

---

---

## 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...»

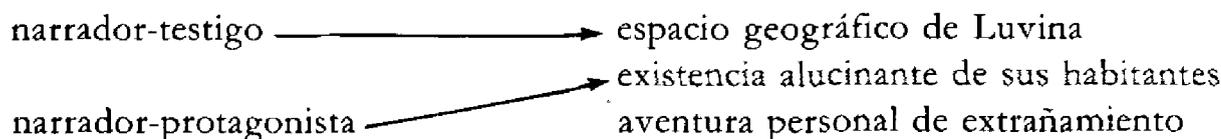
Todos sus ideales se agostaron en aquella pesadilla de las cimas, porque aquellas soledades acaban con uno:

«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

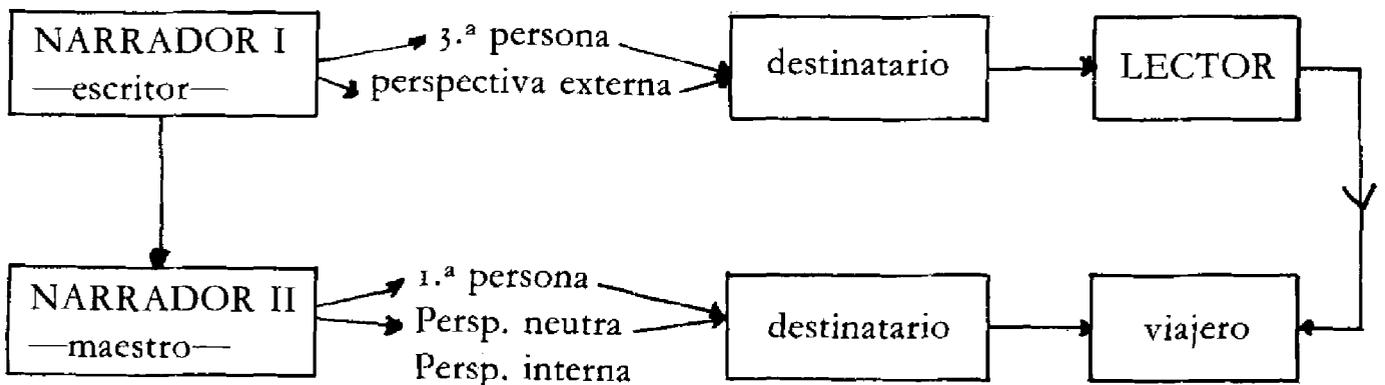
<sup>6</sup> *El llano*, pág. 99.

<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:

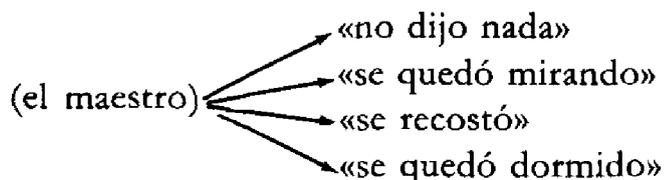
«El hombre se había ido a asomar una vez más a la puerta y había vuelto. Ahora venía diciendo.»

<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.»

c) La contemplación del retazo del cielo estrellado, pero estructurado con un desplazamiento nominal de «cielo», limitado por la noción de «pequeño», al vano de la puerta que, en la expresión directa, no sería más que el marco del cuadro:

«Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas.»

d) La consecuencia de la fijación visual sobre los insectos neurópteros, de alas chamuscadas, se proyecta sobre la visión objetiva de dos actitudes encabalgadas del maestro:

«El hombre que miraba a los comejenes se recostó sobre la mesa y se quedó dormido.»

Entre el narrador en tercera persona y el metanarrador se produce una situación de momentaneidad durativa e imperfectiva. Si tenemos en cuenta las bases de la *semántica de la perspectiva*, podemos creer que, en vez de distanciamiento, se da una cierta participación, incluso integración. Se podría plantear, también, la posibilidad de que el propio escritor representa al mismo «viajero» que se dirige a Luvina.

