

RECORDAR, VER Y CONTAR:
LOS CUENTOS DE JUAN RULFO¹

Margarita Rojas G.
Flora Ovares
Universidad Nacional
Costa Rica

En los cuentos de Juan Rulfo el acto narrativo siempre está estrechamente relacionado con otras dos actividades: recordar y mirar. La mirada instala el sujeto en el espacio, la memoria subraya el aspecto temporal y narrar se homologa al acto de mirar: traer las cosas de la memoria, del pasado al presente, que es el de la narración, equivale a mirar, es decir, transferir las cosas con los ojos desde un allá lejano hasta el aquí desde donde se contempla.

Pero, además, recordar y narrar no son actos individuales: la contemplación del alrededor suscita el recuerdo siempre con el objetivo de ser comunicado a alguien más. La narración es un diálogo constante, con alguien o consigo mismo, y así la palabra adquiere siempre esa doble forma de recuerdo dialogado y compartido.

El diálogo subraya el valor de la palabra dicha, del instante presente, del aquí y el ahora compartidos. Por la narración la realidad adquiere el valor de realidad hablada: objeto que surge de la palabra y no palabra que representa una realidad; Luvina y todos los demás lugares de estos cuentos, no existen más que por la palabra del viajero que estuvo ahí y que relata su recuerdo a otro viajero que va hacia allá.

* * *

Entre la mirada y el allá contemplado algo se puede interponer: "Pero ahora, las jarillas han crecido muy tupido y, por más que el aire las mueve de un lado para otro, no dejan ver nada de nada", dice el narrador de «La cuesta de las comadres», sentado "donde ahora estoy"². Desde ese preciso lugar, el hombre que habla recuerda y narra su secreto: el asesinato de Remigio Torrico, que se le puso enfrente tapándole la luz que necesitaba para remendar "un costal todo agujerado". Cuando Remigio se quitó de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja con que el hombre lo mató. Como las jarillas ahora, que impiden la vista hacia Zapotlán, los hermanos muertos eran también la causa de que este no pudiera ir a asomarse "tan atrás del monte que no dejaba volver a nadie". Los hombres, como las jarillas, son un obstáculo para la mirada del hombre, impiden su mirada desde el aquí hasta el allá; su narración surge, entonces, por el recuerdo de la eliminación de ese obstáculo, es decir, de un crimen. El espacio libre, como el que ahora ocupan las jarillas, es en el texto un vacío temporal de la historia, que se llenará con el relato de los asesinatos³.

¹ VII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica, octubre de 1997, 291-294.

² Las citas se toman de: Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (Colección Archivos-Unesco, 1992).

³ Noé Jitrik destaca la importancia del ver y el no ver así como del poder activo de la mirada, que trae las cosas del allá al aquí, cfr. «El ojo de la aguja que mata» en *Juan Rulfo. Un mosaico crítico* (México:

El papel de las jarillas en «La cuesta de las comadres» es el del río que no deja oír lo que dicen los demás al niño en «Es que somos muy pobres», y en «Nos han dado la tierra» es el calor que impide la comunicación entre los hombres⁴. En «Macario» el joven continúa hablando para espantar el sueño: así podrá matar las ranas cuyo canto impediría dormir a la madrina quien, de despertarse, pediría a "toda la hilera de santos" que se lo llevaran al infierno y entonces él no podría ver a sus padres.

En el cuento de Rulfo, el sujeto se define, entonces, por una triple actividad: recordar, mirar y narrar. Desde su situación en el lugar donde narra, su memoria, como su mirada, transporta los recuerdos desde el pasado. "Aquí" es donde se está sentado o caminando, o enterrado como Juan Preciado en *Pedro Páramo*, pero es también el punto del presente, el momento de la narración; así, es el mismo lugar antes y ahora. La identidad de la posición espacial del yo que narra en los diferentes tiempos, le permite atravesar los tiempos, moverse a través de ellos, en un viaje que los conecta y los reúne en un punto, un centro, el tiempo del presente. Este se define mediante los deícticos, que no sólo marcan un punto de la línea temporal y la dimensión espacial, sino que también destacan la existencia del sujeto narrador: **yo** estoy hablando aquí y ahora. Veamos entonces la relación entre el espacio y el tiempo. «Nos han dado la tierra» revela mejor tal vez la idea que quisiera proponer: en este cuento, que empieza "Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol", el tiempo adquiere rasgos espaciales o, de otra forma, el espacio por donde transita el caminante en realidad es el tiempo. El cuento asemeja una cámara cinematográfica caminante cuyo efecto es proyectar la imagen de un hombre que camina por el llano mientras todo a su alrededor permanece quieto. Él camina con sus palabras, no necesita hablar con sus acompañantes porque todos piensan lo mismo: entre sus mentes no hay fronteras, como en el llano por el que transitan; de ahí la coincidencia entre espacio, tiempo y personajes: son cuatro individuos y son las cuatro de la tarde, llevan once horas de camino y a las once de la mañana eran más de veinte hombres. El relato, su temporalidad, es como el llano sin orillas: el acto de la narración se significa como un desplazamiento temporal, una sintaxis infinita, por donde deambula el hombre y su relato.

