
El «más allá» de Juan Rulfo

(Algunas notas en torno a «Luvina»)

I

En el principio fue la palabra. El mundo narrativo de Juan Rulfo, tan singular en esa simplicidad que llega a ser sobrecogedora; ese mundo narrativo que, aun centrado en dos grandes libros, resulta imposible de abarcar en su totalidad desde las siempre limitadas posibilidades de la crítica literaria, tiene su lugar en un tiempo inicial sólo habitado por la palabra, por una voz convertida en conjuro mágico de la realidad, en fuerza capaz de transfigurarla, de convertirla en otra realidad alimentada por la voluntad fabuladora o emotiva que sostiene aquella palabra; voz que, además, se establece como límite primero y último de ese espacio y de ese tiempo nuevos, surgidos a partir de ella: la palabra, pues, como ritual, como construcción del círculo mágico dentro del cual se realiza, con exclusividad, el milagro de pasar al «otro lado», al más allá vertiginoso de la ficción. En el principio, por tanto, el cuento: sus poderes de sugestión y encantamiento se manifiestan entonces por el simple hecho de que la voz lo quiera, y nos devuelven a un mundo previo a toda contaminación con la realidad o con la historia. No significa esto, naturalmente, que el autor renuncie a ambas, o que se sienta ajeno a ellas, sino que —como el propio Rulfo ha declarado en varias ocasiones— la creación literaria se sustenta en el deseo de crear otra realidad que no necesite de correlatos con la habitual de «este lado» para ser verdad. Casi siempre resulta más concluyente, y, en ocasiones, nos llega a afectar de tal modo que no podemos sustraernos a su dolorosa ejemplaridad.

En apariencia, ese mundo narrativo rulfiano es muy limitado: sólo tres libros (uno de ellos, reúne varios guiones cinematográficos) y una fidelidad nunca negada hacia la atmósfera peculiar que lo envuelve y hacia las criaturas elementales que lo habitan es todo cuanto lo define. En el fondo, Rulfo ha entendido siempre el ejercicio de la escritura como algo muy simple y elemental también: «Así como en la sintaxis hay tres puntos de apoyo: sujeto, verbo y complemento, así también en la narrativa hay tres pasos: el primero es la creación del personaje, el segundo crear el ambiente donde ese personaje se va a mover y el tercero es cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar, es decir, darle forma»¹. Ello explicará la característica desnudez de sus

¹ Vid. ARTURO AZUELA, «Juan Rulfo: "Todo escritor que crea es un mentiroso"». *Diario 16*. Madrid, 30 de septiembre de 1984.

anécdotas y el primitivo despojamiento de su lenguaje; la insistencia en reducir los escenarios y los temas de sus historias a un ámbito rural, y precisamente a una geografía determinada, trasunto literario de la árida y pedregosa región de su Jalisco natal. Todo ello parece que obliga —como decía— a moverse en unos límites muy precisos, y en consecuencia, concede un margen de maniobra muy escaso para un escritor. Para cualquiera que no se halle dotado —como Rulfo lo está— de una singularísima capacidad para transparentar la vibración y trascendencia de las vidas allí encerradas; para transportarnos, en tanto que lectores y sólo con tan escasísimos recursos, a un «más allá» sin medida ni tiempo que resulta ser el verdadero tiempo de la ficción.