La funcionalidad de la lengua se enriquece con connotaciones, imágenes, metáforas y distintos ritmos sintácticos, para representar las fuerzas centrípetas que presionan sobre Luvina y crear la pesadilla en que viven sus habitantes. Para lograr la tensión contenida del relato, Rulfo se sirve de un juego combinatorio para crear un *campo de dispersión* estilístico. En el marco expresivo de la configuración del pueblo se reiteran los sintagmas con connotaciones que transmiten una escala de oscurización:

«aire pardo»/«horizonte desteñido»  
«calín ceniciento»/«aire negro»  
«mancha caliginosa que no se borra nunca»

El escritor mejicano se ve forzado a seleccionar cuidadosamente el léxico y a estructurarlo en enunciados simples y complejos, o dinamizarlo en fragmentos de diálogo. La objetiva reestructuración geosocial es insuficiente; es necesario dotarla de un *clímax* tensional o fantasmagórico. El viento, función cardinal más efectiva, multiplica sus furtivos; se reviste de figura fantástica, bajo la luna; simboliza los «sueños» que ascienden de la barranca, o multiplica su sonoridad de órgano, expresada en esta imagen: «como si allá abajo lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo»; transmite sensaciones expresadas por formas verbales onomatopéyicas, y protagoniza funciones dinámicas e intensivas, asociadas al campo humano y animal, mediante imágenes intervalentes:

el embate del viento → se prende en las cosas «como sillas mordiera»  
→ «rasca como si tuvieran uñas»  
→ escarba bajo las puertas «con su pala picuda»  
→ suena «con sus largos aullidos»

## Espacios geosociales

La dominante interrelación entre la teoría de la estructura del mundo y la

estructura del texto, planteada por la crítica actual <sup>13</sup>, funciona en forma sicular en el *corpus* narrativo de Rulfo. El escritor mejicano parte de unos campos de referencia concretos del mundo rural de Jalisco; interpreta las estructuras socioeconómicas de una zona geográfica presionada por la marginación y la violencia.

El cuento «Luvina» es un ejemplo de su cosmovisión testimonial. Su espacio geosocial tiene un sentido múltiple; es un lugar alejado; representa una naturaleza adversa, la marginación de sus habitantes, la atemporalidad, y aporta varias connotaciones simbólicas. Luvina, por un lado, es un lugar imaginado, una *fantápolis*; por otro, nos traslada al cerro más alto y pedregoso de la zona sur de Jalisco, a un espacio geográfico, a su Sayula natal y a Comala. La tierra peñascosa, agrietada en hondas barrancadas, corresponde a la estructura orográfica de las barrancas colimo-jaliscienses, localizadas cerca del paralelo 20.

Juan Rulfo acumula sobre un lugar aislado de los altos un sistema de factores negativos que convierten el pueblo en un medio tremendamente dramático para sus habitantes. Las inclemencias climáticas actúan sobre este espacio adverso:

«... los días son tan fríos como las noches y el rocío se cuaja en el cielo antes que llegue a caer sobre la tierra.»

Además, el viento es una fuerza destructora que erosiona las cimas, influye en el comportamiento humano y genera múltiples funciones:

- viento, en tremolina
- «no deja crecer las dulcamaras»
  - marchita las flores del chicalote
  - «se lleva el techo de las casas»
  - deja «los paredones lisos, descobijados»
  - «rasca como si tuviera uñas»
  - raspa las paredes
  - arranca «tecatas de tierra»
  - escarba bajo las puertas
  - bulle dentro de uno
  - remueve «los goznes de nuestros mismos huesos»

Toda la conjunción de signos negativos, intensificadores, crea un espacio alucinante. Parte de estos elementos proceden de la geografía natal del escritor; el clima áspero, las tierras peladas, las lomas sin árboles, el viento fuerte, coinciden con los factores negativos de algunos espacios jaliscienses de la Sierra Madre Occidental.

Frente a este cosmos inhóspito, intensificado con funtivos negativos, resalta el espacio acogedor de la tienda de la ribera. El maestro que reconstruye su aventura en Luvina y el viajero que lo escucha se sientan en torno a una mesa, delante de sendas botellas de cerveza. Con un enfoque objetivizado, por la perspectiva externa en tercera persona, el escritor transmite la sensación de un lugar lleno de sensaciones de vida:

<sup>13</sup> JÁNOS PETŐFI: *Vers une théorie partielle du texte*, H. Verlag, Hamburg, 1975.