Como en ese cuento, en «Es que somos muy pobres» el tiempo del relato es simultáneo al acontecimiento narrado; el inicio dice:

Aquí todo va de mal en peor. **La semana pasada** se murió mi tía Jacinta, y **el sábado**, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza, comenzó a llover como nunca.

Desde ese lugar y este momento, el niño recuerda el pasado reciente: simultáneamente está viendo el río, narrando y tratando de consolar a su hermana que llora por la pérdida de su vaca:

Universidad Autónoma de México/Universidad de Guadalajara/Instituto de Bellas Artes, 1988) 15.

⁴ "No decimos lo que pensamos. Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron con el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello. Aquí así son las cosas. Por eso a nadie le da por platicar" («Nos han dado la tierra»).

"Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar".

El inicio de «Macario» revela también la misma relación entre el espacio y el tiempo: "Estoy sentado junto a la alcantarilla aguardando a que salgan las ranas. Anoche, mientras estábamos cenando". El cuento termina con la misma situación: "Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando". En medio de ambos momentos, está el relato, en forma de recuerdo que descubre poco a poco la tragedia del personaje.

En «Luvina» el relato se desteje en una tienda donde se encuentran dos hombres frente a frente; uno de ellos --el profesor-- bebe y se dirige al otro; le cuenta su propia historia, su viaje de ida y regreso del pueblo de Luvina. Ahora bien, aunque Luvina parece tener realidad como referente externo a la tienda y sus alrededores, existe porque es evocada **dentro** de ese lugar. El pueblo de Luvina está en el presente, como asunto de la conversación --que es más bien un monólogo--. Referente conocido y por conocer, Luvina es el asunto del diálogo, el objeto del relato lugar de donde uno viene y adonde el otro se dirige, momentos opuestos en el transcurrir del tiempo pero idénticos en contenidos y experiencias. Luvina determina la historia del profesor espacial y temporalmente. Espacialmente porque en el presente el espacio de la tienda se define como una no-Luvina, y temporalmente porque Luvina pertenece al pasado del profesor y al futuro del viajero. Luvina entonces envuelve la situación comunicativa, escapa de la historia del profesor, abarca todos los tiempos y determina todos los espacios.

De ese lugar donde "el tiempo es muy largo" sólo habla el que fue y regresó, el que viajó y recuerda: la palabra del segundo narrador sólo se refiere a la situación del presente en la tienda; el viajero, además de que no ha ido todavía a Luvina, no interviene nunca como voz participante con el profesor. Ámbito de muerte y silencio, Luvina parece estar separada del resto del mundo. Por esto el estar ahí se presenta como un viaje, es decir, un tránsito de un mundo a otro.

El recuerdo del profesor contradice la versión de sus habitantes y entonces, la imagen que nos queda del pueblo San Juan Luvina es profundamente subjetiva, mediada por la memoria y realizada mediante la comparación con un mundo irreal. El hecho de que el objeto del relato --Luvina-- determine la historia del profesor historia temporal y espacialmente, que los interlocutores no se refieran a ese referente, que el mismo interlocutor exista sólo por las apelaciones del narrador y, finalmente, que Luvina se describa como un lugar de muerte y silencio, todo resulta en una fuerte desrealización del espacio⁵.

Otro rasgo contribuye a subrayar el mismo efecto. «Luvina» se inicia con la descripción del pueblo según el recuerdo de uno que estuvo en el lugar. Su misma palabra revela, en el tercer párrafo, al referirse al interlocutor, que no está solo, y en el cuarto párrafo su voz y su presencia se vuelven objetos de la voz de otro narrador. Sorpresivamente este segundo relato contextualiza el tiempo y el escenario de ambas narraciones, la del profesor, que se había presentado sin referencias explícitas al momento y al lugar de su narración, y la de este narrador que parece compartir ese

⁵ En relación con «Acuérdate», Florence Olivier se refiere a la remembranza; considera que no hay diálogo sino un modo imperativo que impide posibilidad de respuesta. Lo que ha de recordarse, anota, es un incesto; el que escucha permanece sin voz, está solo como el narrador, cfr. «La seducción de los fantasmas» en Juan Rulfo, *Toda la obra*, edición crítica de Claude Fell (Colección Archivos-Unesco, 1992) 617-650.

