

interlocutor cuyo drama queda al descubierto cuando el personaje-narrador lo ponga en el disparadero de elegir, de tomar su decisión (de ser), sabiendo ya cuál ha de ser su destino final. Personajes, uno y otro, abandonados a su soledad, a su radical orfandad, tema central de toda la narrativa rulfiana, cuyas raíces autobiográficas han sido reiteradamente explicadas⁷. Pero soledad que tiene también —en el caso de los escritores mexicanos— una razón más profunda y menos circunstancial: una raíz histórica y constitutiva, como ha explicado con toda precisión Octavio Paz, que coloca al hombre mexicano en la particular encrucijada de —por una parte— negar su pasado y —por otra— exponer, al mismo tiempo, la urgente necesidad que del mismo tiene para conformar su personalidad, por muy conflictiva que ésta pueda resultar al final de tan delicada exploración. La soledad, pues, como tema no sólo de «Luvina»; soledad de unos seres ligados a su tierra, enfrentados a esas fuerzas que, desde el fondo de su pasado, se desencadenan para obligarlos a abandonarla, a negarla, pero que los empujan inexorablemente hacia aquélla, por encima de su razón y de su voluntad: el personaje narrador de «Luvina» afirma, casi al final de su relato: «Me salí de Luvina y no he vuelto ni pienso regresar» (pág. 103); pero la historia que cuenta, la obsesión con que su palabra reconstruye una y otra vez la experiencia de su viaje hasta aquella región maldita, se abate sobre él, vuelve insistente a poblar su memoria. Así, su anónimo y silencioso interlocutor podrá vivir, ya en el relato, la experiencia que ha de afrontar «dentro de pocas horas»: como imagen espejeante de su informador (y descubrimos entonces el carácter reflexivo y monologal del relato), concentra en su mutismo actual el pasado de lo que quince años atrás sucediera, según le cuentan, y el futuro que —por intermedio de esa misma historia— se ha hecho experiencia viva para él. Los personajes de Rulfo están solos ante su propia palabra, sin intermediarios y sin que exista en ellos voluntad artística alguna de crear con el lenguaje una perspectiva especial; los límites de su relato son los límites de su palabra: entre el silencio final, abierto de pronto por la dimisión del narrador que repite maquinalmente su obsesión, y el silencio previo a su palabra, en el comienzo del relato, el discurso se construye como una suma de voces y de ecos, de luces y de sombras, que se ofrecen de modo alternativo al oyente de la historia —y al lector que asiste al relato de aquella sobrecogedora aventura— como fogonazos fragmentarios de aquella búsqueda inquieta que constituye el drama de estas criaturas.

«Un cuento de *El llano en llamas* me dio la clave de *Pedro Páramo*. Este cuento se llama “Luvina”; sabía que los personajes iban a vivir en un pueblo desértico, allá donde las tumbas hablan y los muertos se ríen de los más viejos recuerdos y se burlan de los vivos»⁸. Rulfo confiesa, como se ve, que *sabía* —como si de una premonición se tratase— hacia dónde se encaminaban sus personajes; no sólo los de este relato, sino todos los que ya había situado en ese específico mundo de la ficción. Rulfo nos advierte que se trata de un mundo de muertos, que es un «más allá» donde la vida posee la gesticulación grotesca de una muerte que se resiste a serlo; mejor, que vive

⁷ Muerto su padre muy pronto, es internado en el orfanato de Guadalajara, donde —como afirma no sin amargura— «aprendí a deprimirme».

⁸ *Vid.* ARTURO AZUELA. *Loc. cit.*

alimentada por su propia descarnada sequedad. El paisaje, en consecuencia, desolado y lejano, es —antes que llanura o páramo— sima por donde se despeñan, hasta la profundidad insondable de sí mismos, quienes se arriesgan a cruzar aquella incierta frontera. No se trata de un escenario para la acción, sino de un territorio, de un espacio de ficción, que se brinda como poderoso atractivo para quienes intentan, movidos por un deseo que no saben cómo explicar, un retorno a ese principio en el cual vida y muerte se confunden; o mejor, conviven, porque a sus habitantes les ha sido dado el poder de anunciarlas como fuerzas contrarias.