«Hasta ellos llegaban 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.

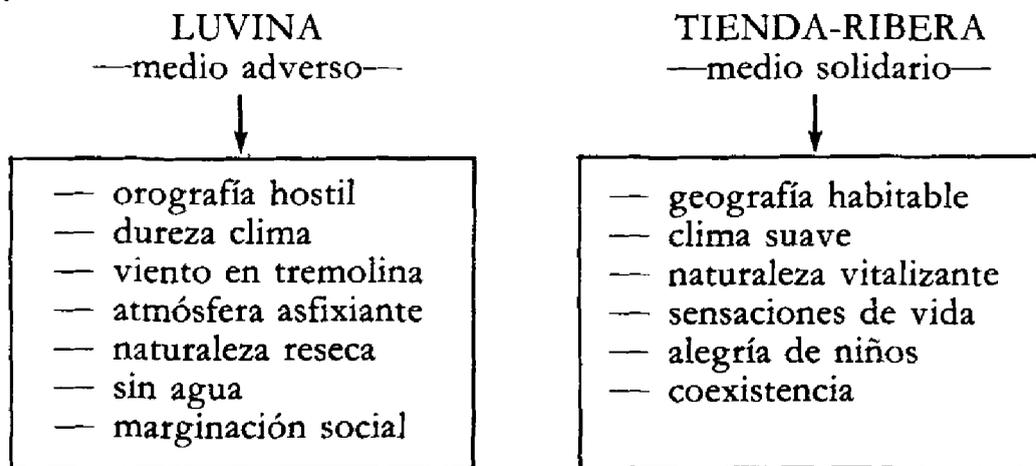
Los comejenes entraban y rebotaban contra la lámpara de petróleo, cayendo al suelo con las alas chamuscadas. Y afuera seguía avanzando la noche.»<sup>14</sup>

En contraposición con el ámbito asfixiante de Luvina, aquí abajo se ofrece un medio solidario. El hombre que habla pide más bebidas al tendero:

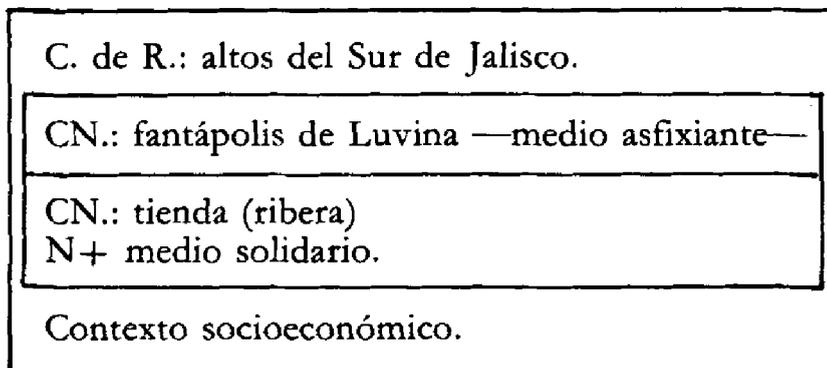
—«¡Oye, Camilo, mándanos otras dos cervezas más!»

La cerveza es real, está tibia y sabe a «meados de burro», pero allá en el pueblo de los altos sólo se puede beber el fuerte mezcal que «ellos hacen con una yerba llamada hojase». El tiempo está marcado; comienza a anochecer y la noche sigue avanzando, durante la plática. Los comejenes chamuscan sus alas contra la lámpara ya encendida. El alboroto infantil, cada vez más próximo, se introduce en el local. Se sincronizan, en contrapunto, el «batallar del río», «el rumor del aire» y los juegos de los niños.

Con perspectivas distintas, Rulfo contrapone al lugar marginado, un espacio habitable:



Los cuadros de referencia del relato proceden, indudablemente, del campo de referencia del sur de Jalisco; los selecciona y los dinamiza, al volcarlos sobre el cerco narrativo, para crear dos espacios opuestos: la real y simbólica *fantápolis* de Luvina y el refugio habitable de la ribera. Podemos diagramar así la interrelación entre el campo de referencia (C. de R.), geográfico y socioeconómico, y el cerco narrativo (CN)<sup>15</sup>:



<sup>14</sup> *El llano...*, pág. 97.

