendas botellas de cerveza. En este espacio concreto, especie de «lugar sagrado de la evocación»<sup>2</sup>, el relato se realiza a viva voz. En la inevitable efervescencia del pasado, los elementos geográficos, las funciones adversas, las situaciones angustiosas, afloran, en contraste con las sensaciones de vida de la tienda y su contorno:

«—Resulta fácil ver las cosas desde aquí, meramente traídas por el recuerdo, donde no tienen parecido ninguno. Pero a mí no me cuesta ningún trabajo seguir hablándole de lo que sé, tratándose de Luvina»<sup>3</sup>.

Algunos críticos<sup>4</sup> clasifican la narración «monólogo interior» como monólogo ensimismado. Luis Leal<sup>5</sup> afirma que el viajero es una sombra, que «parece un desdoblamiento del narrador». Sin embargo, el análisis de las funciones deícticas y verbales y las reiteradas invocaciones al destinatario, descartan la estructura de monólogo y el procedimiento de que el agente-narrador se dirija o se interroge a sí mismo. La funcionalidad lingüística demuestra sobradamente la presencia de un interlocutor. Incluso las secuencias entrecomilladas están actualizadas por la reiteración de advertencias y ruegos al hombre que escucha:

---

<sup>1</sup> Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

<sup>2</sup> Vid. TOMMASO SCARANO: «Lettura di *Luvina* di Juan Rulfo», *Studi Ispanici*, Gardini, Pisa, 1978, pág. 178.

<sup>3</sup> *El llano en llamas*, ed. cit., pág. 98.

<sup>4</sup> Vid. bibliografía sobre este aspecto: T. SCARANO, art. cit., pág. 164.

<sup>5</sup> «El cuento de ambiente: *Luvina* de Juan Rulfo», en *Homenaje a Juan Rulfo*, Ed. Helmy F. Giacoman, Anaya-Las Américas, Madrid, 1974, págs. 91-98.

«Pero tómese su cerveza. Veo que no le ha dado ni siquiera una probadita. Tómesela. O tal vez no le guste así de tibia como está... Cuando vaya a Luvina la extrañará. Allí no podrá probar sino una mezcla que ellos hacen con una yerba llamada hojase y que a los primeros tragos estará usted dando volteretas como si lo chacamotearan. Mejor tómese su cerveza»<sup>6</sup>.

Las interpolaciones dirigidas al que escucha se repiten en otros momentos del relato:

«¿No cree usted que esto merece otro trago?»

.....  
«Usted ha de pensar que le estoy dando vueltas a la misma idea. Y es así, señor...»

Por si queda alguna duda, la narración tiene, además, la intencionalidad de convencer al oyente para que desista del viaje. Es como un espejo en el que se proyectan la aventura, la frustración, el envejecimiento del maestro-narrador, protagonista, quince años atrás, de la misma decisión de trasladarse al pueblo del cerro:

«...Pero mire las maromas que da el mundo. Usted para allá ahora, dentro de pocas horas...»

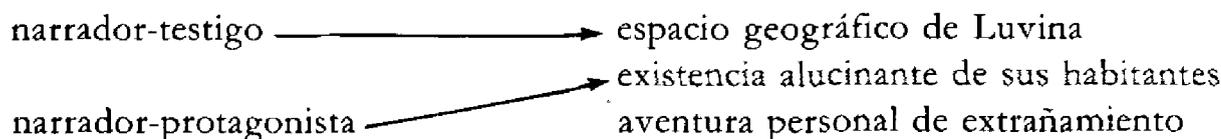
Todos sus ideales se agostaron en aquella pesadilla de las cimas, porque aquellas soledades acaban con uno:

«Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo...»<sup>7</sup>.

No cabe duda de que el *racconto* autobiográfico está destinado a un interlocutor pasivo; es cierto que no interviene directamente dentro del cerco narrativo, pero no se mantiene en total mutismo, como lo corrobora esta isotopía:

«—Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad...? La verdad es que no lo sé»<sup>8</sup>.

Es indudable que «el hombre que habla» en la mesa del bar controla el relato con una doble actitud: la perspectiva neutra de narrador-testigo, para describir el pueblo e interpretar la vida de sus habitantes y la perspectiva interna de narrador-protagonista:



La función básica de la situación narrativa es que toda la reconstrucción del cosmos de Luvina se realiza en primera persona (*Icherzählung*). Pero algunas estructuras homomórficas aproximan la perspectiva interna a la externa. La descripción del espacio geográfico, con la acumulación de fuerzas adversas, es una proyección del campo de referencia de los altos del sur de Jalisco y se interpreta con cierto distanciamiento, con una perspectiva omnisciente neutra. Además, el narrador trata