tiempo y ese lugar, es decir, parece estar en la tienda con los otros dos. Se trata de un cambio relacionado sobre todo con el estatus de la narración: el hombre cuya palabra inauguró el relato sobre Luvina deja de ser momentáneamente **el** narrador y se convierte en personaje de otro relato. La primera historia se convierte en historia dentro de otra historia y revela su carácter de una narración (oral). Si tuviéramos que imaginarlo en términos visuales, es como si nos mostraron primero un paisaje y luego el marco, que evidencia que lo que vemos en realidad no es un paisaje real sino una pintura. Es también como el desplegarse de un telón ante un nuevo escenario: la tienda iluminada, con las mesas, los ruidos de los niños jugando, los dos hombre conversando, el cantinero, el río, el anochecer. Antes de que esto suceda, la palabra evocadora no tenía otro espacio que Luvina-recordada, espacio lingüístico. Aunque el primer hombre vuelva a tomar la palabra y siga hablando con su interlocutor mudo, ya no será lo mismo, pues la presencia del segundo narrador seguirá ahí detrás, como el fantasmagórico hombre que les sirve las cervezas. Lo que se presentaba inicialmente como la descripción de un lugar visitado, se convierte en la transcripción de lo dicho por un personaje mediante la palabra de un narrador. La introducción de un marco diegético, es decir, una situación narrativa que relativiza el recuerdo --la primera historia-- produce un efecto de desrealización: esta pasa de experiencia **vivida** a experiencia **vivida-relatada**. El efecto de desrealización consiste en subrayar la naturaleza de relato de la primera historia: no sólo Luvina es un espacio irreal, el acto mismo de referirse a ella tampoco es producto de una experiencia real, vivida en un tiempo pasado, sólo del momento del recuerdo y su relato. Como la presencia fantasmal del narrador, que parece estar pero sólo como voz que refiere lo que los otros están haciendo, ni el viaje del profesor ni el del viajero existen, sólo el acto de contarlos⁶.

* * *

Hablar, conversar, es necesario, pues, para poder existir; y para hablar se hace imprescindible recordar: no se puede saber quién se es si no se hunde en el profundo pozo de la memoria.

En el mito griego del antro de Trofonio, después del dificultoso descenso en la caverna, el consultante debía sentarse, a la salida, en un asiento llamado Mnemosina --'memoria'-- y evocar en él las impresiones sentidas durante la estancia en la caverna, lo cual lo marcaba para toda la vida. De esta manera el mito relaciona el espacio con la exploración del inconsciente y el posterior ejercicio de la memoria: la recuperación del tiempo pasado es un proceso necesario para la construcción de la identidad individual.

Espacios, tiempos y personajes surgen, existen, porque alguien habla de ellos. Su cualidad de objetos reales la adquieren gracias a lo único verdaderamente real, la palabra. Yo, como individuo, me otorgo una identidad porque hablo, narro a alguien mi biografía o juntos reconstruimos nuestro pasado. Para ello, recuerdo. Mi existencia se deriva de mi instalación en una línea temporal, que une pasado y futuro en el presente del acto de narrar. Recordar, entonces,

⁶ Para Lida Aronne "se sugiere la superioridad de la materia literaria (la historia de Luvina es fundamentalmente una historia-narrada) sobre la experiencia (la historia-vivida) y del tiempo mental sobre el tiempo real", «Méjico. Juan Rulfo: *Luvina*» en *América en la encrucijada de mito y razón. Introducción al cuento epifánico latinoamericano* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976) 139.

es viajar: desde el presente que rememora hacia el pasado del acontecimiento recordado. El recuerdo, mi memoria, llena mi identidad que, como ser hablante, es sólo un vacío, reconocible únicamente por la palabra dicha. Lo que hice en el pasado y el acto de contarlo en este instante me hace alguien en el presente.

El recuerdo es el relato contado a **alguien**, el que escucha: no hay palabra dicha sino no hay otro a quien dirigirla, aunque este no participe del diálogo o no sea otro sino yo mismo, desdoblado como mi propio interlocutor interno. En «Acuérdate», el narrador está hablando con un antiguo compañero de escuela y su palabra convoca al recuerdo común del muerto. Como en «Luvina», el interlocutor no habla pues quien se acuerda es quien habla y narra.

Sin embargo, la presencia del otro no se reduce a la de un simple interlocutor, mudo; con él el narrador teje su relato y apoya su memoria, es el receptor de su confesión. Porque tal vez esta, la confidencia, es la forma final que adquiere el relato del recuerdo reprimido, que se genera en el motivo original del olvido, en Rulfo generalmente un crimen. Así sucede en «La cuesta de las comadres», como ya vimos al inicio, y también en «Acuérdate», en el que la culpa individual y colectiva se entremezclan complejamente. En una especie de justicia colectiva, las víctimas del asesino se vuelven sus justicieros. Todos se conocían --familiares, compañeros de escuela-- y todos comparten entonces la misma culpa, incluido el asesino. De nuevo el mito antiguo nos revela que la culpa se origina en un crimen que se desea olvidar, el asesinato del hermano, pero el pasado inscrito en el fondo de la memoria no desaparece, continúa atormentando el presente hasta el momento en que se acepta recordarlo a la luz del día, hasta que se reconoce que se le pertenece. El enigma del cuento se resolverá cuando en un acto a dos voces, narrador y lector vayan desenredando los hilos de la trama que, desde el pasado común, revela la culpa igualmente colectiva.

Y si recordar significa hablar, viajar en el pasado mediante la palabra, ¿qué es el surgimiento de los recuerdos si no un rellenar de los vacíos por el transcurrir del tiempo? Recordar es como tejer los huecos del costal («La cuesta de las comadres») y tejer es como escribir: la escritura es un remedio contra el olvido, enhebra en el hilo del tiempo los acontecimientos sucedidos pero olvidados y con hilo los dispone a lo largo del sintagma tapando los vacíos de la página en blanco.