<sup>15</sup> Los cuadros seleccionados del campo de referencia, al reproducirse en el cerco narrativo, adquieren un valor positivo (N-). En cambio, el espacio referencial no utilizado en el cuento, el adtexto, tiene un valor negativo (-N).

## Marginación socioeconómica de Luvina

La orografía hostil, las inclemencias del clima, la falta de agua, la tierra calcinada de la que brotan espinas, la tremenda soledad, configuran la marginación, el inmovilismo y la desolación. Luvina es un lugar maldito. La dureza del clima actúa sobre la tierra pedregosa, influye en la carencia de árboles, en la desaparición de todo verdor. Las lluvias son escasas; a mediados de año, las tormentas azotan la tierra, «la desgarran, dejando nada más el pedregal flotando encima del tepetate». Después de unos días, las nubes

«Se van y no regresan sino al año siguiente, y a veces se da el caso de que no regresan en varios años.»

El viento arrastra el polvillo blanco y ligero del óxido de calcio y la arena del volcán; ni siquiera deja crecer las dulcamaras; sólo en donde hay un poco de sombra, «escondido entre las piedras florece el chicalote», pero pronto se marchita, y sus ramas espinosas producen un insistente rasguear. El viento influye, además, en las tensiones humanas: bulle «dentro de uno como si se pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos».

La sequía es la máxima función adversa; convierte el lugar en un erial lleno de piedras y de espinas punzantes:

«... Sí, llueve poco. Tan poco o casi nada, tanto que 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 la tierra le hubieran crecido espinas»<sup>16</sup>.

Esta incidencia de factores opuestos, depredadores, convierten el lugar en un círculo espacial alucinante, con sus «cerros apagados», con sus tierras áridas. La actuación degradante de esta serie de funciones negativas determina la marginación geográfica y socioeconómica de Luvina:

Sistema de funciones adversas		
Geografía hostil	Clima inclemente	Atmósfera asfixiante
Cerro alto y pedregoso. Tierra empinada. Barrancas profundas. Loma de cal. «Lomerío pelón.» Carencia de árboles. Tierra calcinada. Esterilidad. Sin flores silvestres. Sin verdor.	Frío, día y noche. El rocío se cuaja. Sequía persistente. Viento en tremolina. Tormentas que desgarran la tierra. Efectos destructores. Erosiona la tierra, acción del sol.	Atmósfera densa, polvillo de cal. Arena del volcán arrastrada por viento. Aire irrespirable. Mancha caliginosa. Cielo oscurecido. «Calín cenicienta.» Horizonte desteñido. Sed insaciada.

<sup>16</sup> *El llano...*, pág. 98.

Este sistema de condicionamientos adversos convierte al pueblo en un círculo dramático de marginación, de pobreza, de inmovilismo, de inveterada pasividad, que le impide mejorar las formas de existencia. La zona está plagada «de esa piedra con la que hacen la cal, pero en Luvina no hacen cal con ello ni le sacan ningún provecho».

## Proceso agencial relator

En este complejo cosmos de infradesarrollo, dentro del círculo de tremenda soledad y desesperanza, se desarrollan dos procesos agenciales en interacción: la extraña aventura vivida por el maestro y la existencia alucinante de los luvinenses.

La dramática experiencia del joven e ilusionado profesor destinado en San Juan de Luvina se inicia con el viaje, en compañía de su mujer e hijos. El arriero que los conduce hasta la cima, retorna inmediatamente, sin dejar descansar a las bestias, porque allí «se fregarían más»:

«Y se fue dejándose caer por la cuesta de la Piedra Cruda, espoleando sus caballos, como si se alejasen de algún lugar *endemoniado*.»

La familia queda, desde el primer instante, introducida en una atmósfera densa, en la plaza solitaria, sin hierbas que detenga el viento, con su ajuar en los brazos, «en medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento...» El extrañamiento se sugiere con la repetida pregunta a la mujer y el encogimiento de hombros de ésta:

«—¿En qué país estamos, Agripina?»