Considerar a Rulfo un escritor *pobre* en cuanto a los recursos literarios que maneja, porque se trata de un escritor cuyo objetivo es dar testimonio de una realidad local también pobre, es una simplificación crítica que nada explica. También lo es aplicarle —como se hace habitualmente con manifiesta miopía— la etiqueta de escritor *mexicanista*. Además de que el propio autor niega una y otra vez que su literatura se apoye en una base testimonial sin más (otra cosa es que el resultado tenga la fuerza testimonial indiscutible que tiene), los «parentescos» literarios de Rulfo podrían sorprender a los menos avisados. Jorge Ruffinelli ha explicado muy bien la tensión cosmopolita existente en la narrativa de Juan Rulfo, lo que —en cierto modo— aclara su deseo, constantemente expresado, de que sus relatos no sean leídos como reflejos de historias reales, de hechos que sucedieron o de personas que existieron. En *El lugar de Rulfo*² dice Ruffinelli que, en la obra del narrador mexicano, no sólo son rastreables las huellas de Faulkner, sino que debe tenerse muy en cuenta cómo «las lecturas de Rulfo estaban encaminadas en otra dirección: ante todo hacia los novelistas rusos del siglo diecinueve y los autores nórdicos. Andreiev, Korolenko, Lagerlof, Bjorson, Hamsum, Sillanpa, Laxness, Ramuz, Giono integran la lista necesaria de los escritores en cuya lectura fue forjándose el estilo de Rulfo». Y el punto de encuentro entre ellos y el mexicano —continúa Ruffinelli— se halla en esa tendencia que todos manifiestan hacia la construcción de un mundo literario común, a partir de un ámbito rural cuyas bases socio-económicas son muy similares: la ausencia de la vida urbana, la caracterización primitiva de sus personajes, el apego de todos ellos a la tierra que habitan, y hasta su plena identificación con ella, generan en todos los escritores citados un *tempo* narrativo característico que establece una valoración muy particular del tiempo y el espacio de la anécdota, de la fuerte tensión entre la vida y la muerte que viven siempre sus personajes. Para las criaturas de Rulfo, como para las del Hamsum, Ramuz o Giono, tiempo y espacio son conceptos vividos desde otra dimensión, ajena desde luego, a la lógica competitiva que la historia ha instalado en la vida del hombre *civilizado*, y que, precisamente por esa enajenación, adopta progresivamente un carácter insólito: «Yo he nacido en el mundo rural. La cultura urbana no me dice nada; a pesar de vivir desde hace más de cuarenta años en la capital mexicana, no sabría escribir sobre temas urbanos»³. El mundo rural no es sólo una circunstancia ambiental, ni

² Universidad Veracruzana, México, 1980. Págs. 14-16.

³ JUAN RULFO: «La revolución cubana desencadenó el boom americano». Vid. *ABC*. Madrid, 22 de abril de 1982.

siquiera una elección temática. Creo que el ruralismo de Rulfo se carga de una significación mucho más profunda, apenas lo entendamos como fundación de un espacio elemental, primario, donde es posible que la ficción se desarrolle en estado de absoluta pureza, y de ahí la importancia capital de la oralidad como motor casi único de la narración.

La densa interioridad de los personajes rulfianos se hace evidente al establecer el autor una clara diferencia entre él y la voz narradora: quien cuenta las anécdotas es siempre un narrador participante que traduce, en su forma de hablar, una forma de ser, un peculiar sentido de la existencia, basado en una cierta forma de patetismo y hasta de ácido humor. Al desplazar de esta manera el punto de vista, no sólo se viene a primer plano la palabra espontánea y natural de ese narrador, la desnudez de su habla, sino que se destaca también, de forma especial, la actitud socarrona que adopta el autor-contemplador, traducida en amarga ironía: un sesgo entre burlón y compasivo que si, por una parte, se expresa como ternura hacia sus personajes, nunca prescinde de un tono despiadado y cruel que, en más de una ocasión, nos recuerda el que alienta en la prosa de Camilo José Cela, pero sin la estridente exuberancia del narrador español. Podría hablarse de un cierto paralelismo entre él y Rulfo, surgido de la inclinación de ambos hacia ese primitivismo espontáneo que uno y otro exploran y donde los límites entre ternura y crueldad se hallan desdibujados, cuando no son inexistentes, pues la vida se asume allí —en ese territorio de ficción— como un todo cuyas alternativas son tan imperceptibles que no señalan intensidades diferentes para las conmociones afectivas. El humor de Rulfo, como el de Cela, son de la misma estirpe: humor negro, si se quiere, porque hunde sus raíces en un peculiar sentimiento de la muerte arraigado en la historia de dos pueblos que orientan su destino hacia lo trascendente, hacia una esperanza que (lo saben) nunca podrá realizarse en este mundo del cual son (han sido) sistemáticamente expulsados; que nunca podrá identificarse con sus pertenencias, porque nada tienen o porque una y otra vez han sido despojados de lo poco que poseen: sólo cuentan con la amarga convicción (que es su única fuerza) de que viven en un mundo del cual pueden eliminar, siempre que lo deseen y por el mero hecho de desearlo, el principio de contradicción («En México, se tiene miedo a la muerte, pero, a la vez, el pueblo llano se burla de ella. Por ejemplo, el dos de noviembre, día de los Difuntos, se hacen calaveras de azúcar que representan a la muerte. Y la gente se las come y se emborracha de alegría»⁴). Mundo en el cual no es necesaria la lógica y donde la vida desvela siempre su otra faz, vertiginosa e inquietante.