Pedro Páramo empezó en «Luvina», porque en esa breve historia que cuenta el protagonista del relato se resume todo el tejido novelesco característico en Rulfo, quien, antes de contradecir la verdad, antes de abolirla con la ficción, la sitúa —gracias al poder de la última— en un estadio preexistencial, en ese «otro lado» donde el mito puede ser interpretado desde el vértigo de la realidad («Hay que entender que en *Pedro Páramo* hay muchas cosas irracionales; a veces se llega a la irracionalidad total»⁹). Con Rulfo nos hallamos, una vez más, entre los escritores hispanoamericanos (piénsese si no en el caso paradigmático de César Vallejo) ante un escritor religioso, porque confiere a su obra algo más que el sentido de experiencia objetiva y contingente que, en primera instancia, descubrimos; porque la conforma como lugar de reencuentro con el origen, como un camino que —volviendo al principio— explica el verdadero sentido de la existencia y —en fin— como una forma, la más completa, de encuentro y solidaridad con el otro que somos todos: una obra literaria que es una forma de redención.

Por ello, cuando Rulfo se declara incapaz de escribir sobre el mundo indígena («en mi obra los protagonistas son los mestizos y los criollos (...) para mí es imposible entrar y llegar a profundizar en la mentalidad indígena»¹⁰), o cuando afirma que su trabajo como antropólogo nada tiene que ver con su obra literaria, puede parecernos que incurre en flagrante contradicción, si no tenemos en cuenta que rechazar lo indígena como tema, o al indio como objeto de exploración literaria, es eludir el pintoresquismo o el pastiche, nunca renunciar al fondo cultural común que hace de esa sociedad mestiza o criolla, que sí aparece en sus relatos, la manifestación de un híbrido cultural tan sugestivo, precisamente porque se asienta en ese flujo cultural indígena al cual no se ha podido sustraer el narrador. Rulfo, sin duda, quiere evitar la vulgaridad del pintoresquismo en que podría dar un tratamiento superficial del mundo indígena; pero no prescinde, en ningún momento (todo lo contrario, pues en ello reside la clave del mundo rulfiano), de ese «más allá» que los personajes de sus historias buscan o habitan (nótese, además, que transitoriamente: ese *pasar* define la dinámica de su discurso novelesco), o hacia el cual se encaminan, constituido por la fusión de lo religioso y lo profano; por un fondo de siglos, sin tiempo o ajeno a él, desde donde retorna el pasado envuelto en palabras, contradiciendo su parcelación histórica, pues allí todo tiene vida y, por ello mismo, se convierte en cosa *sagrada* (por lo reverente y por lo secreto). Y un planteamiento así responde a una formación

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Vid. ABC.* Madrid, 22 de abril de 1982.

cultural anterior a lo que conocemos como mundo civilizado. Volvamos aquí al testimonio de Jorge Ruffinelli:

Otra de las líneas matrices de la narrativa de Rulfo la constituye la idea-imagen de la muerte, con las diversas formas que ésta tiene para expresarse y construir el universo ideológico de los cuentos y la novela (...) Para el indígena, alejado de la modernidad española, no existe infierno ni paraíso, como tampoco una frontera nítida entre la vida y la muerte. No hay tampoco el temor cristiano al morir, que es temor al castigo, pero sí el profundo sentimiento de la *culpa* y al mismo tiempo su contraste, la ausencia de una conciencia moral, la posibilidad del asesinato frío y tan *natural* como una necesidad del cuerpo o del espíritu. (Pág. 23.)