.....  
—¿Qué país es éste, Agripina?»

Los obstáculos se acumulan, gradualmente. Se van entrelazando los círculos de tensión que rompen las líneas de resistencias y crean un *climax* de pesadilla. Agripina, con su hijo más pequeño, va a buscar comida y posada; pero no regresa. Al atardecer, van a buscarla, a través de las callejuelas solitarias de Luvina, y la encuentran sentada en la iglesia en ruínas, con el niño dormido en el regazo. No sabe explicar por qué entró allí a rezar y no regresó junto a la familia. Además, fracasó en su misión de buscar comida y cobijo:

«—¿Dónde está la fonda?»

—No hay ninguna fonda.

—¿Y el mesón?»

—No hay ningún mesón.»

No hay nada que comer en el pueblo; tampoco se perciben sensaciones de estar habitado. Sólo unas extrañas mujeres ocultas espían por las rendijas de una puerta, con «las bolas brillantes de sus ojos».

La llegada de la noche adensa la situación. Para dormir tienen que refugiarse en un rincón, «detrás del altar desmantelado» de la iglesia en ruinas, convertida en «un jacalón vacío», sin puertas, llena de socavones, de techo resquebrajado, inquietados por la tremolina del viento:

«Lo estuvimos oyendo pasar, por encima de nosotros, con sus largos aullidos; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: unas cruces grandes y duras hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento, como si fuera un rechinar de dientes»<sup>17</sup>.

De madrugada, se encalma el viento; se produce una quietud total, sospechosa, «como si el cielo se hubiera juntado con la tierra, aplastando los ruidos con su peso». Pero un nuevo rumor sordo atemoriza al matrimonio:

«Era como un aletear de murciélagos en la oscuridad, muy cerca de nosotros. De murciélagos de grandes alas que rozaban el suelo. Me levanté y se oyó el aletear más fuerte, como si la parvada de murciélagos se hubiera espantado y volara hacia los agujeros de las puertas.»

Este insólito y extraño rumor transmite un simbolismo que se intensifica, inquietante, con la visión fúnebre, contemplada por el maestro desde el umbral:

«Vi a todas las mujeres de Luvina con su cántaro al hombro, con el rebozo colgado de su cabeza y sus figuras negras sobre el negro fondo de la noche.

.....  
Las vi paradas frente a mí, mirándome. Luego, como si fueran sombras, echaron a caminar calle abajo con sus negros cántaros»<sup>18</sup>.

En el plano sígnico, la pesadilla de esta primera noche es la iniciación del círculo agencial de la pesadilla del pueblo, la entrada en una angustiada *imago solitudinis*, en la estremecedora atemporalidad. Luvina se convierte en un lugar ucrónico. Frente al tiempo que fluye normalmente en la tienda, en los altos el ritmo temporal cambia, por la fuerza de una oculta hierofanía se adensa, se estanca, se transforma:

«Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años...»<sup>19</sup>.

Esta imprecisión de la cronología produce un vacío, abre un hueco profundo de insensibilización; por eso la etapa de quince años vividos allí contrasta con la acumulación de experiencias en el primer día: conjunto de factores negativos que se encadenan y asedian a la familia<sup>20</sup>:

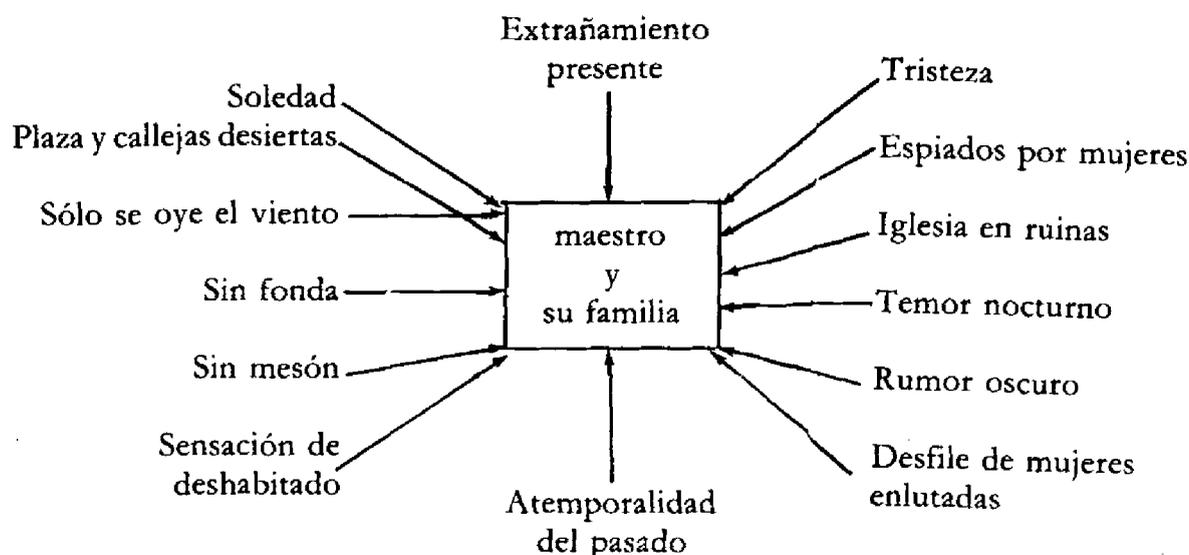
---

<sup>17</sup> Idem, pág. 102.

<sup>18</sup> Idem, pág. 102-103.

<sup>19</sup> Idem, pág. 103.

<sup>20</sup> Vid. JOSÉ C. GONZÁLEZ BOIXO: *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Colegio Universitario, León, 1980; 2.<sup>a</sup> edición, Universidad, León, 1983. Para el proceso de las situaciones agenciales cf. MARTA PORTAL: *Rulfo, dinámica de la violencia*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1984, págs. 159-170.



## Existencia depauperada

La segunda parte del cuento se centra en la existencia alucinante de los habitantes de Luvina. La marginación, el inmovilismo económico, las ásperas condiciones climáticas determinan la presencia de una población caduca y el sistema de vida depauperada. Después de la impresionante visión de las mujeres enlutadas viene la obsesiva imagen de los ancianos, sentados en los umbrales:

«Mirando la salida y la puesta del sol, subiendo y bajando la cabeza, hasta que acaban aflojándose los resortes y entonces todo se queda quieto, sin tiempo, como si se viviera siempre en la eternidad»<sup>21</sup>.

Y es que en Luvina sólo viven «los puros viejos» y mujeres solas, «sin fuerzas, casi trabadas de tan flacas». El movimiento migratorio es insalvable. Los niños «pegan el brinco del pecho de la madre al azadón y desaparecen de Luvina». La «ley» de la emigración se cumple, lo mismo que en las generaciones del pasado. Los hombres regresan cada año; dejan el «costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de las mujeres».

Los habitantes viven sumidos en la tristeza, en este mundo de tremenda soledad; aguardan el retorno de los emigrantes y esperan el día de la muerte, como una liberación. La acción del maestro interfiere en esta situación de infradesarrollo y desconsuelo; trata de convencerlos para que abandonen el pueblo. No faltará un lugar para asentarse, con la ayuda del Gobierno. Los ancianos acogen con ironía la pretendida ayuda; para ellos el Gobierno no tiene madre y sólo se acuerda de ellos.

«Cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan. De hay en más no saben si existen.»

El programa de culturización y de mejora de sistema de vida es rechazado, sucesivamente, por la comunidad. A parte de su escepticismo sobre los gobernantes

<sup>21</sup> *El llano...*, págs. 103-104.

y la patria argumentan contra las propuestas de mejora. Tienen conciencia de su largo itinerario de hambres, pero un poderoso obstáculo para el desplazamiento es el culto a los muertos, tan arraigado en el mundo de Rulfo:

«Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos»<sup>22</sup>.

Tampoco los decide la invocación al peligro del viento es «el mandato de Dios» y será peor si deja de soplar:

«Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo.»