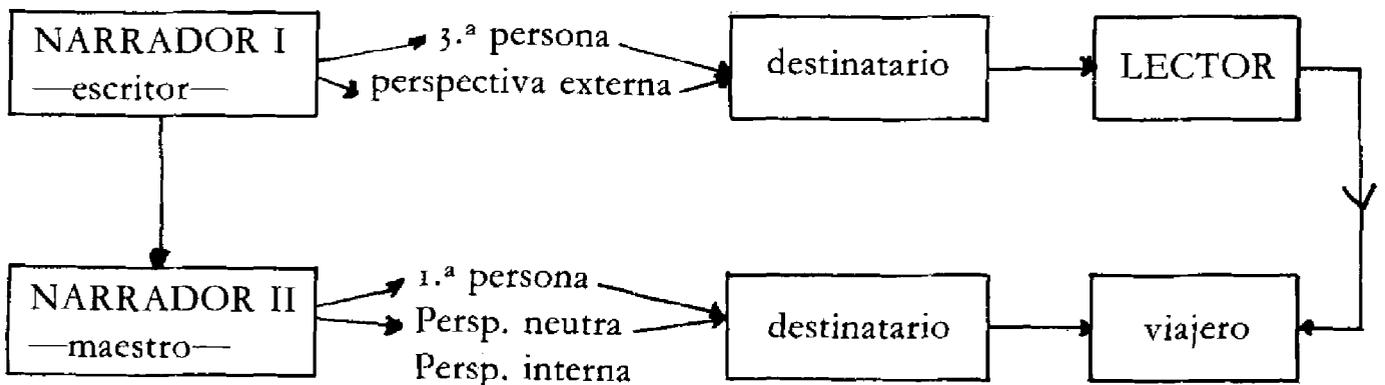
<sup>6</sup> *El llano*, pág. 99.

<sup>7</sup> *Idem*, pág. 106.

<sup>8</sup> *Idem*, pág. 103.

de confirmar la verosimilitud del mundo rememorado, anticipando las vivencias potenciales del viajero, en el futuro inmediato de su instalación en Luvina. Pero cuando el narrador se convierte en agente directo de la pesadilla, la forma discursiva de *deixis en fantasma* se mueve entre la interiorización y la operatividad dialógica.

Como contraste destaca la objetividad de los encuadres de la tienda y la percepción de las sensaciones del entorno. La posición no especificada del narrador impersonalizado determina la perspectiva externa. Nos encontramos, por tanto, con un narrador, Isque, en tercera persona, se dirige al lector y, además, es el creador de todas las funciones del cuento. En cambio, el discurso transmitido por el maestro (narrador II) tiene como destinatario al viajero que lo escucha. El proceso puede diagramarse así:



La perspectiva externa del «narrador I» registra las acciones gestuales del «hombre que habla», delimita la posición de la plática y capta las sensaciones auditivas y visuales, a veces, que llegan de *afuera*. Está cronometrando el tiempo reducido que dura la rememoración del maestro, desde el anochecer hasta que los niños se van alejando, mientras sigue el avance de la noche. La operación de narrar dura algo más que la lectura. Pero sobre su tiempo reducido se proyecta la descripción de Luvina, la existencia dramática de sus habitantes y el extrañamiento de tres lustros del profesor («narrador II»), en aquel espacio desolado.

Dentro de la gramática de los semióticos, el discurso narrativo de «Luvina» sería un *modelo taxonómico*, en el que se vinculan la situación narrativa, el espacio geosocial, la aventura personal del narrador y la existencia alucinante de una comunidad marginada. El relato se inicia con una perspectiva aparentemente externa; pero ya en la segunda ixotopía fundamental, se manifiesta el narrador en primera persona: «yo lo único que vi subir fue el viento». Al final del primer bloque de la descripción cosmológica, el «narrador I» encuadra la situación del hecho de narrar. Desde esta posición, en la mesa del despacho de bebidas, la estrategia narrativa avanza con distintas perspectivas, hasta que el *racconto* se interrumpe, porque el «hombre que habla» se queda dormido<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Sobre estos aspectos de los narradores y la lengua de «Luvina» vid.: T. SCARANO, art. cit., págs. 163-182. Cf. también, ROBERTO ECHEVARREN: «Contexto y puesta en escena de Luvina», *Dispositio* (Lecturas, V-VI, 15-16, University of Michigan, págs. 155-177.

La estrategia del relato juega también con las oposiciones temporales. El *tempo* narrativo se corresponde con el tiempo real, limitado, reducido, que marca la «plática» de la tienda; pero sobre estos dos tiempos se proyecta la amplia cronología de la cosmovisión de Luvina, con su extraña dimensión de una simbólica ucronía.

## Función de la lengua

En la última década, la crítica replantea la funcionalidad de la lengua en las perspectivas ficcionales. Ya Volosinov<sup>10</sup> reconoce la importancia de la estructura lingüística en la constitución de los distintos niveles del punto de vista, y Uspensky<sup>11</sup> dedica especial atención de deixis, modalidad y transitividad. Recientemente, Roger Fowler<sup>12</sup> resalta que los distintos puntos de vista son tipos de estructura discursiva, lingüísticamente identificables.