En «Luvina», la vitalidad sobrecogedora del paisaje, los indicios que a través de él se manifiestan, crean un ambiente fantasmagórico —incluso en los alrededores de la taberna: espacio que está *del lado de acá* de la ficción— y nos transportan, una y otra vez, al espacio y al tiempo generados por la palabra del narrador. Pero hay más: esas señales a las que me refiero no tendrán más realidad que aquella que desea concederle la palabra que las evoca, y la credulidad del oyente (y del lector); la derivada de la estrecha comunión que se establece entre ambos y que emana de aquella solidaridad en el dolor que hemos anotado («Un viento que no deja crecer ni a las dulcamaras: esas plantitas tristes que apenas si pueden vivir un poco untadas a la tierra, agarradas con todas sus manos al despeñadero de los montes. Sólo a veces, allí donde hay un poco de sombra, escondido entre las piedras, florece el chicalote con sus amapolas blancas», pág. 94). Una palabra que traduce una visión original de la experiencia y que, en consecuencia, se establece como conjuro, como una palabra ritual, caracterizada por la truculencia o el artificio imprescindible para conseguir tanto ese carácter ritual como una eficacia literaria, que no es otra cosa —en resumidas cuentas— que una forma de celebración ritual («un libro —ha dicho Rulfo— es una realidad en sí, aunque mienta respecto a la otra realidad»¹¹). Truculencia o «mentira» que serán tan respetables como la verdad inmediata —y más porque se desarrollan gracias a la anuencia que lector y oyente le conceden, en un acto de fe—; y que, en el caso que nos ocupa, debemos considerar siempre como responsabilidad del autor, nunca del personaje-narrador. En «Luvina», cuando el autor nos sitúa por primera vez a los personajes en el contexto real (llamémoslo así convencionalmente) donde se hallan reunidos, matizará truculentamente ese contorno hasta darle la misma tonalidad inquietante y misteriosa que presenta el paisaje de Luvina, como se nos ha advertido, «in media res», al comienzo de la narración:

Hasta ellos llegaba el sonido del río pasando sus crecidas aguas por las ramas de los camichines; el rumor del aire moviendo suavemente las hojas de los almendros, y los gritos de los niños jugando en el pequeño espacio iluminado por la luz que salía de la tienda.

Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche. (Pág. 95.)

Esta inclinación abiertamente *literaria* no afecta para nada al laconismo primordial que otorga a la escritura de Rulfo su indiscutible personalidad; para nada debilita esa

¹¹ Vid. ARTURO AZUELA. *Loc. cit.*

capacidad de transformación poética que nos lleva de lo cotidiano a lo sobrecogedor y de lo sobrecogedor a lo monstruoso, sin solución apenas de continuidad. Una inclinación *literaria* que es «síntesis de un lenguaje recreado (...) más bien tendría que decir: un lenguaje recuperado»¹²; síntesis que se realiza, además, como fragmentación explícita del discurso, como dispersión de imágenes o como inquietud alternativa por la vida en su estado puro, en su principio original, donde se disuelven las fronteras que presuntamente la separan de la muerte:

... la tierra, además de estar reseca y achicada como cuero viejo, se ha llenado de rajaduras y de esa cosa que allí llaman «pasojos de agua», que no son sino terrones endurecidos como piedras filosas que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera. (...) Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubieran entablado la cara. (Pág. 96.)

3

Hemos advertido ya que la intervención de Rulfo en sus relatos es mínima; que tan sólo «planea» sobre el drama de sus criaturas, encaminándolas hacia ese final sin salida donde se revelará la indigencia absoluta que padecen, en una actitud equidistante entre la burla y la crueldad. Hemos subrayado igualmente que el narrador deja que la realidad se manifieste sola y en sus estados preambulares; que llegue hasta el lector por medio de un narrador que habla manejando los más simples apoyos del lenguaje: la abundancia de deícticos no sólo confirma este sentido elemental del discurso, sino que traduce la obsesión del personaje por ir al encuentro de su destino, en esa zona donde se disuelven los límites temporoespaciales de este lado de la realidad; las frases introductoras, con las cuales se inician los diversos fragmentos o secuencias de la narración, son rasgos inherentes al carácter coloquial de este discurso narrativo, pero también dejan muy clara la índole subjetiva y emotiva del punto de vista que maneja el autor; la peculiarísima sensualidad a través de la cual los personajes se llegan al mundo, incluso a parcelas de realidad ocultas o sugeridas, la misma personificación de los ruidos, en tanto que nexos elementales con lo inaprehensible («Poco antes del amanecer se calmó el viento. Después regresó. Pero hubo un momento en esa madrugada en que todo se quedó tranquilo, como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso... Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado...», pág. 100), son otros tantos recursos para eliminar instrumentos literarios que disfracen o deformen el drama esencial, original, ante el cual se debaten las criaturas rulfianas («Una cosa es la mentira y otra muy diferente es la hipocresía o la falsedad. El verdadero escritor no debe recurrir a las máscaras sobre las máscaras. La impostura es ajena a los verdaderos personajes literarios»¹³), pero son al mismo tiempo canales de penetración en el laberíntico mundo interior de ese personaje que toma la palabra y con ella se define, de forma siempre analítica u oblicua.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*