## Significado profundo

Parte de la crítica sobre Rulfo analiza los posibles sentidos simbólicos de este cuento. Indudablemente, la visualización del cosmos de la *fantápolis* de Luvina y las funciones del discurso diegético configuran una pluralidad semántica. La poderosa e insistente violencia del viento es la función destructora más persistente; entra en la línea simbólica de respiración de la tierra, de fuerza elemental y cósmica<sup>23</sup>; pero difícilmente puede representar una oculta hierofanía, en el sentido que le atribuye Mircea Eliade<sup>24</sup>. Sin embargo, se transmuta en imagen fantasmagórica, se corporeiza en «bulto» que recorre las calles, bajo el resplandor de la luna llena «llevando a rastras una cobija negra». Y además, se apropia, como hemos visto, de signos intervalentes antropomorfizados.

Tampoco encaja bien la inscripción de la Piedra Cruda dentro del campo de la simbología. El cerro «está plagado» de piedra calcárea; pero no es más que un elemento depredador, y, aunque sea «blanca y brillante», no tiene relación con un *omphalos*<sup>25</sup>. En cambio, la comunidad luvinense es un singular ejemplo de una *imago solitudinis*; y en ella está instalada la tristeza, como una tremenda y constante presión dramática, según testimonia el propio narrador:

«Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que para allá se dará cuenta. Yo diría que es el lugar donde anida la tristeza. Donde no se conoce la sonrisa, como si a toda la gente le hubiera entablado la cara. Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera. El aire que allí sopla la revuelve, pero no se la lleva nunca. Está allá como si allí hubiera nacido. Y hasta se puede probar y sentir, porque está siempre encima de uno, apretada contra de uno, y porque es oprimente como una gran cataplasma sobre la viva carne del corazón»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Idem, pág. 105.

<sup>23</sup> Vid. VIOLETA PERALTA: «Una narrativa de situaciones límite», en *Rulfo, la soledad creadora*, en colaboración con LILIANA BEFUMO BOSCHI, García Cambeiro, Buenos Aires, 1975.

<sup>24</sup> *Tratado de historia de las religiones*, Ed. Cristiandad, Madrid, 1974, págs. 35-54.

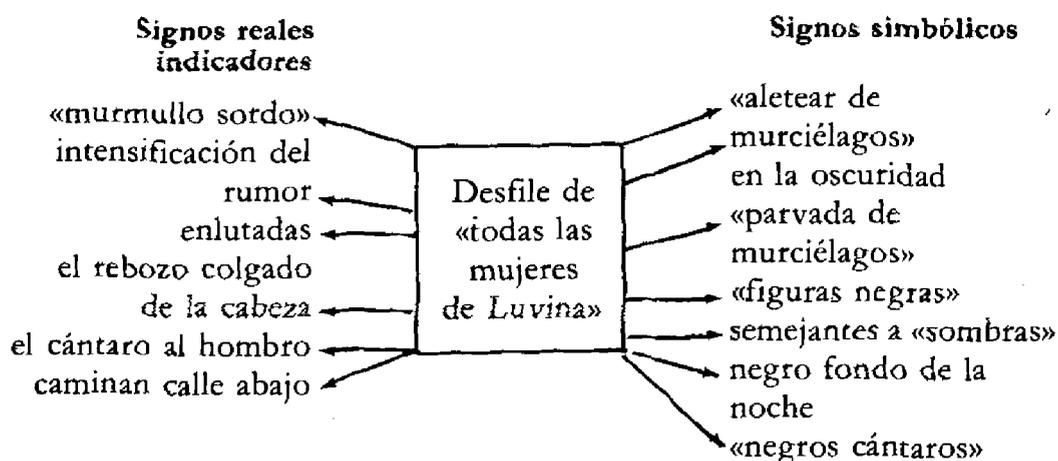
<sup>25</sup> Vid. T. SCARANO, art. cit., págs. 172-173.

<sup>26</sup> *El llano...*, págs. 98-99.