El discurso narrativo de este cuento de Rulfo nos puede servir para resaltar el papel dominante de las funciones lingüísticas. La obsesiva evocación del maestro, desde el marco de su posición actual, impone el relato en primera persona. A pesar del alejamiento expresado por algunas formas deícticas, el cosmos de Luvina y las situaciones agenciales del pasado se inscriben en la perspectiva actual del proceso narrativo, se trasladan a un plano temporal vivo, en virtud del uso predominante de las formas verbales de presente histórico. En cambio, el narrador, para corroborar la fidelidad de su testimonio con las próximas experiencias del destinatario en Luvina, emplea reiteradamente el cronotipo de verbos de sema visual:

«Ya mirará usted»/«Ya lo verá usted»  
«Usted verá eso»/«nunca verá usted»  
«Usted lo verá ahora que vaya»  
«Los mirará pasar como sombras»  
«Usted... comprenderá pronto»

Para ambientar la situación del narrador, el autor emplea la función «relajada» del imperfecto; un imperfecto descriptivo que afecta al lugar de la entrevista para reproducir la acción durativa de las percepciones que llegan de afuera, para fijar el dinamismo repetido de los comejenes: «entraban», «rebotaban», «rondaban». La acción gestual del relator se expresa en varios cronotipos; el imperfecto decadente está marcando la interrupción del largo parlamento y se enlaza, con el devenir, con el instante subsiguiente del pasado incidente:

«El hombre aquel que hablaba se quedó callado un rato...»

Y, a veces, ampliado con formas auxiliares, está apuntando al presente de la situación narrativa:

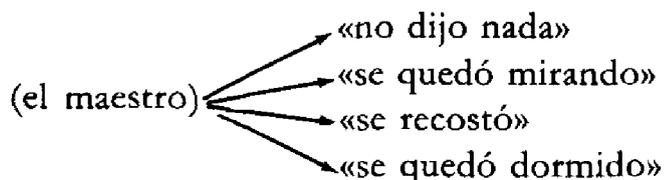
«El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. Ahora venía diciendo.»

<sup>10</sup> *Marxism and the philosophy of language*, Seminar Press, Nueva York, 1973.

<sup>11</sup> *A poetics of composition*, Univ. of California Press, Berkeley, 1973.

<sup>12</sup> «How to see through language: perspective in fiction», en *Poetics*, II, 3, págs. 213-236, Amsterdam, 1982; y *New accents. Linguistics and the novel*, Methuen, London, Nueva York, 1977.

El aspecto temporal cambia con el empleo del pasado incidente; las formas de pretérito indefinido transmiten momentos resultativos de la acción gestual del maestro que representan los últimos instantes pretéritos que se inscriben en el presente del proceso de narrar, como simples acciones —«bebió cerveza... y siguió diciendo»—, o en la actitud multiaccional de la última secuencia del cuento:



El punto de intercesión de los momentos resultativos de pretérito en el devenir del imperfecto se inscribe en el tiempo del relato del metanarrador («hombre que habla»). Es indudable que la perspectiva en tercera persona transmite la inmediatez de los elementos del local y de sus conexiones con el «afuera». Los campos de visión y de las sensaciones auditivas están limitadas; no aparece nada en los enfoques que no se pueda percibir directamente. El lector atento tiene la sensación de que el propio escritor está dentro del círculo de la plática; es un receptor de las sensaciones que transmite el entorno; controla el avance de la noche; objetiviza, con procedimientos lingüísticos, las percepciones visuales: el revolotear de los comejenes atraídos por la luz; las burbujas de espuma en la botella de cerveza; las estrellas que asoman «por el pequeño cielo de la puerta». La función de los verbos *dicendi*, sincronizada con la reconstrucción evocativa o con los furtivos de la acción gestual, contribuye, igualmente, a establecer la aproximación al área del proceso metanarrativo:

«volvió a decir el hombre»/«después añadió»  
«y dijo»/«siguió diciendo»  
«ahora venía diciendo»

La omnipresencia del «narrador I» parece confirmarse en la secuencia final del cuento, con tres procesos de percepción distintos: la escucha de las últimas palabras del maestro:

«Pues sí, como le estaba diciendo...»

Comunicación seguida por el mutismo y la fijación visual:

«Pero no dijo nada. Se quedó mirando un punto fijo sobre la mesa, donde los comejenes, ya sin alas, rondaban como gusanitos desnudos.»

Viene después la cadena de cuatro percepciones objetivas, de distinta factura:

a) El oscurecimiento de la noche captado con el cambio sinestésico de lo visual convertido en auditivo:

«Afuera seguía oyéndose cómo avanzaba la noche.»

b) Dos sensaciones auditivas: una emanada del paisaje —«el chapoteo del río»— y otra de procedencia humana:

«El griterío ya muy lejano de los niños.»