2

En *El llano en llamas* estas claves se hacen patentes a cada paso. Como, en acertada síntesis, explica Enmanuel Carballo⁵, «el monólogo interior, la simultaneidad de

⁴ JUAN RULFO: «La soledad es fuente de creación». Vid *ABC*. Madrid, 8 de octubre de 1983.

⁵ Vid. Prólogo a *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza Ed. Madrid, 1969.

planos, el paso lento y la vigilia delirante» establecen allí un *tempo* peculiar que llega a su culminación en la trama sobrecogedora que apresa a los personajes de *Pedro Páramo*. Pero también en los cuentos de este libro que ahora nos ocupa, la construcción de los personajes (que se realiza partiendo casi exclusivamente de la voz o de ese inquietante estar que es una forma de no existir), la anulación del tiempo («un tiempo interior, deshabitado como Luvina») o el predominio de esa actitud contemplativa que suplanta a la acción, son otros tantos recursos para alcanzar esa personalidad característica que tiene el mundo rulfiano, en tanto que espacio de pura ficción; establecido fuera de la realidad, pero violenta y desgarradoramente nacido de las entrañas de ésta. Pero existe un relato en *El llano en llamas*, «Luvina»⁶, que puede resultar paradigmático porque se construye circularmente en torno al drama de un personaje que ya conoce la vida (y la muerte) y de otro que se halla en el trance de iniciarla (y de llegar a ella) en ese momento. Son dos los personajes que Rulfo reúne en este cuento; sólo uno, sin embargo, es el que habla: el que sabe. El otro sólo va, guiado por el primero, al encuentro de su destino. Pero, por encima de todo eso, actúa la sabiduría del autor al colocar a sus criaturas en el callejón sin salida que ambos descubren sólo al final, cuando ya no hay remedio. Por encima de todo eso se halla, como advertía más arriba, esa despiadada ternura, a medias entre el humor y la crueldad, de quien tiene la potestad de concederles vida literaria.

Si hemos convenido en el carácter original de la narrativa de Juan Rulfo; si sus historias habitan ese mundo preambular y se concentran en la voz, en la palabra que cuenta, no podrá extrañarnos que una y otra acaben configurando estos relatos como la metáfora original de toda narración: un viaje. Las criaturas que pueblan ese mundo singular que el narrador abre ante nosotros, al conjuro de la palabra de uno de sus protagonistas o de una voz anónima que cuenta, o avanzan con tenacidad en busca de algo o en esa misma búsqueda se consumen, atezadas en los laberintos de fuerzas interiores ante las que se saben impotentes (el sueño o el miedo; la culpa o la ignorancia). En *Luvina*, ese viaje se halla en su punto inicial: el autor sorprende a los personajes detenidos, a la espera de que se produzca la marcha de uno de ellos; pero sucede también que, quien toma la iniciativa, quien cuenta la historia, no es quien va, sino quien ha regresado, aquél para quien la anécdota ya es pasado: el otro no habla. No se nos dice tampoco cuál sea su apariencia física, ni tan siquiera si, de verdad, se encuentra allí (aunque el personaje narrador se dirija explícitamente a un presunto interlocutor, no tenemos certeza de que exista). Las intervenciones del autor tan sólo llegan a ser acotaciones de la situación o a determinar movimientos y gestos del que habla; o a subrayar, todo lo más, el abandono de estas criaturas a las fuerzas del contexto que se cierran como un cerco en torno a ellas: el autor, lejos de ayudarles, las convierte en juguetes de su inexorable destino. Pero del otro personaje nada nos dice él tampoco.

El viaje, en esta ocasión, se produce gracias a la palabra del que cuenta; él es quien de verdad busca y se busca; es él quien manifiesta el sentido trágico de la disyuntiva entre ir y quedarse; aunque lograrlo sería imposible sin la existencia de ese presunto

⁶ Cito por la 8.ª ed. del F. C. E. México, 1967.