Rulfo se sirve de la polivalencia; pone en juego varias categorías opuestas que se estructuran en un discurso casuístico, abierto a distintas interpretaciones. Al contrario de lo que sucede en Comala, en Luvina no se conserva la nostalgia del paraíso<sup>27</sup>. El pueblo del cerro está y estuvo siempre, lleno de peligros, de marginación, de presagios. El arriero huye de allí, inmediatamente «como si se alejara de algún lugar *endemoniado*». «Aquello es el purgatorio», y sobre este purgatorio de soledad y silencios, actúa un sistema de semas de oscuridad que envuelven al pueblo en una atmósfera fúnebre: el aire denso «pardo» y «negro»; el cielo oculto «un calín ceniciento» y «negros» los trajes, los rebozos, los cántaros de las mujeres.

Esta escala desciende en el plano humano. A pesar del desarraigo de los jóvenes, los viejos no emigran; se quedan para rendir culto a sus muertos, y, sentados en las puertas «con los brazos caídos», la mirada perdida, esperan el final irreversible de la muerte. En definitiva, Luvina es un «lugar *moribundo* donde se han muerto hasta los perros y ya no hay quien ladre al silencio».

Soledad «lugar de tristeza», «cerros apagados», «purgatorio» y «lugar moribundo» son furtivos especulares, trascendidos de una dramática realidad marginal. Sin embargo, no podemos negar la manifestación actuante de hierofanías telúricas, de simbolismos cósmicos, ritos humanos *de passage* y rituales agoreros de la muerte. La función simbólica más perturbadora es el desfile de «todas las mujeres de Luvina». Aparecen, por primera vez, espiando con «las bolas brillantes de sus ojos». Y, poco antes del amanecer, manifiestan su nueva presencia, mediante un «rumor sordo», impreciso, intensificado que atemoriza al matrimonio. Después, pasan, como una incierta visión fantasmagórica. Si nos fijamos en los fragmentos ya transcritos, podemos diagramar los signos negativos que apuntan a una doble interpretación:



Las connotaciones reiteradas «negro»/«negros» transmiten alusiones a un espacio de tinieblas, de lo negativo, y, en especial, nos aproximan a la localización del infierno de los aztecas, en el «Norte negro». Pero el simbolismo más inquietante está representado por el plano evocado de los murciélagos. No podemos olvidarnos de

<sup>27</sup> Vid. B. VARELA JACOME: «Estructuras profundas en *Pedro Páramo*», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, Madrid, 1980, págs. 383-407.

que, en el campo antropológico maya, el murciélago es una divinidad de las fuerzas subterráneas. En el *Po pol vuh*, la «casa de los murciélagos» es la región subterránea, paso obligatorio para la morada de la muerte. También entre los mejicanos el murciélago es la divinidad de la muerte. Y en la tradición alquimista, sus alas serían las de los habitantes del infierno <sup>28</sup>.

En el proceso de transmisión del discurso narrativo queda claro que la agresiva realidad experimentada y reconstruida por el maestro se proyectará en un futuro inmediato, con la repetición de parecidas funciones cardinales que protagonizará el viajero-oyente, cuando entre en el círculo alucinante de Luvina. La mesa de la tienda de bebidas, lugar revelador de la función de narrar, es el punto de confluencia entre los *rites de passage* vividos en un pasado ya lejano, y la posibilidad de que el *sustituto* del profesor lo repita en el período temporal siguiente. Termina la relación de un proceso agencial que enlaza con la virtual iniciación de otro. Se reproduce, en cierta manera, el *corsi e ricorsi* histórico, de Giambattista Vico; o se cumplen algunos de los *funtivos* de la teoría de Mircea Eliade <sup>29</sup> sobre el *mito del eterno retorno*. Es indudable que el retorno, en el cuento rulfiano, se produce sin el control de los arquetipos de lo sagrado. Pero, en el estricto plano del discurso narrativo, la restauración del tiempo mítico se enlaza con el preuncio de la repetición de una segunda aventura alucinante en la comunidad de Luvina.

BENITO VARELA JÁCOME  
*Cátedra de Literatura Hispanoamericana*  
*Universidad de*  
*SANTIAGO DE COMPOSTELA*

---

<sup>28</sup> Vid. JEAN CHEVALIER y ALAIN GHERBRANT: *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, París, páginas 219-220.

<sup>29</sup> Op. cit., II, págs. 171-178.